



ВЕСТНИК № 1 (42)

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА 2016 ГОД

им. А. Я. Вагановой

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

ГОД РОССИЙСКОГО
КИНО 2016



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.



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.

Редакционный совет

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 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

Петухов 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 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

Иностранцы 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 Opera national de Paris

Редакционная коллегия

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

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

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

Безуглая Галина Александровна — заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, кандидат искусствоведения, доцент

Букина Татьяна Вадимовна — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения, доцент

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

Грибанова Мария Александровна — заведующая кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца

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

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

Зозулина Наталья Николаевна — профессор кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения

Кузнецов Илья Леонидович — декан факультета повышения квалификации, кандидат искусствоведения, доцент

Лелеко Виталий Дмитриевич — профессор кафедры философии, истории и теории искусства, доктор культурологии, профессор

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

Махрова Элла Васильевна — заведующая кафедрой философии, истории и теории искусства, доктор культурологии, профессор

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

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

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

Ситникова Ирина Александровна — заведующая кафедрой классического и дуэтно-классического танца

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич — профессор кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения, доцент

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

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

Шекалов Владимир Александрович — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения

Дорогие читатели!

Мы рады новой встрече с вами.

Для всех, кто причастен к Русскому балету, 2016 год богат памятными и юбилейными датами: 110 лет исполняется со дня рождения ученицы А. Я. Вагановой, выдающегося педагога В. М. Костровицкой, 100 лет – со дня рождения балерины и педагога Г. Н. Кирилловой, 90 лет со дня рождения артиста балета, преподавателя Школы, профессора Б. Я. Брегвадзе и т. д.

Столь же значимы для Академии и события, связанные с именами деятелей искусств, оставивших заметный след в истории балета: 150-летие со дня рождения художника-«мирискусника», сотоварища хореографов-реформаторов Л. С. Бакста; 110-летие Д. Д. Шостаковича и 125-летие С. С. Прокофьева – оба композитора создали музыку для прославленных произведений балетного искусства. Все эти и другие памятные даты 2016-го найдут отражение и в насыщенной программе научно-практических конференций, запланированных Академией, и на страницах журнала.

Официально объявленный Год российского кино предоставляет актуальный повод вспомнить о многогранных связях балета и кинематографа, посвятить им ряд публикаций «Вестника».

Перекрестный год культуры России и Греции также не может не привлечь деятельного внимания наших авторов и читателей, знающих о том, какие прекрасные плоды приносили обращения русского искусства к античным произведениям мысли, мифологическим сюжетам и эстетическим канонам.

Как и в предыдущие годы, «Вестник» будет придерживаться прогрессивной интердисциплинарной редакционной политики, расширяя свои тематические и географические горизонты в целях развития науки о балете, как одной из значительных областей современного искусствознания.

С искренним пожеланием творческого и научного вдохновения,

*Ректор
Н. М. Цискаридзе*



ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели, уважаемые авторы!

Представляем вашему вниманию первый журнал 2016 года.

Статьи первого раздела уже традиционно знакомят читателей с результатами архивных и музейных исследований, раскрывающими новые грани истории Школы и судеб ее участников. В примыкающей рубрике представлены материалы, посвященные В. С. Костровицкой — они не только отмечают 110-летие со дня рождения известного методиста-педагога классического танца, но и, можно сказать, анонсируют публикацию мемуарных записей Веры Сергеевны, которую планирует осуществить Академия.

Раздел теории и истории хореографического искусства включает статью О. В. Кирпиченковой, исследующей вопрос многогранных интерпретационных возможностей «Весны священной» И. Стравинского. Тему античного греческого мифа как сюжетной основы балетов, поставленных на русской сцене XVIII–XIX вв., представляет А. Е. Максимова — и, можно сказать, что статья под названием «Нить Ариадны» открывает на наших страницах год культуры Греции в России.

Раздел «В зеркале искусств» освещает проблему интерпретации в исполнительском искусстве пианизма (материалы Л. Е. Гаккеля о С. Рихтере и О. А. Скорбяценок об А. фон Гензеле).

Для теоретиков и практиков современного искусства безусловный интерес представляет работа В. О. Петрова об эстетике дадаизма, который, являясь достоянием XX в., тем не менее, воспринимается уже как часть истории.

Желаем увлекательного чтения и надеемся, что наше сотрудничество в наступившем году принесет взаимную пользу авторам и читателям «Вестника»!

*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

<i>Е. Н. Байгузина.</i> Интерпретация первоисточников в артистических портретах Ю. В. Пугачева	9
<i>Н. Е. Синичкина.</i> Семейные хроники Н. А. Камковой: историко-культурный феномен	16

К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. М. КОСТРОВИЦКОЙ

<i>Г. Т. Комлева.</i> Мой кумир	25
<i>А. А. Шестаков.</i> В. С. Костровицкая: известное имя — неизвестная судьба	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. 2)	38
<i>О. В. Кирпиченкова.</i> Вечная «Весна» (к вопросу о многообразии интерпретационных возможностей произведения И. Стравинского)	53
<i>А. В. Лазанчина.</i> О музыкально-хореографической драматургии балета Ф. Аштона «Маргарита и Арман»	61
<i>А. Е. Максимова.</i> Нить Ариадны (балет П. Шевалье де Бриссоля на музыку В. Мартин-и-Соллера)	67
<i>О. И. Розанова.</i> «Драмбалет» — взгляд из XXI века	79

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

<i>А. Б. Афанасьева.</i> «Диалог культур» в музыкально-хореографическом фольклоре: история и современность, социокультурные и педагогические аспекты	88
<i>Ю. А. Стадник.</i> Этнокультурный компонент хореографического образования в СПбГУП	97

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Г. А. Безуглая.</i> История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах	105
--	-----

HARMONIA MUNDI

<i>В. Н. Дробышев.</i> «Слабая» современность	123
<i>С. В. Лаврова.</i> Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делез и творчество Бернхарда Ланга	131

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

<i>Е. К. Блинова, А. Ю. Гамаскина.</i> Пространственно-изобразительные комплексы русских интерьеров XVII – первой трети XIX вв. и их сценографический потенциал	143
<i>Л. Е. Гаккель.</i> Святослав Рихтер: «Для кого же сегодня сыграть?»	152

А. А. Логунова. К проблеме музыкально-драматической формы финала в операх Дж. Верди (по материалам писем композитора)	155
О. А. Скорбященская. Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени	161

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Л. А. Меньшиков. Искусство, создающее реальность	169
В. О. Петров. Эстетические позиции дадаизма	179

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Поздравляем московских коллег	187
Е. Э. Дробышева. Архитектоника искусства: от концепта к практикам	188

Список сокращений	192
Аннотации	193
Abstracts	200
Авторы	207
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	210
Перечень требований и условий, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	211
К сведению подписчиков	213

CONTENTS

From the Rector of Vaganova ballet Academy Nikolay M. Tsiskaridze	3
From the Edition	4
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE	
<i>E. N. Bayguzina</i> . The interpretation of the primary sources in the artistic portraits of Y. V. Pugachev	9
<i>N. E. Sinichkina</i> . Family chronicles of N. A. Kamkova: historical and cultural phenomenon	16
ON THE 110-TH ANNIVERSARY OF V. S. KOSTROVITSKAYA	
<i>G. T. Komleva</i> . My idol	25
<i>A. A. Shestakov</i> . V. S. Kostrovitskaya: well-known name – unknown fate	29
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>A. V. Yepishin</i> . J. Balanchine and S. Prokofiev: history of frustrated cooperation. (part 2) .	38
<i>O. V. Kirpichenkova</i> . Eternal «Spring» (about the variety of choreographic interpretations of work by Stravinsky)	53
<i>A. V. Lazanchina</i> . About the musical-choreographic drama of ballet F. Ashton «Marguerite and Armand»	61
<i>A. E. Maximova</i> . «Ariadne's thread» (P. Chevalier de Brissol's ballet to the music of B. Martin-I-Sollera)	67
<i>O. I. Rozanova</i> . «Drambalet» – a view from the XXI century	79
PSYCHO-PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY	
<i>A. B. Afanasyeva</i> . «Dialogue of Cultures» in the musical-choreographic folklore: history and modernity, socio-cultural and educational aspects	88
<i>Y. A. Stadnik</i> . Ethno-cultural component of choreographic education in Saint-Petersburg University of the humanities and social sciences	97
METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION	
<i>G. A. Bezuglaya</i> . The history of the piano accompaniment of classical dance lesson in musical samples	105
HARMONIA MUNDI	
<i>V. N. Drobyshev</i> . «Weak» Modernity	123
<i>S. V. Lavrova</i> . Innovation and repetition in musical and philosophical discourse: Umberto Eco, Gilles Deleuze and creativity of Bernhard Lang	131
IN THE MIRROR OF ART	
<i>E. K. Blinova, A. Y. Gamaskina</i> . Spatial-visual complexes of russian interior XVII – first third of the XIX and his scenographic potential	143
<i>L. E. Gakkel</i> . Sviatoslav Richter: «For those i can to play today?»	152
<i>A. A. Logunova</i> . On the problem of musical and dramatic forms of the final in the operas of J. Verdi (based on the letters of the composer)	155
<i>O. A. Skorbyashenskaya</i> . Adolf von Henselt and Russian musicians of his time	161

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

L. A. Menshikov. The art which is forming the reality 169
V. O. Petrov. Aesthetic position Dada 179

CHRONICLE OF EVENTS

Congratulations to Moscow colleagues 187
E. E. Drobysheva. Architectonics of art: from concept to practice 188

List of acronyms 192
Abstracts 193
List of autors 207
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 210
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication
in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 211
To data of follovers 213

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

УДК. 75.041.5

Е. Н. Байгузина

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕРВОИСТОЧНИКОВ
В АРТИСТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТАХ Ю. В. ПУГАЧЕВА

Собрание Мемориального кабинета Истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой¹ насчитывает несколько десятков портретов именитых артистов русского и советского балета. В скульптурной части коллекции центральное место по праву занимают произведения выдающегося советского мастера Елены Александровны Янсон-Манизер, в живописной самая крупная монографическая серия принадлежит кисти Юрия Владимировича Пугачева (1933–1998), художника, для которого балет стал одной из ведущих тем творчества.

Юрий «заболел балетом» еще в 1948 г. (в пятнадцатилетнем возрасте), когда случайно попал на представление «Лебединого озера» в Новосибирском театре. Потрясение было огромно, юноша просмотрел спектакль в течение года 11 раз! Свою очарованность балетом художник пронес через всю жизнь. По его признанию, даже жену себе выбирал хрупкую и нежную, похожую на балерину, а будучи пятидесятилетним мэтром, неоднократно повторял, что несмотря на самую широкую художественную практику, «более всего люблю писать балет, детей и портреты» [1, с. 11].

В 1959 г. Пугачев окончил ЛВХПУ² имени В. И. Мухиной, получил диплом художника монументально-декоративной живописи и связал свою судьбу с городом на Неве. Еще в период работы над дипломом состоялась судьбоносная встреча молодого Юрия с Мариэттой Харлампиевной Франгопуло, заведовавшей только что созданным ею Музеем ЛХУ³. Именно Франгопуло познакомила Пугачева с живыми легендами советского балета — танцовщиками, балетмейстерами и выдающимися педагогами училища. По-матерински заботясь о пока не известном даровании, Мариэтта Харлампиевна заказала Юрию несколько портретов преподавателей, после чего директор ЛХУ В. И. Шелков пригласил его на работу учителем рисования. Несмотря на то, что педагогическая деятельность Пугачева была недолгой, близкие дружеские отношения с Франгопуло он сохранил на всю жизнь, исправно выполняя заказы своей покровительницы на портреты для Музея.

¹ Далее — МК ИОХО.

² ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище.

³ ЛХУ — Ленинградское хореографическое училище.

К сожалению, некоторые из них были впоследствии утрачены, — в настоящее время коллекция МК ИОХО располагает 11-ю живописными и одним скульптурным портретом Пугачева. Они посвящены легендам русского и советского балета и за исключением портрета М. Н. Стуколкиной (1985), выполнены в промежуток с 1959 по 1960-е гг. С точки зрения типологии, это довольно разные по характеру вещи — как камерные (Е. Люком, Г. Уланова, А. Шелест, М. Васильева), парадные (О. Иордан), так и театральные портреты, изображающие актера в роли (В. Нижинский⁴, Б. Брегвадзе). Существенно варьируются форматы (близкий к квадрату, прямоугольный, сильно вытянутый вертикальный), степени приближенности и удаленности модели (небольшие «головы», оплечные, поясные, в полный рост), техники живописи (холст-масло, холст-темпера, картон-пастель, бумага-пастель). Работы разнятся и по характеру завершенности — от этюдного портрета Стуколкиной до тщательно прописанных портретов Брегвадзе и Иордан. Однако, на наш взгляд, наиболее интересной проблемой в указанных художественных портретах Пугачева является метод работы с первоисточником — с тем оригиналом, от которого художник отталкивался в поисках образа.

В этом смысле произведения распадаются на две основные группы: портреты современников и портреты мемориальные, сделанные не с натуры, а по уже существующему художественному тексту (фотографиям). К последним относятся три портрета, первоисточником которых стали архивные фотографии, возможно, предложенные Мариеттой Харлампиевной из обширных фондов Музея или отобранные самим художником: «Вацлав Нижинский в роли Альберта» (1960-е гг.), «Балерина Елена Люком» (1961), «Галина Уланова» (1959). В любом случае интересна мотивация выбора постановочных фотографий, связь с оригиналами здесь носит самый общий характер, художник скорее передает устойчивые представления об артистической натуре вообще или созданных балетных образах. Нижинский дан в романтической роли, где отчетливо проговорён лексикон стиля — его Альберт порывист и «страдателен». Работа, выполненная в технике масла, представляет модель сквозь призму «творческого вдохновения», т. е. здесь художник опирается на устойчивые ассоциации массового зрителя по поводу оригинала.

Упреки Пугачеву в малохудожественности замысла, рабском копировании по фотографии, которые нам доводилось слышать, видятся не вполне обоснованными. Метод работы с фотографией как первоисточником живописного произведения использовали еще импрессионисты (также обвинявшиеся критиками) и М. Врубель. При создании мемориальных портретов метод неизбежен — он задает рамки, однако не ограничивает свободы мастера. Например, в «Нижинском» Пугачев вносит свои коррективы, фрагментирует из фотографии в полный рост оплечный портрет, создавая эффект «наезжающей камеры» и максимально приближая лик исполнителя к зрителю. Резкая диагональ плечевого корпуса, эффектно разметавшиеся пряди волос, размашистый мазок, подчеркнутый грим, взятый снизу-вверх ракурс (как из зрительного зала), концентрируют аффектацию Вацлава, присущую артистической натуре вообще.

⁴ Принадлежность портрета Нижинского кисти Пугачева дается на основании рукописи О. И. Маевской (Архив МК ИОХО, Инв. книга № 1. 1–751. 1977. С. 9–10.).



Ю. В. Пугачев. Вацлав Нижинский
в роли Альберта. 1960-е гг.
Холст, масло. 60 × 50 см.
МК ИОХО.



Е. Люком. Фотография. Нач. XX в.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. Балерина Елена Люком.
1961. Картон, пастель. 98 × 68 см.
МК ИОХО.



Галина Уланова. Фотография.



Ю. В. Пугачев. Галина Уланова. 1959.
Бумага, пастель. 77 × 51,5 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. Борис Брегвадзе
в роли Солора из балета А. Минкуса
«Баядерка». 1962. Холст, масло.
70 × 50 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. Балерина О. Г. Иордан. 1961.
Холст, масло. 70 × 50 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. Нина Стуколкина
в роли Мерседес в балете А. Минкуса
«Дон Кихот». 1985.
Частное собрание, Санкт-Петербург.



Ю. В. Пугачев. Портрет Н. М. Стуколкиной.
1985 г. Бумага, пастель. 50 × 60 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев.
Балерина Марина Васильева.
1959. Б., пастель. 100 × 50 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. Балерина Алла Шелест.
1962. Холст, темпера. 85 × 65 см.
МК ИОХО.

Прием «*нон-финито*» Пугачев использовал в мемориальном портрете «Балерины Елены Люком», выполненном в технике пастели в 1961 г. Несмотря на то, что на момент создания семидесятилетний оригинал жил и здравствовал, художник обратился к постановочной архивной фотографии из фондов Музея. Живописец следовал заранее заданной концепции неизвестного художника-фотографа, предлагающей образ молодой балерины начала XX в., в котором подробно проговорен весь джентельменский набор иконографических признаков — покатые округлые плечики, газовые тюники и вуали, пуанты, состояние легкой задумчивости. Впрочем, в это задумчивое настроение верится с трудом, слишком кокетлива поза сидящей балерины, открывающая ножки, слишком кукольно ее личико, обрамленное эффектными золотыми кудрями и нешуточными драгоценностями. Здесь мы имеем дело с внутренним конфликтом формы и содержания: по замыслу фотографа-постановщика Люком должна изображать меланхоличную служительницу Терпсихоры, пребывающую в творческих раздумьях, тогда как выбранная фактура (сама балерина) полнокровна, жизнерадостна и игрива. Обратим внимание, как Пугачев пытается скорректировать этот диссонанс — он вытягивает формат картины в вертикальный, немного смещает ракурс плеч (дабы они казались более узкими), левой ступне придает более выраженный «балеринский» подъем, заостряет подбородок модели (за счет чего лицо смотрится уже), обводит темным контуром фигуру, отчего ножки несколько «стройнеют», а сам образ набирает декоративную звучность. И, наконец, прием «*нон-финито*», придающий фигуре необходимую воздушность и растворимость, во многих местах поверхность картона остается не тронутой пастелью и воспринимается как условный фон. Графичный, выполненный в монохромной охристой гамме, портрет «Балерины Елены Люком», подаренный Музеем самой Еленой Михайловной [2, с. 25], в итоге стал одним из самых поэтичных в серии Пугачева.

Хрупкая техника пастели, по признанию художника, была им любима за немеркнущую со временем цветовую гамму, звучность и быструю результативность [1, с. 60]. В ней в 1959 г. Пугачев исполнил, очевидно, один из своих самых первых мемориальных портретов для Музея училища — портрет Галины Улановой. Как и рассмотренные выше работы, он выполнен по фотографическому источнику и несет черты этюдной незавершенности. Для живописного решения в сравнении с фото-источником характерно небольшое вытягивание пропорций (удлиненная шея), заострение черт лица, большая эмоциональность и чувственность. Здесь художник активно использует повышенную цветность пастели, обыгрывая контраст алых губ и голубой туники.

Вторая группа портретов писалась Пугачевым с живой натуры, непосредственное общение с моделями сказалось в большей свободе композиций, более рельефном выявлении авторского начала. Для работы «Борис Брегвадзе в роли Солора из балета Минкуса “Баядерка”» (1962) была выбрана форма парадного театрального портрета. Танцовщик изображен в роли, полнее всего раскрывавшей его лирико-драматическое дарование (Ф. Лопухов, например, считал Брегвадзе лучшим исполнителем этой партии [3, с. 23]). Пугачев выбрал эпизод из первого акта балета, когда военачальник Солор появляется у храма, где служит баядерка Никия.

Роскошный восточный наряд, переливающийся рубинами и жемчугами, подчеркивает аристократизм воина, привыкшего повелевать. Несмотря на то, что изображение поясное, в нем чувствуется легкий шаг, упругая волевая пластика артиста. Роль в пору модели, Бреговдзе не столько играет, сколько живет в ней полнокровной жизнью, его яркая творческая личность вызывает явную увлеченность и симпатию самого художника.

С 1962 г. Борис Бреговдзе приступил к педагогической деятельности в стенах ЛХУ, когда и был заказан его портрет. Сохранилось небольшое письменное свидетельство Франгопуло об истории его создания: *«Молодой художник Юрий Пугачев, недавний студент Академии, сделал бесплатно портрет Бреговдзе в роли Солора из “Баядерки”. Написал он его по просьбе хранителя Музея Хореографического училища. Художник считал за честь написать портрет для Музея, в котором бывает так много посетителей. Когда портрет был готов, хранитель Музея обратился к артисту с просьбой подарить художнику на память какой-нибудь пустячок из тех вещей, что артисты привозят из-за границы личных вещей артиста, но что же — спросил он. Может быть кашне, или галстук...- “Что вы”, ответил Бреговдзе [...] — “Я подарю ему материал на костюм, который я привез из Англии, только сделайте одолжение, передайте ему материал сами, я не умею этого делать”. На другой день подарок артиста был вручен оторопевшему художнику»* [4, с. 4]. Этот текст весьма информативно отражает реалии советской эпохи, включающие и самоцензуру Франгопуло (негоже советскому премьеру возить всякие «пустячки» из-за границы), и скромное материальное положение молодого живописца, и щедрость Бреговдзе.

При работе с натуры Пугачев отталкивался от главной идеи личности, выстраивал диалоги со своими моделями. Например, исполняя парадный портрет педагога ЛХУ балерины О. Г. Иордан, интересовался ее предпочтениями в живописи. Узнав, что это импрессионисты, начал писать широким размашистым мазком, светлыми золотистыми тонами обыгрывая желто-синие контрасты (к сожалению, картина, написанная в 1961 г., сильно потемнела со временем). Гордой, собранной и энергичной личностью предстает Ольга Генриховна в работе Пугачева. После едкого замечания Л. В. Якобсона «Вы, Юрочка, точно передали это ее выпендривание из ничего», модель потребовала, чтобы портрет при ее жизни не выставлялся в Музее [1, с. 177].

Задумчива и мечтательна погруженная в творческие раздумья юная танцовщица Васильева (1959). По воспоминаниям Марины Александровны, она позировала по просьбе художника в стенах Училища после репетиций. Выполненный в любимой Пугачевым технике пастели, портрет оркестрован розово-голубыми тонами, выявляющими нежность и чистоту девичьего образа. Вместе с тем, в композиционном строе работы чувствуется влияние набиравшего популярность в 1950-е гг. «сурового стиля» — вытянутый формат, низкая точка зрения, мотив предстояния, некоторая монументализация образа за счет так называемой «кошачьей перспективы» (точки зрения снизу-вверх).

Близкий к «суровому стилю» подход демонстрирует и портрет-картина «Балерина Алла Шелест» (1962). Эта разновидность портрета предлагает большее обобщение натуры, картинное содержание (репетиционные будни балета) высту-

пает здесь на равных с портретным образом ведущей балерины Кировского театра. Очень выразительна поза несколько уставшей Шелест, предложенная самой танцовщицей, она чем-то напоминает египетский иероглиф. Вся в черном, опираясь руками на станок и стену, Шелест немного склонилась вперед, эффектно упираясь согнутой ногой на пуант. Предложенное сравнение с иероглифом не надуманно, картина писалась после поездки балерины в Египет, искусство которого поразило ее цельностью образов, монументальностью и лаконизмом. Пугачев вспоминал, что работал быстро, исполнив темперажную картину в технике «алла прима» всего за один сеанс [1, с. 186]. Влияние «сурового стиля» сказывается в выбранной теме трудовых будней, форме предстояния, подчеркнутой графичности, усилении силуэтного начала, обобщенности, лапидарности художественного языка. Скульптурная отточенность позы, психологическая выверенность жеста, явленная художником в портрете, отличали образы, созданные балериной на сцене.

Взгляд Шелест направлен прямо на зрителя, но поймать его невозможно, огромные глаза смотрят в вечность, чуть приподняты уголки чувственных губ, лицо бледно и напоминает древнеегипетское изваяние. На момент создания картины Алле Яковлевне исполнилось 43 года и ей, по понятным причинам, хотелось выглядеть моложе. Возможно, она высказывала по этому поводу некоторые претензии художнику, во всяком случае, Пугачев в письме 1963 г. к Франгопуло по поводу написания другого портрета, педагога характерного танца, бывшей ведущей балерины Кировского театра Валентины Константиновны Ивановой отмечает: «*Ваша последняя просьба будет в ближайший день выполнена, я имею в виду портрет Ивановой В. К. Правда, я очень боюсь курьеза, подобного с портретом Шелест. Иванова призналась мне, что именно такова, как на холсте, но просит сделать ее много моложе. Ах, как это щепетильно!*» [5, с. 1–2]. В письме 1962 г., по поводу работы над портретом Шелест: «*Боже, как трудно иметь дело с артистами!*» [6, с. 2].

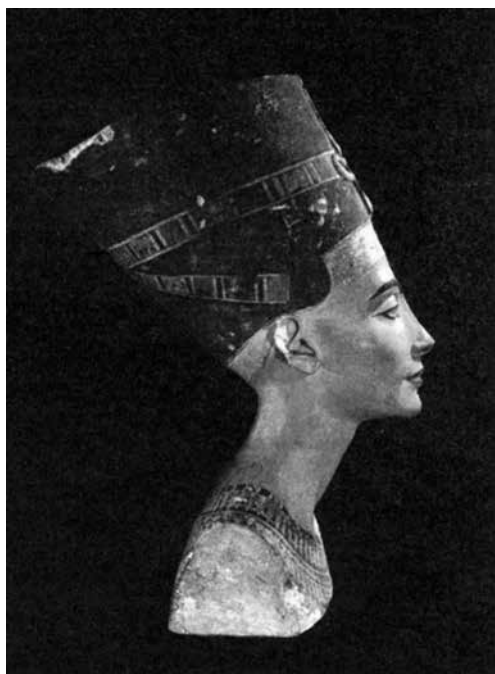
Известно, что Пугачев планировал создать еще и скульптурный портрет Аллы Шелест «*а ля Нефертити*», но не успел в силу постоянной занятости балерины [1, с. 186]. Однако мы можем утверждать, что идея истолкования образа современной примы сквозь призму древнего шедевра была осуществлена при создании гипсового бюста Аллы Евгеньевны Осипенко (1960-е гг.). В 2014 г. Арсений Юрьевич Пугачев (сын художника) предоставил Музею цифровое изображение рисунка, датированного мартом 1966 г., фиксирующего особенности профиля Осипенко и являющегося подготовительным эскизом к бюсту. Лебединая шея, удлинённые черты лица, гордая посадка головы, полуприкрытые глаза, мягкий абрис чуть улыбающихся губ, а главное — внешняя отрешенность и эмоциональная непроницаемость роднят женский скульптурный образ века XX с величавой царицей, жившей три с половиной тысячелетия назад. О чем молчит таинственная и замкнутая Осипенко — Хозяйка Медной горы? При внешне бытовом характере портрета, даже в балетной «кичке», удлиняющей и утяжеляющей затылок, звучит отзвук царской тиары. Один из самых пленительных женских образов за всю историю человечества, образ царицы Нефертити становится художественной метафорой, не мешающей высказаться мастеру современным пластическим



Ю. В. Пугачев. Скульптурный портрет
А. Е. Осипенко. 1960-е. Гипс. В. 37,5 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. А. Е. Осипенко. 1966.
Бумага, карандаш.
Собственность семьи художника.



Мастерская Тутмоса. Бюст Нефертити.
XIV в. до н. э. Известняк. В. 50 см.
Новый музей, Берлин.

языком. Сохраняя композиционную форму первоисточника, он лепит лицо Осипенко, заостряя строение черепа, резко выделяя скулы, подчеркивает асимметрию глаз, «бороздит» пряди волос⁵.

Самая поздняя работа Пугачева из коллекции МК ИОХО — пастельный «Портрет Н. М. Стуколкиной» датируется 1985 г., причем писался портрет вторично, с 79-летней танцовщицы, как этюд головы для картины «Нина Стуколкина в роли Мерседес в балете А. Минкуса “Дон Кихот”» (1985). Первый портрет Стуколкиной, исполненный художником еще в 1970-е гг., был утрачен. Несмотря на почтенный возраст, известная характерная танцовщица вышла на этюде полной решимости, страстной и энергичной. Этому способствовали и вывод головы в профиль, и пристальный взор, и пылающий жар непокорных кудрей. Художник с восхищением вспоминал стройность и гибкость немолодой уже женщины, ее неутомимую энергию и желание работать моделью. По портрету видно, что в 1980-е гг. заметно изменилась стилистика Пугачева, она приобрела несколько репрезентативный, «салонный» характер.

Даже небольшое число рассмотренных произведений Юрия Пугачева демонстрируют удивительную вариативность художника в работе с первоисточниками. При создании мемориальных портретов по фотографиям он использует приемы «*нон-финито*», фрагментирования объекта, меняет форматы, ракурсы тел. При работе над портретами современников первоисточником становятся сами личности танцовщиков и созданные ими образы, увиденные сквозь призму классического наследия, но рассказанные современным художественным языком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Художник Ю. В. Пугачев. Альбом /Автор предисловия В. Е. Волков. СПб.: Корвет, 1994. 280 с., ил.
2. Франгопуло М. Х. Каталог (опись) имущества Музея ЛГХУ им. А. Я. Вагановой 1957, 1959, 1975 г. // Архив МК ИОХО. [116 с.]
3. Рулева А. Борис Брегвадзе. Л.-М.: «Искусство», 1965. 112 с.
4. Франгопуло М. Х. [Б. Н.] [Машинописная страница из неизвестной рукописи]// Архив МК ИОХО. 1 л.
5. Пугачев Ю. В. — Франгопуло М. Х. Письмо от 18 апр. 1963 г. // Архив МК ИОХО. Фонд М. Х. Франгопуло. [2 с].
6. Пугачев Ю. В. — Франгопуло М. Х. Письмо от 29 мая 1962 г. Архив МК ИОХО. Фонд М. Х. Франгопуло. [2 с].

⁵ Гипсовый бюст А. Осипенко был подарен Музеем Ю. Пугачевым. См.: [2, с. 91].

УДК – 792.8; 929

Н. Е. Синичкина

СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ Н. А. КАМКОВОЙ:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Памяти Виктора Ефимовича Камкова (1945–2015)

Н. А. Камкова – яркая и многогранная личность. Мы мало знали о ее прошлой жизни, и, к сожалению, стеснялись расспрашивать Наталью Александровну об этом. Какое упущение!

А. М. Полубенцев

Наталья Александровна Камкова (1907–1973) окончила хореографическое училище по классу А. Я. Вагановой в 1924 г. Посвятив всю свою жизнь преподаванию классического танца, она стала уникальным, талантливейшим педагогом. Представляется интересным по-новому увидеть профессиональный путь Н. А. Камковой в контексте не известных ранее страниц ее жизни. И здесь важно говорить о Камковой через призму культурной среды, в которой она росла и жила, поскольку именно эта среда взращивала и подпитывала весь ее педагогический путь¹. Современное гуманитарное образование особенно остро нуждается в ярких и убедительных примерах зарождения и поддержания культурно-исторических традиций. Почему Камковой удалось продолжить дело Вагановой на таком высочайшем уровне? Какие семейные ценности, культурные традиции были переданы будущей балерине и педагогу в детстве? Какие обстоятельства жизни предопределили творческий путь Камковой? Попытка ответить на эти вопросы позволит обогатить содержание образования сегодняшних выпускников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, поскольку «главным в гуманитарном образовании становится ценность как переживаемое отношение, как неразрывная связь поколений, как сохранение классических культурных смыслов и создание новых» [1, с. 33].

¹ Историко-культурный интерес к жизни и творчеству Камковой возник у автора в связи с участием в проекте реконструкции старинного купеческого дома в Шлиссельбурге. Об истории здания никаких сведений не сохранилось, но было очевидно, что когда-то здесь жили очень достойные и, возможно, известные люди. Почти все архивы Шлиссельбурга были уничтожены во время войны, поэтому надежды на то, что нам станет известна подлинная история здания, не было никакой. И вот через некоторое время к нам обратился человек, который рассказал, что до революции дом принадлежал его семье, здесь же провела детство его родная тетья – Наталья Александровна Камкова. Так было положено начало нашему поиску.

Семейное древо Натальи Александровны Камковой² ведет начало с XVIII в.: предки семьи происходили из рыбаков, прибывших в Шлиссельбург во времена Екатерины II. Официальную родословную семья начинает с дедушки и бабушки будущей балерины — купца Алексея Григорьевича (1837–1898) и Надежды Поташовых. Купец построил дом для своей семьи в 60-х гг. XIX в. в центре Шлиссельбурга³. В конце века Поташовы располагали несколькими зданиями на Богоявленском проспекте⁴. У семьи были хлебопекарня, колбасный цех, конюшня (рысаки, неоднократно побеждавшие на выставках, были куплены в Париже), несколько кораблей⁵, ходивших по Неве в Петербург. У Поташовых родилось трое детей. Сегодня потомки семьи хранят особую память о двух из них: Андрее и Клавдии⁶.

На Андрея Алексеевича Поташова (1862–1916) легли все тяготы по содержанию семьи после смерти отца (именно Андрею он завещал дом). Андрей унаследовал купеческую хватку Поташовых и продолжил их дело. В памяти шлиссельбуржцев сын купца остался благодаря тому, что в конце XIX в. отлил новые колокола для часовни Казанской Божией матери⁷. От Андрея Алексеевича Поташова

² Здесь и далее история семьи излагается по воспоминаниям сына Н. А. Камковой — Виктора Ефимовича Камкова и ее двоюродного племянника Валерия Петровича Гуттаковского.

³ В 1986 г. КГИОП присуждает дому статус выявленного объекта культурного наследия регионального значения: дом представляет классический образец жилого каменного купеческого дома исторического центра Шлиссельбурга второй половины XIX в., расположенного по красной линии застройки в северо-западной части Шлиссельбурга у начала Новолодожского канала императора Александра II в истоке р. Невы.

⁴ Ныне улица Чекалова. Богоявленский проспект был переименован в улицу Чекалова в 20-е гг. XX в. в честь красноармейца Н. М. Чекалова. В памяти семьи этот человек (погиб в Петрограде совсем молодым в 1919 г.) остался благодаря тому, что предупредил Поташовых о готовящейся экспроприации дома. Именно поэтому сегодня у нас есть многочисленные свидетельства жизни купеческой семьи: предметы быта и интерьера, книги, фотографии и письма. Все это легло в основу создания историко-этнографического музея в бывшем купеческом доме в Шлиссельбурге.

⁵ «Византия», «Елизарий», «Поташов», «Слон». Последний также спасал рыбаков на Ладоге. «Слон» продолжал ходить по Неве после революции, но уже под названием «Спартак».

⁶ Третий ребенок купцов, сын Иван, эмигрировал в Америку на одном из судов семьи, оставив в России свою жену Дарью, которая так никогда и не вышла замуж. «Баба Даша» нянчила в сороковых годах двоюродных братьев — правнуков купцов — Валеру Гуттаковского и Витю Камкова. Как это ни удивительно, но от Ивана из Америки долгое время приходили открытки.

⁷ Предположительно, что в строительстве часовни Казанской Божией матери принимал участие и купец Поташов. Часовня была возведена «в 1865 г. по инициативе причта Иоанновского собора и коменданта крепости генерал-майора Лепаренга для иконы Казанской Божией матери. Она стояла на берегу канала Императора Александра II близ паровой станции. Ее снесли в 1980-х гг., а на том месте построили здание водозабора. В эту часовню до самой революции 1917 г. каждый год, 8 июля, из крепости Орешек на специальных лодках привозили самую почитаемую икону Казанской Божией матери для доступа к ней богомольцев и жителей города и для совершения Крестного хода» [2, с. 34, 37, 38]. По воспоминаниям внука купца, колокола были разбиты красноармейцами.

и его жены Александры Федоровны идет самая разветвленная линия Поташовых: у них было семеро детей — двоюродных сестер и братьев Натальи Камковой.

Что нам известно о родителях Натальи Александровны? Купеческая дочь Клавдия Алексеевна Поташова посвятила свою жизнь театру. Под псевдонимом Роменская⁸ она служила в нескольких театрах Петербурга — Ленинграда. В архиве семьи был обнаружен уникальный документ — письмо, адресованное Клавдии Алексеевне «Роменской группой рабочей и интеллигентной молодежи» 8 августа 1906 г. Из этого письма мы понимаем, что Клавдия Алексеевна уже снискала славу актрисы и приобрела благодарных поклонников. Судя по всему, речь идет о театре украинского города Ромны (по воспоминаниям семьи, в это время Клавдия Алексеевна гастролировала по городам Украины). Выскажем догадку, что именно «Роменская сцена» оставила в судьбе актрисы самый яркий след и побудила взять сценический псевдоним — Роменская. Ведь в этот же период происходит встреча Клавдии с будущим мужем — актером и импресарио Александром Камковым (предположительно, это тоже был псевдоним). 21 января (по новому стилю) 1907 г., в двухстах километрах от Ромен в городе Кременчуг родилась Наталья Камкова. Родители прожили вместе недолго, и судьба Александра Камкова осталась для семьи неизвестной — Клавдия Алексеевна об этом ничего не рассказывала. Но ее двоюродная сестра, тетя Наталья, однажды поделилась, что Наталья Александровна втайне от матери продолжала общаться с отцом.

Размышляя о судьбе Натальи Александровны, мы не могли не задаться вопросом, каким образом она оказалась в хореографическом училище? Пока никаких письменных свидетельств этого решения обнаружить не удалось. Но в беседах с сыном и племянником Камковой мы пришли к выводу о том, что, скорее всего, определяющими факторами стали артистическая среда родителей и события 1917 г., в результате которых семья лишилась родового дома. Училище же давало возможность создать условия для жизни ребенка. Ведь не осталось не только дома. Большая часть семьи была сослана на Муйнак (в Узбекистан), и теперь во время гастролей не к кому и некуда было отправлять Наталью. Ее новым домом стало хореографическое училище. В ее жизнь вошла Агриппина Яковлевна Ваганова.

И здесь возникает другая удивительная линия соприкосновения великой Вагановой и ее выдающейся ученицы — петербургский-ленинградский адрес «Гороховая, 4», который стал еще одной культуросной средой, предопределившей жизнь и творчество Н. А. Камковой. К сожалению, Камкова никогда не вела записей. Но ее единственный сын, Виктор Ефимович Камков, был невероятно одаренным не только как балетмейстер и педагог, но и как публицист. Его воспоминания о Гороховой, 4 — уникальное свидетельство эпохи. Замечательно, что впервые эти воспоминания публикуются на страницах «Вестника Академии русского балета им. А. Я. Вагановой» — *alma mater* Камковых.

⁸ Клавдия Алексеевна рассказывала, что, получая паспорт, разрешила паспортисту самому выбрать любую фамилию из трех: Поташова, Роменская, Камкова. По паспорту дочь купца стала Роменской. Своей единственной дочери купец Поташов завещал деньги, которые хранились в банке (15000 дореволюционных рублей).

* * *

«Наш дом. Гороховая, 4 (Дзержинского, 4)

Здесь я родился. Ну, конечно, я родился в роддоме, но как себя помню, дом этот был для меня центром вселенной. Той вселенной, которая в каждом возрасте, в каждый период жизни, для каждого человека своя. С детства Адмиралтейский шпиль олицетворял для меня центр мира и, конечно, центр Петербурга, Петрограда, Ленинграда. Это ощущение, диктуемое внутренним миром человека, подспудно остается надолго, иногда на всю жизнь, иногда смыаемое событиями, перемещениями в пространстве событий и мест пребывания и проживания. Дом наш находился очень близко к Адмиралтейству — всего лишь территория Александровского сада отделяла дом от огромного здания, в котором располагалось Высшее морское инженерное училище...

История дома и его аура наполнялись событиями, происходившими в его помещениях, и проживавших в нем в различные времена известными людьми. В нашем детстве над домом висела какая-то тайна, доходившая до нас туманными отголосками, которые много-много позже стали формироваться в историю дома после 1918 г... Взрослые жильцы нашего дома наверняка знали о том, что в этом доме ранее располагалось учреждение под названием ЧК. В дальнейшем история постаралась забыть о данном факте. Даже сегодня мало кто знает о том, что ЧК было не только в доме 2, но и в доме 4. В моем детстве над воротами висел отличный знак участника революции. Его сбили во время ремонта внешнего фасада здания, да так и не восстановили по причине обычной безалаберности либо сознательно, чтобы погасить память, несущую неоднозначную историческую реальность Гороховой, 4. В 20–30 гг. дом на Гороховой, 4 уже официально занимало Управление делами Петроградской ЧК. Здесь находились кабинеты сотрудников и камеры заключения. Об этом долгое время мы, дети Гороховой, 4, ничего от взрослых не слышали. На мой вопрос о знаке на воротах ни бабушка, ни родители никак не реагировали. Только в юности, когда начали просачиваться какие-то слухи, мы стали говорить, что “Здесь были кабинеты”. Тогда мы плохо понимали значение этих слов, но став взрослыми, осознали, что эти “кабинеты” хранят множество тайн, трагедий, много боли, слез и страданий... После переезда органов ОГПУ в новое здание на Литейном, дом 4 по Гороховой улице был превращен в жилой. В некоторых квартирах о прошлом напоминали ниши в стенах на тех местах, где на пути коридоров возникали вновь возводимые стены, разделяющие квартиры. Квартиры подобных домах распределялись по особым спискам, и получали их не самые рядовые граждане. Новые жильцы в основном были работниками партийного аппарата. И среди этой “спецпублики” квартиры начали получать работники культуры. Ходили разные слухи. То ли здесь должен был жить С. М. Киров, который хотел иметь своими соседями известных и приятных ему деятелей искусства. То ли нужно было обставить полученные в этом доме квартиры его пассии, певицы Мариинского театра. То ли органы хотели иметь «под колпаком» деятелей культуры и посредством кого-то из первых обитателей из артистов привлекали в дом новых жильцов. Все эти слухи могли иметь под собой почву, так как рассказывали, что Киров часто посещал Гороховую, 4. Можно предположить,

что вся интрига заселения дома была спроектирована органами для разделения личной жизни С. М. Кирова и, возможно, для наблюдения не только за людьми искусства, но и самого Кирова... Наталья Борисовна Бабочкина вспоминала (семья актера Б. А. Бабочкина поселилась в квартире 10 с начала тридцатых годов): “В начале войны дом опустел (наверное, она имела ввиду лестницу главной парадной. — В. К.). Жилой осталась наша квартира, рядом в квартире жила вдова Певцова (моя мать Н. А. Камкова. — В. К.) со своим новым мужем художником. Ниже этажом — семья Дунаевских и на втором этаже — Агриппина Яковлевна Ваганова. Где-то выше нас жил вечно пьяный человек, работающий в том самом заведении”. А мне вспоминается услышанное в детстве в разговорах между взрослыми, как в ночь после смерти Кирова опустели почти все квартиры на главной лестнице дома. Распахнутые двери квартир, из которых ночью были вывезены целые семьи, зияли пустотой. На втором этаже мечущийся по лестничной площадке плачущий маленький ребенок, и внизу в фойе парадной в унисон с ним плачущая лифтерша, боящаяся успокоить этого ребенка, который каждый день здоровался с ней, выходя на прогулку с родителями... Но это было уже потом, в конце 30-х, начале 40-х гг.

А в первом эшелоне заселенцев в дом на Гороховую, 4 был певец Ершов, другие артисты, в том числе на четвертый этаж по парадной лестнице въехали Борис Андреевич Бабочкин — в квартиру 10 и Илларион Николаевич Певцов с женой Натальей Александровной Камковой — в квартиру 11. По рассказам, соседние квартиры были еще не заселены, и двери в квартиры 10 и 11 не закрывались. Это была как бы общая территория. Видимо, жили дружно. А дружба эта имела свою историю. Еще в 1920-м г. Бабочкин поступает в Москве сразу в две театральные студии: к тогдашнему кумиру столицы Михаилу Чехову и в студию “Молодые мастера”, которой руководит Илларион Николаевич Певцов. Бабочкин в конце концов выбирает себе в учителя последнего: “Навсегда, на всю жизнь”. И вот совместная лестничная площадка на Гороховой, 4... В той же студии “Молодые мастера” учился и Георгий Васильев. Когда братья Васильевы написали сценарий “Чапаева”, то принесли его Иллариону Певцову. При чтке сценария присутствовал и Борис Бабочкин, в то время молодой артист Александринки. Бабочкин вспоминал: “Мы шли по снежному ночному Ленинграду. Останавливались на пустынных перекрестках, и, захваченный образом Чапаева, я рассказывал Васильевым, как я его себе представляю”. В ту зимнюю ночь 1933 г. вопрос об исполнении главной роли решился сам собой. А И. Н. Певцов получил роль полковника Бороздина. Можно предположить, что работа над фильмом, кроме киностудии, продолжалась, или даже можно сказать — начиналась, на Гороховой, 4. Наверное, многое рождалось в беседах, спорах, преодолении сомнений, обсуждениях того или иного эпизода, роли. Отзвуки периода съемок “Чапаева” пережили свое время и отзывались в квартире моей матери многие годы... Сегодня, когда спрашиваешь молодежь о том, смотрели ли они фильм “Чапаев”, то видишь удивленные глаза. А наше поколение было захвачено событиями, происходившими на экране. Мы смотрели фильм по несколько раз. Мы играли в Чапаева. Но понять всю серьезность и смелость создателей фильма и задуматься о настоящем месте этого фильма в культурном наследии нашей истории мне помог один эпизод, который произошел со мной примерно



Выпуск в Хореографическом училище 1924 г. Н. А. Камкова — третья слева во втором ряду. Фото из семейного архива Поташовых.



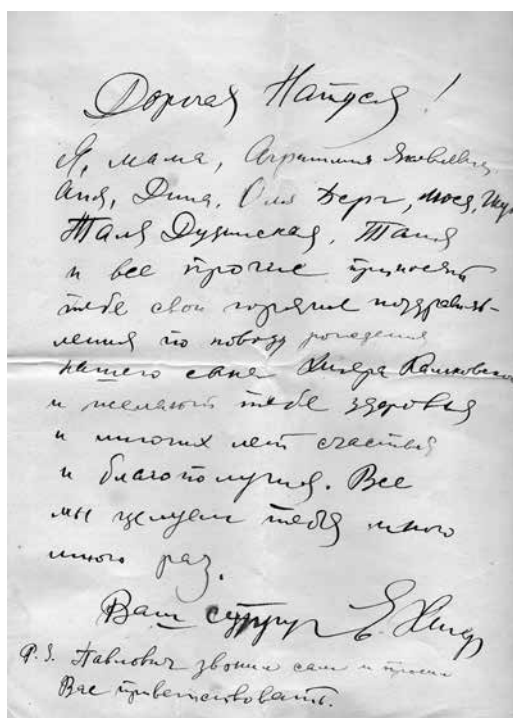
Новый год в квартире Н. А. Камковой на Гороховой, 4: слева — Н. Камкова с Людмилой (внучкой А. Я. Вагановой), далее — Анна Поташова (двоюродная сестра Камковой), крайний справа — Валерий (сын Поташовой), рядом с ним, слева — Виктор (сын Камковой). 50-е гг. XX в. Фото из семейного архива Поташовых.



Родовой дом Н. А. Камковой. В советское время здесь располагались различные учреждения, здание неоднократно перестраивалось.
Фото из семейного архива Поташовых. 1959 г.



Клавдия Алексеевна с дочерью Натальей Камковой в саду собственного дома в Шлиссельбурге. 1915 г.
Фото из семейного архива Поташовых.



Поздравление Н. А. Камковой с рождением сына Виктора. Июнь 1945 г.
Фотокопия из частной коллекции Н. Е. Синичкиной.

в 2007 г. Это произошло в Швейцарии, в кантоне Валле, в маленьком городке под названием Сьон. Сюда мне удалось организовать поездку хореографического отделения Ленинградского областного колледжа культуры. Как-то я вошел в зал во время репетиции, и мое внимание привлекла интересная женщина, которая о чем-то рассказывала собравшимся вокруг нее студентам и педагогам. Меня эта сцена немного удивила. Как быстро произошел контакт! Я приблизился к группе. Женщина рассказывала на хорошем русском языке: “Мы очень с большим интересом восприняли фильм Чапаев. Но почему такие ошибки? Вот, например, полковник Бороздин. Во-первых, он не Бороздин, а Изергин, а главное, — он никогда не играл на фортепиано. И вообще, он умер в Париже в 1953 г., а не погиб в бою, как это показано в фильме”. Откуда-то из подсознания у меня возникают отрывки разговоров, услышанных когда-то дома. Невозможно вспомнить, в какой момент это отложилось в моей памяти. Но, наверняка, конечно, что это моя мама — Наталья Александровна Камкова разговаривала с кем-то из многочисленных гостей, которые бывали в нашей квартире. И я мгновенно вступил в разговор: “Во-первых, игра на рояле не ошибка. Это сознательная деталь, внесенная И. Н. Певцовым в образ полковника, чтобы подчеркнуть белую кость героя — дворянское образование и культуру. Во-вторых, фамилия изменена осознанно. Это не исторический персонаж, а обобщенный образ врага”. Так мы знакомимся с племянницей белого генерала, образ которого воплотил на экране Илларион Николаевич Певцов. Она называет Изергина “дядя Миша”, а я ей рассказываю, что родился и вырос в квартире, где жил во время создания фильма “Чапаев” исполнитель главной роли полковника И. Н. Певцов. Первый муж моей мамы... Эта встреча в маленьком городке среди швейцарских Альп произвела на меня впечатление чего-то нового, неосознанного, неизвестного в создании фильма “Чапаев”. Со временем становилось понятно, что не сразу воспринимаешь всю серьезность сказанного авторами. Ведь в этой картине впервые образы «белых» не окарикатурены. А эпизод психологической атаки каппелевцев, в котором стройные ряды офицеров, с небрежной лихостью, с папироской в зубах шли под барабаны на смерть, производил потрясающее впечатление. Какой смелостью и уверенностью в своей правоте надо было обладать и каких усилий стоило доказать свою правоту в то время, когда снимался этот фильм!.. А ведь все сомнения, переживания, фантазии, споры, вполне возможно, происходили в квартире 11 по Гороховой улице, 4.

Творческая атмосфера квартиры формировалась из людей разных профессий, работающих на Ленфильме. ... Конечно, я только предполагаю, что в этой квартире собиралась масса творческих людей, но достоверно могу утверждать, что множество интересных друзей Натальи Александровны, посещавших нашу квартиру долгие-долгие годы, возникли именно тогда, во время работы над фильмом “Чапаев”⁹. Поскольку нет никаких свидетельств того, что мама бывала на Ленфильме, то, значит, что сами актеры, режиссеры, операторы приходили на Гороховую, 4. Сначала

⁹ Двоюродная сестра Н. А. Камковой Анна Поташова вспоминала, что к началу 30-х гг. Наталья Александровна серьезно задумывалась о карьере драматической актрисы и хотела поступать в труппу Александринского театра, где служил ее муж И. Н. Певцов.

к Певцову, а позже, с конца 30-х гг. к Наталии Александровне Камковой и к моему отцу — Ефиму Яковлевичу Хигеру¹⁰. Ефим Хигер работал в то время на Ленфильме художником...» [3].

* * *

В 1945 г. у Н. А. Камковой и Е. Я. Хигера родился сын Виктор. Из роддома его привезли на Гороховую, 4. В архиве семьи сохранилось трогательное поздравление в честь рождения сына, подписанное, в том числе, соседями по Гороховой, ставшими к тому моменту частью семьи Натальи Александровны Камковой.

В судьбе Натальи Александровны удивительным образом переплелись два адреса, два дома — Шлиссельбургский, Чекалова, 4 и Петербургский, Гороховая 4. Оба дома — памятники архитектуры с интереснейшей и разноликой историей. Дома пережили свой расцвет, смутное время красного террора, в них были «кабинеты», Советы, капитальные ремонты, их лепнина варварски сбивалась, они переустраивались и возрождались к новой жизни. Синергия исторического наследия этих зданий создала уникальную, богатейшую культурноносную среду, которая пронизывала всю профессиональную творческую жизнь Камковой.

По воспоминаниям близких людей, коллег и учеников, Наталья Александровна была исключительным, благородным человеком. Это свойство личности было унаследовано Камковой от благородных предков и преумножено самобытной атмосферой созидания и творчества окружавших ее людей. Именно культурная среда стала для выдающегося балетного педагога Натальи Александровны Камковой источником творческого горения и благородного служения хореографическому искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галицких Е. О.* Диалог в образовании как способ становления толерантности: учебно-метод. пособие. М.: Академический проект, 2004. 240 с.
2. *Овсяников Ю. В.* Шлиссельбург. 310 лет. СПб.: Нестор-История, 2012. 80 с.
3. *Камков В. Е.* Наш дом. Гороховая, 4 (Дзержинского, 4). [Рукопись] // Личный архив потомков семьи купца А. Г. Поташова. [6 с.].
4. «Мы, обожженные блокадой, просим тишины...». 1941–1944 гг. Ленинградский блокнот рисунков художника Ефима Хигера. Альбом. СПб, 2014.

¹⁰ В 2014 г. вышло издание «Мы, обожженные блокадой, просим тишины...» — ленинградский блокнот рисунков художника Ефима Хигера. Одним из авторов идеи издания выступил сын Е. Хигера и Н. Камковой — Виктор Ефимович Камков. В книге есть пронзительные строки, посвященные времени, когда отец жил и работал на Гороховой, 4 (Дзержинского, 4) во время блокады: «Вот он в квартире, коридор, поворот, еще маленький коридор. ... Здесь, в глубине квартиры < ... > находится большая, девятнадцатиметровая, с высокими потолками кухня. Здесь нет окон, что спасает от ветра и немножко от холода. Но здесь есть большая, большая плита. Здесь и работает художник, согревая руки у живого огня, который дает тепло и как-то отдаляет одиночество. Одиночество, тоска, эмоциональное напряжение сквозят в открытках и телеграммах, которые художник пишет почти каждый день. Предназначены они жене, которая находится в эвакуации в Молотове» [4, с. 52].

К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. М. КОСТРОВИЦКОЙ

УДК 792.8; 929

Г. Т. Комлева

МОЙ КУМИР

16 января исполнилось 110 лет со дня рождения Веры Сергеевны Костровицкой (1906–1979), признанного авторитета в русской школе классического танца. Более 30 лет она преподавала в Ленинградском хореографическом училище, помогала А. Я. Вагановой на педагогических курсах в Консерватории, написала несколько книг по методике классического танца — они широко известны и в нашей стране, и за рубежом. Ее консультациями охотно пользовались другие балетные школы и педагоги, в том числе зарубежные. Веру Сергеевну неоднократно приглашали в Московское хореографическое училище для проведения мастер-классов и чтения лекций по методике преподавания классического танца. По сути, она стала достойной преемницей Вагановой в нашей Школе, бессменно возглавляя всю методическую работу в течение нескольких десятилетий. Американец Д. Баркер изучил русский язык специально для того, чтобы перевести книги Костровицкой на английский язык.

Ленинградское хореографическое училище в эти послевоенные десятилетия еще сохраняло дух элитарного закрытого учебного заведения, во всех отношениях уникального. И присутствие Костровицкой эту высокую планку избранничества поддерживало.

Ее уроки и репетиции были незабываемы. И не только в профессиональном отношении. Они питали нас какой-то особой духовной энергетикой, обогащая на всю жизнь.

* * *

...В класс знаменитой балетной школы на улице Зодчего Росси вошла горделиво красивая женщина. Высокая, стройная, неброско, но элегантно одетая, она поздоровалась приветливо и чуть отчужденно. Вкрадчиво-властные интонации ее богатого тембрами голоса обещали нечто значительное. То, что происходило далее, обещания превосходило. Вы присутствовали при чуде — утверждалось торжество красоты. Красоту, прежде всего, излучали линии ее тела и она сама, с чисто царственной расточительностью позволявшая наслаждаться этой по-петербургски изысканной, элегантной красотой. То была Вера Сергеевна Костровицкая. Только в конце ее жизни я узнала, что Вера Сергеевна — двоюродная сестра великого французского поэта Гийома Аполлинера, поляка по национальности (его настоящая фамилия — Костровицкий). Это родство в определенный период нельзя было обнаруживать. Но то, что перед вами аристократка духа самых, что ни на есть, голубых кровей, вы понимали сразу.



В. С. Костровицкая.
Фото из архива АРБ имени Вагановой
(МКИОХО).

Авторитет Костровицкой в школе был непререкаем — и не только потому, что она долгие годы с благословения Вагановой была старшим методистом. Она отличалась прежде всего независимостью характера, самостоятельностью суждений и широтой художественного кругозора. Вокруг нее словно бы существовала некая аура, вызывавшая почтение даже у людей, не симпатизировавших ей. А мы, занимавшиеся у Костровицкой последние три года и выпускавшиеся под ее руководством, первое время не могли запомнить задаваемые педагогом движения: красота ее показа завораживала, гипнотизировала нас. Вся она — с удлинёнными пропорциями, красивой лепкой ног с неправдоподобно большим подъемом — походила на сказочную птицу, хранительницу неких высших тайн, лишь ненадолго залетевшую сюда из царства красоты, чтобы тут же возвратиться в родные края.

Мир музыки, живописи, поэзии и литературы для Костровицкой был родным. Ее музыкальность была абсолютной. Именно это, я думаю, сближало ее с Георгием Баланчивадзе (Джорджем Баланчиним). Объединяло их также и участие в петроградском «Молодом балете», родившемся в начале 1920-х гг. как союз энтузиастов, не удовлетворенных театральной рутинной. Вера Сергеевна была требовательна в выборе музыки для сопровождения урока, считая, что это, помимо прочего, воспитывает наш музыкальный вкус. Шопен, Лист, Григ были в числе самых любимых. Зная, что я довольно прилично владею фортепиано, она просила сыграть пьесу, которую собиралась ставить. Наши ощущения музыки нередко расходились. Она рассказывала о своем восприятии, но никогда не навязывала его мне. Вероятно, чужую самостоятельность она умела ценить не меньше, чем свою.

Ее интерес к постановочной работе реализовался и в сочиняемых для учениц номерах, и в тех композициях, которые предлагались нам на уроке. Выразительности поющего тела в поэтичных адажио Вера Сергеевна уделяла особое внимание. Сказывалось, по-видимому, влияние ее педагога О. И. Преображенской, чуткой к музыке и склонной к импровизации. Другим кумиром Костровицкой была О. А. Спесивцева — та воплощала хрупкую ранимость, изначальную обреченность красоты в этом мире. Трагическое восприятие жизни было Костровицкой близко и перекликалось в чем-то с ее собственной судьбой: открытая форма туберкулеза сделала невозможной сценическую карьеру, сталинские лагеря упрятывали ее избранников... Выжить, в том числе в страшные блокадные годы, помогали богатейший внутренний мир, трепетная привязанность и дружба с матерью, и собственные тайные увлечения.

Одним из них была живопись. Об этом я узнала случайно и довольно поздно. Первый муж Веры Сергеевны В. В. Дмитриев — крупнейший театральный художник. Во второй половине жизни судьба связала ее с интереснейшим живописцем Соломоном Моисеевичем Гершовым, учеником М. Шагала и П. Н. Филонова, другом Д. Д. Шостаковича. Энергичную, смелую манеру письма и колористические пристрастия Гершова нельзя было ни с чем спутать. В доме Костровицкой я увидела и другие живописные работы, явно отличавшиеся по манере от гершовских. Оказалось, это натюрморты Веры Сергеевны. Они были романтичны, тонки, овеяны поэзией. Костровицкой удалось сохранить собственную манеру, несмотря на присутствие рядом совершенно другой и необычайно энергичной живописи. Соломон Моисеевич посвятил жене не один цикл своих работ, стремясь воплотить в портретах богатейшую гамму душевных качеств Веры Сергеевны. Краски драматические, а то и трагедийные, преобладали. Нашим любимым времяпрепровождением в позднейшие годы было устраивать просмотр сделанных Гершовым работ. Оценки и комментарии Веры Сергеевны отличались точностью, образностью, проникновением в глубинный смысл, а порой и озорством. Уважение Соломона Моисеевича к вкусу супруги, почитаемому им безупречным, сказывалось в том, что ей поручалось организовывать натюрморты и для него — не только для себя самой.

Достигнутый профессионализм в живописи подтвердил случай. Киевский оперный театр оказался на грани срыва премьеры «Лебединого озера»: художник,



Концертный номер «Птицы». Музыка Э. Грига, постановка В. С. Костровицкой.

В центре — ученица 7/9 класса Г. Комлева.

Фото из архива АРБ имени Вагановой (МКИОХО).

которому были заказаны декорации, подвел. Друзья просили выручить театр, и Костровицкую с трудом уговорили взяться за это. Когда ее сопротивление было сломлено, встречным условием стало не объявлять авторства. Эскизы были срочно написаны и отправлены с оказией. Так появился спектакль, оформленный анонимным художником — танцовщицей.

Мы, ее ученики, чувствовали, что за Верой Сергеевной тянулся шлейф напряженной духовной жизни, бросавшей отсветы на наши ежедневные училищные общения. Она могла ненароком спросить, была ли я на последнем концерте в Филармонии, и так несколькими словами охарактеризовать дирижерское мастерство Е. А. Мравинского, что я понимала масштаб потерянного. В следующий раз я мчалась, несмотря на физическую усталость, на его концерт и испытывала благодарность и к мастеру, и к своему педагогу. Также мимоходом она могла поинтересоваться, что я читаю, и поделиться собственными впечатлениями от прочитанного. А потом принести одну из своих любимых книг — это мог оказаться и Д. С. Мережковский, и не включенные в школьную программу поэты (из неодобренного, а то и запрещенного чтения).

Нас всегда разделяла дистанция. И только позднее я поняла, что была небезразлична ей, и оценила искренность и глубину привязанности. Но, может быть, самую трудную минуту моей жизни Вера Сергеевна почувствовала, и помогла преодолеть безысходность. Это было в выпускном классе. Мы готовили фрагмент из «Лауренсии». У меня тогда был очень большой, эффектный шаг. Но хотелось достичь еще большей остроты в прыжке, и я, вопреки всем педагогическим наставлениям, растягивалась, фиксируя ногу на реально существовавшей тогда печке. До тех пор, пока не порвала себе связки — сухожилия, прикреплявшие ногу к тазобедренному суставу. Врачи рекомендовали мне распрощаться с профессией. Пришлось пропустить — это в выпускном-то классе! — четыре месяца. А потом — вернуться и к «Лауренсии», и к па-де-де из «Дон Кихота». Ноги не слушались, боль была адской. Я пребывала в оцепенении и чувствовала, что силы мои иссякают. И вот после очередной мучительной репетиции, когда я была готова последовать рекомендации врачей и от балета отказаться, я вдруг обнаружила в своих вещах в раздевалке записку: «Эллочка, дорогая, потерпи — все образуется. Любящая тебя Вера Сергеевна». Эти слова решили мою судьбу.

В полной мере оценить величие сделанного Костровицкой в методике я смогла много позднее, когда взялась готовить ее труды к переизданию. Поразительная прозрачность и точность мысли, уверенность, что классический танец — самая совершенная из всех существующих пластических систем, мудрая и бесконечно интересная для постижения заключенных в ней и до конца не разгаданных пока тайн. Книги Костровицкой — лучший ей памятник. И — наша благодарная память о ней.

Сейчас, пожалуй, я могу сказать — Вера Сергеевна Костровицкая была одной из тех, кто помог мне стать Художником. Как хочется, чтобы и нынешние поколения танцовщиков приобшились к этому счастью.

УДК 792.8; 929

А. А. Шестаков

**В. С. КОСТРОВИЦКАЯ:
ИЗВЕСТНОЕ ИМЯ — НЕИЗВЕСТНАЯ СУДЬБА**

Имя Веры Сергеевны Костровицкой (1906–1979) знакомо каждому, кто связан с отечественным хореографическим искусством: ученица и сподвижница А. Я. Вагановой; педагог, создавший одну из основополагающих работ по методике преподавания классического танца; неординарная творческая личность, которую ценили выдающиеся деятели культуры того времени.

Однако, несмотря на заслуженную профессиональную известность Костровицкой, лишь немногие знали Веру Сергеевну как личность. Она обладала замкнутым характером, нелегко сходилась с людьми, поэтому нетеатральные подробности ее судьбы известны немногим. К счастью, сохранились ее архивы в Центральном Государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга и в Российской Национальной библиотеке, в том числе — неизданные дневники и воспоминания, позволяющие узнать больше о личности и судьбе Костровицкой. Большая часть этих воспоминаний посвящена ее школьным годам, началу творческого пути, а также Ленинградской блокаде, в течение которой Костровицкая вела дневниковые записи¹. Все эти документы ждут своего исследователя — лишь незначительный фрагмент из мемуаров «Вместо предисловия» [1] был опубликован в журнале «Нева» под названием «Страницы воспоминаний»².

Непростая судьба В. С. Костровицкой неразрывно связана как с историей страны, так и с историей нашей Школы. Читая записи военного времени, понимаешь, почему она так неохотно рассказывала о себе — это и сдержанность, характерная для переживших Блокаду, и личная скромность Веры Сергеевны. В своих «Воспоминаниях о блокаде» она признается: «Меньше всего мне хотелось писать о себе, — это не вышло, потому что трудно отделить себя от общего бытия. Оправдываюсь тем, что пережитое мною пережили сотни и тысячи блокадных ленинградцев, я только маленькая единица среди них» [2, л. 46]. И все же, читая эти записи, мы можем лучше понять личность человека, так много сделавшего для балетного искусства. Человека, чье имя известно многим, а судьба почти никому.

110-летний юбилей В. С. Костровицкой — хороший повод для того, чтобы восполнить этот пробел для всех, кому небезразлична история русского балета.

* * *

Вера Костровицкая родилась 3 января 1906 г. в Петербурге в дворянской семье, состоявшей в прямом родстве с выдающимся французским поэтом начала XX в.

¹ В настоящее время блокадный дневник В. С. Костровицкой готовится к публикации.

² *Костровицкая В. С. Страницы воспоминаний // Нева. 1973. № 9, с. 206–211.*



В. С. Костровицкая в классе.
Фото из архива АРБ имени Вагановой (МКИОХО).

Гийомом Аполлинером³. В семье любили театр, особенно балет. Вера Сергеевна, от природы очень музыкальная, вспоминает: «Моя бабушка была прекрасной пианисткой, много музицировала дома и вся моя детская жизнь проходила на фоне произведений Шопена, Листа, сонат Бетховена, Шумана. Я и засыпала у себя в детской обычно под бабушкину игру в соседней комнате» [1, л. 4]. Неудивительно, что в 1916 г. Вера Костровицкая поступила в Петроградское театральное училище. Здесь ее учителями стали известные русские педагоги: О. О. Преображенская, М. Ф. Романова, А. Я. Ваганова. По окончании училища (1923) юная выпускница была принята в балетную труппу Государственного Академического театра оперы и балета (Мариинского).

1920-е гг. были временем высокой активности творческой молодежи. Несмотря на огромные послереволюционные потери в исполнительском и педагогическом составах, молодые артисты балета, как и другие представители творческих профессий этого периода, творили с энтузиазмом, отважно бросаясь в рискованные порой поиски и эксперименты.

Вот как вспоминает Костровицкая об этом периоде своей творческой деятельности: «Когда я была принята в быв. Мариинский театр (сезон 1923–1924-го года), балетные спектакли все еще давались два раза в неделю. В операх балетные артисты были заняты мало, репетиции молодой балетмейстер Ф. В. Лопухов проводил так умело, что в полтора-два часа отшлифовывал целый спектакль, — оставалось много свободного времени.

В предыдущий сезон Баланчивадзе начал организацию группы Молодого балета⁴, и мой выпуск почти полностью включился в состав группы. Это были: О. Мунгалова, Н. Млодзинская, Н. Стуколкина, Т. Мазикова, В. Фабер, Н. Базарова и я. Из предыдущих выпусков: А. Данилова, Л. Иванова, П. Гусев, М. Михайлов < ... > Л. Балашев, Т. Жевержеева (хорошая классическая эстрадная танцовщица, включившаяся в Молодой балет).

Организовывали группу: Баланчин, Гусев и молодой театральный художник В. В. Дмитриев. Костюмы для новых постановок по эскизам художника Б. М. Эрбштейна мы шили и раскрашивали сами» [1, л. 1].

С ассоциацией «Молодой балет», в деятельности которой Костровицкая приняла активное участие, связаны множество имен выдающихся деятелей отечественной культуры: В. И. Вайнонена, А. Н. Ермолаева, Л. М. Лавровского, А. В. Лопухова, М. Х. Франгопуло, а также Т. Г. Бруни, Г. Н. Коршикова, Ю. И. Слонимского и др. К сожалению, существование этого творческого объединения прекратилось уже в 1924 г., с отъездом за границу его неформального лидера — Г. Баланчивадзе.

Интересы Костровицкой не ограничивались исключительно балетом — круг ее интересов и творческого общения был широк: композитор Д. Д. Шостакович,

³ Гийом Аполлинер (фр. Guillaume Apollinaire; настоящее имя — польск. Wilhelm Albert Vladimir Apollinaris de Wąż-Kostrowicki — Вильгельм Альберт Владимир Александр Аполлинарий Вонж-Костровицкий).

⁴ *От редакции.* Полное название: Петроградский академический «Молодой балет» (см. : Соколов-Каминский А. А. Петроградский академический «Молодой балет» // Русский балет. Энциклопедия. М.: БСЭ; Согласие, 1997. С. 358-359).

художники С. М. Гершов и Т. Н. Глебова, пианистка М. В. Юдина и др. С особенным уважением относилась она к музыковеду и театральному критику И. И. Соллертинскому (о чем она подробно рассказывает в своих записях «Вместо предисловия»). Соллертинский читал в хореографическом училище лекции по истории искусства и литературы, был очень любим старшекласниками (среди которых была и Костровицкая) и часто приглашал в Филармонию на концерты, перед которыми он выступал со вступительным словом.

К сожалению, танцевальная карьера В. С. Костровицкой завершилась преждевременно. Проработав в театре четырнадцать лет, она была вынуждена из-за болезни уйти со сцены и в 1936 г. заняться исключительно преподавательской работой. Окончив педагогическое отделение по классу А. Я. Вагановой (1939), вплоть до 1971 г. Вера Сергеевна преподавала классический танец в Ленинградском хореографическом училище. С 1947 по 1951 гг. — была ассистентом А. Я. Вагановой на отделении педагогов хореографии при Ленинградской государственной Консерватории (располагавшемся в помещении училища). Во время частых отсутствий Вагановой замещала ее на уроках балерин, репетициях. После смерти Вагановой в 1951 г. Костровицкая возглавила в Школе методическую работу. Помимо уроков, она вела семинары, читала лекции по методике классического танца на педагогических курсах Консерватории.

* * *

С огромным пиететом относилась В. С. Костровицкая к своему педагогу А. Я. Вагановой: «придя в ее класс за два года до выпуска, я с первых дней поняла, что все, чему меня учили на протяжении пяти лет, — только поверхностная подготовка к **настоящему** (выделено в тексте. — А. Ш.), начавшемуся сейчас, на этих уроках.

Все было ново: постановка рук, постановка и сложная выразительная работа корпуса, сочетания движений; железная логика новых, непривычных тогда еще замечаний, протягивающая ясную, зримую нить от частного к целому, от эзерсиса у палки до заключительного *port de bras* в конце урока, делающая осмысленными и целеустремленными даже самые простые упражнения.

Позднее, много лет проучившись в классе Вагановой в труппе Кировского театра, я всегда поражалась неожиданной красотой и остроумием ее сложных комбинаций, никогда не задаваемых ради блеска самой комбинации, но всегда имеющих глубоко обоснованный смысл и цель в общем построении урока.

Идет время, меняется жизнь, в хореографии возникают новые имена талантливых советских балетмейстеров, танцовщиц, педагогов, и все же одно имя среди всех этих имен — имя Вагановой, остается и останется внушающим к себе величайшие уважение и любовь тех, кто посвятил свою жизнь русскому и советскому балету» [2, л. 2].

Нельзя не отметить, что и Ваганова ценила педагогический талант своей ученицы: «Острый ум и меткий глаз у Веры Костровицкой... С ней надо быть начеку: подметит малейшее противоречие, любой зазор в системе доказательств» [3, с. 26].

* * *

В годы Великой Отечественной войны Костровицкая по семейным обстоятельствам не смогла эвакуироваться и провела всю Блокаду в Ленинграде. Она продолжала преподавать в ЛХУ; вместе с другими работниками и оставшимися в городе учениками дежурила на крыше здания школы во время бомбардировок; подготовила около 250 концертов для защитников города, во многих выступала сама; многократно выезжала с концертными бригадами на фронт (где изголодавшихся артистов старались подкормить, и, быть может, именно благодаря этому, она смогла выжить). Позднее Костровицкая вспоминала: «В начале сентября (1941 года — А. Ш.) с группой оставшихся учеников и студентов я начала репетиции. Из Управления по делам искусств ежедневно поступали заявки на небольшие концерты. Надо было обслужить на вокзалах уходящие на фронт воинские части, госпитали с ранеными, которых становилось все больше и больше.

Концерты проходили под баян и состояли из двух-трех номеров, умещающихся на любой площадке. Молдованеска (так! — А. Ш.), лезгинка, чардаш, простенький гопак составляли весь наш репертуар. В условиях начинающегося голодного истощения и холода ничего другого и нельзя было придумать.

Свыше двухсот пятидесяти концертов за сентябрь и половину октября дала эта маленькая группа.

Кто помнит об этом!..

Эта же группа детей наравне со взрослыми по много часов дежурила на чердаке, а вечером дети уходили из школы на мороз в темные безлюдные улицы. И все-таки, они продолжали приходить — им хотелось быть полезными» [1, л. 44].

Дневник Костровицкой, который она вела с 1941 по 1943 гг., — интереснейший документ, сохранивший свидетельства о блокадном периоде жизни, как училища, так и всего города. На его страницах раскрывается неординарная личность Веры Сергеевны, ее мужество и самообладание, позволившие сохранить человеческое достоинство, несмотря на все испытания, которые ей суждено было пережить [4].

Один из примеров благородного самопожертвования сохранил для нас дневник Костровицкой, где она описывает события мая 1942 г.: «В Инженерном замке, в той части, которая не разрушена снарядами, открыли донорский пункт. Висит объявление, где сказано, что от населения принимаются все группы крови и оплата производится продуктами. Пошла тайком от мамы. В приемной много народа, все женщины-дистрофики. Санитарки говорят, что сдавать кровь очень полезно, она потом быстро восстанавливается. У меня взяли кровь на анализ, оказалась нулевая группа, пригодная для всех, поэтому провели без очереди в маленькую комнату к врачу. Сказали, что возьмут только 400 грамм. Положили на стол в одежде и очень долго брали из вены кровь. До этого все говорили, что берут гораздо больше, чем говорят, так как на фронте надо много крови для раненых. Потом санитарка отвела меня под руку в столовую. Дали стакан питья из сосновой хвои, пшенный суп и настоящую маленькую котлетку. После еды выдали талон в закрытый распределитель, по которому получила 400 грамм сливоч-

ного масла, 500 грамм сахарного песку и полкилограмма мяса. До дому дошла благополучно. Маме сказала, что встретила знакомого военного, и он подарил мне продукты. Второй раз сдавать кровь не пошла, побоялась снова слечь. — Силенок не было» [4, л. 41–42].

Далее следует приписка: «Эту запись я делаю сейчас, только в 1969 году, так как уже нет ТОЙ, которая испугалась бы и ужаснулась даже через 28 лет тому, что я сделала. Я дала себе клятву никогда не рассказывать ей» [4, л. 42].

Среди малоизвестных фактов из жизни В. С. Костровицкой — и то, что она «после войны работала штукатуром по восстановлению Ленинграда, имела 4-й разряд штукатурка (сохранилось удостоверение). Получила правительственные награды: медаль “За оборону Ленинграда” (награду получила 22.12.1943 г. в первой группе награжденных), орден “За доблестный труд в Великой Отечественной Войне 1941–1945 гг.” и другие» [5]. Примечательно, что о наградах Костровицкая в своих записях не упоминает, но о работе штукатуром рассказывает довольно подробно: «Летом 1943 года на училище прислали наряд на ремонт разрушенного каменного дома. Хороший признак. — Раз восстанавливают город, значит, есть полная уверенность в том, что больше его не будут разрушать! < ... > Мы увидели двухэтажный флигель, в котором от жилого дома остались одни голые стены и потолки. Внутри на полу стояли наспех сколоченные станки, банки с известью, песком и цементом и лежали связки свежей дранки. Нам надлежало прибить ее на потолки и стены, затем все оштукатурить и заклеить бумагой под будущие обои.

Особым умением и сноровкой мы не отличались, хотя у меня в книжечке стояло: штукатур-маляр 4-го разряда. Первое время почти вся штукатурка летела на нас обратно, образуя на голове и плечах застывшую коросту. К середине рабочего дня она полностью покрывала наши штаны и куртки.

Состав замешивали в цинковых корытах, торопились поскорее набросать его на поверхность, но он предательски застывал раньше, чем прилипал к наколоченной дранке. Хуже всего обстояло дело с потолками, чаще всего (по жребию) эта работа доставалась мне. Очень скоро начинала кружиться голова, мутило, разбаливались руки, плечи. Трудно было забираться на неустойчивые станки. В то лето я ходила вместо обуви на фанерных дощечках от посылочных ящиков (распухшие ноги не влезали в обувь. — А. Ш.), привязывая их веревками поверх чулок к ногам. Отчаянно стучала этой “обувкой” по мостовым и тротуарам, и мои ноги, на которых упорно не проходила цинга, напоминали исполинские гусиные лапы» [2, л. 45].

По воспоминаниям Костровицкой, работу периодически контролировала и. о. директора училища Л. С. Тагер: «красивая, здоровая, в дорогом нарядном платье — проверяет, хорошо ли работаем. < ... > К вечеру, стуча по улицам своими фанерными досками-обувью, добираюсь домой. По возможности, отмываюсь (водопровод давно действует) и хочу, чтобы завтрашний день не настал. Но он настает» [4, л. 58].

Любопытно сопоставить описание этих событий в дневнике Костровицкой и в книге официального биографа Блокады П. Н. Лукницкого «Ленинград действует» (отрывки из которой Вера Сергеевна цитирует в собственных записях). Вот,

что пишет Лукницкий: «Когда стайка тоненьких веселых женщин, модно причесанных и изящно одетых в легкие платья, взобралась на помост, к ним строго обратился сутуловатый человек в измазанном ватнике (бригадир штукатуров): “Вы кто?” — “Мы — балерины”. < ... > Истонченная блокадой В. С. Костровицкая и Ирочка Сокольская стали вести шуточные разговоры о балете с каменщиком-штукатуром. (Мол, в балете работают ноги, а здесь полезно и руками поработать). < ... > В первый день августа балерины явились в перчатках, в синих, охватывающих волосы сеточках, в платьях с короткими рукавами, в брезентовых туфельках» [6, с. 631]. Эти строки Костровицкая цитирует в своем «Дневнике» и прибавляет: «Как не стыдно Лукницкому!!!» [4, л. 62].

О том, как был оценен нелегкий труд, Костровицкая рассказывает не без доли иронии, но с искренней гордостью: «Целое лето мы провозились с этим маленьким флигелем, но, в конце концов, приобретя значительный опыт, с честью закончили ремонт. Я была очень горда (горжусь и сейчас), когда в результате наших трудов (и не только наших, ибо трудился весь город), в газете появилась заметка: “Знатные восстановители города Ленинграда”. На первом месте красовалась фамилия педагога хореографического училища Костровицкой, а на щите, повешенном на Невском у Дворца пионеров, появилась неизвестно откуда взятая моя довоенная фотография» [2, л. 46].

Читая блокадные записи В. С. Костровицкой, убеждаешься: несмотря на все тяготы Блокады, она нашла в себе силы сохранить нравственные и моральные качества, вопреки всем лишениям остаться верной себе, а после войны и дальше работать и творить на благо русского балета.

* * *

Неоценимое значение для балетной педагогики имеют методические исследования Костровицкой, результаты которых стали материалом для ее книг.

Первая из них — «Классический танец. Слитные движения» (1961). По словам Веры Сергеевны, работой над этой теоретической книгой она занялась в 1948 г. по совету А. Я. Вагановой (которая сама отредактировала «Классический танец...»). Принципиальная важность появления такого пособия и высокая оценка труда ученицы отмечены Вагановой в предисловии: «Предлагаемая В. С. Костровицкой методическая разработка слитных движений *temps lié* является одним из первых трудов в этой области и имеет большое значение при изучении классического танца» [7, с. 13].

Выдающийся представитель русского балета К. М. Сергеев также дал положительный отзыв на книгу: «Работа педагога Ленинградского Государственного Хореографического училища В. С. Костровицкой, созданная < ... > на основе школы профессора А. Я. Вагановой, является ценным трудом, и его опубликование принесет очень большую пользу педагогам хореографии» [8, л. 3].

А вот отзыв методического кабинета: «Методический кабинет Ленинградского Хореографического училища считает работу < ... > В. С. Костровицкой ценным вкладом в области хореографии. < ... > Работа В. С. Костровицкой была обсуждена

на методическом совещании педагогов классического танца < ... > и принята как ценное пособие» [9, л. 2]. Эти отзывы были написаны в 1952 г., а публикация книги состоялась лишь в 1961-м.

Фундаментальный труд В. С. Костровицкой «100 уроков классического танца» (1972) сегодня является одним из основополагающих методических пособий для педагогов балета. Ученица и последовательница Вагановой, утверждавшей: «методика не мертвая догма, не останавливайтесь на достигнутом. Обдумывайте, проверяйте на практике, ищите **свои, новые** (выделено в тексте — А. Ш.) методические приемы» [2, л. 2–3], она дала в своей книге методологию построения урока, оставаясь верной вагановской системе исполнения движений.

Главной задачей созданного совместно с А. А. Писаревым труда «Школа классического танца» (1968) стало, в соответствии с пожеланиями А. Я. Вагановой, создание «расширенного и более подробного < ... > учебника, фиксирующего в развитии технику исполнения и методику преподавания классического танца» [10, с. 5].

* * *

Вера Сергеевна Костровицкая была не только выдающимся теоретиком, но и замечательным практиком балетной педагогики. Ей довелось сделать лишь два выпуска, но в числе ее учениц такие выдающиеся мастера, как Народная артистка СССР Г. Т. Комлева, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации М. А. Васильева, Народная артистка Литовской ССР Л. Ашкеловичюте⁵. Сегодня ученицы Костровицкой, сами признанные педагоги, передают ее наследие следующим поколениям танцовщиц. По словам декана исполнительского факультета Академии, некогда ученицы Веры Сергеевны, М. А. Васильевой, «она учила балетной грамоте, приемам! Это не комбинации! < ... > То, что сегодня исчезает!»⁶.

Заканчивая свои «Воспоминания о блокаде» Костровицкая пишет: «У сердца тоже есть своя память, и оно бережно хранит образы людей, разных по профессии и положению, но одинаково бескорыстных и глубоко человеческих» [2, л. 52]. К таким людям, безусловно, мы относим и саму Веру Сергеевну — в нашей памяти она навсегда останется выдающимся профессионалом, достойным представителем русской культуры, благородным и самоотверженным человеком.

В архивах В. С. Костровицкой можно найти множество сведений, безусловно, ценных как для истории нашего балета, так и для понимания ленинградского быта довоенной, военной и послевоенной эпохи. Публикация ее «Дневника» может стать важным событием для всех, кто близок к русскому балету, и (что не менее важно) позволит ввести в научный обиход этот исторический документ.

⁵ Также к ученицам В. С. Костровицкой себя справедливо причисляет Д. Пясецка — prima польского балета 1970–1980-х гг., ныне преподаватель классического танца в Музыкальном университете им. Ф. Шопена (Варшава). См.: Д. Пясецка. С благодарностью к моим ленинградским учителям // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 74–78.

⁶ Из беседы автора с Заслуженным деятелем искусств РФ М. А. Васильевой (запись 25.04.2015).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Костровицкая В. С.* Вместо предисловия // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Ед. хр. 19. 15 л.
2. *Костровицкая В. С.* Воспоминания о блокаде // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Ед. хр. 27. 47 л.
3. *Красовская В. С.* Две жизни Вагановой. Балетная повесть // Нева. 1985. № 10. С. 26–76.
4. *Костровицкая В. С.* Ленинград – блокада. 1941–1942–1943. Дневник // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-157. Опись 1. Ед. хр. 28. 63 л.
5. *Федотова Т.* О Вере Сергеевне Костровицкой – петербургской балерине, педагоге, авторе книг по классическому танцу // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 19–20. Витебск: Витебская обл. типография, 2011. С. 44–45. URL: <http://chagal-vitebsk.com/node/298> (дата обращения: 15.04.2015).
6. *Лукницкий П. Н.* Ленинград действует. М.: Советский писатель, 1964. Т. 3. 1441 с.
7. *Костровицкая В. С.* Классический танец. Слитные движения. СПб.: Планета музыки, 2009 г. 56 с.
8. *Сергеев К. М.* Отзыв. 4 апр.1952 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Ед. хр. 83.
9. *Франгопуло М. Х.* Отзыв Методического кабинета ЛХУ. 3 апр.1952 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-157. Оп. 1. Ед. хр. 83.
10. *Костровицкая В., Писарев А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1968. 262 с.

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 (Ч. 2)

Спустя десятилетия, с благодарностью вспоминая великого антрепренера, Баланчин одновременно не мог скрыть обиды: «Дягилев привел меня в галерею Уффици, посадил перед “Весной” Боттичелли и говорит: “Смотри”. А сам ушел с Лифарем и Кохно обедать. Это было не очень красиво с его стороны. Когда Дягилев вернулся в Уффици, сытый, я сидел перед Боттичелли — голодный и злой. Дягилев спрашивает меня: “Ну как, понял что-нибудь?”. Я, конечно, видел, что “Весна” — это замечательная штука, но я был зол на Дягилева. Лифарь и Кохно были его любимцы, он их хорошо одевал, хорошо кормил» [1, с. 180–181]. Приведенный факт — вместе с другими, отнюдь не редкими, сетованиями Баланчина по поводу бедности своей жизни после отъезда из Петрограда — позволяет сделать вывод, подтверждаемый в других источниках: несмотря на высокую оценку его творческого потенциала Дягилевым, в труппе значимость хореографа, тем более не входящего в круг приближенных к импресарио лиц, находилась на гораздо меньшей чаше весов в сравнении с композитором и ненамного превышала скромное по неписаной иерархии положение обычного танцовщика даже на главных ролях.

Поэтому в предстоящем спектакле Прокофьев чувствовал свое безоговорочное превосходство в его создании. В последующие месяцы до премьеры Сергей Сергеевич фиксирует немало подробностей о своем балете. Все они свидетельствуют о полной погруженности в музыку и совершенно **не касаются хореографии**. Композитор словно забывает о предстоящем сценическом воплощении и не проявляет никакого интереса к процессу созревания творческих идей у балетмейстера. Но с явным удовольствием записывает высказывания, которые тешат авторское самолюбие. Невозможно упустить замечание Дягилева о том, что «Блудный сын» — «его любимая из моих вещей»¹. Не забыт и разговор

¹ В этом же контексте не без самолюбования воспроизводится разъяснение С. А. Кусевицкому: «...4-я Симфония сделана собственно на материале “Блудного сына”», что заставило дирижера отыскать обрадовавший Прокофьева исторический прецедент, поскольку «Бетховен тоже пользовался материалом “Прометея” для своей 3-й Симфонии» [2, с. 698].

с П. П. Сувчинским, во время которого «обсуждали названия отдельных номеров для “Блудного сына”. Я хотел, чтобы в будущей партитуре не осталось даже кохновских названий» [2, с. 685, 689]. Как будто бы незначимый факт, но за ним проступает ранее намеченная цель: признать — с оттенком высокомерного презрения — участие Кохно минимальным, для чего Прокофьев потребовал указания на заимствование сюжета; припомнилось, что «Кохно прислал ... свое либретто уже после того, как три четверти музыки были написаны, а большинство указаний, которые я принял, вытекают и без помощи Кохно, непосредственно из Библии. В дягилевской постановке Кохно, я допускаю, сыграет какую-то роль, но затем мы его отметем: пусть остаются библейский сюжет и моя музыка» [2, с. 665]. Все эти действия и рассуждения свидетельствуют о том, что композитор явно претендовал на **единоличное главенство** в создании балета. И Дягилев, отдавая приоритет музыке (и композитору!) в триединстве балетного спектакля, фактически поощрял подобные устремления.

Вероятно, по этой же причине в дневниковых записях ни за 10 мая, когда состоялась первая оркестровая репетиция «Блудного сына», ни за 17 мая, после балетной репетиции (между генеральной репетицией и премьерой Третьей симфонии!) **не фигурирует** даже фамилия **хореографа**. Зато композитор признался, что к тому времени «не видел еще ни одного танцевального движения (курсив мой. — А. Е.). < ... > Есть темпы, которые можно немного изменить в угоду танцору; есть другие, к которым надо подтянуть танцора» [2, с. 701].

Так что Прокофьев, озабоченный в первую очередь дирижерскими трудностями, действительно не следил за балетными репетициями. Лишь 18 мая в своем «Дневнике» он зафиксировал: «...оркестр играет еще совсем грубо. У меня точка преткновения только номер на 5/4. < ... > Что делалось на сцене, я не видел, но Пташка (так Сергей Сергеевич называл свою первую жену Лину Ивановну Кодина, псевдоним — Любера. — А. Е.) говорит, что в женских танцах немало неприличия, что вовсе не вяжется с библейским сюжетом. Так и есть: Дягилев разъезжал с Маркевичем по Парижам, а Кохно с Баланчивадзе ничего, кроме неприличных жестов, придумать не могли. Совсем вразрез с моей музыкой и с декорациями Руо, очень сильными и библейскими» [2, с. 702–703]. Аналогичное мнение о работе художника содержится и в письме к В. Э. Мейерхольду от 25 мая 1929 г.: «Декорации Руо первый сорт» [цит. по: 3, с. 289].

Необходимо уточнить, что основу в эскизах декораций и костюмов Ж. Руо, по изысканиям Е. Я. Суриц, составляли «густые мазки — темных, но как бы святящихся изнутри, наподобие витражей, красок. При этом отдельные детали обводились широкими черными полосами, что также напоминало витражи» [4, с. 91–92; 5, с. 234–235]. Ф. Пуленку запомнилась «...палестинская сторона декораций Руо, ... немного в стиле “Сумерек над Босфором”, ... с их охряными, желтыми пятнами, ... луна на небе...» [6, с. 97]². В этом Т. Н. Левая находит «вкус к историзму и стилизаторству», так как декорации были «выдержаны в стиле готического

² Пуленк ошибочно полагает, что декорации Руо Прокофьеву не нравились (там же).

собора» [7, с. 135]³. Причины высокой оценки декораций композитором разъяснены И. Г. Вишневецким: «Сценография же и костюмы выдающегося художника Руо (пошитые Эстебаном Франсесом и Варварой Каринской), больше похожие на поставленные под увеличительное стекло эскизы, только укрепляли впечатлительные сугубой интимности и лиризма» [8, с. 346]. Именно последние качества, совпадающие с характером музыки наиболее дорогих его сердцу номеров, особенно импонировали Прокофьеву.

В результате своего не слишком заинтересованного и даже несколько легкомысленно-пренебрежительного отношения к процессу хореографического воплощения композитор 19 мая констатировал: «Пришел я ... чтобы подирижировать, да точно установить темпы, но оказалось, что в постановке масса прорех: сестры в последнем номере появляются не вовремя; предпоследний номер, весь скачущий и синкопированный у меня, поставлен какими-то плавающими движениями; во втором номере выходы совершенно не в соответствии с появлением новых тем и т. д. Обо всем я заявил и Баланчивадзе, и Кохну, и ... Дягилеву. Что легко — то немного изменим, а трудное — поздно: завтра генеральная. Говорил я и о желательности смягчить всякие неприличия в танце Красавицы: беспутная женщина из Библии — не то, что проститутка сегодняшнего дня: в преломлении столетий она должна восприниматься как-то иначе» [2, с. 703].

Только 20 мая после генеральной репетиции Прокофьев осознал всю меру неожиданно огромных расхождений между своими балетными образами и их сценической реализацией. Сергей Сергеевич, уязвленный жестким отказом Дягилева что-либо менять в постановке и его обвинением в «дилетантизме», «бросился вон в бешенстве, хлопнув дверью». Разочарование, близкое к потрясению и шоку, было столь глубоким, что композитор и утром следующего дня находился в «дурном настроении» и угнетенном состоянии духа. Очевидно, что он был болезненно подавлен неожиданно выплеснувшейся мощью непонятого и равного ему гения, которого ранее по ироническому легкомыслию явно недооценивал. Приведем важнейшие перипетии произошедшей драмы по памяти композитора: «Я опять подходил и к Дягилеву, и к Кохне, предлагая смягчить неприличия, но мне отвечали расплывчатым “да, да, надо подумать...”». Поймав Руо, я высказал ему те же мысли, и он меня охотно поддержал:

— Мне самому не нравятся сестры, которые показывают почти голый зад, — сказал он.

Я: — Так поговорите с Дягилевым — вас больше послушают, чем меня...

Кусевицкий хвалил и вещь, и мое дирижирование, и ругал оркестр. ... Руо сообщил, что он говорил Дягилеву относительно голого зада, но что это не произвело никакого впечатления. Тогда мы подошли вместе.

— Я уже слышал об этом, — сказал Дягилев, — и этот голый зад мне очень нравится. Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы.

³ Однако остается нераскрытым, в чем конкретно автором замечен в «Блудном сыне» «неоклассицистский уклон»? Если в психологической насыщенности, мелодической распевности, упрощении гармоний и прозрачности фактуры, то эти признаки более подходят к раннему романтизму (там же).

Я: — Я не пишу музыку на Баланчивадзе, а Баланчивадзе ставит танцы на мою музыку. Он совершенно не понял ее духа, и я об этом заявляю. Балет ставили в твое отсутствие и изг< ... >ли...

Дягилев: — ...я, слава Богу, двадцать три года директор балета и отлично вижу, что поставлено хорошо, а потому ничего менять не буду.

Сказано было так категорично, что продолжать разговор было излишне. < ... >

— Я вполне вам сочувствую, Сережа, — сказал Стравинский, — эти неприличия всем надоели и сюда совершенно не идут. Но я вообще бы не трогал для театра сюжетов из Евангелия» [2, с. 704].

Исключительная для дневниковых текстов Прокофьева грубость последних выражений лишь усиливает впечатление от его внешней реакции, продемонстрировавшей полную **неподготовленность** к восприятию ошеломляюще самоценной и новаторской хореографии. **Принцип ее дополнительности** к музыкальному содержанию образов, с включением сцен и трактовок, не согласующихся и не совместимых с музыкальным рядом или даже противоположных ему, фактически свергал композитора с желанного для его оборота мыслей пьедестала главного автора, а именно такой триумф вполне мог казаться Прокофьеву достижимым после более ранних обсуждений с Дягилевым. Теперь же Дягилев фактически отказался от приоритетного положения музыки в сформулированном им триединстве составных частей балетного спектакля в пользу равноценности хореографии Баланчина, независимой напрямую от содержания музыки, что для честолюбивых амбиций композитора становилось абсолютно неприемлемым.

Поэтому и зафиксирован перечень несовпадений выходов, ритмов, тем в музыке и хореографии, к чему нам еще предстоит вернуться. Но стоит запомнить фразу: «Я не пишу музыку на Баланчивадзе...», за которой открывается незнание балетной традиции и жажда доминирующего авторства в спектакле, а не только конфликт личностей и художественных взглядов. После этого случая неприязнь между композитором и хореографом, несомненно, становилась обоюдной, а у Прокофьева, вероятно, зародилась уже ненависть!

Однако на следующий день, после премьеры «дурное настроение» композитора быстро развеялось, поскольку результат дал повод воспрянуть духом и победно торжествовать: «Когда я кончил балет, сразу начались громкие аплодисменты. Я отправился за кулисы, не торопясь, чтобы поклонялись сначала до меня. Баланчивадзе вылетел одним из первых, вероятно, он боялся, что я не захочу выходить вместе с ним, и потому спешил наклоняться до моего появления. Впрочем, я не собирался портить ему праздника, и мы выходили все вместе, я за ручку с Руо. Кохно был достаточно тактичен и отставал. ... Вызовов было довольно много... На лестнице я встретил Рахманинова, подошел к нему, взял под руку и спросил, как ему понравилось. Он ответил ласково: “Очень многое, особенно начало второй картины (конец первого номера или начало второго?) и самый конец”. < ... > Кусевицкий продолжал говорить: “Это гениальная вещь” и “Ты отлично дирижировал, жаль, что лишь одним спектаклем”» [2, с. 705–706].

Значимость театрального события подчеркивалась тем, что «снова, как это было на премьеры “Шута” и “Стального скака”, собрались сливки Парижа:

в ложе — премьер-министр Франции Бриан, в первом ряду — известная меценатка, княгиня Полиньяк, в зале — ... Пикассо, Поль Валери, Кокто, Тристан Бернар» [3, с. 291]. Днем позже уже вышел в свет клавир «Блудного сына», и спустя четыре дня в издательстве еще раз согрели самолюбие Прокофьева сообщением о том, «...что Рахманинов купил экземпляр...» [2, с. 707].

Дягилев дал самую высокую оценку музыке и мастерству ее интерпретации Прокофьевым в балете. Антрепренер писал Лифарю: «Последняя картина (возвращение Блудного сына) прекрасна. Твоя вариация — пробуждение после оргии — ... глубокий и величественный ноктюрн. Хороша нежная тема сестер, очень хорошо, “по-прокофьевски”, обворовывание — для трех кларнетов, которые делают чудеса живости...» [ср.: 9, с. 543; 10, т. 2, с. 144]. Позднее высказывался восторженно: «Музыка ... представляет одно из величайших современных русских творений. Я рад, что являюсь крестным отцом этого балета ... самого прекрасного. Никогда еще композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен и нежен, как в “Блудном сыне”. В нынешнее время, когда мы испытываем недостаток чувств, представляется просто невероятным, что Прокофьев смог найти такое музыкальное решение. < ... > Я считаю, что благодаря “Блудному сыну” русская музыка обогатилась еще одним шедевром. Мелодика, трогательность подхода в прокофьевском произведении действительно прекрасны... Прокофьев не только большой композитор, но и прекрасный дирижер и пианист» [цит. по: 11, с. 208–209]⁴. Хвалебный отзыв, но с выдвиганием вперед балетмейстера более, чем композитора, оставил и Стравинский: «Из балетов Прокофьева, ставившихся у Дягилева, я отдаю предпочтение “Шуту”, хотя считаю, что “Блудный сын”, поставленный Баланчиным, с хореографической точки зрения самый замечательный» [цит. по: 12, с. 246].

Окрыленный горячим приемом публики и дружеского окружения, Прокофьев словно забыл, что немалая часть аплодисментов и похвал балету по справедливости принадлежит Баланчину. Признать **роль балетмейстера** Сергею Сергеевичу мешали не только авторский эгоцентризм и личная обида (к тому же постановки в следующие дни раздосадовали тем, что «успех был — выше среднего» [2, с. 706]), но и непонимание художественной сути, равноправной самооценности этой (мало знакомой ему!) профессии, а также недостижимо высокий — в сравнении с остальными творцами спектакля — общественный **статус композитора**. Несомненно, прав И. Г. Вишневецкий в своих размышлениях: «После стольких неудач и полудач с постановками собственных опер и балетов Прокофьев был, вероятно, не в состоянии осознать, что успех “Блудного сына”, делавший теперь его первым композитором дягилевской труппы, обеспечен не только его музыкой, но и тем, на *какое балетное действие* эта музыка вдохновляет» [8, с. 349].

Между тем, Баланчин на себе еще как остро чувствовал несправедливо пониженный в художественном мире **статус балетмейстера**, особенно в части финансов. И поведал о вопиющем — по этической и психологической накаленности — случае, который не удостоился упоминания в композиторском «Дневнике».

⁴ Из интервью газете «Обсервер» от 30 июня 1929 г. Ср.: [10, т. 1, с. 255, 484].

«Во Франции было La Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Они платили авторские. Если шел балет, то композитор брал две трети авторских, а либреттист — треть. Если либреттист был какой-то очень важный, тогда он, может быть, делил с композитором пополам. ...

Для “Блудного сына” историю написал Борис Кохно, секретарь Дягилева. Он хорошо зарабатывал, придумывая маленькие истории для разных балетов и получая за это свою часть авторских. А о нас, балетных, никто не подумал. < ... > Мы же, балетные, дураки. Нам не место среди умных людей. А я в это время у Дягилева получал так мало, так мало — какие-то гроши. На эти деньги нельзя было жить. Мы все тогда просто голодали. У меня было несколько пар штанов, так я, помню, пошел на парижскую барахолку, штаны продал и купил на вырученные деньги сосиски. И мы все этими сосисками питались.

Я с отчаяния пошел к Кохно: “Может быть, вы бы дали мне немного денег? Я ведь долго работал над “Блудным сыном”. Мне деньги очень нужны”. Кохно объяснил, что он получает только одну треть, а Прокофьев — две трети, надо мне идти просить к Прокофьеву. Я отправился... Прокофьев стал на меня кричать: “Да что вы такое сделали? Это все ерунда, что вы сделали! “Блудный сын” — это мое! За что вам платить? Кто вы такой? Убирайтесь вон! Ничего не дам!”.

Ужасный тип, этот Прокофьев. Ведь он мог сказать: знаете, голубчик мой, мне сейчас нужны деньги, я не могу с вами поделиться. Или что-нибудь вроде этого. Но нет — он орал на меня, как на мальчишку. Я извинился, поклонился и тихонько так ушел» [1, с. 179-180].

Эгоцентрично настроенный композитор с высоты своего финансового благополучия, конечно, в то время не думал, что находящийся рядом с протянутой рукой Баланчин мог быть после успеха премьеры голодным.

Озлобление против человека, который посягнул на его священную музыкальную собственность, узаконенную в дискриминационном по отношению к хореографу авторском праве того времени, лишило композитора способности не только к справедливой оценке, но и к сочувствию, душевной чуткости и милосердию. В этом поступке видится не просто заурядная жадность и не банальное воплощение старой истины, гласящей, что «сытый голодного не разумеет», а в большей степени что-то инфантантивно-детское: словно ребенок, испугавшись, отчаянно ухватился за любимую, самим смастеренную игрушку, которую, как ему показалось, у него хотят отобрать, чтобы ее сломать и испортить. (Впоследствии, как будет показано далее, Баланчин за финальную сцену балета получил от поостывшего от гнева Сергея Сергеевича «отлично».) Ключевым для объяснения мотивов поведения Прокофьева является слово «мое», как бы поставившее точку в его длительной устремленности к единоличному главенству в авторстве и нежелании снизить заданную планку до приемлемости равноправного сотрудничества. Сожалел ли композитор когда-либо о том, что произошло, остается неизвестным.

Эта предельно унижительная для Баланчина история, казалось бы, разведала его с Прокофьевым окончательно и бесповоротно. Однако Баланчин к тому времени был уже зрелым и закаленным в конфликтах человеком и, в отличие от описанного выше случая общения с Рахманиновым, приведшего к душевной травме,

смог разграничить гениальность творения композитора и негативные наслоения после психологических и художественных столкновений с ним. И в 1938 г. заинтересовался — с прицелом на балетное воплощение — симфонической сюитой из музыки к кинофильму «Поручик Киж» (преьера которой прошла в США годом раньше), о чем писал инициатору этого события С. А. Кусевицкому: «Хотелось бы поставить “Киж” Прокофьева» [13, с. 375, 460]. Замысел, к сожалению, остался несуществленным.

Претензии Прокофьева к Баланчину вскоре стали забываться, а оценки лишились первоначальной запальчивости и враждебности. В «Краткой автобиографии» значительно смягчаются отрицательные стороны и не без удовлетворения отмечаются качества положительные: «Я не всюду доволен хореографией, которая кое-где не следует за музыкой. < ... > На мой взгляд, лучше всего вышел конец — возвращение. Впоследствии и хореографически это было сделано *отлично* (курсив мой. — А. Е.): блудный сын двигался через всю сцену на коленях с посохом, ограничивая пластику верхней частью туловища» [14, с. 183]. Не отличается по смыслу и письмо Н. Я. Мясковскому от 30 мая 1929 г.: «Я также недоволен хореографией, плохо вязавшейся с музыкой и не без досадных выдумок, не идущих к сюжету. Впрочем, последний номер был поставлен трогательно, публика смахивала слезы, и успех был чрезвычайный. Вообще, кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми партиями, как этот балет» [15, с. 313].

Думается, что причина острых разногласий композитора с Баланчиным отнюдь не только в хореографическом консерватизме Прокофьева, а, может быть, в первую очередь в **психологических** коллизиях взаимоотношений, обусловивших невозможность реального сотворчества. Прокофьев вряд ли был сторонником неприемлемости хореографа в качестве соавтора, за которым не признается право самостоятельной трактовки, как уверяет С. В. Наборщикова [16, с. 34]. Чайковскому — выпускнику великосветского и привилегированного Императорского училища правоведения, служившему несколько лет в Министерстве юстиции, — осознать это право балетмейстера не составляло труда.

Жизненный путь Прокофьева и условия работы, предоставленные Дягилевым, не способствовали приобщению к культуре группового авторского права, тем более в случае узаконенной финансовой дискриминации некоторых создателей спектакля. Признание этого права в художественной практике могло возникнуть не по собственному желанию композитора, а лишь в результате приобретения небольшого опыта взаимного общения, которым Прокофьев к тому времени в достаточной мере не обладал. Но он — вероятно, не без сопротивления — последовал бы психологической установке на сотрудничество, если бы это диктовалось необходимостью. Однако всевластный Дягилев предпочел независимую и не требующую обязательного диалога работу каждого из участников, что подтверждает процитированная выше фраза: «Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы».

В иных обстоятельствах **сотрудничество** вполне могло бы **состояться**, поскольку Сергей Сергеевич ни на кого не производил впечатления замкнутого, неразговорчивого человека, закрытого для творческого общения. Наоборот,

Л. Ф. Мясин отмечал: «Уникальное смешение в нем мальчишеской воодушевленности и русской силы показалось мне очень трогательным. Умелый и яркий рассказчик, он обладал великолепным чувством юмора и обожал розыгрыши». Мясин признавался, что в балете «Стальной скок» Прокофьев помог ему создать две контрастные сцены [17, с. 176]. Склонность композитора к юмору в общении с собеседниками воспринималась, как правило, притягательной стороной его личности и усиливала дружественный, обаятельный облик⁵.

Обладея изумительной способностью «слышать» пластическое изображение, которой восхищался С. М. Эйзенштейн⁶, композитор не подозревал — именно по неопытности (!), что хореографическое видение Баланчина окажется настолько далеким, рассогласованным с музыкальным содержанием. Прокофьев с детской наивностью, вероятно, надеялся, что в хореографии не может зародиться ничего иного, чем реализация заложенных в характере музыки — по его собственным представлениям — смыслов и интерпретация их в равноценном или — еще лучше — акцентированно усиленном по эмоциональному тону виде.

Убаюканный этой романтической мечтой, он не предполагал, что современное хореографическое мышление направлено в сторону самостоятельного и автономного от музыки существования и способно поражать воображение сложностью, многозначностью и амбивалентной противоречивостью. Да и кто еще, кроме Баланчина, мог открыть глаза Прокофьеву и расширить горизонты его видения новых тенденций восходящей к вершинам самоценной выразительности хореографии? Такого человека не нашлось, потому что до рождения «Блудного сына» подобных и равных ему по художественной ценности примеров соединения музыки и хореографии по принципу дополнительности история балета не знала.

* * *

Б. В. Асафьев рассуждал о существовании в балете двух процессов формообразования: пластико-танцевального (хореографического действия) и музыкального (воплощение замыслов композитора). Академик пришел к убеждению, что музыка в балете — «служанка хореографического действия»: «Как только замыслы балетмейстера примут канонически стройный облик, рождается определенный

⁵ Приведем малоизвестный пример вызывающего симпатию юмора в изложении Сергея Сергеевича. Во время постановки «Пасторали» Орика «Лифарь в прыжках опаздывал против музыки. Мейерхольд обратил на это внимание. Я шутя объяснил: “Это оттого, что у него слишком длинные нервы, которые идут от ушей”. Мейерхольд захохотал и сказал: “Ах, это надо запомнить”» [2, с. 408]. Иногда, правда, юмор Прокофьева становился «черным»: «Играл 4-й Концерт Рахманинова, 2-й Метнера, “Поцелуй феи” Стравинского. У Рахманинова хороша побочная партия, остальное довольно мертво. Удивительно, как эти три композитора усохли на пятом десятке. К ним надо еще прибавить Глазунова. Четыре больших русских композитора, которым надо было, как Скрябину, умереть в сорок три года. Впрочем, Стравинский слишком шустрый покойник: подождем его хоронить» [2, с. 669].

⁶ С. М. Эйзенштейн писал: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений...» [18, с. 488].

темп и ритм танца... Музыка должна подчиниться этим условиям, потому что исполнители заданий балетмейстера — живые лица и технически неблагоразумно подвергать их строго рассчитанные и мелодически точно взвешенные движения капризам музыки» [19, с. 113–114].

Следовательно, становление балетного спектакля — как семантико-структурной организации — может оказаться результатом **борьбы противоположностей**, так как взгляды композитора и хореографа представляют позиции творцов искусств с различной эстетической природой. Чтобы их совмещать, нужны либо откровенный диктат и подавление воли, либо взаимно осознаваемая необходимость достижения согласия в сотворчестве — часто после отнюдь не безболезненных, долгих и горячих споров и притирок.

Безусловно, Прокофьев не знал или не разделял в 1929 г. этих мыслей о подчинении музыки замыслам балетмейстера, хотя с Асафьевым общался с удовольствием и переписывался, начиная с 20-х годов. Тем более композитору во время сочинения «Блудного сына» не приходила в голову возможность сценической реализации борьбы музыкальных и хореографических характеристик как противоположностей эстетических взглядов творцов балетного спектакля. Такую идею в принципе мог внушить Прокофьеву лишь кто-то извне, и она после осмысления и вживания в собственный творческий процесс совсем не обязательно была бы отвергнута, а наоборот, имела шанс оказаться плодотворной. Но этого не произошло. Вследствие чего Сергей Сергеевич превратился в убежденного противника не совпадающих с музыкальной основой элементов языка в хореографии Баланчина.

Близкий друг Прокофьева, композитор В. А. Дукельский («третий сын» Дягилева) сформулировал принципиально иную, чем у Асафьева, эстетическую позицию, утверждающую приоритет музыкального начала в балете: «...замечательны те вещи, где музыка *перетягивает* (курсив мой. — А. Е.), а не дополняет остальное» [20, с. 383]. Именно так мог бы высказаться о своих балетных идеалах и Прокофьев! Но он серьезно раздумывал о соотношении музыки и хореографии, так что через три года после премьеры «Блудного сына» отчасти пересмотрел свои прежние предпочтения и в интервью 1932 г. говорил: «...в балете ... господствующий элемент — танец» [12, с. 109]. Однако это отнюдь не подразумевало допустимость смысловых расхождений между музыкой и хореографией, тем более — их соотношения по принципу дополнительности.

Необходимо уточнить, что на пленке зафиксирована единственная запись «Блудного сына» в поздней постановке Баланчина 1978 г., которая — по свидетельствам людей, присутствовавших на премьере 1929 г., — не могла претендовать на аутентичность воспроизведения первоначальной версии. Возродить в неприкосновенной чистоте свое старое детище Баланчин, скорее всего, не пытался и не хотел, вследствие чего теперь получить абсолютно достоверное представление о дягилевском варианте не представляется возможным. Соответственно, не существует и аутентичного постановке 1929 г. хореографического текста, который можно было бы проанализировать. Так что даже для частичного восстановления наиболее ярких особенностей балета необходимо прибегнуть к свидетельствам и воспоминаниям очевидцев.

«Блудный сын» ознаменовал достижение совершенства в реализации культивируемой Баланчиным идее **совмещения несовместимого** в балете. Для этого используется излюбленный впоследствии выразительный прием, который С. В. Наборщикова называет «контрапунктом музыкального и визуального начал», или «музыкально-хореографическим контрапунктом», имея в виду внедрение структурных несоответствий (по терминологии Баланчина — следование «за музыкальной линией, а не за тактовой чертой»), а также несоответствия сценического, отвечающего формуле: «возвысить низкое, опустить высокое». «“Возвышению” и “понижению” подвергались как музыка, так и хореография» [16, с. 31]. Очевидно, что эти основы хореографии Баланчина допускают сцены, в которых **визуальный** и **звуковой** ряды находятся во взаимоотнощающей или взаимоисключающей **противоречивости**, что вполне соответствует принципу дополнительности.

Амбивалентность компонентов «Блудного сына» как синтетического спектакля сразу же оценили некоторые современники. Андрей Левинсон в рецензии от 23 мая, спустя два дня после премьеры писал (показательно задвигая **Баланчина на второй план!**), что балет, «придуманный Сергеем Дягилевым, отражает двойную природу его изумляющего гения; сотканный из горячности и иронии, он обращает в шутку свой собственный энтузиазм, кидается от излишества чувств к пародии, любой благородный порыв вдохновения уравнивает каким-то беспричинным сумасбродством, заставляет красоту гримасничать и забавляется, превращая трагедию в разгул беспорядка и сумятицы, разбивая, таким образом, одной рукой то, что до этого любовно вылепил другой...» [16, с. 32].

Это совмещение несовместимого в хореографической трактовке музыки, особенно лирических ее сторон, больше всего раздражало Прокофьева. Он не воспринимал автономных (и порой противоположных!) смыслов по отношению к музыке в мышлении балетмейстера, и отягощенный избытком «досадных выдумок, не идущих к сюжету», совершенно упустил из виду почти весь обширный арсенал гениальных хореографических изобретений, которые помешало достойно оценить, скорее всего, лишь гнетущее состояние глубокой личной обиды.

Сергей Сергеевич предпочитал не замечать отзывы критиков, подобных Левинсону, и не без ехидного злорадства цитировал фразу из рецензии французской газеты по поводу хореографии Баланчина: «У нас впечатление, что новинки господина Дягилева отныне определяются неким профессором физической культуры, который неожиданно сошел с ума, осматривая галерею современной живописи» [2, с. 712].

Между тем по замыслу Баланчина хореографическая драматургия была насыщена многообразным соединением противоположных начал, которые с игровой быстротой взаимооборачивались своими поначалу нераспознаваемыми и порой неожиданно страшными сторонами, к чему «провоцировал» динамизм развития музыкальных идей композитора. Как установила Е. Я. Суриц, «балаганное шутство носило ... зловещий характер», сближалось с трагифарсом. Баланчин «заставлял ... маршировать тесной шеренгой», танцовщики, механически вскидывавшие руки, вызвали ассоциации с «танцами машин» Н. М. Фореггера, но без присуше-

го им оптимистического мироощущения, а с радикальным переосмыслением в сторону «обезличивания человека», ибо присутствовали «не машины, а нелюди». Когда «четверо ложились крестом, раздвинув ноги, и кружили вокруг пятого», это могло служить напоминанием о казни через колесование [4, с. 90–91; 5, с. 238]⁷. Очень точно трактовку хореографии определил Дж. Тарас: «в духе постэкспрессионистского пластического трагифарса» [21, с. 88].

При попытках переплетения «голосов» в музыкально-хореографическом контрапункте у Баланчина, несомненно, возникали затруднения и сложности. Вероятно, поэтому он «жаловался на расхождение между временем музыки и временем балетного действия, < ... > главной проблемой его как балетмейстера было заполнение образующегося лишнего музыкального времени происходящим на сцене...» [8, с. 347]. Но и эти затруднения хореограф блестяще преодолел, поскольку никто из профессионалов-современников никакой искусственности заполнения или затягивания хореографической идеи не обнаружил, включая и не согласного с «выдумками» композитора, который в противном случае не упустил бы повода для ехидства.

Рождение «Блудного сына» демонстрировало очередную смену дягилевских балетных вкусов: вместо недавней дерзкой эксцентрики возвратилось сюжетное представление, проникнутое глубокой **эмоциональностью музыки**. Но одновременно Ю. Ю. Яковлева отмечает отпечаток «...запоздалости: это абсолютно модернистский балет», появившийся в то время, когда модернизм стал выдыхаться, и искусство тяготело к канону, к заданным извне стилистическим системам [22, с. 107]. Суриц также считает эту постановку возвратом Дягилева «к старым привязанностям», а Вишневецкому она представляется камерной, «на манер “Зефира и Флоры” Дукельского» [5, с. 240; 8, с. 346].

Представления Прокофьева о балетной постановке действительно ограничивались рамками устоявшихся традиций. Композитора не устраивал целый комплекс привнесенных Баланчиным особенностей, на которые указала Наборщикова. Во-первых, вызывало неприятие антиисторическое (либо внеисторическое) видение сюжета. Во-вторых, нарушился незыблемый для Сергея Сергеевича «образно-смысловой унисон видимого и слышимого плюс метроритмическое соответствие танца и музыки», а стремление хореографа к движениям «поверх тактовой черты» лишь порицалось. В-третьих, обнаружилась асинхронность появления персонажей и музыкальных тем (из-за чего 19 мая в «Дневнике» фиксировалась приведенная выше запись о несвоевременности выхода сестер и других расхождениях). Наконец, в-четвертых, радикально отличалась от прокофьевского замысла трактовка особенно дорогого ему образа Красавицы (Сирены) [16, с. 34–36].

Баланчин этот персонаж любил не менее сильно, чем Прокофьев, и тщательно разработал индивидуализированную хореографическую характеристику. Но исключительно по своему видению, совершенно не желая даже частично уподоблять собственную трактовку обрисованному музыкой образу. Точность

⁷ Впрочем, Е. Я. Суриц приводит свидетельство того, что Фореггер не вызывал восторга у Баланчина [4, с. 79].

и пространность указаний выразительного, с упоминанием мельчайших деталей описания движений, поз, психологических оттенков подчеркивают особую драматургическую функцию героини. Текст балетмейстера настолько ярок, что нуждается в максимально полном воспроизведении: «Сирена, медленно и соблазнительно танцует на пуантах под восточную мелодию..., ...вращается, закутываясь в плащ... С плащом она обращается, словно с одной из частей своего тела, одушевленным предметом, послушным ее воле. Дождавшись, когда плащ за спиной расправится во всю длину, Сирена протягивает его между ног и обвивает вокруг них. Придерживая плащ одной рукой, она горделиво танцует, кажется, не замечая, что за ней наблюдают... Опустив плащ, Сирена падает на колени в стилизованной позе отчаяния. Затем, гордая и решительная, она появляется, начиная изысканное вращение на пуантах. Снова опустившись, отбросив плащ за спину и опершись на руки, она медленно ползет по сцене, волоча за собой плащ. Наконец, встав на колени, она набрасывает плащ на голову, полностью укрывшись им.

... Блудный сын становится ... послушен ее воле, как брошенный плащ, и стоит будто вкопанный, пока Сирена танцует перед ним. Она вращается с сильной, гибкой грацией, простирает руки жестом приглашения и одобрения. Сирена подступает вплотную к Блудному сыну, он берет ее за талию и уводит в глубину сцены. ...С торжествующей улыбкой она садится верхом на Блудного сына, лежащего на столе..., касается его ладони, пробегает вверх по руке, трогает золотой медальон, висящий на шее.

...Она падает к нему в объятия и обвивает руками шею. ... Блудный сын замирает, затем, положив голову между ног Сирены, поднимается. Сирена гордо восседает у него на плечах, а потом соскальзывает по спине. Встав перед ним на пуантах, она обвивает его ногой, крепко прижимает к себе, вращается. ... Сирена берет руками за собственные ступни, образуя подобие обруча на талии Блудного сына. Обвив его телом, она медленно соскальзывает на пол. ... Встав на колени Блудного сына, она садится ему на голову и выпрямляется, надменная в своем великолепии и власти. ... Сирена ложится поперек него, их ноги сплетаются. Утратив всякую власть над собой, Блудный сын лежит в объятиях Сирены. Ее жесты полны торжества и коварства» [23, с. 39–40].

Иначе говоря, Сирена являла собой «возбуждающее сочетание порочности и бесстрастности», «соблазняла ... на манер змеи, под чьим взглядом жертва цепенеет и лишается воли», к тому же упоминавшиеся в описании Баланчина «объятия» «были лишены какой-либо чувственности. Блудный сын казался загипнотизированным, ... принимал участие в противоестественных акробатических упражнениях» [16, с. 35; 4, с. 88; 5, с. 237]. Композитор не оценил по достоинству мастерство великолепной балерины Фелии Дубровской, которая, по словам Дж. Тараса, создала «облик гетеры-истукана, гипнотически ткущей паутину унижения, и мелкой хищницы, обворовывающей юношу» [21, с. 88].

Перед Прокофьевым вместо желанного образа невинности предстала ужаснувшая неприличиями эротических игр «проститутка сегодняшнего дня». Вместе с открытой телесностью облика сестер, также сильно раздражающей композитора (и его супругу) открывалась единая эротическая линия в драматургии Баланчина,

которая сосуществовала параллельно с лирической стороной в музыкальной драматургии. Однако неприятие эротики в хореографии для Прокофьева — принципиальная позиция, которую он впоследствии, в 1932 г. подтвердил, обсуждая с Полем Валери замысел балета (оставшийся нереализованным) по заказу Иды Рубинштейн: «...сюжет должен быть конструктивный, не отрицательный, не декадирующий, не эротический» [2, с. 804].

Таким образом, в соответствии с баланчинской идеей совмещения несовместимого и в результате несогласованных и разнонаправленных устремлений композитора и балетмейстера, главная героиня балета характеризуется по **принципу дополнительности**. Не прибегая к терминологии Бора, эту ситуацию точно сформулировала Наборщикова: «Красавица ... продолжает **целомудренную** тему в музыке и **эротическую** в хореографии» (выделение шрифта мое. — А. Е.) [16, с. 36]. Но распознать стремление хореографов того времени к независимости от других компонентов спектакля намного раньше удалось А. Н. Бенуа, который, не упоминая Баланчина, писал о том, что балет «имеет тенденцию совершенно эмансипироваться даже от музыки и стать чем-то абсолютно самодовлеющим» [24, с. 533].

Об одобренных Дягилевым новаторских идеях Баланчина Прокофьев не догадывался, не был к ним ни с эстетической, ни с психологической сторон подготовлен, но с детской обидчивостью сконцентрировал свое восприятие лишь на полном игнорировании собственных пожеланий, что доводило его порой, как указывалось выше, до «бешенства». Концентрация на сильнейшем эмоциональном переживании обиды превратила открытого, оптимистичного и дружелюбного человека, склонного к юмору, в закрытого для восприятия гениальных художественных озарений и мрачного ретрограда, хотя и на короткое время.

Есть основания предполагать, что и акробатизм, сочетающийся с драматически выразительной пантомимой, также с точки зрения композитора входил в круг «досадных выдумок». Дукельский не обошел вниманием «акробатизм Баланчивадзе», критики нашли повод для упреков, а Лифарь подытожил: «Акробатизм и комизм были главными пружинами ... Баланчина» [20, с. 383; 4, с. 78, 90; 5, с. 237; 9, с. 396, 389–393]. В этом усматривается влияние советской хореографии и драматических спектаклей 1920-х гг.: новаторских постановок К. Я. Голейзовского, Ф. В. Лопухова, В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова. В «Камерном балете» Голейзовского, гастролировавшем в 1922 г. в Петрограде (при жизни там Баланчина), «танец строился на экстравагантных, изломанных ... позировках», жестикулирующая нога становилась фактором выразительности, так что выявлялось стремление «говорить ногами». «Телесное красноречие» входило в задачи биомеханики Мейерхольда. В его же арсенале было припасено множество баланчных и цирковых трюков [4, с. 89–90].

Жгучий интерес к художественным веяниям с родины подтверждается в словах Лифаря: «Большое значение приобретают ... советские драматические режиссеры — Таиров и Мейерхольд — с ними больше всех советуется Дягилев, их влияние сказывается и на балетах Баланчина» [9, с. 398]. Дж. Тарас рассказывал, что достижения не только хореографов, но и художников — В. Ф. Степановой

и Л. С. Поповой — «получили новое преломление и истолкование в “Блудном сыне”», отразились также принципы конструктивизма и биомеханики, приемы действенного танца, пантомимы и акробатики, драматической игры, присущие спектаклям Мейерхольда [21, с. 88]. Сирена, в частности, взлетала вверх на плечи сотрапезников.

Тем не менее пронизательный Дягилев, признавая присутствие акробатики, находил, что Баланчин «владеет тайной, как волновать, расчлняя, создавать пластический эффект, выворачивая конечности. Он разрывает телесную оболочку, чтобы проникнуть к сердцевине — душе» [5, с. 237–238]. Логика хореографии Баланчина — «не живописная (как у Фокина, например, и почти у всех дягилевских хореографов), а кинетическая (что близко петроградскому Лопухову)» [22, с. 105]. Постановка казалась лишенной зрелищности, но отличалась скупым, лаконичным стилем высказывания.

Как установила Суриц, не только «партии отца и сестер, исключительно мимические, но и партия Блудного сына содержала мало танца», что подтверждено рецензентом Левинсоном, который при описании сценической выразительности Лифаря (Блудного сына) использовал выражения: «топоча ногами и отчаянно жестикулируя», «капризными, угловатыми прыжками» [5, с. 236]. Драматически выразительная пантомима явно доминировала и в зафиксированной на пленке записи в 1978 г. «Блудного сына».

Вероятно, изобилие мимических сцен, в том числе и заменяющих реалистический бытовой антураж, также не нравилось Прокофьеву. Ведь его детище, выражаясь словами Нестьева, — «сжатая хореографическая драма, основанная на реалистических контрастах действия и последовательном развитии симфонических лейттем» [3, с. 294]. Поэтому композитор, по воспоминаниям Жевержеевой, попрекал Баланчина мимической трактовкой сцены попойки и отсутствием «настоящего пиршественного стола, и вина, и фруктов» [см.: 8, с. 348]⁸. Однако остается неясным, почему Лифарь находил «стремление к неореалистической сценической драме» [9, с. 389] не в музыке, а в постановке? Свою мысль танцовщик не развил. Может быть, имеется в виду трактовка образа главной героини, отраженная в словах Прокофьева?

Замкнутость в собственных представлениях о сценическом реализме помешала Сергею Сергеевичу понять выдающееся постановочное решение Баланчина с характерным для советского театра 1920-х гг. обыгрыванием конструкции — преобразованием стола в позорный столб и в конце — в плывущую галеру, а плаща Сирены — в парус [4, с. 88–90]. М. И. Цветаева увидела даже «превращение плаща в парус и ... бражников в гребцов» [25, с. 122; Ср.: 12, с. 109].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. М. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. 217 с.
2. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
3. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.

⁸ Сцена попойки — № 6.

4. *Суриц Е. Я.* Дж. Баланчин — истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 77–105.
5. *Суриц Е. Я.* Балеты С. С. Прокофьева в труппе «Русский балет Сергея Дягилева» // Проблемы искусства Франции XX в. Материалы науч. конф. М.: ГМИИ, 1990. С. 225–243.
6. *Пуленк Ф. Я* и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
7. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
8. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
9. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
10. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1–2. М.: Изобраз. искусство, 1982. Т. 1: 493 с.; Т. 2: 574 с.
11. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
12. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
13. *Прокофьев С. С.* Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
14. Сергей Прокофьев — Сергей Кусевицкий. Переписка. 1910–1953. М.: Дека-ВС, 2009. 531 с.
15. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.
16. *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. консерватория, 2010. 342 с.
17. *Мясин Л. Ф.* Моя жизнь в балете. М.: АРТ, 1997. 366 с.
18. *Эйзенштейн С. М.* Заметки о С. С. Прокофьеве // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 481–492.
19. *Асафьев Б. В.* Скванный музыкант. О роли музыки в балете и о положении балетного дирижера // Асафьев Б. В. О балете. Статьи рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 112–116.
20. *Вишневецкий И. Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
21. *Киселев В.* Русские корни «Блудного сына» // Советская музыка. 1991. № 4. С. 87–88.
22. Век Баланчина. 1904–2004. СПб.: Аврора-дизайн, Мариинский театр, 2004. 195 с.
23. *Баланчин Дж., Мэйсон Ф.* Сто один рассказ о большом балете. М.: Крон-Пресс, 2000. 494 с.
24. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Кн. IV–V. М.: Наука, 1993. 743 с.
25. *Цветаева М. И.* Собр. соч. в 7 томах. Т. 7. М.: Терра, 1998. 430 с.

УДК 78.085.5; 7.071.2

О. В. Кирпиченкова

ВЕЧНАЯ «ВЕСНА»

(к вопросу о многообразии интерпретационных возможностей произведения И. Стравинского)

Среди четырех ключевых для истории балетного театра произведений И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка») именно «Весна священная» удостоилась особой популярности на протяжении XX — начала XXI вв. Партитура «Весны священной» — самая востребованная по числу хореографических интерпретаций¹ среди партитур «русского периода» творчества Стравинского. Ставшая в 1913 г. знаменем балетного авангарда, она по сей день парадоксальным образом сочетает в себе дух новизны и статус признанного классического произведения.

В чем же причина необычайной востребованности «Весны священной» среди хореографов? На наш взгляд, этот феномен можно обосновать с позиций идейных, содержательных и структурно-стилистических особенностей произведения:

- в идейном плане художественные взгляды авторов балета 1913 г. близки позициям ряда художников более поздних поколений (и тем, и другим хотелось создать новую художественную систему, альтернативную устоявшимся и признанным классическими взглядам);
- программный характер балета позволяет свободно интерпретировать музыкальные образы;
- структурно-стилистические особенности партитуры (сюитная форма и торжество ритмического начала во всем его многообразии) вкуче с отсутствием сюжетного диктата также располагают к возникновению широкого спектра ассоциаций.

* * *

Уже в ранних балетах Стравинского «музыка обрела такие новаторские достижения в области гармонического языка, интонационной выразительности, метро-ритмического богатства, разнообразия тембров и оркестровки, которыми тогда не обладало это искусство в других жанрах. Изменился ее стиль, расширился круг идей и образов, отразились художественные тенденции других искусств, — живописи, поэзии, театра, — такие, например, как карнавальность, символика, черты стиля модерн, образы примитивизма и иные» [1, с. 197]. Эстетизированные

¹ По данным базы «Stravinsky and the Global Dance» насчитывается более двухсот хореографических интерпретаций на партитуры «Весны священной».

URL: http://ws1.roehampton.ac.uk/stravinsky/short_musicalalphabeticalcompositionsingle.asp (Дата обращения 18.06.2015).

русские мотивы балетных «первенцев» композитора («Жар-птица», «Петрушка») в «Весне священной» сменились новой для него трактовкой фольклорного материала: теперь Стравинский не отказывался от его природной стихийности и дикости, а подчеркивал их. Характер партитуры, «низкий, но изощренный, изысканно дикий, в котором переплетены стиль и сила» [2, с. 84], стал знаменем новой балетной музыки.

Хореограф Нижинский, вслед за композитором, осуществившим эмансипацию ритма, сделал ключевым для «Весны священной» образ человеческой массы, объединенной причастностью к единому событию и жаждущей его. Стравинский отказывается в пользу ритма от господства гармонии и мелодии — Нижинский ради кордебалета уходит от выработанной классическим балетом иерархии исполнителей с абсолютным главенством балерины. В первой части балета («Весенние гадания») масса людей на сцене преисполнена ожиданием значимого события: в едином ритме они перемещаются по сцене, следуя беспокойному и прерывистому дыханию музыки. Вслед за появлением Старейшего-Мудрейшего люди ввергают себя в упоенный пляс (номер «Выплясывание земли», завершающий первую картину). Во второй части («Великая жертва») происходит выбор Избранницы и ее жертвенный танец. За танцем девушки, напуганной ожиданием смерти и взбудораженной экстатическим наслаждением от самоистязания, наблюдает весь род. И сюитная структура «Весны священной», с одним лишь сольным номером (финальная «Великая священная пляска»), и тема ритуального жертвоприношения ради поддержания жизни рода могут быть истолкованы как эмблема XX столетия, которое «стремясь к жизни, уничтожило миллионы человеческих существ» [3, с. 150].

Интерес к архаике, из которого выросла «Весна священная», был свойственен искусству начала XX в.² Живопись, музыка, танец сбрасывали с себя подчеркнутую искусность, аристократический лоск ради постижения далекой, нетронутой, дикой и простой старины. Хореография «Весны священной» выразила увлечение древностью в обескуражившей современников пластике, основанной на принципе «закрытого», «собранного внутрь» тела: спина согнута, ступни завернуты внутрь друг к другу, ладони собраны в кулачки. Нарочито неуклюжая поза варьируется, благодаря движениям рук: согнутые в локтях, с зажатыми в кулак кистями или с раскрытыми плоско ладонями, они сгибаются и распрямляются, реагируя на ритмические акценты. Закрытое положение корпуса сохраняется в момент исполнения «утаптывающих» прыжков, во время шага и бега. В композиции используются приемы, характерные для балета (строгие рисунки: круги, линии), но принцип симметрии соблюдается не всегда. Характерная черта — постоянная

² Об увлечении отечественных художников историей, народными традициями см.: Крусанов А. В. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1–2. М.: НЛЮ, 2003.; автор затрагивает тему развития неопримитивизма в живописи, театре, музыке, поэзии. Новые веяния не всегда распространялись параллельно, иногда они запаздывали на 5–7 лет, но в целом художественные принципы в разных видах искусства были аналогичны друг другу и помогали в создании новых форм.

смена рисунков, многие из которых (по предположению восстанавливавших балет М. Ходсон и К. Арчера) были навеяны хореографу орнаментальными мотивами национального костюма.

* * *

После 1913 г. спектакль-легенда канул в небытие, оставив за собой пространный шлейф слухов и загадок. Его «второе рождение» состоялось в «Джоффри балет», благодаря реконструкции М. Ходсон и К. Арчера (1989). «Весна священная» начала новое шествие по земному шару, появившись в репертуаре ведущих балетных трупп мира.

Но авторские версии балета, снискавшие собственную славу, появлялись на сцене и ранее. Первую подобную постановку осуществил Морис Бежар, считая, что у «Весны» только один недостаток: «она писана в 1913 году» [4, с. 98].

«Весна священная» Бежара появилась в 1959-м, когда деятели искусств искали новые средства для отражения пережитого ужаса Второй мировой войны, искупления общечеловеческой вины, увековечивания памяти о невинных жертвах геноцида, концлагерей, военной агрессии. Возникали новые творческие манифесты в музыке, в живописи: в 1952 г. появилась эпатажная для своего времени композиция Джона Кейджа «4´33», породившая «безмолвную музыку»; в живописи росла популярность абстрактного экспрессионизма, концептуализма и т. д. Однако Бежар не собирался поддаваться характерным для того времени настроениям. Удивляет, а может и обескураживает его заявление: в музыке «Весны священной» нет ни ужаса, ни трагедии [см.: 4, с. 102]. Бежар воспринимал музыку Стравинского как гимн жизни, не древний жестокий обряд оказался в центре внимания хореографа. Его увлекла иная история — история пары. Если у Нижинского — священное преклонение перед неведомыми страшными силами, необходимость жертвы для поддержания неизменного хода жизни, то у Бежара — воспевание жизни, не омрачаемое темой жертвенности. Его балет — о витальной силе, о скрытой от глаз сексуальной энергии, которая не дает жизни прерваться.

Бежару предстояло подобрать ключ к музыке Стравинского, чтобы передать рост ритмического напряжения, его накал и внезапное растворение. Этим ключом стали два кордебалета: мужской и женский, олицетворяющие две самостоятельные «вселенные». Первая часть («Поцелуй земли») создает образ мужского мира, наполненного силой, атмосферой соперничества и конкуренции. Вступление ко второй части и номер «Хождение по кругам. Тайные игры девушек» экспонируют женский мир. Здесь лавинообразный поток ритмов на время уступает место задумчиво-нежным тембрам деревянных духовых и их мелодичным наигрышам. Женская «вселенная» — это размеренное глубокое дыхание Матери-Земли, жаждущей оплодотворения. Вторжение мужчин в женский мир влечет за собой сцену напряженного ожидания, которое оканчивается страстным соединением пар.

Премьеру Бежара ждал оглушительный европейский успех и Бежар пожал заслуженные лавры. А в СССР партитура Стравинского зазвучала в 1965 г., благо-

даря балетмейстерам Владимиру Василеву и Наталье Касаткиной. Они представили авторскую версию балета в Большом театре.

Замысел Рериха, воссоздававший «картины языческой Руси», у Василева и Касаткиной дополнила лирическая линия и акцент на конфликте между общественными устоями и личностью. Грубости первобытных инстинктов противопоставлялось зарождение чувства, в котором соединялись нежность, преданность, готовность пойти наперекор законам рода. Носителями этих высоких качеств стали Девушка (Избранница) и Пастух, взбунтовавшийся против вековых устоев. Не желая смириться с волей богов, Пастух прерывал ритуал, вступая в схватку с целым родом. Но древняя религия оказывалась сильнее — Избранница сама вонзала в себя нож. Пастух реагировал мгновенно: отчаявшийся, ослепленный яростью, он поражал ножом деревянный идол. В зловещей тишине падал занавес.

Если спектакль Василева-Касаткиной рассказывал о пробуждении индивидуальности через любовное чувство, то версия Джона Ноймайера (1972), напротив, повествовала о вырождении человеческого начала в людях и о неизбежном исчезновении человечества.

Спектакль впечатлил накаленную студенческими волнениями Европу мощной и страшной образностью, которая шла вразрез с программным содержанием музыки. Для Ноймайера «Весна священная» — музыка о глобальной катастрофе, и балет стал тревожным посланием современникам.

Балет начинается в тишине. На пустой сцене — неподвижное тело человека. Мимо вереницей проходят юноши и девушки, не глядя по сторонам. Кажется, фигуры будут двигаться бесконечно. Первая сцена спектакля — и отражение равнодушного хода времени, и молчаливое обличение людского безразличия. Лаконичное высказывание о молчаливой безучастности к беде ближнего и духовной слепоте перерастает в зарисовки о жестокости человеческой цивилизации. В какой-то момент люди сбиваются в плотную массу, словно перед лицом опасности. Они испуганно глядят вдаль и, как стая беззащитных зверей, мечутся из угла в угол, будто под прицелом оружия. Затем толпа превращается в эпицентр взрыва: десятки напряженных рук вырываются из варева людских тел и стремительно двигаются из стороны в сторону.

Взрыв влечет страшные последствия — он ослепляет людей. Слепое человечество — сильнейший художественный образ в истории культуры. «Оставьте их, они — слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (Матф., XV, 14) — гласит библейская притча. Слепые — герои одноименной картины Питера Брейгеля (1568) и одноименной пьесы Метерлинка (1890). Мир слепых изображает и Ноймайер. Лишившиеся зрения люди опасливо шагают, руками исследуют пространство, спотыкаются и переступают через тела собратьев. На испепеленной земле случайно соприкасаются ладони мужчины и женщины. Их руки крепко сжимаются, начинается дуэт, наполненный отчаянной страстью, которая вспыхивает в последние минуты жизни двух существ, оказавшихся перед беспощадной реальностью катастрофы.

После «взрыва» группы танцовщиков представляются страшными, ползающими и прыгающими созданиями с множеством конечностей — то ли образ ада,

воцарившегося на земле, то ли нашествие монстров, порожденных случившейся катастрофой. «Великая священная пляска» звучит как тщетный крик о помощи последнего человека на земле, чудом оставшегося в живых после парада чудовищ. На темной сцене девушка испуганно мечется, судорожно бьет себя по телу... В финале она падает замертво на то же место, где в начале спектакля лежал мужчина. Воцаряется тишина. И вновь мимо неподвижного тела отрешенно бредут люди.

Ноймайер создал жестокий спектакль, говорящий, что история движется по спирали. Может ли человечество изменить эту траекторию, повернуть беспросветный ход земного существования в иную сторону? Этот вопрос балетмейстер оставляет без ответа.

В полном смысле балет кордебалета, кроме версии Нижинского, мы можем видеть в версиях Бежара и Ноймайера. Что касается постановки Касаткиной и Василева, то в ее структуре прослеживаются элементы, характерные для классического балета (иерархия исполнителей; ансамблевые номера перемежаются с вариациями и дуэтом, который становится лирическим центром балета). Все это может свидетельствовать о взаимопроникновении выразительных систем классического танца и современного, которые в какой-то период времени противостояли друг другу³. Черты взаимообогащения эстетически разнонаправленных стилей заметны и в пластике, синтезирующей их в каждой из постановок.

* * *

При всей оригинальности европейских трактовок, их несомненном отличии от первоначальной программы «Весны священной», хореографы восточных традиций предлагают еще более самобытное видение музыки Стравинского. Пример тому — версии японских постановщиков. Одна из них решена в стиле contemporary, другая — средствами малоисследованного для России направления *буто*. Оба спектакля придают особую значимость личностному началу, превращают «Весну священную», традиционно воспринимаемую как балет массовый, в камерное действо.

Спектакль Карлотты Икеда⁴ был показан в Петербурге в 2002 г. Икеда обрела известность благодаря тому, что способствовала географическому расширению направления *буто* (основала свою школу во Франции) и стиранию в нем гендерных границ (в момент своего появления *буто* считалось сугубо мужским). *Буто* трактует пластику тела совершенно иначе, нежели классический балетный спектакль: здесь движение медитативно замедленно, исполнители словно стремятся

³ Подтверждает этот тезис и известная версия «Весны священной» Марты Грэм (1984), воссоздающая ритуал жертвоприношения ацтеков. В этом спектакле авторская танцевальная техника слилась с устоявшимся в балетном жанре принципом иерархии персонажей и с достаточно традиционными хореографическими структурами.

⁴ Основательница французско-японской компании «Ариадон», работающей в стиле *буто*.

вовлечь публику в состояние транса. Петербургская публика увидела спектакль на сцене Михайловского театра⁵ и, хотя некогда этот театр имел статус экспериментальной площадки, просмотр «Весны священной» в исполнении семи девушек с набеленными лицами оказался нешуточным испытанием на прочность для неподготовленных зрителей.

Икеда соединила партитуру «Весны священной» Стравинского с авторской музыкой Алена Маэ и тишиной. На сцене танцовщицы медленно выпрямлялись, застывали в ожидании, словно парализованные. Затем тела сотрясали конвульсии, но ни звука не срывалось с уст страдалиц. Пластика, сочиненная Икедой в соавторстве с Ко Муробуши (одним из ближайших сподвижников основателя «сумеречного» направления анкокубуто⁶ Тацуми Хижиката), включала реминисценции из версий В. Нижинского, П. Бауш, М. Грэхем, содержание не перекликалось с замыслами предшественников и уводило в сферу метафизики. Идейное наполнение буто, ищущего возможности выразить в движении философскую проблематику (изначально заимствованную из произведений Ю. Мисимы), не впечатлило публику. Возможно ли толковать тело как синтез человеческого и животного, минерального и растительного, рождающегося и умирающего, темного и светлого начал, к которому призывают идеологи этого направления? Трансовый характер сценического действия вызвал негодование зрителей и критиков: «Движения сцеживаются в час по чайной ложке. Пластическим медитациям битый час предаются шесть девушек < ... >, оно просто-таки мучительно» [5]. Такое непонимание, впрочем, вполне объяснимо — отечественная аудитория (в том числе и профессиональная) до сего дня очень мало знакома с культурными истоками буто и практически не имеет опыта прочтения его специфического языка.

Несколько ближе петербуржцам оказалась версия балетмейстера Сакико Ошима⁷. Он привез свою «Весну священную» в исполнении труппы современного танца «Н.ART.CHAOS» в 2004 г. Камерность постановки призваны были компенсировать мощная, брутальная техника contemporary, неожиданное постановочное изобилие (в спектакле фигурировали полеты на тросах и «купание» в наполненной водой ванной) и полная самоотдача артистов.

«Человек, погибающий в одиночестве» — так можно определить тему спектакля Ошимы. Бытовая драма одинокой души разворачивается в скупой минималистской обстановке: ванная, лампа-торшер, диван... Растрепанная, измученная

⁵ Премьера на сцене Михайловского театра — 5 февраля 2002 г. Композитор — Ален Маэ, исполнители — Карлотта Икеда, Раса Алксните, Кристин Шу, Наоми Муто, Эмануэлла Нелли, Валери Пужоль и Анна Вентура.

⁶ Буто (с японского «bu» — танец, «toh» — шаг) возникло в послевоенной Японии (1959). Инициаторы нового направления Тацуми Хижиката и Кацуо Оно создавали столь беспросветные образы, что критики называли их представления «анкокубуто» (дословно: «танец мрака»). Впоследствии за специфическим направлением современного танца закрепился термин «буто».

⁷ Постановка была признана лучшим спектаклем современного танца 1995 г. в Торонто, Монреале, Питсбурге.

страхами, бессонницей, неврозом (спектр ассоциаций здесь широкий), героиня кидается в рискованные гимнастические упражнения. Никто не видит ее мучений и, следовательно, никто не остановит ее страданий. Экспрессивные конвульсии длятся беспрерывно и напоминают надрывный танцевальный стиль «Весны священной» Бауш⁸. Появление трех девушек в строгих костюмах на время останавливает этот мрачный, надрывный «глас», молящий то ли о человеческом соучастии, то ли о душевной теплоте или мимолетном внимании. Для чего появляется триоца, кто они (ангелы смерти или просто случайные прохожие с очерстневшей душой) — неясно. От них нет помощи, скорее, в холодном выражении лиц можно увидеть злое любопытство. Истерзанный вид мученицы их интригует, будто гипнотизирует и вызывает желание снова и снова видеть страдания живой души. Неудивительно, что присутствие этих персонажей к финалу первой картины усугубляет состояние героини настолько, что она падает в забытьи. Сцена погружается в темноту. Агрессивные ритмы музыки, терзающие тело и душу, исчезают. Тишину заполняют механическое щелканье фотоаппаратуры и приглушенные голоса. Они тают в воздухе, и первая часть балета завершается.

Вторая часть аналогична по хореографической структуре первой: вслед за монологом героини следует танец вторгшихся в комнату девушек. Это, скорее, хореография с элементами воздушной гимнастики (в сцене задействованы не только артисты, прикрепленные к тросам, но и стулья). Эпизод завораживает: в нем — мастерское владение телом, выработанная синхронность, соблюдаемая при любом темпе. Вместе с мерным колебанием музыки (номер «Вешние хороводы») пластическое решение вызывает в воображении образ маятника, отсчитывающего последние секунды жизни. Заключительная «Великая священная пляска» — развернутая сцена самоубийства. Здесь необъяснимая агрессия таинственных посетительниц достигает предела. Они яростно нападают на свою жертву, что, вероятно, и вынуждает ее принять бесповоротное решение расправы с собственной жизнью. Несчастливая яростно плещется в ванной, на последнем издыхании ее обессиленное тело привязывают к тросу. Полеты-прыжки венчают этот пластический вопль о сострадании. С последним аккордом девушка замирает на авансцене, вытянув в зрительный зал руки, уподобляясь навеки застывшей скульптуре — памятнику человеку, никем не услышанному.

Постановка Сакико Ошима, явившая реакцию художника на враждебность сегодняшнего мира по отношению к человеческой жизни, свидетельствует о слиянии некогда противопоставленных друг другу культур. Характерные западная рефлексия и отчаяние, ощущение потерянности и эмоциональный надрыв пришли в японскую культуру, прежде сдержанно-созерцательную и умиротворенную.

⁸ «Весна священная» Пины Бауш (1975) близка версии Сакико Ошима и по эмоциональному наполнению. Ведущей в спектакле Бауш была не тема вечного обновления и продления жизни путем принесения жертвы, а, скорее, оборотная сторона всякого обновления — агрессия и насильственный слом предшествующих запретов, традиций, психологических установок.

* * *

Мы рассмотрели лишь некоторые из многочисленных постановок «Весны священной», но и по этому материалу можно составить представление о том многообразии авторских трактовок, которое предоставляет интерпретаторам произведение И. Стравинского. Эта музыка вызывает широкий спектр образных ассоциаций, которые не исчерпываются принадлежностью постановщика к какой-либо национальной культуре. Художественные достоинства каждой из версий определяются, прежде всего, оригинальностью хореографической концепции и ее созвучием с общечеловеческими идеями, отраженными музыкой балета со всей присущей ей симфонической мощью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. В мире балета. М.: Гнозис, 2010. 296 с.
2. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: АСТ; Corpus, 2015. 560 с.
3. Петров О. А. «Весна священная» и современный балетный театр // С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь: Книжный мир, 2014. С. 150–155.
4. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Пер. с фр. Л. Зониной. М.: СТД СССР, 1989. 238 с.
5. Яковлева Ю. Одна японка не делает «Весны» // Коммерсантъ. № 22. 8 февр. 2002. С. 14.

УДК 782.91

А. В. Лазанчина

О МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА Ф. АШТОНА «МАРГАРИТА И АРМАН»

Балет «Маргарита и Арман» был создан хореографом Фредериком Аштоном для Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева по заказу дирекции театра Ковент-Гарден. В начале 1960-х гг. великолепная 43-летняя исполнительница собиралась завершить свою карьеру и сценическое воплощение «Дамы с камелиями» А. Дюма представлялось подходящим данному моменту ее творческой биографии. Сюжет балета представляет историю взаимоотношений двух влюбленных с позиции героини: умирающая от чахотки Маргарита вспоминает яркие моменты своей бурной жизни. Марго Фонтейн, казалось, пришло время подводить итоги творческих достижений и успехов прошлого.

В качестве музыкальной основы балета хореограф избрал фортепианную сонату си минор Ф. Листа. Аштон довольно долго вынашивал свой замысел, и однажды, как описывает этот момент Д. Солуэй, услышав это музыкальное произведение, «мысленно представил себе эту вещь целиком» [1, с. 272]. Интуитивное прозрение получило логическое оправдание, когда балетмейстеру открылся целый ряд новых биографических сведений. Он узнал, что Мари Дюплесси — прототип Маргариты Готье в романе А. Дюма — любовные отношения связывали не только с писателем, но и с композитором, а известная соната была написана Ф. Листом через несколько лет после смерти молодой красавицы. Для Аштона, много лет сотрудничавшего с Марго Фонтейн, этот балет стал глубоко личным посвящением, а в историю искусства постановка вошла как рождение легендарного дуэта исполнителей.

Воплощение одного и того же художественного образа или сюжета разными видами искусства раскрывает его более полно, многомерно. Благодаря особым (для каждого вида искусства своим) средствам выразительности, образы насыщаются дополнительными нюансами. В них акцентируются новые грани, доселе малозаметные. Так перенесенная из литературы в балетный театр история любви стала зримой, а музыкальное произведение Ф. Листа, столь значительное по философскому идейному содержанию, позволило известному сюжету обрести иной масштаб, стать отражением вечного стремления человека к счастью и недостижимости мечты.

Соприкосновение художественных текстов друг с другом часто вызывает появление новых смыслов, актуализирует проблему корреляции. Возникают вопросы: насколько гармоничен вновь явленный образ, не превратилась ли его многогранность в эклектичность, не вступают ли «извне» вносимые смыслы в противоречие с первичным авторским замыслом? Вышесказанное приобретает особое значение в связи с синтетической природой искусства балета и распространенной тенденцией интертекстуальности, охватившей современный театр. Нет никаких

сомнений, что хореограф прекрасно знал оперу «Травиата» Дж. Верди, созданную композитором под впечатлением от «Дамы с камелиями» А. Дюма и являющуюся с конца XIX в. одной из самых популярных опер в мире. Об этом явно свидетельствуют решение некоторых мизансцен и использование драматических ресурсов балета.

Структура балета опирается на принцип «флешбэка» и состоит из пяти сцен-картин. Учитывая логику развития сюжета можно дать им названия: «пролог», «знакомство», «в деревне», «на балу», «смерть». Из развернутого, насыщенного событиями романа-пьесы Аштон выбрал ключевые моменты, превратив их в драматичные дуэтные сцены. Поскольку целью хореографа было представить английской публике новую балетную пару, он выделил двух главных действующих лиц — Маргариту и Армана, оставив в тени всех остальных (в качестве третьего участника драмы можно упомянуть также отца Армана, но его партия является второстепенной, эпизодической). Весь балет хореограф представил в виде монологов и дуэтных сцен, выдержанных в одном стиле, но различных по эмоциональной окраске¹. Не внося в музыку Листа ни купюр, ни повторов, Аштон сочинил хореографический текст, используя часть музыкального материала в качестве антрактов между сценами. Они выполняют функцию связок, необходимых в отсутствие сюжетных переходов, и дают возможность артистам поменять костюмы.

Поскольку музыкально-хореографическая драматургия балета рождается во взаимодействии двух начал, необходимо описать соотношение пяти сцен балета с музыкальной драматургией сонаты Ф. Листа. Музыкальная структура сонаты была определена В. Цуккерманом как одночастная сонатно-циклическая форма [см.: 3, с. 109]. «Пролог» охватывает вступление и часть главной партии (1–68)²; сцена «знакомство» включает связующую и побочную темы (81–220); третья сцена начинается после «перелома» в побочной партии и длится до разработки-эпизода (233–453). «На балу» построена на музыкальном материале репризы до второй побочной темы (461–632), заключительная партия и кода объединены хореографом в последнюю сцену (650–760). Стремление Ф. Аштона учитывать особенности музыкальной драматургии сонаты проявляется в точном соотношении начала каждой сцены с проведением новой темы или началом новой фазы тематического развития, а также в наличии двух хореографических лейтмотивов.

Первая сцена — пролог балета — построена как экспозиция главных действующих лиц. Под звуки темы вступления, воплощающей в сонате образ рока, предопределения, открывается занавес, и глазам зрителя предстает Маргарита — большая куртизанка на смертном ложе. Мотив отрывистых приглушенных октав в низком регистре хореограф связывает с судорожно-болезненными движениями корпуса балерины (изображение чахоточного кашля несчастной), что сразу принижает

¹ Описание хореографии по: «Marguerite et Armand». Хореография — Frederick Ashton. Маргарита — Sylvie Guillem, Арман — Nicolas Le Riche // Телеканал Mezzo. Франция, 2003.

² Здесь и далее цифрами в круглых скобках указаны номера тактов сонаты, соответствующие описываемым разделам сонатной формы. Музыкальный анализ проводится по изданию Ф. Лист. Соната си минор для фортепиано [см.: 2].

значение этого элемента музыкальной выразительности, выполняющего в сонате важную драматургическую и формообразующую функцию.

Появление данной темы в переломных моментах формы (на грани главной и побочной партий, между экспозицией и разработкой, в завершении эпизода *Andante sostenuto* перед фугато, на рубеже репризы и коды, в завершении сонаты) позволяет цементировать всю сложную музыкальную конструкцию. В интонационном строе мелодии, опирающейся на фригийскую и венгерскую гаммы, Л. А. Мазель усматривает некий намек на росчерк пера — музыкальный автопортрет композитора, признающего в одном из писем: «по вероисповеданию я католик, по национальности — венгерец, я склонен к религии, но моей натуре присуще нечто демоническое» [цит. по: 4, с. 431]. Полная замкнутость темы (она завершается возвращением к своему начальному звуку), ее использование композитором в функции сквозной темы, открывает возможности многовариантной трактовки. Однако хореограф с самого начала акцентирует конкретную, бытовую сторону, превращая именно это предчувствие трагического конца в основной двигатель драмы.

Первое предложение главной темы, в котором слышны и решительный порыв и смятенность, и героика и болезненная слабость, также отданы главной героине. Два элемента темы — основные мотивы ее страданий: она еще так хочет жить, надеясь на встречу с любимым, но болезнь уже практически сломила ее. Первый элемент состоит из целого ряда напряженных речитативов-возгласов, он представляет собой ярко выраженный волевой импульс, звучащий на сугубо неустойчивой гармонии, что придает ему повышено экспрессивный оттенок. Аштон визуализирует этот фрагмент следующим образом: Маргарита пытается приподняться, встать со своего ложа, но силы покидают ее, и только изломанные движения рук выдают порыв героини и ее отчаяние. Зловеще-мрачный, «стучащий» второй элемент темы часто определяют как «мефистофельский», находя в сонате в целом скрытый фаустовский сюжет³. Репетиционная повторность звука вызывает ассоциации с бетховенской «темой судьбы» и легко истолковывается в плане беспокойном и тревожном (ощущение, рождающееся от противоречия между ритмической активностью быстрого движения и интонационной неподвижностью). Хореограф и эту интонацию воплощает как мучительный кашель Маргариты. Таким образом, он объединяет две контрастные музыкальные темы одним хореографическим мотивом, обедняя их выразительность.

Второе предложение главной темы, динамически более яркое, связывается Аштоном с появлением героя, что кажется не вполне музыкально оправданным. В этом эпизоде Арман предстает не как действующее лицо драмы, а лишь как образ в воспоминаниях Маргариты. При этом его появление торжественностью и аффектацией создает контраст к облику героини. Выход Армана хореограф

³ Такая трактовка сонаты Листа си минор является наиболее распространенной, «хрестоматийной» в музыковедении. Это связано с интонационным родством главной темы произведения и темы Фауста из «Фауст-симфонии», написанной годом позже фортепианной сонаты.

ставит как эффектное соло, выстраивая его на подражании «стилю Нуреева» с использованием пятой позиции, высоких ретире и словно замедленных пре-парасьон.

Завязка сюжета происходит в сцене «знакомство». Здесь хореограф показал себя тонким изобретательным мастером, учитывающим законы музыкальной драматургии и логику интонационно-тематического развития. Кульминационное проведение главной темы (*fff*, полнозвучные мажорные аккорды) хореограф решает как показ героини «во всей красе»: Маргарита окружена толпой обожателей. В этой сцене «нашли отражение воспоминания Аштона о приеме в столице Перу Лиме < ... > где присутствовала Павлова в окружении поклонников» [1, с. 277]. Выход Армана поставлен на величественную и торжественную тему побочной партии, звучащую гимном любви и преклонения перед идеалом. Практически сразу начинается дуэтная сцена, в которой Арман предстает настоящим рыцарем: его поддержки и обводки бережны и восторженно-напряженны. Полон психологической достоверности пантомимный эпизод: ослабевшую Маргариту закрывает собой Арман, оберегая от любопытных взоров. Нежнейшая поэтичность второй побочной темы находит отражение в мягких поддержках, плавных и грациозных дуэтных движениях, полных очаровательного обаяния. Мастер режиссерских нюансов, Аштон тонкими штрихами подчеркивает некоторую настороженность Маргариты и восторженность, искренность и импульсивность Армана.

Интересно, что драматический перелом в побочной партии и вторжение интонаций главной темы решается Аштоном как возвращение Маргариты к покровителю и уход с ним. На прощание, в знак своей благосклонности, она бросает Арману цветок. В музыке этого эпизода воплощена буря противоречивых чувств, но отражения в хореографии они, к сожалению, не получают.

Третья картина построена в виде трехчастной композиции. Ее середина — хореографический «диалог» Маргариты и отца Армана (на музыку первого раздела разработки), в то время как первая и последняя части представляют собой лирические дуэты героев. Первый — романтически-игривый, даже наивно-пасторальный, визуализирующий прозрачные пассажи в высоком регистре. Описывая этот момент спектакля, один из критиков отмечает оригинальную находку — «мотив детства, безмятежности, блаженства: в руках Армана Маргарита перебирает ногами в воздухе, будто идет по облакам» [5]. Второе адажио в этой сцене хореограф сделал отчаянным и эротичным. Такое обилие дуэтных сцен, передающих различные душевные переживания героев, мощную экспрессию их чувств, находится в соответствии с идеями романтической эстетики.

Поскольку роль отца Армана воплощена не средствами танца, а с помощью пантомимы, этот образ выглядит несколько схематичным. Появление отца Армана на фоне трансформированной темы любви, звучащей приговором светлому чувству (первая побочная тема в разработке, такты 297–300), делает эту роль однозначно отрицательной, тем самым обедняя художественный образ и произведение в целом. Пантомимический эпизод не передает всех оттенков эмоций и чувств героини. Нравственная суть поступка Маргариты оказывается в балете невыявленной. Не вполне оправданными выглядят объятия отца Армана

и Маргариты в завершение сцены. Данный момент балета ассоциируется с традиционной мизансценой из оперы «Травиата», когда во время дуэта Жоржа Жермона и Виолетты наступает решающий перелом (эпизод «Плачьте, о, бедная»). Но если в опере таким образом отражено движение душ героев навстречу друг к другу, то в балете оно оказывается неоправданным.

Сцена «на балу» — драматическая кульминация балета. Музыка репризы сонаты становится более энергичной, атмосфера действия накаляется, и развязка представляется неизбежной. Изобретательно решен хореографом эпизод фугато на главной теме: постепенно комната заполняется гостями, и светская новость-сплетня о возвращении Маргариты передается «из уст в уста».

Движения Армана в дуэте полны экспрессии и ярости, а поддержки выглядят как попытки насильственного удержания Маргариты. Желая обидеть и отомстить, герой бросает в лицо возлюбленной деньги, как плату за совместно проведенное время. Несколькими доходчивыми хореографическими штрихами показана сила эмоционального потрясения героини: она падает на колени, закрывает лицо руками, а затем покидает бал, сгорбившись, с трудом передвигая ноги. После такой драматической сцены какое-либо решение лирической побочной темы не представлялось Аштону возможным. В фильме этот эпизод воплощен с помощью рапидной съемки и повторяет тот же самый момент (кружение бального платья и разлетающиеся, словно от дуновения ветра, карты) в замедленном темпе.

Заключительная сцена — последняя встреча влюбленных, самое короткое адажио балета, «уникальное по предельной романтической агонии» [1, с. 278]. Высокие поддержки с вращениями, изощренные переводы из одной поддержки в другую и восторженно-экстатические порывы неожиданно сменяются бессилием. В объятиях Армана Маргарита никнет: «мефистофельская» тема проводится не на forte, а на piano, создавая в глухих басах, как того требовал Лист, «отдаленное загробное звучание» [6, с. 209]. Как всплески предсмертной агонии слышатся всполохи интонаций главной темы — вскидывает голову Маргарита. Молитвенно простирая руки вверх, героиня, словно в счастливом забытии, медленно перебирает ногами и падает замертво. Под звуки заключительного проведения темы вступления (так образуется огромная музыкальная арка, обрамляющая все произведение) Арман закрывает глаза своей возлюбленной.

Подведем итоги вышесказанного. Стремясь создать адекватное хореографическое воплощение сюжета А. Дюма, учитывая при этом логику музыкальной композиции сонаты Ф. Листа, Ф. Аштон обращается к использованию двух пластических лейтмотивов. Первый из них — мотив чахоточного кашля героини — связывается хореографом с темами вступления и главной партии (стучащий элемент). Такая трактовка актуализирует в трагической любовной истории ее бытовую составляющую. Второй лейтмотив выражает силу и чистоту взаимного чувства героев. Он связан с темой побочной партии сонаты — темой любви — и наиболее подвержен изменениям, так как реализуется то в движениях Армана (по большей части), то в дуэтных сценах Армана и Маргариты. В гибком использовании сквозного развития пластических лейтмотивов раскрывается желание

хореографа передать психологическую глубину образных характеристик и богатство оттенков душевных состояний героев.

Балет «Маргарита и Арман» показателен с точки зрения романтической эстетики: спектакль создан на основе сюжета писателя-романтика на музыку композитора той же эпохи. Антитеза мечты и реальности, сотворения идеала и его крушения — одна из наиболее характерных тем текстов того времени. Тенденция к автобиографичности (в разной мере свойственная всем компонентам спектакля — литературному сюжету, музыкальному произведению и хореографическому воплощению) также является своего рода «знаком» эпохи романтизма. Героиня балета — яркая, неординарная женщина, испытывающая глубокое чувство и сумевшая пожертвовать им ради благополучия любимого и его семьи. Идея жертвенности и искупления грехов посредством страданий приобрела особую актуальность в XIX в.

Д. Солузэй приводит слова хореографа о том, что, сочиняя балет, он хотел превратить историю несчастных любовников в человеческую драму, создать «нечто вроде бульварного романа», который бы «был достаточно сильным и поражал насмерть» [1, с. 272]. Таким образом, целенаправленно используемый хореографом приподнятый патетический тон волнующего повествования о личности, ее мечтаниях и крушении надежд на счастье, отражает типично романтическую эстетику, преломленную в традициях XX в. с его склонностью к синтезу искусств и психологизации. Тонкие находки и достоверные нюансы превращают этот несложный хореографический текст в шедевр танцевального искусства, балет, достойный лучших сцен мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Солузэй Д. Рудольф Нуреев на сцене и в жизни. Превратности судьбы / Пер. с англ. Е. В. Нетесовой, П. В. Рубцова. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 591 с.
2. Лист Ф. Соната си минор для фортепиано. М.: Музыка, 1985.
3. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
4. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 611 с.
5. Гордеева А. Куртизанка и ее герой // URL: http://www.gazeta.ru/culture/2014/07/09/a_6107537.shtml/ (дата обращения: 27.07.2015)
6. Мильштейн Я. Комментарии. // Лист Ф. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1960. Т. 1. С. 204–210.

УДК 782.91

А. Е. Максимова

НИТЬ АРИАДНЫ

(БАЛЕТ П. ШЕВАЛЬЕ ДЕ БРИССОЛЯ

НА МУЗЫКУ В. МАРТИН-И-СОЛЛЕРА)



Эти строки, Тесей, я с тех берегов посылаю,
Где паруса твой корабль поднял, отплыв без меня,
С тех, где предал меня мой сон, где ты, вероломный,
Время сна подстерег, чтоб Ариадну предать.

Овидий. «Героиды».

Письмо десятое. Ариадна — Тесею.

Мифы о светящемся венце Ариадны и ее путеводной нити, спасшей Тезея, известны в пересказе древнегреческих писателей. Нить сюжета об Ариадне протянулась через века, и русский балетный театр рубежа XVIII–XIX столетий увенчался созвездием нескольких спектаклей. В настоящее время представляется актуальным и возможным обсудить эти малоизвестные произведения, опираясь на документальные источники.

* * *

В течение второй половины XVIII в. сюжет об Ариадне появляется на русской сцене нерегулярно. Среди заметных петербургских постановок — балет с хореографией и музыкой Г. Анджелини «Ариадна и Тезей» (1776) и мелодрама Й. Бенды «Ариадна на острове Наксос» (1783).

9 ноября 1789 г. на сцене петербургского Каменного театра состоялась премьера балета в одном действии «Ариадна¹ и Бахус [Вакх]» с музыкой К. Каноббио и хореографией Дж. Канциани. Сохранился рукописный комплект оркестровых голосов для балета². На титульных листах партий струнных инструментов встречаются пометы: «*Arianna e Vacco. Ballo Del Sig^r Canziani. Musica Carlo Canobbio. Представлялся ноября 9^{го} дня 1789^{го} года в каменном театре*»; «*ballet M. Canziani. Представлен 9 сентября < ... > 9 дня 1791^{го} года в Каменном театре*»; «*1829 сент. в 6⁰⁰*»; «*сент. 16 дня*». То есть спектакль возобновлялся в 1791 и 1829 гг.

В Гатчине 6 сентября 1798 г. силами французской труппы была исполнена лирическая драма с балетом «Ариадна на острове Наксос» с музыкой Ж.-Ф. Эдельмана на текст П.-Л. де Молина. Спустя полтора года, 16 февраля 1800 г., в Эрмитажном театре Петербурга поставлен балет в двух действиях «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос» на музыку В. Мартин-и-Солера [1, с. 36–37].

¹ Нередко в названиях балетов встречаются русифицированные транскрипции «Арианна» или «Ариана». Арианна — итальянский вариант греческого имени Ариадна (Αριάδνη).

² Arianna, № 15498 (оркестровые голоса). I4C 227/о. Нотная библиотека Мариинского театра (ЦМБ).

Автором либретто и хореографии выступил П. Шевалье де Бриссоль³. Первый русский балетмейстер И. И. Вальберх избрал для своего бенефиса 14 ноября 1810 г. «драму в одном действии в стихах, с танцами» «Ариадна и Тезей». Следующим воплощением сюжета на русской сцене становится «большой трагико-героический балет в четырех действиях» «Тезей и Ариадна, или Поражение Минотавра» с музыкой Ф. Антонолини, либретто и хореографией Ш. Дидло, поставленный в петербургском Большом театре⁴ 22 ноября 1817 г.⁵

Сопоставление нескольких сохранившихся текстов либретто балетов позволяет выявить разные прочтения легенды об Ариадне. Названия этих спектаклей акцентируют разные события ее жизненной истории: спасение Тезея из лабиринта с помощью нити Ариадны; предательство Тезея, оставившего Ариадну в одиночестве на острове Наксос; соединение Ариадны с Вакхом.

Согласно легенде, жители Афин ежегодно отправляли на Крит четырнадцать юношей и девушек в дань сыну Пасифаи — супруги царя Миноса — чудовищу Минотавр⁶. Сын афинского царя Эгея Тезей прибывает на Крит в числе юных жертв и намеревается убить Минотавра. Дочери Миноса Ариадна и Федра влюбляются в героя. Федра тайно передает ему оружие, и Тезей убивает дракона. Ариадна вручает Тезею путеводную нить, благодаря которой герой выбирается из лабиринта. Тезей с Ариадной и Федрой тайно покидают Крит на корабле и прибывают на остров Наксос. Тезей бросает спящую Ариадну на острове и уплывает с Федрой. Ариадна, обнаружив предательство, бросается в море со скалы, но ее спасает вовремя подоспевший Вакх и предлагает ей руку и сердце.

Интересно, что в сюжете мелодрамы (точнее, «дуодрамы») Й. Бенды «Ариадна и Тезей» на текст И. Х. Брандеса Федра отсутствует, история охватывает лишь взаимоотношения двух героев. Об этом повествует предуведомление к спектаклю: «Зверство царствующаго в Крите *Миноса*, пагубное ухищрение, с коим построен был лабиринт, и заключенное в оном чудовище *Минотавр*, превосходили силы и искусство всех смертных; каждому из них, кто бы дерзнул супротиво итти им, гибель была неизбежна. *Тезей*, наследник Афинского престола, пылая ревностию уподобиться *Геркулесу*, и излишне надеясь на себя, приехал в *Крит* оспоривать Миносу дань, кою Афиняне Царю сему платили для жертвы чудовищу. Страдательная и постыдная смерть неминуема была дерскому сему юноше; но *Ариадна*, прекрасная и исполненная всех совершенств дочь Миноса, почувствовала к нему чрезмерную страсть, и движима будучи истинною любовию и жалостию, дала не только ему способ умертвить чудовище и выйтить из Лабиринта, но мысля единственно о спасении любовника своего, оставила сродников, друзей, наследное ей государство, и ушла с Тезеем на необитаемый остров *Наксос*. В пустыне сей

³ В русскоязычной литературе нередко встречается транскрипция «Брессоль».

⁴ По другим сведениям в Малом театре Петербурга. См.: [2, с. 380].

⁵ «Тезей и Ариадна, или Поражение Минотавра», большой трагико-героический балет в 4 д., соч. Дидло. СПб, 1817; см. также [3, с. 270–272] — в данном случае либретто приведено не полностью.

⁶ Минотавр (греч. Μινώταυρος) — чудовище с телом человека и головой быка, букв. «бык Миноса».

проводила она три дни, возхищаяся в объятиях любовника своего, как Греки, ища Тезея, нечаянно туда заехали и нашед его, угрозами и увещаниями принудили неблагодарного сего убежать, оставляя несчастную Ариадну» [4, с. III–IV]⁷. Спектакль открывается прощальным монологом Тезея, произносимым над спящей Ариадной. Под натиском греков он покидает возлюбленную. Центральная часть произведения отведена монологу Ариадны, обнаружившей бегство Тезея. Обезумев от горя, она бросается в море, принося себя по велению Ореады⁸ в жертву Нептуну. Финал трагичен. Мотив, побудивший Тезея оставить Ариадну на необитаемом острове, перекликается с сюжетом «Дидоны и Энея», многократно задействованным в театральной практике XVIII в. [1, с. 111–112]. Герой, повинаясь чувству долга, вынужден отказаться от своего личного счастья. Отчаявшись, героиня расстаётся с жизнью.

К сожалению, либретто балета «Ариадна и Бахус» с музыкой Каноббио не найдено. Можно предположить, что действие одноактного балета происходило на острове Наксос, где Вакх спасает Ариадну, оставленную в одиночестве Тезеем, и берет ее в жены. Нередко спектакли, содержащие сцены обручения главных героев, ставились в честь свадебных церемоний членов монархической семьи [5, с. 78–79].

История Ариадны пересказана в либретто П. Шевалье де Бриссоля: «Тезей, сын Эгея, царя афинского уехал на Крит с семьёю юношами и семьёю девушками, которых афиняне обязаны были отправлять Миносу, царю этого острова в качестве дани. Тесей победил Минотавра и освободил несчастных. Он бы никогда не одержал эту победу без помощи Ариадны, дочери Миноса, которая полюбила Тезея и помогла ему выйти победителем в этой сложной ситуации. Ариадна и Федра, ее сестра, совершают побег и следуют за Тезеем, покинувшим остров Крит. Шторм выбросил их на берег острова Наксос, где Тезей, тайно влюбленный в Федру, оставил спящую Ариадну. Пробудившаяся ото сна Ариадна поняв, что осталась одна и что ее предали, бросается в море, но Вакх спасает ее и женится на ней. Это событие было описано Овидием в книге 8 Метаморфоз, а также Плутархом в Жизнеописании Тезея»⁹.

Программа балета П. Шевалье де Бриссоля с музыкой В. Мартин-и-Солера охватывает события жизни Ариадны с момента крушение кораблей Тезея у острова Наксос. Первое действие посвящено спасению Тезея, Ариадны, Федры и их спутников после бури, а затем бегству Тезея с Федрой и попытке Ариадны покончить с собой. Второе действие отдано ее воссоединению с Вакхом.

Первые три действия балета Ш. Дидло посвящены истории победы Тезея над Минотавром на Крите, при этом очень подробно раскрываются взаимоотношения между Ариадной, Федрой и Тезеем. В четвертом действии происходит развязка — Тезей уговаривает Федру бежать с ним, Ариадна пробуждается в одино-

⁷ Цитата приводится с сохранением оригинальной орфографии.

⁸ Нимфа.

⁹ Ариана, покинутая Тезеем на острове Наксос // Собрание либретто П. Шевалье де Бриссоля. СПб., 1800. 1 ед. 76 л. РО ГЦТМ, Ф. 572 № 1.

честве и падает без чувств при виде удаляющегося корабля. Ее спасает Вакх, и Ариадна становится его супругой.

В одной из работ автором данной статьи цитировалось анонимное либретто балета «Ариадна» в двух действиях с прологом, изданное в 1875 году в Москве¹⁰. Удалось выяснить, что этот двухактный балет был поставлен в московском Большом театре в 1875 году балетмейстерами В. [Ю. В.] Рейзингером и М. И. Петипа на музыку Ю. Г. Гербера. «Сценарий балета, — пишет В. М. Красовская, — судя по намекам критики, принадлежал какому-то высокопоставленному лицу, имевшему касательство к управлению московскими театрами. Вероятно, благодаря последнему обстоятельству постановка “Ариадны”, не в пример многим предыдущим, была блестяще оформлена. Но ни дорогие декорации, ни даже участие Петипа не спасли ее от провала» [6, с. 187].

Либретто неизвестного автора содержит пролог и два действия. В прологе сюжет разворачивается на афинской площади. Тезей решается отправиться на Крит в числе четырнадцати жертв, чтобы убить Минотавра. Первое действие повествует о встрече Тезея с Федрой и Ариадной, его подвиге и побеге с двумя сестрами. Второе действие проходит на острове Наксос, откуда Тезей бежит с Федрой, оставляя Ариадну. Дионис преображает ее волшебным эликсиром из виноградного венка. Избранная Вакхом, она соединяется с ним узами Гименея.

Таким образом, это либретто наиболее полно отражает сюжет о Тезее, Федре, Ариадне и Вакхе. Заметим также, что во всех либретто инициатива побега с острова Наксос принадлежит Тезею, за исключением программы балета Шевалье де Бриссоля, в которой предательство исходит от Федры [см.: Приложение 1]. Все балеты заканчиваются дивертисментами, восхваляющими чету Ариадны и Вакха. Балет Дидло обладает наибольшим количеством действий, при этом знаменитый хореограф не пытается охватить все события истории, но углубляет сцены взаимоотношений героев, уделяет много внимания их психологическому состоянию. По мнению А. А. Гозенпуда, балетмейстер соединяет в спектакле два вида драматургии — традиционную и новаторскую: II, III и половина IV действия посвящены психологической драме двух сестер-соперниц, готовых к необдуманным поступкам ради избранника-Тезея: «герои Дидло, даже наиболее волевые, лишены классицистской твердости. Им свойственны внутренняя неустойчивость, рефлексия, раздвоенность чувств. Они чувствительны: потоки слез проливает не только нежная Арианна, но и сильная духом Федра. Обе они помышляют о самоубийстве < ... >. Сентименталистские тенденции в обрисовке внутреннего мира героев сочетаются с романтическими подробностями во внешней обстановке. III действие разворачивается в пещере, слабо освещаемой тусклым светом и ведущей в мрачный лабиринт Минотавра: “полураздранные остовы, ручей, факелы, оружия... чан вина и сосуд для яств”» [7, с. 486]. Предательство Тезея и Федры оборачивается для Ариадны в балете настоящей трагедией: «беспокойство изображается на челе ее; она зовет еще,

¹⁰ Ариадна. Балет в 2-х д. с прологом. М.: тип. И. И. Смирнова, 1875. Либретто балета. Отдел рукописей и редкой книги СПб. Театральной библиотеки. 1б, А 81. См.: [1, с. 269–270].

бежит к берегу — и корабля уже более нет! С ужасом вбегает она за прибрежные утесы — и видит удаляющийся корабль... при виде сем чувства ее оставляют, и она падает» [3, с. 272]. Данные сцены решены посредством пантомимы, при этом балет заканчивается привычным апофеозом-дивертисментом, в котором героиня оказывается на Олимпе и обретает бессмертие.

Остановимся подробно на балете Шевалье де Бриссоля с музыкой Висенте Мартин-и-Солера, так как в архивах Санкт-Петербурга и Москвы сохранились все источники, необходимые для его реконструкции — рукописные оркестровые голоса и либретто на французском языке¹¹.

Либретто «Ариадны...» вошло в рукописный сборник, имеющий посвящение: «сборник балетов, сочиненных г[осподи]ном Шевалье, коллежским асессором и балетмейстером его Императорского Величества. Посвящено Г[оспо]же Шевалье¹². От его скромного слуги Гаэтано Нигриса, Санкт-Петербург 1800 года»¹³. Либретто содержит сведения об авторах и исполнителях спектакля, а также программу балета — приводим его впервые, с переводом на русский язык [см.: Приложение 1]. Помимо создателей хореографии и музыки спектакля, назван автор декораций, знаменитый в то время художник и архитектор П. ди Гонзага. Среди танцовщиков — ведущие исполнители сцены: О. Пуаро (Тезей, фавн), Р. Колинет (Ариадна), Н. П. Берилова (Федра, вакханка), А. и Е. Грековы (Ормон, Синар), И. И. Вальберх (Вакх), И. Неелов (Силен), Ю. К. Плетень, А. И. Тукманова и Е. И. Колосова (вакханки). По сведениям Г. Н. Добровольской в балете также принимали участие: вакханты — М. Керина, А. Камчатникова, П. Новикова, Е. Гладышева, [?] Дукотейнова, Н. Макандрина, Д. Айвазова, А. Крылова, М. Грекова; фавны — А. и Е. Грековы, И. Аблец, М. Нота¹⁴, И. Данилов, [?] Каткевич, П. Лавров; сатиры — Н. Керин, [?] Доненштейн, З. Афанасьев, П. Иванов [8, с. 115].

Архив Дирекции императорских театров содержит сведения о Гаэтано Нигрисе, переписчике текстов собрания либретто Ш. де Бриссоля: «Нигрис (Gaetano Nigris). “Секретарь при итальянской труппе”. Состоял на службе Дирекции, с жалованьем (в 1799 г[оду]) 2400 р[ублей] в год, при 600 р[ублей] квартирных денег. 31 декабря 1800 г[ода] Дирекция уплатила Нигрису “за писание программ для Их Императорских Величеств и употребленные на оныя бумагу и прочие припасы, всего 500 р[ублей]» [9, с. 70]¹⁵.

¹¹ Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос (Ariane abandonée de Thésée dans l'isle de Naxos). Героический балет в 2-х д. Сценарий и хореография П. Шевалье де Бриссоля, музыка В. Мартин-и-Солера, декорации П. Гонзага. Петербург, Эрмитажный театр, 1800. ЦМБ, I 4М 379/о.Ар., № 16500 (оркестровые голоса); Ариана, покинутая Тезеем на острове Наксос // Собрание либретто П. Шевалье де Бриссоля. СПб., 1800. РО ГЦТМ, Ф. 572 № 1. 76 л.

¹² Мадам Шевалье Луиза (урожд. Пуаро) — французская певица, супруга Пьера Шевалье де Бриссоля, сестра танцовщика и балетмейстера Огюста Пуаро. Фаворитка графа И. П. Кутайсова.

¹³ См.: Ариана, покинутая Тезеем на острове Наксос.

¹⁴ В списках архива театральной Дирекции: Notta (Нота Михайль). См.: [9, с. 86].

¹⁵ В сравнении с Нигрисом, известный теперь композитор Е. И. Фомин по расходным ведомостям числился «учителем музыки», «репетитором партий и аккомпаниатором при

Маэстро Шевалье имел среди российской общественности репутацию самоуверенного и при этом бездарного хвастуна, подменявшего содержательность произведения роскошью обстановки спектакля [10, с. 262–263]. Пользуясь протекцией супруги, актрисы французской труппы мадам Шевалье, он получил возможность поставить на русской сцене около двадцати балетов всего за два года работы (1799–1801). Поэтому задачей данной статьи стала попытка объективной оценки одного из его произведений.

Программа балета «Ариадна...» указывает на различие драматургических принципов в двух действиях спектакля — первое из них насыщено драматическими происшествиями, второе имеет дивертисментный характер. Балет открывается кульминационным событием — корабли свиты Тезея попадают в шторм. Эпизод спасения путников и их ликование создает контраст сцене бури. Афиняне испытывают двойную радость — они избежали гибели в лабиринте Минотавра и спаслись во время ненастья. В этом фрагменте раскрываются чувства между героями любовного треугольника — Ариадной, Федрой и Тезеем. Переломным моментом действия становится предчувствие Ариадны — «странное волнение» и «холод смерти» в сердце. В завершении действия снова кульминация — при виде отплывающего Тезея Ариадна бросается в море, ее спасает Вакх. Второе действие посвящено соединению Ариадны и Вакха, представшего перед ней со всей своей свитой. Отметим здесь, что в либретто балета «Ариадна» 1875 г. Вакх становится свидетелем бегства Тезея и Федры, он будит Ариадну и она, убедившись в предательстве, пытается заколоть себя мечом — в сюжете отсутствует эпизод падения Ариадны со скалы и ее спасения Вакхом. Это либретто во многом схоже с текстом Ш. де Бриссоля: действенность первого акта сменяется во втором акте статичным дивертисментом в традициях анакреонтических балетов.

В тексте либретто де Бриссоля намечается стилистика романтической эпохи, утвержденная позднее в балетах Дидло — смены психологического состояния Ариадны (предчувствие измены Тезея; страх, ужас, бессилие, отчаянье, обморок, снова отчаянье, от которого героиня бросается в бездну морскую) раскрываются средствами пантомимы¹⁶. Однако ее «чувствительность» будто бы растворяется в вакхическом мире второго действия спектакля.

Музыкальный текст В. Мартин-и-Солера к балету «Ариадна ...» сохранился в виде комплекта оркестровых голосов. В составе оркестра: флейты, гобои, английский рожок, кларнеты, фаготы, валторны, трубы, литавры, 1-е и 2-е скрипки,

русской труппе», получал 600 рублей жалованья и 120 на дрова в год. Квартирные расходы ему не оплачивались. При этом машинист сцены И. Керенгоров получал 800 рублей в год, итальянский скрипач и композитор К. Каноббио — 2900 рублей, французскому балетмейстеру Ш. Ле Пика выплачивали гонорар 9000 рублей в год, а итальянскому художнику П. ди Гонзага 10000 рублей. См.: [9, с. 42, 487–488].

¹⁶ Проявление «чувствительности» героев обнаруживаем и в либретто пантомимного балета Ш. Ле Пика «Амур и Психея» на музыку В. Мартин-и-Солера (1793): «Психея пробуждается. < ... > Трепеша встает. Самый тихий шумок поражает ее смертельным страхом»; < ... > любопытство превозмогает страх, и она идет взять гибельную лампаду. Коль скоро взяла ее, вдруг чувствует в себе страх и трепет и едва от слабости не упадет». Цит. по: [1, 109–110].

альты, виолончели и контрабасы. В оркестровых партиях деление на действия не отмечены. Балет состоит из пятнадцати музыкальных номеров. Вступительный раздел *Preludio*¹⁷ не пронумерован; он переходит в *Allegro* № 1 *attaca* (в партиях помета: *subito segue*¹⁸). Номера в произведении имеют темповые обозначения, их жанры не обозначены. Нотные партии содержат значимые пометы. На титульных листах указано: «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос. Сочинение г[осподина] Шевалье, коллежского асессора и балетмейстера Его Императорского Величества. Музыка сочинения г[осподина] Мартини»¹⁹. В партии первой скрипки перед № 2 карандашом вписана ремарка: *Ariana reverante et ne voyant Thésée, <нрзб.> se ranaissant et le combat se renouvelle* («Ариадна оборачивается и не видит Тезея, <нрзб.> возрождается и борьба возобновляется»). На партии второй скрипки помета 1800, то есть дата постановки балета.

Необходимо отметить особенности инструментовки балета Мартин-и-Солера. Композитор использует полный парный состав деревянных духовых, включая кларнеты²⁰. Он вводит соло английского рожка, сочетая его с тембром виолончели (№ 3, 10) и солирующий гобой (№ 5). Инструменты струнной группы получают самостоятельность — альт отделяется от басового голоса; виолончели и контрабасы, традиционно играющие в унисон (*Basso*), нередко разделяются. Так в *Preludio* виолончель выписана на отдельной строчке, сначала в теноровом, затем в скрипичном ключах, и звучит в высокой тесситуре. В № 3 и 10 Мартин-и-Солер применяет дивизионное разделение виолончелей.

Структуру балета «Ариадна...» выразим в виде таблицы [Приложение 2]. В тексте либретто и в оркестровых голосах почти не встречаются «подсказки» к соотношению сюжета и музыки. Поэтому единственный способ реконструкции — обратиться к стилистике музыкальных номеров и их характеру, иногда без слов раскрывающих балетную драматургию. Для удобства сопоставления в таблицу внесены инципиты всех разделов балета.

Итак, в *Preludio* (*Andante con moto*) отражен морской пейзаж; тремоло литавр имитируют раскаты грома и молнии на горизонте. Гаммообразные пассажи, синкопы и «общие формы движения» № 1 (*Allegro*), безусловно, соответствуют картине бури, в которую попадают корабли Тезея. Уцелевшие путники собираются вместе, ищут друг друга (вспомним ремарку перед этим номером), радуются спасению — трепетные, немного суетливые повторяющиеся реплики № 2 (*Allegro agitato*) вполне соответствуют ситуации. Вероятно, в этом номере хореограф действовал пантомиму. Можно представить, что в лирическом № 3 (соло английского рожка) исполнялось па-де-труа главных героев, а за ним шел общий ликующий танец (№ 4, *Allegro*). Грациозный и прихотливый № 5 в характере гавота

¹⁷ В балетах рубежа XVIII — XIX веков вступления имеют разные обозначения: *Sinfonia* (симфония), *Ouverture* (увертюра), *Preludio* (прелюдия). См. о проблеме терминологии: [1, с. 46].

¹⁸ Ит.: следует сразу.

¹⁹ Фр.: *Ariane Abandonne dans L'ille de Naxos. Composée Par Mr Chevalier Assesseur de Collee Maitre de Ballet de J. M. L'Empereu. Musique Composée Par Mr Martini.*

²⁰ Кларнеты вошли в состав оркестра довольно поздно, в самом конце XVIII в.

(Andantino amoroso, соло гобоя) — предположительно танец Ариадны (или ее па-де-де с Тезеем), вызванный предчувствиями героини, в конце которого она засыпает. Уговорам Феды, видимо, Тезей подвергается в № 6 — повторяющаяся секвенция («вопрос — просьба») вторит ее уговорам. Этот номер мог быть решен с помощью пантомимы, либо здесь исполнялся па-де-де Феды и Тезея. Не вызывает сомнений, что в № 7 происходит драматичная сцена: многократно повторяется короткий беспокойный мотив, расширяется диапазон мелодии и она перерастает в стремительные пассажи. В этом номере происходит переломный момент сюжета, завершающийся трагической кульминацией. На этой высокой точке развития, по-видимому, завершается первое действие. После № 7 происходит эмоциональный спад. Пасторальные музыкальные темы (№ 9, 11) представляют, как видится, Вакха и его свиту, а лирические (№ 8, 10, 12) сопровождают рождение союза Ариадны и Вакха. Балет завершают два блистательных искрометных танцевальных номера, выражающих всеобщую радость от счастливого завершения поэтической легендарной истории.

Хореография «Ариадны...», к сожалению, утрачена бесследно. Но сохранились знания о технике театрального танца, существует либретто и нотный текст произведения. Возможно, балет заслуживает исторической реконструкции, чтобы «венец Ариадны» вновь наполнился былым сиянием на небосводе русского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимова А. Русский балетный театр екатерининских времен. Россия-Запад. М.: Композитор, 2010. 420 с.
2. Корженьянц Т. В. Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. IV. М.: Музыка, 1986. 416 с.
3. 140 балетных либретто /сост. К. И. Антонова, Л. А. Серебрякова. Челябинск: «Урал Л.Т.Д.», 2001. 720 с.
4. [Брандес Йоганн Христиан (1735–1799)]. Ариадна и Тезей: Дуо-драма, сочиненная г. Брандесом и переложенная на музыку Георгом Бендою, капельмейстером е. с. герцога Саксен-Готского. Переведена с немецкого языка. СПб.: [Тип. Б. Ф. Брейткопфа], 1788. 16 с.
5. Максимова А. Гатчинские балеты А. Пари и Дж. Сарти 1799 года: неизвестные источники // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: сборник научных статей. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2013. С. 78–96.
6. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 552 с.
7. Гозенлуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 782 с.
8. Добровольская Г. Н. Балет // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 1. СПб.: Композитор, 1996. Т. I. 416 с.
9. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров // Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1. 1746–1801. / сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. Отд. 3. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1892. 400 с.
10. Добровольская Г. Н. Шевалье // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн.3. СПб.: Композитор, 1999. Т. I. 328 с.

Приложение 1**АРИАДНА, ПОКИНУТАЯ ТЕЗЕЕМ НА ОСТРОВЕ НАКСОС¹**

Героический балет в двух актах, сочиненный г[осподином] Шевалье, коллежским ассессором и придворным балетмейстером Его Императорского Величества, впервые представленный Их Императорским Величеством в театре Эрмитаж в 1800 году. Музыка написана г[осподином] Мартини, придворным советником и капельмейстером его Императорского Величества. Декорации выполнены г[осподином] Гонзагой, членом Академии Художеств < ... >.

Действие происходит на острове Наксос на Архипелаге.

Программа**[Первое действие]**

Сцена представляет собой берег острова Наксос, весь в рифах и в скалах и в диких растениях. Видно море, по которому гуляет ветер, звуки грома сеют ужас; в темноте лишь видны вспышки молнии. Частые удары молнии усиливают ужас грозы. Один из кораблей свиты Тезея разбивается о скалу и часть экипажа вплавь достигает берега.

Удар молнии попадает в другой корабль, один из них загорается и исчезает в пучине. Нескольким матросам удается выплыть и спасти афинянок. Понемногу ветры стихают, море становится более спокойным, что позволяет кораблю Тезея и его спутникам причалить к острову. Все спускаются на землю и благодарят небеса за то, что удалось пережить бурю.

Ормон во главе небольшого эскорта выбирается на берег. Тезей подходит в сопровождении Синара и приказывает Ормону осмотреть остров. Появляются Ариадна и Федра, они выражают радость оттого, что их не поглотила пучина, и группа практически полностью воссоединяется, за исключением нескольких афинянок. Ормон возвращается, ведя вместе со своими слугами несколько девушек, спасенных матросами.

Тезей, Ариадна и Федра идут перед ними, показывая свое заботливое и предупредительное отношение к ним. Без усталости приводят их в чувства и возвращают их к жизни. Все присутствующие вместе со своими правителями обращают к небу благодарственную молитву.

Афиняне не могут скрыть радость, они избежали сразу две опасности: смелость Тезея избавила их от ужасного Минотавра, а благосклонность небес спасла их от кораблекрушения и вернула им их молодых подруг. Тезей и его слуги бросаются им в объятия с искренностью, данной невинностью.

Ариадна, Федра и Тезей танцуют па-де-труа, дабы ознаменовать их общее счастье. В конце этого танца некое предчувствие овладевает Ариадной, она испытывает

¹ Перевод либретто с французского языка выполнен В. Л. Черноморской. Публикуется впервые.

странное волнение, которое она не может объяснить. Тезей и Федра спрашивают, что явилось причиной этого волнения, она отвечает, что в ее сердце есть холод смерти, а ее глаза заволкло облаками. Ее препровождают на скалу и она засыпает.

Федра пользуется случаем, чтобы увести Тезея от сестры. Тезей вздрагивает от такого предложения, вначале он сопротивляется, он рассказывает Федре, что испытывает ужас от жесткости по отношению к ее сестре, если он оставит в одиночестве ту, чьей единственной виной является ее любовь. Федра использует все свое обаяние и влияние на сердце Тезея, он сомневается, она настаивает, он колеблется, она уводит его.

Постепенно Ариадна пробуждается ото сна. Оглянувшись, она понимает, что с ней лишь одиночество и тишина. Она поднимается, ее сердце бьется от страха и ужаса, она хочет бежать, но силы покидают ее. Отчаяние рождает в ней смелость, она бросается к берегу и видит корабль Тезея, уплывающего на всех парусах. Напрасно она зовет о помощи, напрасно причитает, корабль исчезает из виду. Она падает в обморок. Постепенно она приходит в себя, в ее сердце царит отчаяние, она взбирается на скалу и бросается в море. Вакх, возвращающийся с победой из Индии, замечает Ариадну в море и летит к ней на помощь, достает ее из пучины и приносит на свой корабль.

Второе действие

По воле Господа корабль превращается в колесницу, запряженную тиграми, а море во дворец. Фавны, вакханки и сатиры торопятся встретить хозяина. Начинается танец, призванный поблагодарить Бога за подаренную им радость.

Вакх, восседающий на своей колеснице, держит на руках Ариадну, лишившуюся чувств после своего падения. Бог улыбается, Ариадна незаметно приходит в себя. Она оказывается окруженная кортежем, который дает ей понять, что своим спасением она обязана Вакху. Она падает к его ногам, Вакх поднимает ее и, пораженный ее красотой, он предлагает ей руку и сердце. Ариадна, тронутая его щедростью, отстраняется от него и возражает, что не достойна стать супругой Бога. Вакх очарован ее скромностью, протягивает ей свою руку и Ариадна соглашается дать ему свою руку.

Вдалеке слышна приятная музыка, Вакх представляет Ариадне Силена, своего приемного отца. Сатиры выносят его. Фавны и вакханки танцуют вокруг него. Сатиры, радующиеся его присутствию, обнимают его и образуют группу. Вакх обнимает Силена, представляет ему Ариадну и рассказывает о том, что в его сердце. Силен берет их руки и соединяет их. Сцены, группы и танцы заканчивают этот балет.




Приложение 2

В. Мартин-и-Солер.

Балет «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос».

Перечень номеров и инципиты

<p>Preludio. Andante con moto</p>	<p>Violini I</p> 
<p>1. Allegro</p>	<p>Violini I</p> 
<p>2. Allegro agitato</p>	<p>Violini I</p> 
<p>3. Largo</p>	<p>Corno Inglese</p> 
<p>4. Allegro</p>	<p>Violini I</p> 
<p>5. Andantino amoroso</p>	<p>Violini I</p> 

6. Allegro spiritoso	Violini I 
7. Allegro con spirito	Violini I 
8. Larghetto	Violini I 
9. Allegretto	Violini I 
10. Larghetto con moto	Corno Inglese  Violoncello 
11. Allegro	Violini I 
12. Andantino	Violini I 
13. Finale. Allegretto vivace	Violini I 
14. Allegretto vivace [Presto]	Violini I 

УДК 792.8;

О. И. Розанова

«ДРАМБАЛЕТ» — ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

«Драмбалет»¹ — этот термин начали активно употреблять в 1980-е гг., причем с откровенно негативным и даже уничижительным смыслом. «Нехорошая репутация», возможно, и стала причиной отсутствия этого слова в фундаментальной российской энциклопедии «Балет» (1981), где, кажется, можно найти исчерпывающие материалы на любую тему. Спустя почти двадцатилетие, в столь же солидной энциклопедии «Русский балет» термин «драмбалет» появляется дважды: сначала в статье о московской танцевальной студии «Драматический балет», которая была создана в 1918 г. на базе инициативной группы Михаила Мордкина — известного танцовщика и хореографа. Студия просуществовала до начала Великой Отечественной войны (1941) и, как полагает автор статьи Екатерина Белова, «дала название целому направлению развития отечественной хореографии 1930–1950-х гг.» [1, с. 171–172]. Во второй статье (раздел «Словарь балетных терминов и понятий») авторитетный историк балета Елизавета Суриц классифицирует драмбалет как «форму хореодрамы, типичную для советского балета 1930–50 гг.» и дает ему весьма суровую оценку. Непростительным грехом драмбалета объявлен «полный отказ от традиционных классических структур, больших классических ансамблей» ради «отанцованной пантомимы и драматизированного танца» [2, с. 578].

Имеет ли смысл полемика с энциклопедиями, которые оперируют общепризнанными фактами и устойчивыми терминами? Ведь ко второй половине 1950-х это направление, определившее новый, весьма результативный этап развития балетного искусства, и вправду исчерпало свой прогрессивный потенциал. Спектакли о современной жизни, где действовали советские люди: «Родные поля» (композитор — П. Червинский, хореограф — А. Андреев, 1953) и «В порт вошла Россия» (музыка — В. Соловьев-Седой, хореография — Р. Захаров, 1964) отличались бедностью идей и убожеством выразительных средств. Главное: в них не было настоящего танцевального содержания, «выражение жизни в танце заменялось изображением танцев в жизни» [3, с. 49]. Драма, случившаяся с балетом (по острому слову театрального писателя Вадима Гаевского), заключалась в том, что танцевать уже разучились, а играть еще не научились. Однако эту формулу справедливо адресовать периоду заката драмбалета. Но был и расцвет.

Именно в драмбалетах, а точнее — хореодрамах конца 1920–1930-х гг. — создали свои лучшие роли многие талантливые артисты, умевшие и танцевать, и играть: Екатерина Гельцер и Елена Люком — Тао Хоа («Красный мак»); Галина Уланова — Мария, Ольга Иордан, Вера Каминская, Татьяна Вечеслова, Алла Шелест — Зарема, Михаил Дудко-Гирей, Андрей Лопухов — Нурали

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в августе 2015 г. на IX Международном конгрессе «ICSEES» (Макухари, Япония).

(«Бахчисарайский фонтан»); Вахтанг Чабукиани — Джарджи («Сердце гор») и Фрондосо («Лауренсия»), Наталия Дудинская — Лауренсия. И, наконец, в балете «Ромео и Джульетта» — вершине хореодрамы — возникло целое созвездие блестящих актерских работ, начиная с Джульетты-Улановой и Ромео-Сергеева, кончая Тибальтом Роберта Гербека.

Каковы же были основные принципы этого направления?

Прежде всего — требование социально значимого содержания (отсюда — обращение к литературной классике) и при этом — доступности пониманию широкой аудитории. Поэтому на первый план выходила общая режиссура спектакля, обеспечивающая логично и последовательно развивающееся действие и характеры героев. Соответственно, от исполнителей требовались точность психологических красок, ясность социальной характеристики. Это было требование реалистичности, насколько она возможна в таком условном виде искусства, как балет. Поэтому главным для создателей драмбалетов стал вопрос органичного совмещения жизненной правды с балетной образностью, сконцентрированной в танце. Иначе говоря, требовалось сохранить богатство танцевальных форм, не жертвуя логикой драматического действия, его психологической насыщенностью.

В лучших образцах хореодрамы это получилось, хотя в них и не было таких развернутых танцевальных сцен и даже актов лирического характера, как в «Жизели», «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Раймонде». Но действенные сцены вовсе не мешали разнообразию танцевальных форм. В «Красном маке» (1927) — первом удачном балете о современности и «провозвестнике» хореодрамы — авторы прибегли к традиционному приему балетной драматургии: введению в сюжет фантастического эпизода «сна», позволявшего создать целую картину чистого танца в форме гран па (танцы кордебалета и солистов, адажио главных героев, вариации и общая кода). В дальнейшем авторы удавшихся спектаклей по мотивам литературных произведений на подобные компромиссы не шли, находя место и для традиционных, и для новых танцевальных форм.

В «Пламени Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена (1932) по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы» главенствовал характерный танец, воплощавший коллективный образ восставшего народа. Однако кульминацией заключительного дивертисмента последнего акта хореограф сделал классическое па-де-де. Оптимистический, мажорный строй танца, героический характер мужской вариации и коды, равенство партнеров и, конечно же, оригинальность самой хореографии, ее свежий язык при соблюдении структурных норм традиционной балетной формы, ставили это па-де-де по значимости в один ряд с характерным танцем басков — кульминацией народно-героической темы балета.

В «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева — Р. Захарова (1934) по одноименной поэме А. Пушкина в первом — «польском» — акте большая танцевальная сюита включала, наряду с характерными номерами, дуэт главных героев с адажио, вариациями и кодой. Во втором — «татарском» — сюиту классических и характерных танцев увенчивал развернутый монолог-вариация Заремы. Третий акт составили большой монолог пленницы Марии, драматическое дуэтное адажио Марии и хана Гирея и дуэт-диалог Марии и Заремы. В финале компактного чет-

вертого акта, как кульминация всего балета, шел воинственный танец татар во главе с военачальником Нурали.

Центральный второй акт «Лауренсии» А. Крейна — В. Чабукиани (1939) по драме Лопе де Вега «Овечий источник» изобилует танцевальными номерами: сюита характерных и классических танцев и крупномасштабный классический па-де-сис — образец новаторского подхода к сложившейся балетной форме. В адажио синхронный танец трех пар по главе с героями Лауренсией и Фрондосо утверждал их дружеский союз. Игривая вариация Паскуалы, построенная на мелкой пальцевой технике, оттеняла смелую, размашистую, почти мужскую вариацию Лауренсии, скомпонованную из больших прыжков и виртуозных вращений. Виртуозность нарастала в коде с участием всех исполнителей па-де-сис.

Многосоставные хореографические формы отсутствовали в признанной вершине хореодрамы — «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева — Л. Лавровского (1940) по знаменитой трагедии У. Шекспира. Однако танцевальные сцены балета трудно перечислить. Помимо народных танцев в двух первых актах, развернутого танца знати (Танец рыцарей), гавота юношей и девушек в третьем акте, сердцевину балета-трагедии и каждого из трех актов образовывали сложные по форме и глубокие по эмоциональному наполнению дуэты заглавных героев.

* * *

Высокое художественное качество вышеназванных балетов подтвердила их долгая сценическая жизнь.

«Бахчисарайский фонтан» (так же, как «Ромео и Джульетта») уже более семидесяти лет в репертуаре Мариинского театра, где он увидел свет рампы. Недавно спектакль был перенесен в Пермский театр оперы и балета в первоначальном виде со сценографией Валентины Ходасевич. Только что премьера «Фонтана» состоялась в столице Казахстана, в новом великолепном Государственном театре оперы и балета «Астана опера». Некоторые фрагменты спектакля (сцена боя, танцы в гареме) были тактично обновлены, но главное новшество коснулось оформления балета.

Постоянные сотрудники театра, известные итальянские сценографы-супруги Энцио Фриджеро (декорации) и Франка Скуарчапино (костюмы) сотворили чудо красоты, спроецированное в формате 3D на лаконичные по конструкции аркады во всю ширину и высоту сценической коробки: на втором и третьем плане сцены возникают анфилады дворцовых покоев европейского, а затем восточного стиля, с соответствующими каждому скульптурами, пальмами, фонтанами, драпировками и т. д. В 3D воплощены также аванзанавесы, придающие спектаклю дополнительное красочное измерение, и даже сам фонтан, воздвигнутый Гиреем в память о Марии. Роскошные дворцовые интерьеры не просто обозначают место действия: скорее, это концентрированный образ двух миров и двух культур, европейской и ориентальной. К этому стремились и авторы оригинала — придать камерной романтической истории общечеловеческий масштаб, с той разницей, что оформление Ходасевич в спектакле 1934 г. опиралось преимущественно

на историко-культурные реалии XVII в., а фантазию синьора Фриджеро питали высокие образцы мировой архитектуры и искусства. Новейшие технические средства, заменив живописные декорации, позволили мгновенно менять картины. В результате четырехактный спектакль стал двухактным, а, значит, и более динамичным.

После полувекового забвения, казавшегося окончательным, вернулся на сцену и почти столетней давности «Красный мак». В 2010 г. одновременно появились две постановки: в Риме и Красноярске. Первую осуществил Николай Андросов, вторую — легендарный Владимир Васильев. Если римский спектакль по большей части воспроизводил первоначальную версию, то в красноярском вся хореография оригинальна и сюжетное действие подвергнуто как будто бы незначительной, но тем не менее существенной корректировке: безответная любовь китайской танцовщицы к советскому капитану здесь трансформировалась в сильное взаимное чувство. Социальное звучание балета от того ничуть не пострадало, как и его трагическая развязка — гибель героини от руки ее коварного босса. Зато лирическая линия, которой так не доставало исходному «Красному маку», вышла на передний план, сделав балет более человечным и более танцевальным.

Решительное обновление коснулось и ключевых сцен. Так, пантомимный эпизод разгрузки корабля, иллюстративно показывавший непосильный труд кули (рабочих порта), а затем (когда на помощь китайским рабочим приходили советские моряки) столь же натуралистично демонстрировавший классовую солидарность людей разных национальностей и культур, Васильев превратил в выразительный танец. Наполнился современной экспрессией и кульминационный номер — удалой пляс советских моряков на мотив простонародной частушки «Яблочко».

Постановка Васильева, намного превосходящая по хореографическим достоинствам прежнюю, наглядно продемонстрировала возможность, и даже необходимость, новых прочтений некогда актуальных спектаклей. Оказалось, что музыка Глиэра, в отличие от давней постановки, ничуть не устарела. Обладая ясной драматургией, основанной на противопоставлении и развитии основных лейт-тем, и притом мелодически богатой и разнообразной, музыка балета не только позволяет, но даже требует более современных постановочных методов.

Здесь уместно будет вспомнить и еще об одном произведении Глиэра, именуемом драмбалетом — «Медном всаднике» по одноименной поэме А. Пушкина с хореографией Ростислава Захарова (1949). Любимый балет ленинградских школьников тридцать лет с неизменным успехом шел на сцене Кировского театра, нагляднее учебных пособий воспроизводя картины истории Петербурга: основатель города Петр Первый «на берегу пустынных вод»; ассамблея с участием арапа Ганнибала; панорама набережной возле Адмиралтейства. Затем действие переносилось в Петербург Александра Первого. Сначала возникала панорама набережной возле Адмиралтейства, памятник Петру — Медный всадник. На набережной — толпа горожан, торговцы, бродячие артисты, военный оркестр. Здесь зрители знакомились с героями балета — юной Парашей и Евгением. Следующая картина разворачивалась на берегу Финского залива на окраине Васильевского

острова. В уютном дворике возле деревянного домика, под сенью деревьев резвилась Параша с подругами. В атмосфере сельской идиллии происходило романтическое свидание Параша с Евгением. Но счастье влюбленных длилось недолго. На город обрушивалась стихия.

Картина наводнения производила неизгладимое впечатление своей «подлинностью»: несчастный Евгений на каменном льве среди беснующихся волн, проносящиеся мимо обломки домов, деревья, тонущие люди и т. д. Спасенный отважным лодочником, герой спешил к дому Параша, но находил там лишь поваленные деревья и груды бревен. Полубезумный, оборванный, потерянный, Евгений оказывался на Сенатской площади. Не замечая дразнивших его мальчишек, он видел перед собой только статую Петра на вздыбленном коне и, пригрозив ему кулаком, в ужасе бежал.

На этом фабульное действие заканчивалось. Завершался балет великолепным апофеозом с музыкой, так полюбившейся ленинградцам, что она превратилась в популярный «Гимн великому городу». Под звуки этого гимна, с его торжественным зачином и патетической кульминацией, зеркало сцены постепенно заполнялось живописным панно, запечатлевшим архитектурные панорамы Петербурга (художник Михаил Бобышов). Двойной эффект волнующей музыки и сказочного зрелища вызывал бурный отклик зрителей.

В 1980-е «Медный всадник» исчез с балетной афиши, к большому сожалению школьных учителей и зрителей, хранивших его в памяти с детских лет. Но сегодня возвращение балета включено в планы Мариинского театра. Конечно, это будет совсем другой спектакль, с новым художественным решением и новой хореографией Юрия Смекалова. Неизменной останется только музыка Р. Глиэра.

Свой метод воскрешения забытых спектаклей продемонстрировал Санкт-Петербургу Михайловский театр, возобновив «Лауренсию» (2010) и «Пламя Парижа» (2013). Инициатор и автор обеих постановок — главный балетмейстер театра Михаил Мессерер — шел на известный риск. Во-первых, хореография спектаклей в значительной мере выветрилась из памяти даже их участников. Во-вторых, были сомнения относительно того, как воспримут революционный пафос, предписанный идеологией советского искусства, нынешние зрители — современники совсем другой эпохи. Весомым аргументом в защиту возобновления были сохранившиеся фрагменты хореографии, по-прежнему восхищающие оригинальностью и мастерством композиции.

Чтобы восстановить утраченное в «Лауренсии», Мессереру пришлось стать чем-то вроде балетного археолога, по крупницам собирая и склеивая фрагменты целого. По необходимости некоторые проходные моменты были сокращены или вовсе опущены, некоторые танцевальные номера подновлены или поставлены заново, за что Мессереру досталось от ревнителей подлинности. Но у публики спектакль имел большой успех, а когда главные роли исполняли перешедшие в Михайловский театр из московского Большого супер-виртуозы Наталья Осипова и Иван Васильев, успех перерастал в настоящий триумф.

И все же решение возобновить прочно забытое «Пламя Парижа» многим казалось совершенной утопией. От четырехактного балета до нашего времени

дошли только истинные шедевры — па-де-де, Танец Басков и Гавот Люлли. Но у Мессерера был свой план действий и в придачу — опыт возобновления «Лауренсии». Пригодился и кинофильм 1953 г., запечатлевший основные моменты балета, был учтен и опыт Алексея Ратманского, поставившего «Пламя» в Большом театре (2007). Партитуру Асафьева и сохранившуюся хореографию Вайнонена Ратманский воспроизвел по возможности полно, но несколько «подправил» концепцию и сам сюжет. В результате — идеологически прямолинейное, но ясное действие сменилось более сложным, но невнятным, с привкусом мелодрамы.

Мессерер предпочел следовать оригиналу, но подверг его значительной корректировке. Благодаря большим и малым купюрам спектакль стал более компактным и динамичным. Экспозиция действующих лиц и завязка конфликта теперь занимали не две картины, как прежде, а одну. Кульминационный третий акт — штурм восставшим народом дворца Тюильри — стал вторым, а четвертый акт — дивертисмент в честь праздника победы — последним, третьим. Исходную сценографию Владимира Дмитриева (он же автор идеи и сценария) скрупулезно воспроизвел известный петербургский театральный художник Вячеслав Окунев: на сцене сменяли друг друга роскошные дворцовые покои и архитектурные ансамбли Парижа.

Намеренные и вынужденные сокращения явно пошли на пользу, приблизив спектакль к поэтике классического балета, где за взаимоотношениями героев через танцевальные пласты заявляет о себе конфликт дворца и площади, аристократов и простолюдинов и, шире, монархии и восставшего народа. Новаторское значение балета Асафьева-Вайнонена заключалось в том, что стихию лирики здесь заменила героика. А принципиальной, можно сказать, исторической заслугой хореографа стала блистательно осуществленная идея выразить героический пафос революции не битвами и потасовками, но образным танцем. Именно это и обеспечило возобновленному «Пламени» интерес новой — современной аудитории. Не считая пантомимной первой картины и нескольких сцен-связок, обновленное «Пламя» насквозь танцевально. Недостающие фрагменты Мессерер досочинил так искусно, что от хореографии Вайнонена их не отличить.

Однако даже такой ладный спектакль не вышел бы за рамки культурной реставрации, если бы он не задел за живое артистов. Танцевальный пламень, разожженный многие десятилетия назад Асафьевым и Вайноненом, воспламенил и танцовщиков XXI в. Воодушевление участников премьеры передалось зрителям. Атмосфера в зале напоминала постепенно просыпающийся вулкан, взорвавшийся, когда в воздух взмыл Иван Васильев (Филипп). За первым взрывом последовали новые, а затем началось нечто вроде извержения огненной лавы... Спустя два года со дня премьеры спектакль по-прежнему волнует и воодушевляет зрителей, даже если в нем не участвует блистательный Васильев.

* * *

Пусть хореодрама, в силу своей специфики и своих задач, не поднималась до тех поэтических обобщений симфонического плана, которыми прославлены балеты Чайковского и Глазунова, поставленные Петипа и Ивановым. Зато,

искусно оперируя театральной составляющей балетного искусства, она находила прямой путь к сердцам широкой зрительской аудитории. Пример тому — история становления балетного искусства в Японии: где именно хореодрама легко нашла общий язык с публикой очевидно неевропейской культуры и менталитета.

Еще до Второй мировой войны эмигранты и временно приехавшие в Японию русские давали здесь балетные уроки. На сцене в то время показывали исключительно короткие номера или одноактные балеты. После войны вернулся на родину Масахиде Комаки, работавший в труппе «Шанхай балле рюс» («Русский балет Шанхая»), объединившей танцовщиков из ряда европейских стран. Комаки и начал ставить с японскими артистами не только одноактные сочинения Фокина («Сильфиды», «Петрушка», «Шехеразада», «Видение розы», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь») и большие классические балеты («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Коппелия», «Дон Кихот»).

В преддверии заключения советско-японской декларации (1956) между двумя странами начались активные культурные обмены. В 1957-м состоялись японские гастроли Большого театра СССР и положили начало деятельному интересу японских танцовщиков к советскому балету. Наиболее увлеченными оказались две артистки: Микико Мацуяма (р. 1923 г.) и Яоко Кайтани (1921–1991 гг.). Кайтани и ранее, бывая в Европе, собирала материалы о советском балете, в 1951 г. поставила «Золушку» С. Прокофьева. А после того как культурные контакты были налажены, эти артистки выписывали через ВОКС² партитуры, фото спектаклей, сценарии, и т. д. Показательно, что получив возможность обратиться непосредственно к русско-советскому опыту и наследию, японские артисты проявили интерес именно к драматическим балетам.

Первой постановкой Мацуяма стал «Бахчисарайский фонтан», премьера которого состоялась 5 ноября 1957 г. в театре «Токио-Санкей-Кайкан». При подготовке спектакля Мацуяма и режиссер драматического театра Эши Хидиката изучили фильм-балет с участием Улановой, Плисецкой, Гусева, составили режиссерский план. Кроме того, Мацуяма пригласила репетировать советских артистов, которые в это время были на гастролях в Японии. За давностью лет трудно сказать, в какой мере спектакль следовал оригиналу, но в результате работа постановщиков получила высокую оценку критики за продуманность сцен и цельность хореографии. Однако особого успеха балет не имел. Причина заключалась в недостаточном мастерстве исполнителей молодой труппы, впервые покусившейся на достаточно сложный по технике танца и актерским задачам спектакль.

Через четыре года Мацуяма вновь обратилась к хореодраме советского производства, на этот раз был выбран балет «Отелло» (музыка Алексея Мачавариани, сценарий и хореография Вахтанга Чабукиани)³, вернее — его киноверсия

² Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) — советская общественная организация. Основана в 1925 г. В 1958 г. преобразована в Союз советских обществ дружбы (ССОД).

³ Свет рампы балет увидел в 1957 г. (Тбилиси), в 1960-м был воспроизведен в Кировском театре (Ленинград).

с Чабукиани в заглавной роли (1961). С этим фильмом Мацуями, по-видимому, познакомилась в советском посольстве, которое посещала, будучи членом общества «Япония — СССР».

Прежде чем приступить к постановке, Мацуями организовала для будущих исполнителей курс лекций о Шекспире, для чего пригласила драматурга и критика Джундзи Киношита. Артистов разделили на шесть групп, каждая изучала определенную тему из истории европейского театра: о жизни и творчестве Шекспира, сценической жизни трагедии «Отелло» и др. Любопытно, что подобным образом действовал и постановщик «Бахчисарайского фонтана» Р. Захаров, когда в начале 1930-х готовился к сочинению балета по Пушкину. Но гуманитарная подготовка все же не стала полноценной заменой профессионального мастерства исполнителей. Очевидцы премьеры 26 ноября 1961 г. в театре «Токио-Бунка-Кайкан» отметили крепкую режиссуру и выразительность Отелло — Танэо Ишида, но уровень кордебалета вновь несколько разочаровал. Артистам все еще не доставало хорошей классической школы.

Еще более амбициозный проект осуществила Яоко Кайтани. 31 января — 5 февраля 1956 г. в театре «Токио-Сайкей-Кайкан» состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта»⁴ Прокофьева. Показательно, что балет Чайковского поставили в редакции апологета хореодрамы Владимира Бурмейстера: он не коснулся лебединой картины Л. Иванова, но в остальных картинах заменил пунктирно намеченную фабулу подробно разработанным «реалистическим» действием.

Кайтани серьезно подготовилась к постановке. С помощью ВОКСа ей удалось получить сценарий, клавиш, партитуру и ноты для отдельных инструментов, а также план декораций, эскизы костюмов, фотоматериалы. Хореограф знала и кинофильм, снятый по спектаклю с Улановой в роли Джульетты, который в то время показывали в кинотеатрах Японии. К сожалению, подробных сведений о премьере найти не удалось, но можно предполагать, что это был камерный вариант советского спектакля. На первый план в нем вышла история любви Ромео и Джульетты, а колоритный фон, создаваемый в оригинальной версии многочисленными и многофигурными массовыми сценами аристократов и простых горожан Вероны, был сведен к минимуму. Впрочем, судя по высказыванию Кайтани, больше всего ценившей богатство лирических красок и в музыке Прокофьева, и в трагедии Шекспира, таков и был замысел.

Таким образом, две артистки, ставшие по необходимости хореографами, познакомили японских зрителей с советским балетом и, в частности, с советской хореодрамой в ее лучших образцах. Обратим внимание и на ряд знаковых совпадений: Мацуями и Кайтани учились у русских танцовщиц с одинаковой «балетной» фамилией (первая — у Ольги Павловой, вторая — у Елены Павловой). Обе японки в возрасте двадцати с небольшим лет создали собственные студии. Обе стажировались в Большом театре в Москве. Словом, становление японского балета прочными нитями связано с российской театральной культурой советской эпохи.

⁴ Ранее артисты труппы уже освоили «Золушку» (1951) и «Лебединое озеро» (1954).

* * *

Сказанное выше позволяет сделать вывод: хореодрама (драмбалет) — правомочный жанр балетного театра. Ее истоки — в реформаторской практике Ж.-Ж. Новерра — хореографа XVIII в., продолжение — в творчестве великих хореографов Сальваторе Вигано, Жана Доберваля, Максимилиана и Пьера Гарделей, Шарля Дидло, Жюля Перро. В начале XX в. с жанром хореодрамы были связаны эксперименты Александра Горского, сблизившего балет с драматическим театром, Михаила Фокина, концентрировавшего действие в форме одноактного балета. Советские балетмейстеры первой волны искали и зачастую успешно находили способы воплощения известных произведений отечественной и мировой литературы разных эпох. Кроме уже названных имен нужно вспомнить наиболее известных авторов интересных, пользовавшихся заслуженным успехом хореодрам послевоенного времени: Федор Лопухов, Борис Фенстер, Владимир Варковицкий, Владимир Бурмейстер.

Как и в каждом направлении сценического искусства, рядом с оригинальными спектаклями-драмбалетами возникали эпигонские постановки, эксплуатировавшие находки лидеров. Случались и вовсе ничтожные поделки. Но, в конечном счете, художественную значимость спектакля определяет не жанровая принадлежность, а талант его создателей, качество музыки и хореографии, единомыслие сценариста, композитора, хореографа, художника, поддержанное чуткими к их замыслу исполнителями. И в таком свете энциклопедические факты и устойчивые термины далеко не всегда оказываются исчерпывающими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е. П. Драмбалет // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 171–172.
2. Суриц Е. Я. Драмбалет. Словарь балетных терминов и понятий // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 537.
3. Ванслов В. В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 316.7

А. Б. Афанасьева

«ДИАЛОГ КУЛЬТУР»

В МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ, СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В истории всегда существовали процессы взаимодействия культур, своего рода их диалог, а порой — полилог. Понятие «диалог культур», предложенное еще в литературоведческих трудах М. М. Бахтина 1920-х гг., к концу XX в. широко вошло в философию, искусствоведение, культурологию, педагогику. Процессы взаимодействия культур можно рассматривать во времени — в историко-вертикальном движении, и в пространстве — в геокультурной горизонтали. Но если в древности эти процессы проходили очень медленными темпами, то со временем они постоянно ускорялись. И ныне, в ситуации глобализации, скорость их чрезвычайно велика.

Рассмотрим взаимодействие культур на примере народной хореографии — одной из важных частей культуры. В хореографическом фольклоре, как и в песнях, сказках, легендах, обрядах, одежде и других элементах этнокультуры, выражается «душа» народа, его мировоззрение, разные стороны его бытия, национального характера, духовного мира.

Как известно, в хореографии существуют архаические и поздние формы (новообразования). Архаические формы круга и шествия, существующие почти у всех народов, по-видимому, родились внутри культур, независимо от взаимодействия между ними. Круг и шествие, видимо, обусловлены смысловой направленностью данного хореографического движения, его семантикой. Например, шествие по смысловому назначению — процессия в честь какого-либо ритуала: встречи или проводов (например, древний хоровод-шествие «Стрела» у восточных славян символизирует встречу весны). Смысловое значение круга имеет солярную символику и ярко выраженную коммуникативную функцию. Хоровод-круг есть в культурах практически всех народов мира. Он связан, с одной стороны, с жизнью человека как части природы, с космической символикой: выражением взаимодействия Человека с Природой, с космическими энергиями Солнца и Земли; с другой стороны, с жизнью человека как социального существа, с общественной функцией: единением (со-единением) людей в общем кольце движения по кругу, в котором каждый человек вкладывает собственную энергию и получает энергетический заряд от совместного «Мы» («мы вместе»).

В социокультурном аспекте значимость функций народной хореографии, как многофункционального явления этнокультуры, в историко-временной вертикали менялась. Магическая (обращение к Солнцу и растительным силам Природы) и социоорганизующая (позволяющая сплотиться, чувствовать свою связь с членами рода, народа — этноса) функции в старинных хороводных формах доминировали в древние времена. Впоследствии важное значение приобрели регулятивная (регулирующая нормы поведения, гендерных отношений) и воспитательная этнопедагогическая функции. Так, русские хороводы воспитывали нравственное отношение к труду (во многих хороводах в игровых движениях имитировались трудовые процессы: «Как посеяли девки лен», «Уж я сеяла, сеяла ленок», «Мак маковистый» и др.), к семье (в хороводах обыгрывается мотив выбора невесты, взаимоотношений между членами семьи: «Бояре», «Царев сын», «Как по морю», «Вдоль да по травке» и др.), к положительным качествам человека (сообразительности: «Заганем (загадаем) семь загадок», вежливости и др.). Таким образом воспитательная функция хороводов связана с этической направленностью. В целом посредством песенных текстов и движений в хореографических формах передавалась значимая для этноса социокультурная информация.

В поздних хореографических формах: многофигурных хороводах, плясках, танцах — на первое место выходит эстетическая (так как эти композиции привлекают красотой движений, затейливостью фигур, сложностью композиции) и коммуникативная функции. В хороводе и ранее молодежь присматривалась друг к другу, парни и девушки знакомились, общались, контактировали. Но в поздних танцевальных формах общение становилось более непосредственным, так как этим формам свойственна парная хореография. Кроме того, здесь можно говорить о ярком проявлении гедонистической функции (находившейся в ранних формах хореографии лишь в зародышевом состоянии, расцветшей в поздних формах). Через эстетически окрашенное хореографическое движение человек получает физическое и эмоциональное удовольствие, радость, наслаждение, что особенно необходимо молодежи, наиболее остро ощущающей взаимодействие телесного и духовного начала в человеке.

Именно в развитии поздних музыкально-хореографических форм явно прослеживаются процессы взаимодействия культур как по вертикали, — между городской и крестьянской культурой в историческом потоке времени и социального движения, так и по горизонтали — между культурами разных народов.

Интересно проследить влияние хореографии светских танцев: контрданса, кадрили — в поздних многофигурных хороводах, возникших, по-видимому, еще в XVIII в. В них объединяются черты хоровода (движение под хороводную песню, массовость) и собственно танца (характеризующегося парностью, многофигурностью и сложностью композиции, включающего именно танцевальные элементы: переходы партнеров и пар, их кружение, движение шеном, мельницей).

Такие многофигурные хороводы целесообразно было бы определить как танцевальные хороводы¹. Само построение квадратом в многофигурных хороводах

¹ В широком смысле танец — это хореографическое искусство, которое подразделяется на ряд направлений. Среди них древнейшее — народная хореография. В ней также вы-

подобно построению в светских танцах, аналогия с бальными танцами прослеживается в переходах пар (происходящих крест-накрест или по диагонали), в кружении парами. Как предполагают исследователи народной хореографии (А. А. Климов [1], В. Г. Мальми [2], А. Б. Афанасьева [3]), движение «шеном» было заимствовано у контрданса, «подсмотренного» у знати крестьянами (на балах помещичьих усадеб через слуг, либо в городском быту через крестьян-отходников). Однако по экспедиционным материалам автора (записанных в Вологодской и Архангельской областях в составе экспедиций Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, хранящихся в архиве фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова) название «шен» и производные от него («шина», «шинка») не встречались (они, например, встречаются в карельских деревнях, записаны В. Г. Мальми [2]). В русских деревнях это движение называли по-своему, по зрительной ассоциации: «передача», «цепочка», «поздоровкаться», «руку жать» и т. д. Движение же мельницей, по видимому, родилось в самом крестьянском быту. Причем, образ крутящихся лопастей ветряной мельницы или колеса водяной мельницы из реальной жизни широко вошел в народную хореографию, что происходило как в русском, так и западноевропейском быту. Из бытовой хореографии он проник в светские танцы Англии и Франции и распространился по Европе. В русской крестьянской традиции этот элемент имеет названия «крест», «мельница», «колесо», «звездочка».

Взаимодействие городской и крестьянской хореографической культуры прослеживается в крестьянских танцах «метелица», «восьмера», «шестера», в многофигурных хороводах (например, архангельских и вологодских хороводах «Как и во лугах», «Вы цвета ли, мои цветочки», «Соловьюшка» и др., записи которых хранятся в архиве фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории [см.: 3]).

Чрезвычайно ярким примером взаимодействия «чужого» и «своего» в позднем фольклоре является адаптация кадрили, вошедшей в крестьянский быт не отдельными элементами, а целостной формой. Этот танец пришел в Россию из Европы (возник во Франции в конце XVIII в. как поздняя разновидность контрданса: английское «country dance» – сельский танец, французское «quadrille» – четырехугольник). Весь XIX в. кадрили были очень популярны в русском городском быту. Уже в начале XIX в. музыкальное сопровождение кадрили опубликовано, например, в «Школе для гуслей» 1808 г., где, по свидетельству А. С. Фаминцына, собрана музыка, которая «пользовалась около 1800 г. наибольшей любовью русской публики» [4, с. 110–111]. В «Романе в письмах» (1829 г.) А. С. Пушкин иронизирует: «в свете французский кадрили заменил Адама Смита» [5, с. 75], что свидетельствует о популярности этого танца, вытеснении им разговоров об экономике в светском обществе.

деляются виды: хороводы, пляски и собственно танцы, которые, в свою очередь, подразделяются по разным критериям (темпу, хореографическому рисунку, доминированию одного из структурных элементов и т. д.). Наряду с плясовыми хороводами можно было бы выделить группу танцевальных хороводов, объединяющих в себе черты хоровода и собственно танца.

Пик популярности кадрили в русских городах приходится на 1870–1900 гг. Это отражено в художественной литературе тех лет (кадриль нередко упоминается на страницах рассказов А. П. Чехова, Л. Н. Толстого) и в бытовой музыкальной литературе (автор отобрал и проанализировал более ста фортепианных кадрилией в сборниках танцевальной музыки последней трети XIX — начала XX вв. [3]). Кадриль входила в обиход русских городов до 1930-х гг. В крестьянской среде кадриль распространилась с середины XIX в., особенно широко — с конца 1890-х гг., бытовала до 1970-х гг. Но это был уже преобразованный танец, ассимилированный народной хореографической культурой.

При адаптации кадрили в деревнях возникает своего рода дилемма понятий «свое» и «чужое». Она существует, с одной стороны, как оппозиция: тезис «свое» — антитезис «чужое». Вспомним высказывание В. Г. Белинского: «подгородные крестьянки Петербурга забыли уже национальную русскую пляску для французской кадрили, которую танцуют под звуки гармоники, ими самими увлекаемые: влияние лукавого Запада, рассчитанное следствие его адских козней!» [6, с. 401]. А с другой стороны, эта дилемма слилась во взаимопроникновение «своечужое», что отразилось в необычайной популярности кадрили в крестьянском быту, особенно на грани XIX–XX вв. Творческая адаптация французской кадрили через городскую культуру в русской деревне показывает, как «чужое» становится «своим», как многофигурная форма обогащается элементами крестьянской хореографии. Автор в кандидатской диссертации прослеживал, что в кадрили меняется, а что сохраняется, как она отвечала эстетическим и этическим запросам молодежи того времени [3].

Адаптация кадрили повлекла за собой даже трансформацию названия: в деревнях не встречается название «кадриль», чаще говорят: «кадрель», реже — замысловато «кандрель» или «кандрыль» (последнее — только в Белоруссии). Подобное происходит также с английской разновидностью кадрили *lancie* (лансье), ставшей в русских деревнях *ланце*, *лансе*, *ланец*, *ланцея*, *лянсея*, *лентея* и т. д. Не говорят — танцевать, обычно произносят по-крестьянски: «играть кадрель» (чаще всего), либо так же, как о хороводах: «водить кадрель», «ходить в кадрель», реже — плясать (также и о ланце: «водить ланца», «играть лансе» и т. д.).

По хореографическому построению записанные в крестьянском быту кадрили делятся на три типа: квадратные (в них пары стоят по углам или по сторонам квадрата), линейные (пары стоят в два ряда), круговые (пары встают по кругу). Квадратный и линейный тип свойственен и светской кадрили. Круговая же кадриль появилась именно в крестьянской среде, здесь, несомненно, более всего проявлены связи с хороводами. В деревнях кадрили танцевали, как и хороводы, в сопровождении песен, позже (в основном с 1920–1930-х гг.) песни стали вытесняться гармошечными наигрышами. Но и в 1970–1980 гг. удавалось нередко записать кадрили под песни в Архангельской и Вологодской областях (подробнее о взаимодействии городской и крестьянской музыкально-хореографической культуры, в том числе на примере кадрили, см: [3], [7]).

Культуры же народов России, живших рядом с русскими, впитывали в себя влияние русской культуры, причем как городской, так и крестьянской. Интересные

примеры трансформации танцев городского русского быта в хореографической культуре карельских деревень зафиксированы хореографом-фольклористом Виолой Мальми. В предисловии к книге «Народные танцы Карелии» Мальми отмечает воздействие городских танцев на крестьянские, предположительно с петровских времен, когда началась постепенная урбанизация и промышленное развитие Карелии [2, с. 7–8]. На страницах ее книг нередко встречаются и примеры русских песен в карельском произношении, сопровождавших танцы, заимствованных как лингвистическая конструкция без перевода (например, название танца «Какунаси» — трансформация названия русской плясовой «Как у наших у ворот», часто сопровождавшей русскую крестьянскую кадрили и широко распространенную в разных вариантах).

В этнокультуре подобные примеры не редкость. Они наглядно проявляются в заимствовании песен, которые поют по-русски как лингвистическую конструкцию, порой не понимая слов, поэтому трансформируют — искажают русские слова. Например, так поют некоторые старинные лирические песни угрофинские народности. Поздние жанры: романсы, кадрили и кадрилиные песни — полностью заимствовались у русских и пелись на русском языке (например, в записях автора от ижор на Сойкинском полуострове Ленинградской области в поселке Вистино, хранятся в архиве фольклорных экспедиций ЛОИМЦ 1980-х гг., ныне Ленинградского областного учебно-методического центра культуры и искусства). Их исполнители представляют собой уже русифицированное поколение ижор, которые осознают себя одновременно ижорами и русскими, имеют биэтническую идентичность. Данные примеры свидетельствуют о горизонтальных связях в «диалоге культур» (здесь между карелами и русскими, ижорами и русскими). Примеры взаимодействия в этнохореографии русских поморов и карелов убедительно описаны П. Б. Легкой [8].

Вертикальные же связи между социальными слоями, между деревней и городом существовали издавна. В дореволюционный период взаимодействие «своего» и «чужого» происходило постепенно и органично. В советский период крестьянское разрушалось под сильным давлением городской культуры, городское активно проникало в деревенский быт. Так, в 1920-е гг. в хореографическую традицию сел и деревень Северо-Запада и средней полосы России широко вошли пришедшие из города «легкие» танцы (так их называли в деревне, тем самым давали своего рода характеристику, отражающую особенности более простых по хореографии и музыкальному сопровождению танцев): полька, тустеп, падеспань, краковяк. Подобные процессы ухода традиционной хореографии, ее замены городскими танцами наблюдались, например, и в быту российских немцев, что исследовано в сибирском регионе этнохореологом Н. Н. Везнер [9].

Но все же многое этническое «свое» в культуре русских деревень долго сохранялось, особенно поздние формы фольклора, среди танцев: кадрили, метелицы, восьмеры, танцы «Коробушка», «Наречушка». Традиционная народная хореография лучше сохранилась в полнокровно живущих южнорусских областях. Здесь по сей день широко распространены традиционные плясовые хоробы: знамениты белгородская «Параня», курский «Тимоня».

Народная культура оказывала воздействие и на профессиональное творчество. Народный танец издавна входил в профессиональное хореографическое искусство, как западноевропейское, так и русское. В классической хореографии сложилось направление характерного танца, претворяющее традиции национальной хореографии разных народов. Вспомним, например, зажигательные испанские танцы в балетах П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», а также венгерский чардаш, китайский и арабский танцы, русскую пляску «Трепак» — все они блестяще воплощают средствами хореографии характер народа, его дух, темперамент. Естественно, стилизованный народный танец входит и в систему профессионального хореографического образования при подготовке танцовщиков.

В XX в. появилось новое направление — ансамбли народного танца, коллективы песни и пляски. Созданные в советскую эпоху, они ярко выражают народную основу в сценических композициях. Отдельные коллективы специализируются в области танцев одного этноса (или субэтноса, региона), другие — стремятся отразить национальное многообразие. Блестящим примером хореографического коллектива моноэтнической (русской) направленности является Государственный академический хореографический ансамбль «Березка», ныне имени Н. С. Надеждиной (организовавшей ансамбль в 1948 г.). Замечательный образец полиэтнической направленности — Государственный академический ансамбль народного танца, созданный в 1937 г. И. А. Моисеевым и носящий его имя. Субэтническое направление ярко воплощают, например, ансамбли песни и пляски донских казаков, кубанских казаков. Знаменит региональный Государственный ансамбль танца «Урал» и др. Эти прославленные коллективы, в которых танцуют мастера хореографического искусства, давно заслужили международное признание.

Однако в репертуаре танцевальных профессиональных и ориентированных на них самодеятельных коллективов хореографический фольклор живет в обработанном виде. Здесь можно говорить о диалоге народного и профессионального искусства. Профессиональное искусство, как академической балетной традиции, так и народно-танцевальной, эстетизирует фольклор, приукрашивает его (а порой, в XX–XXI вв., намеренно огрубляет), в целом, — усложняет, модифицирует, «играет» элементами. Естественно, танцовщики и хореографы стремятся проявить свое мастерство и фантазию, привлечь внимание публики сюжетными сценическими композициями.

Тенденция вынести на сцену подлинный фольклор возникла в конце 1960–1970 гг. Фольклористы стали вывозить аутентичные коллективы из деревень на фольклорные концерты в крупные города (прежде всего в Москву и Ленинград). Затем в студенческой среде музыкальных вузов (музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, Ленинградской и Московской консерваторий, а потом и других вузов из различных городов) возникли фольклорные ансамбли (наиболее известными были ансамбли под руководством Д. А. Покровского, В. М. Щурова, А. М. Мехнецова). В начале своего пути молодежные фольклорные коллективы только пели старинные песни, но вскоре стали водить хороводы и плясать. Участники ансамблей сами ездили в экспедиции, перенимали песни и танцы от народных исполнителей, стремились представить их горожанам приближенно к пер-

возданному виду. С 1970-х гг. также распространилось движение фольклорных фестивалей в различных городах (преимущественно районных и областных центрах), требующее большой организационной и административной поддержки. Это способствовало развитию сельской самодеятельности, созданию при домах культуры фольклорных коллективов на основе аутентичных. Не смотря на то, что здесь наблюдались негативные тенденции «фольклоризма»: эстрадизации фольклора, ориентации на профессиональные коллективы народной песни и пляски, несомненно фестивали способствовали позитивной направленности: сохранению традиционного материала в конкретной местности, привлечению молодежи к участию в этнокультурной фольклорной деятельности.

Процессы постсоветского периода поставили русскую деревню на грань выживания, естественная жизнь народной хореографии прерывается здесь вместе с исчезновением деревень и процессами урбанизации.

Ныне хореографический фольклор в большей мере становится частью городской жизни, нежели крестьянской. Танец живет в различных проявлениях городской социокультурной среды: в быту, самодеятельности, системе образования, профессиональном искусстве и обучении. Нередко именно через танцевальный фольклор современная молодежь проникается любовью к народной культуре. Молодых может покори́ть мастерство профессиональных коллективов, но в большей мере может увлечь непосредственное участие в танцевальной стихии. Ведь современным детям, подросткам, молодежи не менее прежнего (а думается, что и в большей мере) близки эстетическая, коммуникативная, гедонистическая функции танца. По-прежнему важна и его воспитательная функция. Чтобы привлечь молодежь в коллективы и поддержать интерес к участию в них, руководители фольклорных ансамблей часто специально ищут записи кадрили и других народных танцев для расширения репертуара.

Однако русский хореографический фольклор редко встречается в стихийном быту. В городской среде практически можно наблюдать лишь элемент «верчения» парами «под руку». Вероятно, это связано с недостаточностью знаний и умений танцевать народные танцы (они ушли из обихода горожан), отсутствием «моды» на них, недостаточностью количества современных музыкальных обработок и нежеланием включать в танцевальный обиход даже то, что есть (вспомним песню «Веселая кадриль» В. Темнова на стихи О. Левицкого). В то же время, например, кавказская молодежь активно танцует свои национальные танцы, гордится ими. Разнообразные варианты лезгинок можно увидеть в ресторанах, на свадьбах, в праздничном обиходе — там, где веселятся выходцы с Кавказа.

В общеобразовательной школе дети могут познакомиться с хороводами и танцами на уроках музыки (в основном, с их музыкальной стороной). Элементы этнохореографических движений школьники, как правило, осваивают в организованных формах внеурочной деятельности в школах, системе дополнительного образования, самодеятельных коллективах песни и пляски, фольклорных ансамблях. Порой в них осваиваются танцы разных народов, особенно в ситуации полиэтничного состава коллектива. Так, во время занятий и при подготовке концертных программ нередко возникает диалог культур: русские ребята знакомятся

с инокультурным фольклором, целенаправленно — с фольклором народов, представители которых входят в ансамбль (или учатся в том же классе — при подготовке классного мероприятия), а дети иных национальностей учатся исполнять русские песни, наигрыши и танцы. Такие формы взаимодействия культур внутри коллектива способствуют созданию благоприятной творческой атмосферы, улучшают взаимоотношения детей, способствуют воспитанию этнотолерантности².

Идея сохранения позитивных традиций, разнообразных форм народного искусства сейчас крайне актуальна, так как чрезвычайную опасность представляет сильнейшее воздействие массовой культуры, которая внедряется по всем каналам расширяющейся и активно развивающейся системы средств коммуникации. Процессы глобализации идут в русле всеобщей «вестернизации», унифицируют жизнь людей, доминируют и захватывают все в большей мере культурное поле социума и личности. Засилье западного массового искусства нивелирует национальное своеобразие культур, стандартизирует поликультурное пространство, навязывает чужеродные ценности. В связи с этим возникает опасность утраты этнокультурного разнообразия народов (как малых, так и больших), этнической идентичности личности, забвения истоков национальной культуры.

Одним из средств сохранения и развития национальной культуры является хореография. Ее роль в современном обществе чрезвычайно велика, так как энергия музыкально-хореографического фольклора способна увлечь молодежь (а прежде всего она отрывается от корней, перестает ощущать связь поколений). Красота и зажигательность хороводов и танцев может заинтересовать детей и подростков, помочь полюбить им народное искусство, понять его непреходящую ценность для современного человека. Ныне народная хореография различных социокультурных модификаций входит в широкий диалог, а точнее, полифонический разговор — полилог современной хореографической культуры. Участие в таком полилоге позволяет человеку ощутить связь историко-временных культурных слоев, понять взаимодействие народного и профессионального искусства, традиций разных народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Климов А. А. Основы русского народного танца. М.: Искусство, 1981. 270 с.
2. Мальми В. Г. Народные танцы Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1978. 206 с.
3. Афанасьева А. Б. Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР): дис. ... канд. иск. Л., 1984. 302 с.
4. Фаминцын А. С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1890. 164 с.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Изд. 3-е. Т. 6. М.: Наука, 1964. 639 с.
6. Белинский В. Г. Собр. соч. В 13 т. Т. 8. М.: изд-во АН СССР, 1955. С. 385–413.

² Подробнее о деятельности фольклорного ансамбля Дома детского творчества Калининского района, при подготовке фестивалей в школе № 323 Невского района см.: [10]; о работе детского фольклорного ансамбля «Золотник» МОУ СОШ «Свердловский центр образования» Всеволожского района Ленинградской области см.: [11].

7. *Афанасьева А. Б.* Кадриль в крестьянском быту // Народный танец. Проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ, 1991. С. 175–185.
8. *Легкая П. Б.* Хороводы и игры Поморского берега Белого моря (сравнительный аспект). URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2011/1344.html> (дата обращения 5.01. 2016)
9. *Везнер Н. Н.* Народные танцы немцев Омской области второй трети XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2010. 26 с.
10. *Афанасьева А. Б., Кочеткова Т. Н.* Фестиваль «Моя семья – дом, школа ... Вселенная» как средство этнокультурного воспитания // Социальное пространство России в контексте глобализации. СПб: Изд-во Политех. Университета, 2009. С. 230–234.
11. *Афанасьева А. Б., Александрова Ю. Н.* Гармонизация этнической и гражданской идентичности в программе дополнительного образования «Школьник плюс» // Реальность этноса. Роль образования в развитии межнациональных отношений в современной России. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 288–293.

*Ю. А. Стадник***ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В СПБГУП**

Этнокультурное образование, этнокультурная компетентность в общественной и педагогической среде являются сегодня актуальными вопросами. «В современной педагогике сложилась в самостоятельную научную проблему проблема этнокультурного образования, требующая к себе серьезного внимания. Данная проблема становится самостоятельным направлением педагогической науки. Ее актуальность возросла в современную эпоху, так как процесс этнокультурного образования является противовесом процессам интенсивной глобализации и инструментом разрешения возрастающих противоречий в современном обществе, угрожающих стереотипной унификацией, стиранием этнического и культурного своеобразия» [1, с. 57]. Для хореографической педагогики этнокультурный компонент не менее важен: «народная педагогика (как элемент этнокультуры. — Ю. С.) < ... > раскрывает содержание личных качеств исполнителя, формируемых в ходе практических занятий хореографией. Народная педагогика позволяет человеку познать самого себя и осуществить самовоспитание в танце» [2, с. 25].

К этнокультуре нередко в своем творчестве обращались выдающиеся отечественные балетмейстеры. Устные народные произведения выступали источником вдохновения для их постановок, в частности М. Фокин признает: «< ... > Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе, наиболее подходящее для танцевального воплощения. < ... > Я перечитал Афанасьева и другие собрания сказок и сочинил по ним балетное либретто» [3, с. 254]. По словам И. А. Моисеева, «народный танец ценен тем, что передает какие-то импульсы народа, которые выявляют его характер, переживания, культуру < ... > настоящий мастер видит, что хорошие идеи, заложенные в танце, могут быть развиты дальше, глубже» [4, с. 192]. Этнокультурные знания обогатили созданные ими хореографические произведения и в плане содержания (сюжета, смысла, символики, значимости), и в плане танцевальных средств выражения (рисунков перемещения исполнителей и па). Ученик М. Фокина, создатель студии «Московский камерный балет», занимавшейся поиском новых средств хореографической выразительности, балетмейстер К. Я. Голейзовский образцы танцевального фольклора называл богатствами, «которыми можно воспользоваться для дальнейшего развития искусства танца» [5, с. 3].

Но для того, чтобы такое развитие стало возможным, у специалиста должны быть материалы с качественными описаниями фольклорных танцев и профессиональные навыки обращения с ними.

В современной России преподаванием русского аутентичного танца чаще всего занимаются лица нехореографических профессий (например, хормейстеры —

руководители фольклорных песенных коллективов). Недостаток хореографов, владеющих знаниями в области этнокультуры, в частности, танцевального фольклора, ощущается очень сильно. «Их, попросту говоря, не готовит ни одно учебное заведение Российской Федерации. Более того, такой профессии, как хореограф-фольклорист нет даже в классификаторе профессий, утвержденных на государственном уровне» [6, с. 23]. Необходимы специалисты, которые умели бы обучать исполнению подлинных фольклорных танцев в традиционной манере и научно осмысливать этнографические материалы¹.

С 10 по 13 ноября 2014 г. в Москве впервые был проведен Всероссийский фестиваль русского танца «Перепляс»². Согласно положения о фестивале, его участниками могли быть «исполнители хореографического фольклора, фольклорные и хореографические коллективы, ориентированные на изучение, освоение и достоверное воссоздание народных хореографических традиций, сохраняющие этнографическую точность и стилевое своеобразие представляемых традиций различных регионов России» [8, с. 2]. Как ни странно, и в первом, и в последующем «Переплясе» среди участников не было ни одного хореографического ансамбля, между собой конкурировали только любительские фольклорные песенные коллективы. Данный пример показателен в том смысле, что знания и умения в области фольклорного танца необходимы современным руководителям хореографических коллективов. Поскольку в большинстве учебных заведений танцевальный фольклор не преподается, то выпускники-хореографы не подготовлены к работе в этнокультурном направлении. В результате «свободную нишу» занимают специалисты нехореографических профессий.

Единственный в современной России и бывшем СССР выпуск с квалификацией «фольклорист-исследователь русской традиционной хореографической культуры (этнохореограф)»³ состоялся в Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (г. Улан-Удэ) в 1996 г. О подготовке этнохореографов в других ВУЗах автору неизвестно.

Отчасти эта проблема решается на кафедре хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. В 2002 г. в качестве эксперимента здесь началось преподавание фольклорного танца в рамках дисциплины «Русский танец». С тех пор этнохореографический компонент наряду с основными направлениями включен в учебный процесс у студентов, обучающихся по специальности 071301.65 «Народное художественное творчество» (хореография) и по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» (профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом»).

По учебному плану для бакалавриата «Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования 3+» первый этнокультурный этап осуществляется в рамках дисциплины «Теория и методика этнохореографического

¹ Основные аспекты профессиональной компетенции современных этнохореографов сформулированы профессором, членом международной организации народного творчества при ЮНЕСКО Т. Б. Бадмаевой [см.: 7].

² Организатор фестиваля — Государственный Российский Центр Русского Фольклора Министерства культуры Российской Федерации (ГРЦРФ).

³ Учебный план по специальности был разработан и воплощен О. Ю. Фурман.

образования» (далее — «ТМЭО»). Он заключается в знакомстве с такой сферой народной традиционной культуры как танцевальный фольклор. На лекциях большинство студентов впервые узнают о бытовании фольклорного танца в современном мире, знакомятся со спецификой танцевального фольклора и опытах преподавания русского фольклорного танца Санкт-Петербургского этнохореографа Г. В. Емельяновой, вологодского фольклориста (нехореографа) Леонида Германовича Соловьева и др.

Одна из практических задач первого этапа состоит в формировании у студентов навыков расшифровки танцевального фольклора (умения делать словесное описание танца в соответствии с музыкальным материалом). Прежде, чем приступить к литературной части расшифровки, студенты учатся отображать ритм и координацию движения в виде ритмической формулы по методике М. Д. Яницкой [см.: 9] и кинетико-графической схемы по методике Э. А. Королевой [см.: 10].

На кафедре хореографического искусства СПбГУП «в результате многолетней работы сформировалась методика расшифровки танцевального фольклора с видеоносителей» [11, с. 135]. Ниже приведен пример расшифровки студентами танцевального движения по видеозаписи⁴.

Движение 7. Музыкальный размер — 2/4. Движение занимает половину такта.

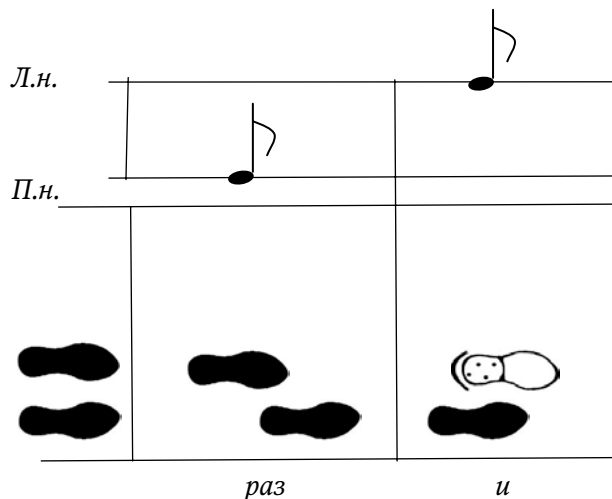
Исходное положение: свободное естественное положение ног (стопы параллельны и находятся на небольшом расстоянии друг от друга).

«раз» — небольшой шаг вперед всей стопой правой ноги, пятка правой ноги находится рядом с подушечкой левой стопы.

«и» — скользящий удар каблуком левой ноги возле середины правой стопы, носок левой ноги немного приподнят, то есть он находится очень близко к полу.

Далее на «два, и» — движение повторяется с левой ноги.

В импровизированной пляске это движение исполняется много раз подряд.



Ритм и кинетико-графическая схема движения 7.

⁴ Харовский р-н. Вологодской области, записал А. В. Кулев.

Некоторые хореографы придерживаются мнения, что в таком способе записи танца нет необходимости, потому что видеотехника стала общедоступной. Однако при выполнении задания студенты не только осваивают один из распространенных методов фиксации фольклора, но и более внимательно наблюдают за традиционными исполнителями, чем при ознакомительном (иллюстративном) просмотре. Делая литературное описание аутентичной пляски, студенты лучше замечают ее специфические особенности. Такой вид наблюдения позволяет будущим хореографам ближе соприкоснуться с подлинником танцевального фольклора, тщательнее проанализировать его, сделать выводы и применить их в преподавании.

Студенты СПбГУП не имеют возможности выезжать в фольклорно-этнографические экспедиции, поэтому они наблюдают за пляской традиционных исполнителей только по видеоматериалам. Подробное описание фрагмента видеозаписи частично компенсирует недостаток учебной экспедиционной практики⁵. Расшифровка видеоматериалов — это своего рода начальный этап практического освоения исполнения традиционного танца.

Дисциплина «ТМЭО» решает важную психолого-педагогическую проблему подготовки студентов к восприятию танцевального фольклора на практических занятиях. До появления «ТМЭО» в программе они нередко испытывали негативные ощущения на первом же занятии: недоумение, неприязнь, смущение от того, что им приходится танцевать фольклор. Опыт показал, что после выполнения задания по расшифровке танцевального фольклора у большинства студентов отношение к народным танцам меняется в лучшую сторону. В свою очередь, это свидетельствует о повышении у студентов национального самосознания и культурной идентичности, так как в фольклорном танце изначально заложена соответствующая основа: «внутренняя особенность народного танца — образное отражение именно идеальных черт национального характера — позволило ему сохранить эти ценности и идеалы для потомков» [12, с. 165].

Второй этап этнокультурного компонента студенты проходят на учебной дисциплине «Фольклорный танец»⁶, практически осваивают аутентичный танцевальный фольклор в рамках дисциплины «Региональные особенности русского народного танца».

Преподавание фольклорного танца в ВУЗе отличается тем, что оно направлено на подготовку преподавателей хореографии, способных в дальнейшем обучать этому виду танца. Прежде всего, будущий преподаватель фольклорного танца должен уметь:

- исполнять аутентичные танцевальные движения и обучать этому других;
- представлять зрителям на сцене танцевальные фольклорные подлинники (хороводы, пляски) в этнографической ситуации (повседневной или обрядово-праздничной).

⁵ Автор выражает благодарность за предоставление архивных видеоматериалов по танцевальному фольклору фольклорному кабинету кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, в лице Т. С. Молчановой, и «Централизованному фонду фольклорно-этнографических материалов Вологодской области» в лице А. В. Кулева.

⁶ Русский сценический танец студенты изучают раньше.

Поэтому обучение студентов-хореографов фольклорному танцу преследует задачи:

1. Освоение русской традиционной танцевальной манеры исполнения разных областей России;
2. Освоение импровизационной пляски и методики ее преподавания в фольклорном ансамбле;
3. Выполнение самостоятельной работы по сценической реконструкции фольклора;
4. Приобретение навыков работы с аутентичным песенным материалом.

Студенты учатся исполнять импровизированную пляску под фольклорную песню без музыкально-инструментального сопровождения (на занятиях это происходит под фонограмму) и воссоздавать пляску под аутентичную песню согласно областным особенностям и традициям. Именно этот навык часто необходим хореографу при сотрудничестве с фольклорным ансамблем. Здесь же решается проблема переноса фольклорного танца на сцену в его первоизданном виде без балетмейстерской обработки.

Кроме учебных занятий в помещении университета кафедра организует для студентов выездные занятия на мастер-классы по фольклорному танцу, которые проводят аутентичные исполнители на фестивалях и конкурсах в Санкт-Петербурге (что частично компенсирует отсутствие экспедиционных поездок). Например, в мае 2013 г. студенты приняли участие в мастер-классе «Танцевальный фольклор Смоленщины» (занятие проводил В. И. Арлащенко, руководитель ансамбля бытового танца «Старопляс» деревни Озерище Дорогобужского района Смоленской области). В ноябре 2014 г. студенты участвовали в мастер-классе «Народные танцы казаков Кабардино-Балкарии» (занятие по казачьей лезгинке проводила традиционная исполнительница Н. С. Долженко из станицы Екатериноградская).

На мастер-классах студенты приобретают навыки свободного исполнения заранее незаученного хореографического текста и естественного (не по заданию постановщика) общения с партнером по танцу. Получение последнего навыка психологически раскрепощает исполнителей, они становятся более непосредственными, открытыми, способными выразить во время исполнения свои сиюминутные положительные чувства и отношения к партнеру.

В традиционной народной культуре танец исполняется либо при совершении обрядов, либо при повседневных развлечениях. Для того, чтобы хореограф мог демонстрировать фольклорные танцы в контексте этнографической ситуации, ему необходимы навыки сценической реконструкции танцевального фольклора. Их формирование осуществляется при выполнении студентами самостоятельной работы по учебной дисциплине «Региональные особенности русского народного танца» (бакалавриат).

Это задание требует от студентов соблюдения областных особенностей русского фольклора и выполнения ряда требований. «Совершенно недопустимо, чтобы:

1. хоровод и пляска были из разных областей России;
2. в хороводе или пляске одной области были исполнены движения рук и ног из другой области;

3. фольклорный танец был исполнен в академической манере;
4. фольклорный танец одной области был исполнен под песню или наигрыш другой российской области;
5. условия бытования (обряд или повседневность) и произведение танцевального фольклора были из разных областей России» [13, с. 225].

На третьем этапе студенты осваивают некоторые способы научного исследования фольклорного танца при изучении дисциплины «Этнография и танцевальный фольклор народов России». Самостоятельная работа заключается в написании реферата по танцевальному фольклору какого-либо российского этноса. Студентам предлагается два вида реферативных работ. В рефератах первого вида раскрывается связь фольклорного танца с традиционной повседневностью и обрядностью и/или отражение этнокультурных процессов в танцевальном фольклоре. В рефератах второго вида рассматривается общее состояние традиционного танца выбранного региона России. Студенты выступают с докладами, причем обязательен показ или видео-показ выбранного этноса. Выступление заканчивается ответами на вопросы оппонентов-одногоруппников. Апробация данного вида самостоятельной работы показала, что «семинарское занятие становится более интерактивным и студенты приобретают навык профессионального научного общения» [14, с. 195].

На четвертом этапе приобретенные этнокультурные знания студенты плодотворно используют при создании самостоятельных хореографических постановочных заданий по дисциплине «Мастерство хореографа». Некоторые студенты по желанию выбирают для своих постановок фольклорные сюжеты и образы, при этом музыкальным материалом служат фольклорные необработанные песни, исполняемые а саpella. Создавая хореографический текст, студенты предпочитают использовать средства фольклорной и современной хореографии, а не народно-сценической⁷.

Этнокультурный компонент по той же схеме реализуется и на отделении бального танца, но с учетом специфики бальной хореографии. Например, «делая литературно-графическое описание этнографических областных вариантов таких танцев как “Краковяк”, “Падеспань”, “На реченьку”, “Ойра”, студенты бального отделения имеют возможность сравнивать их с авторскими первоисточниками Н. Л. Гавликовского, А. А. Цармана, С. И. Жукова и др. В результате такого сравнения у студентов формируется понимание на близком для них материале того, как изменялись салонные бальные танцы, распространившиеся в традиционной народной культуре» [15, с. 88].

При всех имеющихся на сегодня положительных результатах необходимо сказать о существующих у кафедры проблемах:

1. Отсутствие экспедиционной практики;
2. Дефицит видеоматериалов для обучения расшифровке танцевального фольклора;

⁷ Например, в стиле танца «модерн» были созданы такие оригинальные работы, как «Иван Купала» (постановщик Ж. Якимова) и «Невеста» (постановщик О. Логинова).

3. Недостаток опубликованных материалов (литературных и видео) с указанием точных паспортных данных танцевального фольклорного произведения.

Более чем за десятилетие на кафедре «Хореографического искусства» СПбГУП сложился своего рода блок этнокультурных учебных дисциплин, разработанных именно для будущих хореографов. Практика данной кафедры показывает, что в рамках подготовки специалистов 071301.65 «Народное художественное творчество» (хореография) и бакалавров 51.03.02 «Народная художественная культура» профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом» вполне возможно осуществлять формирование у студентов этнохореографических знаний, умений и навыков. При переходе на «ФГОС ВО 3+» весь наработанный опыт перенесен в новый учебный план. Кафедра будет продолжать свою деятельность в области этнохореографии, так как этнокультурный компонент в хореографическом образовании способствует формированию грамотного обращения с танцевальным фольклором и расширению диапазона трудоустройства выпускников кафедры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьева А. Б.* Этнокультурное образование в России: теория, история, концептуальные основы. СПб.: Издательство «Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области», 2009. 296 с.
2. *Нилов В. Н.* Хореография коренных народов Севера России: теоретико-методологический анализ. Автореф. дисс. ... доктора пед. наук. М.: МГУКИ, 2007. 47 с.
3. *Фокин М. М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л.-М.: Искусство, 1962. 639 с.
4. *Моисеев И. А.* Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 2001. 226 с.
5. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964. 367 с.
6. *Богданов Г. Ф.* Сказ о русском традиционном хореографическом фольклоре: Методическое пособие. М.: ВХЦТ, 2012. 160 с.
7. *Бадмаева Т. Б.* Основные аспекты профессиональной компетенции этнохореографов // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Межвузовской научно-практической конференции, 26 февраля 2016 г. СПб.: СПбГУП, 2016. С. 12–14.
8. Положение о II Всероссийском фестивале русского танца «Перепляс». М., 2015. // URL: <http://www.folkcentr.ru> (дата обращения 8.08.2015.)
9. *Яницкая М. Д.* Методика собирания и записи танцевального фольклора. М.: ВНИИ народного творчества и культ. — просвет. работы, 1981. 44 с.
10. *Королева Э. А.* О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев // Этнография и искусство Молдавии: Сб. ст. Кишинев: Штиинца, 1972. С. 113–122.
11. *Стадник Ю. А.* Обучение расшифровке танцевального фольклора // Наука и образование в XXI веке: сборник научных трудов по материалам Международной заочной научно-практической конференции 31 мая 2012 г.: в 5 частях. Тамбов: ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2012. Ч. 3. С. 135–136.
12. *Луговая Е. К.* Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 162–166.

13. Стадник Ю. А. О специфике преподавания русского фольклорного танца в ВУЗе // Проблемы управления качеством образования в гуманитарном вузе: материалы XIV Международной научно-методической конференции, 23 октября 2009 г. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 224–225.
14. Стадник Ю. А. Инновации в преподавании танцевального фольклора // Проблемы управления качеством образования в гуманитарном вузе: Материалы XVI Международной научно-методической конференции. 28 октября 2011. СПб.: СПбГУП, 2011. С. 194–195.
15. Стадник Ю. А. Этнохореографическое образование на отделении балетного танца // Искусство танца в диалоге культур и традиций: материалы V Межвузовской научно-практической конференции, 27 февраля 2015 г. СПб.: СПбГУП, 2015. С. 87–91.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 7.01

Г. А. Безуглая

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА УРОКУ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В НОТНЫХ ОБРАЗЦАХ

Известно, что в русском балетном искусстве XVIII — XIX вв. особое значение в практике уроков танца имела скрипка. По традиции, продержавшейся до самого конца девятнадцатого столетия, в балетном классе повсеместно звучал скрипичный аккомпанемент. Его обычно исполняли сами балетные педагоги, ведущие урок: «Аkkомпаниаторов в это время не полагалось» [1, с. 46] — вспоминал о годах своего обучения (1887 г.) в Санкт-Петербургском Театральном училище артист балета В. И. Пресняков. «Администрация театральных училищ Петербурга и Москвы выделяла средства на содержание аккомпаниаторов в каждом классе. Но педагоги танца, имея право присовокупить эти средства к своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов...» [2, с. 101].

Сегодня трудно установить точно, где и когда впервые был применен фортепианный аккомпанемент на уроке классического танца. Опираясь на воспоминания воспитанников театральных училищ, мы можем предположить, что процесс привлечения пианистов к работе в балетном классе шел постепенно, и вероятнее всего это происходило на самом рубеже XIX — XX вв.: «Через год [в 1888 году, в Петербургском Театральном училище] я был переведен в класс Н. И. Волкова; с этого года к каждому классу был прикреплен специальный аккомпаниатор-скрипач, а вскоре и эти «скрипачи» были заменены пианистами» [1, с. 46]. «Из нововведений Горского как педагога [в 1900-х годах, в Большом театре] надо отметить, что раньше танцевали под скрипку, он же ввел рояль, был приглашен специальный пианист» [3, с. 199].

Причина столь длительного сохранения скрипичной традиции, препятствующей музыкальным переменам, вероятно, состояла отнюдь не только в чьем-то желании сэкономить на жаловании музыканта. Невозможность применить в уроке концертмейстера-пианиста была порождена рядом проблем, заключавшихся в сложностях, связанных с его подготовкой.

Известно, что в сфере бального танца к оплаченным услугам аккомпаниаторов-таперов танцмейстеры прибегали вполне охотно, поскольку никаких особых умений для воспроизведения по нотам контрдансов, полек, галопов и другого танцевального репертуара пианисту не требовалось. Музыкальный репертуар для балов и танцевальных вечеров поставляли композиторы, специализирующиеся на сочинении танцевальных мелодий. Они ежегодно выпускали все новые и новые

сборники танцев, поступающие в распоряжение аккомпаниаторов. В помощь им публиковались и методические рекомендации [4]. Поэтому привлечение пианиста, играющего бальный репертуар по нотам, уже к середине девятнадцатого столетия было довольно обычным делом.

Балетный же экзерсис, как сугубо внутренняя сфера хореографической практики, сокрытая от посторонних глаз, был практически недоступен вниманию музыкантов. Отсутствие ясно очерченного репертуара и профессиональной методической литературы, раскрывающей его труднопознаваемую специфику, создавали непреодолимые преграды на пути к пианистической деятельности в этой сфере.

Поэтому критерии профессиональной работы здесь первоначально создавались только усилиями педагогов-хореографов. И специальный репертуар они формировали по своему разумению: применяя навыки инструментальной игры, фантазию, а также образцы известной им музыки.

Музыкальное приложение к «Грамматике танцевального искусства и хореографии» Ф. А. Цорна

Одной из ранних известных нотных публикаций, предназначенных в помощь именно пианисту, играющему урок танца, следует назвать работу Фридриха Альберта Цорна, немецкого педагога и теоретика балетного искусства. Его труд «Грамматика танцевального искусства и хореографии», впервые был издан в Германии в 1887 г. и первоначально содержал музыкальные иллюстрации лишь в скрипичной аранжировке. Однако в последующих изданиях, начиная с 1905 г. [5], скрипичные иллюстрации были включены в основной текст книги, а в отдельном нотном приложении были представлены те же примеры, но уже в фортепианной транскрипции.

Это музыкальное приложение представляет собой довольно обширный сборник, состоящий из коротких фрагментов, предназначенных для озвучивания заданий, указанных в «Грамматике». Автором многих музыкальных иллюстраций является сам Цорн. Дополняет примеры множество отрывков популярных театральных и танцевальных мелодий, в том числе К. М. Вебера, В. Беллини, Дж. Мейербера, Д.-Ф. Обера и др.

Адресуя пособие преимущественно любительской аудитории, сам танцмейстер проявил достаточный музыкальный профессионализм, обнаруживающий себя не только в высоком качестве подобранной музыки, но и в уместности применения своих музыкальных иллюстраций.

Уделим особое внимание, конечно, собственным примерам Цорна, поскольку именно они максимально наглядно сообщают нам о принципах и методах, которыми руководствовался танцмейстер. Если попытаться охарактеризовать эти иллюстрации, сопоставив с каким-либо родом или видом музыки, то их прикладная целесообразность укажет на явное родство с жанром инструментальных (скрипичных, фортепианных) упражнений. Сугубо практическое назначение, — а примеры Цорна предназначены исключительно для иллюстрации базовых упражнений экзерсиса, а не для аккомпанемента танцевальным па, — проявляется в элементарности их содержания и выраженной прикладной «моторной» направленности.

Подобно самим танцевальным упражнениям, для которых они предназначены, музыкальные примеры ставят лишь простейшие выразительные задачи. При этом они обладают некоей кинетической характеристичностью, которая достигается за счет самых наглядных и очевидных приемов музыкально-хореографического уподобления.

«Грамматика» содержит некоторые разъяснения, касающиеся музыкальной стороны исполнения. Однако указание, данное для пианиста, уточняет лишь вопрос тактовой акцентуации. По мнению Цорна, аккомпаниатору следует «суметь сделать танцующим свою игру понятной, резко акцентируя первую долю такта» [6, с. 101].

При этом музыкальные иллюстрации, сами по себе, фокусируют внимание на возможностях сближения средств музыки и моторики на ритмо-интонационной основе. Подобие проявляется здесь в совпадении ритмического рисунка и приемов инструментального звукоизвлечения с характером, ритмом и построением движений. В упражнении на исполнение коротких, острых приседаний («*plié staccato*») можно заметить совпадение и в траектории движения мелодии и танцевального упражнения.

Пример 1. Цорн. *Plié staccato*.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

Pliés

M.M. ♩ = 80 à 40

ZORN

Простота и наглядная характеристичность музыкальных примеров Цорна наводит на мысль о том, что возможно, многие балетные педагоги встарь схожим образом представляли и озвучивали балетные упражнения, воспроизводя с помощью скрипичного смычка и четырех струн простейшие, уподобленные движениям, ритмо-интонации.

В таком случае, может быть, собрание Цорна демонстрирует нам те свойства музыки для урока, что определялись балетной традицией в качестве важных критериев? Возможно, многие из них не потеряли свою актуальность, и ими можно руководствоваться при подготовке к уроку и сегодня?

Стоит обозначить отмеченные выше особенности в виде краткого резюме. Рассматриваемый музыкальный сборник отличает то, что он:

- создан педагогом-танцмейстером;
- является одним из первых опубликованных собраний образцов фортепианных иллюстраций, предназначенных для музыкального сопровождения урока танца;

- применяет различные формы наглядного музыкально-хореографического уподобления;
- представляет собой компиляцию из элементарных построений моторного импровизационного характера, однообразие и малая художественная ценность которых дополняется и компенсируется многообразием фрагментов театральной и балетной музыки.

Отметим сразу, что наряду с очевидными достоинствами сборнику Цорна была присуща и известная ограниченность, которая, во многом сводила на нет его положительные свойства. При всей своей содержательности и многообразной добросовестности, подобная компиляция не могла разрешить проблему музыкальной иллюстрации для урока танца, как таковую, поскольку музыкальный аккомпанемент, применяющий исключительно подобранную заранее музыку, основательно затруднял возможность свободного, спонтанного, импровизационного ведения урока.

Урок классического танца — и сегодня, и сто лет тому назад находил воплощение в бесконечном многообразии ежедневного варьирования множества танцевальных па, составляющих учебные комбинации. Вхождение в культуру балета традиционно осуществлялось как постепенное усвоение танцевальной комбинаторики, отражающей пластический взгляд на проблему синтеза виртуозного и выразительного. Возможно, лишь очень большое множество разнообразно скомпонованных и мобильно применяемых сборников могло бы дать сколь-нибудь адекватный ответ тому ритмическому, структурному, интонационному, образному и динамическому разнообразию, которое присуще профессиональному уроку классического танца, ежедневно создаемому и ежедневно меняющемуся.

Поэтому традиционно одним из самых естественных способов отражения такой хореографической вариантности выступала вариантность музыкальная, способная представить в иной модальности родственный тип импровизационной комбинаторики.

Но если двумя столетиями раньше, в эпоху барокко, музыка, разделяя интерес многих искусств к плодотворным возможностям варьирования, развивала схожие принципы в педагогике и исполнительстве (и они находили выражение в искусстве инструментального оstinатного варьирования и технике генерал-баса), то на рубеже XIX–XX столетий ситуация складывалась совершенно иная. Та способность к комбинаторике, которой, пусть и в скромных, элементарных пределах обладал музицирующий на скрипке педагог-танцмейстер, по разным причинам стала малодоступна профессиональному пианисту-аккомпаниатору. С воцарением эпохи виртуозов, умело и технично играющих этюды и пьесы трансцендентной сложности, но неспособных сымпровизировать ни сольную каденцию в концерте, ни аккомпанемент по цифрованному басу, — традиция импровизационного пианистического искусства стала истощаться и истаивать. Процесс восстановления ее творческого ресурса начался лишь в первые годы двадцатого века. И фортепианная импровизация в балетном классе получила актуальность и приобрела массовый характер лишь с обретением музыкальным искусством нового интереса к импровизационному творчеству.

Уроки Н. Легата

Для получения представления о новом этапе развития искусства аккомпанемента в балете XX в. мы можем ознакомиться с образцами музыкальных импровизаций, исполненных для аккомпанемента в балетном классе в конце 1920-х гг. Рассмотрение этих музыкальных документов стало возможно благодаря публикации художественного и педагогического наследия Николая Легата, осуществленного Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой [7].

Выдающийся русский педагог и балетмейстер Николай Густавович Легат (1869–1937), ученик Иогансона и Петипа, учитель Нижинского, Фокина, Преображенской, Кшесинской, Карсавиной и Вагановой, находился в центре балетной традиции и считался олицетворением ее педагогического опыта. Он был одинаково успешен в роли балетмейстера-постановщика и преподавателя-наставника, ведущего класс усовершенствования в Мариинском и Большом театрах. Как и многие балетные педагоги, Легат, обладал отличными музыкальными способностями и образованием, и в молодости, ведя уроки, сам играл на скрипке, аккомпанируя ученикам, — подобно тому, как это делали Иогансон и Чекетти. Однако позже, в начале двадцатых годов, Легат предпочел скрипке фортепиано: «Задавая нам упражнение, он одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем ее же воспроизводил в соответствующей гармонизации на рояле» [8, с. 30], — вспоминал один из московских учеников Легата, выдающийся педагог, автор труда по методике классического танца Н. Тарасов.

В 1922 г. Николай Легат уехал из России, и, занимаясь в Лондоне частной педагогической практикой, не только сохранял и преумножал свой педагогический опыт, но фактически стал одним из основоположников, созидавших музыкальную культуру урока классического танца. Воспоминания учеников Легата свидетельствуют о том, что аккомпанемент его был весьма профессиональным с пианистической точки зрения: «Мы выполняли упражнения у станка, следуя указаниям маэстро, которые он сопровождал великолепной импровизацией на фортепиано» [7, с. 36].

Поскольку Легат применял импровизацию, его игра всегда идеально подходила задаваемым им упражнениям: «каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, *adagio* или *allegro*» [8, с. 30].

Воздействие столь совершенного комплекса музыкального и педагогического мастерства производило ошеломляющий эффект на учеников: «Я всегда поражалась, как он может непрерывно играть, никогда не повторяться и в то же время не пропускать ни единой ошибки у кого-либо из учеников в классе» [7, с. 58].

Все 24 записи аккомпанемента, приведенные в издании (экзерсис у станка, на середине и *Allegro*), представляют собой фортепианные импровизации Николая Легата, записанные по памяти его другом, пианистом Владимиром Лауницем. Сегодня трудно установить, что именно могло быть привнесено в текст вследствие аранжировки, или погрешностей памяти. Очевидно также, что доку-

ментальная нотная запись весьма малопригодна для воссоздания наиболее выразительных качеств импровизации, проявляющихся в ее исполнительских особенностях и экспромтном характере. Общая картина, однако, вырисовывается настолько ясная, что не оставляет сомнений в единстве стиля и подлинности.

В соответствии с описаниями, а также и расположением примеров, порядок эскерсиса Легата был следующий: *plies, battements tendus, jetés, fondus, frappes, ronds de jambe par terre, ronds de jambe en l'air, développés, grands battements, petit battements*. По свидетельствам учеников, структура урока Легата всегда оставалась неизменной и следовала одной и той же логической схеме. При этом комбинации в предложенных рамках были бесконечны и очень разнообразны — маэстро никогда не повторял урока, ежедневно задавая новый. Урок, тем самым, всегда поражал редким сочетанием спонтанности и продуманности.

В числе отличительных особенностей творческого почерка Н. Легата авторы книги упоминают, прежде всего, ритмическое своеобразие. Воспоминания учеников изобилуют примерами необычайной ритмической чуткости Легата, сообщают о «тонкостях и нюансах» рисунка его заданий и разнообразии музыки, помогавшей их уяснить.

Почти все иллюстрации представляют собой короткие (8–16 тактов) миниатюры, демонстрирующие один характер, образ, остигнутую ритмическую фигуру, соответствующую ритму одного из базовых элементов эскерсиса. В большинстве, каждая из музыкальных записей демонстрирует один, вполне узнаваемый (и типовой в ритмическом отношении) артикуляционно-ритмический оборот, обрисовывающий облик основного движения (или связки нескольких движений), повторяемый многократно.

Обратим внимание на жанровые особенности музыкальных примеров. Для аккомпанемента спокойным и плавным движениям (*plies, développés*, удержание равновесия в позе *attitude*) Легат исполнял медленные лирические вальсы, или напевные четырехдольные миниатюры в духе ноктюрна. Марши и маршеобразная музыка были предназначены преимущественно для аккомпанемента *grands battements*, а в некоторых случаях для *battements tendus*. Двухдольные построения, напоминающие гавот, то есть танцевальные пьесы, обрисовывающие облик изящных шагов или других, столь же мерных и четких движений, тоже представлены как аккомпанемент к *battements tendus*, а также к движениям группы рондов (*ronds de jambe par terre, ronds de jambe en l'air*). Танцевальные пьесы, напоминающие контрданс, кадрили, экосез, — как более оживленные и характеристичные (акцентные или легкие, скерцозные) иллюстрируют *battements jetés, frappes, petit battements* и маленькие прыжки.

Большинство примеров обладают типичными свойствами, характерными для прикладной танцевальной музыки. Их жанровые, ритмические, интонационные, фактурные особенности ясно указывают на безусловное «моторное удобство», пластичность. Поэтому нет никакого сомнения в том, что эта музыка самым наглядным образом иллюстрировала задания педагога, избавляя его от длинных объяснений и показов.

Пример 2. Н. Легат. *Double frappes*.

Double frappé

Allegretto. M.M. ♩ = 64.

Приведенные в издании иллюстрации характеризуют игру Легата так, как ее слышали его ученики, вероятно, в начале тридцатых годов прошлого века. Очевидно при этом, что представления о том, какой должна быть музыка для его урока, Легат формировал на протяжении всей своей творческой жизни, — в том числе и в годы, предшествовавшие его отъезду из России. И конечно, музыкальное творчество этого мастера не могло не оказать серьезного воздействия на развитие отечественной культуры аккомпанемента.

Одной из самых привлекательных сторон музыкального творчества Легата, как нам видится, явилась сама природа его спонтанного и свободного изъяснения, обусловленная «двуязычием» его таланта. Как музыкант он был равноправен себе как хореографу. И устанавливал принципы и законы, опирающиеся на собственный опыт и чутье педагога-балетмейстера, в соответствии с которыми распоряжался любым доступным ему музыкально-выразительным средством.

Для каждой придуманной им ситуации он находил конкретное пианистическое воплощение, обретающее сколь угодно тривиальные или новаторские черты (даже нарушающее незыблемые структурно-ритмические законы прикладной музыки), лишь в силу собственного полновластного решения. Так, приведенные ниже примеры аккомпанемента «большим батманам» — *grand battement* показывают различия, обусловленные пластикой и ритмикой каждого из заданий. В одном случае (пример 3) мы видим акценты, подчеркивающие момент сильной доли, совпадающий с опусканием ноги, — что входит в некоторое противоречие с «типичной» ритмоформулой этого движения, построенной на подчеркивании затактовой доли, акцентирующей момент броска. Другой случай (пример 4) показывает «отступления» от столь же нормативной для прикладной формы музыки басо-аккордовой формулы аккомпанемента: наиболее выразительный момент комбинации подчеркнут здесь унисонами.

Пример 3. Н. Легат. Большие батманы с акцентом на сильную долю.

Grand battements jetés.

A la Marcia. M.M. ♩ = 76

Пример 4. Н. Легат Большие батманы.

Grands battements jetés

A la Marcia. ♩ = 116

Все музыкальные иллюстрации просты и производят необычайно естественное впечатление. Поэтому, чтобы оценить их новаторские качества нам, воспринимающим их сквозь призму сегодняшней практики, требуется специальное осознание их абсолютной для того времени новизны, открывающей небывалые возможности.

Находя импровизационное воплощение каждому движению, Легат сформировал тот базовый фортепианный комплекс фактур и ритмов, что применялся в импровизационном аккомпанементе в последующие десятилетия. Большинство примеров, приведенных в издании, содержат эти формулы движений и обладают хорошо знакомым сегодня музыкальным обликом, благодаря которому мы их расцениваем уже качестве обособленных самостоятельных жанров — музыкальных жанров балетного экзерсиса.

Поэтому феномен художественной личности Николая Легата, воплотившей в полной гармонии и артистической законченности потенциал педагогического и музыкального дарований, продолжает оставаться уникальным, вызывая наше восхищение.

Нотные иллюстрации С. Бродской в книге А. Вагановой «Основы классического танца»

Образцы нотных записей, по которым мы можем составить представление о музыкальном аккомпанементе середины двадцатого века, представлены в «Основах классического танца» А. Я. Вагановой — основополагающем труде, определившем направления методики обучения классическому танцу балетному миру.

Пример урока танца с музыкальными иллюстрациями появился впервые в книге Вагановой лишь в третьем, расширенном и дополненном ее издании 1948 г. Нотный материал для него подготовила С. С. Бродская.

Софья Самойловна Бродская (Вейнберг), пианистка, концертмейстер, работавшая совместно с Агриппиной Яковлевной Вагановой в ее классе в течение нескольких десятилетий, к моменту подготовки книги имела двенадцатилетний опыт концертмейстера. Увлеченное вхождение в академическую балетную культуру позволило ей обогатить свои импровизаторские умения, достигнув вершин профессионального мастерства. Совместная работа, сплотившая прославленного педагога и преданного концертмейстера, явила новый тип плодотворного творческого союза, скрепленного глубоким уважением и многолетней личной дружбой.

Музыкальные иллюстрации, представленные в методическом труде Вагановой, включают нотные записи импровизаций, а также и фрагменты популярной балетной музыки.

Обращение Вагановой к импровизационной форме аккомпанемента было, конечно же, неудивительно, сколь применение ее вошло в повседневную урочную практику еще в двадцатые годы. Однако внимательное рассмотрение примеров позволяет нам уточнить назначение импровизации именно в классе Вагановой.

Примеры Бродской полностью представляют экзерсис у палки. Иллюстрации к экзерсису на середине включают, наряду с импровизационными примерами, фрагмент вариации из «Раймонды» А. Глазунова — для аккомпанемента маленькому адажио. А представленные в разделе *Allegro* комбинации прыжков и движений на пальцах, сочетаемые с импровизационным аккомпанементом, дополняют этюды («свободно танцевальные формы»), проиллюстрированные музыкой Чайковского (фрагмент коды из «Щелкунчика», «Выход Драгоценных камней» из «Спящей красавицы») и Минкуса (Вариация Никии из «Баядерки»). Таким образом, областью применения рабочих импровизаций явились те части урока, что обладали наиболее инструктивным, «тренажным» характером.

Рассмотрим восемь довольно коротких музыкальных построений, представляющих вагановский экзерсис у палки, сразу беря во внимание специальное указание о «рабочем» характере импровизаций, подчеркивающее их сугубо прикладное назначение. Отметим здесь также, что восприятие и оценка музыкальных записей Бродской будут более плодотворными при условии глубокого понимания их специфики, а также и осознания сложностей, связанных с их подготовкой к печати. Весьма маловероятно, что в 1948 г. пианистка располагала какой-либо звукозаписывающей техникой. Поэтому нотировать свои импровизации ей, видимо, приходилось методом досочинения материала, не поддающегося мгновенному запоминанию. Подобный труд, требующий значительных усилий и временных затрат, мы оцениваем сегодня с особым уважением и благодарностью.

Итак, какие же положительные качества рабочих импровизаций, по мнению Вагановой, компенсировали возможный недостаток композиторского мастерства? Конечно же, их обращенность к танцу. Более того, не просто абстрактная обращенность, а точная предназначенность вполне определенной хореографии.

Тесная связь музыкального и моторно-танцевального начала, обусловленная прикладными свойствами музыки, реализована здесь Бродской ненавязчиво и с большим мастерством. Внимательное изучение ее, как важной составляющей урока, убедительно указывает на то, что текст не содержит ни одной ноты, ни одного произвольного указания, не обусловленного сугубо хореографическими причинами. Даже просмотр записи без проигрывания не оставляет сомнений в том, какой именно фрагмент текста является звуковой иллюстрацией того или иного движения.

Многие ученицы Вагановой, вспоминая ее уроки, часто упоминали о том, что их наставница редко считала вслух. Вглядываясь сегодня в аккомпанемент Бродской, построенный на точнейшем, наглядном ритмическом и артикуляционном параллелизме, мы можем с уверенностью утверждать, — да, действительно, счет вслух здесь будет совершенно неуместным! Ведь его заменяет гораздо более тонкая и точная звуковая составляющая, воспроизводящая ритмическую и образную сторону вагановского урока.

Наглядность музыкально-хореографического родства проявляется у Бродской не только в счете, ритме и артикуляции. Динамические оттенки, как и динамика изменений фактуры, чередований гармонических напряжений и разрешений,

даже модуляций — столь же точно следуют изменению динамики хореографической, смене амплитуд и масштаба движений. Музыкальные записи в книге Вагановой, чутко регистрирующие и «договаривающие» словесные описания ее моторики и пластики, благодаря этому выступают в качестве ее «документальных» подтверждений.

Это чудесное свойство, в огромной степени повышающее информативность и историческую значимость публикации в целом, является и слабой стороной музыкальных примеров Бродской. Их невероятная точность, адресованная одному конкретному хореографическому тексту, становится причиной несоответствия большинству других. Поэтому примеры нечасто используются практикующими пианистами в прикладных репертуарных целях. Исключение, пожалуй, составляет иллюстрация к *petit battement*, напоминающая балетное пиццикато.

Пример 5. С. Бродская. *Petit battement*.

Petit battement

Allegretto. M.M. ♩ = 56 С. БРОДСКАЯ

Весьма характерной особенностью импровизации Бродской является ее ритмическое согласование с танцевальной составляющей, основанное преимущественно на аналогии «нота=движение». Это уподобление встречается многократно на протяжении экзерсиса, причем, не только при аккомпанементе коротким, острым движениям, подобным *petit battement* (это нередко практикуется и сегодня), но более долгим и протяженным, как например, большим рондам, большим батманам (например, двадцать четыре больших батмана представлены как двадцать четыре аккорда), и даже *fondus* («1-й такт — *battement fondu* — вперед — восьмая с точкой, *petit battement* — на одну шестнадцатую, *battement fondu* назад той же формы и тем же темпом. 2-й такт — повторить сначала» [9, с. 171]).

Пример 6. Бродская С. *Fondu u petit battement*.

FONDU

С. БРОДСКАЯ



Музыкальная иллюстрация для вагановского Большого адажио, благодаря этому, составляет всего четыре такта музыки!

Наверное, в XXI столетии принцип соответствия, демонстрирующий столь удивительную лаконичность, не может не поражать своей минималистской жесткостью, продиктованной велением педагога: «Вспоминая уроки Вагановой, ее ученицы всегда подчеркивают, насколько строго и придирчиво она относилась к музыкальному сопровождению урока, не допуская приблизительности в совпадении музыки и движений, добиваясь полной слитности и гармонии» [10, с. 73].

Рассматриваемые нами музыкальные записи предельно ясно иллюстрируют эти точные установки, подтверждая предположение о том, что в уроке Вагановой отразились одна из характерных тенденций эпохи. Не только музыка здесь очевидным образом занимала положение, обусловленное ее подчиненной, прикладной ролью, — но и сама фигура пианиста проступала в зыбких контурах, видимых лишь в пределах, очерченных волеизъявлением педагога-хореографа. Получив в свое распоряжение музыканта-концертмейстера, способного к музыкальному перевоплощению и созиданию импровизационного звучания, педагог двадцатого века стал формировать из него преданного помощника, способного выполнять его творческую волю подобно идеальному инструменту, несравненно более совершенному, в сравнении с оставленной им скрипкой.

Подобные музыкальные ожидания были абсолютно естественны, поскольку проистекали из тех традиционных музыкально-хореографических отношений, что развивались в балетном искусстве на протяжении, по меньшей мере, двух столетий. Вспомним в этой связи те слова Ж.-Ж. Новерра: «Показав музыканту разные подробности уже написанной мной картины, я просил у него музыки, которая отвечала бы каждой ситуации. Вместо того чтобы пристраивать танцы к уже имеющимся мелодиям, подобно тому, как подтекстовывают стихи к уже известным мотивам, я сочинял, если так можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку, создаваемую применительно для каждой фразы и каждой мысли» [11, с. 90].

Подобно тому, как в сценической работе прошлого балетмейстер-постановщик, замысливая спектакль, оказывал самое решающее воздействие на процесс

создания музыки, — педагог, руководствуясь теми же неизменными побуждениями, ожидал от аккомпаниатора максимально точного и кропотливого («для каждой фразы и каждой мысли») воплощения его представлений, не допуская в сферу учебной работы новых веяний, привнесенных двадцатым веком, и повлекших пересмотр традиционной для классического балета модели музыкально-хореографических отношений.

Мария Пальцева и пособие Л. Яромлович «Классический танец»

История аккомпанемента в балете сохранила еще несколько образцов, фортепианных импровизаций для урока классического танца, опубликованных во второй половине двадцатого столетия. Большой интерес в этой связи представляют нотные иллюстрации М. Пальцевой, составляющие важный компонент методических публикаций ленинградского педагога, ученицы Вагановой, Л. И. Яромлович.

Любовь Ипполитовна Яромлович, преподававшая в ЛАХУ с 1934 по 1963 гг., живо интересовалась музыкальной стороной педагогического процесса, и посвятила рассмотрению ее вопросов свои методические работы «Элементы классического танца и их связь с музыкой» (1952) [12] и «Принципы музыкального оформления урока классического танца» (1968) [13].

Узнаваема и закономерна сама ситуация, в которой принципы музыкального оформления формулируются и декларируются хореографом, в то время как музыканту поручается задача их проиллюстрировать, дав им наиболее яркое и точное интонационное воплощение.

Будучи приверженцем импровизационного стиля оформления урока, Яромлович скептически относилась к возможности ежедневного применения заранее подобранного репертуара. По ее мнению, никакими «готовыми» фрагментами музыкальных произведений невозможно было озвучить бесконечное разнообразие сочиняемых ежедневно хореографических комбинаций так, «чтобы установилось полное соответствие между комбинацией движений и музыкой как в целом, так и в деталях» [12, с. 17].

Поэтому свою работу, посвященную рассмотрению принципов музыкального оформления урока танца, Яромлович проиллюстрировала примерами музыкальных импровизаций¹, автором которых была профессиональная пианистка, концертмейстер ЛАХУ М. И. Пальцева.

Фамилия концертмейстера Пальцевой впервые появилось на афишах выпускных спектаклей Ленинградского хореографического училища в 1946 г. «Мария Иосифовна Пальцева — вот еще одна легенда Школы. Все педагоги и концертмейстеры, знавшие ее, вспоминают о ней, как о человеке совершенно безотказном, свято преданным своему делу: она буквально дневала и ночевала в училище. Обладая исключительной памятью, М. И. Пальцева исполняла наизусть огромный репертуар... В библиотеке Академии хранятся рукописи некоторых танцевальных

¹ Примеры из книги «Принципы музыкального оформления урока классического танца» наряду с импровизацией содержат три фрагмента из произведений Глинки, Глазунова и Делиба.

фортепианных сочинений Марии Иосифовны, что свидетельствует об ее композиторских наклонностях» [10, с 71].

Импровизационные примеры Пальцевой хорошо известны, вероятно, очень многим артистам балета, — даже тем, кто пришел учиться спустя годы после ее смерти. Ознакомление с ними стало возможным, потому что учебное пособие Л. Ярмолович, «Классический танец», опубликованное в 1986 г., стало широко применяться начинающими аккомпаниаторами в качестве репертуарного сборника. Невзирая на ясно обозначенное автором этого издания намерение представить музыкальные примеры в качестве образцов, помогающих «уловить

Пример 7. Пальцева М. *Fondu, frappes*.

Battements fondus et frappés

Andante М. ПАЛЬЦЕВА

P

Più mosso

mf

Заклочит. аккорд

утверждаемый ими руководящий принцип и применить его свободно, в различной манере» [14, с. 8], — на протяжении трех десятилетий импровизации Пальцевой звучали в балетных классах и студиях, воспроизводимые поколениями молодых пианистов, пробующих себя в новой специализации.

Здесь, конечно, произошла подмена — ведь постоянное исполнение одной и той же импровизационной музыки превратило ее в «готовую», то есть заранее подобранную, композиторскую! Тем не менее, очевидные ее достоинства, состоящие в «выразительности», «полном практическом соответствии учебному заданию», а также «стилистической близости к классическим образцам русских балетов» [14, с. 8], перевесили возможный недостаток их художественного своеобразия. А поскольку пособие, в котором они представлены, охватывает лишь элементарный в комбинационном отношении материал первых двух лет обучения, музыкальные иллюстрации, отображающие его, тоже довольно просты и построены на воспроизведении самых общеупотребительных формул движений. Благодаря этим своим свойствам они выступили в качестве образцов типизированных музыкальных жанров балетного экзерсиса.

Иллюстрации Пальцевой проявляют многие типичные импровизационные приемы, демонстрируя преемственность прикладного стиля. Они так же стремятся максимально точно и наглядно озвучить инструктивные задания экзерсиса, «рассказывать» о хореографии средствами музыки. Здесь главенствует метрическая ясность, квадратность и басо-аккордовая фактура, музыкальные вступления (*preparation*) точно «отмерены» по количеству нот, а фактура, штрихи, ритм воспроизводят ритмо-артикуляционные формулы движений.

Пальцева в этих нотных образцах воплощает образ идеального концертмейстера эпохи — послушного и преданного, широко и разнообразно применяющего пианистическое и даже композиторское мастерство точно в соответствии с ожиданиями. Свообразие ее личности, пожалуй, здесь проявляется в пристрастии к более протяженным по времени ритмическим и интонационным музыкальным аналогиям движений: значительно чаще у пианистки встречаются объединяющие мотивы, длинные лиги, обрисовывающие линии нескольких движений. Преемственность стиля проявляется и в некоей «жанровой» ритмической остинатной однородности материала, близкой легатовской, позволяющей воспринимать примеры в качестве собрания разнохарактерных жанровых пьес.

* * *

Итак, отметим здесь то общее, что объединяет рассмотренные нами примеры музыкальных иллюстраций:

- методические пособия, содержащие музыкальные иллюстрации урока танца, в той или иной степени развивали идею компиляции, включающей наряду с фортепианной импровизацией, фрагменты инструментальной, театральной и балетной музыки. При этом прикладная импровизация, широко применяемая на всем протяжении урока, повсеместно звучала в экзерсисе, а «готовая», композиторская музыка — преимущественно в разделах Адажио

- и Аллегро, подчеркивая тем самым моменты смысловых акцентов урока, воплощенных в более свободных хореографических формах;
- прикладное назначение импровизационной музыки на уроке классического танца проявлялось в разнообразных видах и формах музыкально-хореографического уподобления. Они корректировались и отбирались музыкантом в строгом соответствии с указаниями и представлениями педагога;
 - импровизационные примеры, при всей скромности замыслов, находящихся обоснование в их инструктивно-моторной функциональности, в результате публикации нередко приобретали черты прикладной композиторской музыки и применялись уже в этом качестве;
 - прикладная импровизация для урока танца сформировала свои собственные инструктивно-танцевальные жанры, родственные распространенным жанрам танцевальной музыки XIX в., но также и обладающие рядом своеобразных отличий, благодаря которым обрели узнаваемый облик.

Рассмотрение образцов фортепианного импровизационного аккомпанемента убеждает нас в том, что развитие его музыкальных методов и принципов совершалось при самом активном, творческом и инициативном руководстве мастеров балетной педагогики. В то время как самостоятельные методические разработки музыкантов были сфокусированы преимущественно на проблеме подбора репертуара и издании тематических сборников и хрестоматий, балетные педагоги отдавали заметное предпочтение образцам импровизационного творчества своих коллег-концертмейстеров, активно применяя их в своих методических работах. Наглядно и аргументировано объясняя свой выбор, побуждая музыкантов к записи и публикации своих работ, педагоги не только способствовали их популяризации и изучению, но и самым активным образом участвовали в развитии и формировании методов и приемов музыкальной работы.

Музыкальный мир XXI столетия, предстающий в невероятном многообразии исполнительских стилей, жанров, приемов и техник, открывает для современного пианиста новые небывалые возможности. Интернет предоставляет для ознакомления и изучения многочисленные видео- и аудиоматериалы, созданные представителями различных школ и направлений. Исследования различных сторон концертмейстерской деятельности, осуществленные в последние годы в научных и методических работах [см.: 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 21], разворачивают широкое поле для осмысления и профессионального совершенствования.

Концертмейстер, работающий в балетном классе сегодня, приобретая свой опыт вхождения в балетную культуру в общении и совместной работе с педагогом-хореографом, познает ценные и многообразные знания. Он знакомится с пластической самобытностью творчества Николая Легата, с опытом скрупулезной точности Софьи Бродской и примером преданности и трудолюбия Марии Пальцевой. Он преобразует свои знания в соответствии с современным стилем урока, обогащенным достижениями родственных балету искусств, приносящих в строгую инструктивную форму хореографии свободное дыхание современной пластики.

И он возвращается к своему искусству, наполняясь глубоким пониманием значения и безграничных возможностей музыки.

Поэтому в современном творчестве выдающихся мастеров аккомпанемента мы можем услышать пробуждение новой профессиональной свободы, открывающей путь к самостоятельному и зрелому постижению слышимого и озвучению видимого. Нет никакого сомнения в том, что музыкально-пластические отношения педагога и музыканта в балетном классе, формирующиеся сегодня, являются отражением сложных и многосторонних тенденций, что изменили облик балетного искусства последнего столетия. И конечно, этот вопрос требует нового самостоятельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пресняков В. «Мой первый год в театральном училище» // Дунаева Н. Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2010. С. 41–52.
2. Ладыгин Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. Пособие. — М.: Московская гос. Консерватория, 1993. 143 с.
3. Некрасова О. Горский-педагог // Балетмейстер А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. Сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб: ГИИ, 2000. С. 198–203.
4. Шлезингер С. Об игре танцев // Пианист-методолог. Вып. 24. СПб., 1906. С. 9–24.
5. Zorn F. A. Musical score of the Grammar of the art of dancing, by. Ed. by Alfonso Josephs Sheafe. Boston [s.n.], 1905. 48 p.
6. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд, испр. СПб: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.
7. Грегори Дж., Эглевский А. Николай Легат. Наследие балетмейстера / пер. М. Харитоновна. СПб: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. 127 с.
8. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань, 2005. 479 с.
9. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 5-е. Л: Искусство, 1980. 192 с.
10. Розенталь Ю. Концертмейстеры ЛАХУ им. А. Я. Вагановой советского периода. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 69–77.
11. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / пер. А. Гвоздевой, вст. ст. И. Соллертинский. Л.: Academia, 1927. 384 с.
12. Ярмолович Л. И. Элементы классического танца и их связь с музыкой. Л.-М.: Музгиз, 1952. 137 с.
13. Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. И. Богданова-Березовского. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1968, 143с.
14. Богданов-Березовский В. И. Музыка и вопросы хореографического образования // Ярмолович Л. И. Элементы классического танца и их связь с музыкой. Л.-М.: Музгиз, 1952. С 3–11.
15. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие. — СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005, 220 с.
16. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. Учебное пособие. СПб: Лань-Планета музыки, 2015. 272 с.
17. Бойко А. А. Функции концертмейстера в работе над учебными танцевальными комбинациями // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке (Альманах). Вып. 20. М.: МГАХ, 2010. С. 53–59.

18. Кузнецов И. Л. Музыкально-пластическая эстетика П. А. Пестова: автореф. дисс. ... канд. иск. М.: ГИТИС, 2013. 19 с.
19. Лыцова Л. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты. Дисс. ... канд. иск. Пермь, 2015. 242 с.
20. Ревская Н. Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца. СПб.: Композитор, 2005. 64 с.
21. Ревская Н. Музыкальное оформление урока классического танца: Учебное пособие. СПб: Союз художников, 2010. 88 с.
22. Хазанова С. Концертмейстер на уроках хореографии. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2013. 36 с.
23. Штемпель Н. М. Урок классического танца. Учебное пособие для концертмейстеров балетного класса. СПб.: Композитор, 2014. 172 с.

HARMONIA MUNDI

УДК 7.01;124;211.5

В. Н. Дробышев

«СЛАБАЯ» СОВРЕМЕННОСТЬ

Сегодняшняя постсекулярность [см.: 1] с очевидностью демонстрирует, что европейская культура немыслима без своих христианских истоков, актуальную трансформацию которых выражает постмодернистское богословие. Мы сразу заговорили о богословии, а не о философии, не говоря уже об истории, социологии или тем паче о культурологии, поскольку именно оно непосредственно обращено к христианской вере, вокруг которой вращается культурная жизнь Европы. Если не учитывать атеизм, все более приходящий в упадок, то наиболее радикальный пересмотр христианства обнаруживает себя в рамках протестантского богословия, которое после Карла Барта резко склонилось к имманентности. Благодаря Паулю Тиллиху и Дитриху Бонхефферу как-то вдруг стало ясно, что Бог есть «глубина бытия», подобная платоновской *хоре*, а трансцендентность означает только лишь темноту этой глубины, которая вовсе не мешает, а, напротив, даже обязывает, сосредоточить все свои усилия на обустройстве поверхности — «града земного». По своему масштабу этот сдвиг вполне сопоставим с Реформацией, которая, как теперь становится еще более очевидным, несла в себе мощный секулярный заряд. Но речь все же идет именно о христианской секулярности, примерно так же, как в отношении буддизма приходится говорить о секулярности индуистской.

Пройдя через попытку разрушения религиозной структурированности культуры и ударившись о дно самого плоского атеизма, теология в лице «богословий после смерти Бога» выразила и сформулировала на самых разных путях попятное движение, составляющее современную постсекулярность, которая фактически ведет к возвращению указанной структурности, но уже освобожденной от «онто-теологических» заблуждений и принуждений. Вновь становится ясным, что культура держится на «культе», причем и тогда, когда она его отрицает или даже сильно стирает из массовой памяти. «В какой-то степени сама секуляризация может быть расценена как явление современного религиозного апофатизма веры. Такая подавляемая, неосознаваемая религиозность может наблюдаться во многих произведениях искусства двадцатого века» [2, р. 358].

Итак, теология является сердцем и мозгом культуры. Все прочие практики от политики, науки, искусства до эзотерики или НЛП строятся в экзистенциальной перспективе, которая находит свое непосредственное выражение именно в теологии — в слове веры и слове, непосредственно обращенном к вере. Поворот к имманентности и возвращение религиозности с необходимостью нашли самый

живой отклик в философской мысли, которая тотчас концептуализировала этот нео-реформационный сдвиг. Первым делом была сдвинута трансцендентность, извечно разделявшая Бога и мир. Возник целый спектр мнений в целом производящий впечатление, что трансцендентность всегда была плохо продуманной иллюзией [см.: 3]. В том случае, когда философы шли по пути, проложенному Л. Фейербахом, судьба трансцендентности виделась для них в самом ясном свете, что наверно лучше всего выразили Жиль Делез и Феликс Гваттари, показав, как всякое трансцендирование оказывается способом интенсификации имманентности, и даже такие мыслители как Б. Паскаль или С. Кьеркегор были орудиями этой интенсификации. Но и тогда, когда речь шла о том, чтобы усилить трансцендентность и тем самым дать отпор охватившему европейский дух пан(эн)теизму с позиций христианской ортодоксии [4], на место опыта веры ставилась вера в опыт разума, сумевшего вырваться из плена имманентности, — здесь сама вера по сути отставлялась в сторону, а вся эта операция производилась над рожденной ею культурой.

Хотя эти теолого-философские войны бушуют на поверхности культуры, нельзя сказать, что они никак не влияют на те глубины, в которых решается вопрос веры, и что сами они не зависят от движений, исходящих из этих глубин. В конечном счете, законы, по которым живет эта глубина, были и остаются недостижимыми, как и уходящий в нее экзистенциальный парадокс *временения* к вечности. Это становится особенно ясным тому, кто не обманывает себя культурологическими рассуждениями о том, что прогресс науки и техники разуверил европейский дух в библейских чудесах, а цифровые технологии похоронили воображение, которое некогда было поражено картинами Апокалипсиса. Во многом, если не в главном, эта недостижимость и определила нынешний возврат религиозного.

Но это возвращение совершалось в условиях теологического противостояния всякого рода тотализации, которая в прошлом веке привела к ужасам, далеко превзошедшим средневековые войны против инакомыслия. Поэтому его определяющей чертой стало то, что на философском языке получило имя «слабости». Здесь конечно же разумеется «слабая теология» [см.: 5] или (как вариант, в основном предусмотренный для постсоветской России) «бедная теология» [6]. Говоря о «слабой современности», мы имеем в виду именно эту концептуализированную философией религиозную «слабость», которая является определяющей и для современного искусства.

Хора, которую мы выше упомянули, стала одним из наиболее важных, если не самым важным, понятием в деконструкции — философском направлении, которое честно, прямо и глубоко концептуализировало «слабость». О ней невозможно сказать коротко, поэтому отметим здесь лишь ее определяющее апофатическое значение, состоящее в том, что она заняла место Единого, на котором держалась вся старая «метафизика» с ее «онто-теологическими» грехами. Хора отрицает не только сверхсущий Абсолют, который диктовал бы какие-то строгие правила всему бытию, но и абсолютность как таковую, делая себя безликим (и вообще бессубъектным) *адресатом* всякого действия (не обязательно человеческого или инстинктивного), которое совершается в бытии и которому она «дает

место», сама не являясь ни местом, ни пространством, в котором бы такие места создавались, ни даже вмещением вообще, если понимать под ним хотя бы малейшее усилие, совпадающее с пассивностью. Избегая необходимого, но неуместного здесь углубления в этот концепт, мы сошлемся на его более известного «родственника» — буддистскую Пустоту, в которой тает всякая сила, даже если она рассчитывала покорить вечность. Рефлексивное засечение адресации к хоре определяет собою тот «слабый» дискурс, который пришел на смену своему «сильному» предшественнику, и в терминах которого становится ясной сущность современной художественной культуры.

* * *

Художественное прочтение христианской культуры в том ее виде, в каком она пребывает сейчас, слишком многообразно, чтобы в нем самом найти чисто эстетическую черту, которую можно было бы отождествить с концептуальной «слабостью». Достаточно поставить рядом классический балет или гиперреализм и, скажем, optical art или додекафонию, чтобы отказаться от таких поисков. Однако сама по себе несравнимость направлений современного искусства и дает искомую «слабость», поскольку она не оставляет камня на камне от какого-то «единого прекрасного», которое задавало бы строгие каноны даже в рамках одного вида искусства.

Характерной чертой современного творчества является «перепрочтение» культурного наследия, оставленного эпохой «сильных» нарративов. «Ослабление» прошлого в постсекулярной ситуации неизбежно, как неизбежным было превращение языческих богов в демонов. Нам не известны исследования, в которых определялся бы «удельный вес» этого художественного приема, но его широкая распространенность не вызывает сомнений. Теперь «чтение» какого-нибудь великого художника становится не только частью экспонирования или исполнения его работ, но и как бы частью самого его творчества. Мы получаем эстетическое переживание не столько от самих картин, постановок или музыкальных произведений, сколько от того дискурса, в который они вписаны сейчас (конечно же, дискурс не обязательно должен быть выражен в словах, им может оказаться способ экспонирования, аранжировка, декорирование, режиссура и т. п.). Мы уважаем те религиозные чувства, которые когда-то вдохновляли художника, но воспринимая его художественный акт не так «тео-лого-центрически» как он, а совсем иначе: с помощью современного мастера (не обязательно живописца, им может стать и куратор, мастер-администратор) мы как бы преодолеваем «сильный нарратив» первоначального творца, чтобы испытать «религиозность вообще», безотносительную к Христу и его жертве.

Искусство подавляет «сильную» веру не только тем, что вписывает сильные художественные нарративы в нейтральную структуру музейности, пролиферирует карнавальность, профанирует сакральное или делает предметом искусства повседневность, размывая тем самым грань между ними, но и тем, что разрушает соперничество между стилями и направлениями, как и между сюжетами, которые

перестали распределяться по рангу эстетического достоинства в зависимости от возвышенности или низменности своего предмета. Для оправдания этих стратегий уже не требуется апелляция к свободе художника, который творит «не спросясь ни у кого»; оправдание теперь вообще не нужно, важно само наличие жеста, который можно истолковать в качестве художественного. Причем, чем больше сила его эстетического воздействия, тем большее бессилие она утверждает, тем плотнее закрывает она горизонт, за которым скрывается хора, чтобы вернее воззвать к ее абсолютной слабости, которую не может пересилить даже Бог, для которого нет ничего невозможного.

* * *

Мария Гертруда Баль дает прекрасную возможность проследить на конкретном примере работу этого художественного механизма вкупе с его осмыслением в теологической перспективе. Она говорит о «Караваджо сегодня». Рассматривая то в его живописи, что делает ее для нас живым эстетическим событием (в частности, мужской эротизм), она пишет: «И если религия, этимологически, если не по существу, реляционна, то вероятно, сама чувственность картин Караваджо *есть* их теологическое содержание, для которого ссылки на изображенную им догматическую позицию, являются не более чем рамкой. Реальность такова, что современные — постмодернистские — концепции искусства также больше вкладываются в реляционный потенциал искусства, его перформативность, чем в его иконографию» [7, р. 9]. Рассматривая картины «Распятие Св. Петра» и «Обращение Савла», а также способ их экспонирования в церкви Санта Мария дель Пополо, Баль отмечает, что поток туристов в эту церковь объясняется отнюдь не их жаждой приблизиться к Богу. При этом полноценный осмотр этих шедевров для них практически невозможен, что лишь усиливает сквозящее в деталях картин ощущение того, что фигуры на них приходят к зрителю не как святые, а как актеры, играющие этих святых. Как видим, грань между эстетическим и теологическим в этом видении стерта не в силу того, что эстетическое воплощает религиозное или прячется за ним, а в силу того, что они совпадают за спиной «сильной» религии, которая даже не заметила, как из столпа культуры она превратилась в культуру-как-религию. Баль включила ее в сами произведения в качестве контекста, и она стала частью единого многопланового экспоната. Возможность такого видения определяется, в частности, тем, что «старая религия» просмотрела культ тела, религиозность которого оказалась гораздо шире того, что ее авторитарность могла бы предложить для жизненного многообразия. Она уже тогда, в эпоху контр-реформации, была эстетически подорвана «слабостью», которая сильнее всякой силы.

Эстетическое само по себе является той средой, в которой сила в первую очередь обречена растаять и испариться, подобно стоической душе, поскольку художественная форма есть ближайшее и самое непосредственное «орудие» хоры. Но и содержание художественного творчества сегодня как никогда несет в себе «прививку» слабости, оставившей далеко позади юмор и карнавал, на которые

религия в лучшем случае смотрела «сквозь пальцы», как и воинствующий антиклерикализм, сохраняющий в себе все пороки своего «сильного» врага. Если в платоновском «Котловане», например, еще слишком много горького юмора, который взывает к равноценному противостоянию силе, то в современной ему «Пьете или революции ночи» Макса Эрнста сила побеждена, а на сцену выходит бесконечная покорность, которая не нуждается в юморе, поскольку никакая мощь уже не способна ее одолеть.

Не менее показателен используемый Баль концепт обрамления. Практически она, по ее собственному свидетельству, руководствовалась им при организации выставки картины (заявленной как шедевр, коим она не является) Геррита Питерса Свелинка «Юдифь показывает голову Олоферна народу Ветилуи» (заметим попутно, что история Юдифи является одним из библейских примеров слабости, покоряющей силу). Не вдаваясь в подробности экспозиции, остановимся на замысле Баль. Он состоял в том, чтобы посредством специального обрамления (начиная от буклетов и кончая набором и расположением других картин, а также организацией пространства экспозиции) уйти от традиционной практики экспонирования, которая оставляет произведение иллюстрацией религиозного метанарратива. Экспозиция была выстроена так, что сама картина стала «рамкой, перетекающей в окружающие ее работы, объединенные по разным основаниям» [7, р. 16]. Тема полотна Свелинка и ее известные интерпретации (в частности, тема знаменитых женщин убийц, начиная от библейских Иаили, жены Хевера, Далилы, хотя не убившей, но «ослабившей» Самсона, и Саломеи) не были каким-то образом нарушены или затушеваны, но они были подчинены обрамлению, которое «взрывало» их изнутри. «Выдвижение на первый план обрамления и деконструктивное рассеивание канонической интерпретации истории Юдифи явилось стратегией достижения актуальности богословия как культурного анализа» [7, р. 17].

Результатом, по замыслу Баль, должно было стать создание своеобразной нейтральной среды, в которой происходило бы умножение смыслов, без подчинения их какому-то одному определяющему толкованию. Характерна роль постмодернистской религии в этом замысле — она является тем, что обеспечивает традиционную интерпретацию произведения (которое, собственно, и возникло благодаря ей) и в то же время разоблачает мифологичность его сюжета. Эта религия утверждает старые догмы и рассказы как мифологемы, т. е. как образы, никогда не достигающие чистой «веры без веры», но обеспечивающие ее поводами и мотивами для непрерывной генерации смыслов, в которой эти образы столь же непрерывно низвергаются, дабы не превратиться в идолов.

Возможно, для постмодернистского эстетического дискурса нагруженный «слабостью» концепт «обрамления», действительно, является одним из ключевых. Он непосредственно отсылает к изменчивости границ художественного акта, что, в свою очередь, исключает жесткую детерминацию его самого и заключенного в нем произведения (если они различены как действие и его материальный результат) со стороны какой-либо силы, способной их задать. «Последней» границей в конце концов оказывается хора — лишенная очертаний безместность,

благодаря которой только и могут возникать места, совпадающие с ней, но не способные ее исчерпать. Хора ни с чем не борется и не отделяет годное от негодного, копии от симулякров. Скорее наоборот, последние составляют наиболее адекватную ей стихию, поскольку они провоцируют умножение различий, действуя против «сильных» прообразов уже не только «слабую силу» юмора, но и саму «слабость», которая создает места по ту сторону борьбы догматических сил. (Здесь мы позволили себе смешать деконструкцию с «планом имманенции», полагая, что логика делезовской Виртуальности явно не противится подобному «ослаблению»). «Постмодернистскому богословию тогда не требуется решать, существует Бог или нет, и имеет ли один Бог привилегии над другими богами в многообразном обществе. Вместо этого, следуя строго в русле человеческой субъективности, которая образует эту культуру и ею же сформирована, такое а-теологическое богословие может взломать сковывающие ограничения, наложенные авторитарной религией, и открыть возможности различных форм реляционности, которые невосприимчивы к старым, непродуманным запретам» [7, р. 21].

* * *

Но представим себе силу, которая знает о том, что она обречена на прехождение, и что утверждаемая ею Истина есть всего лишь истина, призванная уйти в бездонное небытие, ожидающее все истины. Пусть это будет, например, христианство, осознавшее, что всего его догмы и предания — всего лишь миф или красочная оболочка, за которой до поры скрывается «вера без веры». Сможет ли эта сила состояться и утвердить себя, если ее сущностью является как раз преодоление этой всепожирающей бездны? Может ли вообще появиться что-то сильное в перспективе абсолютной слабости? Если сила не идет дальше осознания своего бессилия перед «слабостью», то она являет собой то, что Гегель назвал несчастным сознанием, которое в лучшем случае может перерасти в стоическое ожидание своего конца. Зато далекая от этого скептицизма «просвещенная» сила будет исключительно толерантной, и свое владычество она будет искать не в запретах, а, наоборот, в стимуляциях, которые сделают ее власть питательной почвой для самых разных культур. Она будет подобна геному существа, который содержит миллиарды комбинаций, позволяющих ему продолжить себя в самых непредвиденных ситуациях за счет непрерывных мутаций. Она (насколько ей позволит ее мудрость, воспроизводящая этот инстинкт приспособления к текучести мира) станет самой Жизнью или хотя бы иммунной системой, защищающей жизнь от окостенения в унификациях и тотализациях, которые не способны устоять в борьбе со временем.

Такая сила вполне возможна. За ее примерами далеко ходить не нужно, их можно найти в любом городе и, особенно, в любой столице (земном граде). Столичность, уже ставшая предметом внимания постмодернистского богословия [см.: 8], есть в существе своем умение «высасывать соки» из всякой силы, которая смогла состояться в качестве той или иной человеческой практики, будь

то религия или политика, торговля или война, наука или искусство. Сама по себе сила как конкретная самость ей не интересна (один очень умный актер однажды заметил, что Петербургу люди не нужны; можно даже добавить, что люди ему мешают, если только они не смотрят на него туристическими глазами и не занимаются его бесконечной реставрацией).

Своеобразным символом столичной религиозности была известная статуя неведомому богу в Афинах, которую вполне можно считать реальным воплощением «слабой теологии». О мощи ее «слабости» красноречиво свидетельствует более чем скромный результат обращения к афинянам апостола Павла, посмеявшего наполнить бездну, которую она олицетворяла, всемогущим Богом. Но чтобы покорить силу, необходимо, чтобы она была. И если неживая природа или дикие звери силятся по неразумию, ничего не зная о хоре, то — как заставить человека, обремененного этим знанием, прикладывать к чему-то усилия? Или человек — это только лишь привычка к жизни, и на каком-то этапе разум начинает этой привычке мешать? Может быть, в том и состоит назначение предреченного Ницше, Фуко и Делезом «сверхчеловека», преодолевающего «форму-человека», чтобы освободить инстинкт жизни от излишней разумности?

Главное, что смущает в этой «ослабленной» перспективе — ее «экзистенциальная недостаточность». Человеческое существование определяется сознанием вечности, которой оно с очевидностью противоречит своей временностью. Просто выкинуть это сознание из головы невозможно, а хитростью, нуждой или насильем выбить его оттуда можно только вместе с человечностью. Хора могла бы решить составляющее это сознание противоречие, если бы она гарантировала бесследное исчезновение экзистенции после ее смерти, но эта ее гарантия ничуть не надежнее той, которую дает «сильная» религия, обещающая вечную жизнь. Человеку не дано опыта, в котором бытие было бы способно прекратить себя без остатка и без возврата, поэтому такое исчезновение не менее абсурдно, чем невозможная жизнь без смерти. Это значит, что современный выбор в пользу «слабости» мотивирован не столько надежностью ее экзистенциальных гарантий, сколько соблазном земного многообразия, увлечение которым помогает забыть о «суете сует», погрузиться в иллюзию смерти веры в «вере без веры» или «неверы», подобной «нежити которая, будучи живым мертвецом, остается мертвой» [9, с. 66].

Такой выбор является прежде всего эстетическим, что и находит свое выражение в набирающем обороты превращении всякого человеческого деяния в художественный акт. Со своей стороны отметим, что знаменитый арт-объект М. Дюшана («Фонтан») представляется нам весьма и весьма символическим для этого превращения, ведь он являет его суть — распыление экзистенции в теле (и более всего в его низшей, по старым меркам, части), которое одно становится подлинной самостью, столь же текучей, как и само мироздание. Но такова сущность нашей брошенности в мир — мы не можем, как говорил Иван Карамазов, «вернуть билет» и даже не знаем наверняка, кому его можно было бы вернуть, а потому вынуждены выбирать между верой и «неверой», Моцартом и Кейджем, писсуаром и Плотинином.

ЛИТЕРАТУРА

1. Узланер Д. Введение в постсекулярную философию // Логос. 2011. № 3 (82). С. 3–32.
2. Epstein M. Post-Atheism: From Apophatic Theology to «Minimal Religion» // Russian postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture. NY: Berghahn Books, 1999. 528 p.
3. Caputo J. D., Scanlon M. J. Do We Need to Transcend Transcendence? // Transcendence and Beyond. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P. 1–14.
4. Marion J.-L. The Impossible for Man – God // Transcendence and Beyond. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P. 17–43.
5. Caputo J. D. On Religion. London, NY: Routledge, 2001. 148 p.
6. Энштейн М. Н. Пост-атеизм или бедная религия // Октябрь. 1996. № 9. С. 158–165.
7. Mieke Bal. Postmodern Theology as Cultural Analysis // The Blackwell Companion to Postmodern Theology. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 3–23.
8. Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте / Пер. с англ. О. Боровой и К. Гуровской. М.: Восточная литература РАН, 1995. 263 с.
9. Жижек С. К материалистической теологии // Логос. 2008. № 4 (67). С. 55–66.

УДК 7.01

С. В. Лаврова

ИННОВАЦИЯ И ПОВТОРЕНИЕ
В МУЗЫКАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ:
УМБЕРТО ЭКО, ЖИЛЬ ДЕЛЕЗ И ТВОРЧЕСТВО БЕРНХАРДА ЛАНГА

Одной из центральных тем музыкально-философского дискурса, распространившегося от философии на теорию Новой музыки и далее на композиторскую практику, должна быть признана проблема, артикулируемая Умберто Эко как «инновация и повторение», а в интерпретации Жюль Делеза представленная как «различие и повторение».

Эко еще в 1985 г. писал о том, что искусство, было и остается «повторяющимся», в то время как безусловная оригинальность — это понятие современное, которое родилось в эпоху романтизма. Классическое искусство во многом являлось серийным, и в данном случае термин «серийность» не тождествен понятию музыкальной серии из области додекафонии и серийной музыки. Принципиально иная трактовка понятия подчеркнута философом, определившим, что додекафонные ряды — «это нечто противоположное по отношению к повторяющейся серийности, характерной для всех медиа, потому что в данном случае любая последовательность двенадцати звуков используется один единственный раз в одном сочинении» [1, с. 60]. Как полагал Эко, «модерный авангард» начала XX в. с его коллажными техниками, с усами к «Моне Лизе» — это «искусство об искусстве», которое подвергает сомнению романтическую идею о «творении из ничего». Вариативность бесконечных репрезентаций, в сущности, является повторением, и лишь отчасти несет в себе черты инновации, где сам процесс воспроизведения и придает новый смысл методу вариаций, выстраивание ряда — есть повторение. Используя термин «вариация», Эко имел в виду один из приемов классической музыки, где он является методом своеобразного «серийного производства». Этот принцип рассчитан лишь отчасти на «наивного слушателя», а реализуется в конечном счете «благодаря соглашению с критическим слушателем», где фантазии автора на старые темы уже не противопоставляют серийность и повторение инновации. «Нет ничего более “серийного”, чем рисунок на галстуке, и в то же время, нет ничего более индивидуализированного, чем галстук. Пример настолько же прост, насколько показателен. Между элементарной эстетикой галстука и, например, высокохудожественной ценностью вариаций Голдберга существует градуированная шкала стратегий повторения, адресованных искушенному потребителю» [1, с. 69]. Сущностью серийного производства является принцип копирования и многократного воспроизведения: два экземпляра, с этой позиции — копии одного и того же образца. В музыке сериализма серия — повторяющийся звуковой ряд — не только не является абсолютным тождеством, но и подчеркивает «различие», которое парадоксальным образом воплощено в «повторении».

Философ постмодерна Ж. Деррида также обращается к «различию» в своей работе «Письмо и различие» (1967): письмо не всегда находится под контролем пишущего, обнаруживаются провалы, пробелы, противоречия, и само письмо обладает силой сопротивления, которая провоцирует проявление различия [см.: 2, с. 38].

Делез в труде «Различие и повторение» (1968) утверждает, что различие несводимо к тождеству и не подчиняется ему. Повторение (*répétition*) не есть общность, а скорее ключ к пониманию различия (*différence*). Различие же исключает всякую связь «различного с различным», делавшую его мыслимым. Эти концепты также весьма значимы для сферы композиторского творчества в контексте предшествующего сериализма, где «различие» проходило «красной нитью» в качестве основополагающего принципа [см.: 3].

Серия была новым типом повтора — то есть, в сущности, анти-повтором, бесконечной «анфиладой» вариантов первоначальной серийной матрицы. В музыке последней трети XX — начала XXI вв. «концепт повтора» сменяет «концепт различия»: минимализм основывается на репетитивной технике, однако в этом случае меняются сами свойства повторения. «Статический» тип повтора — основополагающий для музыкального минимализма представляет собой метод, в котором «повторение ничего не меняет в повторяющемся объекте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании» [3, с. 95].

«Повтор» заимствованной музыкальной мысли в новом художественном контексте намеренно противопоставляется авторскому видению, в этом типе повтора подчеркивается различие «своего-чужого». Цитата — своего рода фантом, призрак «вечного возвращения», вторгающийся в стремительно меняющийся мир и уравнивающий его дисгармоничность. Повторяя, цитируя, композитор стирает различия между «своим» и «чужим», прошлым и настоящим, между видимым и слышимым. Повторение обретает также двойное качество: «повторение повторения». Тотальное цитирование включает объекты в общий круг: один и тот же заимствованный материал появляется в различных произведениях, образуя двойные, тройные цитаты, где композиторы ведут скрытый диалог между собой в повторении.

У. Эко предлагает понятие «интертекстуального диалога», т. е. феномена, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты. Его интересуют, в первую очередь, «эксплицитные и узнаваемые цитаты», встречающиеся в постмодернистском искусстве или литературе, «которые заигрывают с интертекстуальностью (романы с техникой наррации, поэзия с поэзией, искусство с искусством)». В качестве подобного рода цитаты он приводит «типичный для постмодернистской наррации прием» — «ироническое цитирование общего места (топоса)» [1, с. 40], где тексты включают в себя цитаты из других текстов, и знание о предшествующих текстах является необходимым условием для восприятия нового текста. Это стратегия «осознаваемого, осуществляемого и коммерчески предусмотренного повторения». Многие бродвейские мюзиклы (в театре или в кино) представляют собой повествование о том, как ставится музыкальная комедия на Бродвее. Таким образом, утверждает Эко, жанр «Бродвей» требует

«обширных интертекстуальных познаний: фактически, он подготавливает и создает необходимую компетенцию и все необходимые предпосылки для его понимания» [1, с. 72]. С этой позиции музыкальная комедия — «дидактическое произведение, которое осознает идеализированные правила собственного производства».

Эко в своей работе предложил в качестве вариантов «умеренного или модернистского эстетического решения» такие типы как *retake*, *remake*, *серия*, *интертекстуальность* и др. Первый тип повторения — *retake* (повторная съемка) — обращение к известным персонажам в «продолжение истории». *Remake* представляет собой новый вариант какой-либо общеизвестной истории. *Серия*, согласно Эко, распространяется на ситуации и ограниченное число неизменных персонажей, вокруг которых вращаются второстепенные варьирующие персонажи. «Серия убажует нас (нас, — иначе говоря, потребителей), ибо она отвечает нашей интенции на разгадывание того, что произойдет» [1, с. 67]. Ее разновидности — петля и спираль. *Петля* — это бесконечное переживание прошлого героя без линейного движения времени, где герой не стареет. *Спираль* отражает принцип, где явно ничего не происходит, и каждый персонаж настойчиво продолжает играть свою обычную роль. *Saga* — разновидность серии, она прослеживает эволюцию одной семьи в определенный «исторический» промежуток времени, ориентируясь на генеалогический аспект. Для масс-медиа, феномен «интертекстуального диалога» предполагает владение информацией, ранее уже переданной другими медиа. Основными критериями, которыми должно обладать эстетически безупречно выполненное произведение, как считает Эко, являются диалектическое единство между порядком и новизной, между правилом и инновацией и способность этой диалектики быть воспринятой потребителем. Вышеперечисленные типы соотношений повторения и инновации, предложенные Эко, применимы к продукции масс-медиа. В отношении абстрактного искусства (которое итальянский философ представляет в одном русле с музыкой барокко) он придерживается мнения о его а-семантической и не фигуративности (в то время как телевизионные сериалы безусловно фигуративны).

Несмотря на то, что Новая музыка (которая, в продолжение мысли У. Эко) также а-семантическая, она имеет точки соприкосновения с киноискусством и отдельные позиции приведенной выше классификации оказываются для нее актуальными. Многозначность понятия «серия», которое в случае с масс медиа обозначает одно, а в качестве музыкальной мета-структуры — совершенно иное, не исчерпывает смысловой инверсии общих терминов. *Retake* — важный принцип в переосмыслении готового звукового материала со сменой контекста. Признаки *retake* можно обнаружить в концепции конкретной инструментальной музыки немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Ее идея заключается в перенесении звуков окружающего мира, в том числе и шумо-бытового характера, в филармоническое пространство, предлагая новые исполнительские практики для вполне традиционных оркестровых инструментов. Принцип *remake* можно представить в ракурсе переосмысления уже существующих музыкальных композиций в постмодернистском ключе. Признаки *remake* определяют более классический подход к материалу и не радикальное переосмысление, что и отличает его от *retake*.

Петля и спираль, которые как полагает Эко, являются специфическими проявлениями серии, для Новой музыки второй половины XX в. предстают в контексте проекции парадигмы звукозаписывающих технологий на музыкальную композицию. Примером подобной проекции может служить творчество австрийского композитора Бернхарда Ланга, доминантной творческой идеей которого становится дихотомия различия и повторения, однако скорее в делезовском понимании, чем в трактовке Эко.

* * *

Философскими концептами Ж. Делеза буквально инспирированы творческие идеи многих произведений Б. Ланга, представляющих собой два мета-цикла¹:

1. «Различие/Повторение» («Difference/Repetition») для различных составов (с 1998 г.);
2. «Монадологии» (с 2007 г.).

Оказавшись под влиянием делезовского трактата, Ланг определил свою эстетическую концепцию как «loop-эстетику»², а в ее фокусе оказалась проблема «различия» и «повторения», которая далее развивается и в «Монадологиях». Эта творческая позиция создает основания для бесконечных повторений уже существующего. Работа с многократными перезаписями музыки приводит к созданию мета-композиций, которые призваны радикально изменить понимание слушателем проблемы оригинального произведения. В реалиях современной нам действительности, фрагменты как классической, так и популярной музыки становятся вездесущими, а мир — своего рода акустической площадкой. В результате в восприятии современного слушателя происходит кардинальный сдвиг.

В цикле «Монадологии» Ланг составляет «коллекцию» элементов существующей в коллекциях грамзаписей музыки и перерабатывает ее. Ключом к пониманию нового метода композиции становится делезовский подход, который философ развивал в трактате «Различие и Повторение».

Свою творческую позицию, которая группируется вокруг проблемы Различия и Повторения он определил следующим образом: «все, что уже существует в интеллектуальном пространстве, нам необходимо переработать: знание основывается на расшифровке идеи, закодированной в универсальной памяти» [см.: 4]. Опыты со звуковыми петлями композитор начал с 1997 г. со знакомства с творчеством М. Арнольда. К этому же моменту относится начало работы над циклом «Differenz / Wiederholung» (D/W»).

Музыка, полагает композитор, всегда была связана с линейностью и повествовательностью. Первой попыткой ввести тип кругового движения или замкнутой линейности было начало искусства контрапункта. «Бесконечные каноны — это замкнутое на себе повествование, подобное Ленте Мебиуса, направленной

¹ В рамках этих идей композитор работает вплоть до настоящего времени.

² Луп (англ. «loop» — петля, кольцо) — фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо (петлю) для его циклического воспроизведения.

в бесконечный круг. Это разрыв с линейным развитием направленный к третьему измерению восприятия» [5].

В начале XX в., полагает Б. Ланг, эти идеи были подхвачены двумя композиторами: А. Веберном и Й. М. Хауэром [5]. Идея космической симметрии у Веберна приводит к образованию канонических петель, примером которых может служить ор. 21 (четыре элемента замкнутого бесконечного канона). У Хауэра отчетливо проступает желание отказаться от повествовательности: цикл «Двенадцатитоновая игра» (Zwölftonspiel) был изначально задуман композитором как бесконечный канон. И, тем не менее, додекафония постулировала разнообразие (*varietas*), доминирующее в повествовании и в этом крылось противоречие: серия должна была оставаться неизменной и повторяться в качестве основной мета-структуры на протяжении всей композиции [5]. Далее, утверждает Ланг в работе «Cycling re-cycling», главными действующими лицами в развитии идеи круговорота стали Дж. Кейдж и М. Фелдман. Кейдж, полагает австрийский композитор, развивал идеи преодоления линейности восприятия Хауэра. Взрыв экспериментальной музыки в шестидесятых был параллельным революциям в области киноискусства. Вернер Херцог использовал принцип круговращения в фильме «Фата Моргана», а далее Петр Кубелка, Вали Экспорт и Петер Вайбель стали использовать «петли» в качестве экспериментальных средств в киноискусстве. Одним из первых на этом пути был кинорежиссер Мартин Арнольд [5]. Однако в музыке постсериализма этот принцип проявил себя даже несколько раньше: К. Штокхаузен использовал принцип обратной петли в своих «Электронных этюдах» (Studie 2). Идея создания композиции при помощи звуковых петель, образованных из элементов старых звукозаписей связана с философией деконструктивизма, так как целью становится новое прочтение. Виниловый диск — это своего рода метафора старых моделей памяти: еще древние римляне использовали термин «*tabula rasa*» (чистая доска) для обозначения восковых дощечек, описанных Платоном.

Ланг размещает короткие фрагменты музыкального материала, закольцовывает и образует таким образом различные нерегулярные петли. Внутри петли материал может быть разрезан, сжат или увеличен, но в качестве короткой музыкальной ячейки он остается в сердцевине петли и соответственно, самой композиции.

Композитор объясняет свой метод звуковых петель следующим образом: «Первое, что необходимо сделать, это отыскать образец готового материала, второе — определить репетитивные зоны, а также сжатие и растяжение сэмпла и его конечную скорость. Необходимо установить “SST” — стартовую точку сэмпла; “SE” — неизменные позиции сэмпла, “SL” — длину сэмпла, “LST Loop” — модуляцию, “LL” — изменяющуюся длину лупа, “LPOS” — смену позиции лупа» [5]. Основными методами модуляции в этой своеобразной технике являются аддиция и аугментация, а также джиттер — частотные случайные отклонения передаваемого сигнала — «эпсилон-зона определяемого модуляционной точки цикла». Петля представляет собой небольшой паттерн продолжительностью о 200 мс для 7000 мс, краткость которого композитор объясняет стремлению к имитации

когнитивного процесса — короткой схемы памяти. Не менее важным становится материал звуковых пустот (тишины или пауз). Его распределение также носит визуализированный характер: цикл петли — точки схождения бесконечных канонических имитаций. Особый вид представляет собой «зеркальный луп» — петля с центром в середине. Композитор по его собственным словам зачастую намеренно подчеркивает конец лупа каким-либо искусственным сбоем — как, например, звук вдоха или выдоха. «Это своего рода транскрипция поврежденного цикла записи» [5].

Упрощенно симметричная дифференциация основана на математическом принципе симметричной перспективы: квантовое — (симметричное) и неквантовое (асимметричное, наподобие принципа добавочных длительностей у О. Мессиана $4/4 + 1/8 + 1/32$). Дифференциация повторений: глобальные изменения провоцируют количество репетиций (самых повторений), местные модуляции — внутреннее изменение каждого из повторов.

Таким образом, можно провести параллели между «loop-методом» Б. Ланга и вполне традиционной имитационно-канонической техникой. Однако принципиальной новизной, в отличие от фактора повторения, становится то, что композитор работает на поле новых технологий и размещает готовые звуковые объекты в соответствии с делезовскими идеями дифференцированного повтора.

Повторение одних и тех же звуковых элементов образует сдвиг в восприятии, так как меняется не объект, а фокус, открывающий своеобразный лабиринт интерпретационных возможностей. Таким образом, повторение генерирует различные восприятия, подрывая идентичность мышления.

В статье под названием «Космический мусор: краткая мифология отходов» [6] Ланг обращается к одному из проявлений современной массовой культуры — интеллектуальному мусору («трэшу», от англ. trash: «хлам», «ерунда»), порожденному массовым машинным производством своего рода «цивилизационной ловушкой» и, в то же время, стимулу активации творческого начала. Интеллектуальное производство (как и любое другое) не может обойтись без того, что принято классифицировать в качестве «отходов», к которым можно отнести все то, что в какой-то момент осталось незамеченным, забытым, забракованным по разным причинам.

Одним из первых к отходам обратился Энди Уорхолл, в 1960-х снявший несколько «трэш-фильмов». Детально проработанные изображения людей, созданные американским художником Заком Фриманом также собраны из «трэша» — элементов повседневного бытового хлама, вроде обломков расчесок и оторванных пуговиц. Их отличает пристальное внимание к деталям как проявление своеобразного психологизма. Однако Фриман из элементов хаотического мусора создает вполне реалистические картины, в то время как для Ланга «трэш» — вектор движения от осколков реальности в область абстракции.

Интерес к киноискусству для австрийского композитора послужил основой композиционной стратегии, в которой он обращается к экспериментальным фильмам режиссеров-деконструктивистов Мартина Арнольда и Рафаэля Монтаньеса Ортиса. Они создают так называемые «переработанные фильмы», составленные

из небольших фрагментов обнаруженных и не востребуемых кадров, дефрагментированных, и нередко перевернутых от конца к началу. В результате восприятие зрителя вынуждено переходить от уровня общей повествовательности к уровню, в котором тонкости движения и выражения занимают центральное место. Принцип нового прочтения оказывается основополагающим. Проекция коротких фрагментов «трэша» (элементов ранее существовавшей классической и популярной музыки) в новое интеллектуальное поле в «Монадологиях» Ланга создают сложную картину из нерегулярных звуковых петель. Композиционный метод, реализующийся в мета-циклах состоит из трех этапов:

1. отбор элементов из звукового «интеллектуального мусора»;
2. выработка операций в программе для «Live-Elektronik», разработанной при непосредственном участии композитора, которая называется «Looping Tom»;
3. непосредственно работа с исполнителями и инструментами.

Всю музыкально-звуковую историю Б. Ланг использует как гигантский архив звукообразов. В своей дармштадтской лекции о «loop-эстетике» композитор сказал, что именно Ж. Делез, а не кто-либо из композиторов Новой музыки «пробудил его из долгого догматического сна» [5]. Путь к новому для австрийского композитора лежал через трактат «Различие и Повторение». Другими внесузыкальными источниками стали анти-нарративный прорыв в области литературы (У. С. Берроуз), «поток сознания» Дж. Джойса и «повторение» как его «личная метафора»: «размеренность повторяющихся циркулярных движений вращающегося диска» [5]. Этот последний фактор помог композитору найти новый контекст повторения уже существующего в ритме смены событий, где задача видится в разработке новых способов восприятия в границах существующей области значений. Ланг сосредоточивается и на поисках импровизационных структур. Звуковые полосы стали лабораторией для создания партитуры и нашли свое отражение в комбинациях импровизационных структур. Применительно к литературе, У. Эко утверждал существование двух читательских различных стратегий построения текста. Первый вариант — линейное прочтение, аналогичное путешествию по лесу, при котором бродящий выбирает лишь один маршрут, которому следует. Второй — нелинейное: с возвратами, ответвлениями и повторами [7, с. 68–69]. Ланга, безусловно, привлекает второй тип читателя и слушателя, наряду с некоторыми особенностями, которые его заинтересовали в делезовской концепции «D. и W.» («Различия и Повторения»):

1. повторение в качестве феноменологического жеста (экспериментальные фильмы Мартина Арнольда);
2. повторение под воздействием оптики (звук под увеличительным стеклом (М. Фелдман, спектрализм);
3. повторение в качестве генерирующей структуры (Мета-структура — серия в сериализме);
4. повторение в качестве инструмента деконструкции (всевозможные электронные и инструментальные звуковые коллажи);
5. повторение в качестве генератора вещественного опыта;
6. повторение как гипнотический инструмент (У. Берроуз, Б. Ланг «D/W 2»);

7. повторение как способ подчеркнуть различие (Б. Ланг, «DW 6» «Комната, полная обуви» для электроники);

8. повторение как способ запоминания (А. Бергсон, «Эссе о непосредственных данных сознания»);

9. повторение как результат автоматизма (дадаизм);

10. повторение как отражение кинематографических структур;

11. повторение как понятие импровизации (пред-композиционные экспериментальные методы);

12. повторение как нелинейный анти-нарративный принцип (У. Берроуз)[5].

Мета-цикл «Различие и Повторение» («D/W») в творческой практике Б. Ланга еще не завершен. В настоящий момент в нем восемь пьес для различных инструментальных составов:

1. «DW1» для флейты, виолончели и фортепиано: (формирование алеаторических канонов);

2. «DW 2» для двух чтецов, электроники, камерного ансамбля и видео (используются звуковые петли и элементы импровизации);

3. «DW 3» для флейты, виолончели и аккордеона;

4. «DW 4»: «Игра масок» для электроники — используются записи музыки А. Шенберга и фрагменты видео;

5. «DW 5»: «Измельчение прошлого» для электроники;

6. «DW 6» «Комната, полная обуви» для электроники;

7. «DW 6b» для гитары и репликатора;

8. «DW7» для оркестра и репликатора.

Для развития серии «DW», по словам композитора, ему были необходимы четыре концептуальных компонента: визуальный облик повторения в видеофильме, философия различия и повторения Делеза, использование петель импровизационной музыки (La-Le-Loo, Vlo), открытие различных музыкальных материалов: электроакустика (CDP цикл, гранулярный синтез).

Композиции Ланга — это попытка выйти за пределы привычного акустического опыта, так как понимание смысловой константы его творчества важно для композитора в большей степени, чем конечный музыкальный результат: процесс взаимодействия между композитором, исполнителем и слушателем для него носит характер философской дискуссии, где творчество композитора — это становление и эволюция единой идеи, которая проходит пунктирной линией через все пьесы, вписанные в мета-цикл, название которого и определяет ракурс философствования.

Б. Ланг дополняет свою концепцию различия и повторения, ставшую темой многих его теоретических работ и с позиции многообразия композиторской практики. В репетитивном музыкальном театре («театре повторений») (2000–02), идея повторности достигает уровня визуализации. Необходимо также отметить, что корреляция звукового и визуального в его творчестве играет особую роль, равно как и перформативные свойства, проявившиеся также в музыкально-театральном ракурсе.

В музыкально-театральной композиции «Я ненавижу Моцарта» (2006) Б. Ланг и либреттист М. Штурмингер создали перформативное пространство, где

музыканты исполняли Моцарта снова и снова, и это повторение, возведенное в изрядную степень абсурдности, привело к коллапсу восприятия. В 2010 г. Ланг в соавторстве с хореографом К. Гайг и медиа-художником В. Ритчем разработал проект, где один или более танцоров в повторяющихся движениях по резонирующим пластинам становятся источником звуков, которые записываются, а затем подлежат обработке. В этой структуре танец и музыка — не параллельные сферы, но взаимозависимые. Параллельно с экспериментами в области перформативности, композитор работает над мета-циклом «Монадологии».

Для создания этого мета-цикла Б. Ланг разработал специальную компьютерную программу, основанную на принципе клеточного автомата³ с применением гранулярного синтеза и гранулярного анализа⁴. Эта программа позволяет многократно трансформировать элемент через применение определенных математических процедур. В качестве исходного материала, который подлежит изменению, композитор использовал элементы своих собственных сочинений, а также Моцарта, Рихарда Штрауса, А. Шенбера и А. Брукнера, А. Веберна и многих других. Принцип, который уже фигурировал в его музыкальном осмыслении философского трактата «Различие и повторение», выражен в следующих словах: «... все повторяется, некоторые повторяют сознательно, другие бессознательно — я повторяю намеренно» [8].

Философской доминантой мета-цикла «Монадологии» становится не только ярко выраженное еще в «D/W» пристрастие к идеям и концептам Ж. Делеза. Ланг позволяет его парадигмам работать с существующей музыкой, проецируя идеи Лейбница (1646–1716) в транскрипции Делеза (см.: Делез Ж. «Складка. Лейбниц и барокко», где последний размышляет о метафизическом трактате Лейбница «Monadologie») на музыку [9]. Центральный аргумент в теории Лейбница — то, что все сущее состоит монад (др. — греч. «μονάς» — единица, простая сущность), простых субстанций, не имеющих частей. Эта теория находит свое отражение и в музыке Ланга, где материал из коротких фрагментов уже существующей музыки рассматривается как монада (клетка). Дополнением к этой методологической связи Делеза и Лейбница в мета-цикле служит идея техно-среды — машины-посредника, с помощью которого рождаются новые переживания и ощущения посредством автоматизированного процесса, что помогает художнику продемонстрировать один из многих возможных новых прочтений до-существующего материала. Ланга очаровывает и образ сломанной машины — алеаторически порождающей новые контексты.

Своеобразная «трэш-поэтика» поврежденных звуковых фрагментов позволяет Б. Лангу реализовать так называемую «функцию джиттера»: гранулированную прогрессию, обогащающую идею элементами хаотической непредсказуемости.

³ Клеточный автомат — это дискретная модель, изучаемая в математике, теории вычислимости, физике, теоретической биологии и микромеханике. Он включает в себя регулярную решетку, состоящую из ячеек, каждая из которых может находиться в одном из конечного множества состояний, таких как 1 и 0.

⁴ Гранулярный синтез произошел от техники сэмплирования и алгоритмов сдвига высоты тона. Его можно применять в целях создания уникальных звуковых образов.

У М. Арнольда композитор позаимствовал кинематографическую ориентацию в принципе вертикализации музыкальной формы, которая отчасти была уже и в музыке М. Фелдмана в противовес блочному принципу. Этот принцип оказывается верным лишь на уровне макроструктуры, но не для клеточных процессов, где применяются контрапунктические методы, в том числе и бесконечный канон. Для реализации этих идей Ланг использовал специальную программу, разработанную в центре ИЕМ в Граце.

После того, как осуществлен предварительный отбор материала, происходит процесс фильтрации. Далее, отдельная клетка (продолжительность от 50 мс. до 7000 мс.) становится элементом, порождающим целостную структуру. Эти «экстрагранулярные частицы», как их определяет сам Б. Ланг, составляют минимальные элементы кратковременной памяти как различимая музыкальная фраза или интонация. 50 миллисекунд записи после деконструкции в бесчисленных малых звуковых зернах помогают создавать абсолютно новые текстуры. В течение этого второго этапа «клетки» трансформируются при помощи программы гранулярного анализа.

«Клеточные автоматы» — это математически идеализированные представления, основным направлением которых является алгоритмическая разрешимость тех или иных задач для создания моделей сложных систем, что позволяет исследовать локальные механизмы моделируемой системы на микроуровне. Автор известной монографии «Новый вид науки» Стивен Вольфрам [10] акцентирует внимание на системах, которые генерируют сложные результаты из простейших начальных условий, и этот трактат в большой степени повлиял на мышление Б. Ланга и математическую модель для разработки программного обеспечения в серии «*Monadologie*». «Новый вид науки» стал своего рода новой композиционной теорией. На начальном этапе программирования решается, каким образом будет генерироваться развитие музыкального материала: будут ли сжаты клетки, или растянуты, последует ли далее сокращение сегментов, и многое другое.

Очевидно, что подавляющее большинство факторов этого композиционного процесса зависит от воли случая и является алеаторическим. В этом отношении Ланг разделяет идеи Дж. Кейджа, так как процесс основан на математических принципах с высокой степенью неопределенности. Результаты довольно сложные, как в отношении полученных текстур, так и в отношении ритмического фактора. Музыканты должны следовать за непрерывным хаотичным потоком быстро трансформирующихся «музыкальных клеток», которые предопределены программированием клеточного автомата.

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на единство технических методов, и эстетических устремлений композитора, в мета-цикле «*Монадология*» отдельные части все же выделяются. Различие подхода к «повторению» заключено в самом выборе материала, а он многообразен: от образцов XVI в. до современности — классики фолк-рока Боба Дилана.

В «*Monadologie VII для Арнольда*» (2009) композитор достигает качественного скачка в восприятии: он работает с фрагментом Камерной симфонии ор. 38 (1939) А. Шенберга. Подзаголовок «для Арнольда» указывает на австрийского режиссера

Мартина Арнольда. Как и в других частях, здесь главной композиционной стратегией становится «взрыв» исходного материала. Типичный поздне-романтический оркестр приводит Б. Ланга к идее существенного расширения: он дотраивает оркестр при помощи ударных, аккордеона и электроники. Духовые и ударные у Ланга доминируют при создании нового тембра. В качестве отправной точки для «*Monadologie VII*» композитор выбрал пять коротких фрагментов (мотивов) из второй Камерной симфонии Шенберга ор. 38. Каждый из них становится «клеткой» для работы программы.

Используя музыкальный материал Камерной симфонии Шенберга, Б. Ланг создает сжатый вариант — quasi- дайджест этапов ее развития. Примечателен также выбор фрагмента коды, где происходит возвращение материала: этот выбор обусловлен желанием композитора создать зеркальную версию симфонии, более характерную для А. Веберна.

Избрав именно эти фрагменты композиции Шенберга в качестве отправной точки композиционной идеи, Ланг в свете своей «*loop-эстетики*» выражает критическое отношение к принципу редуцированного повтора у нововенцев, раскрывая в «*Monadologie VII*» «скрытые повторы» у А. Шенберга. Эта композиция гиперболизирует завуалированные элементы формального повтора и, повторяя, лишь подчеркивает «различие».

Композитор характеризует «*Monadologie VII*» в нескольких ключевых фразах:

«Эта пьеса работает с микроскопическими клетками, генерирующими весь музыкальный материал, которые являют собой в основном образцы из существующих материалов» [11]. Они трансформируются под воздействием клеточных автоматов — абстрактных машин в соответствии с делезовской трактовкой смысла. Клетки проходят через дискретные состояния, как сложных дифференциалов, так и мутаций» [11].

Рассмотрев в качестве примера творческой парадигмы Б. Ланга концепты «Различия и Повторения» Ж. Делеза и «Повторения и инновации» У. Эко, можно сделать вывод: эта дихотомия, в которой больше проявлений взаимодействий, чем сопряжения, становится одной из центральных проблем как современного не фигуративного искусства, так и масс-медиа. При этом элементы, заимствованные из области «семантического» могут приобретать противоположные свойства в новом контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов / Сост. и ред. А. Усмановой. Минск.: Красико-принт, 1996. С. 48–74.
2. Деллида Ж. Письмо и различие / пер. Д. Ю. Кралечкина. М.: Литературно-издательское агентство «Академический проект», 2000. 495 с.
3. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
4. Lang B. Weltraummüll: Kurze Notiz zu den Mythologien des Ab-Falls // URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm> (дата обращения: 10.12.2015).
5. Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf (дата обращения: 10.12.2015).

6. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm (дата обращения: 10.12.2015).
7. *Меньшиков Л. А.* Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4. С. 62–74.
8. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm (дата обращения: 10.12.2015).
9. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Общ. ред. и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Издательство «Логос», 1997. 264 с.
10. *Wolfram S.* New Kind of Science. USA: Wolfram Media, 2002. 1197 p.
11. *Lang B.* Monadologie VII // URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_monadologie7.htm (дата обращения: 10.12.15).
12. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах: авторский сборник. М: Симпозиум, 2002. 288 с.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 747.012; 7.04.017; 792.023

Е. К. Блинова, А. Ю. Гамаскина

ПРОСТРАНСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ РУССКИХ ИНТЕРЬЕРОВ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX вв. И ИХ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

Создание пространственных структур – приоритетное направление в архитектурно-художественной деятельности. А. Н. Некрасов, автор единственной в своем роде «Теории архитектуры», считал создание образов пространства главным моментом архитектуры [1, с. 229]. Без изучения природы пространственности и средств ее организации невозможно оценить художественные качества таких объектов, как интерьер или театральная сцена. Понимание замысла этих произведений невозможно без «вхождения» в их образное пространство. Именно поэтому П. А. Флоренский при истолковании смысла и документирования содержания произведений искусства отдавал предпочтение приему, построенному на интерпретации их пространственных образов [2, с. 532–536]. Пространство – полисемантический термин, одновременно указывающий и на качество самой архитектурной композиции, и на степень остроты ощущения и глубины переживания чувства свободы пространства.

Сценография – понятие, утвердившееся в современном значении только в последней трети XX в. До сих пор можно встретить утверждение, что сценография – это то же самое, что и театально-декорационное искусство¹. Сценография часто рассматривается как вид художественного творчества, как вид деятельности в области оформления спектакля. Однако с этим нельзя согласиться. Понятие «сценография» не тождественно понятию «театально-декорационное искусство». Современные театральные критики и историки театра под сценографией понимают вид художественного творчества, в котором в процессе оформления спектакля создается его пространственный образ, в согласии с которым герои и получают свои сценографические трактовки. Сценография – это искусство преобразования коробки сцены в пространство спектакля, в ментальное пространство самопроекции зрителя.

Толкование смысла понятия «пространственность», установленного П. А. Флоренским, основывается на представлении о пространстве как о средоточии миропонимания во всех системах мысли. Чем плотнее сработана система мысли, тем точнее становится толкование пространства. Всякое понимание основано на пространствопонимании. Поэтому интерпретировать художественный образ инте-

¹ Сценография (театально-декорационное искусство) – вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля [см.: 3].

рьера или сценической коробки следует, исходя из принципа «миропонимание — пространствопонимание» [4, с. 272]. Сценография любого спектакля, тем более музыкального спектакля, должна отчетливо выражать миропонимание, миропонимание или всеобщее, или индивидуальное.

Й. Свобода понимает сценографию как преобразование пространства сцены в драматическое пространство спектакля, где «...живопись — четвертое измерение сценической архитектуры» [5, с. 60]. Недаром О. М. Мальцева отмечает, что «...как бы не изменялась сценография, она всегда участвовала в организации сценического пространства» [6, с. 175]. Пространственность, пространственно-временные образы создаются при помощи архитектурной композиции и приемов монументально-декоративной живописи.

П. Пави в своем «Словаре театра» отмечал, что выделять, определять различные виды пространства — безнадежное дело [7, с. 258]. Однако все же это делал в надежде улучшить понимание задач и методов театра как искусства. В отдельную категорию Пави выделяет «сценографическое пространство». В. М. Шеповалов в статье «Пространственное решение спектакля» отстаивает мнение, что у каждого спектакля есть своя пространственная определенность, то есть своя сценография. В то же время Шеповалов рассматривает сценографию и как науку о художественно-технических средствах создания пространственной образности спектакля [8].

Ранее мы указывали, что пространство в строгом его понимании — категория, возможная для материального выражения на языке изобразительного искусства и архитектуры, должна в то же время оцениваться этически, как категория в реальности не явленная, а только мыслимая. Пространство в искусстве архитектуры необходимо рассматривать не как наличную форму в отрыве от материи, а как форму существования материи, отраженной в сознании психическими образами, фиксирующими пространствопонимание данной эпохи [9, с. 44].

По мнению А. Лефевра, унитарная теория пространства (физического, ментального, социального) предполагает производство пространства на разных уровнях [10, с. 35]. Очевидно, что ментальное пространство — абстрактный образ реального пространства и на уровне искусства он записывается, передается и сохраняется в композиционных приемах архитектуры и монументально-декоративной живописи².

Сценография балетного спектакля изначально нацелена на преодоление ограничивающей, сковывающей нас материальности мира. В первую очередь музыка определяет сценографию и спектакля в целом, и его отдельных актов, сцен, дивертисментов. Музыка во многом обуславливает сценографию, именно на нее ориентируются постановщики, хореографы и театральные художники, создавая *проект постановки* и реализуя *опис*³ — *пространственное решение спектакля*. Театральный художник, выступающий как сценограф, должен создать оформление,

² Особенно это очевидно, если читатель придерживается представления о супервентности, как об отношении между физическими и психическими реалиями, как об особенностях природы

³ Опис (opsis греч. — видение, то, что представлено взгляду) — постановка, глобальный смысл спектакля [7, с. 209].

соответствующее конкретному опису, работать в унисон с оркестром, хореографом, режиссером, артистом.

Иконологические интерпретации образов пространства напрямую связаны с особенностями человеческого мышления, базируются на его типах. Изучение особенностей человеческого мышления у Э. Панофского является контролирующим приемом иконологической интерпретации.

П. А. Флоренский подчеркивал, что *пространствопонимание строится на определенном стиле мышления*, на своеобразной творческой установке. А правильное понимание произведения искусства, в свою очередь, основывается на понимании строения его пространства. От строения пространства зависят и стилистика постановки, и даже трактовка сюжета, они зависят от проекта пространственной организации.

Сама драматургия балета часто «спровоцирована» типом мышления режиссера-постановщика, и неважно, реализуется она осознанно или неосознанно. Театральный художник (сценограф) учитывает особенности пространственного мышления людей, что и определяет *проект постановки*. Чувство пространства, переживание пространства — ментальное качество, присущее человеку. И так как сценография — процесс создания зрительного образа, то сам процесс воплощения проекта пьесы отражает ментальные качества, и гротескность — одно из них.

Необходимо учитывать, что, как установил Дж. Брунер, процесс восприятия объектов окружающей действительности зависит от степени знакомства с объектом, личностных особенностей и от самой перцептивной гипотезы (актуальной потребности установки): «...восприятие есть процесс категоризации; это движение от признаков к категориям, и во многих случаях, как и предполагал Гельмгольц, он происходит, если хотите, “бессознательно” ... перцептивная категоризация объекта позволяет нам выйти за пределы непосредственно воспринимаемых свойств, предсказать другие свойства, еще не воспринятые» [11, с. 135].

В данном случае под личностными особенностями подразумевается разнообразие типов мышления людей. Предметное, образное, знаковое и символическое мышление (Дж. Брунер), а также такой фактор мышления, как дихотомия «конкретность–абстрактность», существенно влияют на восприятие каждым отдельным человеком сложных пространственно-изобразительных комплексов [12] и приводят к формированию весьма различных художественных образов.

Г. С. Никифоров, обобщив концепцию Брунера, утвердил четыре базовых типа мышления — предметный, образный, знаковый, символический как типы мышления, раскрывающие «индивидуальный способ аналитико-синтетического преобразования информации» [13, с. 9–39].

Гротесковые композиции — старинное художественное средство создания разнообразных пространственных образов, их организация и есть условие создания абстрактного образа. Разная степень абстрактности пространства, ощущение его тектоничности или атектоничности передается посредством гротесков. Сравните: арабеск — поза, обеспечивающая грацию и визуальное преодоление ощущения силы тяжести, что делает танцевальный образ нереальным, неправдоподобным. Сценическое пространство может рассматриваться как «продолжение» актера, обладающего подобной грацией.

О. В. Шапошникова заимствует термин «гротеск» из области орнаментики и трактует его как распространенный вид художественной условности [14, с. 11]. Противоречие фантастики и правдоподобия – это непреходящий признак гротеска, что отличает гротеск от других видов фантастики. С. Е. Юрков гротеск рассматривает как тип образности, который используется всеми жанрами и направлениями искусства [15]. Т. Ю. Дормидонова также трактует гротеск как тип образности [16].

Для Ю. В. Манна является очевидным тот факт, что гротеск воплощает противоборство фундаментальных оппозиций «хаоса» и «культуры», так называемого «семантического хаоса» [17, с. 14–19].

Гротескность – одна из качественных характеристик пространственного образа. Именно поэтому интересно изучить опыт создания пространственной образности интерьеров, особенности монументально-декоративных композиций и принципы отбора архитектурно-художественных средств. Исследование роли гротескового декора в убранстве интерьера позволяет закрепить понятие «гротескность» в качестве ключевого термина для исследования образа пространства интерьера. Гротескность или гротескный образ пространства – художественный образ архитектурного пространства, замысел или результат впечатления, визуально оцениваемое качество, ощущаемое как тектоническая нестабильность пространств.

Основанием для создания образа интерьера с гротесковым декором является одновременное восприятие множественной ситуации (полиmodalность восприятия – единство зрения и других органов чувств). Гротески – это не только орнаментально-изобразительные мотивы, но и особенные композиционные приемы создания образа тектонической нестабильности и неустойчивости пространства интерьера [см.: 18, с. 9].

Понятие «гротескность» рассмотрено нами как понятие, обозначающее абстрактный образ пространства реального интерьера, позволяющее дать представление о ментальном пространстве в понятиях искусства. Гротескный образ пространства – это впечатление, полученное в результате восприятия пространственно-изобразительного комплекса «изобразительные формы (мотивы) – типы приемов организации гротесковых композиций – схемы размещения гротесковых композиций» [18, с. 10].

Гротескность пространства или гротескный образ пространства – качество художественного образа архитектурного пространства, замысел или результат впечатления, полученного в результате восприятия интерьера, оформленного гротесковыми композициями [18, с. 9].

Однако гротесковое убранство интерьеров как средство создания абстрактного образа архитектурного пространства, образа, связывающего реальность с нереальностью, видимое с невидимым, амбивалентного по существу, в искусстве интерьера не рассматривалось с точки зрения его сценографического потенциала. Являясь частью монументально-декоративного убранства интерьера, гротески влияют на его восприятие в целом, а, следовательно, создают описанное выше впечатление, которое можно обозначить абстрактным понятием «гротескность». Гротескный образ может быть разным в зависимости от художественных средств и технико-технологических особенностей исполнения, от вкусов эпохи, тотально или избирательно диктующих выбор тех или иных композиционных приемов.

Детальное рассмотрение подходов к самому понятию «гротеск» позволило выявить его сущностные признаки, такие как:

- эмблематизм;
- мистичность;
- карикатурность, комичность, саркастичность;
- фантастичность, иррационализм, невообразимость явлений, нарушение принципов объективности;
- парадокс, алогизм, странность, абсурдность, нелепость.

Однако упущенными остаются три значимых признака гротесков, на которые следует обращать внимание:

- контрастность, амбивалентность восприятия семантики;
- фабула единства человека и природы, совмещение несовместимых объектов и тенденций;
- динамическая асимметрия мира как высшее проявление упорядоченности.

Перечисленные сущностные признаки гротеска являются универсальными для всех видов искусства. Их разнообразие приводит исследователей к выводу о том, что понятие «гротеск» обозначает собой не только «изображение», но и абстрактный неосязаемый образ, который часто можно определить только интуитивно [18, с. 12].

Не будет большим преувеличением сказать, что сценография большинства балетных спектаклей построена на гротескных образах пространства, их сценография нацелена на создание абстрактного неосязаемого пространственного образа спектакля.

И на фазе разработки доиндивидуальной сценографии, и на фазе сценографических поисков в различные стилевые эпохи, и даже в современной авторской сценографии можно выделить иконографически устойчивые композиции, обеспечивающие этот абстрактный неосязаемый пространственный образ, сопряженный и с состоянием героя, и с моментом спектакля. Это и есть воплощенный сценографический проект, где рисунок танца, характер пластики артистов балета, декорации самой коробки сцены и зеркала сцены создают гротескное пространство.

Сценографическое пространство воплощает собой миропонимание. Миропонимание есть «целое», то, что доступно разумному пониманию. Исследование гротесковых композиций с учетом концепции Флоренского показывает, что понимание/переживание пространства интерьера зависит от ментальных особенностей зрителя (интерпретатора), схватывающего пространственно-целостные явления.

1. *Предметному типу мышления* отвечают предметные действия в реальном пространстве. Поэтому закономерен акцент на изображениях архитектурных форм, создающих иллюзию реальной среды. На людей с предметным типом мышления, скорее всего, произведут впечатление композиционные приемы архитектурно-перспективного типа.

2. *Образному типу мышления*, при котором нет физических ограничений на преобразование информации, характерно свободное оперирование образами,

сходными с образами воспоминания и воображения. По-видимому, этим образом соответствуют всевозможные иллюзорные пейзажные или сюжетные вставки. Люди с образным типом мышления, скорее всего, предпочтут композиции *перспективно-орнаментального типа*.

3. *Знаковому типу мышления* присуще фиксирование существенных отношений между обозначаемыми предметами; знаки в этом случае могут быть объединены в более крупные единицы. Очевидно, что людям со знаковым типом мышления будут импонировать композиции с «инкрустационными» формами, флоральными формами, с анималистическими и антропоморфными изображениями, с гибридами (тератологическими мотивами) и с «эмблематами». Изображение различного рода взаимосвязанных «знаков» характерно для композиций орнаментального типа.

4. Символическому типу мышления соответствует формирование мысли в виде структур. Людям с символическим типом мышления свойственно фиксировать существенные отношения между символами. На людей с символическим типом мышления, скорее всего, произведут впечатление композиции с геометризованными формами, относящиеся к инкрустационному типу композиционных приемов, так как этот тип художественно подчеркивает как реальные, так и иллюзорные связи конструктивных элементов интерьера [18, с. 23–24].

Эти эмпирически установленные виды соответствия между типами мышления людей, их художественными предпочтениями изобразительных форм и приемов организации гротескового убранства, безусловно, влияют на восприятие архитектурной среды, формируют ее перспективу и являются тем, что Э. Панофский называл «символической формой» [19, с. 41], прямо или опосредованно обеспечивают формирование пространственного образа интерьера, чувство его гротескности.

Виды соответствий типов мышления, композиционных приемов и изобразительных форм

Виды «символической формы» (виды соответствий)	Тип мышления	Тип композиционных приемов организации гротесков в интерьере	Изобразительные формы
1 вид	предметный	архитектурно-перспективный	архитектурные формы и детали
2 вид	образный	перспективно-орнаментальный	иллюзорные вставки
3 вид	знаковый	орнаментальный	флоральные элементы, анималистические изображения, антропоморфные изображения, гибриды (тератологические мотивы), знаки, «эмблематы»
4 вид	символический	инкрустационный	геометризованные формы, «инкрустационные» формы



Роспись четверика церкви Николая Чудотворца в Нерехте
Костромской области (1710–1725)



Роспись алтарной части Знаменского собора в Великом Новгороде
(1682, росписи – 1702)



Роспись стены парадной лестницы в доме Кочневых в Петербурге
(Л. Руска, роспись Д. Скотти; 1805–1808)



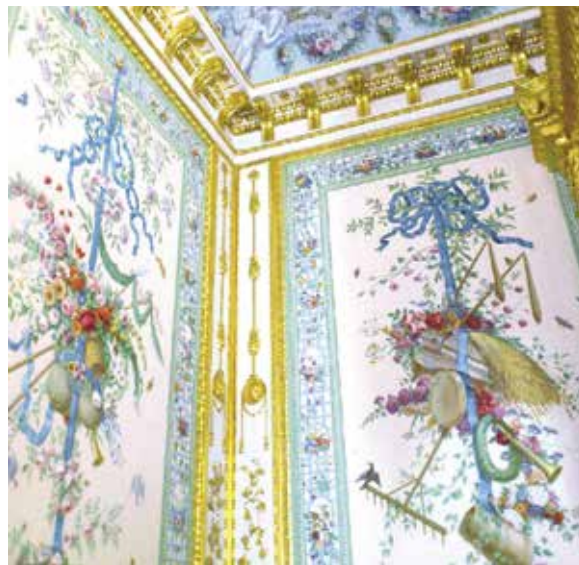
Роспись плафона «Триумф Марса» в Кабинете с живописью
Меншиковского дворца (ок. 1705)



Убранство Арабесковой гостиной Строгановского дворца (конец 1830 — нач. 1840-х, П. Садовников)



Фрагмент обоев в усадьбе Кусково (кон. XVIII в.)



Убранство Парадной спальни Большого дворца в Павловске (Ч. Камерон, В. Бренна; 1791)



Фрагмент росписи резного каменного
портала собора Воскресения Христова
в г. Тутаев Ярославской области
(1652–1687)



Паркет Морского кабинета во Дворце Меншикова (Ф. Фонтана,
И. Г. Шедель, Д. Трезини, К. Б. Растрелли, Г. И. Маттарнови,
Ж.-Б. А. Леблон; 1710–1727)

1 вид

Изображение архитектурных форм и деталей с иллюзорной достоверностью — главный признак архитектурно-перспективного типа композиционных приемов организации гротесков в интерьере.

Предметный тип мышления людей позволяет им свободно формировать один из удивительных вариантов гротескного пространства — образ глубинности как изолирующей абстракции. Атектоничное, ирреальное пространство в росписи четверика церковь Николая Чудотворца в Нерехте (1710–1725 гг.) позволяет понять, почему такую роспись в церквах называют «небо». Архитектурные формы и детали, «перспективный» пол, позволяют почувствовать глубинность ирреального пространства веры в росписях алтарной части Знаменского собора в Великом Новгороде (1682, росписи — 1702).

Росписи плафона Третьего проходного кабинета и стен галереи Большого дворца в Павловске (П.-Г. Гонзага; 1798) позволяют преодолеть жесткость и ложь дальнего плана в построении линейной перспективы, понятые архитектором в результате эмпирического опыта, и передать глубинность пространства, возникающей в результате построений по законам перцептивной перспективы.

Такой тип композиционных приемов создания гротескного образа пространства — «сценографии» парадных залов, можно увидеть в доме Кочневых в Петербурге (Л. Руска, роспись Д. Скотти; 1805–1808 гг.) и в главном доме усадьбы Усачевых–Найденовых «Высокие горы» в Москве (Д. И. Жилиярди, А. Г. Григорьев; 1829–1831 гг.).

2 вид

Иллюзорные вставки в росписи «неба» Благовещенского собора в Сольвычегодске (С. Арэфьев, Ф. Савин, 1597–1600 гг.) или в угловых композициях плафона «Триумф Марса» в Кабинете с живописью Меншиковского дворца (ок. 1705), представляющие перспективно-орнаментальный тип композиционных приемов организации гротесков в интерьере, безусловно, активизируют образный тип мышления.

3 вид

Эталонным примером данного вида соответствия является живописное убранство Арабесковой гостиной Строгановского дворца (конец 1830 — нач. 1840-х гг., П. Садовников). Пилястры, орнаментированные в канделяберном стиле, ясно представляют орнаментальный тип композиционных приемов. Эти вертикальные композиции состоят из связанных между собой растительных форм, антропоморфных существ и гибридов, рассматривать которые чрезвычайно занимательно. Флоральные, анималистические и антропоморфные изображения, «эмблематы» представляют орнаментальный тип композиционных приемов организации гротесков и активизируют знаковый тип мышления. Орнаментальные композиции могут быть и не столь сложные по составу изобраа-

жений, но, тем не менее, также изобретательно сочиненные, что можно видеть на примере композиций из цветочных гирлянд на панели над зеркалом и в рисунке обоев, фрагмент которых выставлен в экспозиции, во дворце усадьбы Кусково (конец XVIII в.).

Людам со знаковым типом мышления импонируют изображения с избытком разноцветных или монохромных изобразительных форм — цветов, гирлянд, анималистических и антропоморфных тератологических фигур, музыкальных инструментов, эмблем, как, например, композиции Парадной спальни Большого дворца в Павловске (Ч. Камерон, В. Бренна; 1791).

4 вид

Образцы инкрустационного типа композиционных приемов можно встретить в интерьерах культовых сооружений XVII века в оформлении цокольной части стен галереи собора Воскресения Христова в г. Тутаев Ярославской области (1652–1687 гг.) и в росписи резных каменных порталов до начала XVIII в.

Паркетные Тронного зала Большого дворца в Петергофе (И.-Ф. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти; 1745–1755 гг.; Ф.-Б. Растрелли; 1714–1725 гг.) и Морского кабинета во Дворце Меншикова (Ф. Фонтана, И. Г. Шедель, Д. Трезини, К. Б. Растрелли, Г. И. Маттарнови, Ж.-Б. А. Леблон; 1710–1727 гг.) выполнены в виде «инкрустационных» форм, где паркетные дощечки смотрятся как абстрактные знаки. Паркетные с геометризованным орнаментом представляют инкрустационный тип композиционных приемов, предпочтительный для зрителей с символическим типом мышления.

Гротесковые композиции играют роль художественного средства управления восприятием человека, формирования психических процессов в ходе созерцания пространственно-изобразительного комплекса [18, с. 9]. Зритель в зависимости от перцептивной установки невольно сосредоточивается или на отдельных орнаментальных и изобразительных формах гротесков, или на композиционных схемах, или на особенностях их расположения на поверхностях ограничивающих и разграничивающих элементы интерьера [20, с. 78]. Однако также важно показать, как эти три компонента построения образа (тип мышления, изобразительные формы и типы композиционных приемов организации гротесков) в процессе созерцания могут работать консолидированно, создавая условия для формирования пространственных образов — гротескных пространств.

Пространственно-изобразительные комплексы интерьеров являются художественным воплощением системы «тип мышления — изобразительные формы — типы композиционных приемов организации гротесков в интерьере», и их сценорафический потенциал еще не до конца установлен. Однако очевидно, что изучение убранства интерьеров и ментальных особенностей их восприятия не может опираться только на стилистический анализ памятников архитектуры. Вместо стилистических признаков, по которым принято классифицировать убранство интерьеров, на первый план выходят признаки, по которым можно установить типы пространственной организации [20, с. 148].

Анализ композиций русских интерьеров XVII — первой трети XIX века позволяет включить опыт создания их гротескного пространства в поле единой теории визуальной значимости театрального образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрасов А. И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994. 480 с.
2. Флоренский П. А. Предисловие к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки Петрущеника» (ГИЗ, 1925) // Флоренский П. А. Собр. соч. в 4-х томах. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 532–536.
3. Сценография // Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сценография> (дата обращения: 14.07.2015).
4. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии // Священник Павел Флоренский. М.: Мысль, 2000. 446 с.
5. Свобода Й. Тайна театрального пространства: Лекции по сценографии. М.: ГИТИС. 1999. 152 с.
6. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Шеповалов В. М. Пространственное решение спектакля. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.vkarp.com/2013/08/07/> (дата обращения 28.06.2015).
9. Блинова Е. К. Ордер как архитектурно-художественная система. Историография и методологические аспекты. СПб.: Изд-во РГПУ им А. И. Герцена, 2011. 214 с.
10. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: StrelkaPress, 2015. 432 с.
11. Брунер Дж. О перцептивной готовности // Психология ощущений и восприятия / под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Любимова, М. Б. Михалевской и Г. Ю. Любимовой. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: АСТ: Астрель, 2009. С. 133–145.
12. Игумен Александр (Федоров). Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб.: Сатисъ, 2007. 224 с.
13. Никифоров Г. С. Проблема профессионального здоровья // Психология профессионального здоровья: учебное пособие / под ред. Г. С. Никифорова. СПб.: Речь, 2006. С. 9–39.
14. Шапошникова О. В. Гротеск и его разновидности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 1978. 24 с.
15. Юрков С. Е. Гротеск в культуре русского средневековья: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.04. СПб., 1997. 18 с.
16. Дормидонова Т. Ю. Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2008. 22 с.
17. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 183 с.
18. Урkitис А. Ю. Иконография «гротесков» в монументально-декоративном убранстве русских интерьеров XVII — первой трети XIX века: автореф. дисс ... канд. иск.: 17.00.04. СПб., 2013. 28 с.
19. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
20. Урkitис А. Ю. Иконография «гротесков» в монументально-декоративном убранстве русских интерьеров XVII — первой трети XIX века: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, СПб., 2013. 265 с.

УДК 7.01

Л. Е. Гаккель

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР: «ДЛЯ КОГО ЖЕ СЕГОДНЯ СЫГРАТЬ?»

Несколько текстов о Святославе Рихтере было написано и опубликовано автором при жизни великого музыканта; дважды он откликнулся на них в личных письмах, а последний, посмертный отклик пришел через посредство Ю. А. Борисова и его воспоминаний «Августейший. Рассказ об одном дне Святослава Рихтера» [1]. Там приведены слова Святослава Теофиловича о первой, посвященной ему, статье автора (1973): «...Статья хорошая, а вот название почему-то такое советское: “Для музыки и для людей”. Для музыки — да, конечно. Хотя музыка и без меня бы вполне обошлась. А люди ... забудут, как только перестану играть. Так уж все устроено» [2, с. 188].

В этих словах — ожидаемое неприятие Рихтером советского идеологического клише (название статьи, конечно, придумано не мной), и в них же зерно глубокой личной драмы Святослава Теофиловича, а именно — *одиночества*.

Жизнь маэстро закончилась восемнадцать лет назад. Но те соотечественники, которые восторженно сопровождали Рихтера на жизненном пути, знают и помнят о его основных вехах. Они знают о необычно позднем начале его консерваторского обучения (с пропуском предварительных этапов), о громком успехе первых концертных сезонов Рихтера и неожиданном официальном признании (Сталинская премия 1949 г.) при запрете зарубежных выездов. Знают о начале международной карьеры музыканта в сорокапятiletнем возрасте. О быстром покорении им мирового концертного пространства. О его высочайшем творческом тоне в 1960-е гг. и некотором успокоении в 1970-е, знаками которого были ансамблевые выступления и игра по нотам. От 1980-х в нашей памяти неотделимы первые московские фестивали «Декабрьские вечера» (собранные вокруг Рихтера самое сплоченное культурное содружество из всех, которые он встречал в своей жизни), а также две грандиозные гастрольные поездки по Советскому Союзу. И — угасание в 1990-е.

Всё названное не нужно мерить по какой-либо оценочной шкале. Сейчас, когда Рихтера давно нет, мы ощущаем предопределенность творческой и человеческой судьбы маэстро. Конечно, хочется проникнуть вглубь его природы и его мысли. Но об этом не может быть и речи, если не пытаться восстановить в памяти великие исполнительские достижения Рихтера.

Он играет Бетховена: это всегда *непротиворечиво* — без резких темповых и динамических контрастов; звучность одновременно и слитная и прозрачная; это *космос*, лежащий перед вами во всей своей законченности. В рихтеровском Шуберте гипнотизирует ровность темпа или — иначе сказать — мерное движение времени: по своему «зимнему пути» идет одинокий странник. А в Прокофьеве пианист невероятно тонизирован, энергия «ударного фортепиано» достигает предела. Называя этих трех авторов, открываешь шлюзы своих филармонических

воспоминаний: незабываемыми остались Вариации на тему Диабелли и Восемнадцатая соната Бетховена, Соната Си-бемоль мажор и «Три пьесы» (1828) Шуберта, Шестая и Восьмая сонаты Прокофьева, многое другое. А Шуман (Фантазия, ор.17, с ее небесным финалом), Рахманинов (Второй фортепианный концерт с его «остановившимся временем»), Шостакович (физически ощутимая агрессия Прелюдии и фуги Ре-бемоль мажор), десятки композиторов, десятки интерпретаций — из необъятного рихтеровского репертуара?..

Что он создал? Прежде всего — ни на что не похожее звучание рояля, покоряющее вовсе не колоритом и красками, а величественной одухотворенностью, порой почти абстрактностью, оставляющее нас, слушателей, наедине с композитором и его мыслями. Рихтер создал мир фортепианной музыки — упорядоченный, ясный, и, вместе с тем, имеющий огромный масштаб, как во времени, так и в звучании. Если же выйти на другой горизонт, то нужно будет сказать, что наш великий артист воплотил тип личности абсолютно независимой, но при этом репрезентирующей свою страну. Он — олицетворенные мощь и властность: не демонстративные, не навязчивые, но ощутимые в каждый миг его присутствия на концертной эстраде, ибо таков жизненный состав Рихтера.

Было ли это важным для нашего государства и нашей культуры в свое время? Внешне — да. Святослав Теофилович получил все высшие знаки отличия, полагающиеся советскому музыканту-исполнителю. А по существу, содержались ли его духовные ценности и само его искусство в кругу ценностей, с которыми советский духовный мир себя отождествлял? Живи он без Рихтера, хватало бы ему чего-то важного, и не нарушился ли его строй, когда он действительно потерял своего крупнейшего музыканта?

На первый из этих мысленных вопросов можно ответить отрицательно, поскольку советский мир не отождествлялся со свободой личности. Что касается второго вопроса, то ответ должен быть положительным. И дело не только, и не столько в том, что мы имели потрясающего репрезентанта, а в том, что Рихтер был одним из тех, благодаря кому в советский жизненный синтез почти незаметно проникало вещество художественной фантазии и способность преобразовать мир по образу и подобию художника-творца.

Святослав Теофилович остро чувствовал противоречия своей судьбы. И пытался их смягчить, что порой выглядело волнующе трогательно: он, например, старался вписать себя в камерные рамки музицирования — от «Декабрьских вечеров» до фестиваля в Тарусе и совсем уже домашних «Музыкальных собраний в Верхнем Посаде». Вероятно, ему хотелось укрыться от прожекторов официальной известности и создать тесную слушательскую среду. Это не удавалось в полной мере: государственный статус известнейшего советского артиста так или иначе давал о себе знать.

Но сказанное означает, что наш мастер имел неослабевающую поддержку советского культурного сообщества (пусть и в его элитарной части) и что сегодня его имя не ушло из российской исторической памяти. Подумаем, в каком значении представляли перед публикой столетние годовщины Альфреда Корто, Артура Шнабеля, Артура Рубинштейна, Вальтера Гизекинга или Владимира Горовица.

Это были годовщины выдающихся пианистов — и частных лиц с лучшей или худшей общественной репутацией. О значении Рихтера мы только что говорили. Другое дело, что его ощущения самого себя были ощущениями одинокого человека. Их подготовили семейная катастрофа 1940-х гг., искривленная линия профессиональной карьеры, отсутствие глубокой социальной укорененности. Отсюда — неприятие советского словаря («...для людей»), предвидение посмертной судьбы (частично сбывшееся). Отсюда — трезвая оценка своих поздних «трудов и дней», сохраненная в пересказе Ю. А. Борисова: *«Для кого же сегодня сыграть? Сегодня — ни для кого!»*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / Общ. ред. И. А. Антоновой. М.: Константа, 2000. 384 с.
2. Борисов Ю. А. Августейший (Рассказ об одном дне Святослава Рихтера) // Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей. М.: Константа, 2000. С. 188–200.

УДК 782.1

А. А. Логунова

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ
ФИНАЛА В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ КОМПОЗИТОРА)

Джузеппе Верди никогда не декларировал свои эстетические позиции на страницах специальных теоретических трудов. Потому именно письма являются важнейшим документальным материалом, позволяющим лучше понять его оперную реформу. Наряду со сборниками избранных писем композитора в комментированном переводе ленинградского музыковедом А. Д. Бушен [1, 2], в настоящей статье привлекаются эпистолярные источники, еще не переведенные на русский язык, в частности, фрагменты переписки Верди с Арриго Бойто, вышедшей в издательстве Чикагского университета [3], а также письма, цитируемые в английской монографии крупнейшего современного эксперта в области вердианы Джулиана Баддена [4, 5].

Одним из важных аспектов вердиевской драматургии является переосмысление традиционных оперных форм, в том числе формы финала. Становление финала может рассматриваться как отдельный сюжет в истории итальянской оперы. Так, в период высшего расцвета оперы-buffa наряду с заключительным финалом (finale ultimo) значительную роль получил финал I акта. Здесь интрига достигала высшей точки развития, а музыкально-драматургическое целое разрасталось до небывалых масштабов. Лоренцо да Понте описывал финалы оперы-buffa как «...род самостоятельной маленькой комедии или оперетты», где «речитативы исключены... все поют; и любая вокальная форма возможна» [6, с. 327]. Идея подобного финала получила развитие в итальянской опере эпохи романтизма. Один из актов непременно завершался действенной массовой сценой, события которой определяли все дальнейшее течение драмы. В специальных исследованиях Г. Пауэрса [7, 8], С. Бальтазара [9, 10], Дж. Баддена [11] о формах итальянской оперы такая сцена именуется «центральным финалом» или «финалом-concertato». В том же значении, как синоним, применяется определение «большой финал», близкое формулировке Ф. Госсетта («расширенный финал») [6].

О том, что Верди воспринимал большой финал как непременный атрибут оперы, свидетельствует уже одно из самых ранних писем композитора (от 5 сентября 1843 г.), адресованное директору театра La Fenice графу Карло Мочениго. В нем обсуждается проект оперы «Кромвель», оставшийся нереализованным: «На мой взгляд, (если мы собираемся работать с этим либретто) следует держаться оригинальной трехактной версии, *разработать большой финал для прощания короля Чарльза* и изменить заключительный финал, поскольку в этом виде он недостаточно захватывает... (курсив мой. — А. Л.)» [цит. по: 12, р. 122].

Универсальная структура, определяющая строение больших финалов, так называемая la solita forma, то есть «обычная форма», сложилась в операх Россини,

что позволило С. Бальтазару дать ей еще одно обозначение — «код Россини» [13, р. 471]. В ее основе лежит чередование действенных и статичных разделов. Первый раздел, имеющий обозначение *tempo d'attacco*, представляет собой декламационные реплики солистов на фоне более-менее рельефного оркестрового материала; с точки зрения сюжета, в этом разделе, как правило, выясняется какое-то важное обстоятельство. Второй раздел, именующийся *Adagio* или *pezzo concertato*, является лирической остановкой действия — общий ансамбль, в котором выражается, как правило, дифференцированная реакция героев на произошедшее. Третий раздел, *tempo di mezzo* — вновь событийный, одна из важнейших его функций — смена настроения, в музыкальном отношении он представляет собой свободное построение с преобладанием речитативно-декламационной мелодики. После него следует *stretta* — заключительный энергичный ансамбль, в котором намечается выход из сложившейся ситуации, и единый эмоциональный порыв объединяет всех участников действия.

В своих первых операх Верди полностью опирается на эту структуру. Образцом может служить финал I акта «Набукко» (1842). *Tempo d'attacco* представляет собой динамичную сцену — собравшиеся в храме евреи слышат стремительный марш приближающихся вавилонских воинов, и при появлении Набукко Захария берет в заложницы Фенену. Следующий раздел, *pezzo concertato*, открывает ариозо Набукко, которое перерастает в общий ансамбль. *Tempo di mezzo* — очередной острый поворот: Измаил решительно освобождает Фенену, навлекая на себя гнев евреев. Завершает сцену ансамблевая стретта с сольным запевом Набукко. Подобная модель встречается в операх Верди вплоть до середины 1850-х.

Любопытное свидетельство того, как воспринимались русскими музыкантами традиционные большие финалы в операх Верди, оставил А. Н. Серов: «В конце праздника, во время грубой музыки, годной для ипподрома, — замаскированные заговорщики (под предводительством Иоанны Гусман) покушаются на жизнь герцога. Сын его защищает, и заговорщиков берут под стражу. Драматическая канва требует быстроты, а Верди тут поместил секстет с длинным *adagio* (!). Мотив секстета (разумеется, унисоном) из мелодии романса Рауля; аккомпанемент альты — заменен контрабасом. Заключительное *allegro* переполнено теми оглушительными выкриками голосов и оркестра, в чем синьор Верди полагает высший “пафос” музыкальный, и что вам известно еще по “Ломбардцам” и “Эрнани”» [14, с. 457]. По сути дела, в ходе своей бескомпромиссной критики Серов дал очень точное описание типичных фаз финала-*concertato* из III акта «Сицилийской вечерни» (1855).

Однако уже с середины 1840-х в ряде случаев Верди избегает буквального следования стандарту *la solita forma* и начинает экспериментировать с последним разделом сложившейся формы финала — стреттой. Так, в первом финале оперы «Двое Фоскари» (1843) он заменяет стретту небольшой кодой, а в финале I акта «Аттилы» (1846) и вовсе упраздняет заключительный ансамбль. Впервые композитор продекларировал отказ от стретты в 1849 году при сочинении оперы «Луиза Миллер». В финале I акта в дом к Миллеру приходит Рудольф, который просит руки дочери Миллера Луизы, а затем появляется и отец Рудольфа граф Вальтер,

оскорбляющий Луизу и приказывающий арестовать Миллера вместе с дочерью. В письме к своему либреттисту Сальваторе Каммарано от 17 мая 1849 г. Верди пишет: «...я не хотел бы в первом финале ни стретты, ни кабалетты. Ситуация этого не требует, и стретта уничтожила бы весь эффект данного положения. Вы напишете, как хотите, начало этой части и ансамблевый эпизод; что же касается конца, то вы должны будете сделать его точно так, как у Шиллера... < ... > Здесь общий возглас всех присутствующих, и занавес опускается» [2, с. 47].

Постепенно именно отсутствие стретты становилось характерной приметой вердиевских финалов. Сам композитор подчеркивал прогрессивность этой тенденции в письме к своему другу барону Чезаре де Санктису от 1 января 1853 г. по поводу оперы «Трубадур» — тогда кончина Сальваторе Каммарано заставила Верди дорабатывать текст оперы вместе с молодым поэтом Л. Э. Бардаре: «...я подумал о том, чтобы упразднить стретту [в финале II акта], тем более, что она не кажется мне необходимой для самой драмы, и, может быть, Каммарано написал ее только для того, чтобы следовать обычаю... <...> В таком виде конец оказался мне более новым по форме — может быть, более действенным и, главное, более кратким...» [2, с. 63–64].

Особое место в творчестве Верди занимают величественные финалы опер «Дон Карлос» (1867) и «Аида» (1871): «сцена аутодафе» (III акт в 5-актных редакциях) и картина триумфального марша (II акт), отмеченные влиянием большой французской оперы, с важной ролью декоративной составляющей, которая по принципу контраста оттеняет и подчеркивает драматическую линию. В плане музыкально-драматическом оба финала построены по одному принципу — место традиционной стретты занимает возвращение материала первого раздела в конце картины, что отличает их от финалов ранее написанных опер Верди и его современников. Редкий пример повторения начального хора представлен в первом финале «Весталки» Спонтини (1807), но в «Весталке» — это реприза *da saro*, у Верди же изменения в «репризе» весьма значительны. Центральный финал «Дон Карлоса» стал самой крупной частью оперы, неизменно сохранявшейся во всех прижизненных редакциях и получившей единодушное одобрение уже при первом исполнении. Как отмечает Дж. Бадден, даже враждебно настроенные критики превозносили финал III акта. Корреспондент *Le Figaro* писал: «Эта сцена... восхитительна от начала до конца. Эта потрясающая страница — гарант того, что “Дон Карлос” не умрет» [цит. по: 5, р. 119]. Вероятно, именно картина аутодафе позволила Россини утверждать следующее: «... да простят меня мои коллеги, но он единственный композитор, способный написать большую оперу» [цит. по: 5, р. 26]. Сам Верди признавал, что финал III акта — «без сомнения, лучшая вещь в опере» [5, р. 119]. Доказательством правдивости его слов стало развитие однажды найденного решения в следующей опере.

То, как Верди «высекал» композицию финала II акта «Аиды», показывают его письма к Антонио Гисланцони, написанные в сентябре 1870 г., в которых идет речь о трех хорах, участвующих в грандиозном финале. 8 сентября Верди просит поэта написать текст для жрецов, а также проектирует общую композицию первого раздела финальной сцены: «Синьор Гисланцони, после вашего отъезда я рабо-

тал очень мало; написал только марш, очень длинный и со множеством подробностей. Выход царя со всем двором, Амнерис, жрецы (это надо прибавить); появление войск в полном снаряжении, танцовщицы, несущие священные сосуды, драгоценности и т. д.; танцующие альмеи; и, наконец, Радамес со всякими трофеями — все это составляет один музыкальный отрывок — марш» [2, с. 153]. В следующем письме, 10 сентября, Верди повторяет свою просьбу о стихах для жрецов, подчеркивая формообразующее значение этого материала: «... невозможно обойтись в конце без строфы для жрецов. Рамфис — важное действующее лицо — и должен непременно сказать что-нибудь. Знаю сам, что сказать он может немного и как раз из-за этого требовалось написать слова так, чтобы строфы жрецов в начале финала могли бы повториться в конце. Было бы лучше повторить строфы народа, о чем я просил вас» [2, с. 155]. Наконец, уже во время обсуждения III акта, 30 сентября, Верди вновь возвращается к гранд-финалу и просит либреттиста написать текст хора пленных для заключительного раздела финала: «... У нас на сцене имеется хор пленных; нельзя допустить, чтобы они молчали (их, по крайней мере, человек двадцать), и нельзя допустить, чтобы они пели вместе с народом. Поэтому найдите мне для них какую-нибудь строфу» [2, с. 159]. Требование композитора в очередной раз демонстрирует его стремление к драматической оправданности каждого элемента оперного целого.

Показательным примером эволюции музыкально-драматургической формы финала в операх Верди является сравнение первой версии оперы «Симон Бокканегра», созданной в 1857 году, с редакцией 1881 г. С самого начала Верди понимал, что важнейшие изменения должны коснуться именно I акта, почти половину которого составлял большой финал. Об этом он сообщал в известном письме к Джулио Рикорди от 20 ноября 1880 г.: «Дорогой Джулио, невозможно оставить партитуру в том виде, в каком она существует сейчас. Слишком печально, слишком безнадежно. Незачем менять что-либо ни в первом акте [имеется в виду Пролог], ни в последнем [т. е. третьем], ни даже в третьем [т. е. втором], за исключением нескольких тактов здесь и там. Но необходимо написать заново весь второй [т. е. первый] акт и придать ему выпуклость, разнообразие и большую жизненность. В части, касающейся музыки, можно было бы сохранить каватину женщины, дуэт с тенором и другой дуэт между отцом и дочерью, несмотря на то, что там имеются кабалетты!! (Разверзись, о земля!)» [2, с. 231–232].

Первоначально финал включал танец пиратов с хором — номер, который носил скорее декоративный характер, а после него следовали традиционные четыре раздела *la solita forma*. В редакции 1881 г. первый финал стал одним из самых оригинальных и ярких эпизодов оперы. Чего стоит только обращение дожа к членам Сената, в котором авторы опирались на подлинный текст писем Петрарки! Поначалу композитор высказывал желание освободиться от традиционного раздела *pezzo concertato*. Так, в письме к Рикорди от 26 ноября 1880 г., которое было опубликовано только в 1988 г. и потому не могло войти в русское издание, Верди пишет: «Не думаю, что есть какая-либо причина сделать одно из обычных *pezzi concertati*» [цит. по: 4, р. 256]. Однако в письме к либреттисту Арриго Бойто 26 января 1881-го Верди сообщает: «Не имея такого намерения, я все-таки написал

pezzo concertato в новом финале» [3, р. 34]. При этом даже в полифоническом ансамбле Верди стремится к максимальной естественности выражения — так, 5 февраля он просит Бойто избегать реплик «в сторону», поскольку они «заставляют артистов оставаться неподвижными» [3, р. 37]. Необходимо, чтобы фраза каждого солиста имела конкретного адресата. Кроме того, Верди заботится о ясности текста, и исходя из этого режиссирует эпизод восстания: «Я постарался, вопреки взволнованному движению в оркестре, сохранить ясность всех слов. Оркестр ревет, но ревет тихо» [3, р. 37].

Ни Верди, ни Бойто не предполагали, что редактирование оперы «Симон Бокканегра» обернется столь долгим и кропотливым трудом. Ведь основной причиной их сотрудничества в начале 1880-х была работа над «Отелло». Благодаря переписке Верди с Бойто, процесс рождения этого либретто зафиксирован весьма обстоятельно. В отечественном издании писем Верди опубликовано лишь одно письмо к Бойто касательно «Отелло», и относится оно к заключительному этапу работы, когда Верди сообщает либреттисту о завершении IV акта (5 октября 1885 г.). Между тем, наиболее интенсивно в переписке обсуждался именно вопрос большого финала III акта. 23 июня 1881 г. Верди просит Бойто сконцентрироваться на финале и сделать масштабную сцену: «Этого требует театр, но даже больше, чем театр, этого требует колоссальная сила драмы» [3, р. 54]. Таким образом Верди подчеркнул драматургическую оправданность большого финала (разумеется, уже без стретты) в своей новой опере. Письмо Бойто от 24 августа 1881 г. содержит точное определение самой сути большого финала: «В ансамблевом номере, — пишет Бойто, — есть, как мы и намечали, лирическая и драматическая части, смешанные вместе, другими словами, это лирическая, мелодическая пьеса, внутри которой развивается драматический диалог. Главная фигура лирической части — Дездемона, драматической — Яго» [3, р. 55]. Это же письмо содержит важное замечание Бойто по поводу роли Отелло в общем ансамбле. Либреттист пишет: «Положение Отелло определено драмой. Мы увидели его в состоянии полного упадка... И так он должен оставаться до конца ансамбля. В молчании он величественнее, ужаснее и правдивее» [3, р. 56]. В результате, несмотря на сохранение в композиции «Отелло» ключевой для больших финалов идеи соединения всех голосов в полифоническом ансамбле *pezzo concertato*, Верди не включает в него партию Отелло. Таким образом, после всех предшествующих экспериментов со стреттой, в «Отелло» драматургические поиски Верди концентрируются на другой зоне *la solita forma*.

О том, какое большое значение придавал Верди слову даже в чисто музыкальной структуре полифонического ансамбля, свидетельствует письмо к Бойто от 17 июля 1886 г., которое относится уже ко времени подготовки к премьере «Отелло». Речь идет об оформлении программки для зрителей. Композитор заботится о том, как будет напечатан текст финала, вплоть до расположения страниц и размещения текста участников ансамбля в трех колонках: «Я бы хотел, — пишет Верди, — чтобы слушатели могли видеть и понимать все с одного взгляда» [3, р. 103].

Так, письма Верди, в которых обсуждается композиция финалов, еще раз подтверждают, как внимательно относился композитор к вербальному тексту, как

зорко следил за мотивированностью и драматической оправданностью каждой фразы. Особый интерес представляют высказывания касательно самой музыкально-драматической формы большого финала. В 1850-е Верди выступает как смелый новатор, он исключает стретты, обосновывая такое решение стремлением к драматической правде. Однако от «сердцевины» финала, общего ансамбля, образуемого контрапунктом индивидуальных эмоций (*pezzo concertato*), он не отказывается и тридцать лет спустя, даже вопреки начальному желанию, как при работе над второй редакцией «Симона Бокканегры». И в «Отелло», где теряют силу многие стандарты итальянской оперы, Верди доказал драматургическую необходимость большого финала, сотворив величественный памятник уходящей форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. М.: Музыка, 1959. 647 с.
2. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. М.: Музыка, 1973. 352 с.
3. *Verdi G., Boito A.* The Verdi-Boito correspondence / Ed. by M. Conati, M. Medici; English-language ed. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
4. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 2. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 532 p.
5. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 3. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 546 p.
6. *Gossett Ph.* The «Candeur Virginal» of «Tancredi» // *The Musical Times*. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.
7. *Powers H. S.* «La solita forma» and «The Uses of Convention» // *Acta Musicologica*. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.
8. *Powers H. S.* «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // *19th-Century Music*. Vol. 13. 1989. № 2. P. 10–28.
9. *Balthazar S. L.* Mayr, Rossini, and the Development of the Early «Concertato» Finale // *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 116. 1991. № 2. P. 236–266.
10. *Balthazar S. L.* Aspects of Form in the Ottocento libretto // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 7. 1995. № 1. P. 23–35.
11. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 524 p.
12. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 720 p.
13. *Balthazar S. L.* The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code // *The Journal of Musicology*. Vol. 7. 1989. № 4. P. 471–497.
14. *Серов А. Н.* «Иоанна ди Гусман» Верди // *Серов А. Н.* Избранные статьи: в 2-х т. Том 2. М.: Музгиз, 1950. С. 455–462.
15. *Шен Д.* [Бушен А. Д.] Верди и Бойто в работе над «Отелло» // *Советская музыка*. 1946. № 5–6. С. 56–65.

УДК 786.2; 7.071.1–2

О. А. Скорбященская

АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ

И РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ ЕГО ВРЕМЕНИ

«Петербург издавна служил притягательной силой для иностранных музыкантов. Многие у нас создали свою славу, многие нажили или наживали себе деньги; немало из них подолгу оставались в России, и даже, обжившись, переходили в русское подданство и становились неотъемлемой частью нашего, в старину мало обширного мира... И еще более удивительно, что, несмотря на огромную популярность у нас подобных личностей, несмотря на то, что их уроков искали и дорожили ими (так предписывала мода!) — не успевал такой музыкант сойти в могилу, он точно навсегда вычеркивался из памяти толпы, даже из памяти музыкантов».

Н. Финдейзен.

Адольф Гензельт (к 10-летию со дня смерти) [1, стлб. 865].

Родившийся в баварском городке Швабах в 1814 г. немецкий пианист-виртуоз Адольф фон Гензельт по воле судьбы прожил большую часть своей жизни — с 1838 по 1858 гг. — в России. Здесь, в Петербурге, он обрел свою вторую родину. Здесь он пополнил армию учителей-иностранцев, воспитывавших новое поколение русских музыкантов. Здесь он стал придворным пианистом императорской семьи, самым модным педагогом фортепианной игры, инспектором всех фортепианных классов музыкальных заведений Петербурга. Наконец, на закате своей карьеры, он был приглашен стать профессором Петербургской консерватории. И хотя Гензельт так и не выучил русского языка, он стал одним из основателей петербургской фортепианной школы XIX в. Контактam и творческим связям Гензельта с русскими музыкантами его времени посвящена эта статья.

Гензельт и Чайковский

Между П. И. Чайковским и Гензельтом не было почти никаких личных отношений. Неизвестно доподлинно, встречались ли они. Но влияние Гензельта все же было ощутимо, если не на самого Чайковского, то на среду, формировавшую его в юные годы. Чайковский поступил в Училище правоведения в 1850 г., когда Гензельт там уже не преподавал, но учитель Чайковского по фортепиано, Карл Яковлевич Карель¹, был знакомым Гензельта и в свое время уговорил его начать работать в Училище правоведения. Так, можно предположить, что Чайковского учили играть на фортепиано по тем методическим упражнениям, которые разрабо-

¹ Карель Карл Яковлевич (Карл Фридрих) (1791–1854), с 1840 по 1853 гг. — преподаватель музыки в Училище правоведения, с 1853 г. — коллежский ассессор.

тал Гензельт, и что музыка Гензельта звучала в Училище — на концертах и экзаменах, определяя звуковой фон, формировавший слух будущего композитора. Как и Вебер, чью музыку Чайковский именно в те годы узнал и полюбил [2], Гензельт был необычайно популярен в Петербурге. Причем, можно сказать, что наибольшая известность к нему пришла именно как к автору транскрипций сочинений Вебера — Увертюра к «Фрайшютцу», к «Оберону», сцен из этих опер, обработки «Приглашения к танцу» и «Perpetuum mobile». Как и другие выпускники Училища правоведения — В. Стасов, А. Серов — Чайковский играл фортепианные сочинения Вебера, которые стали популярны здесь благодаря Гензельту. Так, «виртуозным коньком» Петра Чайковского был Полонез Вебера *Es-dur*, впервые ставший известным петербургской публике именно в гензельтовском исполнении [3, с. 86]. Когда Чайковский закончил в 1859 г. Училище, он уже не мог слышать самого Гензельта, который больше не выступал публично, но он слышал его произведения, довольно часто звучавшие на концертной эстраде. В 1874 г. он слушал в исполнении А. Ю. Зограф «Баркаролу» Глинки-Гензельта, в 1879 г. Концерт Гензельта фа-минор в исполнении пианиста П. А. Шостаковского (оркестром дирижировал Н. А. Римский-Корсаков) и в 1886 году посетил в Москве 5-й Исторический концерт А. Г. Рубинштейна, на котором великий пианист исполнил сочинения Гензельта [3, с. 94]. Особенного впечатления, однако, эти произведения на Чайковского, очевидно, не произвели. В 1872 г. Чайковский подверг резкой критике сочинения Гензельта (назвав его «музыкальным нулем», как и Хиллера) в своей статье «Второе и третье квартетные утра». Чайковский пишет: «Разительным примером такой критической незлобивости может служить Шуман, в течение всей жизни преклонявшийся и перед Мендельсоном, и перед Шопеном и Берлиозом, и даже перед такими нулями в области композиторства, как Гензельт, Гиллер и т. п.» [4, с. 76]. Очевидно, Гензельту это прискорбное высказывание Чайковского не было известно, и он относился к Петру Ильичу с искренним теплом и уважением. Премьеру Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского 1 ноября 1875 г. исполнил ученик Гензельта Густав Густавович Кросс. Начав редактировать журнал «Нувеллист», Гензельт напечатал там ряд своих обработок сочинений Чайковского — например, его «Осеннюю песню», романс «Уноси мое сердце» (1873), в 1892 г., уже после смерти Гензельта, у П. Юргенсона была напечатана транскрипция Гензельта романса Чайковского «То было раннею весной».

Две дамы из окружения Чайковского были связаны с Гензельтом. Первая — это печально известная Антонина Ивановна Милюкова, бывшая в течение 11 недель женой Чайковского. Она обратилась к Гензельту с просьбой стать его ученицей. Об этом Чайковский пишет Юргенсону и фон Мекк в 1877 г., высказывая надежду, что, возможно, благодаря занятиям с Гензельтом она, наконец, от него (Чайковского) отстанет. Вторая — наоборот, бывшая ученица Чайковского по инструментовке и композиции Александра Яковлевна Лебензон-Александрова (1856–1930), в будущем мать А. Н. Александрова, известного московского композитора, профессора Московской консерватории (1888–1982). В первой половине 1889 г. она обратилась по рекомендации Чайковского к Гензельту с просьбой оказать ей содействие в получении места преподавательницы одного из музыкальных

институтов и была им сердечно принята. Воспоминания об этой встрече она опубликовала в 1914 г. в РМГ [5, с. 642]. Трогательное отношение старого и почти бессильного Гензельта к этой молодой даме, неудавшаяся попытка помочь ей и сетования Гензельта на свою судьбу выражены в этом материале с простотой и силой. «Молитесь за Вашего бедного Гензельта!» — написал старый музыкант молодой даме в своей предсмертной записке карандашом.

В 1889 г. Гензельт неожиданно завещал Чайковскому свою дирижерскую палочку, изготовленную Фаберже. Чайковский был очень тронут этим бесценным подарком, так как полагал, что эта палочка до Гензельта принадлежала какому-нибудь из его гениальных друзей — Шуману или Мендельсону [3, с. 97].

Творческие пересечения фортепианного Гензельта и фортепианного Чайковского еще ждут своего тщательного исследования. Во всяком случае, они очевидны для всех музыкантов, знакомых с салонными пьесами Чайковского ор. 72, с его Вторым и Третьим фортепианными концертами и Концертной фантазией для фортепиано с оркестром.

Гензельт и Балакирев

1887 г. был ознаменован кульминацией тесных дружеских контактов Гензельта с М. А. Балакиревым (1836–1910). Первая встреча Балакирева с музыкой Гензельта произошла еще в годы его учебы в Александровском дворянском институте в Нижнем Новгороде. Его педагог, Александр Дмитриевич Улыбышев, подарил жадно интересующемуся всеми музыкальными новинками мальчику ноты Концерта Гензельта фа-минор, который ему очень понравился, но юный Балакирев ехал домой на дрожках в сильный мороз и потерял подаренные ему ноты [6, с. 24]. Позднее, однако, встреча Балакирева с Концертом Гензельта состоялась, и он выучил Ларгетто из него, которое с успехом играл на своих гастролях по Северному Кавказу в 1868 г. (29 июля — Железноводск, 8 августа — Кисловодск, 28 августа — Владикавказ) и — уже после смерти Гензельта — в Ярославле 23 сентября 1890 г. В 1869 г. он дирижировал этим концертом; солировала А. Л. Щетинина — будущая мать А. Н. Скрябина. (Таким образом, Концерт Гензельта вошел в среду, формировавшую будущего русского гения, еще до рождения последнего). Из других произведений Гензельта в репертуаре Балакирева был Этюд ор. 13, № 2 «Гондола», который он играл в 1855 г. на своем сольном концерте в Нижнем Новгороде и в Казани на праздновании юбилея Университета, где он был вольнослушателем. В репертуаре Балакирева были также Этюды ор. 2 Гензельта и гензельтовские обработки «Каватины» и «Баркаролы» Глинки.

Первая личная встреча Балакирева с Гензельтом произошла в ноябре 1879 г. в квартире Гензельта, куда молодого русского музыканта привел Стасов, бывший учеником Гензельта. Балакирев был поражен пианистическим мастерством Адольфа Львовича, исполнившего по просьбе присутствующих свой Концерт фа-минор. Следующая встреча состоялась в апреле 1884 г. и также была связана с исполнением Концерта, который произвел на слушателей сильное впечатление. Балакирев в том же году сочинил и посвятил Гензельту свой идиллический Этюд «В саду». Он писал нотоиздателю П. Юргенсону: «Я надеюсь Вам передать мой

Этюд средней трудности, который я посвятил Гензелю, к которому я в последнее время часто приходил» [7, с. 84]. В беседах с друзьями и в переписке с Ляпуновым, Стасовым и другими корреспондентами Балакирев любовно называл Гензельта «Доша» — сокращенное от «Адольф». Так, он рекомендует Ляпунову в качестве образца для Анданте Фортепианного концерта «по настроению оба Шопена и Larghetto Доши» [8, с. 418].

Очевидно, и Гензельт проникся любовью и уважением к Балакиреву. В 1884 г. Гензельт передал Балакиреву свой концерт для переоркестровки. В письме от 23 сентября он писал: «Мой дорогой юный друг! (Балакиреву — 48 лет и он уже глава Новой русской композиторской школы, но для 70-летнего Гензельта он, очевидно, все еще юн — О.С.) Милейший Андрей Андреевич² передал мне вашу любовь и восхищение, за что я вам очень признателен и посылаю мою партитуру. В верхней строчке Вы можете увидеть то, как Хиллер и Шуман 43 года тому назад выразили свое мнение о концерте — черным и красным карандашом и чему я не последовал» [3, с. 98]. Далее Гензельт выражает надежду, что Балакирев будет удачливее и сможет сделать переоркестровку, чтобы упростить чрезмерно сложный аккомпанемент. К сожалению, Балакирев не завершил свою работу над гензельтовским концертом, хотя примеры из него и Концерта Шопена фа-минор (в обоих случаях это Ларгетто — средняя часть) он приводит в письме к Ляпунову [8, с. 418]. В начале 1887 г. Гензельт подарил Балакиреву свой портрет с надписью «Другу от друга». В ответ Балакирев написал: «Дорогой и высокопочитаемый друг! Я глубоко тронут тем дорогим подарком, которым Вы удостоили меня в тронный день и который будет для меня на всю жизнь драгоценным воспоминанием об Вас. Крепко обнимаю Вас и прошу верить моей сердечной и неизменной Вам преданности. М. Б.» [7, с. 288]. В следующем году Гензельт подарил Балакиреву свой методический труд «Продолжение подготовительных упражнений»³. Это был последний знак дружеского расположения Гензельта своему русскому коллеге.

К юбилею Гензельта Балакирев (под псевдонимом Валерьян Горшков) написал статью, где передал впечатления от игры 65-летнего артиста и подвел итог его композиторской и педагогической деятельности. Там он, в частности, писал: «Громкая слава его, как виртуоза, сохранилась за ним даже до сих пор, и те, которым случалось слышать его игру даже в недавнее время, каких-нибудь три, четыре года тому назад, не могли не изумляться замечательной художественности, самобытности, законченности его исполнения, полного вкуса и изящества, и сохранившейся у него огромной технике, несмотря на его преклонные лета. Свои знания, свою талантливость и свои силы Гензельт посвятил исключительно преподаванию и наблюдению за преподаванием музыки. В этой деятельности он

² Андрей Андреевич Вагнер был действительным статским советником и педагогическим инспектором ведомства учреждений императрицы Марии и жил долгое время в квартире Гензельта на ул. Кирочной, д. 8/10.

³ Ноты хранятся в фонде М. А. Балакирева в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Ф. 41. опись 1, № 361). Там же находится фотопортрет Гензельта с дарственной надписью Балакиреву (№ 1726) и довольно многочисленные издания его сочинений.

провел полвека, и принес громадную пользу, образовав несколько поколений учеников и преимущественно учениц.

Всякий, живший в провинции, особенно лет 30 тому назад, когда еще и в помине не было консерваторий и музыкальных школ, хорошо знает, какой интерес возбуждался приездом из Петербурга какой-нибудь окончившей курс институтки, получившей образование если не от Гензельта, то под его инспекцией. Весь город интересовался ее послушать, и в результате всегда оказывалось, что молодая музыкантша, даже и тогда, когда не обладала большим механизмом, играет непременно осмысленно, со вкусом, и сразу становилась героиней всех концертов и музыкальных вечеров, даваемых в городе» [9, с. 2–3]. Итог подводит письмо Балакирева Стасову от 1 июня 1887 г., где Милий Алексеевич сетует, что Гензельт так мало написал, и говорит, что он принадлежит к благороднейшему поколению Шопена, Листа, Шумана и составляет честь и славу своего времени: «Мне будет ужасно жаль, когда его не станет. С ним уйдет в могилу последний представитель той благородной плеяды (хотя и не такой крупный, как другие его сотоварищи), к которой принадлежали Шопен, Шуман, Лист. Честь и слава этому поколению, уже сошедшему в могилу. Ими сделано так много, как нам не сделать никогда, и дела их так велики, что нам остается только, снявши шляпу, почтительно шествовать за ними в благоговейном удивлении». [7, с. 104]. Параллель Гензельт — Балакирев может быть прослежена в фортепианном творчестве последнего, в его стиле, объединяющем трансцендентную виртуозность и кантабельность, европейское и русское.

Гензельт и Рубинштейн

Отношения Адольфа Гензельта с Антоном Рубинштейном прошли разные стадии.

Уже на стадии начальных занятий с Александром Ивановичем Виллуаном юный Рубинштейн играл сочинения Гензельта наряду с пьесами Гуммеля, Мошелеса, Гюнтена, самого Виллуана [см.: 10, с. 40]. Именно пьесы Гензельта в его исполнении отмечены в первой рецензии на игру мальчика-вундеркинда в «Revue et Gazette musicale de Paris» от 25 октября 1840 г., где сообщается, что «в настоящее время в Париже находится молодой русский пианист А. Рубинштейн» и что «приводит в изумление легкость, с которой он преодолевает самые большие трудности, и вкус, который он проявляет в исполнении... особенно в музыке Гензельта» [10, с. 361]. 15 (27) июля 1841 г. в Бонне одиннадцатилетний Рубинштейн исполняет Этюды Гензельта, вероятно, их же он играет 16 (28) сентября во Франкфурте [см.: 10, с. 46]. В октябре-ноябре 1842 г. в Берлине и в декабре того же года в Бреславле Рубинштейн играет этюды Гензельта «Буря» ор. 2 № 1 и «Если б я был птичкой» ор. 2 № 6, Ноктюрн «La fontain» («Фонтан») из ор. 6 и «Поэму любви» ор. 3. Эти же пьесы Рубинштейн играл на протяжении всей своей пианистической карьеры. В программу концерта из цикла Исторических концертов в Нью-Йорке 8 (20) мая 1873 года он включил те же два этюда, «Поэму любви», Фантазию, Колыбельную ор. 12 [11, с. 143]; в программу своего пятого Исторического концерта 1886–1887 гг. — Этюд «Если б

я был птичкой», «Поэму любви», Колыбельную и два ноктюрна ор. 6: «Schmerz im Glück» («Боль в счастье») и «La fontain» [см.: 11, с. 266]. 4 (16) декабря 1882 г. Рубинштейн дирижировал исполнением Концерта для фортепиано с оркестром Гензельта в симфоническом собрании РМО в Петербурге; солировал немецкий пианист Карл-Генрих Барт [см.: 11, с. 260].

Возможно, в юности Рубинштейн-пианист утверждал себя в соперничестве с Гензельтом. Вероятно, к этому времени относятся его язвительные слова, характеризующие пианизм Гензельта: «Я был поражен его ловкостью на рояле, особенно в том, что требовало растяжения, в аккордах, с широким расположением, в скачках... Я достал его концерт и этюды, но, поработав над ними несколько дней, понял, что это пустая трата времени, ибо они рассчитаны на особое строение его руки. Подобно Паганини, Гензельт в своем роде отклонение» [12, с. 198]. Позднее Рубинштейн относит Гензельта к наиболее выдающимся представителям пианизма 1840–1850-х гг., говоря, что «кто не слышал Листа, Шопена, Тальберга и Гензельта, тот не имеет никакого представления о фортепианной игре» [13, с. 147].

Признавая талант Гензельта-пианиста, Рубинштейн отдавал ему должное и как педагогу, хотя с оговорками. Вероятно, кипучей титанической личности Рубинштейна претил педантизм Гензельта в педагогике. Наверное, для него, как и для многих новых музыкантов России, Гензельт казался анахронизмом. Характерно, что в открывшуюся в 1862 г. консерваторию, Рубинштейн, несмотря на ходатайства Стасова и Львова, его не приглашает. Надо отметить, что Гензельт, как и Балакирев, и Стасов, придерживался прямо противоположного рубинштейновским идеям взгляда на педагогику, считая наиболее важным развивать массовое музыкальное образование, воспитывать педагогов, а не артистов. Потому к открытию консерватории Гензельт относился поначалу с предубеждением.

Профессиональные и теплые человеческие контакты с Антоном Рубинштейном пришли на 1883–1889 гг., обозначившие последнюю главу жизни Гензельта. Это не случайно: именно в этот период Рубинштейн после своего пребывания «в опале» вновь вырывается на авансцену петербургской музыкально-общественной жизни, вторично став директором консерватории. Гензельт уже стар и болен. Кажется, что его уже никто не принимает всерьез, но, словно чтобы компенсировать это, на него, как из рога изобилия, льются всевозможные награды, почетные звания, с разницей в 4 года отмечаются юбилеи 25-летия деятельности в качестве инспектора и 50-летия творческой деятельности. Некоторой запоздалой компенсацией стало приглашение Гензельта в 1887 г. на профессорскую должность, когда в связи с 25-летием Консерватории РМО решило обновить профессорский состав. В планы входило привлечение к работе видных европейских музыкантов: Иоганнеса Брамса, Камилла Сен-Санса, Йозефа Иоахима, Ганса фон Бюлова и Адольфа Гензельта [см.: 14, с. 2]. Вновь назначенный директором А. Г. Рубинштейн передал приглашение Гензельту, и тот соглашается, что вызывает большой энтузиазм у Рубинштейна. Он пишет Гензельту 4 (16) ноября 1887 г., называя его «братом по искусству»: «Вся моя деятельность покоилась на прославлении артиста. В последнее время я был в замешательстве: готов был прийти к мысли, что

артисты нисколько не благороднее публики. И тут я получил Ваше письмо — итак, je vois, je sens, je crois!!»⁴ [11, с. 326]. Гензельт отвечает, что для него большая честь и почет приступить к исполнению обязанностей с 29 января 1888 г. В начале февраля 1888 г. он становится профессором фортепианного отделения. У него в классе занимаются одиннадцать учениц, оставшихся без учителей, уволенных недовольным их работой Рубинштейном. Но и Гензельт проработал всего один семестр. Причины его ухода до конца так и не ясны. А. Рубинштейн пишет Гензельту 11 (23) мая 1888 г.: «Как ни лестно для меня и почетно для консерватории то, что Вы и в будущем году склонны посвятить свою деятельность этому учреждению», существуют два условия, которые заставляют Рубинштейна сомневаться, сможет ли Гензельт их принять:

1. «Бюджет консерватории так дефицитен, что ограничения представляются необходимыми во всех отношениях, поэтому я, — пишет Рубинштейн, — могу предложить Вам с будущего учебного семестра не более 100 рублей за годовой час;

2. Личное участие профессоров в заседаниях, музыкальных учебных вечерах и экзаменах неизбежно, что, как Вы мне указали, Вас совершенно не устраивает.

Если же эти два пункта Вас не отпугнули, и Вы не откажетесь их принять, я выражаю Вам свою сердечную благодарность и с открытыми объятиями жду Вас 15 сентября, то есть к Вам самим указанному сроку.

Само собой разумеется, что Вы тогда определите себе помощника (мужчину или даму), который будет принят без нарушения установленного гонорара и сможет приступить к обязанностям одновременно с Вами» [13, Т. 3, с. 102]. Гензельт отвечает, что первое считает возможным, но второе «неприемлемым» [15, с. 199] и отказывается. Назначение Гензельта профессором Петербургской консерватории, хотя и выглядит, как кульминация его карьеры, на самом деле произошло слишком поздно, в самом конце его творческой жизни. Скорее всего, это было номинальное почетное назначение — Гензельт уже не мог не только вести 8–10 часов в неделю, но и вообще преподавать.

Гензельт и Рахманинов. Гензельт и Скрябин

Эпилогом истории взаимоотношений Гензельта с русскими музыкантами становится его признание композиторами-пианистами рубежа XX в. Для этих музыкантов Гензельт — не современник, с которым нужно соперничать, и не отец, которого нужно свергать, а дедушка, которого можно просто любить и уважать. Собственно так, через поколение, Гензельт и повлиял на русскую музыку. Он воспитал учителя Рахманинова — Николая Зверева, и Рахманинов всю жизнь помнил

⁴ «Я вижу, я чувствую, я верю!» (франц.). Источник фразы доподлинно неизвестен. Подобную же фразу цитирует герой повести Мопассана «Доктор Иракий Глосс», который полагает, что она относится к «формуле веры» из апокрифического «Откровения святого Павла». На самом же деле, вероятно, цитируется знаменитый монолог Паулины, язычницы, перешедшей в христианство, из пьесы Пьера Корнеля «Полиевкт». Интересно, что по тексту пьесы была в 1840 г. написана популярная опера Гаэтано Доницетти, шедшая на французском языке под названием «Мученики» в Гранд Опера (либретто Э. Скриба).

Этюды и упражнения Гензельта, выученные в юности. В интервью филаделфийскому журналу «Этюд» он признался, что всю жизнь разыгрывался на них [3, с. 115]. Общеизвестна запись гензельтовского Этюда ор. 2 № 6, сделанная Рахманиновым в 1923 г.

У Скрябина связь с Гензельтом была еще более тесной и непосредственной: как было сказано ранее, именно Концерт Гензельта фа-минор был тем «коньком», с которым блистала мать композитора, А. Л. Щетинина. Она сыграла этот концерт публично огромное число раз, начиная с 1869 г., и даже исполняла его накануне рождения своего сына, в декабре 1874 г. Таким образом, когда молодой Скрябин, заканчивая консерваторию, взял для своего дипломного выступления Концерт Гензельта, он исполнял то, что ему было известно, так сказать, еще «перинатально». Такие тонкие взаимосвязи не могли не проявиться и в творчестве: при всей разнице в индивидуальностях, во многих Этюдах Скрябина и в его ранних сонатах ощутим мятежный порыв и окрыленность того, кого в юности Шуман назвал «трубадуром романтизма» — Адольфа фон Гензельта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Финдейзен Н. Адольф Гензельт: к десятилетию со дня смерти // РМГ. 1899. № 37. Стлб. 865–867.
2. Скорбященская О. Вебер и Россия // Немецко-русские музыкальные связи. СПб., 2002. С. 21–37.
3. Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. Frankfurt an Main, 2006. 680 S.
4. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. 437 с.
5. Александрова-Лебензон А. Я. Воспоминания об А. Л. Гензельте // РМГ. 1914. № 30–31. Стлб. 680–682.
6. Ляпунова А. С., Ляпунов С. М. Молодые годы Балакирева // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 7–72.
7. Балакирев М. Переписка со В. Стасовым. Т. 2. М.: Музыка, 1971. 421 с.
8. Ляпунова А. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова // М. А. Балакирев. Исследования. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 388–422.
9. Валерьян Горшков [М. А. Балакирев]. Юбилей Гензельта // Новое время. 12/24 марта 1888 г. № 4323. С. 2–4.
10. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. Л.: ГИЗ, 1957. 452 с.
11. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. Л.: ГИЗ, 1962. 490 с.
12. Шонберг Г. Великие пианисты. М.: Аграф, 2003. 416 с.
13. А. Г. Рубинштейн. Литературное наследие. В 3 т. / Сост., комментарии и вступительная статья Л. А. Баренбойма. Т. 1. М.: Музыка. 1983. 215 с.; Т. 3. М.: Музыка. 1986. 279 с.
14. Музыкальное обозрение. СПб., 1887. 24–26 сент. С. 2.
15. Kindl G. Adolph von Henselt. (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. Schwabach, 2014. 815 S.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

Л. А. Меньшиков

ИСКУССТВО, СОЗДАЮЩЕЕ РЕАЛЬНОСТЬ

Отношения искусства и реальности — тема, проходящая красной нитью через все эстетические учения авангарда и постмодерна. Распространение художественных течений, стремящихся соединить и отождествить искусство и жизнь, проникновение жизни в искусство в форме его политизации и бытовизации, вызвала к жизни большое число интерпретаций их взаимоотношений. Интересную точку зрения представляет объяснение взаимодействия вымышленного и реального миров через теорию текста и интертекстуальности. В частности, это взаимодействие неоднократно становилось предметом размышлений крупнейшего семиолога XX столетия, итальянского ученого и писателя Умберто Эко. Его идеи, сформулированные на материале художественной литературы, содержат значительное количество обобщений, имеющих общеэстетический характер и продуктивно объясняющих специфику художественного процесса постсовременности. Ключевым моментом, позволяющим сделать такое обобщение, является тот факт, что «все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации, и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотношении с кодом» [1, с. 35].

Моделью искусства настоящего времени в значительном числе ситуаций может служить повествование как способ коммуникации. Ряд его аспектов дает интересный материал для объяснения специфики постсовременного искусства. Один из них — время художественного повествования. У времени повествования собственные внутренние законы — оно может замедляться, останавливаться или предельно ускоряться. Замедление готовит читателя к восприятию наиболее важного — текст учит читателя медлить. Замедление и остановка — неотъемлемая часть повествования. Замедление представляет собой одну из авторских стратегий, обязательный прием, который позволяет читателю задуматься и сформировать собственный взгляд на излагаемое. Еще в «Поэтике» Аристотеля говорится о том, что катарсису должны предшествовать длительные по времени, но мало насыщенные событиями перипетии, задача которых — отсрочить финал, приготовить читателя к открытию. Задержание имеет две основные функции — привлечь внимание в состояние напряжения и усилить эстетический эффект от развязки или осознания смысла произведения. Если читателю сразу открыть единственный смысл — в нем никогда не родится сотворец автора, поэтому его нужно заставить заблудиться, тем самым стимулируя к дальнейшему поиску — построе-

нию смысла. В ходе замедления читателю, лишённому притока новых сведений и впечатлений от текста, приходится в определенные моменты самостоятельно достраивать сюжет, опираясь на собственный арсенал выразительных средств — на свой культурный и жизненный опыт. Тем самым повествование наполняется новыми фактами, своеобразными для каждого читателя, превращается в результат коллективного творческого опыта. В любой текст включаются мысли читателя, возникающие по ходу чтения, и их тем больше, чем менее напряженно развивается сюжет. Мы сопереживаем персонажам, проживаем мысленно их жизнь, ставим себя на их место, представляем их себе в соответствии с собственными взглядами на ситуацию: «Домысливание по ходу дела составляет обязательный аспект чтения, порождающий надежды и страхи» [2, с. 94]. Так строится индивидуализированная проекция любого текста. Это может происходить либо неосознанно со стороны читателя и автора — тогда мы имеем дело с классическим текстом, либо осознанно — тогда мы имеем дело с текстом постмодернистским, причем совершенно неважно, когда такой текст создан исторически.

Автор может через повествование стимулировать читателя к сотворчеству — например, задавая вопросы, призывая его сформировать собственное мнение или отождествиться с персонажем. Результатом таких ухищрений становится возникновение в тексте трех времен: фабульного, дискурсивного и времени чтения. Фабульное время соответствует реальному времени, текущему в соответствии с событиями, описываемыми в повествовании. Дискурсивное — то время, которое нужно для того, чтобы рассказать об этом. Время чтения — то, которое нужно для прочтения и понимания этого дискурса. Три времени текста не совпадают. Ускорение или замедление каждого из них создает особый эффект восприятия текста. Эко приводит характерный пример, касающийся времени восприятия картин Д. Поллока: время создания, время поверхностного осмотра, время восстановления пути создания через прослеживание его хода по следам краски. Это три разных времени, определяющих разные способы понимания текста, в котором ничего не стоит запутаться, поскольку в нем — как в лесу — существует множество перепутанных тропинок. Здесь возникает еще одно время — не время чтения, а время восстановления хода творческого процесса, время реконструирования авторского замысла. Такое реконструирование уводит читателя очень далеко от первоначальной идеи. Оно становится, по словам Эко, мысленным путешествием по географической карте, на основании которой мы можем придумать абсолютно любой сюжет. Произведение и есть такая карта, его задача — стимулировать читателя к самостоятельному странствию по тексту, к тому, чтобы стать повествователем. Следуя по собственному мысленному миру, создавая повествование на основании такой схемы, мы постоянно оказываемся в ситуации замедления, поскольку наше сознание может вовлекать все новые и новые персонажи, новые и новые темы и мотивы. Условность времени — необходимое основание художественности текста. Благодаря ему «текст организует вокруг себя пространство, наполненное намеками, недосказанностью, неопределенностью, и характеризуется принципиальной открытостью» [3, с. 30].

Существенное изменение отношений автора и читателя, происходящее в постмодернистском искусстве, связано с доверием, которое должен испытывать читатель к тексту. Классический читатель априори доверяет автору. Для него автор — авторитет, который не может лгать, поэтому читатель воспринимает рассказываемую историю как истину, несмотря на понимание принадлежности ее вымышленному миру. Автор в классическом тексте подобен Богу, который не бывает неправ. Но в реальности эта непогрешимость автора нарушается тогда, когда в действие вступает читатель, который начинает интерпретировать текст со своей точки зрения. Здесь речь уже может идти только о соглашении между автором и читателем, в рамках которого «автор только делает вид, что говорит правду», а читатель делает вид, «что события, о которых... повествуют, действительно имели место» [2, с. 139].

Границы доверия читателя могут колебаться. Эти колебания служат фактором для оценки стиля и даже для создания его типологии. Читатель, воспринимая текст, доверяет лишь определенным фактам, определенным событиям, определенным ситуациям, перечень которых задан мировоззрением и характеризует его вписанность в стиль. И хотя «границы между тем, во что нам надлежит верить и во что нет, довольно расплывчаты» [2, с. 143], в то же время они и достаточно четки и определены, поскольку жестко детерминированы эпохой.

Не менее важным, и даже определяющим фактором доверия становится целостность художественного произведения, определяемая как стиль. Благодаря ей читатель включается в мир художественного произведения, становится его частью, пытается вжиться в этот мир, и действительно вживается, поскольку вымышленный мир становится частью культурного мира читателя и начинает его определять. Читатель входит в бесконечный круг взаимного определения себя и автора, себя и текста. Наши знания о положении дел в действительности, наша картина реального мира делаются залогом того, что прочитываемый текст оказывает влияние на читателя. Именно реальный мир становится фоном, который просвечивает сквозь ткань художественного произведения. Он проникает в ткань авторского замысла, связывается с ним, образуя новый вымышленный мир в сознании читателя. Эко говорит о художественном произведении как о ситуации, в которой «вымышленные миры паразитируют на реальном» [2, с. 153]. Описание способа такого паразитирования переводит нас из области стилистической в область морфологическую и зависит от выбора устоявшихся в истории искусства форм организации художественного пространства, которые представляют собой способы ограничения реального мира и выстраивания его как мира вымышленного.

Эффективность паразитирования вымышленного мира на реальном зависит от подготовки читателя. Выделение в теории Эко эмпирических и образцовых читателей вскрывает существенную проблему для современного искусства — потребность в читателе подготовленном. Чем более подготовлен читатель, тем более эффективен процесс чтения и тем более комфортно включается вымышленный мир в мир реальной культуры. С начала эпохи авангарда эта проблема стала предпосылкой для разделения читателей на элиту и массу — положение внутри

этих групп определяется как раз готовностью читателя к восприятию того или иного типа текстов. Только подготовленный читатель может помочь вымышленному миру не увянуть после завершения процесса чтения и не пропасть среди множества других вымышленных миров, но продолжить свое продуктивное существование и стать основанием для возникновения все новых и новых интерпретаций. Каждая из них гораздо беднее реального мира, поскольку включает в себя лишь фрагмент его, в то время как он сам — множество вымышленных миров художественных текстов как реальностей мысли. Произведение включает в себя элементы реального мира, которые нужны для его восприятия с точки зрения автора, некоторые элементы могут быть лишними с точки зрения читателя, но ничто не останется невостребованным подготовленным читателем, вымышленный мир даже узок ему, он стремится его расширить. Он не может вынести того, что «размеры нарративного мира меньше размеров настоящего» [2, с. 161]. Такая ситуация не может произойти с читателем, который ищет подтверждения имеющейся у него картины реальности, и с читателем, который перестраивает имеющуюся у него модель мира в соответствии с тем, что узнает из художественного произведения.

В любом случае художественное произведение ведет игру с реальным миром, общение читателя с ним происходит в соответствии с правилами игры, подразумевающими существование определенного образа поведения, несерьезно реконструируемого в акте творчества. Произведение искусства знакомит читателя с законами мира. Читатель уже имеет определенное представление о них, но в ситуации восприятия искусства происходит проигрывание, примеривание этих законов к одному из вымышленных миров. Чтение, восприятие искусства — это участие в игре, которая помогает выстроить более или менее закономерную схему происходящего. По сути дела, произведение, не прошедшее проверку чтением, не структурировано, в нем не проявлен смысл, ради которого оно создавалось. Такой смысл рождается только тогда, когда он понадобится читателю. Читатель придает порядок хаотическому миру авторских замыслов и их воплощений в искусстве. Вымышленный мир беспорядочен потому, что содержит в себе множество фактов, неверных в реальном мире читателя или имеющих в нем лишь статус возможного, но верных в одном из вымышленных пространств художественного текста.

Отношения текстуального вымышленного мира и мира реального позволяют говорить о проблеме взаимосвязи истины и веры. В вымышленном мире истина имеет вторичное значение, в нем мы должны обладать достаточной мерой доверия к автору, любое упорядоченное построение в рамках этого мира — построение, основанное на вере. Но такая же ситуация складывается и с восприятием реального мира. Если мы хотим что-либо знать о нем, мы также должны учиться многое принимать на веру, поскольку множество фактов не обладают для нас истинным статусом. И построение вымышленных миров, которым мы занимаемся в качестве читателей, раскрывает нам этот способ общения с миром реальности. Очень многое принимается на веру в реальном мире. Если сомневаться во всей совокупности знаний, то человек просто не сможет сформировать

достаточно четкую и непротиворечивую картину, без которой его существование в мире невозможно. Вера в Энциклопедию спасает нас от такого хаотичного положения в мире. Если вынести за скобки веру, то хаос никуда не исчезает и безграничное сомнение в истине становится общим принципом восприятия мира. Появляющаяся картина реального мира фантастична для каждого из нас, и мы можем с большой мерой уверенности считать ее столь же художественной, как и картину мира вымышленного, конструируемую в результате чтения целостного произведения искусства — «механизм восприятия настоящего мира мало чем отличается от механизма восприятия вымышленных миров» [2, с. 168]; наше мышление в целом художественно и текстуально. Реальная, историческая истина и истина литературная похожи, но существует отличие в обосновании их. Если первая существует независимо от реального бытия текста-носителя (даже если он исчезнет, эта истина останется, но при этом она вполне может оказаться никому не известной), то вторая крепко-накрепко связана с текстом. Только реальное, материальное ее существование (в первоисточнике ли, в цитате ли, или в каком-либо ином, вторичном произведении) обеспечивает существование такой художественной, литературной, вымышленной истины. И, при кажущейся надежности и неоспоримости исторической истины, литературная всегда оказывается сильнее своей эмоциональной насыщенностью, человечностью и «уютностью». Именно эта эмоциональность и привлекает нас к литературной истине, заставляет в большей степени интересоваться ею — из текста художественного произведения каждый может выделить именно ту истину, которая нужна ему в данный момент, и ее неоспоримость никем не может быть опровергнута. Единственным ограничением является то, что мы не можем из литературных текстов вывести противоположное тому, что в них есть. Но это противоположное крайне мало и в значительной степени зависит от того, к какой эпохе принадлежит читатель.

Истинность реального и литературного миров не отрицает их обманчивости. Мы постоянно сталкиваемся в них с сомнениями и обманами, которые возникают потому, что оба содержат в себе истину, но истину, в значительном объеме не поддающуюся проверке. Более того, эти истины часто пересекаются, соединяя вымышленные и реальные миры. На пересечении формируется образцовый читатель как факт реального мира, сложенный из фрагментов мира вымышленного. Автор, составляя свой собственный вымышленный мир, открывает читателю мир реальный в тех аспектах, которые до этого были недоступны ему. Такое пересечение миров демонстрирует факультативность и относительность истин автора и читателя — не всегда читателю следует принимать за истину то, что автор считает таковой, а то, что для автора — вымысел, читателю может представляться как истина.

Аберрация истины возникает потому, что форма рассказа — нарративная форма — единственно возможная форма восприятия жизни. Поэтому в терминах процесса чтения Эко интерпретирует реальную жизнь, где каждый одновременно является рассказчиком и читателем, и строится она по принципам существования текста. Здесь возникает новая форма обращения с текстом — проживание текста.

Проживание становится крайней формой бытия текста в ряду «проживание — интерпретация — использование». В этих формах читатель оказывается все менее реальным и все более вымышленным персонажем. Ситуация же с фабулой прямо противоположная: она требует реальности, будучи в статусе используемого текста, и произвольности в статусе проживаемого. Если читатель, использующий текст, придирчиво относится к реальности фабулы, он — читатель-зануда, пытающийся найти доказательства подлинности, построить реальную онтологию персонажей вымышленных миров. Интерпретирующий читатель берет текст лишь как основание, спусковой крючок для самостоятельно развивающегося процесса интерпретации. Здесь существенной является проблема читательского тезауруса, личной энциклопедии, включающейся в пространство прочитываемого текста. Каждый текст требует от читателя обладания энциклопедией определенного объема, в которой проявляется эмпирический автор, закладывающий в текст то или иное количество интерпретационных возможностей, но не на владеющий ею в полной мере, поскольку объем ее велик, а «конкретизировать этот объем почти невозможно» [2, с. 204], так как «уровень знакомства с энциклопедией, необходимый читателю... определяется самим художественным текстом» [2, с. 214]. Определить этот объем невозможно, поскольку невозможно в точности и до конца описать стратегию образцового автора, невозможно повторить путь замысла автора, который заложен в тексте как предпосылка того или иного прочтения. Поэтому читательская энциклопедия должна быть аналогична энциклопедии автора, от ее наличия зависит возможность узнавания текста и узнавания автора. Это особенно важно потому, что «подобно энциклопедии, современная или постмодернистская культура предстает как многовариантная сложность, лишенная однозначных прочтений и трактовок. Отсутствие ясности смысловых структур, дискурсивность, “размывание” пространственно-временных границ, деканон и “паралогия” постмодерна являются ярким подтверждением “энциклопедической” сложности... культуры» [4, с. 194]. Текст может требовать от читателя энциклопедию гораздо большего объема, чем та, что заложена автором. Ряд смыслов, ускользнувших от автора, могут обнаруживаться в тексте читателя, благодаря превосходству его энциклопедии. Благодаря ей возможны все новые и новые открытия того или иного текста. Количество их зависит лишь от читателя, который в таком случае — «идеальный читатель, мучимый идеальной несонницей» [2, с. 205], из-за которой он способен в любой момент покинуть прочитываемый текст и подключить к нему значительное количество текстов из своей энциклопедии, выйти за пределы текста, оказаться в ситуации между текстами (ситуации интертекстуальности).

Такое чтение — неэкономичное чтение, и читатель сопротивляется ему. Он стремится остаться в пространстве текста до конца, опираясь на метки и подсказки, разбросанные автором, для того, чтобы вывести его из процесса бесконечной интерпретации. Читатель не успевает вырваться из текста, он лишь находит подтверждение тому, что знает до того, как текст откроет ему новые пласты его энциклопедии. Текст — это взаимный процесс обмена знанием с читателем, он требует от читателя знаний и отдает их ему в ответ. И читатель пишет текст вслед за автором, и текст пишет читателя, выстраивая его (но лишь в определенной

мере) под себя. Поэтому вопрос о том, кто является автором смысла, рождающегося в тексте, остается открытым, автор — это таинственная фигура, не имеющая определенного лица.

Процесс чтения — это и есть вечный поиск автора, желание читателя сделать постижение текста четким и закономерным, а смысл различимым. «При восприятии текста мы имеем дело с планом выражения — и вовсе не очевидно, что то, как мы воспринимаем текст, преобразуя план выражения в план содержания, отражает (в обратном порядке) тот процесс, в ходе которого некое задуманное содержание преобразовалось в данное выражение» [5, с. 29]. Поэтому процесс творчества в значительной степени случаен: создаваемое произведение все равно не будет адекватно прочитано читателем и не может быть создано как окончательное и осмысленное. Но в основании его всегда лежит идея автора, некий источник, который подтолкнул автора к его созданию, зачастую этим авторство и исчерпывается, поскольку автор создается читателем, читатель — подлинный творец, если он — хороший читатель. Но «чтобы стать хорошим читателем, необходимо стать хорошим писателем» [2, с. 217], связь здесь неразрывна, только погруженность в культуру воспитывает и читателя, и писателя. Фигура читателя и фигура писателя всегда явно и неявно присутствуют и в тексте, и за его пределами. Задача чтения состоит в том, чтобы сконструировать новую модель их взаимодействия.

Открытие в процессе чтения таких отношений читателя и автора позволяет Эко интерпретировать не только связь автора и читателя в художественном творчестве, но и реальный мир, который начинает восприниматься как роман. Обнаружить форму в жизни можно только придав ей романную форму — форму рассказа, иначе невозможно разобраться в ее хаосе и хитросплетениях. Жизнь неуютна, некомфортна, полна неожиданностей, поэтому мы для того, чтобы научиться в ней жить, пытаемся придать ей форму художественного текста. Мы с легкостью меняем местами жизнь и роман — строим жизнь по правилам романа, фиксируем романом хаос событий жизни. Жизнь и роман незаметно пересекаются, перемешиваются и даже меняются местами. Любой создаваемый художественный мир содержит в себе элементы реальности и вымысла. Мы создаем мир, имеющий хоть какое-то подобие целостности. Но поскольку этот мир создан нами как авторами, мы произвольно квалифицируем его в качестве реального или же в качестве вымышленного. Причины такой квалификации достаточно условны. Эко демонстрирует отличия естественного и искусственного повествования, которые основываются на том, что естественное повествование говорит о предметах, «которые имели место на самом деле (или которые говорящий... выдает за таковые)» [2, с. 225], а искусственное — «только притворяется, что говорит правду о реальном мире, или якобы говорит правду о мире вымышленном» [2, с. 226]. Понятно, что различия здесь состоят лишь в прагматической позиции автора, в его отношении к излагаемому, но они не имеют никакого касательства к смыслу и содержанию самого излагаемого, к его положению в реальности. Границы между жизнью и текстом не только зыбки и неопределенны, но их просто нет. Это подтверждается и тем, что опознать отношение автора к своему

тексту можно, как правило, лишь по признакам, находящимся вне текста — паратекстуальным знакам. Тем самым еще более усугубляется ситуация неопределенности относительно того положения, где находится читатель — в реальном или вымышленном мире. Однако, нельзя свести творчество к гиперинтерпретации — ситуации, при которой «подобный способ интерпретирования художественного текста не может привести ни к чему иному, как к ложной интерпретации, когда интерпретатор произвольным образом приписывает тексту свои субъективные смыслы» [6, с. 274].

Благодаря такой стратегии постижения мира читатель не знает, когда и почему он оказывается в мире вымышленном: «Мы не вступаем в вымышленный мир по собственному почину; мы случайно оказываемся в его пределах» [2, с. 235]. В таком случае действительно «жизнь есть сон», а чтение — понимание того, где и как строятся границы этого сна. В жизни мы сталкиваемся с элементами романа, в романе — с элементами жизни, искусство и реальность взаимно проникают друг в друга, границы между ними зыбки и неопределенны, «возникновение явления взаимопроникновения возможно только в том случае, когда между текстами, которые в один и тот же промежуток времени присутствуют в семиотическом пространстве культуры и участвуют в процессах семиозиса (производства знаков), устанавливаются интертекстуальные отношения с образованием двунаправленной связи (не только от претекста к интертексту, но и от интертекста к претексту)» [7, с. 136–137]. Читатель только когда становится настоящим читателем, включенным в сферу бытия искусства, когда он по-настоящему перестает понимать, с чем он имеет дело: с вымыслом или с отсылками к реальности. Современное искусство стремится к растворению в реальности. А создает такую ситуацию читатель, который, увлекаясь, начинает выстраивать реальный мир по модели вымышленного, продолжает нить повествования за пределами читаемого текста. Его вера в реальность вымышленного мира — первый шаг к дезавуированию неподлинности факта искусства. Дальнейшие шаги могут осуществляться «в самых разнообразных направлениях, что опровергает идею стадильности интерпретационного процесса, как, впрочем, и представления о стадиях создания художественного произведения» [8, с. 81].

Между миром и текстом возникают интертекстуальные связи, которые продолжают связи, существующие между текстами в силу их субстанциональной однородности. Переходы персонажей, фабул, обстоятельств и иных составляющих текста из одного произведения в другое, все более распространяющиеся с течением истории искусств, становятся еще одним основанием для создания поля правдоподобия, в котором живет современное искусство. Искусство превращается в метаискусство — действительное пространство, в котором произведения обмениваются между собой художественными фактами, приобретающими в силу этого обмена характер реальности. В этом обмене содержание произведения эмансипируется, освобождается от его текстуальной формы, превращая мир в реальность, живущую по законам текста. Освобождение вымышленного мира от формы приводит к культуре искусства, формированию культовых форм искусства. В культуре произведение теряет свою целостность, отдельные его эмансипированные части за-

меняют собой целое и претендуют на всеобщую значимость и ценность в культуре. Обязательным основанием культа становится «несвязанность, или разборность этого произведения» [2, с. 240]. Искусство превращается в конструктор, который произвольно разбирается, из него извлекаются наиболее привлекательные составляющие, которые вновь проходят процедуру сборки, уже не способной обеспечить целостность, но создающей культ монструозного художественного артефакта. Такое искусство — «порванное искусство». Произведение искусства превращается в музей, в котором собираются все наиболее популярные фрагменты вымышленных миров, которые должны обеспечить самый впечатляющий эффект от созерцания результирующего произведения. Целостные и ценные по отдельности, вместе они дают эффект несочетаемости, «порванности» (дискретности) мира искусства. «Порванность» дает возможность интерактивности, соучастия зрителя, абсолютизирует игровой эффект, в рамках которого только и возможными становятся отношения автора и читателя, но жизнь их теперь строится только «по законам литературы» [2, с. 243]. Мы все более и более отчетливо прозреваем в жизни те сюжеты, которые встречали в искусстве, наше понимание пронизывается мотивами, виденными в художественном опыте, искусство становится обязательной и неизбежной моделью для осуществления тех или иных поступков, «слово “матрица”» оказывается весьма эффективным средством «для обозначения алгоритмов действия» [2, с. 246], которые использует современный читатель. Искусство теперь уже само действует через читателя, совершенно не нуждаясь в авторе, но также и почти не нуждаясь в каких-либо усилиях со стороны читателя, а лишь используя его как носитель информации. В этом состоит опасность такого отношения к творчеству: «Постмодернизм может быть полезен как метод, но губителен для культуры, если принимается как ведущий принцип» [9, с. 51]. Жизнь обыденная и жизнь социальная становятся лишь «литературным артефактом», поскольку литературно, сюжетно проговариваются через читателя. Жизнь растворяется в литературном и художественном дискурсе по причине своей историчности: «Жизнь только в настоящем невозможна; мы постоянно скрепляем вещи и события клеим памяти — как личной, так и коллективной (история и миф)» [2, с. 247]. Все, что направлено в прошлое, обретает художественные формы, получая значительный элемент вымышленного, который возникает как путаница и несоответствие в содержании и работе индивидуальной и коллективной памяти. Проникновение коллективной памяти в пространство индивидуальной, которое происходит через связывание нашей судьбы с судьбой семьи, рода, народа, человечества, придает каждому индивидуальному читателю исторический, а потому вневременной, вечный характер: «Мы уподобляемся Борхесу, взирающему на магический Алеф — точку, вобравшую в себя все другие точки» [2, с. 248]. Так нам оказывается подвластным понимание авторского замысла, более глубокое и полное, чем доступно автору. Искусство дает читателю возможность бессмертия, понимаемого как бесконечное продолжение существования, но не в будущем, а — в прошлом. Искусство учит читателя структурировать поток настоящего опыта, превращая его в историю и тем самым строя образ собственной личности, а через нее — образ искусства и культуры в мире. В этом, по мнению Эко, искусство

близко игре: в игре «дети научаются жизни» [2, с. 249], а в искусстве взрослые научаются истории. И постмодернизм демонстрирует нам все более и более устойчивое внедрение литературы в реальность, она начинает непосредственно влиять на историю, на реальные события, происходящие в настоящем, формируя путь и стратегию их обращения в прошлое. Постмодерн — это в том числе и то время, когда «вымысел формирует реальность» [2, с. 264].

ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
2. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. 288 с.
3. Пронина Н. Ю. Скрипторий Умберто Эко: Знак и значение // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2010. Т. 10. № 3. С. 30–34.
4. Леонов И. В. Типология семиотического поля культуры в работах Умберто Эко: Интерпретация темы лабиринта // Наука и современность. 2010. № 6–1. С. 190–196.
5. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. 512 с.
6. Ерохина Л. А. Проблема интерпретации и категория автора в эстетике Умберто Эко // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 1. С. 274–277.
7. Гайер К. Е. К вопросу о межтекстовом взаимодействии: Явление взаимопроникновения текстов (На материале произведений Умберто Эко) // Филология и человек. 2012. № 2. С. 136–142.
8. Ерохина Л. А. «Образцовый читатель» и «образцовый автор» У. Эко // Перспективы науки. 2012. № 8 (35). С. 80–82.
9. Рупова Р. М. Постмодернизм как встреча культур: Философский анализ // Человеческий капитал. 2015. № 4 (76). С. 46–51.

УДК 7.03

В. О. Петров

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ ДАДАИЗМА

В начале XX столетия дихотомия «протест — антиповедение», характеризующая общую тенденцию в художественной среде, достигла своего апогея. Художники, принадлежащие разным видам искусства, протестовали против всех исторически сложившихся постулатов, а этот шаг, в свою очередь, провоцировал антиповедение, проявляющееся не только в публичных «выходках» этих художников, но и в их произведениях. По замечанию К. Антонян, элитарное искусство¹ XX в. «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока, и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое претворяет действительность, творит ее заново. Цели художника — созидание высших ценностей (А. Н. Скрябин, В. В. Кандинский). Второй путь элитарного искусства — раскрытие собственных приемов, рождение “чистого искусства”, “искусства для искусства”. Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по своей сути мира (экспрессионизм)» [1, с. 98]. В начале XX в. преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Так, именно в первые десятилетия XX в. ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров — известный образец *реди-мэйда*, скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшего вопросом «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму — это будет искусством?» и предлагавшего ответ: «Я считаю — насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [2, с. 96].

Фактически, предметом так называемого искусства в *реди-мэйдах* (как и в целом искусства дада, в русле которого и зародился *реди-мэйд*) могло стать все, что угодно — вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. Акцентируется факт отрицания известных

¹ Под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой.

искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью. Помимо этого, реди-мэйд Дюшана, как и большинство дадаистских произведений, базировались на формуле «протест — абсурд — ирония». «Фонтан» — это протест против торжествующих тенденций в искусстве, это абсурдный объект для предмета искусства, это ирония автора по отношению к коллегам и к публике. Сам же Дюшан не раз подчеркивал, что его реди-мэиды не продиктованы чувством эстетического удовольствия, являются итогом рационального, а не чувственного опыта. Естественно, что преобладающий рационализм диктовал отход от традиционных форм бытия искусства и требовал нововведений не только в область содержания (выбор писсуара как объекта произведения искусства уже сам по себе, как минимум, странен для того времени — последователей-то у Дюшана было предостаточно), но и формы — не живописный портрет, не нарисованный предмет, а именно *инсталляция*. Другим словом, Дюшан воспитал целое поколение художников, представляющих реди-мэйд, целью которых было «воспевание» предметов быта. Отметим, что реди-мэйд не является феноменом только живописным: он в 1910–1920-е гг. проникает в разные виды искусства, например — в литературу.

Отметим основные постулаты дада как авангардистского течения 1910–1920-х гг., безусловно, сказавшиеся на творчестве видных его представителей (Ф. Пикабия, Р. Хаусман, А. Жид, Х. Балль, М. Эрнст, Т. Тцара):

- разрушение ранее существовавших форм (в большей степени, чем в других течениях);
- элемент полемики с представителями прошлого;
- отсутствие единых технических и формальных признаков;
- провокационность, высмеивание всего существующего ранее, общественных форм современности;
- синтез бессознательного и сознательного (эта черта в дальнейшем будет свойственна сюрреализму).

Один из представителей дада — Х. Рихтер — утверждал: «Наши провокации, демонстрации и оппозиции были лишь средством привести обывателя в состояние ярости, а через ярость — к пристыженному пробуждению. То, что, собственно, двигало нами, было не столько шумом, протестом и “анти” само по себе, сколько совершенно элементарным вопросом тех дней (как и сегодняшних): КУДА?» [3, с. 17].

Антиискусство рождало антиэстетическую провокативность многих произведений дадаистов. Помимо работы Дюшана назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства: картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д. де Кирико; «Рисунок» (1917) Х. Арпа; «Цюрихский бал» (1917) М. Янко; «Горизонтальная оркестровка» (1918) В. Эггелинга; «Автопортрет с дада-головой» (1920) С. Тайбер; «Шляпа делает мужчину» (1920) М. Эрнста; «Женщина из спичек» (1924) Ф. Пикабия; фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г. Гросса; скульптуру «Святая скорбь» (1920) К. Швиттерса; реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И. Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабия:

«Каждая страница должна взрываться — либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и ничем не оправданной» [4, с. 106]. Кроме того, сам Пикабия на многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство — антиэстетический феномен современности².

Нетрудно заметить на полотнах Пикабия отсутствие привычных глазу образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов (но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен). Антиэстетическая провокативность и эпатажность свойственна и литературному творчеству Пикабия. Приведем в пример стихотворение «Лабиринт»: *«Любовных сношений / Желают ножи наших чувств... / Безумной свободы жаждут грешные силы... / И только шрам на нежной попе изрекает: / Всех равнодушных убивает слепота, / Любовь же убивает очень страстных... / Остра моя печаль, мне очень больно... / Тьму безразличных женщин изучил... / Все позы их как мерзость громоздятся... / Одна в другую протекают без стыда... / Бессмысленное небо лабиринта / Из наших тел уходит на тот свет...»* (перевод И. Соколова). Смысловая провокативность компенсируется наличием жанровых признаков стихотворения — использованием пунктуации, правильной орфографии, которыми зачастую пренебрегали поэты-дадаисты. Акцентируемая Пикабия тема безусловно эпатажна и вызывает весьма схожую с «Фонтаном» Дюшана ассоциацию.

В первые десятилетия XX в. рупором дада стали журналы «Дада» (Цюрих, создатель Т. Тцара), «Кэмера Уорк» (Нью-Йорк, создатель А. Стиглиц), «391» (Барселона, создатель Ф. Пикабия), «Мэнтенан» (Париж, создатель А. Краван), «Норд Зюд» (Париж, создатель П. Реверди), «Нойе Югенд» (Берлин, создатели В. и Г. Херцфельде), «Дер Дада» (Берлин, создатель Р. Хаусман), «Вентилятор» (Кельн, создатель Й. Т. Бааргельд), «Дада-Танк» (Загреб), «Мекано» (Амстердам, создатель Т. ван Дисбург). Как видно, география дадаистских настроений была чрезвычайно обширна. Т. Тцара в 1917 г. писал: «ДАДА — значит уважать все индивидуальности в их сиюминутном безумии, очистить от всякой ненужной, обременительной мишуры серьезную, робкую, застенчивую, ревностную, сильную, решительную, приводящую в восторг, свою церковь; [.....]. Свобода: ДАДА ДАДА ДАДА; вой корчащихся в судорогах красок, переплетение противоположностей и противоречий, гротесков и непоследовательностей: ЖИЗНЬ» [цит. по: 4, с. 61]. Гораздо позже эти эстетические позиции были воплощены Тцарой в его драматической поэме «Бегство» (1961), в которой акцентируются такие понятия, как время жизни, быстротечность всех происходящих событий, историческое бегство (ход истории), бег человека во время жизни, приводящий к смерти. Также Тцаре

² «Танцующие в фонтане I» (1912), «Портрет Мари Лоренсен» (1917), «Дитя — карбюратор» (1919).

приписывают и создание самого термина «дада»: «На языке негритянского племени Кру оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения» [5]. Ну и, конечно же, нельзя не привести в пример фрагмент стихотворения «Песенка дада» Тцары, образец дадаистской поэзии: *«эта песня дадаиста / сердцем истого дада / стук в моторе не беда / ведь мотор и он дада / граф тяжелый автономный / ехал в лифте невредим / он мизинец свой огромный / оторвал и выслал в рим / лифт за это / вот беда / сердцем больше не дада / вода нужна всегда / прополощи мозги / дада / дада / отдай долги / эта песня дадаиста / ни опти ни пессимиста / он любил мотоциклистку / ни опти ни пессимистку / муж нежданно-нежданно / обнаружив их роман / в трех шикарных чемоданах / выслал трупы в Ватикан / не крути / с мотоциклисткой / ни с опти ни с пессимисткой / воде нужны круги / мозги твоя еда / дада / дада / отдай долги»* (перевод А. Парина). Обращает на себя внимание, в отличие от приведенного выше стихотворения «Лабиринт» Пикабия, отсутствие каких-либо знаков пунктуации, заглавных букв в некоторых названиях («рим»). Здесь провокативность несколько иного рода — как смысловая (при наличии определенной морализующей парадигмы содержание стихотворения все же эпатажно благодаря воодушевленно описанному насилию), так и структурная (отсутствие строф, рифмы). Другим словом, автор отрицает все известные поэтические нормативы, свойственные стихотворению как жанру. В корне меняется сама жанровая система стихотворения, что в принципе свойственно большинству поэтических образцов поэтов-дадаистов.

Основные эстетические положения дада, помимо уже указанной цепочки критериев *«протест — абсурд — ирония»*, сформулированы в книге-дневнике «Бегство во времени» Х. Балля (1927), считавшего, что «дадаизм — это идея абсолютного примитивизма, соразмерного примитивизму нашего времени» [6, с. 32]. Приведем фрагмент этого источника: «Нельзя путать логику и фантазию с логосом. Современность представлена не принципами, а ассоциациями. То есть мы живем в фантастическое время, которое черпает свои решения скорее из присоединения, чем из несокрушимых принципов. Творящий дух может делать из этого времени что угодно. Оно во всей своей протяженности ничейное достояние, материя. Искусство в своей фантастичности, записывал я недавно, обязано абсолютному скепсису. Следовательно, все художники, в той мере, в какой они являются скептиками, вливаются в поток фантастического времени; они подвержены упадку, они его эмиссары и кровные родичи, как бы они ни пытались убедить себя в обратном. Их антитеза — обман. Художник, даже если он противник нормы и культуры, не обязательно должен быть фантазером. < ... > Мой манифест на первом публичном дада-вечере (в помещении цехового собрания Вааг) был едва прикрытым отречением от друзей. Так они это и восприняли. Видели ли вы когда-нибудь, чтобы в первом манифесте только-только затеянного дела кто-то отрекался от этого дела перед его приверженцами? Но это так и было. Если что-то

исчерпало себя, я не могу больше хранить ему верность. Это заложено во мне от природы; все возражения будут малопродуктивны» [7, с. 281]. Балль выделяет еще один ряд критериев дада — ассоциативность мышления, отказ от реальности в пользу фантастичности, отсутствие несокрушимых принципов во всем. Эти критерии привели к распаду целостной картины мира, уже не свойственной дадаистам. Известно, что Балль явился создателем так называемой фонетической поэзии, примером которой может стать стихотворение «Караваны» (1917): «Блллл яф яф рант О! гО Л Л Л х А / А БаН РосГ Ыииииииии иииииГГГо / О! ГорьеУм / Е во го го РРР амии / Бой ко бой ко РУССССУЛЛЛА / Бла ГОБУНТ Бла ГОБУНТ / О лю лю лю ля ля ля / Ще еее с и н ! ДАБА / Вуууу! Ухуху люб л Волю лю лю удуб! / Тум Ба-Ба / Бан! РА РАБГЛЯ РАБГЛЯ / Уфффф... / Караваны» (перевод В. Шерстяного). Заметно, что из известного словарю набора слов здесь используется только слово «караваны» в самом конце текста, все же остальное — специфические «звуковые» эффекты, которые, по мнению автора, должны спровоцировать в умах слушателей сам процесс движения идущего каравана. Идею Балля подхватил целый ряд его современников, например — К. Швиттерс, записавший на пластинку свои образцы фонетической поэзии под общим названием «Прасонаты» (1922–1932).

Иногда названия произведений сами по себе вызывали шок. Приведем в пример музыкальные опусы «Три подлинных дряблых прелюдии (для собаки)» (1912), «Три вальса пресыщенного щеголя» (1914), «Звоны, чтобы разбудить доброго толстого Короля Обезьян, который спит всегда только одним глазом» (1921) Э. Сати, картины «Свинья чихает в направлении сердца» К. Швиттерса (1919), «Спальня мастера. Стоит провести там ночь» (1919), «Маленькая лакримальная фистула, которая говорит тик-так» (1920) и «Большое ортохроматическое колесо, которое делает любовь на заказ» (1920) М. Эрнста, художественные фильмы «Раковина и священник»³ Ж. Дюлак (1927) и «Мистерия замка Костей» (1929) М. Рэя. Подобные эпатажные названия, конечно же, провоцировали особый интерес публики, непременно хотевшей услышать/увидеть экспериментальное искусство.

История возникновения самого течения до сих вызывает споры в рядах критиков и искусствоведов: считается, что первым «пристанищем» дадаистов стало открытое Х. Баллем и Э. Хеннингс 1 февраля 1916 г. в Цюрихе «Кабаре Вольтер» — своеобразный центр для развлечения художников. Статья, вышедшая в местной прессе 2 февраля того же года, так характеризует деятельность кабаре: «Принцип кабаре выбран потому, что во время ежедневных встреч происходят музыкальные и декламационные выступления деятелей искусства, пришедших сюда в качестве посетителей, приглашается сюда и более молодая художественная поросль Цюриха с тем, чтобы тоже проявляли себя со своими предложениями и произведениями без всякой оглядки на какое-то особое направление» [4, с. 25]. Фактически, подобные мероприятия напоминали по своей структуре, обладающей признаками индетерминизма, будущие хэппенинги. Х. Рихтер приводит в пример один из вечеров «Кабаре Вольтер»: «Французские современные поэты,

³ Некоторые исследователи считают его первым сюрреалистическим фильмом.

читающие свои стихи, сменялись немецкими, русскими, швейцарскими исполнителями. < ... > игралась современная и старинная музыка, все вперемешку: Сеандрар и Ван Ходдис, Хардекопф и Аристид Брюан, оркестр балалаек и Верфель, показывали Делоне и читали Эриха Мюзама. Рубинштейн играл Сен-Санса. Читали Кандинского и Ласкер-Шюлер, Макса Жакоба и Андре Сальмона» [4, с. 28]. Содержание такого вечера диктовала спонтанность не только действий — каждый из присутствующих фактически делал то, что хотел (в частности, в действиях «Кабаре Вольтер» принимал участие известный в то время художник и архитектор М. Янко, придумывавший на ходу — импровизируя — абстрактные картины и угрожающие маски), не только наличия определенного материала (стихотворения и музыка подбиралась в зависимости от общего настроения, господствующего в зале), но и формы (действия, а лучше все же говорить о начальном этапе зарождения хэппенинга, длились столько времени, сколько необходимо было для высказывания всех, кто стремился принять участие). Случайность общих событий, импровизационность также провоцировалась отдельным человеком, отдельным поведенческим актом. Например, когда тот же М. Янко прямо на сцене изготавливал угрожающие маски, предлагал их надеть некоторым присутствующим в кабаре людям, менялось общее настроение представления: все подчинялось воплощению угрожающего образа — присутствующие музыканты старались играть соответствующую музыку, посетители кабаре (здесь действует еще один признак хэппенинга — вовлеченность публики в процесс создания события) активно жестикулировали, прибежали к использованию мимики, выражая тоже состояние. Возникло единое действенное пространство.

Провокационность звучащей музыки, читаемых текстов, показываемых картин, зачастую обусловленная главной тенденцией дадаизма к отрицанию всех известных эстетических норм того времени, приводила к акцентированию именно эпатажа как формы самовыражения. Действительно, по замечанию С. Дубина, «в случае дада скорее следовало бы, конечно, говорить об антиэстетике» [8]. А антиэстетика, как известно, является одним из критериев преднамеренного эпатажа. Именно в «Кабаре Вольтер» впервые в полном объеме были прочитаны не только стихи Арпа, но и стихи В. Кандинского. Напомним, что книга Кандинского «Звуки» была опубликована в Германии в 1912 г. и содержала 56 гравюр и 38 стихотворений автора. Стихотворения отличают новые, нестандартные формы изложения материала, основанного на формулах детского говора, графические изображения — повышенная экспрессивность.

Презентации новых сценических форм, активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Как отмечает М. Решетова, «Основной формат работы цюрихских дадаистов были литературные и музыкальные выступления на сцене. Важное отличие дада заключается в том, что их творчество в очень большой степени основано на литературе. В этом смысле они открыли пути для развития искусства перформанса, инсталляций и концептуального искусства» [9, с. 66]. Так, известно негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т. Тцара в 1920 г. в популярный парижский салон «Зал Гаво». Хэппенинг (это слово тогда не использовалось;

вместо него значился иной жанр — «представление») включал чтение стихов (свои сочинения читал П. Элюар в костюме балерины), запрограммированное театральное действие (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т. Тцара), импровизацию скетча (драматург Ж. Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на представлении «Вазелиновой симфонии» имел параллельную драматургию — хаос творили исполнители и поддерживала публика своими выкриками, негодованием, особым поведением, бросанием помидоров в артистов (что допускалось, и чему не противился никто). На это, собственно, и рассчитывали организаторы представления. Его смысл, возможно, заключался в создании особой действенной атмосферы, в которую могли быть вовлечены все собравшиеся в одном месте и в одно время без исключения.

Иногда дадаистские представления выглядели как импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканты являлись свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика. В этом — еще одно «предвидение» будущего хэппенинга как жанра и индетерминизма (в частности, музыкальной алеаторики) как принципа построения композиции. Именно дадаистские эксперименты с импровизацией спровоцируют в 1960-е гг. А. Капроу на создание его «18 хэппенингов», Э. Брауна — на использование рисунков вместо партитур. Однако, самое мощное воздействие принципы дада (в том числе и импровизационность) окажут на творчество Д. Кейджа (хэппенинги «Поезд», «В озере», «Мюзикциркус» и др.).

Совершенно очевидно пролонгированное влияние дадаизма: «Новаторская живопись, скандалы акционизма, абсурдный язык художественной деятельности, маскарадность Л. Арагона, М. Дюшана, Х. Хартунга провозглашали своей целью антиискусство, шокируя публику программным антиэстетизмом, где художественной практикой становится подражание примитивному искусству, детскому рисунку, творчеству больных. Именно в рамках дадаизма был изобретен принцип бессознательного, “автоматического письма”, бессмысленного безумия, ставшего основным для сюрреализма и ташизма» [10, с. 32]. Более того, в русле дада зарождаются такие знаковые для искусства второй половины XX в. жанры, как перформанс и хэппенинг — основные разновидности акционизма⁴.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонян К. Д.* «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. 2014. № 3. С. 96–102.
2. *Томкинс К.* Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
3. *Рихтер Х.* ДАДА — искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.
4. *Щеглова М. В.* Дадаизм — социально-психологический симптом эпохи перемен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 59–65.

⁴ Подробная разработка теории акционизма в работах автора [см.: 11, 12, 13, 14].

5. Дали С. Предшественник сюрреализма — дадаизм. URL: <http://www.dali-genius.ru/dadaism.html>
6. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 551 с.
7. Балль Х. Бегство во времени // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.
8. Дубин С. Б. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html>
9. Решетова М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 9. С. 65–69.
10. Пенионжек Е. В. Арт-практики неомодернистского искусства // Наука и современность. 2013. № 23. С. 31–35.
11. Петров В. О. К определению понятия «музыкальный акционизм» // PIANO DUO XI–XII: Альманах. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2015. С. 15–27.
12. Петров В. О. Музыкальный акционизм: определение и разновидности // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: Сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. С. 126–134.
13. Петров В. О. Перформанс и хэппенинг — основные жанры акционизма в искусстве XX века // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сб. материалов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года. М.: Liteo, 2014. С. 348–357.
14. Петров В. О. Хэппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. № 1. Том 16: Основной выпуск. С. 212–215.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

ПОЗДРАВЛЯЕМ МОСКОВСКИХ КОЛЛЕГ

Указом Президента № 15 от 16 января 2016 г. Московская государственная академия хореографии (МГАХ) получила статус особо ценного объекта культурного наследия народов Российской Федерации.

Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой направил в адрес М. К. Леоновой, ректора Московской государственной академии хореографии поздравительную телеграмму.

Дорогая Марина Константиновна!

От имени Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и от себя лично позвольте сердечно поздравить Вас, профессорско-преподавательский состав, работников и учащихся с внесением Московской государственной академии хореографии в список особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации!

За более чем 240-летнюю историю существования нашей альма-матер из ее стен вышло не одно поколение талантливых артистов, выдающихся педагогов, замечательных балетмейстеров, и их многогранное творчество дарило нашей стране и всему миру красоту, гармонию, великолепие искусства танца!

Отрадно сознавать, что и мне удалось внести немалый вклад в присвоение этого высокого звания родной школе!

Желаю нашей родной Академии успехов во всех начинаниях, благополучия, появления новых славных имен!

Н. М. Цискаридзе

МГАХ — одно из старейших театральных учебных заведений России. Московское училище начало свою работу еще в 1773 г. по указу императрицы Екатерины Великой.

В 1967 г. специально для академии было построено трёхэтажное здание по совместному проекту архитекторов В. Лебедева, А. Ларина и С. Кучанова — яркий пример архитектуры советского модернизма.

Е. Э. Дробышева

АРХИТЕКТОНИКА ИСКУССТВА: ОТ КОНЦЕПТА К ПРАКТИКАМ

Вот уже пятнадцать лет в нашем городе проводится международный научно-культурный форум «Дни философии в Санкт-Петербурге». Проходит он под эгидой Санкт-Петербургского философского общества и Санкт-Петербургского государственного университета параллельно на нескольких площадках — в вузах, музеях, библиотеках. Формат организованных в рамках Форума мероприятий самый разный: симпозиумы, конференции, круглые столы. В 2015 г. таких мероприятий было сорок два, а к традиционному набору площадок впервые добавилась Академия Русского балета, что было особо отмечено на заседании оргкомитета. Круглый стол с международным участием был посвящен проблеме архитектоники искусства — от ее теоретических оснований и форм манифестации до институциональных и технологических параметров. Всего поступило двадцать заявок, очное участие в работе Круглого стола смогли принять десять человек, один доклад был представлен в стендовом режиме. Примечательна география мероприятия: российские участники представляли Санкт-Петербург, Москву, Волгоград, Саратов, зарубежные — Израиль и Беларусь. Показательно, что тема привлекла внимание как молодых исследователей (одного магистранта и шести аспирантов), так и уже состоявшихся ученых (трех докторов и восьми кандидатов наук по разным специальностям — филологии, философии, культурологии, истории).

Архитектоника как концепт была позаимствована социогуманитарными науками из технической сферы — прежде всего — архитектуры, где он буквально означал «главное устройство», основной принцип построения некоего целого. Не потеряв своего исходного значения, в гуманитаристике термин «архитектоника» нашел применение для обозначения взаимодействия базовых составляющих социальных систем, каковой, в частности, является и искусство. Его активно использовали и используют ведущие отечественные теоретики культуры: М. М. Бахтин, М. С. Каган, М. С. Уваров, В. И. Кондаков.

В архитектуре в качестве базового принципа понимается соотношение между несущими и несомыми, внешними и внутренними частями сооружения, в литературе — между отдельными элементами художественного текста. Архитектоника как гармонический алгоритм задает целостность восприятия любого произведения — живописного, архитектурного, скульптурного, литературного, драматического, танцевального, музыкального. Именно *определенное* сочетание всех компонентов создает зазор между рациональным, предметным воплощением творческой идеи и идеальным, субъективным способом ее трактовки — как авторской, так зрительской/читательской/слушательской. Коннотативный ряд включает самые разнообразные художественные ассоциации — от архитектонов (трехмерных супрематических форм) К. Малевича, Э. Лисицкого и И. Чашника до причудливых графических шарад М. Эшера, от диахронически-синхронического строя булгаковского «Мастера и Маргариты» до магического реализма Г. Г. Маркеса и мистериального зрелища Cirque Du Soleil.

В докладе доктора философских наук, организатора и модератора Круглого стола Е. Э. Дробышевой, были обозначены концептуальные параметры понимания архитектоники как взаимосвязи между структурно-функциональным и динамическим векторами культурных процессов, а также их ценностными основаниями. Было предложено трактовать архитектонику не только как онтологический принцип устройства культуры, но и как способ ее самоописания, рефлексии. Отмечено, что в последнее время в обиходе появился термин *тенсегрити*, предложенный архитектором, инженером, ученым Р. Бакминстером Фуллером. Он описал *тенсегрити* как комбинацию целостности напряжения (*tensional integrity* — соединение путем натяжения) сил, задействованных в структуре, которая сформирована завершенной сетью из твердых элементов, соединенных между собой растягивающимися, эластичными элементами, такая завершенность соединений придает структуре целостность. Благодаря эластичности этих связей, когда один элемент структуры сдвигается, сдвиг сообщается всей структуре, и все остальные элементы сдвигаются за ним или адаптируются к новой конфигурации, поддаваясь этим сдвигам и не ломаясь. Введение в глоссарий социогуманитаристики терминов, подобных *архитектонике* и *тенсегрити*, свидетельствует об актуализации необходимости осмыслить онтологические основания культуры в целом и искусства — в частности, а также расширить арсенал способов их описания.

Обсуждение концепта продолжилось в докладе кандидата исторических наук Л. М. Гаврилиной, посвященном парадоксам онтологии искусства современности. В обсуждении темы были актуализированы проблемы концептуальных оснований и парадигмальных рамок современного искусства, а также соответствующих трудностей его определения. Данные аспекты обсуждаемой проблемы были последовательно развиты в выступлениях доктора философских наук М. М. Шибяевой и кандидата искусствоведения С. В. Лавровой, посвященных культурфилософскому анализу феномена художественного экспериментирования и новой музыке как искусству концептов.

Архитектоника искусства в качестве концепта универсальна еще и потому, что включает в свое дискурсивное пространство широкий круг проблем — от теоретических до практических и даже технологических. В стендовом докладе известного израильского искусствоведа и арт-критика Э. Г. Гончарски были проанализированы эстетические параметры *contemporary dance* на примере актуальных танцевальных практик, названных искусствоведам «не-танцем не-красивых людей». Тема «красоты в предлагаемых обстоятельствах» органично вписывается в концепцию архитектоники искусства, понимаемой как взаимодействие ее составляющих, взятое в аксиологическом пределе. Эстетический дискурс получил свое продолжение в докладе московского аспиранта А. Ф. Зайцевой, посвященном феномену рекламы, а процессуальность в качестве эстетического принципа современного художественного опыта была проанализирована ее коллегой Г. Ю. Леоновой. Аспирантский блок Круглого стола был блестяще завершен выступлением молодого московского исследователя О. В. Авраменко, представившей доклад на тему гендерной проблематики в современном искусстве на примере группы «Тот-Арт».

Условно «практический» блок заявленных тем, связанных с технологическими аспектами функционирования современного искусства, составили заявки кандидата культурологии С. Г. Шкуропат, кандидата культурологии Т. В. Скриповой и кандидата философских наук Ю. В. Ивановой, посвященные, соответственно, современным форматам галерейной деятельности на примере арт-отелей Санкт-Петербурга, проблемам бытования искусства в формате повседневных практик и феномену культурных индустрий, занимающему сегодня одно из центральных мест в дискурсивном пространстве на стыке теории и практики искусства.

Таким образом, круг обсуждаемых вопросов логично замкнулся, тем самым обозначив архитектонику самой предложенной к обсуждению проблемы, явно очертив потенциальную широту заявленного дискурса и его исследовательский потенциал. По итогам работы Круглого стола «Архитектоника искусства» в рамках «Дней философии» подготовлен к изданию сборник, куда вошли не только доклады очных и заочных участников, но также тексты других исследователей, пожелавших принять участие в данном исследовательском проекте, имеющем, как нам кажется, неплохие шансы на будущее.

Программа докладов круглого стола «Архитектоника искусства»

- «Искусство в архитектурном дискурсе». Дробышева Е. Э., д. филос. н., профессор каф. философии, истории и теории искусства АРБ имени А. Я. Вагановой (СПб);
- «Художественное экспериментирование: культурфилософский аспект». Шибаева М. М., д. филос. н., профессор кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного института культуры (Москва);
- «Что делает современное искусство “актуальным искусством” (contemporary art)?». Макаров А. И., д. филос. н., профессор кафедры философии Волгоградского государственного университета (Волгоград);
- «Парадоксы онтологии современного искусства». Гаврилина Л. М., к. ист. н., доцент кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного института культуры (Москва);
- «Новая музыка как искусство концептов». Лаврова С. В., к. искусствоведения, проректор по научной работе и развитию АРБ имени А. Я. Вагановой (СПб);
- «Генезис, структура и проблема объективности искусства». Дробышев В. Н., к. филос. н., докторант Российской Христианской гуманитарной академии (СПб);
- «Тело и власть. Гендерная проблематика в творчестве группы “Тотарт”». Авраменко О. В., аспирант Государственного института искусствознания (Москва);
- «Символические формы культуры Э. Кассирера в теоретическом дискурсе современности». Вейнмейстер А. В., к. филос. н., доцент кафедры предпринимательства в туризме Санкт-Петербургского государственного экономического университета (СПб);

- «Красота в обстоятельствах contemporary dance: не-танец не-красивых людей». Гончарская Э. Г., главный редактор сайта Culbut.com, автор медиа-проектов в области культуры и искусства в Израиле и Европе (Тель-Авив, Израиль);
- «Художественные аспекты рекламы. специфика восприятия». Зайцева А. Ф., аспирант кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного института культуры (Москва);
- «Междисциплинарность творческих проектов в сфере современного искусства». Иванова Ю. В., к. культурологии, доцент Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права (СПб);
- «Произведение-процесс как актуальная форма современного искусства». Леонова Г. Ю., аспирант кафедра этики, эстетики и теории культуры Московского государственного института культуры (Москва);
- «Архитектоника антиискусства». Меньшиков Л. А., к. филос. н., проректор по учебно-методической работе АРБ имени А. Я. Вагановой (СПб);
- «Дискурс дансантиности в русской литературе XIX в.». Новиков Д. С., аспирант каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (СПб);
- «Разъединенность как проблема восприятия современного искусства». Скворцов Д. Е., аспирант Волгоградского государственного университета (Волгоград);
- «Инновации в сфере повседневности: жизнь или искусство?». Скрипова Т. В., к. культурологии, доцент кафедры предпринимательства в туризме Санкт-Петербургского государственного экономического университета (СПб);
- «Архитектоника искусства: информационный подход». Сороко С. М., к. филол. н., доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Полоцкого государственного университета (Новополоцк, Республика Беларусь);
- «Телесность как самостоятельная категория современного танца». Горопова А. А., аспирант кафедры философии Волгоградского государственного университета (Волгоград);
- «Противостояние риторического и эстетического». Колесников И. Д., магистрант Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского (Саратов);
- «Современные форматы развития галерейной деятельности в Санкт-Петербурге (на примере арт-отелей)». Шкуропат С. Г., к. культурологии, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (СПб).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР	– Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ	– Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДШИ	– 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. Бахрушина
ЛГИТМИК	– Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии 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 Lärmedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU	– Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

Академия русского балета им. А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

Е. Н. Байгузина

Интерпретация первоисточников в артистических портретах Ю. В. Пугачева

Статья посвящена анализу первоисточников в артистических портретах художника Юрия Владимировича Пугачева (1933–1998) из коллекции Мемориального кабинета Истории отечественного хореографического образования АРБ имени А. Я. Вагановой. Автор выявляет методы работы художника как с фотографией при создании мемориальных портретов выдающихся русских артистов балета, так и с живой натурой. Вводится в научный оборот ранее не опубликованные архивные документы и материалы, раскрывающие истории создания живописных и скульптурных портретов Пугачева.

Ключевые слова: Ю. В. Пугачев, мемориальный портрет, живопись, первоисточник, бюст, артист балета, художественный образ, метод.

Н. Е. Синичкина

Семейные хроники Н. А. Камковой: историко-культурный феномен

В статье раскрываются новые факты биографии одной из выдающихся учениц А. Я. Вагановой — Натальи Александровны Камковой. В центре внимания находится культурная среда, из которой вышла и в которой формировалась будущая балерина и педагог.

Ключевые слова: Наталья Камкова, Виктор Камков, Шлиссельбург, семейные ценности, культурная среда, Гороховая улица дом 4.

К 110-летию со дня рождения В. М. Костровицкой

Г. Т. Комлева

Мой кумир

Вниманию читателей представлены воспоминания о периоде обучения в классе В. С. Костровицкой, о той роли и влиянии, которые оказала выдающийся педагог и незаурядная личность на дальнейшую творческую судьбу автора.

Ключевые слова: Вера Костровицкая, Габриэла Комлева, Соломон Гершов, Ленинградское хореографическое училище, балет.

А. А. Шестаков

В. С. Костровицкая: известное имя — неизвестная судьба

Статья, базирующаяся в основном на архивных исследованиях автора, раскрывает перед читателем малоизвестные черты личности и судьбы В. С. Костровицкой, рассказывает о ее вкладе в методику преподавания классического танца и знакомит с некоторыми эпизодами ее воспоминаний о Ленинградской Блокаде. Автор вводит в научный обиход фрагменты ранее не публиковавшихся дневниковых записей выдающегося балетного педагога.

Ключевые слова: В. С. Костровицкая, Дж. Баланчин, И. И. Соллертинский, балет, педагогика балета, Ленинградская Блоkada, 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. 2)

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.

О. В. Кирпиченкова.

Вечная «Весна»

(к вопросу о многообразии интерпретационных возможностей произведения И. Стравинского)

«Весна священная» — самая востребованная по числу хореографических интерпретаций среди партитур «русского периода» творчества И. Стравинского. Автор, рассматривая разнообразные стилевые и драматургические особенности хореографических интерпретаций «Весны» XX — начала XXI вв. выявляет причины необычайной востребованности произведения.

Ключевые слова: И. Стравинский, В. Нижинский, М. Бежар, В. Василев, Н. Касаткина, Дж. Ноймайер, К. Икеда, С. Ошима, «Весна священная».

А. В. Лазанчина.

О музыкально-хореографической драматургии балета Ф. Аштона «Маргарита и Арман»

Статья посвящена легендарному балету «Маргарита и Арман». В статье сделан акцент на соотношении музыки Ф. Листа и хореографического

решения Ф. Аштона. Учитывается соответствие драматически насыщенных и лирических эпизодов балета. Анализ проводится с позиций реализации в балете идей и образов романтической эпохи. Характерные черты романтизма находят отражение на уровне музыкального и хореографического текста, автобиографического контекста, трактовки художественных образов и эмоционального градуса воплощения чувственных переживаний.

Ключевые слова: Ф. Аштон, балет «Маргарита и Арман», музыкально-хореографическая драматургия, эстетика романтизма.

А. Е. Максимова.

Нить Ариадны

(балет П. Шевалье де Бриссоля на музыку В. Мартин-и-Соллера)

Ариадна — героиня греческой мифологии. В России на рубеже XVIII — XIX веков были поставлены несколько балетов на сюжет об Ариадне, Тезее и Вакхе. В статье исследуется история этих постановок с привлечением неизученных литературных и нотных источников. В центре внимания публикации неизвестное либретто и нотная рукопись балета французского хореографа П. Шевалье де Бриссоля на музыку испанского композитора В. Мартин-и-Солера «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос». Рассмотрены проблемы текстологии, драматургии, стиля и реконструкции произведения. Либретто балета переведено с французского языка на русский и приводится впервые.

Ключевые слова: балет, русский музыкальный театр, либретто, оркестровые голоса, Шевалье де Бриссоля, Мартин-и-Солер.

О. И. Розанова

«Драмбалет» — взгляд из XXI века

В 1980-е гг. термин «драмбалет» получил откровенно негативную и даже уничижительную окраску. Профессиональный балетоведческий дискурс предъявил «драмбалету» (направлению, определяющему для весьма результативного новаторского этапа в развитии балетного искусства), обвинения в «полном отказе от традиционных классических структур» ради «отанцованной пантомимы и драматизированного танца».

Автор, рассматривая феномен «драмбалета» на примерах его лучших образцов, получивших не только признание современников, но и долгую сценическую жизнь, делает вывод: хореодрама («драмбалет») — правомочный жанр балетного театра, берущий истоки в реформаторской практике Ж.-Ж. Новерра (XVIII в.), и развивавшийся в творчестве выдающихся хореографов последующих эпох.

Один из разделов статьи посвящен продуктивным творческим связям японского и русского балета, особенно активно осуществлявшимся в 1950–60-е гг. именно на почве хореодрамы.

Ключевые слова: М. Мордкин, Р. Глиэр, Б. Асафьев, В. Вайнонен, Р. Захаров, В. Чабукиани, Л. Лавровский, М. Мацуяма, Я. Кайтани, драмбалет, хореодрама, японский балет.

Психолого-педагогические аспекты хореографии

А. Б. Афанасьева

«Диалог культур» в музыкально-хореографическом фольклоре: история и современность, социокультурные и педагогические аспекты

В статье рассматриваются функции народной хореографии; освещается процесс взаимодействия культур, во-первых, на примере связей крестьянской и городской культур в развитии музыкально-хореографических форм многофигурных хороводов и танцев; во-вторых, в хореографическом фольклоре русского и угрофинских этносов; в-третьих, в динамике бытования народного танца от прошлого к современной ситуации. Творческая адаптация французской кадрили в русских деревнях показывает, как «чужое» становится «своим», как она отвечает запросам молодежи, что меняется в процессе адаптации. Прослеживается бытование хореографического фольклора в городской культуре XX–XXI вв. Этнокультурологические аспекты проблемы дополняются освещением социокультурных и педагогических аспектов.

Ключевые слова: народная хореография, традиционная культура, этнокультурные взаимосвязи, этнохореография в образовании, диалог культур.

Ю. А. Стадник

Этнокультурный компонент хореографического образования в СПбГУП

Сегодня в различных сферах искусства и культуры очевидна потребность в специалистах по танцевальному фольклору, которая зачастую остаётся неудовлетворённой. Автор посвящает свою статью опыту решения этой проблемы на кафедре «Хореографического искусства» Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП). В результате многолетней работы (с 2002 г.) на данной кафедре сформировался блок учебных дисциплин, направленных на подготовку специалистов и бакалавров, владеющих этнохореографическими профессиональными навыками.

Ключевые слова: этнохореография, хореографическая педагогика, этнический танец, народный танец, танцевальный фольклор, запись танца.

Вопросы методологии науки и образования

Г. А. Безуглая

История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах

Статья посвящена рассмотрению музыкальных примеров, иллюстрирующих методы и приемы фортепианного сопровождения урока танца в двадцатом веке. Анализируются музыкальные примеры, представленные в изданиях мастеров отечественной балетной педагогики — А. Цорна, Н. Легата, А. Вагановой (фортепианные иллюстрации С. Бродской), Л. Ярмолович

(фортепианные иллюстрации М. Пальцевой). Выявляются важнейшие характерные особенности, позволяющие сформулировать функциональные критерии прикладной музыкальной импровизации для урока танца, ее основополагающие принципы. Статья знакомит с процессом зарождения и становления профессии концертмейстера балета, искусством мастеров прикладной импровизации.

Ключевые слова: А. Цорн, Н. Легат, А. Ваганова, С. Бродская, М. Пальцева, фортепианный аккомпанемент, история, музыка в балетном классе, концертмейстер балета, прикладная импровизация.

Harmonia mundi

В. Н. Дробышев

«Слабая» современность

Статья посвящена эстетическому прочтению постмодернистской «слабости», концептуальным воплощением которой является «слабая теология». Современное возвращение религии из разряда явлений культуры в ее основание сопряжено с отрицанием религиозного догматизма и поисками условий для умножения культурного многообразия. В этих условиях эстетическое творчество приобретает особую значимость, поскольку оно практически генерирует различия, возрастанием которых теперь оправдывается человеческое существование.

Ключевые слова: современное искусство, постмодернистское богословие, слабость, экзистенция.

С. В. Лаврова

Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делез и творчество Бернхарда Ланга

Статья затрагивает одну из центральных тем музыкально-философского дискурса, распространившегося от философии на теорию Новой музыки и далее на композиторскую практику. В работах Умберто Эко она звучит как «инновация и повторение», в интерпретации Жюль Делеза «различие и повторение».

Противопоставляя понятия безусловной оригинальности (новации) и повторения, автор статьи анализирует характеристики «серийного» искусства, а также различные типы повтора. Автор статьи обращается к концепции «различия и повторения» в творчестве австрийского композитора Бернхарда Ланга и с позиции У. Эко и Ж. Делеза анализирует два его цикла, посвященные философской тематике «Монадологии» и «Различие и Повторение». Основным научным выводом статьи становится концептуальная близость философии и новой музыки, а также представление последней в качестве своеобразного вида постфилософской деятельности.

Ключевые слова: Умберто Эко, Жиль Делез, Бернхард Ланг, «инновация и повторение», Новая музыка.

В зеркале искусств

Е. К. Блинова, А. Ю. Гамаскина

Пространственно-изобразительные комплексы русских интерьеров XVII – первой трети XIX вв. и их сценографический потенциал

Статья посвящена проблемам организации пространственного образа в архитектуре и в искусстве декорации; выявлению и систематизации иконографически устойчивых композиций монументально-декоративного убранства русских интерьеров XVII – первой трети XIX века. Внимание уделено ментальным особенностям восприятия данных пространств. Устанавливаются соответствия между различными типами мышления, изобразительными формами и типами композиционных приемов, создающих гротескный пространственный образ интерьера.

Ключевые слова: театральное искусство, балет, сценография, декор, роспись, интерьер, архитектура, пространство, гротеск, декорирование, образ, спектакль, типы мышления, композиционные приемы.

Л. Е. Гаккель

Святослав Рихтер: «Для кого же сегодня сыграть?»

Статья представляет собой попытку оценить жизненный путь и творческую деятельность С. Т. Рихтера с дистанции в 18 лет, прошедших со времени кончины великого пианиста. Отмечается необычное соотношение традиционных этапов профессиональной карьеры; дается характеристика Рихтера-исполнителя в главных разделах его репертуара. Показаны важные обретения Рихтера в пианистической области. В качестве итога автор статьи представляет общественную роль рихтеровского искусства, его связи с миром советской культурной современности и непреходящее значение всего, что он сделал, в судьбе мирового фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: Святослав Рихтер, пианизм, исполнительское искусство, одиночество, судьба, достижения, величие, ценность.

А. А. Логунова

К проблеме музыкально-драматической формы финала в операх Дж. Верди (по материалам писем композитора)

Одним из аспектов оперной реформы Верди является преобразование традиционных оперных форм. В данной статье внимание концентрируется на высказываниях композитора, проясняющих его музыкально-драматургические принципы на примере больших финалов, с начала XIX в. строившихся по законам четырехфазной *la solita forma*. Свидетельством значения, которое Верди придавал такому финалу, служит переписка композитора, в том числе ряд писем 1880-х гг., ранее не переводившихся на русский язык.

Ключевые слова: Верди, Бойто, опера, финал, музыкальная драматургия.

О. А. Скорбященская

Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени

Статья посвящена творческим связям немецкого пианиста, композитора и педагога Адольфа фон Гензельта, прожившего 50 лет в Петербурге, и русских композиторов его времени — П. И. Чайковского, М. А. Балакирева и А. Г. Рубинштейна.

Ключевые слова: Адольф фон Гензельт, П. И. Чайковский, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, петербургская композиторская школа, петербургская фортепианная школа XIX в.

Теория и практика современного искусства

Л. А. Меньшиков

Искусство, создающее реальность

Отношения искусства и реальности — важнейшая тема авангардной и постмодернистской теории искусства. Многие художественные практики XX в. стремились соединить и отождествить искусство и жизнь, обеспечить проникновение жизни в искусство в политическом и бытовом смысле. Характерную точку зрения представляет объяснение взаимодействия вымышленного и реального миров через теорию текста и интертекстуальности. В частности, это взаимодействие неоднократно становилось предметом размышлений в работах крупнейшего семиолога XX столетия, итальянского учёного и писателя Умберто Эко. Его идеи, сформулированные на материале художественной литературы, содержат значительное количество обобщений, которые имеют общеэстетический характер и объясняют специфику художественного процесса постсовременности.

Ключевые слова: Умберто Эко, искусство, постмодерн, автор, читатель, творчество, интерпретация, вымышленный мир, реальность, картина мира.

В. О. Петров

Эстетические позиции дадаизма

Статья посвящена одному из самых необычных, но в то же время самых знаковых направлений в истории искусства — дадаизму. Рассматриваются его основные эстетические позиции; приводятся в пример наиболее оригинальные произведения М. Дюшана, Х. Балля, Ф. Пикабиа, Э. Сати. Утверждается, что дадаизм сыграл важную роль в становлении таких явлений второй половины XX века, как хэппенинг и перформанс, повлияв на становление акционизма в целом.

Ключевые слова: М. Дюшан, Х. Балль, Ф. Пикабиа, Э. Сати, дадаизм, хэппенинг, перформанс.

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

E. N. Bayguzina

The interpretation of the primary sources in the artistic portraits of Y. V. Pugachev

The article is devoted to the analysis of the original works in portraits of ballet dancers by Yuri Vladimirovich Pugachyov (1930–1998) from the collection of Memory Department of the History of Russian Choreographic Education in Vaganova Ballet Academy. The author reveals the painter's methods of working both with photographs when creating memorial portraits of outstanding Russian ballet dancers and with living models. New archives and materials discovering the history of pictorial and sculptural portraits by Yuri Pugachyov, which have not been published earlier, are introduced in this article.

Keywords: Yuri Pugachyov, memory portraits, painting, original, bust, ballet dancer, artistic image, method.

N. E. Sinichkina

Family chronicles of N. A. Kamkova: historical and cultural phenomenon

New facts from the biography of one of the most outstanding students of Vaganova, Natalia Kamkova, are revealed in this article. The main focus is on the cultural environment where future ballerina and pedagogue emerged and built her career.

Keywords: Natalia Kamkova, Schlisselburg, family values, cultural environment, Gorokhovaya str., 4.

On the 110-th anniversary of V. S. Kostrovitskaya

G. T. Komleva

My idol

Readers are presented with memories of the period of training in the classroom V. S. Kostrovitsky, the role and the impact that has had an outstanding teacher and an outstanding person for further creative destiny of the author.

Keywords: Vera Kostrovitsky, Gabriele Komleva, Solomon Gershov, Leningrad Ballet School, Ballet.

A. A. Shestakov

V. S. Kostrovitskaya: well-known name – unknown fate

The article, based mainly on archival research of the author, reveals to the reader little-known personality traits and destinies V. S. Kostrovitskaya, talks

about her contribution to the methodology of teaching classical dance and introduces some episodes of her memories of the Leningrad blockade. The author introduces into scientific use some fragments of unpublished diaries of the outstanding ballet teacher.

Keywords: V. S. Kostrovitskaya, G. Balanchine, I. Sollertinsky, ballet, ballet pedagogy, Leningrad Blockade, memoirs.

Theory and history of choreographic art

A. V. Yepishin

G. Balanchine and S. Prokofiev: history of frustrated cooperation («Prodigal Son» ballet). (part 2)

Article devoted the social, psychological and aesthetical causes for confrontation between Prokofiev and Balanchine at the time of composing «The 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.

O. V. Kirpichenkova

«The Rite of Spring» – the work of Stravinsky's «Russian period», most demanded by the number of choreographic interpretations. Author, considering a variety of style and dramatic features of choreographic interpretations of «Spring» (XX – beginning of XXI century), identifies causes of extraordinary demand for the Stravinsky's work.

Keywords: I. Stravinsky, V. Nijinsky, M. Bejar, V. Vasilev, N. Kasatkina, J. Neumeier, K. Ikeda, S. Oshima, «The Rite of Spring» ballet.

A. V. Lazanchina

About the musical-choreographic drama of ballet F. Ashton «Marguerite and Armand»

The article is devoted to the legendary ballet «Marguerite and Armand». The article focuses on the relationship of F. Liszt's music and F. Ashton's choreographic solutions. The correlation of dramatically deep and lyrical episodes of the ballet is taken in the account. The analysis is conducted from the standpoint of the implementation in the ballet of the ideas and images of the Romantic era. The characteristics of Romanticism are reflected at the level of musical and choreographic text, autobiographical context, interpretation of artistic images and emotional degree of sensory experiences.

Keywords: F. Ashton, musical and choreographic dramaturgy, aesthetics of romanticism, «Marguerite and Armand» ballet.

A. E. Maximova

«Ariadne's thread»

(P. Chevalier de Bressol's ballet to the music of B. Martin- y-Soler)

Ariadne is a heroine in Greek mythology. In Russia at the turn of XVIII – XIX were staged several ballets the story of Ariadne, Theseus and Bacchus. This article examines the history of these productions involving unexplored literary and musical sources. In the spotlight of publication unknown libretto and the musical manuscript of a ballet by French choreographer P. Chevalier de Bressol to the music of spanish composer V. Martin-I-Soler «Ariadne, abandoned by Theseus on the island of Naxos». The problems of textual criticism, dramaturgy, style and reconstruction works. The libretto was translated from french into russian and appears for the first time.

Keywords: Ballet, Russian music theatre, libretto, orchestral parts, Chevalier de Bressol, V. Martin-y-Soler.

O. I. Rozanova

«Drambalet» – a view from the XXI century

In 1980-ies the term «drambalet» was frankly negative and even derogatory overtones. Professional discourse of ballet history presented «drambalet» (direction of highly effective innovative step in the development of ballet), charged with «total rejection of traditional classical structures» for «dancing pantomime and dramatized dance».

By considering the phenomenon of «drambalet» with examples of his best specimens, who received not only recognition of his contemporaries, but also a long stage life, the author concludes: horeodrama («drambalet») – an eligible genre ballet, taking roots in the reformist practice J.-J. Noverre (XVIII c.), and developed in the creativity of outstanding choreographers in subsequent periods.

One section of the article is devoted to the creative productive relations of Japanese and Russian ballet, especially actively carried out in 1950–60-ies. on the ground of horeodrama.

Keywords: M. Mordkin, R. Glier, B. Asafiev, W. Winonen, R. Zakharov, V. Chabukiani, L. Lavrovsky, M. Matsuyama, J. Kaytani, drambalet, horeodrama, japanese ballet.

Psycho-pedagogical aspects of choreography

A. B. Afanasyeva

**«Dialogue of Cultures» in the musical-choreographic folklore:
history and modernity, socio-cultural and educational aspects**

In paper functions of a national choreography are considered; first, on an example of communications of country and city cultures process of interaction of cultures is covered in development of is musical-choreographic forms of multifigured round dances and dances; secondly, in choreographic folklore

of Russian and Ugro-Finnish ethnoses; thirdly, in dynamics of an existing of national dance from the past to a modern situation. Creative adaptation of the French quadrille in Russian countries shows, how «another's» becomes «their own's» as it answers inquiries of youth, that varies in the course of adaptation. The existing of choreographic folklore in city culture XX–XXI. Ethnokulturological aspects of a problem is traced centuries are supplemented with illumination social cultural and pedagogical aspects.

Keywords: the national choreography, traditional culture, ethnocultural interrelations, an ethnochoreography in education, dialogue of cultures.

Y. A. Stadnik

Ethno-cultural component of choreographic education in Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

Nowadays, there is an unfilled demand for folk dance experts in various fields of art, culture and education. The said problem is solved to some extent by the Choreography Department at the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences (SPbUHSS). In this institution, the students learn ethnic choreography in a phased manner. The program intended to train students in ethnic choreography has been developed and tested for more than a decade (since 2002). Thanks to long-term efforts, the department succeeded in building up the course units oriented to train specialists and bachelors having proficiency in ethnic choreography.

Keywords: ethnic choreography, choreographic education, folk dance, dance interpretation, scenic re-enactment.

Methodological issues of science and education

G. A. Bezuglaya

The history of the piano accompaniment of classical dance lesson in musical samples

The article reviews musical examples that illustrate the techniques and methods of piano accompaniment in ballet class in the twentieth century. Analyzes the musical illustrations in the books according to the method of classical dance, published by masters of ballet pedagogy – A. Zorn, N. Legat, A. Vaganova (music illustrations by S. Brodskaya), L. Yarmolovich (music illustrations by M. Paltseva). The author of the article notes and identify their most important characteristics and functional criteria. Formulates the application of improvisation and basic principles and methods of art of piano accompaniment in ballet class.

Keywords: A. Zorn, N. Legat A. Vaganova, S. Brodskaya, M. Paltseva, piano accompaniment, history, music in ballet class, applied improvisation.

Harmonia mundi

V. N. Drobyshev

«Weak» Modernity

The article is devoted to aesthetic reading of postmodern «weakness», a concept implemented in the «weak theology». The current return of religion back to cultural foundation from the rank of cultural phenomena is connected with the denial of religious dogmatism and searches of conditions for multiplication of cultural diversity. In these conditions, the aesthetic creativity gains the special importance as it practically generates differences that justifies human existence.

Keywords: modern art, postmodern theology, weakness, existence.

S. V. Lavrova

Innovation and repetition in musical and philosophical discourse: Umberto Eco, Gilles Deleuze and creativity of Bernhard Lang

The article touches upon one of the central themes of the musical and philosophical discourse that has spread from philosophy to the theory of New music and composer further practice. In the works of Umberto Eco, it sounds like «innovation and repetition», as interpreted by Gilles Deleuze «difference and repetition».

Contrasting the concepts absolute originality (innovation) and repetition, the author analyzes the characteristics of the «series» of art, as well as various types of repetition. The author refers to the concept of «difference and repetition» in the works of the Austrian composer B. Lang and position of Eko-Deleuze, analyzes two his cycles, devoted to philosophical topics «Monadology» and «Difference and Repetition». The main scientific conclusions of the article becomes a conceptual proximity of philosophy and new music, as well as the representation of the latter as a kind of post-philosophy type activities.

Keywords: Umberto Eco, Gilles Deleuze, Bernhard Lang, «innovation and repetition», New music.

In the mirror of art

E. K. Blinova, A. Y. Gamaskina

Spatial-visual complexes of russian interior XVII – first third of the XIX and his scenographic potential

The article is devoted to the problems of the organization of the spatial image of the architecture and the art of decoration; identify and organize sustainable iconographic compositions of monumental decoration of the Russian Interior XVII – the first third of the XIX century. Attention is paid to the mental peculiarities of perception data spaces. Establishing a correspondence between the different types of thinking, visual forms and types of compositional techniques, that creating a grotesque image of the interior space.

Keywords: theater, ballet, stage design, decoration, painting, interior design, architecture, space, grotesque, image, performance, types of thinking, compositional techniques.

L. E. Gakkel

Sviatoslav Richter: «For those i can to play today?»

The article is an attempt to assess the life and creative activity S. T. Richter the race in 18 years that have elapsed since the death of the great pianist. It noted an unusual ratio of traditional stages of a professional career; Richter describes the performing in the main sections of his repertoire. The Richter 's important finding in piano area. As an outcome the author presents Richter social role of art and its relation to the world of Soviet cultural modernity and lasting significance of all that he did, in the fate of the world of piano playing.

Keywords: S. T. Richter, loneliness, destiny, achievement, greatness, value contradictions.

A. A. Logunova

On the problem of musical and dramatic forms of the final in the operas of J. Verdi (based on the letters of the composer)

The conversion of traditional opera structures is an important aspect of Verdi's reform. This paper deals with Verdi's statements of his musical-dramatic ideas by example of grand-finale. Finale's structure was conventionally based on the four-part «la solita forma». Letters of 1880th reveal Verdi's attitude to grand-finales. A large part of these letters wasn't translated into Russian earlier.

Keywords: J. Verdi, Boito, opera, finale, musical dramaturgy.

O. A. Skorbyashenskaya

Adolf von Henselt and Russian musicians of his time

The article is devoted to the creative connection Adolph von Henselt, German pianist, composer and teacher, who had lived for 50 years in Snt.Petersburg, & Russian composers of his time — P. Tchaikovsky, M. Balakirev & A. Rubinstein.

Keywords: A. von Henselt, P. Tchaikovsky, M. Balakirev, A. Rubinstein, Petersburg's composers school, Petersburg's piano school of the XIX.

Theory and practice of contemporary art

V. O. Petrov

Aesthetic position Dada

The article is devoted to one of the most unusual, but at the same time the most significant trends in the history of art — Dadaism. Considers its basic aesthetic positions; Citing the example of the most original works of Marcel Duchamp, H. Ball, F. Picabia, E. Satie. It is alleged that Dada has played an

important role in the development of such phenomena of the second half of the twentieth century, as the happening and performance, affecting the formation of Actionism in general.

Keywords: M. Duchamp, J. Ball, F. Picabia, E. Satie, Dadaism, happening, performance.

L. A. Menshikov

The art which is forming the reality

The relations of art and reality is the most important subject of the vanguard and postmodernist art theories. Many art practices of the XX century sought to connect and identify the art and the life. An interaction of the fictional and real worlds in the theory of the textuality and the intertextuality is the characteristic explanation of these relations. In particular, this interaction became a subject of reflections in the works of the largest semiologist of the XX century who was Umberto Eco – the Italian scientist and writer. His ideas contain some generalizations which have aesthetic character and explain the specifics of the postmodern art processes.

Keywords: Umberto Eco, postmodernity, author, reader, creativity, interpretation, fictional world, real world, picture of the world.

Petrov V. O.

Aesthetic positions of Dada

The article is devoted to one of the most unusual, but at the same time the most significant trends in the history of art - Dadaism. Considers its basic aesthetic positions; Citing the example of the most original works of Marcel Duchamp, H. Ball, F. Picabia, E. Satie. It is alleged that Dada has played an important role in the development of such phenomena of the second half of the twentieth century, as the happening and performance, affecting the formation of Actionism in general.

Keywords: M. Duchamp, J. Ball, F. Picabia, E. Satie, Dadaism, happening, performance.

АВТОРЫ

Афанасьева Алла Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики начального образования и художественного развития ребенка, ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена».

Afanasyeva Alla B. — Ph.D., associate professor of the department «Education», The State Russian Herzen Pedagogical University.

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.

Безуглая Галина Александровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bezuglaya Galina A. — Ph.D., associate professor of Accompaniment skill and musical education, Vaganova ballet Academy.

Блинова Елена Константиновна — доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена

Blinova Elena K. — Doctor of Arts, professor of department of art education and museum education, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Гаккель Леонид Евгеньевич — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Gakkel Leonid E. — Doctor of Arts, professor of The Rimsky-Korsakov St. Petersburg state Conservatory.

Гамаскина Анна Юрьевна — кандидат искусствоведения, методист по краеведению ГБОУ ДОД Дворца детского творчества Петроградского района.

Gamaskina Anna Y. — PhD, methodist DDT of Petrogradsky district.

Дробышев Виталий Николаевич — кандидат философских наук, докторант, ЧОУ ВПО Русская Христианская Гуманитарная Академия.

Drobyshev Vitalii N. — PhD, Doctoral candidate, PIHE Russian Christian Academy for the Humanities.

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Drobysheva Elena E. — Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Епишин Александр Вильгельмович — кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Yepishin Alexander V. — Ph.D, assistant professor, lecturer of Department of Musical Arts, Vaganova ballet Academy.

Кирпиченкова Ольга Валериевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Розанова О. И., кандидат искусствоведения.

Kirpichenkova Olga V. — postgraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — Rozanova O. I., Ph.D

Комлева Габриэла Трофимовна — народная артистка СССР, лауреат Государственной премии им. М. Глинки, балетмейстер-репетитор Мариинского театра, профессор Санкт-Петербургской государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Komleva Gabriela T. — People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize named M. I. Glinka, ballet mistress of the Mariinsky Theatre, professor of The Rimsky-Korsakov St. Petersburg state Conservatory.

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.

Лазанчина Анна Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки Самарского государственного института культуры.

Lazanchina Anna V. — Ph.D, assistant professor of Department of theory and history of music, Samara State Institute of Culture.

Логунова Анастасия Александровна — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Научный руководитель — Брагинская Н. А., кандидат искусствоведения, доцент.

Logunova Anastasia A. — postgraduate student, The Rimsky-Korsakov St. Petersburg state Conservatory. Scientific adviser — Braginskaya N. A., Ph.D.

Максимова Александра Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Maximova Alexandra E. — Ph.D, associate Professor of the Department of history of Russian music Moscow state Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Menshikov Leonid A. — Ph.D., Assosiate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

Петров Владислав Олегович — доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член-корреспондент РАН.

Petrov Vladislav O. — Doctor of arts, Associate Professor of the department of theory and history of music of the Astrakhan State Conservatory, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Sciences.

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.

Синичкина Наталия Евгеньевна — доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры педагогики и философии образования Русской христианской гуманитарной академии.

Sinichkina Natalia E. — Doctor of pedagogical sciences, *PhD in philology*, professor at the Department of pedagogy and philosophical education in Russian Christian Humanitarian Academy.

Скорбященская Ольга Адольфовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Skorbyashchenskaya Olga A. — ph.doctor, professor of the department of the piano methodic & general piano at The Rimsky-Korsakov St. Petersburg state Conservatory.

Стадник Юлия Александровна — старший преподаватель кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Stadnik Julia A. — senior lecturer of Department of choreographic art, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences.

Шестаков Алексей Адольфович — артист балета, выпускник педагогического факультета Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой.

Shestakov Alexey A. — ballet dancer, a graduate of Pedagogical Faculty Vaganova Ballet Academy.

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. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Franscina. 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 2016 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

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (42) 2016

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Корректоры: *Е. В. Михайлова, К. А. Юрвичюте*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
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

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 01.03.2016. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 17,39 + 0,65 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.