



ВЕСТНИК

№ 2(43)
2016 год

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
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

Иностранные члены Редакционного совета:

Деннис Рич — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor

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

Элизабет Платель — директор хореографической школы 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 новый номер «Вестника», состоящий из двух крупных тематических разделов.

Первый из них посвящен собственно хореографическому искусству. Его архивному наследию, не теряющему своей актуальности (статья П. А. Силкина вводит в научный обиход ранее не публиковавшиеся документы из фонда А. Я. Вагановой в ЦГАЛИ). Его истории, отраженной в великих именах деятелей балета: 125-летию со дня рождения Брониславы Нижинской отдают дань две публикации (М. П. Радина рассматривает историю балета «Болеро», вошедшего в программу выпускных спектаклей Академии 2016 г.; польский исследователь Й. Сибильска-Сюдым посвящает свою работу сотрудничеству Нижинской с труппой «Польский балет»); 90-летие выдающегося танцовщика и педагога Бориса Брегвадзе отмечено мемуарно-биографическими материалами («Несколько слов об отце» А. Б. Брегвадзе; «Главное — танцевать с душой» О. И. Розановой; «Чародей сцены» А. А. Соколова-Каминского). Постоянная рубрика «Теория, история и практика хореографического искусства» представляет широчайший по хронологии срез истории танца: от архаичных форм Средневековья — до современных постановок, вошедших в программу «Творческой мастерской молодых хореографов»-2016 на фестивале балета «Мариинский».

Второй раздел журнала посвящен актуальнейшим проблемам современного искусства, а также живому взаимодействию классического наследия и современности. Блок материалов под названием «Метаморфозы художественных форм и смыслов» открывается прямой речью ректора Академии Н. М. Цискаридзе, рассказывающего о современном прочтении балета М. Фокина «Синий Бог» (1912). Статья Э. В. Махровой излагает теоретические аспекты проблематики, заложенной в основу этой рубрики. В центре дискурса здесь оказываются языки искусств в их исторической трансформации; эволюция традиционных художественных форм; художественный текст, подтекст и интертекст; трансформация пространства и времени в художественных текстах; рецепция художественных смыслов и т. д.

Широкий диапазон темы художественных метаморфоз позволяет различным областям художественного творчества, историческим эпохам и разнообразным исследовательским контекстам резонировать на страницах нашего журнала. Так, не исчерпываясь рамками рубрики, интердисциплинарная проблематика современного искусства становится предметом статей С. В. Лавровой и Л. А. Меньшикова.

Желаем Вам творческих удач и захватывающего чтения!

*Главный редактор,
кандидат искусствоведения,
С. В. Лаврова*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

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>Л. И. Абызова.</i> Вадим Десницкий, кавалер дуэтного танца	9
<i>П. А. Силкин.</i> Открывая заново: архивные источники педагогического наследия А. Я. Вагановой	19

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. Я. БРЕГВАДЗЕ

<i>А. Б. Бреговдзе.</i> Несколько слов об отце	29
<i>О. И. Розанова.</i> «Главное — танцевать с душой»	34
<i>А. А. Соколов-Каминский.</i> Чародей сцены	38

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ

<i>М. П. Радина.</i> «Болеро»: Рубинштейн-Равель-Нижинская (к выпускным спектаклям Академии)	43
<i>J. Sibilska-Siudym.</i> Bronisława Niżyńska i Polski balet reprezentacyjny (на польск. яз.) ...	57

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>С. З. Исхакова.</i> Танцевальные жанры высокого Средневековья. К проблеме бытования	69
<i>С. В. Фишер.</i> «Мельница Балтарагиса»: повесть — мюзикл — фильм — балет	78
<i>В. О. Чушкина.</i> Молодые — бывалые. «Творческая мастерская молодых хореографов» — 2016	83

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Н. С. Ерохина.</i> К вопросу о профессиональной подготовке персонального менеджера артиста балета	90
---	----

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И СМЫСЛОВ

<i>Э. В. Махрова.</i> Метаморфозы художественных форм и смыслов: к постановке проблемы	99
Метаморфозы «Синего бога» (<i>беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова</i>)	105
<i>Т. В. Букина.</i> «Валькирия» Р. Вагнера — С. М. Эйзенштейна: на пути к «другим» слуховым стратегиям	110
<i>Е. Э. Дробышева.</i> «Нечеловеческое, слишком нечеловеческое...»: к вопросу об аксиологических основаниях современного искусства	119
<i>Е. М. Коляда.</i> Индийские мотивы в творческих экспериментах Анны Павловой (рельефы и фрески храмового комплекса Аджанты)	127
<i>О. Ю. Кошкина.</i> Наследие Э. Дега в творчестве С. В. Бакина	139
<i>Л. А. Купец.</i> О бедном квартете замолвите слово или Дж. Верди как симфонист	146
<i>А. Полубинский.</i> Эволюция художественного мышления: от живописи к кинематографу и обратно	153

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

- М. О. Потолокова, Ю. В. Курышева.* Информационно-коммуникационное освещение культурных мероприятий Санкт-Петербурга в области хореографии (на примере печатных массовых изданий) 161

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

- А. С. Степанова.* К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет 167

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

- С. В. Лаерова.* Автор в Новой музыке «эпохи технической воспроизводимости» 174
Л. А. Меньшиков. Архитектоника антиискусства 181

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

- Т. И. Пелипенко.* Историческая игра «Крым. С древнейших времен до наших дней» 189
И. А. Пушкина. В честь юбилея Б. Я. Брегвадзе 191

Список сокращений 193

Аннотации 194

Abstracts 202

Авторы 209

Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 213

Перечень требований и условий, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 214

К сведению подписчиков 217

CONTENTS

From the Rector of Vaganova ballet Academy Nikolay M. Tsiskaridze	3
From the Edition	4
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE	
<i>L. I. Abyzova.</i> Vadim Desnitsky, Cavalier of duet dance	9
<i>P. A. Silkin.</i> Opening again: archival sources of Vaganova's pedagogical heritage	19
ON THE 90-TH ANNIVERSARY OF BORIS BREGVADZE	
<i>A. B. Bregvadze.</i> A few words about my father	29
<i>O. I. Rozanova.</i> «The main thing – to dance with a soul»	34
<i>A. A. Sokolov-Kaminsky.</i> Wizard of scene	38
ON THE 125-TH ANNIVERSARY OF BRONISLAVA NIJINSKA	
<i>M. P. Radina.</i> «Bolero»: Rubinstein-Ravel-Nijinska (to the final performance of the Vaganova Ballet Academy)	43
<i>J. Sibilska-Siudym.</i> Bronislava Nijinska and the Polish Ballet (polish lang.)	57
THEORY, HISTORY AND PRACTICE OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>S. Z. Iskhakova.</i> The Dancing Songs in the Flourish of the Middle Ages: to the Problem of Existence	69
<i>S. V. Fisher.</i> «Baltaragis' Windmill»: book – musical – movie – ballet	78
<i>V. O. Chushkina.</i> Young – experienced. «Creative workshop of young choreographers» – 2016	83
METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION	
<i>N. S. Erokhina.</i> To the question of professional training of personal ballet manager	90
METAMORPHOSES OF ART FORMS AND MEANINGS	
<i>E. V. Makhrova.</i> Metamorphoses of art forms and meanings: to the Statement of the Problem	99
Metamorphoses of «Blue God» (<i>N. M. Tsiskaridze in conversation with E. V. Makhrova</i>) ...	105
<i>T. V. Bukina.</i> «Valkyries» by Wagner - Eisenstein: Towards the «other» hearing strategies	110
<i>E. E. Drobysheva.</i> «Non-human, way too non-human...»: the question of the axiological foundations of modern art	119
<i>E. M. Kolyada.</i> Indian motifs in creative experiments of Anna Pavlova (Reliefs and paintings of the temple complex of Ajanta)	127
<i>O. Y. Koshkina.</i> The legacy of E. Degas in the works of S. Bakin	139
<i>L. A. Kupets.</i> About a poor quartet, or G. Verdi as the symphonist	146
<i>A. V. Polubinsky</i> The evolution of artistic thinking: from painting to cinema and backwards	153
MANAGEMENT AND LAW IN ART	
<i>M. O. Potolokova, Y. V. Kurysheva.</i> Information and communications coverage cultural events of St. Petersburg in the field of choreography (for example, printed mass media)	161

IN THE MIRROR OF ART

A. S. *Stepanova*. On the classification of music created on the picturesque plot 167

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

S. V. *Lavrova*. The Authorship in New Music of «age of mechanical reproduction» 174

L. A. *Menshikov*. The anti-art architectonics 181

CHRONICLE OF EVENTS

I. A. *Pushkina*. In honor of the B. Bregvadze's anniversary 189

T. I. *Pylypenko*. The historical play «Crimea. From ancient times to the present day» 191

List of acronyms 193

Abstracts 194

List of autors 209

Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 213

List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication
in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 214

To data of follovers 217

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

УДК 792.8

Л. И. Абызова

ВАДИМ ДЕСНИЦКИЙ, КАВАЛЕР ДУЭТНОГО ТАНЦА

Все мы читали в детстве роман Александра Дюма «Три мушкетера», и у каждого из нас сложились образы его героев. Когда я впервые увидела Вадима Сергеевича Десницкого, вздрогнула: вылитый Атос! Та же благородная внешность, те же изящные манеры, однако не мешающие владению шпагой и мужественной отваге. И умение Десницкого обращаться с дамами тоже какое-то нездешнее — с ароматом канувшего в Лету придворного ритуала. При встрече в коридоре Академии он может отвесить поклон по всем хитрым правилам старинного этикета. Удивительно: среди шума и будничной суеты это не смотрится шутовством или театральностью. Подобные жесты выражают естественный порыв его натуры.

Откуда такие качества у мальчика из обычной ленинградской семьи? Ответа не найдем. Вероятно, чудо. Как говорят, поцелуй сказочной феи. Впрочем, прилежная учеба в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой тоже немало способствовали рождению этого чуда.

В 1960 г., сразу после окончания учебы, Вадим Сергеевич пришел в труппу Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне — Мариинского). За 23 года на сцене этого театра (Десницкий покинул его в 1983 году) он исполнял партии в балетах «Лебединое озеро», «Жизель», «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Корсар», «Дон-Кихот», «Ромео и Джульетта», «Щелкунчик», «Легенда о любви», «Ленинградская симфония», «Левша» и других. На сцене Кировского театра было много



талантливых, сильных танцовщиков. Среди коллег Десницкий выделялся особенной элегантностью.

Остались несколько свидетельств исполнительского мастерства Десницкого. В видеозаписи балета «Спящая красавица» сохранился портрет жениха Авроры в его исполнении, в «Раймонде» можно видеть артиста в четверке кавалеров, во фрагменте из «Красного мака» — одним из Фениксов.

В фильме-балете «Египетские ночи», поставленном Константином Сергеевым по спектаклю Михаила Фокина, Десницкий выходит в пантомимной партии Марка Антония. Он, римский полководец, победивший эфиопского царя, пригнавший к ногам царицы Египта неисчислимые толпы рабов, кажется подлинным властителем мира. В его образе отражается все необходимое: величие не знающего поражений завоевателя, достоинство воина, облик высокородного римлянина-аристократа, мужской интерес к Клеопатре. Золотой лавровый венок, которым египетская царица венчает его голову, смотрится очень естественно. Мне же всегда приятно видеть, когда во время учебного просмотра «Египетских ночей», ученики, специально мной о том не предупрежденные, узнают своего педагога и радостно кричат: «Это же наш Вадим Сергеевич!».



В. Десницкий, Н. Солдун.
«Вальс» (муз. Д. Шостаковича). 1960-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

Педагогом в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Десницкий работает давно — с 1970 г. Через его руки прошли — в прямом смысле — сотни учеников, ведь он ведет класс дуэтно-классического танца. Дети всегда разные; есть не очень физически сильные, есть не скоординированные, рассеянные, а научить нужно всех. К обычным заботам по выполнению учебной программы добавляется постоянная тревога о безопасности: ученики не должны сорваться с поддержки, упасть, ушибиться, мальчикам нельзя уронить партнершу. При этом нужно научить детей не бояться делать сложные комбинации, доверять друг другу, воспитывать в них чувство ответственности за себя и товарищей.

Кроме уроков дуэтно-классического танца в обязанности Десницкого входят репетиции школьных выступлений. В прошлом году на выпускном спектакле шел первый акт

«Спящей красавицы». На репетиции Вадим Сергеевич показывал женихам Авроры их художественные задачи: как вести себя с королевской четой, принцессой, придворными и друг с другом, как подавать руку, как работать со шляпой и шпагой. Мелочей не было, был объяснен каждый взгляд, брошенный с восторгом на Аврору или с гордой спесью на соперника. Ученики старались изо всех сил выполнить требования наставника. Но если бы Аврора не была связана условиями сценария, она без сомнения предпочла бы выбрать в женихи Десницкого. На днях Вадим Сергеевич был замечен с цилиндром в руках — вероятно, «Фею кукол» репетирует...

Педагоги Академии Русского балета нечасто выходят на сцену вместе со своими воспитанниками. А Десницкому это удалось. Его роль в номере Джона Ноймайера «Павлова и Чекетти» была не возрастной «функцией» по сюжетной необходимости, а ролью значимой. Свою миниатюру Ноймайер подарил старейшей русской балетной школе, а первой исполнительницей стала ученица Десницкого Ульяна Лопаткина, танцевавшая партию Павловой на Втором конкурсе имени А. Я. Вагановой для учащихся хореографических училищ в 1990 г. и в программе выпускных спектаклей на следующий год. Тогда ее партнером был Валентин Казимирович Оношко. Позднее Лопаткина исполняла этот номер с Десницким на торжественных спектаклях в честь юбилея Наталии Михайловны Дудинской 17 ноября 1992 г. на сцене Мариинского театра и 26 ноября в Большом театре.

Впечатление об их совместной работе зафиксировали строки: «На фоне блестящих, но традиционных для академической сцены дуэтов и вариаций вставная новелла из “Щелкунчика” Ноймайера выделялась своей необычностью. В длящейся всего несколько минут миниатюре, показывающей ежедневный экзерсис, девушка со строгими, серьезными глазами не изображала великую предшественницу. Она передавала дух ее творчества, атмосферу и стиль петербургской балетной школы, но одновременно заявляла о себе.

В класс Ульяна входила, как в храм, где Учитель (его роль исполнял Вадим Десницкий, в действительности педагог Лопаткиной по дуэтно-классическому танцу)



В. Десницкий и Н. Солдун.
Концертный номер «Вешние воды»
(муз. С. Рахманинова). 1960-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



В. Десницкий, А. Клюева.
Репетиция номера «Приговор королеве».
(муз. О. Респиги, хор. И. Ларионов). 2008 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

был не просто мэтром, а наставником-священнослужителем. Обязательный урок, урок, который танцовщикам суждено делать на протяжении всей жизни, обретал в интерпретации Лопаткиной и Десницкого красоту культового обряда»¹.

Ученики Академии Русского балета должны знать своих учителей, причем не только тех, у кого непосредственно учатся. Поэтому рассказ о Вадиме Сергеевиче Десницком мы решили дополнить беседой с ним².

Анастасия Новоселова. Вадим Сергеевич, расскажите, пожалуйста, каким был ваш путь в балет?

Вадим Десницкий. Наверное, то были воля и желание родителей, чтобы ребенок чем-то увлекался и занимался. Куда-то требовалось меня пристроить, время было послевоенное. Родители ходили на вечера, встречи, где танцевали. А отец этого не умел, и для того, чтобы с сыном подобного не произошло, они с ма-

терью решили отдать меня обучаться танцам во Дворец пионеров. Я там занимался довольно долго, года четыре, и мне очень нравилось. У нас проходили концерты, новогодние елки. Я был рад, что занимаюсь в хореографическом кружке. Дворец пионеров имел контакт со Школой³, что называется, поставлял туда кадры, и я оказался в числе тех, кого рекомендовали к поступлению.

А. Н. И Вы из Дворца пионеров попали в Ленинградское хореографическое училище на улице Росси?

В. Д. Да, таким образом я в 1951 г. вошел в здание этой Школы, где нахожусь по сегодняшний день. И начались будни. Мне очень нравилось. На меня с завистью смотрели соседи по двору, потому что тогда еще не было совместного обучения мальчиков и девочек. А я учился с девчонками. Жил я недалеко, около цирка, мать работала напротив нашей Школы в «Ленводопроводе»⁴. Она меня провожала

¹ Абызова Л. Ульяна Лопаткина // Звезды петербургской сцены. М.: АСТ- ПРЕСС КНИГА, 2003. С. 132.

² Беседовала А. Новоселова. Литературная редакция Л. И. Абызовой.

³ Школой здесь и далее называет В. С. Десницкий Ленинградское хореографическое училище \ Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой.

⁴ Трест «Ленводопровод» находился по адресу пл. Ломоносова, 2.

утром, потом встречала, и я не был брошенным. Текли дни... Кроме уроков нас занимали в оперных и балетных спектаклях, где обязательно участвовали дети. После спектаклей поздно приезжали домой. В общем, жизнь была насыщенная, творческая. С годами я обрстал школьными партиями. Каждый класс имеет право ежегодно танцевать на сцене Школьного театра, наш класс не был исключением. Танцевал я и в наших знаменитых «Щелкунчиках»; через все прошел: был среди детей на елке, участвовал в pas de trois, в вальсе. И крысой тоже был.

А. Н. Как складывалась Ваша творческая жизнь после окончания хореографического училища?

В. Д. На выпуске нас посетил Юрий Николаевич Григорович. Он меня приметил и рекомендовал направить в Кировский театр. И в 1960 г. из Школы, где проучился девять лет, я попал в театр, который тогда работал в одном с нами помещении на улице Росси. Учениками мы были тесно связаны с труппой, смотрели уроки артистов, их репетиции в залах. Мы знали всех, не только солистов. С любопытством висели в дверях, забирались на стулья, частенько прогуливали уроки. Нам за это попадало, но как же было интересно! Когда я поступил в театр, то вновь приходил в знакомое здание уже как актер. А потом театр разбогател, сделал пристройку на Театральной площади, и труппа переехала туда.

А. Н. Как проходила подготовка Ваших ролей с точки зрения актерского мастерства?

В. Д. Это сложный и важный этап. И очень жалко, что мы сегодня не имеем такой подготовки. В Школе у нас были уроки актерского мастерства, мы и сегодня уделяем им много внимания. Но раньше и в театре было заведено: партия готовилась с педагогом классического танца, а потом была репетиция с педагогом актерского мастерства. Он смотрел, как ты играешь и делал свои замечания, давал рекомендации. Говорил, что убедительно получается, а что нет. И это давало хороший результат. А сегодня забота: выучить текст, запомнить, что сделать ногами, в какой угол пройти, где остановиться. Но роль требует перевоплощения, драматического искусства на сцене! Теперь такого нет, и это обедняет исполнение. Танцовщик с пустыми глазами, озабоченный только тем, получится у него пируэт или нет, раньше не ценился. Впрочем, и сегодня наше внимание привлекают и вызывают симпатию те, кто актерски выразительны.



Дивертисмент «От Ланде до Вагановой».
В. С. Десницкий (Ж.-Б. Ланде)
с учениками Школы. 1980-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

Основное — это образ. Разве можно танцевать в балете «Ромео и Джульетта» не образно? Там технически сложной сделана партия Меркуцио, но и она требует живой актерской игры. Да все партии этого требуют! И Парис, и папаша Джульетты. Какие страсти кипят! Их же показать нужно. Самая слабая в актерском плане роль, может быть, у Ромео.

А Шут в «Лебедином озере»? Самый «заводной» человек во всем балете, он везде сует свой нос, и все вокруг оживляется. Дело не в том, как он большой пируэт сделал, а какой образ создал.

Сейчас восстанавливают «Медный всадник». Подобные спектакли назывались «драмбалетами». Они сохранились только у нас. Только у нас идет «Бахчисарайский фонтан»⁵, не очень технически или профессионально сложный спектакль. Но Захаров его сделал режиссерски гениально. В свое время этот балет шел по всем театрам социалистических стран, во всех союзных республиках, а теперь остался только в нашем театре⁶. И в нем тоже эмоциональные роли, надо показать характеры Заремы, Гирея. Если не выразительный актер, не следует ему этим делом заниматься. Работа педагога актерского мастерства должна быть основной при подготовке любой партии.

А. Н. У Вас были кумиры?

В. Д. Конечно! Мы знали всех актеров, и у каждого из нас был свой кумир. Сергеев⁷ считался первым танцовщиком, был эмоциональный Брегвадзе⁸, стопроцентный классик Шатилов⁹. Но все карты перепутал Нуреев¹⁰: энергия, высокие полупальцы, нерв такой, что, казалось у него идет дым из ноздрей. Умел внимание к себе приковать, был темпераментный, туфли на сцене бросал, всех обзывал, а ему это прощалось.

Потом Барышников¹¹ появился. Стали думать, кто из них лучше. Конечно, старые актеры, на примере которых мы были воспитаны, прекрасно танцевали, но все они, красивые, великолепно выученные, были, что называется, одного поля ягодами. Нуреев же и Барышников пытались выделиться. Наташа Макарова¹² тоже всех затмила.

Появлялись новые балетмейстеры. «Драмбалеты» поднаоели, и тут Бельский со своим «Берегом надежды»!¹³ И все бегают на этот спектакль. Якобсон

⁵ «Бахчисарайский фонтан» недавно нашел новое воплощение в Пермском театре оперы и балета им. П. И. Чайковского и Государственном театре оперы и балета «Астана опера» (Казахстан). См. подробнее: Розанова О. «Драмбалет» — взгляд из XXI века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 81.

⁶ Мариинский театр.

⁷ Сергеев Константин Михайлович, премьер ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1930–1961 гг.

⁸ Брегвадзе Борис Яковлевич, премьер ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1947–1967 гг.

⁹ Шатилов Константин Васильевич, премьер ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1947–1965 гг.

¹⁰ Нуреев Рудольф Хаметович после окончания ЛХУ им. А. Я. Вагановой в 1958–1961 гг. танцевал в ГАТОБ им. С. М. Кирова.

¹¹ Барышников Михаил Николаевич после окончания ЛХУ им. А. Я. Вагановой в 1967–1974 гг. танцевал в ГАТОБ им. С. М. Кирова.

¹² Макарова Наталия Романовна после окончания ЛХУ им. А. Я. Вагановой в 1959–1970 гг. танцевала в ГАТОБ им. С. М. Кирова.

¹³ «Берег надежды». Комп. А. Петров, балетм. И. Бельский. Премьера 16.06.1959 в ГАТОБ им. С. М. Кирова.

В. Десницкий,
М. Попа (румынская группа,
выпуск 1960 г.).
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



В. Десницкий, А. Волочкова.
Номер «Павлова и Чекетти»
(хор. Дж. Ноймайер). 1993 г.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



На экзамене
по дуэтному танцу.
В паре с В. Десницким —
ученица О. Смирнова.
2011 г.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой



с миниатюрами, со своим «Спартаком»! Ничего нам уже не надо, никаких «Лебединых озер» — все наше внимание переключено на балеты этих возмутителей спокойствия. Так всегда бывает, яркая личность вызывает интерес, как сегодня Боря Эйфман. У него тоже мои ребята танцуют.

А. Н. Расскажите, пожалуйста, о Вашей работе с Константином Михайловичем Сергеевым.

В. Д. Сергеев... Вот перед кем надо шляпу снять... Он очень хорошо ко мне относился, по многим вопросам обращался и с уважением ценил то, что я делал. Я помогал ему; например, в работе над постановкой известной «Феи кукол»¹⁴ был у него в ассистентах. Когда он в зале что-то пробовал, я все это запоминал и потом переносил на сцену. Он с Наталией Михайловной Дудинской часто брал меня с собой, в том числе за рубеж, для работы над постановками классических спектаклей. В Америке мы делали «Баядерку», в Японии — «Жизель», в Москве — «Корсар». Константин Михайлович очень рассчитывал на меня, знал, что я полностью люблю его волю. И мне это нравилось.

А. Н. Вадим Сергеевич, как началась Ваша карьера педагога?

В. Д. Когда театр находился в одном помещении со Школой, ее художественным руководителем была Фея Ивановна Балабина. Она меня постоянно видела. Я все время пробовал с балеринами разные дуэтные комбинации. Мастеров им неудобно было эксплуатировать, а меня, только что закончившего учебу, просили помочь: «подними, поддержи, покрути». Я не отказывался, мне всегда нравился дуэтный танец. В театре у меня тоже были партии, связанные с дуэтом. Концерты случались в те времена часто, и балерины брали меня партнером.

Словом, Фея Ивановна меня знала и пригласила работать педагогом дуэтного танца. Конечно, мне было страшно, потому что только десять лет прошло с тех пор, как я окончил Школу. Но старшие товарищи помогли, присутствовали на уроках, и дело понеслось. Люблю повторять: с 1970 г., с 10 сентября, я существую в Школе как педагог.

Среди моих наставников был Николай Николаевич Серебренников¹⁵, великий педагог, создавший систему дуэтного танца. Меня долго воспитывали. Сегодняшнее поколение быстро идет по карьерной лестнице: первый курс дадут, второй, и, смотришь, уже выпускают, хотя проработали всего пять лет. А меня долго держали в младших классах, чему я очень благодарен, потому что это хорошая школа воспитания, при которой ты сам видишь свои ошибки, допущенные в обучении. И ты сам имеешь возможность их исправить. Это очень правильно, поскольку человек становится более уверенным в своих действиях.

¹⁴ Балет в постановке К. Сергеева для учеников ЛХУ им. А. Я. Вагановой. 1989 г. См. подробно: Радина М. «Фея кукол в Петербурге (к воссозданию спектакля в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 49–57.

¹⁵ Серебренников Николай Николаевич (1918–1996). Выпускник ЛХУ. Артист балета ГАТОБ им. С. М. Кирова (1939–1959). Выдающийся педагог дуэтного танца, автор уникального учебника «Поддержка в дуэтном танце».

Когда труппа располагалась на улице Росси, репетиция, связанная с репертуаром театра, закончилась в 3 часа, а в 3.45. начинается школьный урок. Под одной крышей требовалось только перейти из одной раздевалки в другую. А когда труппа уехала на Театральную площадь, стало непросто: репетиции заканчивались в 3.10., и из театра нужно было быстро ехать в училище, чтобы в 3.45. дать урок. Беготня по городу закончилась, когда ушел из театра на пенсию и окончательно перебрался в Школу. Теперь практически каждый год у меня выпуск. Я люблю свою профессию, дуэтный танец, с ним связана вся моя жизнь.

А. Н. Каковы задачи педагога по дуэтному танцу?

В. Д. Когда идут экзамены, видны достоинства и недостатки обучения. На обсуждении высказываешь свое мнение, по-доброму, конечно. Не с целью закопать, а для пользы дела. Когда говорят о просчетах, которые сам не разглядел, то это помогает на следующий год. После обсуждения приходишь к детям и говоришь: «В этом нас похвалили, а в том — поругали. Может, здесь есть и моя вина, но будем работать дальше».

Политика обсуждения уроков и экзаменов очень правильная. Николай Николаевич Серебренников всегда свое мнение высказывал, отмечал, кто руку неправильно протянул, кто поздно партнершу поймал; говорил, что не силой надо поднимать, а техникой. Наша задача не грузчиков делать. Дуэт должен смотреться легко. И еще: когда партнеры не вдохновляют друг друга, это не дуэт, а печальное зрелище.

А. Н. Сильно ли изменилось молодое поколение за годы Вашей работы?

В. Д. Конечно, время идет. И сегодня мы с коллегами говорим, что нам бы наши педагоги не позволили сидеть на полу в ожидании своей комбинации. Тогда никто никогда не садился на пол. У нас все мысли были о том, чтобы, едва какая-нибудь девица освободится, попробовать с ней новую комбинацию. Посмотрите сегодня! Сидят на полу с гаджетами, вздыхают: «Ну, скоро уже звонок?». Не знаю, мы ли здесь виноваты. Скорее, наверное, время. У нас не было компьютерных игрушек, зато были концерты, мы принимали в них участие, тщательно готовились. В концерте обязательно давали два-три балетных номера. А сегодня аппаратурой, динамиками, ударными установками всю сцену заставят, и никаких танцев. Нынче у нас зритель не воспитывается, художественно не растет. Сегодня другая история.

А. Н. Вы с вашей ученицей Ульяной Лопаткиной работали над номером «Павлова и Чекетти» Джона Ноймайера. Расскажите, пожалуйста, как это происходило.

В. Д. Да, «Павлова и Чекетти» — прекрасный номер, хореограф которого — гениальный Джон Ноймайер, руководитель Гамбургского балета. Нас пригласили на открытие балетной школы в Гамбурге. У меня был выпускной класс, и Константин Михайлович Сергеев, известный на весь мир танцовщик, балетмейстер и художественный руководитель, взял моих учеников и меня в поездку. Мы показали концерт, а Ноймайер обещал поставить нам номер «Павлова и Чекетти». Приехали сначала помощники Ноймайера, а потом и он сам. Они ходили по классам и смотрели: эта, не эта. И когда увидели Ульяну Лопаткину, тоже мою ученицу, Ноймайер сказал: «Она!».

Вся работа проходила в зале 1 верх¹⁶, где Ноймайер смотрел, делал замечания, репетировал. Потом привез эскизы костюмов¹⁷.

Сергеев предложил мне исполнять партию Чекетти, там не надо было много вертеться, а требовалось крепко держать партнершу, чтобы она могла чувствовать себя свободно и спокойно. Мы с этим номером ездили в Москву, танцевали на сцене Большого театра. И он долго был в репертуаре, его активно эксплуатировали, возили за границу. Прекрасный номер, и, пожалуй, у нас он дольше шел, чем у Ноймайера в Германии. Эта веха в моей жизни запомнилась навсегда. Работать на базе Школы с таким мастером, как Ноймайер, — событие, которое ни с чем сравнить невозможно. Таких примеров больше нет.

А. Н. Есть ли у Вас ученики, особенно запомнившиеся?

В. Д. В судьбе многих звезд я принимал участие: Диана Вишнева, Вика Терешкина... У меня в классе учился Фарух Рузиматов, правда, потом я его отдал Серебренникову. У меня были высокие девицы, а он был слабый, не мог их поднять. И я говорю: «Николай Николаевич, возьми Рузиматова, у тебя Кутина¹⁸ есть, он ее поднимет, а у меня все девочки такие здоровые, что ему с ними не справиться».

Знаменитая сегодня Волочкова — моя ученица. Очень хорошая, очень трудолюбивая. Ее испортил театр, но она была прекрасной ученицей и закончила Школу отлично. И я каждый раз смотрю по телевизору: как там моя Настенька?

В Михайловском театре есть великолепный партнер Марат Шемиунов, всех удивляющий в дуэте. В труппе Константина Тачкина¹⁹ на главных ролях Ира Колесникова, тоже моя ученица.

Половина труппы Кировского, сегодня Мариинского театра, состоит из моих воспитанников. В кордебалете разных трупп их тоже много. Словом, кого ни назови, к каждому имею отношение.

А. Н. Сколько же у Вас было выпусков?

В. Д. Очень много, точно я не помню. Наверное, наша учебная часть может это посчитать...

¹⁶ Зал 1 (Первый) верх — один из залов на 5 этаже АРБ им. А. Я. Вагановой. «Верхом», по традиции, называются залы на этом этаже, каждый зал имеет порядковый номер.

¹⁷ Костюмы работы художника Юргена Розе.

¹⁸ Кутина Татьяна Рудольфовна окончила ЛХУ им. А. Я. Вагановой в 1981 г., одновременно с Ф. Рузиматовым.

¹⁹ Санкт-Петербургский Театр балета Константина Тачкина.

УДК 378;792.8

П. А. Силкин

ОТКРЫВАЯ ЗАНОВО: АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Казалось бы, творчество прославленного педагога (будь то танцевальная карьера, балетмейстерская и педагогическая деятельность) освещено достаточно емко. Уже в 1950 г. В. М. Богданов-Березовский выпустил монографию «А. Я. Ваганова». В сборнике «Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы» (1958) опубликованы ее личные воспоминания, воспоминания учениц и коллег по искусству. Там же представлены многочисленные статьи Вагановой по вопросам педагогики балета, хореографического образования. 1981 г. ознаменовался выходом книги Г. Д. Кремшевской «Агриппина Яковлевна Ваганова». 1989-й — изданием книги В. М. Красовской «Агриппина Яковлевна Ваганова» (серия «Жизнь в искусстве»). Однако сегодня приходится признать: в воспоминаниях коллег и учениц не так уж много пристального аналитического внимания к сути метода преподавания Агриппины Яковлевны. Весьма значительный интерес в этом аспекте представляет для нас работа Л. Д. Блок «Урок Вагановой», но и она «не дала детального разбора ни отдельных движений, ни учебных комбинаций, а передала атмосферу творческой “лаборатории”» [1, с. 108]. Таким образом, в освоении наследия Вагановой есть еще лакуны, которые необходимо восполнить.

В первую очередь это касается педагогического метода создателя *системы* преподавания классического танца. И тем более закономерно, что наш интерес привлекла папка № 10371/345, хранящаяся в отделе «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Всего материалы личного фонда А. Я. Вагановой насчитывают 730 единиц хранения, а предметом нашего внимания стали 6 рукописных листов (т. е. двенадцать страниц текста, написанного самой А. Я. Вагановой). В рукописи не проставлены даты работы над ней, но, судя по содержанию записей, они относятся к периоду создания учебника «Основы классического танца» (о чем свидетельствуют несколько фрагментов черновика, вошедшие в первое издание пособия).

При жизни Вагановой были опубликованы три издания учебника (1934, 1939, 1948 гг.) с последовательными дополнениями и изменениями по части формулировок и изложения материала. Поэтому представляется целесообразным упомянуть здесь и о двух рукописных страницах (с пометкой «звездочками» и надписью «к стр. 14»), хранящихся в Музее истории отечественного хореографического образования (АРБ). Нами было установлено, что эта рукопись содержит дополнение к странице 14 второй публикации «Основ классического танца» (1948): «*Ко всему вышеизложенному следует добавить...*» [2, с. 17]. В черновике: «*Ко всему выше сказанному...*». Затем Ваганова цитирует знаменитые слова А. С. Пушкина, посвященные А. Истоминой, отмечая, что «написанные красиво» поэтические строки трудно перевести на танцевальный язык.

* * *

Рукопись из архивного фонда содержит семь частей, каждая из них озаглавлена: «Основной метод преподавания»; «Sautes. Прыжки»; «Главное учение о ногах»; «Pliés»; «Руки»; «О постановке корпуса»; «Несколько слов об элевации»; «Исполнение». Отметим, что из указанных названий в учебнике «Основы классического танца» отдельными разделами представлены «Pliés», «Прыжки», «Руки», как наиболее трудные элементы классического танца.

В этой публикации мы представляем вниманию читателя ранее неизвестные черновые записи А. Я. Вагановой¹, относящиеся к периоду ее работы над учебником «Основы классического танца». Их фрагменты вошли в текст первого же издания книги. Однако в той же рукописи есть целый ряд страниц, которые не были использованы Вагановой, и, таким образом, до сих пор не вошли в научный и практический обиход. Объективная ценность ранее не знакомых балетоведом и педагогам черновиков заключается и в том, что хотя бы отчасти они дают возможность заглянуть в творческую лабораторию первого профессора хореографии. Не говоря уже о том, что высказанные на этих страницах идеи остаются актуальными и в наше время².

Лист 1. Основной метод преподавания [3].

Теперь я перейду к освещению основного метода преподавания классического танца, разработанного нами, т. е. методической комиссией.

По первому году обучения классическому танцу методическая комиссия постановила:

1. Ставить ученика-цу лицом к станку (держась 2-мя руками за станок), дабы приучить правильно держать фигуру.

2. Заканчивая движение, ставить ногу в 5-ю позицию назад (кроме *ronde de jambe par terre* и *en l'air*) где невольно приходится, заканчивая движение, поставить ногу вперед на 5-ю позицию, когда движение *en dedans*.

3. При упражнении *battements tendus* продвигающаяся нога, начиная движение с пятки, должна быть вытянутой и, достигнув предельной точки, вытянутыми пальцами и подъемом, таким же путем возвратится обратно.

4. *Ronds de jambe par terre*. Сделав движение с первой позиции проведя ногу вперед против 1-й позиции (тем же способом, как делается *batt. Tendu*), провести ее через вторую назад против 1-й поз. И через 1-ю поз. Провести с вытянутыми коленями, поставив пятку на пол.

5. При положении *sur le cou de pied* след ноги с вытянутым подъемом и опущенными пальцами носком обхватывает щиколотку.

6. При упражнении *battements frappés* следует акцентировать (от положения ноги *sur le cou de pied* вытянутым носком в пол на 2-ю поз. Или обратно к ноге (*sur le cou de pied*)).

¹ Архивные материалы расшифровал и подготовил к печати П. А. Силкин.

² Текст записей Вагановой выделен курсивом и публикуется с сохранением орфографии и пунктуации.

Лист 2

7. При упражнении *battements fondus* колено не поднимать и ногу не вынимать. При том же упражнении на 45° и 90° нога вынимается (т. е. колено поднимается).

8. *Rond de jambe en l'air* начинать движение подняв ногу на 2-ю поз. На 45° , сгибая в колене доводить носком до икры не заводя ногу с той или другой стороны бездействующей ноги. Описывать круг ногой овальной формы нижней частью ноги. Тазобедренный сустав остается в неподвижном состоянии

9. *Grands battemens simples* на 90° следует руководствоваться принципом *battement tendu*.

10. *Battement développé* с вытянутыми пальцами нога поднимается до колена и открывается в требуемом направлении, сохраняя колено и пятку в выворотном положении.

11. *Port de bras* (одной рукой) в приготовительном положении ладонь должна быть во внутрь (т. е. для правой руки ладонь влево и наоборот). Поднимающаяся рука в 1-ю поз. должна иметь форму полукруга по отношению к корпусу, при чем кисть руки находится на уровне локтя, пальцы сгруппированы. Заканчивая *port de bras*, рука отводится в сторону (на 2-ю позицию).

12. Положение руки над головой 3-я позиция. В 3-й позиции кисть руки должна быть видна глазами, не поднимая головы.

Идеи «Основного метода преподавания» нашли свое место в соответствующих разделах учебника. Например: пп. 3, 6, 7, 9 подробно изложены в разделе «Батманы» (*battements, fondus, frappes, développés, grands battements*); пп. 4, 8 — представлены в «Круговращение ног» (*Rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air*); пп. 11, 12 раскрыты в разделе «Руки». Изложение п. 5 рукописи вынесено в сноску, где объясняется положение работающей стопы на щиколотке опорной ноги.

Лист 3 Sautés. Прыжки

13. Перед развитием прыжка следует руководствоваться следующим:

а) Перед началом прыжка должно быть сделано *plié*. Если считать, что главным фактором подачи силы при отделении фигуры пола служит ступня, то необходимо при выработке какого-то бы ни было прыжка, обращать сугубое внимание на *plié*, т. е. не отделяя пяток от пола.

б) в момент прыжка следует ноги держать напряженно вытянутыми в коленях, подъеме, пальцах (если прыжок делается 2-мя ногами, если прыжок делается на одну ногу, то принцип отделения от пола сохраняется указанный в § а, другая нога принимает требуемое положение позу).

в) После прыжка в момент соприкосновения с полом, ноги должны коснуться пола сначала носком, затем плавно, перейдя на пятку, опуститься на *plié*, не отделяя пяток от пола.

г) Заканчивая прыжок после *plié* вытянуть колени.

Фрагмент черновика «Прыжки» полностью вошел в текст учебника с незначительными отличиями: в самом начале соответствующего раздела говорится, что прыжки «крайне разнообразны по виду» и «делятся на две основные группы. В первой группе — воздушные... < ... >. Во второй группе — движения < ... > не устремлены вверх, они, как ползучие растения, стелются по земле» [2, с. 101].

Лист 4

В течении дальнейших лет обучения, упомянутые элементарные ras, постепенно усложняются. Вводятся упражнения для рук и ног, а также корпуса совместно с головой. Затем развитие пальцев для женского отделения, подготовка корпуса и рук для туров на полу и в воздухе для мужского отделения. На пятом и шестом году обучения мы стремимся к приобретению устойчивости (aplomb) или равновесие в более сложных ras (для последнего пример grand battement balacée), а также к развитию грации, требуются быстрота движений, повороты корпуса (туры). В старших двух классах требуется изучение сложных отдельных движений и их комбинаций: большие заноски, большие прыжки, двойные туры как на полу, так и в воздухе. В этих классах углубляется и развивается техническое образование и артистизм.

Содержание четвертого листа рукописи отражено в параграфе учебника «Построение урока», где получило более краткую, сжатую форму. После перечисления порядка изучения движений экзерсиса, Ваганова подчеркнула: «Все эти *на* могут комбинироваться и усложняться в зависимости от класса, подхода педагога и метода, которого он придерживается для развития связок» [5, с. 32]. Добавим, что в издании 1939 г. и эта формулировка претерпела изменение: «Все эти *на* могут комбинироваться и усложняться в зависимости от класса, подхода педагога и метода, применяемого в данном училище» (Курсив наш — П.С).

Лист 5. Главное учение о ногах

Главное учение о ногах должно сводиться к тому, чтобы не были связаны мускулы тазовых костей (бедра), тогда колени разворачиваются свободно наружу (en dehors) у некоторых по сложению (костей) имеется это движение наружу, другим этого приходится добиваться или по своему сложению имеют положение колен во внутрь (en dedans). Разумный и настойчивый экзерсис может принести здесь пользу для исправления природных недостатков. Нужно укреплять ступню (пальцы, подъем) для развития быстроты, силы и элевации. (Для развития шага можно предложить взять за пятку и растягивать на палке).

Вынимание ноги (développés) должно производиться легко, мягко и элегантно. При développés, когда принимают участие руки и корпус и даже голова, движение ноги должно быть согласовано с положением этих частей тела (épaulement).

Вполне очевидно, что данный фрагмент написан под впечатлением от книги о методе Э. Чеккетти³ (о знакомстве с этим изданием свидетельствует сноска

³ Beaumont C. W., Idzikowski S. A. Manuel of theory and practice of classical theatrical Dancing (Methode Cecchetti). London, 1922.

в учебнике Вагановой [см.: 5, с. 22]). Глава о теоретических принципах театрального танца этой книги содержит параграф № 3 «Study of the legs» («обучение ног»).

Для примера сравним несколько фрагментов.

У Бомонта⁴: «In the management of your legs, your chief concern must be to acquire a facility of turning them well outwards. Therefore your hips must be free so that your thighs move with ease and your knees turn well outwards» [6, p. 21]. У Вагановой: «Главное учение о ногах должно сводиться к тому, чтобы не были связаны мускулы тазовых костей (бедра), тогда колени развертываются свободно наружу (*en dehors*)...».

Бомонт⁵: «Pay great attention to your insteps. Do not let them relax either in strength or elasticity» [6, p. 21]. Ваганова: «Нужно укреплять ступню (пальцы, подъем) для развития быстроты, силы и элевации».

«Учение о ногах» не получило более расширенного или углубленного описания в учебнике. По нашему мнению, автор сконцентрировала свое внимание на чисто технической интерпретации именно движений классического танца.

Pliés⁶

Pliés должно быть во всех танцевальных движениях, оно встречается во всех *ras*. Ему нужно выделять особое внимание при исполнении экзерсиса. Если у учащегося окажется недостаточным *plié*, это можно до известной степени исправить, т. е. выработать *plié*. Помочь этому должен преподаватель, сумев подойти, нужно изучить тщательно *demi plié* и уже доведя до совершенства, приступить к изучению полного *plié*. Если у танцующего нет *plié* исполнение сухо, резко и не пластично. Чрезвычайно важно научить приседать полностью или наполовину (*grand* и *demi plié*), сгибая колени в плоскость пальцев, на параллельной с ними линии, т. е. соблюдая выворотность, также соблюдая и сверху ноги, от бедра. Перед каждым прыжком делается *plié* иначе полет затруднен, но и по окончании прыжка нужно новое заключение — *plié*.

Тезис о *plié* в учебнике представлен более подробно: изложен полный порядок освоения данного элемента классического танца, включая работу рук. Ваганова выделила это движение как одно из важнейших при обучении танцовщиков. Уже в разделе «Построение урока» было сделано отступление, объясняющее необходимость начинать экзерсис с этого *ras*. Особо отмечено: полезно начинать делать *plié* с I позиции, а не со II, как было принято в старой французской школе:

⁴ «В управлении вашими ногами основная ваша забота должна быть направлена на овладение легкостью вращения их хорошо наружу. Поэтому ваши тазовые кости должны быть свободны, так что ваши бедра двигаются с легкостью и ваши колени разворачиваются хорошо наружу» — здесь и далее цитируется в переводе П. А. Силкина.

⁵ «Обращайте величайшее внимание на ваши стопы. Не давайте им расслабляться ни в силе или гибкости».

⁶ Продолжение Листа 5.

«То, что плиэ (*plié* — П. С.) начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, — вовсе не случайная и глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать со II позиции, но я к ним присоединиться не могу. Плиэ на II позиции легче проделать, делая его кое-как. Но выучить *правильному* плиэ на I позиции легче» [5, с. 31]. Затем, в разделе «Основные понятия» (параграф «Приседание. *Plié*») дана исчерпывающая характеристика исполнения движения, которое учительница Вагановой — Е. О. Вазем — ставила во главу угла танцевального образования.

Лист 6. Руки

Греки говорили о мудрых руках, таким образом признавая, что бывают и глупые — не выразительные, немые — ничего не говорящие.

Вообще греки умели слушать речь человеческого тела, умели увлекаться им с неподдельным восторгом и, конечно, умели ценить. Руки должны взмахиваться как крылья вверх и вниз, закругляться над головой и т. д., красиво уравнивать положения и позы (Волынский)

*Движения рук приобретают полную свободу только тогда, когда они поставлены правильно, т. е. необходимое знание *port de bras* (Блазис)*

Port de bras — это наиболее трудная часть танца, которая требует большой работы и заботы. Умение управлять руками обнаруживает хорошую школу. Особенно трудно приходится тем, кому природа не дала красивых рук, им нужно особенно следить за руками и обдуманно управляя ими, можно добиться красоты движения.

*Приходилось заниматься с ученицами с прекрасными от природы руками, но не знание *port de bras* не давало им свободы движений и только когда они его выучивали — то начинали справляться.*

Лист 7

*Нужно чтобы руки с приготовительного движения были закруглены так, чтобы точка локтей была бы невидима, иначе они образуют углы и тем отнимает очертание мягкое, которое они должны представлять. Сгиб руки должен быть, на уровне ладони, поддерживая ее и не слишком сгибая, иначе будет кисть сломлена. (Добавить надо: что наблюдается сейчас чрезмерное вытягивание кистей рук, что дает напряженную, некрасивую линию.) Ладони нужно поддерживать, а пальцы соединяться в красивой группировке. Не следует допускать оттягивания большого пальца. Плечи держать опущенными и неподвижными. Нужно, чтобы позиции рук и *port de bras* показывались непринужденно. Каждое движение рук (позы) нужно совершать через первую позицию. Этот принцип должен проводиться в танце как на полу, так и в танцах воздушных. Утверждены у нас основные 3 позиции, положение это оспаривается 5-й 7-й поз., но в таком случае их можно довести до очень большого количества. Нужно заметить, что в *arabesque*'ах позиции рук уклоняются от общаго правила, здесь предоставляется вкусу таницующего наиболее красиво их поставить.*

Тезисы, изложенные на листах 6 и 7, получили весьма углубленное и расширенное описание в IV главе «Основ классического танца». Как видно из страниц черновика, Ваганова опиралась на высказывания А. Вольтского [4] и К. Блазиса [7].

Лист 8. О постановке корпуса

У палки корпус должен держаться прямо на ноге во время экзерсиса, чтобы в любой момент можно было опустить руку, которой держишься за палку, не потеряв равновесия, что послужит залогом для экзерсиса на середине зала. При чем ступня ноги, стоящей на полу, не опиралась бы на большой палец, а вес тела распространялся бы равномерно по все ее плоскости. Необходимо приобретать arlomb для устойчивости — очень важный в танцах.

Как уже упоминалось выше — корпус нужно держать прямо во время исполнения экзерсиса, исключая attitudes 'ов, где его можно перегнуть, в arabesq' ах, где нужно держать несколько наклонно, в pas jeté, где его придется бросить вперед, назад или в сторону, одним словом, следуя позе.

Корпус играет большую роль в танцах, умение его держать во всех положениях, в достаточной мере с достоинством, есть большое украшение рисунка танца. Суметь придать корпусу грацию, т. е. гибкость, свободу, сохраняя красоту рисунка танца.

Все время корпус не должен болтаться (зачеркнуто, написано сверху шататься — П. С.), но должен быть согласован с движением рук и ног. Если прыжок производится толчками корпуса, поднимаются плечи, в противовес ногами, ослабляется спина, чтобы облегчить исполнение, и на лице видна вся трудность движения — то исполнение производит впечатление отнюдь не классическое (как его надо понимать), а гротесковое.

Тезисы этого фрагмента черновика представлены в разделах учебника: «Общие понятия», «Позы классического танца». В первом из них, в подпункте «Устойчивость. Arlomb», говорится о том, что «приобрести arlomb — вопрос совершенно центрального значения для всякого танцовщика», особо отмечено положение «ступни ноги» на полу, которая «не должна опираться на большой палец». Здесь же речь идет о спине, которая играет в апломбе колоссальную роль [5, с. 48].

Во втором из указанных нами разделов нашли отражение особые положения корпуса в позах attitudes (croisée; effacée) и arabesques, и pas jetés, обозначенные пунктиром в черновике [5, с. 84–89].

Лист 9

Необходимо согласовывать движения ног с корпусом, головой с руками. При исполнении движений между всеми частями тела должна быть ясная гармония. В мельчайших движениях и позициях должен быть соблюден художественный вкус. Чтобы проверить свои движения нужно мысленно зафотографировать каждый переход движения и благодаря этому легче будет выравнивать движения. Нужно чтобы танцующий в любой момент мог служить моделью художнику или скульптору.

Нужно во всех позах соблюдать *épaulement* (не стоять прямо, плечо выдвинуть) голова принимает также непременно участие, без *épaulement* все позы могут показаться безцветными, бледными. При первоначальном обучении допускается обучение *face*, дабы не слишком обременять сложным требованием.

Вертикальная вставка на полях справа: мы украшаем наши танцы всевозможными позами наиболее законодательные из них *croisé* и *effacé*; а также *arabesqu'и*.

Attitudes и *arabesques'и* и все танцы нужно оживлять внутренним чувством, чтобы они не были мертвыми.

Слово *arabesque* перешло с востока от арабов и мавров. *Arabesque* в танцах напоминает сплетение тех линий, которые наблюдаются на их барельефах (в *attitud'*ах нога в колене согнута, в *arabesqu'*ах вытянута).

Классические формы линий надо брать с древних классических статуй, они должны служить образцом как надо держать правильно тело, руки и голову, дабы не исказить движений. Можно до бесконечности умножить *pas*, *attitudes*, *arabesques* хотя бы даже изменением положения руки. (У нас приняты 4 основных положения *arabesqu'ов*).

Фрагмент свидетельствует о том, что Агриппина Яковлевна была знакома с трактатом К. Блазиса [7]. Высказанные ею мысли во многом совпадают с идеями классика хореографии, и по части следования классическим образцам: «линии надо брать с древних классических статуй», и в объяснении происхождения позы *arabesque*, и в том, что «танцующий в любой момент мог служить моделью художнику или скульптору».

Лист 10. Несколько слов об элевации

Волынский справедливо говорит: элевация состоит из 2-х частей. Элевация в собственном смысле слова идет взлет, человек, отрываясь от земли, делает высокий прыжок по воздуху, но такой прыжок бывает бессодержательный гимнастически-акробатичным.

Какой-нибудь акробат может перепрыгнуть через 10 человек, поставленных в шеренгу, изумляя ловкостью, но признать за ним элевацию нельзя, это механический фокус, обусловленный хорошо дрессированными мышцами. Чтобы была элевация, необходимо присоединить баллон (под баллоном подразумевается способность человека сохранить в воздухе позу и положение, свойственные ему на земле). Человек как бы замирает в воздухе.

Элевация развивается целым рядом движений (прыжков), как-то: для развития прыжков оканчивающихся на две ноги служит *changement de pied*, для развития прыжка движением вперед, назад, в сторону (трамплинного типа) служит *pas ballonné*.

Эти подготовительные *pas* для большой элевации необходимо проделывать с большим упорством и вниманием на 3–4 году обучения и проходить их в большом количестве.

В книгу вошел лист 10 черновика, где речь идет о двух видах элевации: гимнастически-акробатической и танцевальной. В последней должен присутствовать *ballonné*, т. е. «способность человека сохранять в воздухе позу и положение, свойственное ему на земле» [2, с. 102]. Напомним, что эти слова написаны под впечатлением труда А. Вольнского «Книга ликований» [см.: 5, с. 32]. Автор учебника подробно изложила порядок развития элевации, отметив, что следует особое внимание уделять *ballonné* и проявлять упорство в изучении прыжка, наиболее способствующего развитию этого качества.

Лист 11. Исполнение

Исполнение производящее на зрителя впечатление зависит от вкуса артиста и чем он талантливее тем тоньше он сумеет подойти к этому.

Когда танцующему удастся соединить блестящее знание ремесла с умом и выразительностью, ему по праву принадлежит звание художника (из Новерра).

Осмысленное выражение более необходимо для лица, нежели красота (из Новерра).

Вертикальная вставка на полях слева: *Так, например, лица, которые воодушевляясь чувством, не будучи правильными, производят впечатление более выигрышное, но не выразительное и (неразборчиво).*

*В танцевальных *pas* в момент сильный (выразительный) надо употреблять силу и энергию, но нельзя злоупотреблять излишним напряжением, чтобы исполнение не было жестким и напряженным. Нужно, чтобы движение больших *pas* делалось бы широко, мягко, уверенно с достоинством и точностью, чтобы заканчивалось *pas* с апломбом (устойчиво, уверенно).*

*Исполняя *pas terre-a-terre*, надо пользоваться пружинистостью, *soi de pied*, от этого исполнение выигрывает, пальцы держать вытянутыми, чтобы придать движению блеск.*

*При исполнении движений связанных с элевацией нужно развивать мужественную силу в контраст этому *pas terre-a-terre* требует проворности, быстроты движения ног, к этому указанным, в особенности относятся разного рода *entrechat* и *brisés*, где ноги должны быть скрещены, отчетливы и ясны в движении.*

Исполнение должно быть легкое не вымученное.

Лист 12

Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь, и когда они обретают непринужденный облик, который скрывает усилия, обнаруживая только легкость (Новерр)

Нельзя также не согласиться с Новерром, что задача артиста, в особенности балетного, правдивой выразительностью жеста и лица передать зрителю свои эмоции, заставить его переживать вместе с ним.

У маленьких детей все очаровывает, все пленит, их позы, их жесты полны изящества, их очертания восхитительны, но ...ребенок подрастает, начинает

формироваться в девушку или юношу, грубеет и понемногу очарование исчезает. Опытным специалистам уже в этот период становится ясным, что из данного учащегося не выработается балетного артиста.

Листы 11 и 12 содержат весьма важные для исполнительского мастерства танцовщиков идеи. Ваганова трижды упоминает здесь имя Ж.-Ж. Новерра без указания источника почерпнутой информации [8]. Наброски этих страниц не вошли в учебное пособие. Очевидно, что это произошло по уже высказанной нами причине: автором книги было отдано предпочтение чисто технической составляющей движений классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Силкин П. А.* Русская школа классического танца. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2012. 138 с.
2. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.-М.: Искусство, 1948. 208 с.
3. *Ваганова А. Я.* [Б. н.]// Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. N. 10371/345. [12 л.].
4. *Волынский А.* Книга ликований. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 327 с.
5. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 192 с.
6. *Veaimont C. W., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Methode Cecchetti). New York: Dover Publications INC, 1975. 217 p.
7. *Классики хореографии / Отв. Ред. Е. И. Чесноков.* Л.-М.: Искусство, 1937. 360 с.
8. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. Л.: Academia, 1927. 316 с.

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. Я. БРЕГВАДЗЕ

УДК 792.8; 929

А. Б. Брегвадзе

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ОТЦЕ



Не перестаю удивляться — откуда у моего отца появился интерес к балету? Казалось бы, окружавшая его жизнь этому никак не способствовала: довоенный Саратов, повсеместная нищета, семья, далекая от каких-либо интересов, кроме забот о хлебе насущном. В Коммунарном переулке, где стоял родительский дом в две комнатухи, обитала местная шпана. У отца уже в одиннадцать лет на руке появилась небольшая наколка в виде сердечка. Нет, он не был хулиганистым мальчишкой, просто полукриминальная среда накладывала свои отпечатки. И вдруг — тяга к театру! Божья искра? Природный дар? Наверное. Думаю, что обстоятельства, в которых прошло его детство, не только сыграли свою роль, но и в какой-то мере определили характер артистического дарования Бориса Яковлевича.

Актер героико-романтического амплуа, он и в трагических ролях находил некое мажорное, светлое начало. Не потому ли, что уже в ранние годы пережил немало. После ареста и заключения отца на целый год в тюрьме оказалась мать. Рядом с этими бедами маленькому Боре могло показаться забавным происшествием, когда обрушилась половина их дома, стоявшего на краю глубокого оврага. Впечатления детства — и житейские тяготы, и боль от разлуки с горячо любимой матерью — отозвались в сценических образах артиста правдой и силой чувств его Солора, Отелло, Евгения в «Медном всаднике». В одном из интервью отец признавался, что ему особенно нравились роли, насыщенные высокими, трагическими эмоциями, и вспоминал, как Федор Васильевич Лопухов шутил: «Да он же с Волги, у него мать волжанка. Так что это саратовские страдания». Мне

кажется, именно жизненные невзгоды, как это ни парадоксально на первый взгляд, определили и другую сторону его творчества — упоение жизнью, всепобеждающую радость бытия.

Наперекор несчастьям отец стал тянуться к чему-то светлому и прекрасному. Однажды знакомые девочки привели его в театр... Потом возник хореографический кружок при Дворце пионеров, затем — балетные курсы в Саратовском театральном училище. Во время войны училище закрылось, но по инициативе педагога Т. М. Сергеевой отец и еще пятнадцать девочек ранним утром занимались в зрительном зале кинотеатра, держась за спинки стульев. Со временем на базе этой группы образовалась студия при Театре оперы и балета имени Чернышевского. В 1942-м, когда отцу было шестнадцать лет, его пригласили в театр работать артистом балета. Так началась его театральная жизнь. А в 1943-м погиб на фронте его старший брат Юрий. Ему было всего девятнадцать! Летом 1944-го отец в составе актерской бригады ездил в Крым. Выступал в госпиталях перед ранеными бойцами. В памяти остались безлюдные татарские деревни, одичалые собаки, осыпающиеся яблони — свидетельства еще одной человеческой трагедии...

О дальнейших событиях своей жизни Б. Я. Брегвадзе вспоминал: «В театре я танцевал и в балетах, и в операх, и даже в опереттах, считался одним из ведущих артистов. Но мысль, что мне надо еще многому научиться, не оставляла. В сорок пятом году, когда я с матерью, можно сказать, случайно, оказался в Ленинграде,



Э. Минченок, Б. Брегвадзе.
Номер «Слепая» (хор. Л. Якобсон).
1960-е гг.

Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

за два дня до отъезда я решил зайти в хореографическое училище. Прихожу я на ставшую теперь для меня родной улицу Зодчего Росси и обращаюсь к художественному руководителю училища Николаю Павловичу Ивановскому. Этому человеку я многим обязан в своей судьбе. А тогда он ничего у меня и спрашивать не стал, только сказал: «Приходите завтра, мы Вас посмотрим». Я ему в ответ: «У меня нет туфель балетных». — «Дадим». Я прихожу. Дали мне туфли. Я переоделся во что попало, захожу в зал... а там сама Ваганова и другие, ныне легендарные педагоги! Я один перед ними. Педагог задает комбинации, пианист играет, а у меня с перепугу получается даже то, что в Саратове никогда не выходило. В общем, меня приняли. Но когда стали оформлять, выяснилось, что пока я не уволился из театра, взять меня невозможно. Пришлось

возвращаться домой, где я проработал еще почти год. Наш директор не хотел меня отпускать, и только с помощью комсомольской организации мне удалось взять расчет. Правда, директор перед этим потребовал от меня расписку, что после годичного обучения я вернусь в театр»¹.

Об учебе в классе усовершенствования Б. В. Шаврова, о роли Ф. В. Лопухова в том, что отец остался в Ленинграде, уже неоднократно писали. Добавлю несколько бытовых штрихов.

1946 год был исключительно тяжелым. К послевоенной разрухе добавился неурожай. Отец вспоминал, как на карточки в столовой училища выдавали мизерные порции чего-то несъедобного. Ему навсегда запомнилось постоянное чувство голода. Ходил он в старой матросской шинели, перешитой в «пальто» и выданной вместе с карточками. Жил в «общежитии», которое располагалось в одном из классов на пятом этаже. Но несмотря на все трудности, это было хорошее время: бегал на спектакли с великими артистами, дружил с малышами молдаванами и осетинами (соседями по комнате), быстро освоился и стал «своим». Так благосклонная судьба связала его с домом на Зодчего Росси почти на 65 лет!

Напомню: до 1970 г. балетная труппа театра имени Кирова занималась и репетировала в Училище. Так что и половина сценической жизни отца прошла здесь. Когда в детстве меня привели в медпункт для удаления очередного молочного зуба, я успел увидеть в открытую дверь второго верхнего зала, как отец на уроке сделал жете по кругу. Раздались бурные аплодисменты. Я был горд и отважно отправился к стоматологу.

В репетиционном зале (ныне зал имени Петипа) отец в первый раз увидел мою маму — Эмму Владимировну Минченко. Это было в 1949 г., когда отец репетировал Меркуцио. В зал вошла Фея Ивановна Балабина, чтобы поделиться сомнениями — брать ли ей в свой класс семнадцатилетнюю девушку из Выборгского дворца культуры: данные прекрасные, но возраст! «Берите, выгнать всегда успеете!» — ответил отец. В результате мои родители прожили в браке более пятидесяти лет, деля, как и положено, и горе и радость.



Эмма Минченко, Андрей Брегвадзе,
Борис Брегвадзе.
Фото из семейного архива.

¹ Здесь и далее слова Б. Я. Брегвадзе цитируются по материалу «И мастерство, и вдохновение», опубликованному в «Вестнике СПбГУКИ» (2003, ноябрь).

В балетных энциклопедиях об отце пишут: «Неослабевающая любовь зрителей сопровождала артиста в каждой роли». Помню, в доме постоянно были цветы, в парадном дежурили поклонницы. И хотя меня, еще мальчика, в театре больше всего интересовал бутафорский цех, где можно было поиграть с оружием, а в антракте — буфет с лимонадом и пирожным, разве я могу забыть, как отец по шесть-семь раз выходил на поклонны после каждой своей вариации? Или как его Эспада делал свой выход под скандирование зала? На вопрос, чем же можно объяснить такую любовь зрителей, отец отвечал: «Наверное, тем, что я соответствовал ожиданиям публики, умел дать ей то, зачем она приходила в театр. Мой зритель — послевоенный. Люди тогда истосковались по ярким краскам, им хотелось праздника, красоты, эмоционального сопереживания, лиризма. Быть может, мое искусство и оказалось созвучным всему этому».

В повседневной жизни отец, в отличие от своих сценических героев, казался человеком спокойным, без ярких эмоциональных всплесков, но это было поверхностное впечатление. Сильные эмоции прятались глубоко внутри и проявлялись, так сказать, в «мягкой» форме. Одним из его качеств было то, что можно назвать детскостью души. Не случайно он любил возиться с малышами, часто вспоминая свое детство. С любовью рассказывал, как заводил патефон, звал окрестных мальчишек, и начинались представления с танцами и без. Его приезды на дачу в Усть-Нарву становились событием для многочисленной компании моих дачных приятелей. «Дядя Боря» с видимым удовольствием возглавлял наши забавы, придумывал новые, вспоминал свои саратовские игры, развлекал нас рассказами о своем детстве. Хорошо помню один из них. Когда отец пришел поступать в хореографический кружок Дворца пионеров, его спросили: «Мальчик, а что ты умеешь? Раз фамилия грузинская, значит, танцуешь лезгинку?» Папа станцевал лезгинку. Педагогу понравилось, он спросил: «А ты не убежишь?». С ответом «Не убегу», отец, счастливый, принесся домой крича: «Мама, шей мне скорей балетные туфли и тесемки — большие-большие!». Он не знал тогда, что тесемки завязывают на щиколотке, и завязал под коленками. Так и пришел на первое занятие.

Отец был неравнодушен к кинематографу. Вместе с нами он ходил в поселковый дом культуры смотреть кино. Его одинаково увлекали мелодрамы, комедии, приключения, исторические картины. Непременным и единственным критерием успеха фильма для отца были его высокие художественные достоинства. В первую очередь его привлекали искренность чувств, задушевность, способность героев в самых трагических ситуациях оставаться людьми (как, например, героиня фильма «Ночи Кабирии»).

Любил отец и оперу, и неплохо ее знал. Яркая театральность, накал страстей, свойственные его собственному артистическому дару, сделали его поклонником этого жанра. Ему особенно нравились Елена Образцова и Галина Вишневская. С удовольствием слушал певцов, обладавших, помимо замечательных голосов, актерской харизмой. Это неперемное условие распространялось и на балетных исполнителей. Техника ради техники оставляла отца равнодушным. Он ждал «душой исполненного полета», но находил его не часто.

Среди ролей отца не было ни одного отрицательного героя. Мне кажется, он просто не смог бы создать впечатляющий образ какого-нибудь «злодея», настолько любое проявление зла, пусть даже в сценической форме, было чуждо его натуре. Все его герои были человечны и благородны, со страдающей высокой душой. Таким был и сам Борис Яковлевич — мягкий, бесконфликтный, непричастный каким-либо интригам. Я ни разу не слышал от отца грубых слов о ком-либо, в том числе и о людях ему несимпатичных. Непорядочность, хамство, грубость были так далеки от него, что, сталкиваясь с ними, он терялся и не мог дать надлежащий отпор.

В последние годы жизни одной из его любимых телепередач стала программа Игоря Кваши «Жди меня», где разлученные когда-то люди находили друг друга. Эти встречи со слезами и сильными переживаниями сильно волновали Бориса Яковлевича. Способность сострадать чужим невзгодам побуждала отца никому не отказывать в помощи. Делал он это бескорыстно, по велению сердца. Я уверен — главным, определяющим все остальное качеством Бориса Яковлевича, была доброта. Думаю, многие с этим согласятся.

Отец любил природу, любил братьев наших меньших. На даче принимал самое горячее участие в спасении попавших в беду птенцов, кошек и прочих. Никогда не ходил на рыбалку — видимо, жалел рыбок.

Говоря об отношении Бориса Яковлевича к своим ученикам, я вспоминаю шумные, веселые компании, собиравшиеся у нас дома. Смех, шутки, атмосфера непринужденности, однако — ни тени фамильярности. Неподдельное взаимное уважение, несмотря на то, что отец бывал на уроках и нетерпеливым, и раздражительным, мог обидно съязвить. Но никто не обижался, ведь было очевидно, что это, как говорится, любя. Конечно, способные и талантливые радовали его больше посредственных, но отец не показывал своих предпочтений и, по мере сил, старался помочь в устройстве судьбы каждого. Со многими своими учениками, а их за пятьдесят лет набралось немало, он поддерживал связь долгие годы, радовался успехам и переживал за них, никого не забывал.

Искусство Бориса Брегвадзе было глубоко человеческим, дарило радость, воспевало благородные, высокие чувства. Смею надеяться, что в памяти людей он остался светлым, порядочным человеком.

УДК 792.8, 929

О. И. Розанова

«ГЛАВНОЕ – ТАНЦЕВАТЬ С ДУШОЙ»



Б. Я. Брегвадзе в классе. 1970-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я Вагановой.

проникновенный артистизм. Его никогда не подводил художественный вкус, он безошибочно видел фальшь, неправду и считал обязательным качеством искусства способность задевать за живое, волновать, тревожить, восхищать.

Федор Лопухов, немало повидавший на своем веку, сравнивал Брегвадзе с Нижинским и Чабукиани по способности завладеть сердцами людей. Его не просто любили, его, можно сказать, боготворили. Поклонницы ждали артиста после спектакля, дежурили у подъезда его дома. На сцене к его ногам сыпался цветочный дождь. А к пятнадцатилетнему юбилею работы в театре он получил пятнадцать корзин с цветами. Ему писали письма с подробным разбором спектаклей. Плисецкая, станцевав с ним «Лауренсию», предлагала перейти в Большой театр. Но Брегвадзе остался в Ленинграде и никогда о том не жалел.

«Учить вообще-то очень трудно. Лучше самому танцевать», — считал Борис Яковлевич Брегвадзе, блистательный танцовщик и мэтр балетной педагогики. В истории мужского исполнительства ему принадлежит особое место: его искусство гармонично соединило героическое и лирическое амплуа, существовавшие прежде раздельно. Первое олицетворял Вахтанг Чабукиани, второе — Константин Сергеев. Мужественные и благородные герои Брегвадзе — Солор, Фрондосо, Отелло, Али Батыр, Спартак — подкупали человечностью. Сильные духом и телом они обладали уязвимой, чуткой душой. Артист покорял зрителей правдой и глубиной чувств, неотразимым «брегвадзовским» обаянием.

Застенчивый, не слишком разговорчивый, «закрытый» в жизни, он преображался на сцене, выпуская на свободу природную музыкальность, заразительный темперамент,

Секрет магнетического воздействия на зрителей сам артист объяснял, как всегда, просто: «Надо выйти на сцену и танцевать с душой. Главное — с душой». На сцену Мариинского (тогда Кировского) театра Бреговдзе выходил ровно двадцать лет (1947–1967 гг.). Еще не закончив артистической карьеры, в 1962-м, начал преподавать в Ленинградском хореографическом училище — ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. Почти столетия Борис Яковлевич изо дня в день приходил к своим ученикам на улицу Зодчего Росси. Требовательный, строгий, он не терпел нерадивых и бестолковых, прикипал душой к способным и трудолюбивым. Гордился теми, кто делал большую карьеру, ревностно следил за их успехами.

В Бреговдзе-педагоге доминировала индивидуальность Бреговдзе-артиста. Открывая законы «ремесла», он учил танцевать. Его уроки отличались красотой и музыкальностью комбинаций, с неременной хореографической «изюминкой». На экзаменах коллеги-преподаватели, ученики и студенты, толпившиеся на балконе, устраивали громовые овации.

В 1964-м Бреговдзе решился начать и вовсе новое дело — создать и возглавить кафедру хореографии в Ленинградском институте культуры имени Крупской. Этой кафедрой Борис Яковлевич руководил также без малого столетия, пользуясь абсолютным авторитетом коллег и студентов.

Число его учеников перешагнуло за сто. Среди них артисты балета, известные солисты (Гали Абайдулов, Юрий Васильков, Андрей Бреговдзе, Игорь Соловьев, Владимир Шишов, Михаил Лобухин), хореографы, преподаватели, искусствоведа. Если же посмотреть на список выпускников Института культуры — тут уже счет перевалит за тысячу.

На вопрос журналиста о его педагогическом кредо Борис Яковлевич ответил: «Что может быть дороже, чем сознание, что ты воспитал человека?». Замечательное признание, много говорящее о личности самого мастера. Быть человеком для него значило беззаветно любить искусство, трудиться до седьмого пота, добиваясь совершенства, которому нет предела, быть честным и бескомпромиссным в оценке результатов. И еще — с благодарностью помнить о тех, кто помогал освоить профессию и научил быть человеком. Такие имеют право утверждать: «Я — ученик Бреговдзе».



Н. Дудинская (Лауренсия),
Б. Бреговдзе (Фрондосо).
Балет «Лауренсия». 1950-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



В классе Б. В. Шаврова.
Крайний слева – Борис Брегвадзе. 1947 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Б. Я. Брегвадзе с учениками. Крайний слева – М. Лобухин, крайний справа – Г. Попов.
Выпуск 2002 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



На крыльце Школы. В первом ряду вторая слева Ф. И. Балабина, третья — М. Х. Франгопуло; во втором ряду второй слева Б. Я. Брегвадзе, третий — В. И. Шелков, четвертый — К. М. Палей. 1960-е гг. Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Б. Я. Брегвадзе в классе Академии.
Фото В. Барановский. 2004 г.

УДК 792.8

А. А. Соколов-Каминский
ЧАРОДЕЙ СЦЕНЫ

Борису Яковлевичу Брегвадзе исполнилось бы сейчас 90 лет. Мы вспоминаем его с огромной теплотой и благодарностью. Академия русского балета провела масштабную акцию — день его памяти. Сколько благодарных слов было высказано в его адрес! Искренних и восторженных. Еще бы — таким выпускником можно гордиться. Танцовщик, актер — выше всяких похвал. Но ведь он состоялся в разных областях — не только в этой. Стал педагогом, да каким! Не похожим ни на кого, самобытным. А традиции, заново осмысленные, хранил, уверяю вас, бережно. Нить же преемственности, согласитесь, была самой высокой пробы: его наставник Б. В. Шавров воспринял ее и от танцовщиков экстра-класса С. К. Андрианова и В. А. Семенова, и даже от самой Е. О. Вазем, любимицы Петипа! Потому и ученики Брегвадзе отличались отменной школой и каким-то особым — не воспринятым ли от учителя? — мужским обаянием. Вспомним хотя бы М. Лобухина, В. Шишова, Г. Попова, многих других.

Мне посчастливилось побывать на его уроке в театре в Будапеште. Это был не просто тренаж — артисты наслаждались танцем. И совершенно обожали своего педагога, который их к этому счастью приобщал.

Но ведь и отменным руководителем он был тоже! По сути — создатель кафедры хореографии в нашем институте культуры, ныне университете. Бессменный заведующий и профессор, собравший под своим крылом первоклассных профессионалов. А у нас, в Консерватории, многолетний Председатель самой ответственной, выпускающей государственной экзаменационной комиссии. Сколько баталий мы выдержали, чтобы его на все годы сохранить! И гордились — это его подпись стоит под всеми врученными нами дипломами.

Влюбленная в него консерваторская кафедра поздравила кумира с очередным юбилеем таким посланием:



«Дорогой Борис Яковлевич!

Вы всегда притягивали к себе восхищенные взоры. Когда выходили на сцену — публика впадала в состояние экстаза, и сверхмощным наркотиком при этом были Вы и Ваш талант. Любовь зрителей обрушивалась на Вас “девятым валом” — но Вы выдерживали и это, продолжая искать новое в тайниках Вашей души. И находили, и потрясали снова, и снова убеждали Ваших поклонников — а ими были все мы, представители самых разных поколений. Убеждали, что танец в Вашем исполнении не имеет ни ограничений, ни обозримых границ. Вы — и танец. Убедительный, восхитительный союз!

А потом преобразились. Но лишь внешне. Вошли в класс учеников, но строгим до конца быть не смогли. Любили и любите их каждого. Понимаете — теперь Ваша дорога к обожаемому искусству танца лежит через них.

Борис Яковлевич, дорогой! Мы любим Вас и во всех других обличьях. Например, бессменного на протяжении многих лет, мудрого и справедливого Председателя Государственной экзаменационной комиссии у нас на кафедре. И там Вы неподражаемы, и там Вы неотразимы. Это надо же — прочесть дипломную работу выпускника, да иной раз — и не единожды! Право, Вы нас балуете. Чтобы оставить нам одно право — любить Вас.

И мы Вас любим!

*Кафедра режиссуры балета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
(академии) имени Н. А. Римского-Корсакова
Н. Н. Боярчиков, Г. Т. Комлева, А. А. Соколов-Каминский»*

* * *

И все-таки прежде всего Борис Яковлевич Бреговдзе для нас — восхитительный, неподражаемый танцовщик.

Его спектакли притягивали. Они заранее бредили душу, настраивали на праздничный лад. Их нельзя было пропустить. Иначе чувство досадной утраты неотступно преследовало и корило. Но вот долгожданный миг появления на сцене любимого артиста наступал. С его выходом действие озарялось проникновенной сердечностью, а самые невероятные ситуации балетных сценариев обретали в его подаче естественность, предельную убедительность чувств. Бреговдзе, как никто, умел на сцене беззаветно любить, галантно уступая при том первенство в успехе партнерше. И тем, несомненно, выигрывал: в памяти своих зрителей он остался последним рыцарем — отголоском благородных балетных эпох, когда культ «прекрасной дамы» определял и манеру поведения, и стиль дуэтного танца, и даже композицию сугубо танцевальных форм. Линия знаменитых героев-любителей петербургского балета, включая педагога Б. В. Шаврова, на Бреговдзе оборвалась.

Мастер дуэтного танца лирикой не ограничивался: и к драматическому началу явно тяготел, и героическое в нем талантливо реализовалось. А если добавить к тому же настоящий сценический темперамент, то весь лучший балетный



А. Шелест (Татьяна),
Б. Брегвадзе (Андрей).
Балет «Татьяна». 1947 г.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



Н. Кургапкина и Б. Брегвадзе.
«Вальс» Р. Штрауса. 1960 г.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



Ф. Балабина (Гамзатти),
Б. Брегвадзе (Солор).
Балет «Баядерка». 1940-е гг.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



Н. Ястребова (Параша),
Б. Брегвадзе (Евгений).
Балет «Медный всадник». 1950-е гг.
Фото из архива АРБ имени
А. Я. Вагановой.



Г. Сулейманова (Китри), Б. Брегвадзе (Базиль).
«Дон Кихот» (выпускной спектакль). 1947 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



А. Шелест (Сюимбике), Б. Брегвадзе (Али-Батыр), Р. Гербек (Шурале).
Балет «Шурале». 1951 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

репертуар того времени можно было смело отдать во владение танцовщику. И Брегвадзе, действительно, в этом репертуаре преуспел.

Царил он в «Дон Кихоте», «Лауренсии», «Баядерке». Характерные и жанровые черты ему, несомненно, были близки, сообщая одушевленному танцу кумира ленинградской публики разнообразие и шик. А чувственность пластики, выразительность всего тела танцовщика придавали терпкое обаяние его мужественным героям: Спартаку, Али-Батыру, Отелло. Лирика и героика обогащали роли, контрастные начала таили возможность взрыва. Вспоминалась одержимость В. М. Чабукиани, но она обретала у Брегвадзе иные, более мягкие краски.

Для Брегвадзе танец был естествен и близок. Он не гнался за рекордами виртуозности, не заковывал себя в нарочитой академичности. Он танцем жил. Замечательный, дивный танцовщик. Чародей. Как все подлинное в искусстве, не повторенный никем. Один, единственный. И — последний...

Неужели — последний?!

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ

УДК 792.8

М. П. Радина

«БОЛЕРО»: РУБИНШТЕЙН-РАВЕЛЬ-НИЖИНСКАЯ
(К выпускным спектаклям Академии)

По популярности у хореографов «Болеро» Мориса Равеля может поспорить с классикой Чайковского — «Лебединым озером», «Щелкунчиком» и «Спящей красавицей». В мире существует уже более ста всевозможных хореографических версий этого 17-минутного балета. Появлению этого шедевра мы обязаны в первую очередь Иде Рубинштейн.

К 1928 г. Ида Львовна Рубинштейн, еще красивая в свои 45 лет и богатая женщина, артистка-любительница, светская львица, осуществившая много театральных проектов в Париже, была несколько разочарована драматическими спектаклями — они так и не смогли создать ей репутацию выдающейся актрисы, какой была, например, Сара Бернар, на которую равнялась Ида Рубинштейн. Памятуя о времени триумфа в начале своей актерской карьеры, когда она участвовала в балетах Дягилевских «Русских сезонов» — «Клеопатре» и «Шехеразаде», поднявших ее на верхнюю ступеньку пьедестала славы, она решила создать собственную танцевальную антрепризу — «Les Ballets de Madame Ida Rubinstein» («Балет Иды Рубинштейн»), где собиралась быть главной и единственной звездой.

Имея деньги, она могла приглашать лучших, что и делала. Ида Львовна ангажировала Брониславу Нижинскую в качестве главного хореографа своей компании. Нижинская была также озадачена поиском талантов для новой труппы. В качестве премьера и партнера для Рубинштейн был приглашен Анатолий Вильтзак, его жена Людмила Шоллар стала второй танцовщицей. Труппа была интернациональной, в нее вошли, например, англичане Фредерик Аштон, Вильям Чаппел и Джойс Бери; американцы Анна Людмилова и Томми Армур, русские парижане Алексей Долинов, Нина Тихонова, Нина Вершинина, а также подданные Дании, Румынии, Польши, Болгарии, Швейцарии и других стран. Кроме того, Нижинская переманила нескольких «дягилевцев», приняла на работу «бывших императорских» и недавно приехавших советских артистов. Подписав весной 1928 г. со всеми контракт, она отпустила их до конца лета.

В это время Ида Рубинштейн тщательно продумывала репертуар для своей компании, заказывая музыку известнейшим композиторам — Онеггеру, Мийо, Стравинскому и Равелю. В ее антрепризе работал и Александр Бенуа, выполняя



одновременно две функции — режиссера-постановщика и художника-декоратора¹.

В мае 1928 г. Рубинштейн попросила Мориса Равеля оркестровать несколько пьес для фортепиано из «Иберии» Исаака Альбениса — она хотела, чтобы один из балетов, который планировалось назвать «Фанданго», был «с испанским акцентом». Равелю идея понравилась. Но в конце июня его друг, пианист Хоакин Нин, сообщил ему, что этот проект невозможен, так как оркестровкой «Иберии» уже занят дирижер Энрике Арбос (ученик Альбениса) для балета «La Argentina», который планируется в следующем сезоне. К тому же у Арбоса был контракт с музыкальным издательством «Max Eschig», получившим эксклюзивные права на эту работу [1, с. 211].

Равель был сильно расстроен и предполагал, что Ида будет в ярости, но она не стала переживать, а просто попросила его самого сочинить что-нибудь «испанское». Времени оставалось очень мало.

Чуть позже Сэр Фрэнсис Роуз, художник и меценат, позвал композитора на встречу с Жаном Кокто в Отель «Welcome» (г. Вильфранш), где тот наиграл на расстроенном пианино несколько идей для испанского танца, которые назвал «Boléro» [2, с. 110].

И уже в начале августа Равель писал Нину, что работает над очень необычным произведением: «нет формы, строго говоря, нет развития, нет или почти нет модуляции, тема в стиле Padilla², ритм и оркестр» [1, с. 213]. К середине октября работа была завершена.

«Я бы хотел, чтобы не было непонимания моего «Болеро», — описывал Равель свою работу. — Это эксперимент в очень особенном и ограниченном направлении... Перед первым представлением я предупредил, что то, что я написал, это кусок, длящийся 17 минут и состоящий целиком из оркестровой ткани без музыки» [3, с. 15]. И самое главное в нем — неизменный на протяжении всего произведения ритм.

¹ После смерти Л. Бакста в 1924 г. И. Рубинштейн активно сотрудничает с А. Бенуа — до 1928 г. он оформил четыре ее спектакля: «Дама с камелиями», «Идиот», «Орфей» и «Императрица на скалах».

² José Padilla Sánchez — испанский композитор, автор пасадобля «Valencia».

Сам композитор уже представлял, как должен выглядеть балет — нет никакого кабачка, все происходит под «открытым небом», на фоне фабричной стены (станки — как отражение механистического повторения музыкальной темы). Выходящие из цехов рабочие — мужчины и женщины — постепенно вовлекаются в танец. По словам Рене Шалю³, Равелю «хотелось, чтобы там был еще намек на бой быков и эпизод тайной любовной идиллии между Мариленой и неким тореро, которого неожиданно явившийся ревнивец должен был заколоть кинжалом под балконом неверной» [4, с. 237].

Однако ни Ида Рубинштейн, ни Александр Бенуа такое видение не разделяли. Хотя Бенуа очень уважал Равеля, любил его музыку и хотел с ним поработать. Еще в 1913 г. он писал Сергею Дягилеву: «... Хорошо бы получить туда и Стравинского, и Равеля. Музыка последнего я обожаю — весь его *tour d'efforts* и всю его музыкальную культуру — и потому думаю, что мы с ним споемся и создадим нечто цельное и тем самым ценное» [5, с. 122].

Но полностью «спеться» Бенуа и Равелю не удалось. Заводская стена осталась в проекте, осуществленным лишь через одиннадцать лет. А тогда, в 1928 г., на сцене появилась слабо освещенная таверна. За столами вдоль стен беседуют посетители, которые поначалу не обращают внимания на женщину, начинающую свой танец на огромном столе в центре. Постепенно их захватывает ритм, гипнотизирующий своей неизменностью. Они вовлекаются в танец, окружают танцовщицу, подыгрывают ей, все более возбуждаясь, пока не наступает кульминация. Такова была идея постановщиков.

Балетная труппа Иды Рубинштейн приступила к напряженным репетициям 1 августа. Каждый день Бронислава Нижинская давала молодым артистам класс (станок и середина по методу Чекетти, адажио по собственной методике Нижинской), а затем шли постановочные репетиции. Занятия длились с 9 утра до 11 вечера с двумя перерывами — на обед и ужин. Часто танцовщики в шутку называли свою труппу «Le Compagnie des repetition de Madame Ida Rubinstein»⁴. Для всех, а особенно для новичков, такой напряженный физический труд был тяжелым. Нижинская требовала от артистов непрерывного внимания даже к той работе, которая их не касалась. И за несколько месяцев она вымуштровала всю труппу. Как вспоминает Нина Тихонова, танцовщица труппы Рубинштейн: «...исполнители становились для нее материалом, из которого она лепила свои творения. Стиль, форма ее постановок были чрезвычайно разнообразны, только ей присущи и далеки от всего, к чему мы привыкли. От исполнителей она требовала абсолютно точного воспроизведения хореографического текста без всякого личного «добавления»» [6, с. 125].

Перед Нижинской как хореографом стояли две задачи. Первая — представить «звезду» компании в наиболее выгодном свете, вторая — занять в балетах всю

³ Рене Шалю (Renè Chalupt) — французский литератор и поэт, собравший и опубликовавший 186 писем и записок Равеля.

⁴ «Репетиционная компания мадам Иды Рубинштейн». Труппа репетировала почти четыре месяца без единого спектакля.



Анатолий Вильтзак в «Болеро».
Фото из книги Н. Тихоновой
«Девушка в синем».

Ида Львовна явно вспомнила Сару Бернар. Просидев минут пятнадцать, она также торжественно удалилась, благосклонно удостоив Нижинскую легкой улыбкой. Труппа снова заплодировала, но была озадачена и даже встревожена тем, что увидела» [6, с. 129].

Эта тревога подтвердилась уже на сценическом прогоне. Нина Тихонова резюмировала: «Наше разочарование перешло в раздражение...< ...> Настроение было подавленное. Мы заранее знали, что наша “звезда” не будет сиять на балетном небосклоне, но никто не ожидал, что это окажется до такой степени худо» [6, с. 131].

Тем не менее, на премьере публика аплодировала. Слухи о готовящемся балетном сезоне уже давно циркулировали в парижском обществе, и всем хотелось знать, чем же поразит Ида Рубинштейн. Тем более что в течение сезона она собиралась представить сразу девять новых балетов: «Свадьба Амура и Психеи» (И.-С. Баха, оркестровка А. Онеггера), «Возлюбленная» (Ф. Шуберт и Ф. Лист, оркестровка Д. Мило), «Болеро» (М. Равель), «Поцелуй Феи» (И. Стравинский), «Вальс» (М. Равель), «Царевна-Лебедь» (Н. Римский-Корсаков, аранжировка Н. Черепнина), «Давид и Голиаф» (А. Соге) и «Чары феи Альсин» (Ж. Орик). Дирижировал спектаклями Вальтер Страрам.

труппу из пятидесяти человек, которые не должны конкурировать с «хозяйкой» и затмевать ее. Стол в центре сцены в «Болеро», поднявший Танцовщицу — Иду Рубинштейн над толпой — всей труппой, был в этом смысле идеальной находкой⁵.

Сама Ида Рубинштейн свои партии репетировала отдельно ото всех. Очевидно, она осознавала свои ограниченные возможности в танце и боялась критики со стороны трудолюбивой труппы. Иногда она приезжала на общие репетиции, но в них не участвовала. Одно из таких появлений описывала Нина Тихонова: «Вся труппа вежливо приветствовала ее аплодисментами, не спуская глаз с невиданного зрелища. < ... > Бочком опустившись на стул, в декоративной, но не очень удобной позе, с отставленной назад ногой, вдоль которой струились горностаевое манто и небрежно поддерживаемые длинные перчатки,

⁵ Нина Тихонова в своих воспоминаниях утверждает, что стол для танцовщицы был придуман Брониславой Нижинской.

На премьеру, которая состоялась 22 ноября 1928 г. в Гранд-Опера, Рубинштейн пригласила весь парижский бомонд, но не позвала Дягилева, который в это время вместе со своей антрепризой гастролировал в Великобритании.

Между тем, Дягилев был очень обеспокоен активностью Рубинштейн, боясь ее конкуренции — она «увела» у него часть сотрудников, а ее спектакли напоминали те, что были в довоенной программе *его* сезонов, и публика уже тосковала по тем временам и тем постановкам. К тому же у Иды было одно важное преимущество — почти неограниченные финансовые возможности. Постановки были роскошными. Художник Константин Сомов, посетивший премьеру, в одном из своих писем упоминает, что она истратила на подготовку сезона пять миллионов франков (200 тысяч долларов) [см.: 7, с. 346]. Одному лишь Стравинскому было уплачено 7500 долларов за каждый балет.

Дягилев пересек Ла-Манш и еле-еле, как он сам упоминал, попал на премьеру. В своем письме Сержу Лифарю, написанному на следующий день после премьеры, он очень язвительно описал увиденное, в том числе и «Болеро»: «...Спектакль был полон провинциальной скуки. Все было длинно, даже Равель, который длился 14 минут. Хуже всех была сама Ида. < ... > В третьем балете⁶, все в той же рыжей прическе, она четверть часа неуклюже поворачивалась на столе, по величине равном всей монте-карловой сцене. Труппа не маленькая, но совсем неопытная, вращая все время и танцевавшая без всякого ансамбля... Бенуа бесцветен и безвкусен, и, главное, тот же, что был 30 лет назад, только гораздо хуже. У Брони (Нижинской) ни одной выдумки, беготня, разнузданность и хореография, которой совершенно не замечаешь» [8, с. 534–536].

Нина Тихонова сообщает, что именно ревность Дягилева к возможному успеху нового предприятия Иды Львовны, заставила того опубликовать уничтожающую статью⁷. Об этом ей рассказал Серж Лифарь. Хотя «оба они нашли Рубинштейн неплохой в “Болеро”, но об этом предпочли умолчать...» [6, с. 131].

Константину Сомову спектакль, а точнее Ида Рубинштейн в нем, также не понравилась: «... былой красоты уже нет и помину. Скука была невероятная. Все



Ида Рубинштейн
в costume к «Болеро». 1928 г.
Фото из архива
Фонда им. Мариса Лиепы.

⁶ Третьим в программе 22 ноября 1928 г. шло «Болеро»

⁷ Интервью Дягилева в эмигрантской газете «Возрождение» от 18 декабря 1928 г.



Морис Равель
с артистами
«Les Ballets de Madame
Ida Rubinstein».
Vienna State Opera. 1929 г.
Фото Atelier Dietrich,
Osterreichisches
Theatermuseum.

балеты ставил Бенуа, и одну из декораций исполнила его дочь Елена и великолепно. < ... > Зал был довольно блестящий, и много было знаменитых людей. < ... > “Болеро” Равеля. В последнем Ида была невероятно скучна и беспомощна, все время вертелась на большом столе» [7].

Но была и другая реакция. Например, Анри Пруньер описывал, что каждый, услышавший первые несколько аккордов музыки Равеля, был захвачен ее магией. Что касается Иды Рубинштейн, она «понимала, что мощь партитуры была такова, что танец должен был быть проекцией это блестящей музыки. Поэтому в сотрудничестве с великим русским художником Александром Бенуа она создала картину в манере Гойи... Этот балет со всех точек зрения, был одним из тех, что ждет восторженный успех» [9, с. 243–244].

Действительно, в дальнейшем (а после Парижа в том же сезоне спектакли труппы Иды Рубинштейн были показаны в Théâtre de Monte Carlo, в миланском La Scala и в венском Opera House) «Болеро» всегда сопутствовал успех. Этот балет ставили последним в программах, и публика неизменно его дождалась. Газеты описывали «никогда не виданные, грандиозные по качеству и размаху мизансцены, хореографию, богатство и красоту костюмов» и с восхищением отзывались о новых произведениях Стравинского и Равеля. < ... > Триумф «Болеро» Мориса Равеля был неописуем» [7, с. 133]. Сезон закончился 30 мая, а в августе 1929 г. в Венеции скончался Сергей Дягилев.

Летом 1931 г. «Балет Иды Рубинштейн» отправился на гастроли в Лондон. Газеты оповещали о предстоящем сезоне в Covent Garden за три месяца, публикуя анонсы и рассказывая, что Рубинштейн везет 70 тонн багажа, а в течение двух недель будут показаны две французские пьесы и десять балетов.

Прогон спектакля
«Болеро»
в Эрмитажном театре.
12 мая 2016 г.
Фото В. Васильев.



«Болеро» было представлено во второй вечер, к дирижерскому пульту встал сам Морис Равель. Вики Вулф, актриса и автор биографии Рубинштейн, упоминает отзыв Ричард Кейпла⁸ об этом спектакле: «Прошлым вечером в Covent Garden прекрасная мадам Ида Рубинштейн дала пышный вечер из трех новых балетов, включая уже известное “Болеро” Мориса Равеля (дирижировал сам композитор). Мы остались под глубоким впечатлением от двух самых великолепных сценических картин, когда-либо виденных, а именно ботичеллевского антуража, созданного Бенуа для “Давида” Соге, и затем коричнево-желтого испанского двора в стиле Гойи, в котором было исполнено медленно возрастающее крещендо “Болеро”... Что же об искусстве главной подательницы этого роскошного шоу, известной красавицы, элегантной мадам Иды Рубинштейн? Она позировала с совершенной грацией; как танцовщица она использовала свои руки и ладони, чтобы передать поэзию. Но ее представление как-то не было зажигательным — огонь в ней не загорелся даже в кульминации “Болеро”, когда от пронзительного вскрика музыки по коже побежали мурашки» [10, с. 125].

Тот же В. Вулф приводит и другие цитаты из прессы, не столь лояльные к Рубинштейн. «Она была однообразной во всем, что представляла, — писала Sunday Times 12 июля 1931 года, — отчасти, потому что ее техника ограничена, а отчасти — из-за недостатка душевной живости. Ее ограниченность сильнее всего проявилась, возможно, в “Болеро” Равеля. Весь смысл его... в том, что танцовщица на столе в Испанской таверне заражает компанию своим танцем шаг за шагом,

⁸ Ричард Кейпл (Richard Capell) в то время был музыкальным критиком в британской газете «Daily Mail».

словно вирус... пока в конце вся комната не сходит с ума. Но движения мадам Рубинштейн был так скупы на какую-либо чувственную энергетику, что было просто не понятно, почему толпа испанцев подчинилась ей, и в результате балет закончился удручающе скучно» [10, с. 125–126]. Тем не менее, общий фон гастролей был положительным — пресса часто критиковала не сами постановки, а их «звезду», но сотрудники труппы старались не показывать Иде такие газеты. По окончании гастролей она собрала 70 тонн своего багажа и вернулась в Париж.

Следующий свой сезон Рубинштейн организовала лишь в 1934 г. Все, кто с ней работал, не могли столько ждать.

* * *

Весной 1932 г. Бронислава Нижинская приступила к организации собственной балетной труппы («La Compagnie des Ballets russes de Bronislava Nijinska»), которая участвовала в Русском сезоне оперы и балета в Опера-Комик (Париж). Репертуар труппы состоял из старых ее постановок (в том числе «Болеро») и нескольких новинок.

У Нижинской не было таких средств, как у Рубинштейн, и за репетиционный период артисты ничего не получали, но тогда это было в порядке вещей. Сезон открылся 25 мая 1932 г. Первое представление «Болеро» состоялось 10 июня — как и в программах Иды Рубинштейн, оно венчало спектакль.

Для своей труппы Нижинская сделала вторую редакцию «Болеро» — отчасти потому, что роль танцовщицы теперь исполняла она сама, профессиональная, великолепно выученная балерина (с партнером Анатолием Вильтзаком), а отчасти — из-за нового оформления, выполненного Натальей Гончаровой. В нем не было темной таверны и стола под громадной лампой, освещавшей танцовщицу и притягивающей к ней все взгляды. Действие происходило во внутреннем дворе, перед аркой, сквозь которую было видно ночное небо. «На его фоне красочный ритм костюмов воспринимался как зримая музыка. Среди сидевших мужчин выделялась девушка в розовом, закутанная в белое кружево мантильи» [7, с. 158]. Центральная фигура танцовщицы, лишившись в этой редакции стола-постаменты, несколько утратила свою притягательную силу. И хотя хореография балета в целом осталась прежней, критики восприняли его как переделку старого из-за отсутствия основного элемента декорации.

Русский сезон в Опера-комик был успешным. Эмигрантская русскоязычная газета «Возрождение», издававшаяся в Париже, писала: «Как и все предыдущие балетные спектакли, вчерашний собрал полный театр изысканной публики, шумно приветствовавшей Брониславу Нижинскую, Веру Немчинову, Вильзака и всю балетную труппу. Так уж повелось, что во время балетных спектаклей дирижирующий балетом Равеля — “Болеро” — директор Опера Комик, Луи Массон, всегда встречается долго несмолкаемыми аплодисментами» [11].

После Парижа труппа Нижинской отправилась в турне сначала по Франции — в Лион, Марсель, Тулон, Канн и Ниццу, а затем в Испанию. Испанский импре-

сарио поставил условие — «Болеро» не давать, и Бронислава долго не могла решиться представить свое детище. В день, когда по городу были расклеены афиши с «Болеро», хозяин отеля, где остановились артисты, заявил, что будет бросать на сцену тухлые яйца: «Подумайте, говорил он в свое оправдание, если бы к вам в Россию приехала бы испанская труппа и дала гала из русских танцев, чтобы вы сказали, сеньор, а... Разве это не оскорбительно?» [12]. Нижинская просила артистов не уходить со сцены даже в случае скандала и танцевать до конца. «Взвился занавес. Минуты две в публике стоял шум, — писала “Возрождение”. — Но мало по малу происходившее на сцене начало захватывать зрителей, воцарилась тишина. А когда балет закончился, овациям не было конца» [12]. «Болеро» прочно вошло в программу тура.

После этой поездки планировались новые гастроли в Испании, но Нижинская подписала выгодный контракт и уехала в Буэнос-Айрес. А осенью того же 1933 г. Ида Рубинштейн начала подготовку своего четвертого сезона. Программа была рассчитана главным образом на ее декламации, но в ней были и балеты, в том числе и «Болеро», которое Рубинштейн решила обновить с помощью новой хореографии Михаила Фокина.

И хотя некоторые современники считают, что эта постановка была довольно удачной, сам Фокин при подготовке плана своих мемуаров (книга «Против течения») предпочел о ней забыть.



Репетиция «Болеро»
в АРБ имени А. Я. Вагановой.
Май 2016 г.
Фото М. Радина.

Сезон открылся 30 апреля 1934 г. в Парижской Опере, а закончился 21 мая. Кейт Лестер, английский хореограф и педагог, в 1934 г. присоединившийся к труппе, вспоминал: «В “Болеро” был огромный круглый стол размером с каток, на котором Рубинштейн делала все возможное, чтобы походить на андалузку, страстную, гибкую, неукрощенную, чувственную. Мы все медленно кружили вокруг, подкрадываясь к столу, пока в итоге музыка не заканчивалась и опускающийся занавес не скрывал от публики то, что должно было бы выглядеть как процессия пациентов, страдающих люмбаго, в каком-нибудь цыганском Лурде, околдованных пляской божественного Фламинго. Вряд ли мы могли простить Равеля за “Болеро”» [10, с. 133].

В этот раз газеты уже ничего не прощали Иде Рубинштейн, но Франция отметила ее вклад в развитие искусства — 21 июля она стала кавалером Ордена Почетного Легиона.

В том же 1934 г. Бронислава Нижинская после возвращения из Южной Америки уехала в Монте-Карло ставить свои спектакли для труппы «Les Ballets Russes de Monte-Carlo», организованной Рене Блюмом и полковником де Базилем из остатков Дягилевской антрепризы. В программе было уже обязательное «Болеро» с декорациями Натальи Гончаровой. Роль танцовщицы Нижинская передала Александре Даниловой, Вильтзака заменил Леон Войцеховский.

Позднее в Париже Бронислава Нижинская вновь собрала свою труппу для очередного Сезона русской оперы и балета — в 1934 г. он проходил в Théâtre du Châtelet. По окончании сезона артисты собиралась на гастроли в Лондон, но за несколько дней до отъезда в театре за долги были описаны декорации Русской оперы. Вместе с ними забрали и декорации балетов — на этом прекратила свое существование труппа «Русские балеты Брониславы Нижинской».

* * *

28 декабря 1937 года скончался Морис Равель. Дружба с Рубинштейн для него невольно оказалась фатальной. Ещё в 1918 г. у композитора началась бессонница, а с 1927 г. ему стало всё труднее играть на фортепьяно. В 1932 г. он попал в автомобильную катастрофу и получил сотрясение мозга, что привело к невозможности сочинять музыку... Ида организовала для Равеля поездку в Испанию, в Северную Америку и Маракеш, надеясь, что звуки, запахи и атмосфера пробудят его атрофирующийся мозг. Все было тщетно. Вскоре композитору стало хуже. В то время еще не было компьютерной томографии, но Ида верила, что есть какая-то надежда, и нужно лишь найти опытного врача, который поможет. В конце концов, ей удалось уговорить нейрохирурга Кловиса Винсена, который согласился сделать трепанацию черепа, чтобы удалить опухоль, если она есть. После операции Равель впал в кому и через девять дней умер.

Лишь в 1939 г. в Парижской Опере устроили торжественный вечер в честь композитора. Три балета на музыку Равеля были поставлены главным балетмейстером Оперы Сержем Лифарем, однако среди них не было «Болеро». За этот балет он возьмется лишь в 1941 г. Причем в нем будет осуществлено желание

Равеля — представить действие на фоне заводской стены, включив в него героев «Кармен»⁹.

Однако и «Болеро» Брониславы Нижинской выжило — в 1940 г. она показала его в США, в концертном зале под открытым небом «Hollywood Bowl» (Лос-Анжелес), а после войны, в ноябре 1954 г. поставила этот балет для труппы Маркиза де Куэваса («Grand Ballet du Marquis de Cuevas»). Премьера прошла в парижском театре Сары Бернар с Марджори Толчиф в роли танцовщицы. В этом спектакле на сцену вернулся и большой стол. С ним труппа затем гастролировала по США.

Уехав в Америку, Бронислава открыла там свою школу. После смерти Нижинской в феврале 1972 г. ее дочь Ирина решила воскресить балеты в хореографии матери. С небольшой труппой «Oakland Ballet» в Калифорнии она восстановила в 1981 г. балет «Свадебка», затем — «Лани» (Les Biches) и «Голубой экспресс» (Le Train Bleu). «Oakland Ballet», благодаря художественному руководителю Рону Гуиди, приобрела репутацию реконструктора балетов начала XX в. К 30-летию компании Гуиди заказал «Болеро». Внучка Брониславы — Натали Раец говорила, «что это был один из любимых балетов Нижинской. Восстановление его было также последним желанием Ирины Нижинской, которое она выразила перед смертью в 1991 г.» [13].

После смерти дочери Брониславы Нижинской задача по воссозданию балета легла на плечи Нины Юшкевич, танцовщицы труппы «Русские балеты Брониславы Нижинской» и друга Ирины. В 1934 г. 14-летняя Юшкевич исполняла роль трагести в «Болеро», а затем последовала за своим ментором в «Polish Ballet». В 1940 г., эмигрировав в США, она стала балериной «Metropolitan Opera Ballet». В 1947 г. начала преподавать в студии Нижинской в Голливуде, а с 1977 г. вела собственные балетные классы в Нью-Йорке. Первой ее работой по восстановлению хореографии Нижинской стало соло Невесты из «Поцелуя Феи», которое она сама танцевала. Ирина Нижинская «была очень довольна результатом и сказала, что ее матери нравилось работать с Юшкевич, так как она очень музыкальна» [13].

Работая над восстановлением «Болеро», Нина Юшкевич использовала подробные записи Брониславы Нижинской — три тетради, в одной из которых описание и зарисовки ведущей женской партии, в двух других — остальных танцовщиков. В записях есть рисунки фигур, названия шагов, музыкальные фразы, счет и другие заметки на русском и французском языках. Юшкевич перенесла все в одну тетрадь, разместив записи в параллельных колонках — для разных танцовщиков и групп. Сначала она поставила все движения в Нью-Йорке на Хилари Митчелл, которая занималась у нее. Затем Митчелл с тетрадью Юшкевич приехала в Калифорнию, чтобы начать процесс постановки, а в августе они уже вместе работали над балетом.

⁹ Друг Равеля, художник и скульптор Леон Лейритц, еще при жизни композитора сделал макет декораций к «Болеро», который был им одобрен. Заказывая Лифарю постановку, дирекция парижской Оперы поручила оформление именно Лейритцу, против чего балетмейстер сильно протестовал. Но брат композитора Эдуард Равель пригрозил, что не даст разрешения на постановку, если не будет исполнена воля автора музыки.

Декорации к спектаклю, со всеми деталями, были созданы Роном Стейгером (Ron Steger) по эскизам Бенуа, а костюмы восстановлены Кэтрин Тиле (Catherine Thiele).

Премьера состоялась 20 октября 1995 г. в Paramount Theatre.

Ведущую женскую партию исполнила Джой Джим (Joy Gim). «Одетая в длинное розовое платье с оборками и короткий жакет из черного бархата, она начала медленно поворачиваться в танце, распространяя эротические волны. Она двигалась мало, но много выражала, ее стопы выбивали каблуками беззвучный ритм. Сидя в зале, мы становились вуайеристами, вторым кругом зрителей, так как смотрели на танцовщицу поверх плеч мужчин, которые сидели вокруг стола, поставив на него локти, изучая танцовщицу, словно она танцевала для каждого из них персонально», — писал «Dance Magazine» [14]. «Chronicle» вторила: «Танцовщики воплотили фирменные акценты Нижинской, начиная с ритуальных *port de bras* до архитектурного использования ансамблей. < ... > Спина танцовщицы была гибкой, а плечи быстрые, манящие. Страсти здесь было гораздо больше, чем во фламенко, чувство опасности было неуловимым и возможно более brutальным» [15].

Через две недели после премьеры Нина Юшкевич скончалась в Нью-Йорке.

* * *

В 2007 г. Андрис Лиела, знавший о восстановленном «Болеро», решил осуществить эту постановку для антрепризы «Русские сезоны XXI века». Заручившись поддержкой Хилари Митчелл и Натали Раец, он получил видеозапись репетиционного спектакля, по которой Светлана Романова, хореограф-постановщик Благотворительного фонда имени Мариса Лиелы, начала работать с артистами «Кремлевского балета», участвовавшими в антрепризе, — труппа много гастролировала, и на подготовку «Болеро» у них было всего две недели. Оформлением спектакля по эскизам Бенуа занималась Анна Нежная. Над ведущей женской партией работала Илзе Лиела. Для нее специально пригласили педагога характерного танца Аллу Богуславскую, которая должна была внести испанские краски в роль. Однако, по словам Романовой, это оказалось ошибкой: именно буквальные испанские акценты и не понравились приехавшим за два дня до премьеры Хилари Митчелл и Натали Раец, которые принимали балет по такту, по партитуре, каждое положение, каждое движение. «Они сказали — это не хореография Нижинской, и мы убрали все. В основном это касалось положения рук. У Нижинской очень особенное *port de bras*, которое нигде больше не встречается. Оно, на мой взгляд, совершенно не испанское, но в нем есть определенная логика» [16].

Премьера спектакля прошла в театре «Московская оперетта» 17 мая 2007 г. в рамках фестиваля искусств «Черешневый лес». В отличие от воодушевленной американской критики, российские обозреватели приняли балет спокойно.

Что же в итоге было восстановлено в США, а затем перенесено в Москву? Очевидно, что декорации и костюмы постановки, созданные по эскизам Александра Бенуа, были приближены к тем, что использовались в спектакле труппы Иды

MONTE-CARLO

THEATRE DE MONTE-CARLO

Direction : René BLUM

LES BALLETS RUSSES DE MONTE-CARLO

Sous le Haut Patronage de S. A. S. la PRINCESSE HÉRÉDITAIRE DE MONACO

Directeur Artistique : René BLUM

Directeur Général : W. de BASIL

Samedi 14 Avril 1934, en Soirée
à 9 heures

LES BICHES

Ballet en un acte. — Musique et livret d'après les chansons populaires françaises de François POULENC.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska. — Costumes et décors de Marie Laurencin.

Mlle Alzabi Danilova, Nini Jouchkevitch.

MM. Lsa Woizikovsky, Rimza Jasinsky, Serg Boustloff.

Chef d'Orchestre : M. Marc-César SCOTTO

ÉTUDE

Composition Chorégraphique de Bronislava Nijinska. — Musique de J. S. BACH.
Décors et costumes de Boris Blinsky.

Mlle Ruth Chanova. — MM. Ben Kniaeff, Rimza Jasinsky et les Artistes de Ballet.

Maître de Ballet : Bronislava NIJINSKA

Chef d'Orchestre : M. Antal DORATI

BOLÉRO

Musique de Maurice RAVEL. — Chorégraphie de Bronislava Nijinska.
Décors et costumes de Nathalie Gontcharova.

Mlle Alzabi Danilova. — MM. Lsa Woizikovsky, Boris Kniaeff et les Artistes de Ballet.

Maître de Ballet : Bronislava NIJINSKA

Chef d'Orchestre : M. Antal DORATI

Régisseur Général : Serge GRIGORIEFF

PRIX DES PLACES : 40 FRANCS

Location à l'avance sans frais :

Billets offerts en permanence de 10 heures à 18 heures et jusqu'à l'heure
du spectacle pour la représentation du soir. — Téléphone 241 et 6-67

Musée 13 avril, au théâtre, à 8 heures : Opéra de Ballet, Étude, Ballet Polonois des Princes Igo.

Афиша выступления «Les Ballets de Madame Ida Rubinstein».
Theatre de Monte-Carlo. 1934 г.



А. Бенуа. Эскизы костюмов к «Болеро». 1928 г.
Фотокопия из архива Фонда им. Мариса Лиепы.



Н. Гончарова.
Эскиз костюма гитариста к балету «Болеро». 1932 г.
Фотокопия из Library of Congress / Bronislava Nijinska Collection.



Илзе Лица (Танцовщица)
и балетная группа театра «Кремлевский балет»
в спектакле «Болеро».
2009 г.
Фото из архива Фонда им. Мариса Лицы.



Сценическая репетиция «Болеро» в исполнении студентов
АРБ имени А. Я. Вагановой,
Эрмитажный театр. 12 мая 2016 г.
Фото В. Васильев.



Прогон спектакля «Болеро» в исполнении студентов АРБ им. А. Я. Вагановой,
Эрмитажный театр. 12 мая 2016 г.
Фото В. Васильев.

Рубинштейн. Конечно, сейчас изготовлением костюмов, как и декораций, занимаются специальные театральные мастерские, а Рубинштейн заказывала костюмы для своих артистов в Доме моды «H. Matthieu and L. Solages», а для себя — в «Mirande».

Но самое важное — это хореографический текст и его исполнение. К сожалению, пока тетради Брониславы Нижинской недоступны для исследователей, и невозможно атрибутировать их хронологически. Поставив ведущую женскую партию на Иду Рубинштейн — дилетантку в танце, Нижинская потом исполняла ее сама и передавала профессиональным танцовщицам. Можно предположить, что в тетрадь она записала именно вторую редакцию танца, возможно — с дальнейшими дополнениями. К тому же Нина Юшкевич видела «Болеро» в исполнении именно самой Нижинской и Марджори Толчиф (и участвовала в нем).

Светлана Романова подтвердила, что балет очень труден, партия Танцовщицы сложна для непрофессиональной артистки. Это связано не с техническими сложностями, а с математическим характером хореографии и довольно сложными музыкальными акцентами. «Хореография Нижинской не свойственна русской классике, тому, к чему мы привыкли. Она имеет какой-то математический склад, в ней нет логики, по которой мы получаем хореографическое образование, на которой основаны балеты Петипа. Она совершенно особенная и очень трудна для выучивания. Это примерно то же самое, что выучить по порядку какое-то большое количество цифр. Ключ к спектаклю в музыке. Если нет музыкального сопровождения, даже одну хореографическую фразу выучить не возможно, потому что вся хореография акцентирована каждым аккордом музыки. На самом деле спектакль уникальный!» [16].

В 2016 г. исполнилось 125 лет со дня рождения Брониславы Нижинской. Чтобы отметить эту дату, сохранить хореографию и дать почувствовать ее стиль ученикам Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, ректор Николай Цискаридзе решил поставить «Болеро» для выпускных спектаклей. Андрис Лиэпа согласился предоставить декорации, а для работы со студентами была приглашена Светлана Романова, которая во второй раз принялась ставить «Болеро» по тому же видео из Окленда и своим заметкам. Сейчас у воспитанников Академии гораздо больше времени на освоение непривычной хореографии, а педагоги к каждому движению относятся очень скрупулезно. Возможно, впервые в России результат именно этой работы сможет наиболее точно представить «Болеро» Брониславы Нижинской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Nine J.* Comment est né le Boléro de Ravel // *Revue Musicale*. 1938. décembre.
2. *Rose, Sir F. C., bart.* 1909–1979. *Saying Life*. London: Cassell, 1961. 416 p.
3. *Frindle Y.* Ravel: Bolero. // Буклет к гала-концерту «Gelmetti's Farewell». Sydney Symphony, 2008. 32 с.
4. *Chalupt R.* Ravel au miroir de ses lettres. Paris: R. Laffont, 1956. 280 p.
5. *Зильберштейн Н. С., Самков В. А.* Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. 480 с.

6. Тихонова Н. Девушка в синем. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1992. 366 с.
7. К. А. Сомов — А. А. Михайловой. Письмо от 26 ноября 1928 г. // Подкопаева Ю. Н., Свешникова А. Н. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 346–347.
8. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 592 с.
9. Prunières H. Les Ballets d'Ida Rubinstein à l'Opéra// Revue Musicale. 1929. vol. 10. № 3. Janvier. P. 243–244
10. Woolf V. Dancing in the Vortex: The Story of Ida Rubinstein. Amsterdam: Harwood acad. publ., 2000. 180 p.
11. Б. а. Русский сезон в Опера Комик// Возрождение. 1932. 16 июня.
12. Янчевский Н. Д. Случай с «Болеро» Равеля//Возрождение. 1939. 20 янв.
13. Hunt M. Nijinska revival continues: restoring a lost work// Dance Magazine. 1995. October 1. P. 74–77.
14. Ross J. Oakland Ballet// Dance Magazine. 1996. February 1. P. 141–143.
15. Roca O. Dance Review / Passion, Possession In Stanning «Bolero» / Oakland revives steamy Nijinska ballet //Chronicle. 1995. October 23.
16. Романова С. Беседа записана 2 марта 2016// Личный архив автора.

W lutym 2016 r. minęła 125 rocznica urodzin wybitnej choreografki pierwszej połowy XX wieku, Bronisławy Niżyńskiej. Miała polskie korzenie – oboje rodzice, Tomasz i Eleonora byli Polakami i urodzili się w Warszawie, gdzie uczęszczali do szkoły baletowej, ale nie związali swoich losów z Teatrem Wielkim. Co prawda Tomasz Niżyński figurował w 1882 r. na liście tancerzy zespołu baletowego Teatru Wielkiego za dyrekcji José Mendeza [1, s. 30], ale trwało to krótko, bowiem za zgodą administracji teatru wyjechał do Odessy, gdzie organizowano zespół baletowy w tamtejszej Operze [2, s.74]. Matka, Eleonora Bereda, bardzo wczesnie rozpoczęła występy ze swoją siostrą, Stefanią w Operze w Kijowie. Artystyczne ścieżki rodziców przecięły się w Odessie, a w 1884 r. w Baku wzięli ślub. Tomasz był solistą, choreografem i pedagogiem, a żona tancerką w zespole, który występował na Kaukazie, a później w Kijowie i Mińsku. Spośród trojga dzieci Waclaw i Bronisława zostali tancerzami, a ich starszy brat, Stanisław po doznanym w dzieciństwie upadku nigdy nie wrócił do zdrowia. Gdy Tomasz Niżyński opuścił rodzinę, Eleonora podjęła decyzję o przeprowadzce do Petersburga, gdzie Waclaw i Bronisława zostali przyjęci do carskiej szkoły baletowej.

W 1908 r. Bronisława została zaangażowana do zespołu baletowego Teatru Maryjskiego, gdzie występowała w «Jeziorze łabędzim», «Bajaderze», «Paquicie», «Córce źle strzeżonej», «Koniku Garbusku», «Królu Kandaulesie» i «Chopinianie». W sezonie 1910–1911 awansowała na stanowisko koryfejki i zatańczyła między innymi Boginię Rosy i Hebe w «Przebudzeniu się Flory» oraz role przeznaczone dla koryfejek we wspomnianych wcześniej baletach to jest: pas de quatre z «Jeziora...» i wariacje Wrózek: Srebra, Złota, Szafirów i Brylantów ze «Śpiącej królowny». Bronisława została także zaangażowana do zespołu baletowego, powstałego z inicjatywy Sergieja Diagilewa i w latach 1909–1914 tańczyła w miniaturach choreograficznych Michaiła Fokina: Mazurka w «Sylfidach» (w Petersburgu pt. «Chopiniana»), jedną z Markiz w «Pawilonie Armidy», Motyla w «Karnawale», Bachantkę w «Narcyzie», jedną z Trzech Odalisek w «Szeherazadzie», Tancerkę Uliczną w «Pietruszce», Taor w «Kleopatrze», w pierwszej parze w Lezgince w balecie «Tamara», Świątynną tancerkę w «Niebieskim bogu», a także w «Tańcach połowieckich», «Ognistym Ptaku» i jedną z dwóch Wilis w tradycyjnej wersji «Giselle».

Waclaw był starszy o niecałe dwa lata od swojej siostry i szybko dostrzeżono jego niepowtarzalny talent; oboje z Bronisławą tańczyli w balecie Teatru Maryjskiego w Petersburgu i grupie baletowej zorganizowanej przez Diagilewa. Znakomicie rozwijająca się kariera Waclawa ulegała jednak wstrząsom: incydent dotyczący występu w «Giselle» w Teatrze Maryjskim zakończył się ostatecznie odejściem z teatru obojga rodzeństwa. Także poczucie solidarności wpłynęło na decyzję Bronisławy o odejściu z Ballets Russes¹, gdy Diagilew zerwał stosunki z Waclawem.

¹ Ballets Russes (Balety Rosyjskie) – zespół zorganizowany przez S. Diagilewa, który działał w l. 1911–1929; wcześniej grupa występowała w ramach tzw. Sezonów Rosyjskich.

Bronisława nie tylko była lojalną siostrą, ale też «siostrzaną» duszą w kwestiach artystycznych: w czasie pierwszych prób Waława przy «Popołudniu fauna» [2, s. 76–78]. była modelem Nimfy, a także asystowała przy powstawaniu «Gier» oraz «Święta wiosny». W tym ostatnim Waław przynajmniej dla niej główną rolę kobiecą Wybranej (Dziewczyny Ofiarnej), wykorzystując fizyczne predyspozycje siostry. Zarówno w premierze baletu „Gry” jak i «Święta wiosny» Bronisława nie wystąpiła, ponieważ spodziewała się dziecka, ale w swoich wspomnieniach opisała przebieg prób i metody pracy Waława, które później sama stosowała w swoich pracach choreograficznych [2, s. 250–251]. «... Jako choreograf ukształtowałam się bardziej pod wpływem “Gier”, niż “Fauna”. Nieświadomie w pierwszych swoich choreografiach znajdowałam natchnienie w tych dwóch baletach. Idąc ich śladem, starałam się środkami tańca neoklasycznego i współczesnego urzeczywistnić to, co zawierał potencjał choreograficzny brata...» [2, s. 254].

Niepowodzenie premiery «Święta wiosny», chęć przywrócenia Fokinowi przez Diagilewa pozycji głównego choreografa Ballets Russes i ostatecznie ślub Niżyńskiego z Romolą de Pulszky doprowadziły do odejścia z zespołu obojga rodzeństwa. Latem 1914 r. Bronisława wraz z mężem występowała u boku Waława w firmowanym przez niego zespole występującym w londyńskim Palace Theatre. Wybuch pierwszej wojny światowej ostatecznie rozdzielił rodzeństwo: Bronisława wróciła z mężem do Petersburga, skąd w 1916 r. przeniosła się do Kijowa, gdzie została solistką, a jej mąż choreografem w tamtejszej Operze. Rozpoczęła działalność pedagogiczną i rozwijała choreograficzną, którą zwięździło otwarcie w 1919 r. «Szkoły ruchu». «...Ostro przeciwstawiała swoją sztukę choreograficzną tym baletom, które szły naprzeciwko, w Operze kijowskiej. Plastyka ruchu w jej studiu była nie baletowa < ... > Podobna była do ćwiczeń plastycznych w greckim stylu < ... > ćwiczyli w sportowych uniformach. Koszulka i spodenki. Tworzyli grupy nieco podobne do płaskorzeźb...» [3, s. 12].

W Kijowie Niżyńska poznała wielu artystów rosyjskiej awangardy i współpracowała przy swoich spektaklach z plastykami: Wadimem Mellerem i Aleksandrą Exter. Stworzyła między innymi kompozycje taneczne: «Dwunasta Rapsodia» i «Walc Mefisto» do muzyki Liszta, które nie posiadały treści literackiej.

Pierwsza wojna światowa i Rewolucja Październikowa przerwały kontakty między rodzeństwem i Bronisława z dużym opóźnieniem dowiedziała się o chorobie psychicznej brata. W 1921 r. wyjechała do Wiednia odwiedzić Waława i rozpoczęła nowy okres swojej współpracy z zespołem Ballets Russes Diagilewa. Na początku, na jego prośbę, dokonała kilku zmian i uzupełnień choreograficznych w «Śpiącej królownie», która w tradycyjnej wersji, przy wsparciu Nikołaja Sergiejewa, została wystawiona w londyńskiej «Alhambrze». Następnie pomogła w skróceniu tego baletu, prezentując spektakl w Operze Paryskiej pod tytułem «Wesele Aurory». Jej pierwszym samodzielnym opusem był balet «Lis» do muzyki Strawińskiego. «...Tytułowego Lisa zaś zatańczyła sama Niżyńska. Strawiński był zachwycony zarówno jej rolą, jak i całą choreografią...» [4, s. 525].

Po wielkim sukcesie, jakim była realizacja «Wesela», do muzyki Igora Strawińskiego i scenografii Natalii Gonczarowej Niżyńska awansowała na stanowisko głównego choreografa Ballets Russes. Kolejne jej kompozycje choreograficzne, jak «Les Biches» i «Le Train bleu» podbijały serca publiczności i krytyki, zaskakując oryginalnością, odwagą i dowcipem. Doceniali ją kompozytorzy: Igor Strawiński, Francis Poulenc, ale znany był jej konflikt z poetą i dramaturgiem, Jeanem Cocteau, wówczas bliskim współpracownikiem Diagilewa, który był twórcą librett do wspomnianych wyżej baletów



Б. Нижинская и артисты труппы «Польский Балет».
Фото Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Niżyńskiej. Na wieść o zaproponowaniu Georgesowi Balanchine'owi pracy choreograficznej w Ballets Russes Niżyńska zrezygnowała z pracy w tym zespole. Przyczyn rozstania było jednak więcej, a dominującą była zapewne chęć realizowania przez Niżyńską baletów neoklasycznych, pozbawionych treści, z czym nie zgadzał się Diagilew. Niżyńska wspominała: «... On w żaden sposób nie potrafił zrezygnować z idei libretta, opartego na źródle literackim. < ... > Moje balety nie odrzucały jakiegokolwiek stylizacji, którą popierał i której hołdował Diagilew, ale odrzucały libretto literackie, mając u podstaw czystą formę taneczną i proponując nowe rozwiązania kompozycyjne...» [3, s. 44].

W 1925 r. Niżyńska założyła własny zespół pod nazwą Théâtre Choréographique z siedzibą w angielskim Margate, gdzie opracowała krótkie, kameralne balety do muzyki Bacha, Poulenca, Strawińskiego, Iberty. Kostiumy projektowała, zaprzyjaźniona z Niżyńską, znana jej z kijowskiej bohemy, Aleksandra Exter. W kolejnych latach, mając już ugruntowaną pozycję awangardowego choreografa, Bronisława była zapraszana do różnych zespołów baletowych, także Ballets Russes. Była choreografką w Teatro Colón w Buenos Aires i w paryskim zespole Idy Rubinstein, gdzie stworzyła między innymi pierwsze opracowania choreograficzne baletów: «Bolero» i «La Valse» Ravela oraz «Pocałunek Wieszczki» Strawińskiego. Kierowała także zespołem baletowym Opéra Russe z siedzibą w Operze Paryskiej, a w latach 1932–1934 znów prowadziła własny zespół, tym razem pod nazwą Théâtre de la Danse, który później włączony został do Ballet Russe de Monte Carlo. W 1935 r. opracowała choreografię do filmu Maxa Reinhardta «Sen nocy letniej».

W szeregach zespołu Diagilewa występowali wybitni artyści rosyjscy, ale zespół stale był zasilany nowymi tancerzami, spośród których najliczniejszą grupę stanowili Polacy. Bronisława Niżyńska poznała wielu polskich tancerzy, a znajomość języka polskiego

wyniosła z domu. Występowała wspólnie z Aleksandrą Wasilewską i Leonem Wójcikowskim, a później nierzadko Polacy tańczyli w jej własnych baletach.

Sława Ballets Russes wpłynęła na zwiększenie zainteresowania baletem i zapotrzebowanie na tego rodzaju rozrywkę. W rezultacie powstawały zespoły baletowe, które choć często były efemerydami, stały się jednak katalizatorem dla zorganizowania kolejnych poważnych zespołów, lub odrodzenia tych już istniejących.

Najprężniejszym ośrodkiem baletowym w Polsce była Warszawa, której tradycje baletowe sięgają XVIII w. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. stanowisko głównego choreografa w Teatrze Wielkim objął Piotr Zajlich, który piastował tę funkcję prawie nieprzerwanie do 1939 r. Wcześniej występował on zarówno w Ballets Russes, jak i zespole Anny Pawłowej i dzięki temu przeniósł kilka baletów z ich repertuaru na warszawską scenę. Wystawił szereg własnych, autorskich kompozycji choreograficznych w tym „Pana Twardowskiego” do muzyki Ludomira Różyckiego. Czołowymi solistami okresu międzywojennego byli: Maria Pawińska, Anna Gaszewska, Waleria Gnatowska, Halina Szmolcówna i Irena Szymańska oraz Michał Kulesza, Zygmunt Dąbrowski, Aleksander Sobiszewski i Sylwin Baliszewski. Prócz Zajlicha choreografami w Teatrze Wielkim byli przez krótki czas: Feliks Parnell, Jan Ciepliński i Mieczysław Pianowski.

Okres międzywojenny to także czas narodzin nowych technik tanecznych i powstawania szkół oraz zespołów, które reprezentowały nowe nurty w dziedzinie tańca. W Warszawie powstało kilkanaście szkół prywatnych, których dokonania można prześledzić dzięki udziałowi w konkursach baletowych, a które odbywały się w latach 30. tych najpierw w Paryżu, następnie w Warszawie, Wiedniu i Berlinie. Sukcesy odnosiły zarówno zespoły Janiny Mieczysławskiej, Tacjanny Wysockiej i Feliksa Parnella, jak i solistki: Olga Sławska, Pola Nireńska, Jadwiga Hryniewiecka, Janina Leitzkówna i inne.

Sukcesy polskich tancerzy odniesione na konkursach tanecznych i powroty artystów, mających doświadczenia zdobyte w zagranicznych zespołach sprawiły, że zaczęły powstawać niezależne grupy taneczne, jak okresowo działający Zespół Jana Cieplińskiego, czy Balet Feliksa Parnella (1935–1939), który odniósł wiele zagranicznych sukcesów. Zarówno Ciepliński jak i Parnell byli absolwentami warszawskiej szkoły baletowej i zdobyli doświadczenie za granicą, a w repertuarze ich zespołów dominowały miniatury taneczne, często oparte na stylizowanych polskich tańcach ludowych. Istniało także wiele mniejszych grup tanecznych, ale wszystkim doskwierał brak państwowego dofinansowania i profesjonalnego menedżera.

Impulsem do zorganizowania zespołu tanecznego, który będzie reprezentować Polskę za granicą była Międzynarodowa Wystawa Techniki i Sztuki, której otwarcie zaplanowano w Paryżu w 1937 r. Autorem idei stworzenia zespołu baletowego był poeta Jan Lechoń, który w latach 1930–1939 pełnił funkcję attaché kulturalnego w ambasadzie polskiej w Paryżu. «...Lechoń był pierwszym człowiekiem spoza kręgów polskiego baletu, który doceniając atrakcyjność tej sztuki wystąpił z konkretną, przemyślaną inicjatywą. Jego plan polegał na tym, aby skupić w tym reprezentacyjnym balecie wszystko co polskie i najlepsze, a więc tancerzy, choreografów, scenografów, całkowicie narodowy repertuar, stworzony przez najwybitniejszych kompozytorów i autorów, i oddać całość pod kierownictwo i nadzór utalentowanych organizatorów życia artystycznego...» [5, s. 519].

I tak, po uzyskaniu poparcia ministerstwa i Polskiego Komitetu Wystawy, dyrektorem zespołu został Arnold Szyfman², który zaprosił do współpracy Leona Schillera, który został dyrektorem artystycznym. Obaj doświadczeni i wytrawni znawcy teatru postanowili opracować repertuar, co na początku sprowadzało się do rozmów ze znanymi pisarzami i kompozytorami. Zaproszeni do współpracy zostali między innymi literaci: Ludwik Hieronim Morstin, Julian Tuwim, Światopełk Karpiński oraz kompozytorzy: Michał Kondracki, Jan Małkiewicz, Eugeniusz Morawski, Roman Palester, Ludomir Różycki i Bolesław Woytowicz. Różycki był wtenczas już uznanym kompozytorem i profesorem, natomiast pozostała czwórka należała do Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, gdzie wcześniej młodzi twórcy kontynuowali studia muzyczne.

Kolejnym etapem przygotowań Baletu Polskiego³ było zorganizowanie zespołu i znalezienie odpowiedniego choreografa. Wybór padł na Bronisławę Niżyńską, choreografkę cieszącą się sławą i uznaniem w świecie i jednocześnie mającą polskie korzenie. Po propozycji złożonej jej przez Jana Lechonia na dalsze rozmowy z Niżyńską udał się do Londynu Arnold Szyfman: «...Pertraktacje te należały do najtrudniejszych jakie prowadziłem w życiu. Dalsze miesiące przekonały mnie jednak, że to były najmiłsze i najserdeczniejsze pogawędki i przekomarzania się, w porównaniu z tym, co działo się później...» [6, s. 51]. Jednym z warunków Niżyńskiej było zaangażowanie jej męża, Nikołaja Singajewskiego na stanowisko reżysera oraz córki Iriny.

Trudny charakter Niżyńskiej ujawnił się bardzo szybko, bo już zaraz po przyjeździe do Warszawy, gdy doszło do jej spotkania z Leonem Schillerem. Rezultat rozmowy opisał Szyfman: «... Niżyńska zobaczywszy mnie zażądała natychmiastowej rozmowy w cztery oczy. W gabinecie dyrekcyjnym, oświadczyła mi wzburzonym głosem w polsko – rosyjsko -francuskim “volapüku”, że z Schillerem pracować nie będzie, bo to nie jest człowiek ani z baletu, ani z muzyki, że ją nie obchodzą jego inscenizacje dramatyczne i uznanie w teatrze dramatycznym i że to jest jej ostatnie słowo w tej



Нина Юшкевич и Ольга Славска
в балете «Концерт» (на муз. Ф. Шопена).
Фото Народное Архивум Цыфрове.

² A. Szyfman (1882–1967) – reżyser, dramaturg i dyrektor teatrów. Z jego inicjatywy rozpoczęto budowę Teatru Polskiego, którego był dyrektorem od 1913 do 1915 oraz w l. 1918–1939. Po drugiej wojnie światowej wrócił do obowiązków kierowania Teatrem Polskim, a od 1950 był dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie.

³ Balet Polski wymiennie nazywano Polskim Baletem Reprezentacyjnym.

sprawie...» [6, s. 55]. Interweniowało Ministerstwo Spraw Zagranicznych, specjalnie z Paryża przyjechał Lechoń, ale stanowisko Niżyńskiej było nieugięte i w rezultacie rozgoryczony Schiller ustąpił z pełnionej funkcji.

Po tym przykrym incydencie przystąpiono szybko do pracy, bowiem pozostało kilka miesięcy do przygotowania programu na wystawę światową. Jeszcze przed przyjazdem Niżyńskiej kandydatów do nowego zespołu wybierał Mieczysław Pianowski, wówczas pełniący funkcję choreografa w Teatrze Wielkim, a wcześniej współpracujący między innymi z Anną Pawłową i jej zespołem. Po przyjeździe Niżyńska dokonała wyboru 37 tancerzy, włączając pięcioro, z którymi współpracowała już wcześniej w zachodnioeuropejskich zespołach. Prócz córki Iriny byli to: Nina Juskiewicz, która była uczennicą Niżyńskiej jeszcze w Opera Russe w Paryżu, Władimir Dokudowski, solista Ballet Russe de Monte Carlo, a także Bessie Forbes-Jones, która przyjęła pseudonim Helena Wolska i pochodzący z Finlandii, Kari Karnakoski. W gronie wybranych przez Niżyńską polskich tancerzy znaleźli się: Olga Sławska, która z Niną Juskiewicz zajęły stanowiska primabalerin, solistki: Hanna Biernacka, Olga Glinkówna, Henryka Kamińska, Janina (Nina) Nowak, Stella Pokrzywińska, Stanisława Stanisławska i Irena Topolnicka oraz pierwsi soliści (oprócz Dokudowskiego): Zbigniew Kiliński, Czesław Konarski, Stanisław Miszczyk i Józef Marciniak. Solistami zostali: Stanisław Cywiński, Maksymilian Mroziński (właśc. Mróz) oraz wymieniony wcześniej Kari Karnakoski. Podjęto próby sprowadzenia polskich solistów pracujących wówczas za granicą, ale spełzyły one na niczym, bowiem wcześniej podpisali oni kontrakty z innymi zespołami.

W wywiadzie udzielonym Henrykowi Lińskiemu na łamach «Światowida» Bronisława Niżyńska określiła swoje zamierzenia artystyczne: «...Kierunek artystyczny układu zależy u mnie zawsze od charakteru widowiska baletowego, które mam stworzyć, a przede wszystkim od jego muzyki, której charakter chcę oddać tanecznie. Oczywiście podstawą moich układów jest klasycyzm. Obecnie mi są dyletantyzmy niemieckie. Mój klasycyzm jest jednak zmodernizowany. Odeszłam od Petipa, który tradycyjnie oddzielał pantomimę od tańca. Niemcy tak zaakceptowali pantomimę, że aż po drodze zagubili taniec. Ja zaś daję pantomimę w tańcu. < ... > nawet ściśle polskie taneczne motywy ludowe będę artystycznie stylizowała < ... > Wszystko u mnie będzie przechodziło przez filtr mego smaku artystycznego.

< ... > Wszystko to, co zdobyłam i posiadam: zdolności i doświadczenie, znajomość rzeczy i zapal do pracy składam w ofierze na ołtarzu polskiego tańca artystycznego!» [7, s. 15].

Z repertuaru, przygotowanego wcześniej przez Szyfmana i Schillera, Niżyńska wybrała cztery propozycje: «Legendę, czyli baśń krakowską» (później pod skróconym tytułem) do muzyki Michała Kondrackiego, «Pieśń o ziemi» Romana Palestra, «Apolla i dziewczynę» Ludomira Różyckiego oraz «Wezwanie» Bolesława Woytowicza. Piątym baletem włączonym przez choreografkę do repertuaru był «Koncert e-moll» Chopina. Próby odbywały się w Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

Arnold Szyfman opisał przebieg pracy z Bronisławą Niżyńską: «...Odbywała po dwie próby dziennie i pracowała wspaniale, z głęboką znajomością wszystkich tajników i technik sztuki tanecznej, przy absolutnej muzykalności, fenomenalnej pamięci



Слева направо: А. Шифман,
Б. Нижинская, С. Стжалковски.
Фото Народное Архивум Цыфрове.

muzycznej i z niewyczerpaną fantazją w układach scenicznych. Z zespołem była właściwie w dobrych stosunkach i nieporozumień było mało, mimo ostrej dyscypliny pracy. Znacznie poważniejsze były trudności w sprawach scenografii i kostiumów. Była niesłychanie dokładną i wymagającą kontrolerką każdego kostiumu i każdego detalu dekoracyjnego i oświetleniowego. Te korekty były często tak dokuczliwe i drażniące, że mimo mej pracy tyloletniej z bardzo trudnymi reżyserami i scenografami w Teatrze Polskim, wszyscy wydali mi się teraz aniołami cierpliwości i łagodności w porównaniu z Niżyńską. Jednak kilkomiesięczna praca z nią wykazała, że pomimo wielkich i uciążliwych wad jest ona pełnym człowiekiem teatru, o poważnych kompetencjach artystycznych we wszystkich dziedzinach sztuki teatralnej...» [6, s. 56–57].

Na przygotowanie zespołu i nowych kompozycji tanecznych było niewiele czasu, bo zaledwie kilka miesięcy. Jednak już w sierpniu doszło do niemiłego incydentu, który położył się cieniem na współpracy z Niżyńską: zza granicy przyjechali specjalnie do tworzonego Baletu Polskiego trzej polscy tancerze: Leon Wójcikowski, Marian Winter i Walery Szajewski. Sprzeciw Niżyńskiej, która nie chciała dzielić z Wójcikowskim stanowiska sprawił, że po kilku dniach cała trójka opuściła stolicę i wróciła do Ballets Russes de Basila, gdzie Wójcikowski był wiodącym solistą.

Międzynarodowa Wystawa w Paryżu rozpoczęła się w maju i trwała do końca października 1937 r. Jej głównym przesłaniem było zapoznanie ze zdobyczami ówczesnej techniki i sztuki. Występy Baletu Polskiego były imprezą towarzyszącą wystawie i odbyły się w listopadzie w Teatrze Mogador, wieńcząc wystawę światową, którą połączono z XV Festiwalem Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej [7, s. 215]. W przededniu premiery Serge Lifar serdecznie zaanonsował polskich artystów w paryskim «Le Figaro» [9]. 20 listopada zaprezentowane zostały:

«Legenda krakowska», «Koncert e-moll» i «Pieśń o ziemi». «Legenda», składała się z dwóch obrazów z prologiem i apoteozą. Libretto opracował Ludwik Hieronim Morstin w oparciu o znaną legendę o polskim Fauście, czyli szlachcicu Twardowskim, który zaprzedał duszę diabłu. W rolach głównych wystąpili: Czesław Konarski jako Twardowski, Józef Marciniak w roli Diabła kulawego, Olga Glinkówna wcieliła się w Panią Twardowską i Diablicę, a Mikołaj Kopiński w postać Oberżysty. Dekoracje i kostiumy zaprojektowała Teresa Roszkowska, którą nagrodzono srebrnym medalem Wystawy, natomiast kompozytor otrzymał medal złoty. «...Sprawozdawca "Tygodnika Ilustrowanego" pisał, że muzyka M. Kondrackiego, napisana w ciągu zaledwie paru miesięcy, okazała się par excellence sceniczną, pełną werwy i humoru, mieniącą się gamą ostrych, olśniewających barw orkiestrowych i dająca najszersze pole do opisu całemu zespołowi < ... >. Dość skomplikowaną akcję wyraziła Niżyńska wyłącznie środkami tanecznymi. Cyrograf diabelski, zaślubiny Twardowskiego z przekupką, potem piekło na Łysej Górze i zbawienie duszy Twardowskiego dzięki modlitwie – odwieczna treść znanej legendy została podana w skrócie, pełnym niezwyklej dynamiki, utrzymującej widza od początku do końca w najwyższym napięciu...» [10, s. 61].

«Koncert Chopina "chwycił" od razu. Juszkiewiczówna i Sławska zbierały oklaski po każdym niemal piruecie < ... > W momentach sola fortepianowego występowały solistki reprezentujące pierwszy temat (Juszkiewicz) i drugi temat (Sławska). Przy tutti wchodził cały zespół. To proste i całkowicie nieliterackie rozwiązanie choreograficzne muzyki chopinowskiej zyskało pełne uznanie zarówno prasy, jak i publiczności, obawiającej się jakiegokolwiek ilustracji tanecznej arcydzieła Chopina...» [10]. Kompozycja choreograficzna odpowiadała strukturze utworu: w części pierwszej wystąpiły obie solistki i solista (Władimir Dokudowski lub Zbigniew Kiliński) oraz zespół baletowy. W drugiej części solistka II tematu wykonała z solistą pas de deux, a w części trzeciej solistka I tematu zatańczyła z tancerzami. Potem pojawiała się solistka II tematu, następował taniec obu solistek i ogólny finał. Orkiestrę poprowadził Mieczysław Mierzejewski, a przy fortepianie zasiadł młody warszawski pianista, Seweryn Turel. Roman Palester, twórca muzyki jednoaktowego baletu «Pieśni o ziemi» także otrzymał złoty medal. Przedstawienie składało się z trzech obrazów, a w rolach głównych wystąpili: Olga Sławska jako Panna Młoda, Czesław Konarski w roli Pana Młodego oraz Rodzice Panny Młodej, Drużbowie i inni. Treść tego baletu opracowana przez Leona Schillera «...dała pretekst Niżyńskiej do pokazania trzech rdzennie polskich obrzędów: sobótek, wesela i dożynek. Nie wolno odmówić inscenizacji "Pieśni o ziemi" niesamowitego polskiego temperamentu, w oberkach, polonezie i rosyjskich (sic!) tańcach, ułożonych przez Niżyńską po wirtuozowsku. Zwłaszcza scena z kosiarzami (w obrazie trzecim) była zachwycająca. Olga Sławska w roli Narzeczonej odniosła pełny i zasłużony triumf...» [10]. Dekoracje i kostiumy przygotował do obu wyżej wspomnianych spektakli Waław Borowski, uczeń Józefa Mehoffera, który podobnie jak Roszkowska, wcześniej współpracował z Teatrem Polskim Szyfmana.

26 listopada na scenie Teatru Mogador Balet Polski przedstawił dwie kolejne miniatury choreograficzne: «Wezwanie» do muzyki Bolesława Woytowicza oraz «Apolla i dziewczynę» Ludomira Różyckiego (powtórzono także «Legendę krakowską»). Obaj kompozytorzy otrzymali za swoje utwory złote medale. «Wezwanie» oparte było na powstałym rok wcześniej «Concertino na małą orkiestrę symfoniczną», a dekoracje i kostiumy były dziełem Ireny Lorentowicz, zdobywczyni pierwszej nagrody

konkursu Grand Opera za scenografię w balecie «Harnasie», zrealizowanym w Paryżu w 1936 r. Libretto baletu opowiadało o tym, jak: «...Pewien Polak-szlachcic, przyjeżdżający do kraju w XVIII wieku, w kusym fraczku zagranicznym, pod wpływem podpatrzonej sceny miłosnej pomiędzy parobczakiem i chłopską dziewczyną, zmienia się gruntownie (w duszy i w stroju) i tańczy siarczystego mazura na własnym weselu z piękną panną polską, w której się rozkochuje bez pamięci < ... > bardzo subtelna, pełna finezji, elegancji i dobrego smaku muzyka < ... > okazała się prawdziwym skarbcem pomysłów choreograficznych...» [10]. W rolach szlacheckich wystąpili Nina Juszkiewicz i Jan Spur, a jako para chłopska Olga Glinkówna i Zbigniew Kiliński.

Ostatnią propozycją Baletu Polskiego był «Apollo i dziewczyna» autorstwa czołowego reprezentanta Młodej Polski, Ludomira Różyckiego, autora znanego baletu «Pan Twardowski». Na afiszu balet nosił francuski tytuł «Apollon et la Belle» i przedstawiał zachwyt mężczyzny nad urodą kobiety bez względu na czasy, co pozwoliło Niżyńskiej na zastosowanie różnych środków tanecznych do zaprezentowania odmiennych epok. Wykonano między innymi pas de deux: Apolla i Bachantki, Zakonnika i Mniszki, pas de trois Amora, Pasterki i Króla, adagio Primabaleriny Opery Wiedeńskiej i Poety, pas de trois Tancerza kabaretowego i Dwóch Tancerek oraz pas de deux Sportsmenki i Sportowca. Muzyka ilustrowała poszczególne obrazki choreograficzne od bachanaliów do tańców towarzyskich zawierających elementy jazzowe, a Różycki za swoją partyturę również otrzymał złoty medal.

«...Był to wielki sukces u publiczności paryskiej, którą polscy tancerze zdobyli nie tyle precyzją czy wysokim poziomem technicznym wykonania, co żywiołowym temperamentem i zaangażowaniem...» [5, s. 528]. Autorzy muzyki wszystkich przedstawionych baletów otrzymali złote medale, dyplom honorowy wręczono dyrygentowi Mieczysławowi Mierzejewskiemu. Grand Prix zostało przyznane Bronisławie Niżyńskiej, Zespołowi Baletu Polskiego i dyrektorowi Arnoldowi Szyfmanowi. W wywiadzie udzielonym recenzentowi Niżyńska powiedziała między innymi: «...W Paryżu występowało 17 baletów przed nami...uzyskaliśmy jednak Grand Prix. Brat Léona Bluma, który ma swój balet, otrzymał trzecie miejsce...», a w dalszej części publikacji zamieszczono przedruk artykułu z «Le Matin»: «...Zespół, który przedstawiono naszej publiczności, jest pełen zapału i życia, karny, zdolny do wyrażania sprzecznych nastrojów: głębokiego smutku i szalonej radości. W programie wyróżnia się "Baśń krakowska" < ... > na wskroś nowoczesna, wyrazista w rytmie i kolorycie. W różnobarwnym oświetleniu, wśród pięknie stylizowanych dekoracji i w specyficznej atmosferze fantastyki wywiera ten niezwykle oryginalny balet wrażenie wprost porywające. Tryptyk "Pieśń o ziemi" w malowniczej realizacji, pełen młodzieńczego życia i temperamentu, okraszony wyrazistą i barwną ilustracją symfoniczną R. Palestra ma również nieodparty urok...» [11, s. 8].

Większość paryskich publicystów opisywała zapał, wdzięk i żywiołowość polskich tancerzy. Podkreślano zasługi choreografki: «...Bronisława Niżyńska obdarzona jest płodną i śmiałą wyobraźnią, posiada gruntowną znajomość swej sztuki, jest w sile wieku i ma wobec tego przyszłość przed sobą, stoi na czele młodego zespołu pełnego zapału i entuzjazmu dla sztuki; wspiera ją poza tym w jej artystycznym przedsięwzięciu jeden z najwybitniejszych współczesnych organizatorów widowiskowych: Arnold Szyfman...»; «...Zespolenie choreografii z muzyką i dekoracją jest pełne i doskonałe. Barwa i kształt stapiają się w harmonijną całość z frazą muzyczną; efekty świetlne ściśle stosują się do

ekspresji ruchów ciała ludzkiego. < ... > Poszczególne grupy tancerzy i tancerek są precyzyjne w szczegółach, zrównoważone w zespołach. Co za pomysłowość w kombinacjach rytmicznych i ruchowych!...»; «...Umiała ona [Niżyńska] wyćwiczyć zespół młody i zapalony, dać każdemu uczestnikowi rolę, odpowiadającą jego uzdolnieniom, skomponować oryginalne scenariusze i dać im choreograficzną realizację...».

Po pełnych uznania recenzjach i zebranych nagrodach Balet Polski wyjechał na tournée do londyńskiego Covent Garden, Brukseli, Berlina i kilkunastu innych miast niemieckich. Angielska publiczność i krytyka chwaliła przedstawienia, ale chłodno oceniła poziom techniczny ich wykonania, natomiast występy w Niemczech były pasmem sukcesów Baletu Polskiego.

W marcu 1938 r. zespół wrócił do Polski i w kwietniu, na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego, rozpoczął kolejną serię występów, jednak na widowni nie było kompletu publiczności... Częściową pustkę można było odczytać jako oznakę niezadowolenia warszawskich widzów, którzy brak występu zespołu przed wyjazdem za granicę uznali za lekceważenie. Zapewne debiut na rodzimej scenie przydałby się zespołowi, gdyby nie brak czasu i dopracowywanie programu niemalże do ostatniej chwili. Bożena Mamontowicz-Łojek w swojej książce opisującej dzieje baletu polskiego w okresie międzywojennym napisała: «...Sprawozdawcy i specjaliści wysłannicy prasy krajowej przekazywali z Paryża bardzo różne oceny pierwszych występów Baletu Polskiego i reakcji paryskiej publiczności. Obok zachwytów i radosnej dumy z powodu zdobycia przez zespół polski tak poważnego odznaczenia, pokazały się w prasie polskiej bardziej umiarkowane analizy wszystkich pozytywów i negatywów tej imprezy, a nawet ostre wystąpienia krytyczne pod adresem jej kierownictwa. < ... > Bronisława Niżyńska wprowadziła do Polskiego Baletu Reprezentacyjnego wiele elementów rosyjskiego folkloru tanecznego i wbrew opinii polskich scenografów i kostiumologów przeforsowała wprowadzenie na scenę licznych niepolskich elementów kostiumowych. Co więcej, w czasie występów za granicą używała jako kierowniczka Baletu Reprezentacyjnego francusko-rosyjskiej formy swojego nazwiska "Nijinskaya", co dodatkowo dezorientowało miejscową publiczność, której znaczna część nie wiedziała w końcu, z jakim zespołem słowiańskim ma do czynienia. Wzburzyło to polską opinię publiczną, która słusznie uważała, że Balet Polski miał być imprezą propagującą za granicą polską kulturę taneczną na wysokim poziomie i w tym właśnie celu sfinansowany został wielkim nakładem kosztów przez MSZ...» [10, s. 60–61].

W swoim artykule Jadwiga Migowa zamieściła ciekawą refleksję: «...Natomiast jeżeli chodzi o mocny wyraz polskości, to należało pozwolić przyjść do głosu także innym baletmistrzom, bardziej związanym ze sztuką polską i z "Pieśnią o ziemi naszej" < ... > Byłoby to wielce ciekawe, gdyby Bronisławę Niżyńską można było porównać np. z Zajlichem, Cieplińskim, Parnellem, Romanowskim, Pianowskim...» [10, s. 62]. Rzeczywiście wymieni przez recenzentkę polscy choreografowie mieli w swoim dorobku sporo kompozycji tanecznych umiejętnie stylizujących polski folklor, jednak organizatorzy Baletu Polskiego postawili sobie za cel zaangażowanie choreografa uznanego już w świecie baletowym, a szczególnie w Paryżu — Mekce światowego baletu.

Po zakończeniu udanych występów krajowych zespół udał się na urlop, który trwał do końca sierpnia. W tym czasie nastąpiły istotne zmiany w kierownictwie zespołu. W swoim liście z dnia 29 stycznia 1938 do Jana Lechonia Szyfman napisał między innymi:

«...Sprawy z Niżyńską po szalenie ciężkich przejściach w Berlinie znowu zlikwidowane kompletnie. < ... > Jak to długo potrwa, nie wiem. Na podstawie dotychczasowych doświadczeń, oczywiście, niedługo. Za parę dni znacznie wszystkich znowu gnębić podejrzeniami manii prześladowczej i nigdy inaczej nie będzie. Oczywiście, była i jest zupełnie zdrowa, poza tym odcinkiem choroby umysłowej i wszystkie szopki, które urzędowała w Paryżu, są zwykłą symulacją, którą chciała wymóc takie czy owakie ustępstwa na rzecz swoją. < ... > Dla samej sprawy uważam za wielkie nieszczęście, gdyby nie była kontynuowana, gdyż coraz bardziej widzę, że dokonano rzeczy naprawdę wielkiej. Moja osoba we wszelkich kombinacjach musi być wyeliminowana od dnia 1 maja, bo doświadczenie pokazało mi, że nie jestem w stanie pogodzić czynności moich w Teatrze Polskim z czynnościami dyrektora baletu, poza tym dyrektor baletu musi być cały czas przy balecie bez przerwy. Dyrygowanie na odległość jest rzeczą beznadziejną, a zajmującą znacznie więcej czasu...» [13, s. 193–194].

Po ustąpieniu Szyfmana jego miejsce zajęli Rudolf Rathaus i Stefan Strzałkowski, a stanowisko choreografa objął ...Leon Wójcikowski, który zaprosił do współpracy Jana Cieplińskiego. Lisa Arkin w swojej publikacji wyjaśniła okoliczności rozstania się Bronisławy Niżyńskiej z zespołem Baletu Polskiego: «...Przekonanie Bronisławy o ważności jej trzyletniego kontraktu było tak wielkie, że wyjeżdżając z rodziną na letni urlop, pozostawiła w Warszawie swoje notatki choreograficzne, partytury, kostiumy i wszelką inną artystyczną dokumentację. Irina [córka] zachowała żywo w pamięci szok, jaki przeżyła jej matka, gdy po jakimś czasie zorientowała się, że strona polska nie uczyniła żadnego kroku, aby zaważać ją do powrotu do Polski i ponownego objęcia kierownictwa artystycznego. Odkrycie, że zespół wznowił próby bez jej udziału, nastąpiło wtedy, gdy Irina dowiedziała się, że jej bliska przyjaciółka Nina Juszkiewicz otrzymała zawiadomienie o rozpoczęciu sezonu 1938/39 i wezwanie do przyjazdu do Warszawy. Ani Bronisława, ani Irina nie otrzymały takiego zawiadomienia. O tym, że jej kontrakt został zerwany, oficjalnie dowiedziała się Niżyńska dopiero poprzez polską Ambasadę...» [5, s. 532].

Nina Juszkiewicz potwierdziła te fakty: «...Nie miałam pojęcia, że ona [Niżyńska] nie powróci. Podpisałam kontrakt i przyjechałam do Warszawy. Wszyscy już powrócili z urlopów i oczekiwali pojawienia się Niżyńskiej. Przyszliśmy na pierwszą próbę, a Niżyńskiej nie było < ... >. Był to dla mnie szok. A administracja nie raczyła wyjaśnić sytuacji...» [5, s. 532–533].

W rezultacie Bronisława Niżyńska wraz z mężem, Nikołajem Singajewskim, córką Iriną oraz tancerzami: Władimirem Dokudowskim i Kari Karnakoskim nie wrócili już do Warszawy.

Sezon 1938/1939 był dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego udany – oprócz występów w kraju zaprezentował się także zagranicą między innymi w Marsylii, Lyonie, Nicei, Brukseli, Luksemburgu, Kownie i w czasie wystawy światowej w Nowym Jorku. W repertuarze pozostały trzy spośród pięciu baletów Niżyńskiej, to jest: «Baśń krakowska», «Pieśń o ziemi» i «Koncert e-moll». Leon Wójcikowski opracował choreografie baletów: «Czarodziejska miłość» Manuela de Falli i «Eine kleine nacht music» Mozarta. Poza tym Jan Ciepliński wystawił własną wersję «Harnasiów» Szymanowskiego, «Bajkę» Moniuszki, «Tańce antyczne» do muzyki Ottorino Respighiego oraz walc z opery Richarda Straussa «Kawaler srebrnej róży». Włączono także «Wesele w Ojcowie» w opracowaniu choreograficznym Piotra Zajlicha.

O sukcesach jednak już się tak nie rozpisywano jak w roku poprzednim, wzrastało napięcie polityczne, które przypieczętowane zostało wybuchem drugiej wojny światowej. W lipcu 1939 r. Zespół Baletu Polskiego wrócił z udanego tournée w Stanach Zjednoczonych i na czas urlopu zdeponował dekoracje, kostiumy i partytury w magazynach i archiwum Teatru Wielkiego. Na początku września planowany był występ na Biennale w Wenecji... Po wybuchu drugiej wojny światowej Bronisława Niżyńska wraz z rodziną wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie otworzyła studio baletowe w Hollywood. Uczyła tańca między innymi Marię i Marjorie Tallchief i Natalię Clare. Wystawiała balety w American Theatre, Ballet Russe de Monte Carlo, a po wojnie między innymi w zespole Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas. O spuściznę choreograficzną Bronisławy Niżyńskiej dbała córka Irina, która została jej asystentką i z czasem zajęła się rekonstrukcją baletów swojej matki. W latach sześćdziesiątych XX w. Frederick Ashton, wówczas dyrektor Royal Ballet, a w młodości uczeń Niżyńskiej, zaprosił ją, by wystawiła swoje największe dzieła: «Wesele» i «Les Biches» na scenie londyńskiego Covent Garden.

Wśród baletów będących w dorobku Niżyńskiej przetrwał także «Koncert e-moll», który pod tytułem «Chopin Concerto» był rekonstruowany przez Irinę Niżyńską i Ninę Juszkiewicz, przy wsparciu amerykańskich historyków tańca. Poza zachowaną dokumentacją jest to obecnie jedyny «żywy» ślad po wielkich emocjach, które towarzyszyły odradzającemu się baletowi polskiemu, a który Bronisława Niżyńska wprowadziła na baletowy Parnas.

BIBLIOGRAFIA

1. *Owerflo P.* Z tamtej strony rampy. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. 30 S.
2. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М.: Изд-во «АРТ», 1999. Т. 1. 352 с.
3. *Романова М.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М.: Изд-во «АРТ», 1999. Т. 1. С. 5–61.
4. *Buckle R.* Diagilew. Kraków.: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014. 525 s.
5. *Pudełek J.* Polski Balet Reprezentacyjny 1937–1939 // *Pamiętnik Teatralny.* Warszawa, 1998. Z. 3–4. S. 518–556.
6. *Szyfman A.* Powstanie Baletu Polskiego w 1937 roku (Kartki z Pamiętnika Wspomnień Teatralnych) // *Leon Wójcikowski.* Warszawa, 1958. 55 s.
7. Powstaje nareszcie Polski Balet Reprezentacyjny. Specjalny wywiad «Światowida» z Bronisławą Niżyńską // *Światowid.* 1937. № r 29. 17 lipca. S. 15.
8. *Guzy-Pasiak J.* Muzyka polska na wystawie światowej w Paryżu // *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN.* Warszawa, 22–23 października 2007/ red. J. M. Sosnowskiej. Warszawa, 2009. 215 s.
9. *Lifar S.* Souhais de bienvenue aux Ballets polonaise // *Le Figaro.* 1937. № 323. 19 novembre. p. 4
10. *B. Mamontowicz-Łojek.* Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939). Kraków, 1972. 109 s.
11. *Polski Balet Reprezentacyjny w Łodzi.* Rozmowa z kierowniczką baletu, p. Bronisławą Niżyńską // *Republika.* Łódź, 1938. № 120. 8 s.
12. *Głosy prasy francuskiej.* Warszawa, 1937.
13. *Listy Arnolda Szyfmana do Jana Lechonia.* 1937–1939 // *Pamiętnik Teatralny.* Warszawa, 1982. Z.1–4. S.193–194

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 78.072.2

С. З. Исхакова

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: К ПРОБЛЕМЕ БЫТОВАНИЯ

Обращаясь к европейской песенно-танцевальной традиции XII–XIV вв., исследователь неизбежно сталкивается с тем фактом, что популярные рефренные формы танцевального характера, в частности, рондо и виреле, не фиксировались в песенных сборниках вплоть до конца XIII в.¹, хотя литературные источники того времени содержат многочисленные свидетельства активного использования этих жанров в музыкально-общественной жизни². Однако уже в XIV столетии рондо и виреле становятся (наряду с балладой) основой песенного репертуара³ и даже начинают исподволь влиять на жанры более высокого ранга⁴. Так, под влиянием рефренных песен в любовной кансоне (*chanson d'amour*)⁵ (как и в *Lied*

¹ Как указывают Т. Кюрегян и Ю. Столярова: «В XII–XIII вв. в песенниках доминирует лирика «высокого» статуса, отражающая вопросы любовного служения и куртуазии, значимые общественные темы, а также песни с давно устоявшимися рамками типического содержания-сюжета, зачастую воспринимаемые как старинные, а значит, достойные занесения в книгу. Прочие жанры, как например, разнообразные песни-танцы, составляющие обширный пласт средневековой лирики и упоминаемые в повествовательных источниках, попадают в песенники эпизодически или совсем игнорируются» [1, с. 34].

² Так, с конца XII в. и вплоть до XV в. активно используется интерполяция лирики (в частности, танцевальных рефренных песен) в повествовательные жанры того времени [см.: 2; 3].

³ «В XIII в. наблюдается подъем всех форм песни с рефреном, продолжавшийся вплоть до XV столетия. Поэты того времени изобретают, а быть может, и восстанавливают в правах различные виды поэзии, изначально более или менее связанные с танцем или же основанные на поочередном пении солиста и хора» [4, с. 254]. Начиная с XIV в. песенные сборники составляются уже не в соответствии с литературной («сюжетной») классификацией, а в соответствии с музыкальной формой представленных песен. Причем главными жанрами становятся рондо, баллада и, чуть позднее, виреле [1, с. 35].

⁴ Имеется в виду, что жанры, принадлежащие, по терминологии Й. де Грокейо, к группе *santilena* (полуфольклорный регистр в классификации А. Баттерфилд [5]), стали влиять на группу *cantus* (куртуазный регистр).

⁵ Происхождение *chanson d'amour*, имеющей форму напева ААВ, напрямую связано с одноголосным кондуктом XII в., распространение которого началось с парижских храмов и оплодотворило творчество, главным образом, французских труверов [6, с. 485]. Впоследствии структуру напева ААВ позаимствуют миннезингеры северо-запада современной Германии, для которых именно северная французская традиция станет образцом для подражания. (Только немцы позднее создадут собственную терминологию, в которой музыкальная конструкция ААВ будет названа бар-формой).

северонемецких миннезингеров) появляется репризность, делающая эти жанры проще для восприятия⁶.

Чтобы понять, почему столь сильно изменилось отношение к танцевальным песням, нужно рассмотреть специфику их возникновения на французской почве. На сегодняшний день можно считать полностью доказанным факт происхождения французского виреле от арабо-испанского заджаля⁷. Причем само наименование *virelai* принадлежит уже XIV столетию: первое время песни со структурой напева *ab cc ab ab* именовали как *вирели (vireli)*, так и *балетамы (balette)*⁸. Однако вопрос происхождения от заджаля еще и рондо до сих пор вызывает научные споры.

Дело в том, что первое время этот жанр, с наименованием рондель (*gondel*), фигурировал в текстах романов без начального рефрена (со структурой мелодии — *aa ab ab*), и поэтому эта форма считается более ранней. В то же время есть основания допускать, что более ранней «версией» этого жанра было *полное* рондо, поскольку его напев (*ab aa ab ab*) имеет форму, аналогичную виреле (*ab cc ab ab*). «Разница между ними лишь в трактовке тематического материала «середины» — в виреле она отличается от рефрена, в рондо — нет. В качестве доказательства можно привести слова теоретика рубежа XIII–XIV вв. Иоанна де Грокей: «Мы же лишь ту [песню] называем закругленной, или ронделем, части которой не содержат [отдельного] напева, отличающегося от мелодии рефрена» [цит. по: 9, с. 145]). Если Грокей спорит с теми, кто отождествляет рондо и виреле, значит такая терминологическая «путаница» действительно существовала. К тому же, описывая «рондель», он фактически говорит о форме полного рондо, поскольку эта форма «начинается и заканчивается одинаково» [9, с. 144], то есть рефреном» [10].

Действительно, жанровые классификации рубежа XIII–XIV вв., по наблюдению Дж. Перайно, еще не содержат наименование «виреле»: песни с этой конструкцией часто обозначены как «рондо» [11, с. 249]. Неслучайно Ф. Генрих, видя очевидное сходство в строении рондо и виреле, попытался объяснить его связанным происхождением жанров [12, с. 69]. О. Цвартье также считает, что границы между виреле и рондо не всегда точно определимы [13, с. 102–103]. Косвенным свидетельством изначального родства виреле и рондо могут стать кантиги Св. Марии⁹, в которых из 415 напевов 335, будучи созданы в заджальной

⁶ В [1] примеры кансоны с включением репризности в последний раздел формы (каду): № 21, 23, 28. Примеры аналогичной структуры у миннезингеров (репризный бар): № 63, 66, 68.

⁷ О том, что виреле и вильянско — жанры арабо-испанского происхождения писали П. Ле Жантиль [7] и В. Апель [8]. Различие между поэтической структурой заджаля и вирелеобразных форм проявляется в отсутствии в первой из них рефрена (то есть повторения начального двуступиши — марказа — после каждой строфы). Вероятно, такой повтор возник только на французской почве в европейских «редакциях» этого жанра.

⁸ Судя по всему, именно вариативность первоначального названия виреле способствовала закреплению в Италии иного наименования этой жанроформы — «баллата», то есть «песня для танца» (от латинского *ballare* — плясать). Вероятно, эта связь виреле с итальянской баллатой побудила и Г. де Машо назвать свои виреле «*chansons baladées*».

⁹ *Cantigas de Santa Maria* — сборник, собранный королем Леона и Кастилии Альфонсом X Мудрым с 1257 по 1283 годы. См. подробнее — [14].

форме¹⁰, в точности соответствуют, по наблюдению Г. Чейза, не только французским виреле, но и *рондо* [17]. «К тому же напев известного заджала о трех мавританках (сочиненного предположительно в IX в.), ставшего в XI в. необычайно популярным в Андалусии, представляет собой классическое рондо (нотный пример приведен в [15, с. 184]). Еще одно такое свидетельство содержит источник начала XV в., назвавший латинскую, предположительно танцевальную, песню «*Fidelium sonet vox sobria*» (рондо по структуре) «бержереттой», хотя известно, что это наименование относилось в то время только к однострочному виреле [6, с. 180].

Все эти факты могут служить косвенными доказательствами того, что первоначально (в полуфольклорной среде) рондо вполне могло бытовать в своей полной форме. Священники, желая привлечь побольше посетителей в храмы во время праздников, использовали рондо (с латинским текстом) как музыкальную «приманку»¹¹. Но они, видимо, боялись использовать столь известную в народе форму открыто, поэтому убрали из нее первое проведение рефрена. Так, искусственным способом, мог возникнуть рондель. В таком виде эта форма получила общественное признание и стала широко тиражироваться, в том числе на французском языке, цитироваться в романах и др., пока ее полностью не вытеснила «настоящая» форма рондо (та, что с начальным рефреном) » [10].

Как же получилось, что песни, имевшие заджальную структуру, и, казалось бы, вышедшие из столь развитой на тот момент времени культуры, как арабская¹², долгое время не допускались во французские песенные сборники?¹³ Первая причина того, что формальная сторона песен куртуазного регистра оказалась

¹⁰ Термин «заджальная форма» (*zadjalesque*) появился в результате исследований Х. Риберы-и-Тарраго, Р. Менендеса Пидалья, П. Ле Жантиля и др., выявивших формальное сходство ряда европейских песенных жанров (таких как виреле, рондо, вильянсико, лауда, кантига) с арабским заджалем. О поэтической структуре заджала: [15, с. 166–167; 16, с. 182–183].

¹¹ Существует множество свидетельств наличия танцевальной практики в католических храмах XII–XIII вв. Так, церковный комментатор Дурандус (1230–1296) указывает, что в канун праздника Св. Стефана дьяконы, «соединяясь вместе в танце, поют антифон Св. Стефана» [6, с. 179]. Причем по поводу этого праздника в церковном уложении даже было указание: «Регент должен танцевать» (*precentor debet ballare*) [18, с. 26]. В Лиможе на праздник Св. Марциала церковная служба включала в себя танцы под псалмы; причем певцы и танцоры завершали свой псалм припевом (рефреном): «Святой Марциал, молись за нас, а мы будем танцевать для тебя» [6, с. 179–180]. К тому же, как отмечает Дж. Стинсон, большинство церковных праздников сопровождалось в то время религиозным танцем — *трипудией*. Священнослужители исполняли его как внутри храма, так и вокруг него, используя для этого самые разные церковные песнопения — хоралы, антифоны, спонсории, секвенции и гимны [18, с. 25–26]. Помимо мелодий литургического происхождения, в трипудии широко использовались рондели (с латинским текстом), многие из которых в действительности были контрафактурами популярных французских песен [6, с. 181; 19, с. 126].

¹² См. подробнее: [20; 21].

¹³ В Италии песни с заджальной формой прижились несколько раньше. Так, первые «баллаты» (правда, первое время без музыкального наполнения) были зафиксированы в сборнике *Bolognese Memoriali* уже в середине XIII в.

независимой от восточного влияния¹⁴, видится в особенностях обучения будущих создателей песенного репертуара: на юге Франции большинство трубадуров и многие жонглеры¹⁵ получали начальное образование в церковно-приходских школах¹⁶ и поэтому с детства приобщались к музыкально-поэтическому творчеству. Дело в том, что католическая церковь примерно с 1050 г. располагала весьма развитой традицией сочинения песен на латыни — как связанных с литургией, так и существовавших вне ее, для особых случаев (праздники, процессии вокруг храмов), многие из которых были любовными. Соответственно задолго до «первого трубадура» Гильема IX «...“любовная” поэзия была прерогативой клириков, единственного в те времена грамотного сословия... Следуя традиции, творения свои многие из них с почтением посвящали принцессам Анжуйским и Английским [24, с. 96]¹⁷».

«Поэтому неудивительно, что поэтические и музыкальные структуры, в которые облекалась главная форма трубадуров — *кансона* (*кансо*), связаны с системой довольно сложных для восприятия песенных жанров христианской церковной традиции под общим наименованием *верс* (*vers*)¹⁸. Самая ранняя коллекция латинских верс, имевших перспективную для будущего песенного наследия сквозную форму (Paris BN MS latin 1139)¹⁹, пришла из Лиможа — города, центрального для трубадурской традиции. Не случайно трубадурское обозначение для высокой куртуазной песни *сансо* появляется далеко не сразу, вытеснив ранее господствовавший в этой традиции термин *верс*» [10]²⁰. Остальные жанры этой песенной традиции также были связаны с церковным влиянием. Так, если *кансо*

¹⁴ Некоторое влияние на сферу высокой куртуазной песни арабо-испанские жанры все же оказали: последний куплет (припев) мувашшаха, называемый «харджа» («харча») и содержащий обращение к лицу, которому посвящено сочинение, обрел новую жизнь в торнадах трубадурских кансо. См.: [22, с. 240–241]).

¹⁵ О разнице в социальном статусе трубадура и жонглера: [19, с. 107–110].

¹⁶ «Подчинение образования церковному пению, совершенствование в нем все то время, пока дети оставались в школе, продолжалось почти до конца Средневековья» [23, с. 121].

¹⁷ Не случайно именно в тот период появляется высказывание «Clericus scit diligere virginem plus milite» — «Клирик умеет любить женщину больше, чем рыцарь» [25, с. 21]. Другое дело, что «прививка» поэзии нового типа, сделанная христианской церкви еще в середине X в., также имела арабские корни. Подробнее см.: [21].

¹⁸ О влиянии развитой традиции религиозных внелитургических песен на творчество провансальских трубадуров писали Г. Риз [26, с. 212] и Р. Крокер, прямо указывая, что «структурные принципы трубадурских песен сохраняют структуру верс, полностью развитую к 1150 г.» и что «песни трубадуров проросли сквозь мелодическое напоминание их сакральных аналогов» [27, с. 54]. Стихотворный жанр *vers*, расцвет которого в церковной поэзии пришелся на рубеж XI–XII вв., предполагал игру бесконечными возможностями строфических форм, в которых могли быть как короткие строфы, так и очень длинные со сложной системой рифмовок, рефрены могли быть как короткие, так и протяженные, повторяющиеся буквально или модулирующие [27, с. 49].

¹⁹ Имеется в виду собрание музыкальных композиций конца XI — начала XIII вв. из библиотеки монастыря Сен-Марсьяль в Лиможе, ныне хранящееся в Парижской национальной библиотеке под номером 1139. Издано в [28].

²⁰ Согласно П. Зюмтору: «Окситанское слово *сансо*, калькой с которого является французское *chanson*, вошло в употребление не ранее 1170, вытеснив старинное *vers* (“стихи”)» [4, с. 162].

трубадуров была отражением латинской традиции верс, а тенсона, сирвента, партимен были ее близкими копиями (с иным словесным «сюжетом»); то план и дескорт трубадуров (в будущем «лэ» труверов) строились по образцу «классических» — парапериодичных по структуре — церковных секвенций [29, с. 16; 6, с. 110–130]. Таким образом, будущим трубадурам не нужно было ничего специально «изобретать»: основные формы куртуазного регистра уже существовали в рамках церковной певческой традиции, им оставалось только «перевести» ее на окситанский язык²¹. Излишне говорить, что только такое творчество воспринималось современниками в качестве высокого искусства и задним числом фиксировалось в песенных сборниках «для истории»²².

«Другая причина пренебрежения танцевальными песнями, по-видимому, крылась в самой природе их заимствования. Арабский заджал, как и его высокий прародитель мувашшах²³, попадали в Европу не через концерты знатных личностей, на кого трубадуры и труверы могли бы равняться, а через посредство многих сотен мусульман, насильственно вывезенных завоевателями и вынужденных, среди прочего, также и развлекать местную знать²⁴. То, что в Испании, согласно Б. В. Лукину, активный обмен развлекательными традициями осуществлялся, так сказать, «на равных» (фактически, это были разные варианты общей арабо-испанской или андалузской традиции)²⁵, вовсе не означает, что в этом участвовала также и Франция. Для Франции культура, связанная с заджалем, довольно долгое время была культурой рабынь — маргинального слоя, песни и танцы которого отнюдь не способствовали повышению социального статуса этого жанра. Такая музыка у французов с самого начала должна была ассоциироваться не с высоким стилем, а с «низовым» развлечением» [10]. Поэтому если любовные кансоны и подобные им жанры куртуазного регистра бережно записывались в песенники XII–XIII вв., то рондо и виреле не скоро признали за объекты, достойные «публикации».

²¹ Окситанский язык сложился в XII в. на основе литературной нормы провансальского диалекта, который был частным проявлением так называемых языков ок (ланг д'ок) бытовавших на территории Окситании, включавшей юг Франции и ряд сопредельных районов Италии и Испании. Важно, что в новом типе поэзии клирики и трубадуры использовали новые принципы просодии, основанные уже не на чередовании долгих и кратких слогов, а на словесном ударе, числе слогов и рифме [24, с. 120].

²² См.: [9, с. 102, 199, 209].

²³ Мувашшах принадлежит высокой литературной традиции, тогда как заджал с его площадной популярностью — более доступной, адресованной в том числе и малообразованным людям. Несмотря на то, что оба эти жанра восприняли строфическое строение от более старой романской поэзии [30, с. 315], во всем остальном они оставались феноменами арабо-андалузской культуры.

²⁴ Как отмечает Р. Сауд: «Контакт с христианами был установлен через посредство многих тысяч мусульманских рабов, включая женщин и молодых девушек, которые были вывезены в Нормандию, Бургундию, Прованс, Аквитанию и Италию...». [20, с. 9]. К тому же не менее сотни таких рабов привез отец первого трубадура Гильем VIII, державший их в качестве слуг, от которых, по мнению С. Гунке, Гильем IX мог многому научиться [20, с. 9]. См. также: [24, с. 22].

²⁵ «Арабская музыка пользовалась большим успехом в христианской Испании, она была даже введена в дворцовый обиход. При дворах королей выступали арабские певцы и музыканты» [31, с. 42].

С другой стороны, «присущая заджалю от природы изящная простота быстро завоевала ему «популярность» среди простолюдинов, охотно развлекавшихся под такой репертуар (добавим к этому активное участие жонглеров арабского происхождения, которые выступали с этим жанром на площадях не только Испании, но и Южной Франции)²⁶. Поэтому постепенно, через челядь замков богачей яркие и зажигательные восточные песни-танцы проникают и на дворцовую территорию» [10]²⁷. Интересно, что южно-немецкая традиция миннезанга, менее зависимая, в отличие от северо-запада современной Германии, от формы труверской кансоны ААВ (которая впоследствии снизится «в народ» с наименованием «баллада»²⁸) и лишь немного соприкоснувшись с провансальской сквозной формой²⁹, взяла на вооружение как раз эти популярные жанры, которые стали влиять на строение немецкой Lied гораздо более серьезно³⁰. «Помимо случаев «неожиданной» для бар-формы (ААВ) репризности, в лирике миннезингеров появились и чисто рефренные жанры (правда, в несколько измененном виде): так, мелодия lied Дер Марнера «Маленький муравей» по форме является типичным виреле, если не считать того, что музыкальный «рефрен» повторяется не после строфы, а предшествует ей (ab ab cc ab). Так же строится и lied Рейнмара фон Бренненберга (с варьированной репризой) » [10]³¹.

К середине XIII в. заджалные формы на юге Европы приобретают столь важное значение³², что обретают новую жизнь в итальянской лауде³³ и испанской

²⁶ «Одним из результатов распространения мувашшаха с его легким языком, объемом и разнообразием размеров и рифм, легкостью песенного исполнения было появление нового литературного жанра заджалъ (народная песня). Люди, не владевшие достаточно хорошо литературным языком, выражали свои чувства в заджалах, исполняя их в частности на ярмарках» [32, с. 261].

²⁷ По мнению П. Дронке, не следует думать, что первые образцы таких песен-танцев должны были быть созданы неотесанными, грубыми людьми [33, с. 189]. С этим вполне согласен Дж. Стивенс, добавляя, что «в той или иной форме многие танцевальные песни, вероятно, ведут свое происхождение «снизу», чтобы позднее быть взятыми на вооружение придворными поэтами и музыкантами и принять такие формы, в которых мы теперь их знаем» [6, с. 162]. Однако ни тот, ни другой исследователи не учитывают арабо-испанский заджалъ в качестве источника этой песенно-танцевальной традиции.

²⁸ Одна из первых таких письменно зафиксированных баллад — анонимная песня «Все цветет! Вокруг весна», представляющая мелодическую модель придворной кансоны ААВ (нотный пример приведен в [1] под № 1). Возможно, под влиянием рефренных форм (виреле и рондо) новоиспеченная французская баллада обрела и стиховой рефрен: 1–2 последние строки в каждой строфе.

²⁹ «В 1180–1230 гг. в Южной Германии миннезингеры используют мотивы окситанской лирики последних десятилетий XII в.» [24, с. 250].

³⁰ Юго-восток будущей Германии оказывается практически свободным от куртуазной традиции, транслируя музыку популярно-менестрельной сферы [34, с. 60], очевидно, попавшую туда напрямую из Андалусии через Прованс.

³¹ В [1] это песни № 64 и 70.

³² К концу XIII в. даже на юге Франции танцевальные песни наконец-то обретают официальный статус. Более того, тулузский трубадур Гираут д'Эспанья сделал танцевальную песню своим любимым жанром [24, с. 86].

³³ Согласно Р. Сауду, влияние заджаля и мувашшаха стало очевидно только в лаудах францисканца Якопоне да Тоди (XIII в.), а прежде они строились на иной основе [20, с. 9]. О проникновении формы итальянской баллады в лауду см.: [1, с. 18].

кантиге. Причина такого казалось бы неожиданного помещения околоцерковных (!) жанров в музыкальную форму, имеющую мусульманское происхождение, видится в том, что в Италии и Испании взаимодействие с арабской культурой, не прекращавшееся вплоть до XV в., имело иной характер, нежели во Франции. Песни с заджальной формой напева, очевидно, были очень популярны в обществе и постоянно звучали в местах собрания людей. Поэтому когда понадобились красивые мелодии для духовной проповеди, их стали сочинять именно по этой модели. «Создателям таких песен было очень важно положить текст на музыку, которую будут охотно слушать и распевать. Так что в этом был момент, можно сказать, политический. Церковь знала, какой жанр взять на вооружение с целью привлечения сторонников. Во Франции заджаль в качестве формы духовной проповеди не прижился, видимо, потому что для этого широко использовалась структура так называемого амвросианского гимна³⁴ или же церковного по происхождению кондукта (с формой напева AAB), легкой в основу и большинства песен крестовых походов. В этом, думается, заключен ответ на вопрос, почему виреле долгое время не фигурировало в сборниках в качестве самостоятельного жанра, зато активно использовалось как основа духовных песен в Италии и Испании» [10]. Как же случилось, что в XIV в. виреле и рондо (в его полной форме) почти вытеснили из французских сборников песни куртуазного регистра?

Причина обращения создателей песен к более популярным жанрам связана с изменением социокультурной ситуации, поскольку в этот период замковая культура с ее куртуазностью и возвышенным стилем поэзии и музыки постепенно отходит на второй план³⁵, а на первый выдвигается искусство городских музыкантов — менестрелей (в немецком обозначении «шпильманов»). «Обслуживая средду ремесленников и богатых горожан, не столь сведущих в музыке как аристократы, менестрели берут за основу танцевальную музыкальную традицию, доступную для восприятия самых широких слоев общества. Поскольку менестрели завоевывают к этому времени все более значимые позиции в музыкальной культуре, постольку можно предположить, что и в аристократической среде начинает процветать более простое для восприятия искусство³⁶. Действительно, если музыка

³⁴ Практика заимствования мелодий духовных гимнов затрагивала и область чисто развлекательной музыки [35, с. 388], вплоть до того, что Собор 1227 г. запретил голиардам петь скабрзные песни на мотив католических молитв Sanctus или Agnus Dei [24, с. 120]. Впрочем, были и исключения: так № 19 из [1] представляет собой религиозную песню на французском языке, сочиненную в форме виреле.

³⁵ Так, по мнению Е. В. Дукова, в конце XIII в. «кризис искусства трубадуров, вероятно, не случайно совпал по времени с окончательным перемещением центров европейской жизни из замков в города, вызвавшим возвышение городской культуры, как и собственно городского стиля жизни» [19, с. 113]. Подобные процессы происходили и в светской литературе западноевропейского Средневековья, тесно связанной с музыкальным творчеством. Так, В. П. Даркевич говорит о произошедшем «отступлении от куртуазности, когда к концу XIII в. литература “обуржуазивается”» [23, с. 13].

³⁶ Думается, не случайно немцы так высоко оценили напев «Маленького муравья», созданный Дер Марнером в видоизмененной форме виреле, назвав его «золотым тоном»: в этот период (1260-е гг.) представление о музыкально-прекрасном уже связывалось, прежде всего, с песенно-танцевальными жанрами.

предназначается для широкой анонимной аудитории [19, с. 121], она не должна содержать информации, доступной только знатокам. И если в это время замки начинают «петь под дудку» городских музыкантов, то становится понятным недовольство трубадуров / жонглеров высокой пробы. Не случайно именно в XIII в. появляются известные жалобы Вальтера фон Фогельвайде, а позднее Гираута Рикьера на падение уровня и качества создаваемой музыкальной продукции» [10].

Так, благодаря изменению социальной ситуации формы, поначалу бывшие «низовыми», приобретают статус высокой устной традиции, и к ним начинают обращаться композиторы «высокой пробы» (Адам де ла Аль, Жанно де Лекюрьель, Гийом де Машо и др.). Однако у последнего из названных композиторов эти жанры (впрочем, как и баллада) постепенно теряют свою простоту и доступность, становясь частью ученой традиции *musica composita*³⁷.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
2. Gleason H., Becker W. Music in the Middle Ages and Renaissance. N.Y., 1998. 215 p.
3. Mullally. R. The Carole: A Study of a Medieval Dance. Farnham, Surrey, 2011. 153 p.
4. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.
5. Butterfield A. Monophonic Song: Questions of Category // Companion to Medieval and Renaissance Music. Berkeley and Los-Angeles, 1997. P. 104–106.
6. Stevens J. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350. Cambridge, 1986. 554 p.
7. Le Gentil P. Le Virelai et le villancico, le problème des origines arabes. Paris-Lisbonne, 1954. 235 p.
8. Apel W. Rondeaux, Virelais and Balladen in French 13th Century Song // Journal of American Musicological Society. 1954. Vol. 7. № 2. P. 121–130.
9. Сапонов М. А. Менестрели. М.: Классика XXI, 2004. 398 с.
10. Исхакова С. З. «Популярное» и «элитарное» в музыкальном искусстве Западной Европы XIII–XIV веков: начало противостояния // Художественная культура: электронный журнал. 2015. № 1 (14). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2015-1/istoriya-i-sovremennost/833.html> дата обращения 15.05.2016
11. Peraino J. A. Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut. Oxford, 2011. 384 p.
12. Gennrich F. Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. Halle, 1932. 288 s.
13. Zwartjes Otto Love Songs from Al-Andalus: History, Structure, and Meaning of the Kharja. Leiden, New York, Köln, 1997. 387 p.
14. Belt Ch., Ponce A. Dance Music and the Cantigas de Santa Maria (April 14, 2012). John Wesley Powell Student Research Conference. Paper 4. // URL: <http://digitalcommons.iwu.edu/jwprc/2012/oralpres12/4> дата обращения 17.01.2016
15. Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань: Казанская государственная консерватория, 2008. 308 с.
16. Мамедов О. М. Заджалъ как один из важных жанров андалузской поэзии // Культура народов Причерноморья. 2009. № 162. С. 181–183.
17. Chase G. The Music of Spain. New York, 1941. 375 p.

³⁷ Подробнее см.: [36].

18. *Stinson J. A. Music for the Medieval Dance // Music and Dance. Perth, 1982. P. 24–33.*
19. *Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Государственный институт искусствознания, 1999. 202 с.*
20. *Saoud R. The Arab Contribution to Music of the Western World // Foundation for Science Technology and Civilisation. March, 2004. P. 1–26.*
21. *Исхакова С. З. Соотношение восточного и западного в традиции cantus publicus XII–XIII веков // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 66–72.*
22. *Фильштинский И. М. История арабской литературы X–XVIII веков. М.: Наука, 1991. 216 с.*
23. *Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М.: Наука, 1992. 288 с.*
24. *Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII вв. М.: Молодая гвардия, 2003. 414 с.*
25. *Добиаиш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского Средневековья. М.: Наука, 1987. 345 с.*
26. *Reese G. Music in the Middle Ages. N. Y., 1940. 502 p.*
27. *Crocker R. L. A History of Musical Style. N. Y. 1986. 554 p.*
28. *Paris Bibliothèque nationale, fonds Latin 1139: d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Paris: phot. Bibl. Nat. Paris / Ed. by B. Gillingham. Publication of Medieval Musical Manuscripts. Vol. 14. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1987. 460 p.*
29. *Beck J. V. La Musique des Troubadours. Paris, 1910. 128 p.*
30. *Матюшина И. Г. Древнейшая лирика Европы. Кн. 2. М.: Изд. центр РГГУ, 1999. 492 с.*
31. *Лукин Б. В. Истоки народнопоэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. 272 с.*
32. *Аль-Фахури Х. История арабской литературы. Т. II. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. 484 с.*
33. *Dronke P. The Medieval Liric. London, 1968. 266 p.*
34. *Сараева С. В. О периодизации миннезанга // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 56–60.*
35. *Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М.: Сов. композитор, 1975. 464 с.*
36. *Исхакова С. З. Об особенностях развития традиции musica composita во Франции и Италии XIV в. // Старинная музыка. 2015. № 2. С. 26–31.*

С. В. Фишер

«МЕЛЬНИЦА БАЛТАРАГИСА»:

ПОВЕСТЬ — МЮЗИКЛ — ФИЛЬМ — БАЛЕТ

Ab ovo

Казис Борута — литовский писатель со сложной судьбой, творивший в то время, когда Литву раздирали мировые войны. В 1915 г., семья писателя вынужденно покинула оккупированную немцами Литву и переехала в Москву, где будущий писатель учился в гимназии. В 1917-м семья Борута вернулась в Литву, где Казис продолжил обучение в гимназии города Мариямполь. В биографии писателя с завидным постоянством возникает конфликт с властями, обусловленный, прежде всего, с активной политической позицией: сначала с независимой литовской, которая выслала Боруту из страны за его левые взгляды в 1927 г., а по возвращении в 1933-м, осудила на двухлетнее заключение «за подрывную деятельность»; затем с латвийской, прогнавшей писателя из Латвии в 1928-м; а затем — и с советской, обвинившей его в принадлежности к нелегальной патриотической организации и в 1946-м выславшей его в Сибирь на десять лет. В этом свете недоброй иронией судьбы выглядит присвоение Боруте звания заслуженного деятеля культуры Литовской ССР в 1965-м и его кончина в том же году.

Первые произведения Боруты были изданы в 1925 г. — сборник стихов «Алло», в 1927 г. вышел второй сборник «Песни о плакучих ивах», затем были изданы рассказы, поэмы, повести. Одна из повестей — «Мельница Балтарегиса или Что творилось во времена оны в Приудрувь» была написана в 1945 г. Именно о ней пойдет речь ниже.

В основе сюжета — фольклорный мотив договора человека с чертом. Но, в отличие от многих разработок этого сюжета, где в финале победу одерживает человек, в повести Боруты человек становится жертвой обстоятельств и погибает, по собственной воле запуская «цепную реакцию», ведущую к несчастьям и смертям.

Сразу несколько сказочных сюжетов, замысловато сплетающихся в повести. Договор, заключенный между мельником Балтарегисом и чертом из болота — Пинчукасом — архетипичен. В преданиях и сказках мельники, охотники и прочие труженики вступают в сделку с разнообразными видами чертей, ответственными за ту или иную стихию. В данном случае Пинчукас вынужден вращать крылья мельницы, обеспечивая бесперебойную работу мельничного предприятия.

Еще один сюжет — свадьба Пинчукаса и Уршулы (последняя в своем сложном характере сочетает крайнюю набожность и дремучие суеверия, наполненные страхом и злобой). Эта свадьба — интерпретация мотива вступления в брак черта с ведьмой.

Третий сюжет — любовная история Юрги и Гирдвайниса, где последний никак не может сделать выбор между любимой девушкой и двумя самыми быстрыми конями. Неверный выбор становится причиной гибели обоих.

В повести Боруты драматические истории взаимоотношений персонажей переплетаются с эпическими и фантастическими мотивами. У каждого героя повести есть мечта, к которой он стремится. Для мельника Балтарагиса — это прекрасная Марцели, ставшая предметом сделки с чертом, для черта Пинчукаса — это дочь мельника Юрга, которая в свою очередь мечтала о Гирдвайнисе. Гирдвайнис же страстно любящий Юргу, тем не менее уходит от нее, чтобы найти своих коней. Старая дева Уршула мечтает о Балтарагисе, но любит его так же сильно, как и ненавидит.

Все эти мечты и провоцируемые ими конфликты отражаются во множестве перипетий, которые с точки зрения нормального драматургического развития кажутся абсурдными, но, вместе с тем характерны для сказочного эпоса. Запутанный узел событий для каждого из главных героев разрешается трагически: оставленная любимым угасает Юрга; не выдержав горя, умирает мельник Балтарагис, превратясь в камень; от рук коварного Пинчукаса погибает Гирдвайнис; Уршулу топят в реке как ведьму; сам Пинчукас падает сраженный молнией справедливого Перкунаса (высшего божества в литовской мифологии).

Повесть Боруты, соединившая в себе множество черт литовской истории и эпоса, стала толчком для дальнейшего интерпретирования этого сюжета.

Мюзикл и фильм

В 1973 г. Вячеслав Ганелин написал мюзикл по повести Боруты. Композитор называл свое произведение «ритм-оперой», в противовес американской рок-опере, имея в виду, конечно, «Иисуса Христа — суперзвезду». Тексты песен сочинил известный литовский поэт Сигитас Гяда.

Музыка Ганелина, как лоскутное одеяло, соединяет в себе традиции академической композиторской школы с новейшими на тот момент эстрадными веяниями. Исполнение партитуры возложено на эстрадно-симфонический оркестр, способный воплотить все многообразие замысла композитора.

Номерная по сути своей структура произведения стремится к сквозному развитию за счет коротких связей между номерами. Стройной музыкальной драматургии способствует использование лейттем и лейтинструментов, характеризующих персонажей. Лейттемы, в свою очередь, соединяются в своеобразных музыкальных диалогах, оставаясь в преимущественно неизменном виде, что необычно для музыкальной драматургии опер, но характерно для эстрадной музыки.

В 1974 г. Арунас Жебрюнас снял музыкальный фильм «Чертова невеста», окончательно закрепив за произведением Ганелина-Гяды статус хита. Актерский состав представляет известных литовских артистов того времени: Гедиминаса Гирдвайниса (Пинчукас), Регимантаса Адомайтиса (Гирдвайнис), Вайву Майнелите (Юрга), Регину-Марию Варнайте (Уршула) и др. (в озвучивании вокальных партий мюзикла принимали участие другие артисты).

Сюжет мюзикла по отношению к первоисточнику значительно облегчен и адаптирован для восприятия. Фабула такова: ангелы, уставшие на небе прославлять бога, оказываются свергнутыми на землю, где поселяются среди людей. Собственно встреча Пинчукаса с Балтарагисом происходит как раз в тот момент, когда черт падает в приудрувское болото, где его находит ловкий мельник и заставляет

работать на себя — вращать крылья мельницы. Пинчукас замечает, что Балтарагис влюблен в юную Марцелу, и вынуждает подписать договор, по которому взамен любви девушки, мельник должен отдать черту то, чем еще не обладает. Вскоре рождается Юрга, которая и должна быть отдана черту, а жена мельника умирает во время родов. Юрга остается единственной радостью отца, который задумал вместо дочери отдать Пинчукасу старую Уршулу (влюбленную, между прочим, в мельника и всю жизнь мечтавшую стать его женой). Но союз черта и старой богомолки не сложился, и Пинчукас стал снова добиваться руки Юрги, уже влюбленной в Гирдвайниса, завидного жениха, хозяина двух самых быстрых в округе коней. Эти кони стали причиной несчастья — когда молодые шли к венцу, по научению черта конокрад Рупис угнал коней, а Гирдвайнис бросился в погоню прямо из-под венца, бросив невесту. В финале фильма люди изгоняют коварного Пинчукаса и празднуют победу. Юрга воссоединяется с Гирдвайнисом, а Уршула, пожалев черта, создает с ним семью.

Закономерный киношный хеппи-энд нивелировал конфликты и трагедии первоисточника, превратив историю в красивую сказку.

Балет

В 1979 г. Витаутас Браздилис поставил балет «Чертова невеста» (не что иное, как станцованный мюзикл) в Государственном академическом оперы и балета Литовской ССР.

Фонограмма представляла собой звуковую дорожку ганелинской ритм-оперы. Оригинальная хореография балета сочетала классический танец и модерн с элементами пантомимы и народных танцев, став этапным шагом к современному балету в Литве. Музыкальные лейттемы коррелировались с лейтемами танцевальными. Каждый из главных персонажей имел отличающую его от прочих пластику, которая в свою очередь дополняла сценический образ и подчеркивала характер персонажа. Так, пластика Балтарагиса отличалась свободой рук, широким шагом, свободой и плавностью пируэтов. Марцелу и Юргу, воплощавшие идеал национальной женственности, обладали выразительной мягкостью и одновременно точностью жеста рук, легким, почти невесомым тапège. В арсенале Уршулы были скованные зацикленные и резкие движения: сотрясение рук, сложенных в молитвенном жесте, семенящий шаг приступами в полупоклоне. В ее образе отсутствовали полутона, но это лишь делало его более объемным и конкретным, отделяя от других — лирических по сути. Хореографический рисунок Гирдвайниса тверд и массивен, каждый жест наполнен уверенностью, в дуэтах с Юргой его пластика становилась мягче. Черт Пинчукас суетлив и проворен, что в полной мере отражалось в его танце, чуждость крупного жеста заставляла существовать героя в филигранной четкости мелких па.

Необычность танцевального текста заключалась в причудливом сочетании стилей хореографии, напоминавшем о сплетении эпоса, сказки и реалистичных направлений литературы в повести Боруты.

Спектакль был построен по принципу «театр в театре»: он начинался с разминки труппы, экзерсисы у станка предваряли представление, которое артисты

готовились показать. Разминкой руководил (назовем условно) премьер, который в спектакле был сначала богом, потом чертом. В этом отличие сюжетной линии балета: бог и ангелы превращались в черта и людей. В финале балета Балтарагис умирает, а главным драматургическим акцентом становится вполне атеистическая идея о человеке — кузнеце своего счастья и несчастья. Черт и бог здесь оказываются ненужными самостоятельному человечеству. Финал — артисты балетной труппы после спектакля поздравляют друг друга с удачным представлением.

Сценография В. Калинаускаса в виде цветных двухмерных картонно-фанерных картинок создавала условное сказочное безвременье, обозначая места действия: у мельницы, на площади и т. д.

Художественная ценность этого балета, как и мюзикла, заключается прежде всего в их уникальности для своего времени, вернее — актуальности. Необходимость жанра национального мюзикла и балета объясняется стремлением к национальной самоидентификации, важной для всех народов. Также важно это было и для Литвы, которая во время выхода книги, мюзикла и балета еще не обрела своей нынешней независимости.

Балет позволил начать разговор о том или ином виде национальной хореографии, базирующейся на неизменной классике, что конечно способствовало популяризации «Чертовой невесты». А что до мюзикла, то он и сейчас крайне популярен, исполняется многими коллективами в Литве.

«Мельница» в Эрмитажном театре

18 апреля 2016 г. в рамках конференции литовских общин России состоялся показ балета «Чертова невеста или Мельница Балтарагиса» в петербургском Эрмитажном театре.

Балетмейстер-постановщик В. Браздилис в 2011 г. восстановил свой балет в максимально возможной идентичности со спектаклем 1979 г., вплоть до воссоздания видеопроекционной версии декораций Калинаускаса. Возобновление было предпринято специально для учащихся Литовской национальной школы искусств имени М. К. Чюрлениса, единственной профессиональной балетной школы Литвы.

В спектакле, представленном на эрмитажной сцене, безусловно узнавался балет 1979 г., вплоть до определенных па. Хореография, изначально рассчитанная на профессиональных артистов, порой оказывалась чересчур замысловатой для исполнителей-учащихся, которым не всегда удавалось справиться с технической стороной танца. При этом артисты — ученики младших и старших классов — довольно успешно старались соотнести сложную для них технику с психологической составляющей роли. Поэтому и образное решение неоднозначных по характеру персонажей в целом, как правило, находилось на высоком уровне. Нельзя не подчеркнуть: большинство главных героев балета — возрастные. Балтарагис, Уршула, Пинчукас — все они умудрены жизненным опытом и отягощены прошлым, эта память о прожитом отражается и в хореографии. Тот факт, что юным артистам удалось станцевать зрелый возраст — уже большая составляющая успеха спектакля.

Более всего технически готовыми были танцовщики, исполнившие партии Пинчукаса (Арнас Кунавичус), Балтарагиса (Еронимас Кривицкас) и Гирдвайниса (Йонас Лауцюс). Единственной же балериной, которая оказалась способна совместить

технику с метафизикой, оказалась Эмилия Шумахерите (Урсула). Нельзя не отметить и Юлию Шумахерите (Юрга), которая не добирала лишь в техничности, но вполне отразила эмоционально-лирическую составляющую образа. Гитис Санюкас и Раймондис Шибаковскис — исполнили сразу по две партии, показали артистическое мастерство, переключаясь с партии рысаков на роли друзей Гирдвайниса.

Размышляя о художественной ценности выступления молодых артистов, нельзя забывать, что балет в данном контексте — прежде всего учебный спектакль и главная его задача — дать юным танцовщикам почувствовать сцену, ощутить себя в пространстве, соотношенном со зрительным залом и публикой, выбрать способ существования в ансамблевых и массовых сценах. Этот балет идеально подходит для учебного спектакля: здесь несколько центральных персонажей с яркими характерами, подразумевающими, что исполнитель может внести нечто индивидуальное в образ; в балете много ансамблевых эпизодов, раскрывающих взаимоотношения героев, причем в каждом случае это взаимодействие разного типа; обилие же массовых сцен дает возможность младшим воспитанникам оказаться на одной сцене со старшими, ощутить причастность к процессу, что важно с точки зрения актерской психологии. Массовые сцены в «Мельнице Балтарагиса» драматургически значимы, тесно переплетаясь с сюжетной линией героев, они красивы с точки зрения хореографии, которая удобна молодым артистам и позволяет юному кордебалету добиться навыков синхронности.

Сцена Эрмитажного театра по размерам явно больше, чем учебная сцена в Вильнюсе, так что артистам пришлось оперативно адаптироваться к новому пространству. И это им по большей части удалось: гармонично сыгранные мизансцены, ровные линии кордебалета создавали впечатление, что молодая труппа танцует на домашней сцене.

Важно, что отношение к спектаклю имели не только ученики хореографических классов — буклет к балету оформили ученики 11 класса школы (обучающиеся здесь изобразительному искусству). Графические иллюстрации не только помогли раскрыть для неподготовленного зрителя замысловатый синопсис, но и добавили красок в восприятие персонажей.

«Мельница Балтарагиса» для литовского искусства — произведение важное и востребованное. И выражается это не в голословной апелляции к факту существования повести, мюзикла или балета, а в уже традиционном обращении к нему различных коллективов. Пример, продемонстрированный юными вильнюсскими танцовщиками, тем более показателен: исполнителям близок сам материал, воспринимаемый подобно знакомой с детства сказке, и поэтому их интерес к воплощению культовой литовской истории собственными силами был так очевиден и петербургским зрителям, и гостям-литовцам, приехавшим со всех концов России.

Помимо прочего, этот спектакль показал петербуржцам, избалованным колоссальным выбором из числа серьезных гастрольных балетов и артистов с мировыми именами, насколько приятным может быть погружение в романтическую хореографическую сказку. Тем более, что повесть Казиса Боруты, изданная на русском языке в 1966 г. (перевод Э. Кактынь, иллюстрации А. Макунайте) сегодня уже стала почти библиографической редкостью.

УДК 792.8

В. О. Чушкина

МОЛОДЫЕ – БЫВАЛЫЕ

«ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ» – 2016

Вот уже четыре года «Творческая мастерская молодых хореографов» регулярно появляется в программе ежегодного фестиваля «Мариинский»¹, сегодня она – главный его проект, заметно способствующий поддержанию интереса публики. Недаром уже два сезона подряд «Мариинский» открывается премьерными хореографами «Мастерской».

Однако проект 2016-го не был столь интригующим, как предыдущие. Функция его, по словам руководителя балетной труппы Мариинского Юрия Фатеева, осталась прежней – открывать таланты. На деле же вероятность первооткрывательского риска была сведена к нулю – все имена в афише были известны, а творческие результаты – предсказуемы. Из четырех хореографов трое прошли многократную проверку «Мастерской»: Илья Живой ставит ежегодно с 2013-го, Максим Петров и Ксения Зверева присоединились год спустя. Еще один участник, Андрей Меркурьев (в прошлом артист балетной труппы Мариинского), привез уже готовый номер, который стал, скорее, обязательной «нагрузкой» – в афишу нужно было вписать новое имя хореографа. «Мастерскую» ожидаемо затронула общая балетная стагнация Мариинского, и двери, формально открытые для новых имен, закрылись. Роли молодых, пробующих свои силы хореографов, в 2016-м году играли бывалые участники.

Подобный поворот закономерен. Мариинский балет должен ежесезонно танцевать новое, а молодые хореографы пока еще готовы ставить спектакли хоть даром. В таких условиях руководство балета, вероятно, и приняло решение ограничить круг участников, позволяя избранным оттачивать мастерство в малой форме. Чтобы потом, заказав им большие спектакли, не краснеть от стыда на премьере. Таким образом становится очевидным: результат – главное в организационной концепции «Мастерской». Подтверждение тому – ответ, который получила пресса перед началом фестиваля на свой самый «неудобный» вопрос: кто и по какому принципу отбирает участников «Мастерской»? По признанию Ю. Фатеева, экспертизу осуществляет он лично и предоставляет сцену тем, в чьих способностях уверен².

Так или иначе, Мариинский крепко взялся за хореографов «Мастерской». В последние два сезона большая часть здешних премьер (шесть из семи) была создана руками «молодых хореографов». В марте 2015 г. звезда первой «Мастерской»

¹ Разовые акции похожего формата («Вечер современного балета», «New generation») предпринимались театром с 2001 г.

² Пресс-конференция открытия XVI Международного фестиваля балета «Мариинский». Запись от 29. 03. 2016. // Личный архив автора.

Антон Пимонов поставил балеты «Бемби» и «В джунглях», летом в афише появился номер Максима Петрова «Дивертисмент короля». Весной 2016-го Юрий Смекалов возобновлял «Медного всадника», а к июлю Антон Пимонов и Максим Петров готовят два балета на музыку Сергея Прокофьева. Единственной работой, сочиненной не «своим» была «Симфония в трех движениях» (авторства Раду Поклитару, 2015), предназначенная исключительно для съемок эпизода художественного фильма (режиссер Анна Матисон), место действия которого — Мариинский театр.

Судя по планам на следующий сезон — заказать балет «Ярославна» Владимиру Варнаве, еще одному участнику «Мастерской»³ — отлучать от себя «молодых хореографов» театр не планирует⁴. И если таланты не будут скороспелыми, театр только выиграет. Утратив первоначальную интригу, концерт балетмейстеров 2016 г. предложил другую. Место вопроса: «найдут ли в недрах Мариинского очередной самородок?» занял новый: «какими будут свежие работы старых знакомцев?».

* * *

Программа вечера предстала качественно ровной. Трепет балетмейстерской неопытности ощущался только в номере Меркурьева, остальные работали привычно «засучив рукава». За годы, проведенные на «Мастерской», Петров, Живой и Зверева достигли легкости в сочинительстве и обрели уверенность в себе. Балетмейстерские неловкости или случайные излишества лишь добавляли работам очарования.

Единственный в числе участников 2016-го хореограф, который, кажется, уже не просто не совершает ошибок (стилевых, музыкальных, мизансценических), но столь упоительно хорош в сочинении танца, что не вписывается в рамки учебного проекта — это Максим Петров. В стенах Мариинского театра он скромно становится вполне сформировавшимся балетмейстером, да и критика называет его претендентом «на одну из важных ролей в истории отечественной хореографии»⁵.

В 2014 г. дебютный номер «Синема» не сказал о Петрове как о хореографе практически ничего. Блеклую хореографию лирических дуэтов скрашивала режиссерская выдумка: вместе с главными героями, Девушкой и Юношей (В. Брилева и А. Ермаков), на сцене присутствовала шестерка мужского кордебалета, которая оборачивалась то друзьями Юноши, то ухажерами его возлюбленной, то случайными прохожими, неожиданно составляла из своих тел автобус, на который опаздывал главный герой.

³ Владимир Варнава представлял балеты на «Мастерской молодых хореографов» в 2013–2015 гг.

⁴ В сезоне 2016–2017 планируется премьера балета «Ярославна» в постановке Владимира Варнавы. См.: Гордеева А. 6 лучших молодых хореографов Петербурга // Собака.ру. URL: <http://www.sobaka.ru/city/theatre/45375> (дата обращения: 03. 05. 2016).

⁵ Там же.



Сцена из балета «Seasons».
Фото Н. Разина.

И вероятно, безусловность победы дебютанта оказалась к лучшему, поскольку Петрова не подхватила, подобно Пимонову, внезапная волна успеха⁶, чуть ли не истощившая неокрепшую балетмейстерскую фантазию на многочисленные заказы. Петров исследует себя: он постепенно «увеличивает нагрузку» музыкальную — от Эрика Сати до Сергея Прокофьева; путешествует по эпохам, ставя балеты о советских 60-х, о веке XVII и начале XX-го.

Так и главный герой «Павловска», сделанного для «Мастерской»-2016 — живет во множестве времен. Днем он работает фотомodelью «Петром I», а ночами охраняет музей, сладостно мечтая о романтичном XIX веке. И однажды оживает сон человека, тоскующего по далеким временам, прекрасные дамы и кавалеры выходят из витрин, чтобы потанцевать... Сказочку об охраннике музея Петров сочинил на музыку Карен Ле Фрак, вдохновленную «Видением розы» Вебера. В добродушной улыбке, с которой Петров подшучивает над героями своих балетов и «перемигивается» со зрителями, есть озорство юного и потому смелого хореографа, когда-то свойственное начинавшему путь Алексею Ратманскому.

Петров внятно выстраивает драматургию центральной роли: Охранник (С. Кулаев) сперва пугается ночных гостей; восхищенный их красотой и грациозностью, смущенно наблюдает за танцами; от переизбытка чувств и сам пускается в пляс, но будет остановлен кавалерами и научен двигаться в соответствии с бальным этикетом. Наконец, дамы и кавалеры, оставив утомленного друга дремать, ускользают. Казалось бы, так кончается прекрасная грёза. Но разбуженный с утра приходом начальственной комиссии, Охранник в недоумении находит витрины пустыми — так милый сон оказывается реальной и невероятной историей.

⁶ После успешного дебюта на проекте «Мастерская молодых хореографов»-2013 Антон Пимонов в течение двух лет поставил для Мариинского и театра балета им. Л. Якобсона 6 балетов (пять одноактных, один двухактный).

Как в сюжете зарисовки, так и в танце, сочиненном Петровым, нет мудрствований. Его язык — язык классического танца, привычный артистам и зрителям балета. Петров не рвется изобретать новые движения в поисках неповторимого стиля, не совершает опытов над устоявшейся балетной лексикой. С восхитительной непринужденностью владея классическим танцем, он пишет изящные пластические тексты, добиваясь танцевального объёма и красоты.

Очевидно, фантазию хореографа пока в серьезной мере питает его собственный артистический опыт — в более выгодном положении у Петрова чаще оказываются юноши. В «Сinéma» (2014) интереснее главной пары на сцене смотрелась кордебалетная шестерка; «Балет № 2» (2015) был изобильно прослоен мужскими трюками; в «Павловске» только танцовщикам достались индивидуальные вариации (с чередой двойных со де басков и двойных ассамбле). Балеринам дано блистать в дуэтом танце, здесь Петров галантно уводит юношей на второй план.

Аккуратные цитаты из «Аполлона» (дамы, опираясь на кавалеров, перед Охранником выстраиваются как баланчинские музы в позу с ножками-лучиками), «Видения розы», «Жизели» с таинством рассвета, обнаруживают Петрова умным постановщиком с чувством такта, вкусом и умением сочинять — каждая из трех пар ведет собственную танцевальную линию.

Другой хореограф «Мастерской» — Ксения Зверева представила на вечере не один, а два номера. Кажется, неиссякаемое пластическое воображение позволяет ей экспериментировать со стилем танца, формой спектакля, создавая совершенно непохожие работы. Загадочный «Лабиринт» рассчитан на двадцать артистов, построен на строгих линиях мизансцен, станцован в кроссовках под музыку Шуберта и человеческий голос (второй автор музыки «Лабиринта» — композитор Андрей Мартынов), замиксован на contemporary и хип-хопе. Серая толпа поглощает героиню, несется извилистыми путями то ли по реальному лабиринту (а может, по закоулкам разума?), ищет входы и выходы, стремится куда-то или мнетса в нерешительности.

«Элегия. Офелия» — короткий номер для пары. Его главная героиня — кроткая девушка, ощущающая, однако, полнее своего возлюбленного Гамлета трагизм жизни и собственное печальное предназначение. Ее путь — движение к смерти, вечному успокоению, воплощенному в стихии воды. Речную гладь олицетворяет полупрозрачный занавес, из-за которого героиня выходит, чтобы начать свою историю; весь спектакль на авансцене стоит ваза с водой, к которой Офелию так и тянет прикоснуться.

Темой и танцевальным языком «Элегия» напоминала «Second I», работу Зверевой для прошлогодней «Мастерской». Поставленная также для двух артистов, воплощенная в сочетании contemporary и классического танца, она была построена на конфликте героя с самим собой. Но «Second I» бурлил истерическими танцевальными вскриками — нервно вскинутые руки, резкие батманы и развороты — так конфликтовали две части единого целого, воплощенные в танце двух артистов (А. Ермаков и А. Тютюнник), пластическая акция одного порождала немедленную реакцию второго. В «Элегии» же на поверхности оказалась гармония чувств — танцевальные партитуры Гамлета и Офелии (А. Ермаков и В. Терёшкина)



Сцена из балета «Павловск».
Фото Н. Разина.

ласково звучали в унисон, пластические темы допевали одна другую. В то время как истинные переживания девушки не были выражены танцевально, — показать перемены в душе было актерской задачей балерины. Драматизм «Элегии» крылся в диссонансе между внешней красотой в отношениях с Гамлетом и глубоким внутренним разладом души Офелии.

«Лабиринт» и «Элегию» визуально объединило использование компьютерной графики. Зверева нашла в ней удобный вариант организации смыслов и сценического пространства. В «Лабиринте» на заднике появлялись входы и выходы различной формы, в «Элегии» расцвет любви олицетворяли распускающиеся цветы на занавесе. В прошлогоднем «Second I» на заднике сливались в один портреты двух исполнителей. Еще два года назад дебютный номер «Парящие» рекомендовал Звереву ярой приверженкой классического танца. Сегодня желание хореографа, столь страстно экспериментирующего с пластикой, визуализировать смыслы, чтобы быть понятой зрителем, вызывает и побочный эффект — поэтическая многозначность танца упрощается.

Новичок «Мастерской» Андрей Меркурьев, как и Зверева несколько лет назад, определил классику точкой отсчета для стилевых поисков. Робея в новой для себя роли хореографа, Меркурьев представил номер пусть и рядовой, но зато по всем балетным «приличиям». Обратился к проверенной серьезной музыке (И.-С. Бах), безотказной для балетмейстеров теме любви и расставания, ограничил танцевальное пространство — на темной сцене два прожектора обращали внимание



Сцена из балета «Элегия».
Фото Н. Разина.

зрителя к пианисту и паре танцующих. Неготовый пока к более сложному диалогу с музыкой, молодой хореограф сочинил танец, который бы не сопротивлялся ее ходу и настроению. Поэтому «Разговор» между юношей и девушкой получился чересчур интеллигентным и несмелым. В пластическом рисунке было много красивых замираний, нежных партерных поддержек — все они рассказывали о трепетном отношении мужчины (А. Меркурьев) к любимой (Д. Косырева). Но любимая отказала в ответ на предложение руки, и, хотя одумалась через некоторое время, уже не могла быть прощена. Хореографической плоти в «Последнем разговоре» практически не оказалось, поэтому дебютный номер Меркурьева на «Мастерской» лишь обозначил будущие профессиональные намерения артиста.

Илья Живой, последний и самый опытный участник проекта, четвертый год доказывает зрителям, что имеет потенциал и желание ставить танец. Пристрастие к многофигурным композициям и глубокомысленным пластическим замираниям годами не могло обрести в его композициях «читабельные» формы — Живой хотел сказать больше, чем мог произнести. Но в нынешнем году с номером «SeasonS», наконец, достиг пластической и идейной внятности.

Вторая «S» в названии неслучайно стала заглавной. В номере, который так же, как и у Меркурьева, был посвящен отношениям мужчины и женщины, стадии любовной увлеченности рифмовались с временами года. Весной, в «Spring», любовь зарождалась и расцветала, летом, в «Summer», горела страсть. Повествование хореограф ограничил двумя картинами, подобрав к ним соответствующие музыкальные картины Вивальди («Времена года»: «Весна» и «Лето») в обработке Макса Рихтера.

Между музыкой и хореографией выстроен непривычный стиль отношений. Они словно обособлены друг от друга, транслируют одно настроение, но не соприкасаются ни ритмически, ни мелодически — Живой не находит в музыке пластического вдохновения. Лакированное временем сочинение Вивальди чересчур дансantly для его хореографии, обожающей статику, но полной внутреннего напряжения. Рихтер, перешивший «Времена года» по современной моде, оставил мелодии узнаваемыми, но удалил стержень равновесия. Его музыка столь же неустойчива, как и чувства героев «SeasonS».

В первой части они (Е. Кондаурова и К. Зверев) находят друг друга и наслаждаются красотой. Во второй — уже после любовного соединения — с жаром спорят и безуспешно пытаются быть услышанными. Главную пару окружает четыре кордебалетных, множащие пластическую тему героев Кондауровой и Зверева. В финале отношения рушатся из-за женщины, она оказывается глухой к любви, перешагивает через партнера и губит его чувства.

То, что сочиняет Живой, в сущности, не танцевально: перед нами череда остановок, сложение статичных комбинаций. В первой части артисты практически не сходят с места, рисуя пластические узоры руками и верхом корпуса. Во второй, наоборот, бегают по сцене, но для того, чтобы встать и зафиксировать линии тел и мизансцен. В поиске необычного пластического языка Живой экспериментирует с классическим танцем, иначе разворачивая знакомые движения или придумывая непривычные траектории для перемены поз. Пока, правда, осуществляя эксперименты ради экспериментов в надежде пробиться однажды к «новым формам» сценического движения.

* * *

В проекте «Творческая мастерская молодых хореографов» до сих пор хранится дух поиска, но без мощного притока свежих балетмейстерских сил он может зачахнуть. «Молодые хореографы» стремительно вырастают из ученических платьев, таланты требуют иного масштаба для реализации. Поэтому год ожидания новых имен по справедливости обязан смениться годом открытий. Мариинский театр, как показали предыдущие годы проекта, полон мечтающими сочинять танцы. И поэтому есть шанс, что в поле зрения руководства балета попадут лица, в которых оно разглядит перспективы отечественной хореографии.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 792.8, 378.046.4, 65.01.

Н. С. Ерохина

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ПЕРСОНАЛЬНОГО МЕНЕДЖЕРА АРТИСТА БАЛЕТА

«Персональный менеджер – самая важная персона в вашей профессиональной жизни. Хороший персональный менеджер может развить вашу карьеру до максимального потенциала, а плохой – предать вас полному забвению».

*Д. Пассман,
«Все о музыкальном бизнесе».*

В настоящей статье речь пойдет о персональном менеджере или, как его часто еще называют, – агенте артиста балета. Данные понятия хоть и различаются, но близки друг к другу, несмотря на то, что в разных сферах культуры и искусства могут иметь несколько отличное содержание. Например, «агенты в музыкальном бизнесе не такие, как, например, в кинобизнесе. В кинобизнесе они обладают огромными полномочиями и контролируют много аспектов; в музыкальном же бизнесе они занимаются практически исключительно концертной деятельностью клиентов. Иногда они также работают с рекламой, финансированием турне, появлением на телевидении, но никогда не занимаются звукозаписью или авторством музыки (и денег им за это, разумеется, не платят), то есть фигуры они гораздо мельче, чем в кинобизнесе» [1, с. 143].

В США действуют Ассоциация персональных менеджеров (ROP) и Ассоциация агентов (LEA) [2]. Здесь официально закреплено различие профессиональных функций, которые отражают эти понятия: менеджеры занимаются деталями работы актера (планированием поездок и интервью, составлением графиков); агенты же ищут эту работу, работают с прессой и изучают контракты.

В России понятия «агент» и «менеджер» зачастую не различают ни в одной из сфер. Хотя Е. В. Матросова, говоря о музыкальном бизнесе, делает различие между персональным менеджером и агентом: «Разница между агентом и личным менеджером (личным ассистентом или директором) состоит в том, что последний работает на перспективу. Агент же предпочитает прибыль “здесь и сейчас” возможностям и доходам будущих периодов» [3, с. 69].

Такая неопределенность вызвана неразвитостью института (по мнению автора, находящегося на этапе своего становления), отсутствием правового статуса профессий агента и персонального менеджера, функции того и другого чаще всего

берет на себя один и тот же человек. Отражая фактическую ситуацию, в статье эти понятия далее будут употребляться как **синонимы**.

Итак, персональный менеджер/агент — это физическое лицо, зарегистрированное в качестве индивидуального предпринимателя, которое по поручению клиента совершает юридические и физические действия, связанные с продвижением артиста на рынке исполнительских искусств и организацией его профессиональной деятельности в целом. Институт персонального менеджера (агента) — совокупность все действующих на данный момент, персональных менеджеров (агентов) на рынке исполнительских искусств.

Профессия персонального менеджера (агента) артиста балета, в настоящее время, не слишком популярна. Не существует и системы профессиональной подготовки таких специалистов в области балета. Этому есть ряд причин:

1. Данный институт является новым для Российской Федерации. Как уже говорилось, здесь институт персонального менеджера (агента) существует сравнительно недавно, поэтому следует обратиться к зарубежному опыту в данной сфере.

Появление данной профессии за рубежом (в частности в США) связано, в первую очередь, с развитием кинематографа и популярностью услуг менеджеров и агентов среди актеров кино и театра. По такому же принципу развивается эта область и у нас. Сейчас этот институт уже функционирует не только в киноиндустрии, но и в музыкальном бизнесе, а также становится популярнее среди артистов музыкальных театров оперы и балета.

2. Появление менеджеров (агентов) исторически не было обусловлено.

Сейчас развитие сфер культуры и искусства в нашей стране определяется стремлением в какой-то степени догнать западные страны. Долгие годы в период существования СССР экономика всей страны регулировалась исключительно плановым путем, то же происходило и в сфере культуры. Все театры были государственными, стационарными, все артисты были штатными сотрудниками, фактически «прикрепленными» к театру. Поэтому актеры, артисты балета, оперы, не нуждались в персональном менеджере — для них таким «менеджером» являлся театр. Не существовало и каких-либо причин (гастроли, работа за рубежом, частные концертные программы и др.) для наличия у артиста, даже самого высокого уровня, персонального менеджера. Все было нормировано: количество выступлений на сцене, гастроли [4]. После распада Советского Союза стали появляться частные театры, антрепризы, появилась возможность работы сразу с несколькими театрами или в различных проектах. Изменилось многое, но вместе с тем отдельные механизмы управления остались архаичными. Теперь артист может самостоятельно определять свой гонорар, выбирать интересующие его проекты, но, в то же время, артисту трудно (да и не нужно) разбираться в тонкостях подписываемых контрактов, отслеживать графики своих гастролей, а уж тем более «держат руку на пульсе» и заниматься самостоятельно своими раскруткой и продвижением. Для этого необходим специалист, который поможет артисту не только с решением текущих вопросов, но и продумает наилучшие варианты развития его карьеры в будущем.

3. Остается некоторая предвзятость к данной профессии среди балетных артистов: ведь агент берет определенную плату за свои услуги, многие артисты считают, что они и сами справятся со всеми обязанностями персонального менеджера и могут тогда не оплачивать такого рода деятельность.

Из интервью Виктора Минкова¹: «Я называю это старомодной психологией. Агент должен, в том числе, договариваться о той цене, которая устраивала бы артиста. И вообще, я считаю, что общение “агент — артист”, может строиться только на очень большом доверии. Здесь очень важен некий этический момент. В моей работе с артистами мы всегда знали тот гонорар, который хочет получить артист. Я брал за свои услуги 10 %, если мне удавалось сделать гонорар больше, это не значит, что я получал больше. Больше получал артист, а я свои же 10 % от этой суммы» [5].

Но тем не менее многие артисты пользуются услугами персональных менеджеров. Наталья Осипова, Иван Васильев, Диана Вишнева, Денис Матвиенко — так или иначе, обращаются за помощью к менеджеру. Диана Вишнева одной из первых начала работать сначала с Сергеем Даниляном, а после — с Константином Селиневичем (сейчас менеджер Дианы Вишневой, ранее был спортивным агентом, в частности известного хоккеиста А. Овечкина). Наталья Осипова и Иван Васильев на данный момент сотрудничают с известной продюсерской компанией Сергея Даниляна «Ардани артистс»².

По словам С. Даниляна, компанию «отличает от других подобного типа, действующих непосредственно в США, прежде всего ее многофункциональность. То есть, с одной стороны, мы выполняем непосредственно промоутерские функции для балетной труппы Бориса Эйфмана, или Мариинского театра, или Балета Монте-Карло, с другой стороны, мы осуществляем совместные постановки специальных проектов с Мариинским театром (“Диана Вишнева: красота в движении” и “Диалоги”), или “Отражения” с Большим театром, или, скажем, занимаемся производством (продюсированием) собственных танцевальных проектов, как “Короли танца” (пять программ за пять лет!), или выполняем **агентские функции** для таких артистов, как Наталья Осипова и Иван Васильев» [6, с. 44].

Но такое сотрудничество с профессионалами скорее исключение из правил. Часто бывает, что артист прибегает к помощи близких ему людей. Например, менеджером Дениса Матвиенко является Алена Матвиенко, его сестра. Бывает, что агентами становятся бывшие артисты или продюсеры. Кому, как ни самому артисту понять, что необходимо для его успешной работы? А продюсер — человек, который точно разбирается в менеджменте, маркетинге — отличный, казалось бы, вариант для работы в качестве агента артиста. Но все же, эта профессия

¹ В. Минков — экс-агент таких артистов балета, как В. Шкляр, В. Лебедев, Ю. Смелков и др. В настоящее время является директором театра «Приют комедианта».

² С. Данилян — продюсер, соучредитель компании «Ardani artists». Компания была основана в 1990 году. Сейчас она имеет множество проектов и продолжает выпускать новые. Среди них: «Короли танца», «Диана Вишнева: красота в движении», «Диана Вишнева: диалоги» и другие. Кроме того, «Ardani» сотрудничает также с Мариинским и Михайловским театрами, занимается их гастрольной деятельностью.

не становится более востребованной. На наш взгляд, кроме выше названных причин, одной из важнейших проблем развития института персонального менеджера (агента) в области балетного искусства является отсутствие профессионально подготовленных специалистов именно в этой узкой направленности. Рассмотрим подробнее эту проблему.

* * *

Чтобы выявить те компетенции, которыми должен обладать профессиональный менеджер (агент), следует определить его основные обязанности, функции. Как уже говорилось, эти функции ранее не были сформулированы в научной и практической литературе. Но, тем не менее, разные авторы затрагивали проблему персонального менеджера в других сферах деятельности, близких к балету: в музыкальном и актерском искусстве, в спорте. В целом, все агенты выполняют схожие функции, которые отличаются лишь спецификой конкретной отрасли. Поэтому можно выделить и функции, которые выполняет персональный менеджер балетного артиста.

Классифицируем эти функции по тем отраслям знаний, которые необходимы для их выполнения.

1. Менеджерские (организационно-управленческие) функции:

- составление расписания, рабочего и гастрольного графика артиста. Особенно это важно, когда артист популярен, и его график может быть составлен на год-два вперед;
- организация встреч и переговоров с директорами театров, концертных организаций и продюсерами;
- поддержание постоянной связи с артистом во время его занятости в том или ином спектакле, проекте, репетициях и т. п.;
- осведомленность агента обо всех событиях, происходящих в балетной и смежных с ней сферах;

2. Маркетинговые функции:

- основная из них — поиск работы для артиста. Причем такой поиск не ограничивается предложениями театров и непосредственно танцевальных проектов. Это также может быть работа в качестве модели, работа на фотосессиях и пр.;
- создание образа и имени артиста, которые бы способствовали его продвижению;
- создание портфолио артиста, его публикация в сети Интернет, а также создание персонального сайта артиста, если это необходимо.

3. Юридические функции:

- решение всех возникающих правовых вопросов, связанных с: условиями договора, величиной гонорара, соблюдением интересов и прав артиста и ответственностью за их нарушение;
- контроль за исполнением условий всех договоров, подписанных артистом в рамках его профессиональной деятельности.

4. Контрольно-финансовая функция:

– разрешение финансовых разногласий между артистом и организаторами проектов (продюсерами). Данная функция позволяет артисту оставаться в стороне от конфликтных ситуаций, и, в случае неудачных переговоров, его профессиональный имидж не пострадает.

Кроме того, приветствуется знание агентом права и бухгалтерского учета, иностранных языков, навыки работы с компьютером и Интернетом. Кроме того, персональный менеджер оказывает психологическую поддержку и может мотивировать своего клиента [2].

* * *

Из всего вышеперечисленного можно сделать вывод о том, что персональный менеджер должен обладать различными профессиональными компетенциями. Основная их часть может быть приобретена при получении высшего профессионального образования по программам менеджмента и (или) продюсирования в культуре и искусстве.

На сегодняшний день, существует ряд ВУЗов, занимающихся подготовкой специалистов в области менеджмента и продюсирования в области исполнительских искусств. Основная часть таких учебных заведений находится в Москве и Санкт-Петербурге: Государственный институт театрального искусства (ГИТИС), Московская государственная академия хореографии (МГАХ), Московский государственный институт культуры (МГИК), Московский институт телевидения и радиовещания Останкино (МИТРО), Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (СПбГИК), Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ), Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (СПбГИКиТ).

Все перечисленные ВУЗы можно разделить на группы, в зависимости от того, к какой сфере культуры и искусства отдается предпочтение в программах менеджмента или продюсирования.

В первой группе акцент сделан на изучение драматического театра (ГИТИС и РГИСИ), здесь существуют продюсерские факультеты, готовящие продюсеров, импресарио, театральных менеджеров и агентов [см.: 7, 8]. Есть также некоторые упоминания об оперном театре, но балетное искусство практически не затрагивается.

Вторая группа — это институты культуры (СПбГИК и МГИК), здесь есть факультеты социально-культурных технологий и социально-культурной деятельности соответственно; подготовка осуществляется по профилю «менеджмент социально-культурной деятельности» [см.: 9, 10]. В данном случае акцент делается на социальную составляющую: работу по сохранению культурного наследия, творческое развитие детей, социально-культурные программы для молодежи, разработку и реализацию целевых социально-культурных программ и др.

Третья группа — это СПбГУКиТ и МИТРО. Факультет Управления МИТРО осуществляет подготовку студентов по направлению «Менеджмент» в рамках

двух профилей: «Управление проектом в сфере культуры и искусства», «Международный менеджмент» [11]. В СПбГУКиТ готовят по специальности «Менеджмент», преимущественно в кино- и теле- индустрии [12]. Также есть и направление «Продюсерство», с уклоном в продюсирование кино и телепередач.

Четвертая группа — пожалуй, единственная, которая ведет подготовку студентов по профилю «продюсирование хореографического искусства» и «менеджмент исполнительских искусств» с явным уклоном в хореографию — АРБ им. А. Я. Вагановой и МГАХ [см.: 13, 14]. Но все же программы обучения не могут в полной мере учесть необходимые знания и навыки, которые будут нужны персональному менеджеру артиста балета. Поскольку ни одно из перечисленных учебных заведений не осуществляет подготовку по такой узкой специальности как персональный менеджер артиста балета, можно предположить, что существует необходимость в организации курсов повышения квалификации по программе «Персональный менеджер артиста балета».

Проведя анализ основных образовательных программ перечисленных ВУЗов, стоит отметить, что все они в целом охватывают те отрасли знаний, которые необходимы персональному менеджеру. Вместе с тем, С. Данилян отмечает недостаток дополнительных знаний при подготовке специалистов: «Конечно, вопрос подготовки кадров, воспитание и обучение будущих менеджеров, продюсеров — вопрос серьезный. Я сам по сей день горжусь своим образованием, которое было признано в США, и считаю РАТИ, как и другие высшие учебные заведения в России, где готовят специалистов в этой области, одним из лучших. Но не буду скрывать, что многому научила непосредственная практическая работа, очень многому. Остаюсь при мнении, что современный продюсер, менеджер должен быть человеком образованным и всесторонне развитым. Например, ни одно учебное заведение не готовит специалистов непосредственно для музыкального театра, а ведь специфика такого культурного учреждения принципиально отличается от любого другого драматического театра или концертной организации. Необходимы специальные курсы по музыкальному театру, необходимо привлекать к практической стажировке в музыкальных театрах будущих профессионалов, иначе они останутся с ограниченными возможностями, и не у каждого хватит желания и усидчивости заниматься самообразованием. Говорю об этом, потому что мне пришлось 23 года назад сделать выбор и понадобилось много времени, чтобы не только понять принципиальное различие в менеджменте, но и обрести необходимые знания» [6, с. 45].

Кроме того, персональный менеджер артиста балета должен обладать не только знаниями в области балетного искусства и хореографии в целом, но и уметь правильно взаимодействовать и с заказчиками, и со своим клиентом. Поэтому, на взгляд автора, необходимо включить в программу изучения также основы делового общения и коммуникации, основы психологии. Артисты балета являются творческими работниками, в их работе многое зависит от их психологического состояния, поэтому и менеджер должен взаимодействовать с артистом таким образом, чтобы ограждать его от возможных конфликтных ситуаций, лишних стрессов, не обусловленных творческим процессом.

Решением проблемы профессиональной подготовки персонального менеджера артиста балета и восполнения всех перечисленных пробелов могло бы стать внедрение в образовательный процесс разработанной автором программы курса повышения квалификации, которая впервые публикуется в приложении к данной статье. Дело за будущим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пассман Д.* «Все о музыкальном бизнесе». М.: Альпина Паблшер, 2009. 420 с.
2. *Гуцина К. И., Екатерининская А. А.* Актерские агенты и агентства // Справочник руководителя учреждения культуры. М., 2011. № 12. URL: <http://grimi.ru/ru> (дата обращения: 01.04.2016)
3. *Матросова Е. В.* Агент как посредник между артистом и заказчиком // Справочник руководителя учреждения культуры. М., 2010. № 12. С. 67–72
4. *Дадамян Г.* Театр одного продюсера // Отечественные записки. 2005. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005_4_23.html (дата обращения: 02.12.2015).
5. *В. Минков.* Беседа записана 16.10.2015 // Личный архив автора.
6. Продюсер и менеджер в современном театре / С. Данилян // Балет. 2013. № 4/5. С. 44–46
7. Официальный сайт Государственного института театрального искусства // URL: <http://www.gitis.net/> (дата обращения: 04.03.2016).
8. Официальный сайт Российского государственного института сценических искусств URL: <http://www.academy.tart.spb.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)
9. Официальный сайт Санкт-петербургского государственного института культуры URL: <http://www.spbgik.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)
10. Официальный сайт Московского государственного института культуры URL: <http://www.mgik.org/> (дата обращения: 04.03.2016)
11. Официальный сайт Московского института телевидения и радиовещания Останкино URL: <http://www.mitro-tv.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)
12. Официальный сайт Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения URL: <http://www.gukit.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)
13. Официальный сайт Академии русского балета им. А. Я. Вагановой URL: <http://www.vaganovaacademy.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)
14. Официальный сайт Московской государственной академии хореографии URL: <http://www.balletacademy.ru/> (дата обращения: 04.03.2016)

Приложение 1**Программа курса повышения квалификации
«Персональный менеджер (агент) артиста балета»**

Цель курса: получение профессиональной компетенции персональных менеджеров артистов балета.

Задачи курса:

- изучить особенности организации деятельности музыкального театра в России;
- изучить отдельные аспекты правового регулирования в сфере исполнительских искусств;
- освоить основные механизмы маркетинга и рекламы в сфере балетного искусства;
- изучить основы бухучета и налогообложения;
- освоить навыки делового общения и переписки;
- ознакомиться с психологическими и этическими проблемами в работе персонального менеджера.

Объем курса: 72 часа

№ п/п	Название модуля	Наименование темы
1.	Особенности организации деятельности музыкальных театров оперы и балета. (20 часов)	– история русского балетного театра; – менеджмент и продюсирование в балетном искусстве; – организация гастролей балетной труппы в России и за рубежом; – работа с концертными организациями и проектами в области хореографии.
2.	Правовое регулирование и в сфере исполнительских искусств. (14 часов)	– общие положения о регулировании культуры и искусства в РФ; – основы договорного права (трудовой договор, гражданско-правовые договоры); – особенности применения норм авторского и смежного права в балетном искусстве; – основы налогообложения и бухгалтерского учета.
3.	Маркетинг и реклама в сфере балетного искусства. (14 часов)	– основные механизмы продвижения артиста балета; – дополнительные возможности для продвижения и рекламы артиста балета; – разработка и составление портфолио балетного артиста; – разработка и создание сайта артиста балета.
4.	Основы деловой коммуникации (12 часов)	– процесс делового общения; – правила деловой переписки; – создание собственного имиджа делового человека; – повышение коммуникативных возможностей для более успешного ведения переговоров.
5.	Психология и управление конфликтами. (12 часов)	– основы взаимодействия артиста и его персонального менеджера: психологический аспект; – этические требования, предъявляемые к персональному менеджеру; – основы конфликтологии, алгоритмы выхода из конфликтных ситуаций.

Курс рассчитан на специалистов в области менеджмента и продюсирования исполнительских искусств, которые планируют работать с артистами балета в качестве их персонального менеджера (агента), а также для персональных менеджеров, которые хотят поднять свой профессиональный уровень. Кроме того, данная программа может применяться и в программе факультетов менеджмента и продюсирования.

Программа может быть реализована на базе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в рамках факультета дополнительного профессионального образования. Курсы могут проводиться преподавателями Академии. Также необходимо сотрудничество с действующими в области балета агентами, специалистами менеджмента и продюсирования в хореографии, психологами.

Реализация программы поможет улучшить работу уже действующих персональных менеджеров балетного искусства, популяризировать данную профессию, а также вывести управление и организацию всех процессов в балетных театрах и хореографических проектах на новый качественный уровень.

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И СМЫСЛОВ

УДК 7.01; 7.03

Э. В. Махрова

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И СМЫСЛОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

История искусства — это непрерывный поток изменяющихся, преобразующихся, бесконечно варьирующихся художественных форм. Еще более изменчивым оказывается восприятие художественных творений. Спасительное «о вкусах не спорят» позволяет примирить самые противоречивые оценки и уйти от безрезультатных споров. Но факт отсутствия единого «правильного» восприятия отнюдь не исчезает и продолжает будоражить мысль.

Искусствоведческая мысль на протяжении всей Новой и Новейшей истории настойчиво стремилась преодолеть хаос спонтанного художественного процесса, вводя его в четкие рамки теоретических конструкций — видовой, жанровой, стилевой, эстетической, формально-композиционной и других классификаций и систематизаций. Эта настойчивость не могла не принести свои плоды. В искусстве мы предпочитаем видеть константы, которые как спасительные маяки, помогают ориентироваться в безбрежном море творчества. История искусства предстает в виде достаточно хорошо структурированного поля, разделенного на «зоны» — исторические периоды, стили, направления, течения, четко распределенные по временной шкале от палеолита до постмодерна. Теоретически «остановлен» и упорядочен не только сам процесс развития искусства, но и жизнь отдельного художественного творения. У нас выработался взгляд на произведение искусства как на статичный объект, в котором как в отлитой скульптуре запечатлено послание автора. Нам представляется, что каждое художественное произведение имеет абсолютно застывший художественный облик — художественную форму и художественный смысл, облеченный в эту форму. Но так ли это на самом деле? Уже наше столкновение с теми видами искусства, которые требуют участия исполнителей, сразу настораживает и заставляет задуматься: а действительно ли мы воспринимаем послание непосредственно от автора и действительно ли оно доходит до нас в своей неизменной художественной форме? Достаточно сопоставить исполнение одного и того же музыкального произведения разными исполнителями или исполнительскими коллективами. В случае с музыкой С. В. Рахманинова это может быть особенно наглядно. Казалось бы, что может быть лучше аутентичного исполнения (аудиозаписи) самого композитора. Здесь налицо адекватная презентация авторского замысла. Но мало найдется сегодня любителей, которые будут слушать рахманиновские записи. И ни один современный пианист не будет играть так, как Рахманинов. Что произошло? Изменилось время, изменился

темпоритм жизни, изменилось восприятие звука — звучание рахманиновской музыки претерпело существенные метаморфозы. А значит, изменилось и то послание, которое заложено в рахманиновском нотном тексте. Фактически от автора — Рахманинова — остаются только нотные знаки, зафиксированные на бумаге. Но это еще не музыка, или, во всяком случае, не то, что называется «живой» музыкой, музыкой звучащей и воспринимаемой слухом. Значительная часть характеристик «музыкальной ткани» возникает в момент исполнения «сверх» нотного текста (звуковысотных и отчасти временных фиксаций) и является дополнением или комментарием (?) к авторскому замыслу.

Драматический и музыкальный театр сегодня демонстрирует нам удивительную палитру всевозможных интерпретаций классических художественных текстов. Мы идем на пьесы Чехова или Шекспира и обнаруживаем, что в каждом театре — это своя пьеса, а каждый артист создает свой образ хорошо знакомых нам персонажей, и чем оригинальней и ярче этот образ, тем больше у него шансов понравиться публике и критике или привлечь внимание скандальностью. Мы можем увидеть на сцене «Золотого петушка» Римского Корсакова, решенного в стиле театра кабуки (театр Шатле — Мариинский театр, 2003), «Лебединое озеро» — в виде балетно-циркового шоу, исполняемое китайскими артистами (режиссер-хореограф Жао Минг, 2006), или в нетрадиционной гендерной интерпретации Мэтью Боурна (1995). Задача воссоздать замысел автора, еще недавно двигавшая театральными творцами и казавшаяся единственно возможной и легитимной, сегодня не просто отходит на второй план, но вообще уходит со сцены (в прямом и переносном смысле). Все чаще говорится о режиссерской экспансии и постановочном произволе, о нарушении «диалогического принципа художественной интерпретации» [1]

Но даже если афиша не содержит ни малейшего намека на нарушение авторского замысла, нельзя быть уверенным в сохранности этого замысла. За годы жизни на сцене театральное произведение «накапливает» изрядную долю чужеродных вкраплений, иногда фиксируемых как редакции, но часто вообще не регистрируемых официально. Так живет на сцене любой классический балет, постепенно изменяя свой хореографический облик. Не случайно известная балерина и педагог Г. Т. Комлева на одном из форумов предложила использовать методы работы фольклористов для того, чтобы выявить крупницы подлинной хореографии М. Петипа в существующих сегодня версиях балетов великого постановщика.

Может быть, иначе дело обстоит в изобразительном искусстве, в так называемом пространственном искусстве, где в силу онтологических особенностей существования искусства материальная художественная оболочка закреплена очень жестко. Картина как материальный объект не требует исполнительской интерпретации, она непосредственно доносит до нас творческий замысел художника. Так всегда казалось. Но материальная оболочка тоже живет своей жизнью. Приведу всего лишь два примера, заставляющих задуматься.

«Троица» А. Рублева — эталонное произведение русского иконописного искусства. Не будем вдаваться в споры об авторстве Рублева или какого-то неизвестного итальянского мастера — в данном контексте это не имеет никакого значения. В любом случае от первоначального авторского произведения до наших

дней дошла «живописная поверхность», представляющая собой «сочетание разновременных слоев живописи» [2]. О том, что от кисти А. Рублева на знаменитой иконе не осталось практически ничего заявил один из крупнейших специалистов по древнерусскому искусству Н. К. Голейзовский, предположив, что рублевская живопись была удалена с иконных досок еще в XVI в. [3]. Икона несет на себе бесчисленные следы записей или реставрационных подновлений последующего времени. Пред нами, по существу, коллективное произведение достаточно большого числа авторов. Это, однако, не мешает мыслить «Троицу» как памятник XV в. и рассуждать об авторском замысле А. Рублева.

«Ночной дозор» Рембрандта — еще одно знаковое произведение и еще один пример метаморфозы художественного облика произведения. В XIX в. при возрождении интереса к Рембрандту она была открыта искусствоведами. Картина поражала сумрачным колоритом, который и спровоцировал данное ей новое название — «Ночной дозор». Расчистка картины, проведенная в середине XX в., выявила, что действие, запечатленное художником, происходит днем. Но название прочно приросло к картине и сегодня продолжает сбивать с толку зрителей.

Можно вспомнить и о том, что древнегреческие храмы с мраморными колоннами и беломраморные скульптуры во времена своего возникновения радовали греков своей яркой раскраской, какую нам сегодня даже трудно представить, несмотря на имеющиеся опыты реконструкции.

Как видим, даже при условии наличия «материальной» формы произведение искусства не остается неизменным, аутентичным творением своего создателя. Оно начинает жить собственной жизнью и приобретать качества, явно не запрограммированные автором...

Искусство — саморазвивающаяся вселенная. Здесь нет ничего стабильного. Но мы в этом бурном потоке всегда ищем опорные точки, некие константы, которые способны создать впечатление упорядоченности и стабильности.

В число таких констант входят, например, формально-композиционные схемы. Так, в музыке высшей классической формой является сонатно-симфонический цикл. Тысячи симфонических и камерно-музыкальных произведений написаны в этой форме. Но кроме «нормативности» (впрочем, тоже нарушаемой) количества частей цикла в этой форме нет абсолютных констант. Даже у одного и того же композитора невозможно найти совпадающие формальные решения. Среди более, чем сорока симфоний Моцарта нет точного повторения одной и той же формальной структуры симфонического цикла. Что уж говорить о Бетховене с его девятью уникальными симфониями и композиторах последующего времени, для которых каждое новое сочинение сродни исповеди и ни о каком тиражировании формальных схем речи идти не может. Разнообразие форм способно свести аналитика с ума.

В изобразительном искусстве с формальными константами дело обстоит аналогично. Учебники говорят: главной композиционной схемой построения барочной картины является диагональ, а классицистской — уравновешенный треугольник. Но ни одна диагональ и ни один треугольник в картинах не похожи друг на друга. Порой, чтобы разглядеть диагональ или треугольник, надо проделать сложные манипуляционно-интерпретационные действия.

Такая же картина возникает и с жанрами, которые мы тоже считаем некими константами, структурирующими процесс развития искусства. В них, несомненно, есть устойчивое начало. Но устойчивость сочетается с поразительным разнообразием. И не случайно жанрово-видовая классификация — это одна из самых трудных задач в искусствоведении: никто еще не создал такой классификации, которая бы всех убедила и которая отразила бы все многообразие исторических видов и жанров искусства. К началу 1970-х относится первый и единственный в отечественной науке опыт создания масштабного морфологического исследования — «Морфология искусства» М. С. Кагана [4]. Однако этот уникальный труд вызвал такую бурю споров, что ученый вынужден был отказаться от широко задуманного проекта и дальнейшие предполагавшиеся части «Морфологии» не писать. Проблема кажется поистине неразрешимой. Однако в искусствоведении царит негласное убеждение в том, что с жанрами и видами искусства если не все давно известно, то, во всяком случае, многое понятно. На уровне учебников это выглядит, действительно, так, но стоит лишь углубиться в живой художественный процесс, и стройные схемы учебника рушатся как карточный домик.

Современное искусство дает нам особенно остро почувствовать жанровую нестабильность. Тут мы попадаем в совершенно незнакомый ландшафт, подчас напминающий космический.

В качестве примера можно обратиться к работам японского художника Ясумасы Моримур, посвященным воссозданию облика известных персонажей картин или «икон» массовой культуры. Его моделями становятся герои полотен Рембрандта, Леонардо да Винчи, Ван Гога, Гойи, Фриды Кало или кинозвезды XX в. — Мэрилин Монро, Вивьен Ли, Лайза Минелли. Моримура не только автор, но и исполнитель (дело доселе невиданное в изобразительном искусстве!) своих созданий. И Моримура не единственный художник, работающий в таком жанре. Его прямым последователем является наш соотечественник Владислав Мамышев-Монро. Художественная версия Мэрилин Монро принесла художнику широкую известность и спровоцировала появление творческого псевдонима, навсегда соединившего его собственное имя с воссозданной им моделью.

Совершенно очевидно, что оба художника работают в одном жанре. Но что это за жанр? Поскольку это изображение человека, напрашивается определение «портрет». Можно было бы утверждать, что это «автопортрет», ведь изображается сам художник. Или это просто постановочная фотография. Если принять во внимание не только конечную фиксацию воссозданной модели, но и сам творческий акт преобразования собственного тела, становящегося художественным материалом, то речь должна идти о «перформансе». Однозначное жанровое определение оказывается практически невозможным. Мы находимся в зоне повышенной нестабильности, но при этом ощущаем теснейшую генетическую связь с предшествующими художественными формами и практиками.

До сих пор речь шла о внутренних, формально-смысловых ресурсах искусства. Но надо сказать еще об одной стороне — о восприятии искусства. Это та область, которой сегодня занимается рецептивистика, научная дисциплина, к сожалению, слабо разработанная в сфере отечественного искусствоведения.

Как ни удивительно, вплоть до последнего времени упорно сохраняется традиционная парадигма искусствоведческой интерпретации артефактов: современные искусствоведы и критики представляют свои интерпретации как некую объективную данность, как то, что должно быть значимо для всех. Искусствоведение, похоже, не отдает отчет в том, что такое рецепция. Ученые не могут отрефлексировать те мотивы, которые управляют их собственным восприятием и в своей профессиональной гордыне не склонны задумываться о том, как общаются с искусством простые любители искусства или случайно соприкоснувшиеся с ним обыватели. А ведь именно последние представляют наиболее широкий и, если воспользоваться социологической терминологией, статистически значимый пласт художественной аудитории. Для изучения этой области потребуются усилия очень многих ученых. На помощь искусствоведам должны прийти психологи, социологи, культурологи, философы, а может быть и нейробиологи, которые помогут осознать, что есть восприятие искусства и каковы его законы. На этом пути нас еще ждут удивительные открытия. Искусствоведам, правда, тоже есть, что делать в области изучения восприятия. Хочу напомнить, что в последней трети XX в. на искусствоведческом небосклоне яркой кометой промелькнула семиотика. И она очень многому научила: заставила взглянуть на произведение искусства как на некий текст, наполненный не только привычными сюжетно-формальными смыслами, но и скрытыми структурно-семантическими образованиями, влияющими на постижение художественного объекта. К сожалению, семиотика слишком быстро перестала быть модным трендом. Это связано не столько с тем, что были исчерпаны эвристические ресурсы новой дисциплинарной области, сколько с тем, что эти ресурсы были не до конца осознаны. Дело в том, что семиотика, согласно Ч. Моррису, одному из своих основателей, включает в себя три раздела — синтактику (расчленение исследуемого текста на структурные элементы), семантику (определение значений выделенных структурных единиц) и прагматику (выявление воспринимаемых смыслов). Если первые две области искусствоведением были затронуты и в какой-то мере освоены, то прагматика прошла мимо внимания искусствоведов. А ведь именно прагматика нацелена на постижение того, как воспринимаются структурные единицы художественного текста и их семантические значения. Причем воспринимаются не только исследователем-экспертом, но и любым реципиентом искусства.

Мы живем в то время, когда сама культура заставляет нас актуализировать внимание к области рецепции искусства. Это зафиксировала философия в лице французских постструктуралистов, которые объявили о «смерти автора». Данный слоган со всей очевидностью заявил о том, что в процессе художественной коммуникации авторское участие не является абсолютной доминантой, и создатель художественного произведения не единственный может претендовать на роль автора, поскольку на авторство воспринимаемых смыслов вправе претендовать и любой воспринимающий это произведение. Часто цитируемая фраза Р. Барта гласит: «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [5, с. 391]. Только когда в процессе художественной коммуникации сталкиваются две воли — воля автора и воля реципиента — возникает некая искра, которая и есть художественный смысл. И без воспринимающего искра художественного смысла не возникнет.

На этом поле изучения художественного восприятия, или художественной коммуникации нас ждет неисчислимое количество метаморфоз, которые на многое способны открыть глаза и, может быть, изменить традиционный искусствоведческий взгляд на искусство, сместив внимание с константных моментов в теории и истории искусства на моменты изменчивости, логику метаморфоз.

С особым интересом именно к рецепции искусства связано название конференции, которая задумана как регулярный научный форум — «Метаморфозы художественных форм и смыслов». В названии заложено не традиционное противопоставление формы и содержания, которое отечественная эстетика настойчиво стремилась преодолеть, утверждая единство и неразрывность формы и содержания, а две равно важные грани изучения искусства — формальный и рецептивный подходы. Первый ориентирован на исследование самой художественной «материи». У этого подхода богатейшая историческая традиция и устойчивая парадигмальная установка на поиск константных начал. Поэтому задача конференции — преодолеть традиционную парадигму искусствоведческого видения артефакта. Второй — рецептивный — подход еще только требует формирования исследовательской парадигмы и потому взывает к активному поиску исследовательских стратегий. Но ни тот, ни другой подход не должны существовать в самоизоляции. Их эвристический смысл — во взаимодействии. И только во взаимодействии они способны продвинуть искусствоведение в его развитии.

Можно сказать, что в основе замысла конференции лежит идея выработки особой методологической стратегии развития искусствоведческого знания. Но это процесс очень не быстрый. Ближайшей задачей должно служить привлечение интереса к формально-рецептивным исследованиям в метаморфической плоскости. Причем не только в рамках отдельных изолированных областей искусствоведческого знания (музыковедения, изоведения, литературоведения, театроведения, балетоведения и т. д.), но в процессе перекрестного взаимообогащения и формирования общего методологического поля искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лысенко С. Ю.* Взаимодействие художественного текста культурной традиции и его постмодернистских постановочных интерпретаций в современном музыкальном театре: принцип деконструкции // *Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий.* Новосибирский государственный университет, 13–14 мая 2011. Электронная публикация докладов: URL: http://gf.nsu.ru/www/?page_id=1100 (дата обращения 20.04.2016)
2. *Троица (икона Рублева)* // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%86%D0%B0_\(%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%86%D0%B0_(%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2%D0%B0)) (дата обращения 20.04.2016)
3. Нет Рублева в своем отечестве. Беседа Г. Агишевой с Н. К. Голейзовским. // *Известия.* 2010. 26 янв. URL: <http://izvestia.ru/news/358877> (дата обращения 20.04.2016)
4. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1–3. М.: Искусство, 1972. 440 с.
5. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 391.

УДК 792,8

МЕТАМОРФОЗЫ «СИНЕГО БОГА»

(беседа с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова)

В рамках научной конференции «Метаморфозы художественных форм и смыслов» открылась выставка «Дары Синего бога», где среди других работ петербургского художника В. Братанюка, посвященных балету, были представлены картины, изображающие Николая Цискаридзе в роли Синего бога. Поэтому после приветственного слова, обращенного ректором Академии Русского балета к участникам конференции, трудно было удержаться и не задать вопрос: Как Вы относитесь к такой метаморфозе созданного Вами сценического образа, перекочевавшего со сцены на живописное полотно?

Ответ оказался довольно неожиданным, а последующий рассказ высветил совсем иные метаморфозы «Синего бога»...

Н. М. Цискаридзе: Я человек прямой и скажу Вам честно. Я вообще ничего кроме сцены не люблю. Никогда специально не фотографировался и не позировал для портретов, потому что для меня моя профессия была ценна и интересна исключительно на сцене. Все остальное мне казалось лишним пафосом и ненужной суетой. Я лучше расскажу, как музей Академии пополнился костюмом Синего бога.

Когда я попал в эти стены в качестве руководителя, для меня, с одной стороны, это было значимо как факт личной биографии, а с другой — значимо как для артиста балета. Любой человек, который связан с балетом, какой бы большой звездой он ни был в Москве, должен пройти «посвящение» на сцене Мариинского театра (так же, как любой император, который царствовал в Петербурге, должен был короноваться в Москве, как известно). В моей жизни это посвящение в балет было — 18 лет служения в Мариинском театре, и я этим очень гордился и ценил. Но когда попал в стены Академии, для меня это было еще более значимо, потому что с этим учебным заведением связаны судьбы всех моих педагогов, всех тех, кто из меня сделал артиста. Так как я не получал здесь ни первую, ни вторую свою профессию — ни артиста балета, ни педагога, — но пришел учиться сюда третьей профессии — руководителя, мне захотелось, чтобы какая-то частичка моей сценической жизни здесь осталась. В качестве дара музею я выбрал костюм Синего бога, и на то было несколько причин. Первая — это очень дорогой костюм, по нынешним временам его сделать весьма недешево, на Западе никто себе этого позволить не может, потому что это в полном смысле костюм «от кутюр», это чисто ручная работа. Вторая причина: костюм связан с Леоном Бакстом, художником, который неоднократно бывал в этих стенах. Сюда он приходил подписывать контракты (в здании Академии в свое время находилась дирекция Императорских театров), здесь он бывал на репетициях, когда работал над декорациями к спектаклям. И, наконец, третья причина: именно этим образом (и соответственно

костюмом) заинтересовались художники. Еще до объявления темы вашей конференции в интернете появились публикации картин на тему «Синего бога». Мне это было очень приятно. Дело в том, что почти на 100 лет этот сценический образ был забыт. Не существовало никакой информации, кроме воспоминаний о тех спектаклях, в которых участвовал В. Нижинский.

Говоря о метаморфозах, надо говорить о возрождении спектакля «Синий бог», которое состоялось по инициативе А. Лиепы в 2005 г. Позже в рамках проекта «Русские сезоны XXI века» спектакль был показан во многих российских городах и за границей. Разумеется, это не было точное повторение оригинала. Таковое в принципе невозможно. Трудности начинались уже с музыкального материала.

Музыку написал Рейнальдо Хан и, к сожалению, из-за музыки этот спектакль и не имел успеха. Когда мы стали восстанавливать «Синего бога», оказалось, что не только неуспех остановил жизнь спектакля, но также наследники Хана в значительной степени способствовали этому, закрыв доступ к творческому наследию композитора. Невозможно было даже просто увидеть партитуру. Тогда пришлось искать выход из сложившейся ситуации. Идею подал петербургский дирижер А. Титов: музыкальной основой спектакля может стать музыка А. Скрябина, который мечтал об исполнении задуманной им «Мистерии» в специально построенном в Индии храме. Так, одна из частей третьей симфонии («Божественной поэмы») и «Поэма экстаза» стали музыкальным сопровождением спектакля.

Никто из создателей новой версии «Синего бога» ничего из первоначального спектакля не видел. Существуют различные воспоминания, в основном они касаются Нижинского. Конечно, Нижинский ничего не танцевал. В костюме, созданном Бакстом, двигаться невозможно, ни о какой технически сложной хореографии речь идти не может. Головной убор в подаренном музее Академии костюме сделан из самых легких по современным технологическим меркам материалов, но и он требует от артиста больших усилий, и буквально через полчаса мышцы шеи «отваливаются». А ведь с этим убором на голове надо еще вращаться и совершать прыжки. Поэтому несложно предположить, что хореография, которую исполнял Нижинский, была хореографией поз. Эти позы мы видим на фотографиях Нижинского в роли Синего бога. Аналогичная хореография царила и в «Шехеразаде»: ни Нижинский, ни Ида Рубинштейн не исполняли сложных технических па. Балет тех лет был основан на красивых позах. Когда нами для нашего спектакля была взята «Поэма экстаза» Скрябина, а это — 25 минут непрерывного симфонического развития, то это потребовало такого же хореографического развития. Для меня как исполнителя это было самым настоящим испытанием на прочность. Для того, чтобы костюм выглядел таким, каким его задумал Бакст, в него в качестве корсета вставлены кости, которые затрудняют не только движения, но и дыхание. Поэтому, когда заканчивался спектакль, у меня была только одна мысль: быстрее бы с меня все это сняли. Из сказанного понятно, что хореография спектакля строилась на тех движениях, которые позволял костюм и, разумеется, которые соответствовали сюжетной идее.

Самой большой и неожиданной наградой для меня было признание кришнаитов. Однажды, по окончании одного из представлений мне вручили сверток. В нем

находилась Бхагавадгита и еще ряд религиозных индуистских книг, а рядом с ними письмо, содержащее благодарность за почтительное исполнение образа индийского бога. Только тогда мне пришла в голову мысль, что исполнять Синего бога — все равно, что исполнять Христа. Несмотря на условное имя — Синий бог, — которое дали персонажу балета создатели либретто Ж. Кокто и С. Дягилев, речь-то идет о реальном индуистско-буддистском божестве, которое близко и дорого огромному числу людей на земном шаре, числу, значительно превышающему численность христиан. Сам по себе сюжет «Синего бога», как и большинства балетов, достаточно примитивен, но для того, чтобы создать какой-то образ, надо было найти определенный пластический ключ, определяющий характер движений. Очевидно, хореографу Уэйну Иглингу и мне как исполнителю это удалось.

На премьерном показе было использовано весьма впечатляющее сценографическое решение, которое по техническим причинам больше никогда не воспроизводилось. Авторами был задуман водопад — постоянно ниспадающие потоки воды, из которых появляется Синий бог. Во времена Нижинского водопад рисовали, и разрисованное полотно прокручивали для создания соответствующего эффекта. В нашем премьерном спектакле на протяжении всех 55 минут водопад изображался бесшумно низвергающимися струями дыма. Аппарат, производящий этот эффект, оказался безумно дорогим, его смогли арендовать (в каком-то ночном клубе) только на одно представление. Но этот эффект льющейся на меня воды меня самого чрезвычайно увлекал. Многие артисты считают, что использование каких-то сценических приемов или предметов в руках исполнителя затрудняет танец. А мне все это только облегчало пребывание на сцене. Потому что, когда есть какой-нибудь предмет в руке, это дает тебе какой-то характер, настроение, помогает воссоздать национальные черты. Значительно труднее станцевать просто классическую вариацию.

Наверное, я был бы совсем другим человеком, если бы меня в 18-летнем возрасте не «подобрала» Г. С. Уланова. Она поняла, что у мальчика есть руки и ноги, а при этом еще и уши, и можно на него воздействовать. Она на меня так долго повоздействовала, что все, что я потом делал на сцене, я соотносил с тем, что она мне когда-то говорила. Есть запись ее исполнения мазурки в «Бахчисарайском фонтане». Она ее танцует как мазурку, а не как классическую вариацию. Все другие великие и невеликие балерины танцуют классическую вариацию. Разница между Улановой и всеми остальными была в одном: у нее был образ. Уланова, исполняя номер, делает все те же повороты, туры, но она их делает потому, что ее персонаж (девушка, родившаяся в Польше) танцует мазурку. У остальных балерин мы видим классические балетные па. Уланова учила образно-сценическому поведению, и я на это всегда ориентировался. Исполнение на сцене классических балетных движений мне было неинтересно, а вот создание образа, характера казалось весьма увлекательной задачей.

Э. В. Махрова: Публика восприняла спектакль «Синий бог» с воодушевлением и нескрываемым удовольствием, критика, если считать сохранившиеся статьи, — настороженно, а порой даже враждебно. Никто из критиков не понял самого замысла спектакля. Все ожидали некой исторической реконструкции.

Все ждали, что Николай Цискаридзе будет изображать Вацлава Нижинского в роли Синего бога, что на сцене все будет происходить как во времена дягилевских «Сезонов». А то, что этот спектакль возник в другое время, имеет самостоятельный художественный замысел и, в любом случае, является метаморфозой былого, не понял, кажется, никто.

Н. М. Ц.: Тут несколько объяснений. Первое — это было уже время, когда критики писали по указке определенных чиновников, а у меня с ними были неважные взаимоотношения. Хвалить Цискаридзе в тот момент было уже нельзя.

Э. В. М.: Лиепе тоже досталось...

Н. М. Ц.: Конечно. Ведь он же со мной дружит. Это уже по определению плохо.

Второй момент еще более важный. Надвигался 100-летний юбилей «Русских сезонов». И это, я думаю, вызывало определенные ожидания. Проект Лиепы «Русские сезоны XXI века», действительно, в каком-то смысле является наследником дягилевских «Сезонов». Мы показывали «Синего бога» во многих российских городах, даже за Уралом. Дягилев не доехал даже до Москвы и Петербурга со своей антрепризой, мы его антрепризу перевезли через Урал. Дягилев мечтал, чтобы его балеты были исполнены в России, но это, к сожалению, не случилось. В Лондоне и Париже мы танцевали как раз в юбилейные дни. Там этот спектакль восприняли с гораздо большим энтузиазмом, потому что он был воспринят как живое наследие Кокто, Дягилева, Нижинского. Российская критика предъявила спектаклю целый рад упреков, не все из которых были оправданны, а некоторые смехотворны!

Один из упреков связан с тем, что мой Синий бог не совпадал по облику с персонажем Нижинского. Дело в том, что фотографии, изображающие Нижинского в роли Синего бога, сделаны в студии. Нижинский на них — без грима, он не выкрашен в голубой цвет, в котором он предстал на спектаклях. На фотографии видно, что на танцоре надето голубое трико, но на руках и ногах синего грима почему-то нет. И оказалось, что цветом я явно не совпадал с Нижинским. На генеральной репетиции меня полностью выкрасили синей краской, купленной в Голливуде. Попутно замечу: эта краска сделана так, что в ней можно даже играть постельные сцены и краска не потечет, но с меня после 10 минут спектакля эта краска текла ручьями. Есть фотографии, на которых хорошо видны размыты, местами сохранившаяся краска, а где-то и полное отсутствие краски. В спектакле есть сцены, где мне приходилось танцевать с партнерами и соприкасаться с ними. Вот в местах соприкосновения эта стекающая краска легко переходила на партнеров. К премьере за сутки был сшит комбинезон, который заменил непрактичный грим. Но комбинезон также обеспечивал синеву тела, что не совпадало с ожиданиями, вызванными фотографиями Синего бога Нижинского.

Критикам сложно было смириться с отсутствием музыки Р. Хана, и факт блокирования доступа к оригинальной музыке спектакля родственниками композитора не принимался во внимание. Никто не вспомнил, что именно с музыкой Хана связывали в свое время неуспех всего спектакля. На мой взгляд, музыка Скрябина в нашей постановке была весьма уместна. Мы в какой-то мере исполнили завет великого русского композитора: его музыка звучала в индийском хра-



И. Лица (Богиня), Н. Цискаридзе (Синий бог).
2005 г.

Фото из личного архива Н. Цискаридзе.



Н. Цискаридзе (Синий бог).
2005 г.

Фото из личного архива
Н. Цискаридзе



В. Братанюк.
Диптих «Николай Цискаридзе
в роли Синего бога».
Х., м. 2015 г.



Н. Цискаридзе (Синий бог).
2005 г.
Фото из личного архива Н. Цискаридзе



В. Братанюк.
Диптих «Николай Цискаридзе
в роли Синего бога».
Х., м. 2015 г.

ме, где согласно либретто проходило действие балета.

Претензии, как ни странно, вызвало и сценографическое оформление, выполненное по эскизам Бакста. Мы делали костюмы строго по эскизам Бакста. Костюм Синего бога можно сравнивать с эскизом, и вы не найдете никаких отличий вплоть до количества пуговиц и вида украшений. О точном соответствии цвета и говорить не приходится. Мы стремились к тому, чтобы костюм стал ожившим эскизом художника. Это относилось и к декорациям. Бакст обладал оригинальным цветовым видением, он сочетал зеленый, синий, желтый, красный. При этом он находил такие оттенки, которые делали эти сочетания уникальными. Мы стремились сохранить цветовую палитру художника. Однако именно это вызвало бурю негодования.

Мне в жизни повезло, я знаком с людьми, у которых в доме висят картины Бакста. Они нарисованы ярчайшими красками. Но для многих сегодняшних критиков эталоном бакстовского стиля являются не эскизы с их ярким колоритом, а декорации Мариинского театра, несущие на себе печать почти 30-летней эксплуатации и изрядно поблекшие. История этих декораций такова. В свое время А. Лиэпа снимал фильм «Возвращение Жар-птицы», в который вошли три балета дягилевской антрепризы — «Жар-птица», «Петрушка» и «Шехеразада». Сделанные для фильма декорации и костюмы были подарены Лиэпой Мариинскому театру. Спектакли прочно утвердились на Мариинской сцене и живут на ней вплоть до сегодняшнего дня. За годы жизни декорации выцвели. «Шехеразада» в Мариинском театре уже никакого отношения к Баксту не имеет. Там царят легкие пастельные тона, скорее напоминающие Серова. Изменения претерпели и некоторые костюмы. Так, костюм Красной Султанши превратился в голубой...

Э. В. М.: Какое место занимает спектакль «Синий бог в Вашей творческой биографии»? Стал ли он для Вас важной вехой?

Н. М. Ц.: Все очень просто. На спектакле в Лондоне мне, тогда еще начинающему 18-летнему танцору, подарили цветы. А вместе с цветами — конверт, в котором оказалась открытка с эскизом Бакста к «Синему богу». Там было написано, что я очень похож на изображенного персонажа и выражено пожелание, чтобы я когда-либо исполнил эту роль. Я тогда только рассмеялся, но открытку сохранил (она до сих пор у меня хранится). Когда спустя некоторое время мне позволил Андрис Лиэпа и рассказал о своем замысле, я сразу же загорелся. Ничего больше, чем оживить эскиз Бакста, мне тогда не хотелось. Я своей цели достиг. Мне было все равно, как это воспринято критикой. Потому что просто нарядиться в этот костюм — было безумно приятно. Танцевать было неприятно и очень сложно. А вот самому стать тем, что называют «piece of art», казалось необычайно увлекательным. Если взглянуть на эскиз Бакста, нетрудно понять того человека, который подарил мне открытку. Пропорции изображенной фигуры удивительно совпадали с теми, какие были у меня в 2005 г.: узкие бедра, широкие плечи, длинные ноги. Мне хотелось хоть на мгновение стать бакстовским созданием.

УДК: 782.1; 159.93

Т. В. Букина

«ВАЛЬКИРИЯ» Р. ВАГНЕРА — С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА:
НА ПУТИ К «ДРУГИМ» СЛУХОВЫМ СТРАТЕГИЯМ

«Музыка для профанов» — этот парадоксальный отзыв Т. Манна о вагнеровских сочинениях запечатлел одну из наиболее загадочных дилемм, сопровождающих всю историю их сценической жизни. С момента открытия театра в Байройте драмы немецкого музыканта благополучно совмещают своё реноме «сложнейшей из всех когда-либо написанных музык» (по отзыву П. И. Чайковского) с репутацией «третьего пласта», многократно подтвержденной инцидентами массовой вагнеромании. Между тем статистика рейтинга композитора у публики, казалось бы, противоречит выводам музыкально-психологических исследований, согласно которым установка музыки профессиональной традиции на высокую информативность языка несовместима со слуховой компетентностью немусыканта. Многократно засвидетельствованные историками и социологами факты широкой популярности сочинений Вагнера у самых разных (в том числе и непрофессиональных) страт аудитория позволяют предложить гипотезу о существовании неких альтернативных программ восприятия его произведений, которые, вероятно, были обусловлены необычной профессиональной ментальностью композитора.

Оспаривая устойчивую мифологию о композиторском призвании, творец театралогии оценивал собственный профессиональный выбор весьма прагматично — как необходимый шаг к осуществлению идеала *Gesamtkunstwerk*, и не настаивал на своём музыкальном даровании. В богатых анналах слуховой доблести музыкантов случай Вагнера уникален полным отсутствием легенд о его рекордах слуха или подвигах памяти. Сообщаемые же композитором автобиографические сведения дают довольно неожиданную картину его музыкальной одаренности.

Так, Вагнер не только не был «абсолютником» (пример достаточно редкий среди выдающихся музыкантов), но и, вероятно, имел несовершенный внутренний слух, недостаточный для мысленного представления даже собственных произведений. Композитор не мог сочинять без инструмента и, судя по автобиографии, часто приходил в изумление при первом исполнении его опер. Его воспоминания о детстве почти не фиксируют обычных для музыкально одарённых детей проявлений стихийной слуховой активности: импровизаций на инструменте, подбора знакомых отрывков. Например, чтобы освоить на фортепиано любимую увертюру «*Freischütz*» К.-М. Вебера, Вагнеру пришлось специально выучить ноты, а его первым опытом по композиции предшествовало штудирование руководства по генерал-басу. Разученные при поверхностном знакомстве с нотной грамотой произведения он не корректировал слухом, продолжая, по собственным словам, исполнять «очень неправильно те вещи, которые ему нравились» [1, с. 69].

Небезынтересно также сопоставить фрагменты автобиографии Вагнера с разработанными в психологии критериями *музыкальности* — комплекса психофизио-

логических предпосылок, необходимых для успешных музыкальных занятий. Среди таких проявлений А. Готсдинер выделял, в частности: ранние проявления музыкальной впечатлительности, доминирование музыкальных увлечений в жизни, ранние склонности к сочинению музыки, впечатляющее соотношение между результатом и затраченным трудом [2, с. 137–138]. Исходя из этих критериев, в детском возрасте Вагнер демонстрировал сравнительно невысокие показатели предрасположенности к музыке. В противоположность большинству его великих коллег, он не последовал в своем профессиональном развитии сценарию вундеркинда, не получив в раннем детстве ни систематической школы музыкального мастерства, ни даже обширного слухового опыта. Хотя в семье Вагнеров приобщение к игре на фортепиано либо пению традиционно входило в воспитание детей, сам композитор вспоминал позднее, что из всего многочисленного семейства его, как ни странно, единственного до 12 лет «не обучали вовсе музыке» [1, с. 68]. Сам он в эти годы не сомневался, что ему «предназначено быть поэтом» [1, с. 48], его первые поэтические и драматургические эксперименты относятся к 9–11-летнему возрасту, эпизодические же музыкальные занятия ещё долго оставались для него «чем-то второстепенным» [1, с. 69]. Лишь в возрасте 16 лет он принял вполне рациональное решение о карьере музыканта после холодного приёма в домашнем кругу его драмы «Лейбальд и Аделаида» (придя к выводу, что для правильного ее понимания необходимо положить ее на музыку). О своих юношеских музыкальных «успехах» Вагнер впоследствии отзывался весьма скептически, не без иронии вспоминая, как своей «скверной игрой на фортепиано» и скрипичными упражнениями он месяцами «терзал слух матушки и сестры» [1, с. 71, 81]. Первый отзыв о сочинениях 17-летнего музыканта, данный музидиректором Магдебургской оперы, неким Кюнлейном, был: «никуда не годится» [1, с. 77]. Первое публичное исполнение сочинения Вагнера (увертюры *B-dur*, написанной в том же возрасте) сопровождалось грандиозным провалом. Среди разнообразных видов музицирования будущий композитор был в то время успешен лишь в написании фуг (при котором работа слуха во многом заменяется логической рефлексией) и дирижировании (где слуховые дефекты могут быть отчасти компенсированы развитой моторикой и харизматическим даром).

Присущие Вагнеру слуховые особенности позволят отчасти откомментировать модель музыкальной одарённости, разработанная Д. К. Кирнарской [3, с. 60–245]. В соответствии с этой концепцией, музыкальная восприимчивость человека определяется его *интонационным слухом* — способностью к спонтанному пониманию смысловой стороны музыки, эмоциональной реакции на нее, вне зависимости от уровня музыкальной подготовки слушателя. Интонационному слуху свойственны повышенная ассоциативность и интерес к сонорным аспектам звучания (тембру, колориту, регистру). В противовес интонационному, *аналитический слух* отвечает за освоение музыкальной «грамматики»: он обеспечивает точное «опознание» нотируемых элементов музыкального текста (звуковысотных, ладогармонических, структурных). Будучи обязательным атрибутом музыкального профессионализма, аналитический слух активно развивается

в процессе обучения музыке, однако без своевременной тренировки во многом утрачивается еще в детском возрасте¹.

Автобиографические свидетельства Вагнера не оставляют сомнений в том, что у него изначально доминировал интонационный слух, аналитический же отставал. При этом позднее начало занятий, вероятнее всего, помешало его совершенному развитию, вследствие чего композитор даже в зрелом возрасте во многом сохранил «детскую» слуховую стратегию, которая отражалась как на восприятии им музыки, так и на ее сочинении. Насколько можно судить по воспоминаниям современников, сложности с аналитической структурой музыкальных текстов преследовали композитора и по достижении профессионального мастерства — например, ему подчас стоило значительных усилий безошибочно воспроизвести по памяти все детали гармонии, исполняя на фортепиано даже собственные произведения. Вот, например, характерный фрагмент из воспоминаний В. С. Серовой о посещении композитора в 1865 году: «Вагнера попросили сыграть что-нибудь на рояле < ... >; он сыграл брачное шествие из «Лоэнгрин»... Дойдя до половины, он запутался в гармонии, и, буркнув: «Der Teufel weiss, was hier für Harmonie folgt!» («Сам черт не разберёт, какая гармония следует!»), — покинул инструмент, ткнув кулаком в клавиши» [5, с. 130]. В то же время, музыкальное восприятие композитора отличалось исключительной образной ассоциативностью. Эту особенность демонстрирует богатая сенсорная палитра, представленная его метафорами о музыке и о творчестве музыкантов. Например, мелодический напев Вагнер сравнивал с запахом цветка, а оперную арию — с растением, орошённым искусственным ароматом [6, с. 286]. Бетховенский метод мотивного прорастания ассоциировал с «воздвижением из раздробленных частей... богатых и величественных зданий» [6, с. 317], оркестр Берлиоза — с «непомерно большой машиной-калейдоскопом» [6, с. 318], а созданное им музыкальное направление — с «жирной, вкусной устрицей», проглоченной современной оперой [6, с. 316]. Инкрустации фольклорных мелодий в операх Вебера композитор сопоставлял с «лакированной декламационной мозаикой» [6, с. 320], моцартовскую ясность в музыке охарактеризовал метафорически: «серое у него было серым, а красное красным» [6, с. 319]. Кроме того, Вагнер, возможно, обладал *зрительно-тактильно-звуковой синестезией*: при сочинении музыки он раскладывал вокруг яркие куски шёлковой материи и время от времени касался их рукой [7, с. 166].

Феномен музыкальной ментальности автора тетралогии может быть также уточнен с помощью данных исследований нейролингвистического программирования. Это направление психологии изучает поведение личности как воплощение модели её субъективного опыта, представляемого, в частности, тремя сенсорными системами, или модальностями: аудиальной, визуальной и кинестетической. Очевидно, в психограмме Вагнера визуальная и кинестетическая модальности были представлены более ярко, чем аудиальная. В этом случае доступность переводу в эти смежные модальности должна была служить для него существенным критерием в отборе

¹ Психологические изыскания последних десятилетий показали, что подавляющее большинство «прирождённых» абсолютников теряют эту способность на первом году жизни [3, с. 163–164]; более ¾ детей к 4 годам перестают чисто интонировать голосом отдельные звуки [4, с. 58–59].

своих музыкальных приоритетов — например, предпочтении, отдаваемом театральным жанрам. Закономерным следствием ассоциативности музыкального мышления Вагнера стал введенный им новый оперный жанр — «Gesamtkunstwerk», объединивший достижения разнообразных искусств для охвата возможно большего диапазона сенсорики аудитории. В области же непосредственно музыкального языка к иносенсорному (и, шире, общекультурному) опыту слушателя апеллируют т. н. *неспецифически-музыкальные средства* (термин В. В. Медушевского): ритмо-темповые, регистровые, фактурные, тембровые, динамические, артикуляционные и прочие характеристики, занимающие положение на стыке выразительных систем различных искусств². Не исключено, что подсознательный отбор таких «полимодалных» элементов в музыкальном тексте определял круг пристрастий Вагнера в искусстве звуков. Например, по его воспоминаниям, в детстве при посещении концертов городского оркестра в Дрезденском саду на него производили неизгладимое впечатление сонорные качества звучания — фонизм оркестровых тембров и отдельных созвучий [1, с. 69–71]. По утверждению Е. В. Назайкинского, музыкальный тембр, отражая некоторые физические свойства источника звука, способен вызывать у слушателя отчётливые предметные представления [9, с. 28]. Вероятно, неслучайно в числе наиболее любимых произведений у юного Вагнера были оперы Вебера с их увлекательными тембровыми экспериментами. А своим оппонентом в творчестве он избрал итальянскую оперу, основной экспрессивный элемент которой — «абсолютная мелодия» — не вызывает внезвуковых ассоциаций.

В своих сочинениях Вагнер, профессионально владея специфической музыкальной лексикой, должен был, тем не менее, отдавать предпочтение именно «полимодалным» языковым элементам, позволявшим ему наиболее полно транслировать в музыке свою сенсорную карту. Можно предположить, что высокая концентрация подобных экстрамузыкальных лексических единиц во многом определяла привлекательность произведений композитора для непрофессионалов. Подтверждением данной гипотезы может служить случай Эйзенштейна — частный пример иносенсорной интерпретации вагнеровского сочинения.

Во второй четверти XX в. Эйзенштейн выступил творцом новой кинопоэтики, ассимилировав в роли «донора» кинематографии технологические средства смежных искусств. Аргументируя аспекты своей концепции киноязыка «кадровым анализом» произведений живописи, литературы, драмы, режиссёр упорно воздерживался от комментариев к музыкальным сочинениям. Причины исследовательского «нейтралитета» Эйзенштейна в отношении музыки не являются секретом: в своих печатных работах он вскользь упоминал, что «не очень музыкально образован», свои же музыкальные данные (слух и память) считал посредственными [10, с. 230]. Однако в контексте подобных признаний кажется парадоксом единственная музыкальная работа кинематографиста — режиссура вагнеровской «Валькирии» в Большом театре (1940)³.

² Подробнее см.: [8, с. 39–40].

³ Эта работа, безусловно, стоит особняком среди случаев непосредственного сотрудничества Эйзенштейна с композиторами в его киноработах, где вопросы синхронизации музыкального и визуального рядов решал, в основном, музыкант.

Вполне вероятно, что одной из причин согласия на постановку послужило соответствие коммуникативной структуры «Валькирии» сенсорному опыту Эйзенштейна. Избранное кинематографистом профессиональное амплуа, несомненно, соответствовало его сенсорной карте, в которой заметно доминировала визуальная модальность. Визуальную «акцентуацию» подтверждают, например, острая зрительная восприимчивость и фотографическая память, обусловившие интерес режиссёра к выставкам, музейным экспозициям, коллекциям и фотоальбомам с их визуально-информативной спрессованностью. Мемуары Эйзенштейна изобилуют многочисленными описаниями зрительных впечатлений с обилием наглядных характеристик: цвета, формы, материала и пр. Вот, в частности, типичный фрагмент его «Автобиографических записок»:

«Париж я помню не очень подробно и по типично детским признакам:

Тёмные обои и громадные пуховые подушки в отеле “Дю Эльдер”...

Шахту лифта, вероятно, первого, который я видел в жизни.

Могилу Наполеона.

“Пью-пью” в красных штанах в казарменных помещениях вокруг...

Серые суконные платья и белые накладки девушек в любимом папенькином ресторане.

Фильмы Мельеса.

Jardin des Plantes (Ботанический сад).

И чёрные коленкоровые рукачатые фартучки-чехлы, которые надевали на девочек, игравших в сорсо в Тюильрийском саду...» [10, с. 225].

В подобных эпизодах, примечательных стремлением режиссёра «транслировать» читателю свой визуальный опыт, показательны как употребляемые грамматические структуры (цепочка назывных предложений), так и синтаксис. Применяемая здесь своеобразная «раскадровка» текста, при которой каждому описываемому предмету отведён «крупный план» — персональный абзац, — напоминает технику кинематографического монтажа. Активно разрабатывая в своем творчестве монтажные приёмы, Эйзенштейн подчёркивал их суггестивный потенциал, позволяющий «зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора» [11, с. 170–171].

Несомненно, что работа в сфере кино дополнительно форсировала визуальную направленность мышления Эйзенштейна: например, по собственному свидетельству, он сознательно воспитывал у себя привычку к мысленной визуализации, «когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чём думаешь, или то, о чём вспоминаешь» [11, с. 100]. Между тем, визуализации фрагментов музыки, очевидно, в большинстве случаев препятствовала невысокая музыкальная компетентность Эйзенштейна, тормозившая процесс подобного перевода.

Перечисленные аспекты перцептивного стиля отечественного кинематографиста не оставляют сомнений в **экстрамузыкальной направленности восприятия** им музыки. По мнению Д. К. Кирнарской, данную стратегию (свойственную преимущественно дилетантам) характеризует склонность аккумулировать из звукового потока внемузыкальные ассоциации взамен постижения имманентно-музыкаль-

ных закономерностей материала⁴. Иными словами, проникновение «экстрамузыкала» в звучащий текст сводится к «фильтрованию» в услышанном амбивалентных «полимодалных» языковых единиц. Этот психологический механизм фильтровки ярко демонстрирует круг предпочтений Эйзенштейна в области музыки. Так, он проявлял интерес к цветному слуху Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина, восхищался «кинематографичностью» музыкального мышления С. С. Прокофьева, в работах У. Диснея особенно ценил его мастерство графического воплощения мелодического рисунка⁵, а в выступлениях Г. С. Улановой — ее способность «прочерчивать жестом мелодию».

По сообщению режиссёра, в «Валькирии» его привлекла отчётливая наглядность музыки Вагнера, которая инспирировала постановку целого спектра звукозрительных проблем. Такая характеристика вполне соответствует коммуникативной структуре вагнеровской оперы, идеально адаптированной к *экстрамузыкальной стратегии слышания музыки*:

– быстрой утомляемости внимания и ассоциативности восприятия непрофессионального слушателя коррелирует композиционная «пестрота» музыкального материала «Валькирии», в которой сюжетное действие чередуется с красочными оркестровыми картинами (гроза, ночной майский пейзаж, бой Зигмунда с Хундингом, полёт валькирий, Feuerzauber), а также звуковыми иллюстрациями рассказов персонажей (Зигмунда, Зиглинды, Вотана);

– экстрамузыкальному восприятию свойственна фрагментарность, а над ретроспективным установлением дистантных связей преобладает последовательное нанизывание эпизодов. Для такой слушательской стратегии оптимален доминирующий в «Валькирии» метод лейтмотивных комбинаций в построении сцен, который мог напомнить Эйзенштейну его монтажно-кадровую технику;

– к визуальному опыту слушателей апеллируют также сами лейтмотивы, символизирующие конкретных персонажей или предметы. Их масштабная краткость (0,5–2 такта) и лаконичность (благодаря применению жанровых и ритмических формул или риторических фигур) соответствуют информационной плотности визуальных образов. Превалирующей у неаудиалов ритмо-темповой и темброво-фактурной ориентации слуха над звуковысотной и ладогармонической отвечает индивидуализация тематизма средствами тембра (лейтмотивы Валгаллы, меча), фактуры (лейтмотив огня), ритма (лейтмотив валькирий)⁶.

Кроме того, зрительные аналогии у публики могут вызвать: графичность мелодической линии (округлые очертания лейтмотива кольца, линейный контур лейтмотива копыя, изломанный подобно молнии — лейтмотива Доннера, бога грома⁷; высокий регистр (3–4 октавы) и звонкие тембры (flauto piccolo, campanelli) в лейтмотиве огня, ассоциирующиеся с яркими, светлыми тонами⁸; пространственные иллюзии в эпизоде «Полёт валькирий» (эффекты эха, приближения, усиление голосов рупором и т. д.); воздействие фонетики.

⁴ Подробнее об экстрамузыкальной стратегии восприятия см.: [12, с. 24–30].

⁵ О звукозрительном синтезе в творчестве У. Диснея см.: [13, с. 150–152].

⁶ См. нотные примеры 1–4.

⁷ См. нотные примеры 5–7.

⁸ См. нотный пример 3.

Не исключено, что оранжево-красные лучи прожекторов, сопровождавшие «Полёт валькирий» в версии Эйзенштейна, были подсказаны ему вокализацией гласных «о» и «а» в кличе воительниц. Именно такое фонетико-цветовое соответствие устанавливают хорошо известные режиссёру синестезийные шкалы А. Рембо, Р. Гиля и А. — В. Шлегеля⁹.

«Эта музыка хочет быть зримой, видимой», — так диагностировал Эйзенштейн визуально информативную сенсорную «карту» «Валькирии» [14, с. 341]. Вполне объяснимо, что поиски его постановочной концепции шли в направлении зрительной перекодировки экстрамузыкальных элементов произведения. Порождаемая музыкой Вагнера визуальная модель проходила в воплощении кинорежиссёра следующие этапы¹⁰:

1. Разработка «пластической партитуры» действия, в которую входили «пластическая оркестровка» (то есть, инсценировка пантомимой) рассказов героев, «мимические хоры» (комментировавшие музыкальный текст) и подвижные декорации (в проекте существовали также киноэпизоды)¹¹.

2. Визуализация сцены «Feuerzauber» методом, близким цветовой строке Скрябина (световое колорирование тембровых и гармонических бликов).

3. В постановке «Полёта валькирий» предполагалось использовать также стереоэффект: трансляцию музыки по помещениям, окружавшим зал (что не было реализовано по техническим причинам).

Маршрут перевода Эйзенштейном «музыки будущего» в зрительный ряд не ограничился лишь режиссурой «Валькирии»: эта работа отбросила проекции и на последующие его эксперименты уже в области кинематографии. Среди таковых была, в частности, его теория «вертикального монтажа», впервые описанная в статье 1940 г. В рамках этой концепции режиссёр трактовал мизансцену, сценическую пластику, изображение, звук и цвет как автономные партии, воздействующие на зрителя в конгломерате. Одним из прообразов кинематографической звукозрительной полифонии Эйзенштейн признавал музыкально-вербальный контрапункт в драмах Вагнера¹². Кроме того, предложенная режиссёром концепция цветового кино заключалась в «тематическом» осмыслении цвета, наделённого в картине функцией оперного лейтмотива и проходящего в своём суггестивном воздействии на зрителя аналогичные стадии: установление ассоциативной связи между цветом и его «денотатом», затем «вырастание» цветовой темы путём обогащения новыми коннотациями и, наконец, превращение цветového мотива в символ, задающий смысловой и эмоциональный модус ситуации [16, с. 599–602].

Авторитетный эксперт в области музыкально-когнитивных стратегий Т. Адорно считал условием полноценного восприятия музыки, отличающим «хорошего слушателя», имплицитное владение имманентно-музыкальной грамматикой. Однако такое представление автоматически ограничивает орбиту потенциальной

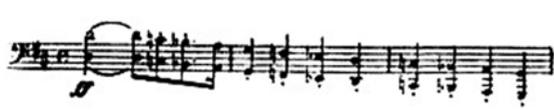
⁹ См. об этом: [11, с. 201–202].

¹⁰ Описание дано по: [14, с. 350–359].

¹¹ Подробнее о декорациях и сценографии «Валькирии», а также режиссерские эскизы Эйзенштейна к этой постановке см.: [15].

¹² См.: [16, с. 361].

Нотные примеры

<p>Нотный пример 1. Лейтмотив Валгаллы. Хор валторн</p>	
<p>Нотный пример 2. Лейтмотив меча. Труба</p>	
<p>Нотный пример 3. Лейтмотив огня</p>	<p><i>[Lento]</i></p> 
<p>Нотный пример 4. Лейтмотив валькирий</p>	<p><i>Allegro</i></p> 
<p>Нотный пример 5. Лейтмотив кольца</p>	
<p>Нотный пример 6. Лейтмотив копья</p>	
<p>Нотный пример 7. Лейтмотив Доннера</p>	

слушательской аудитории, поскольку, по материалам NLP-исследований, язык звуков является «родным» не более чем для 20 % людей¹³. Изучение возможных альтернативных сценариев восприятия музыки Вагнера непрофессиональной публикой показывает, что значительно расширить сферу своего влияния композитору позволила запечатлённая в его сочинениях персональная сенсорная модель, которая предлагает слушателю «резервные» слуховые стратегии, помогая избежать «языковых барьеров» и «издержек перевода».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Моя жизнь: В 2 т. Т. 1. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. 560 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М.: NB Магистр, 1993. 193 с.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
4. Бонфельд М. Ш. Музыкальное мышление ребёнка: специфические черты // Междисциплинарный семинар- 4. Интерпретация художественного текста: Сб. науч. материалов. Петрозаводск: б/изд., 2001. С. 57–61.
5. Серова В. С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович: Воспоминания. СПб.: Шиповник, 1914. 376 с.
6. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
7. Лапшин И. И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология. Хрестоматия. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 161–171.
8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 1. М.: Искусство, 1964. 695 с.
11. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 567 с.
12. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард., 1997. 160 с.
13. Сапегина Т. А. Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, № 3 (38). 2015. С. 147–153.
14. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 5. М.: Искусство, 1968. 599 с.
15. Савенко С. И. Эйзенштейн как оперный режиссер: «Валькирия» Вагнера в Большом театре. Публикация и комментарий С. И. Савенко // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в.: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред. — сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 306–326.
16. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 671 с.
17. Молден Д. Психотехнология НЛП для владения собой и управления другими / Методические рекомендации для слушателей курса «НЛП в бизнесе». М.: Центр НЛП-тренинга, 2000. 247 с.
18. Типы людей. По материалам сайта Александра Любимова www.trenings.ru // NLP. Центр современных NLP-технологий. URL: http://www.center-nlp.ru/library/s52/obshenie_6.html (дата обращения: 10.11.2015).

¹³ См. об этом: [17, с. 136]. Многие психологи называют еще меньшие цифры: например, согласно информации, опубликованной на сайте Центра современных NLP-технологий, аудиальная модальность является ведущей всего для 5 % людей [18].

УДК 7.011

Е. Э. Дробышева

«НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, СЛИШКОМ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...»:
К ВОПРОСУ ОБ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Если ваше искусство ранит человека,
и вы не смогли его после этого вылечить,
значит, вы перешли границу.

Антон Адасинский

«Все спокойно и красиво — никакой пошлости, современности и прочего креатива...» — это цитата из раздела «Афиша» газеты «Московский комсомолец» за сентябрь 2015 г. [1]. Автор отзыва о некоем культурном событии — выставке — петербурженка, мама, посетившая мероприятие вместе с ребенком. Данное частное высказывание интересно нам как симптоматичное: в один ряд с «пошлостью» поставлены «современность» и «креатив», что не может не вызвать когнитивного отклика у размышляющего о смыслах актуальной социокультурной реальности. Расхожее утверждение «О вкусах не спорят» уместно в речи обывателя, культур-философский же дискурс «обречен» на споры и поиски оснований «суждений вкуса» — основы эстетических суждений, согласно И. Канту.

Сфера современного искусства вызывает ожесточенные споры — и по поводу формы, и по поводу содержания художественного высказывания. Сама по себе данная проблема настолько масштабна и многоаспектна, что в рамках любой исследовательской работы — не только статьи, но даже и монографии — возможно лишь наметить концептуальные основания дискурса и/или более подробно остановиться на анализе какого-либо феномена из огромного числа художественных фактов, событий, стратегий и их интерпретаций. В качестве исследовательской парадигмы мы выбираем аксиологическую. Базовым для авторской концепции архитектоники культуры является полагание ценностей в качестве ее оснований. Именно ценностное сознание познающего и оценивающего субъекта определяет конфигурацию модусов его жизненного мира, понимаемого в данном случае как биосоциокультурное пространство.

Поскольку мы говорим о *современном* искусстве, прежде всего, следует обозначить терминологическую проблему, *со-временность* — всегда есть совпадение с тем временем, которое является объектом изучения. Поэтому само понятие «современное искусство» по логике языка включает в себя все проявления художественного отображения действительности, относящиеся к описываемой эпохе. Современным для соответствующих периодов было и античное, и средневековое, и ренессансное искусство. Другое дело, что некоторые образцы произведений искусства предыдущих культурно-исторических эпох становятся классическими

в эпохи последующие, таким образом включаясь в «современное искусство», но в определенном качестве.

Объектом нашего интереса является современное искусство в узком смысле этого слова — то, что чаще всего обозначают как *актуальное искусство* или *contemporary art*. Не будем углубляться в терминологические нюансы, поскольку эта проблема лежит в другой исследовательской плоскости и на данный момент не имеет какого-либо конвенционального решения. В авторском «Словаре современного искусства» Макса Фрая по этому поводу подмечено: «Словосочетания *актуальное искусство*, *актуальный художник* появились в русском языке по инициативе самих участников актуального художественного процесса. В данном случае слово *актуальный* является эквивалентом английского *contemporary* (до этого момента в русском языке современный означало одновременно и *contemporary* и *modern*, что, согласитесь — форменное лингвистическое безобразие < ... > приходится писать: “современное”, не имея в виду никаких особых оттенков смысла, а исключительно ради удобоваримости текста» [2]. Как справедливо пишет С. В. Лаврова, «подчинившись изменчивой природе эпохи, это понятие бесконечно меняет свой облик, а мы свободно подразумеваем под ним диаметрально противоположные вещи» [3, с. 289].

Что же касается аксиологического дискурса, то здесь ситуация с понятиями едва ли более очевидна. С одной стороны, статус *Красоты* как одной из составляющих триады общепринятых ценностей, не требует обоснований, с другой же — как только мы обращаемся к *Красоте* как концепту, возникают вопросы к исходной парадигме, контексту, способам интерпретаций: мы вступаем в пространство субъективности. «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с *объектом* посредством рассудка, ради познания, а с *субъектом* и его чувствами удовольствия и неудовольствия посредством воображения», отмечает Кант [4, с. 203].

Проблема границ эстетического восприятия действительности напрямую связана с базовой культурной оппозицией — между природным и культурным началами человека. «Эстетическое чувство не меньше, чем рациональное начало (разум), выделяет человека из среды прочих живых существ (мы, впрочем, не знаем, ощущают ли вороны прелесть соловьиного пенья, а соловьи немелодичность карканья ворон)», — пишет Н. Д. Арутюнова [5, с. 8]. Способность выделиться из природной среды посредством творческих усилий, различить проявления телесного и духовного, сделать это различие базовым для формирования эстетического отношения к действительности является субстанциальной человеческой характеристикой. Историю искусства можно проследить, в том числе, с этих позиций — возрастания осознания возможности творящей личности реализовать «человеческое, слишком человеческое» начало, возвыситься над миром инстинктов, наполнить окружающий мир и собственную деятельность смыслом.

Эстетика напрямую занимается проблемой разграничения *про-явлений* в нашей жизни фактов «первой» и «второй» природы, обозначая переход от действительности к искусству. «Непосредственное восприятие прекрасного в живой жизни с трудом освобождается от “тела”, т. е. от природных ассоциаций — утилитарных,

плотских, моральных, мистических, религиозных, социальных, функциональных» [5, с. 9]. Сумев в ходе развития художественных практик «отделить эстетическое чувство от чувственности», искусство в XX в. отчасти возвращается к исходному синкретизму: «в настоящее время, однако, чувство и чувственность стремятся воссоединиться, < ... > эстетическое чувство заменяется чувственностью» [5, с. 10]. Исследователь пишет о «смешении двух отраслей эстетики, < ... > ведущих к взаимному непониманию и сбоям в дискуссиях о проблемах красоты». Эти две отрасли связаны, с одной стороны, с «прямым и непосредственным восприятием красоты и безобразия действительности, ее перцептивным познанием» и, с другой — с ее «познанием путем восприятия тех художественных образов, которые воспроизводят действительность, осуществляют сублимацию чувства, освобождая его от плотских влечений и увлечений» [5, с. 8].

Скептицизм, высказанный Ницше в отношении морали и религии, науки и искусства в его труде «Человеческое, слишком человеческое», во многом задал тон развитию культуры XX в. Сам Ницше назвал свою книгу «памятником суровой дисциплины своего Я, с помощью которой я внезапно положил конец всему привнесенному в меня “святому восторгу”, “идеализму”, “прекрасному чувству”» [6]. Мы же в качестве основного концепта для данной статьи используем парафраз на тему его формулы — «нечеловеческое, слишком нечеловеческое» — для обозначения одной из нарастающих тенденций современных художественных практик, а именно — стремления к «новой чувственности», актуализации телесности в качестве оппозиции цивилизованным, рациональным основаниям современного человеческого существования, ремифологизации важнейших опор идентичности.

Будучи «витриной» ментальных метаморфоз, происходящих в обществе, искусство наиболее явственно репрезентирует как их основания, так и актуальные формы воплощения. Ценностные основания актуальной культурной архитектоники находят свое художественное выражение в различного рода арт-практиках, в том числе — телесно ориентированных. Речь идет о таких жанрах, как танец и балет, «пластический» или «физический театр», театр танца, и об их синтетических вариациях. Об аксиологии танца мы уже писали в предыдущих статьях, в частности — относительно ценности подлинности [7].

Среди отечественных творцов художественных форм и смыслов в обозначенной для исследования области особую нишу занимает группа «DEREVO», работающая в стилистике и технике «пластического» или «физического» театра. По поводу того, какой коллектив стал пионером-основателем данного направления в России, оценки исследователей и участников театрального процесса расходятся. В рекламных текстах декларируется, что «питерская публика открыла для себя явление физического театра именно благодаря Антону Адасинскому» [11]. Более подробно знакомым с историей пластического театра известно, что уже ленинградские зрители имели возможность увидеть впечатляющие эксперименты в этой области, которые продемонстрировали еще в конце 1960-х артисты Каунасской студии пантомимы под руководством М. Тенисонса, а затем — и «Театр пластической драмы», созданный «московским литовцем» Г. Мацквичюсом

в 1975 г. И, хотя опусы названных первопроходцев стилистически были далеки от спектаклей Адасинского, «большая форма пластического спектакля», по мнению театроведов, к моменту появления театра «DEREVO» уже могла восприниматься как «вполне “узаконенная” предшественниками» [8, с. 121]. Оставляем этот спор за пределами нашего исследования.

Вот что о жанровой принадлежности своего детища пишет его основатель Антон Адасинский: «Я очень люблю группу “Дерево” и себя самого периодически, но мы не относимся ни к какой форме — ни танца, ни театра. Группа “Дерево” — это группа “Дерево”. Да, мы занимаемся балетом, да, мы знаем, что такое модерн данс, да, мы знаем “релиз техник”, знаем фламенко, танго, мы очень много перетанцевали разных техник, но мы используем только тот материал, который необходим для данного номера, для этого спектакля. Если есть идея, для которой необходимо заниматься японским танцем будто, мы находим для этого возможности, едем, работаем. Год-полтора-два, чтобы потом выйти в этой краске на сцену. Мы умышленно избегаем любой таблички на груди. Это — группа “Дерево”. Это — годы работы, чтобы владеть разными техниками. В технике модерн данс, я думаю, мы можем позволить себе полчаса быть на сцене, нужно ли это нам, не знаю» [9].

Поводом к написанию данной статьи стало посещение автором спектакля «Кецаль», занимающего одно из центральных мест в афише театра с 2004 г. В 2006 г. театр «DEREVO» получает за спектакль «Архангела» на фестивале Fringe в Эдинбурге, а в 2007 г. — «Золотую Маску» в номинации «Новация» [10]. В анонсе спектакля на сайте галереи современного искусства «Эрарта» зрителя предупреждают: «Ожидать от театра DEREVO прямолинейного повествования было бы чистой иллюзией. В этих картинах движутся создания из настолько мистических, чувственно-фантастических измерений, что их едва ли возможно с чем-либо сопоставить» [11]. Спектакль, название которого отсылает к южноамериканскому мифу о священной птице с головой змеи — «*это гимн тела, главного и первейшего человеческого инструмента*» [10]. Не — *гимн телу*, как можно было бы ожидать в пределах понимания классической эстетики, а *гимн тела*, таким образом, целью авторов постановки была явно не артикуляция ценности Красоты, но вот чего? — вопрос.

Танцовщики/актеры на сцене — физически совершенные тела, нарочито универсальные, великолепно тренированные, не только без акцентов на гендерную принадлежность, но и вообще без акцентов на личностное, индивидуальное, в целом — *человеческое*. Происходящее на сцене сложно назвать танцем: набор рваных, аритмичных, дерганных движений отсылает к чему угодно, только не к идее/ценности телесной красоты и гармонии. У эстетики нет шансов в этом наборе животных, конвульсивных, хаотичных жестов под режущую слух музыку, сопровождаемом таким же дерганным, раздражающим светом. Хтоническая, низменная, грубая, животная сила корежит прекрасные атлетичные тела, сворачивает их в немислимые позы, наводит первобытный ужас перед непреодолимым хаосом.

Из анонса к спектаклю на сайте театра «DEREVO»: «Приближение к главному. Лежу на животе. Мое лицо спрятано между коленями женщины. Глаза упираются

в колени. Все время надо прятать себя в гроб, в утробу, пещеру, могилу, влагалище земли. Чтобы сжали, похоронили. К главному... Разбить ее камнями. На куски все. Кость, мясо. А фарш поедят птицы... больше ничего не нужно впитывать. Искать подтверждения. Стало проще и дальше. И не важно умереть на краю горохового поля... сжать огромное к бороде, к косичке, к шлему гребешком... Раз. Раз. Не дать соединиться нашим ногам... не поздно. Не поздно. Я не иду. Меня ведут. И их ведут, и тех ведут. Творог в чулке затвердел, а было жидко. Расхлестать, размазать собой-ножом... И плыть по себе по всему» [10]. Насколько пластическая лексика создателя спектакля соответствует лингвистической — вопрос, открытый в силу своей риторичности. Эпатажность той и другой снимают со зрителя ответственность за адекватность восприятия, скорее — являются залогом отсутствия такой возможности в принципе.

Приведем несколько отзывов о спектакле «Кецаль»: «Перформанс, который временами напоминает сакральный языческий ритуал, — это череда пластических образов, демонстрирующих безграничный потенциал человеческого тела»; «В рассеянном свете <...> возникают картины, которые *одновременно очаровывают и отнимают очарование*»; «Свет и визуальные образы незабываемы. Танец и движения — захватывающи»; «По сути это можно рассматривать как иллюстрацию к теории эволюции. Актеры извиваются и прыгают, как если б они были первыми выходцами из “первичного супа”. < ... > Смерть и возрождение. Эпическое путешествие, сделанное «Деревом» так *мучительно по-человечески*»; «Заклученные в лагере, люди как подопытные кролики или сперматозоиды с их текучими движениями в поисках обратного пути из матки»; «DEREVO выбирает маленький театр, скрытый от “широких масс”» [10]; «чувственный языческий ритуал, посвящение первородной телесности, миф, материализованный в причудливых и выразительных пластических образах < ... > фантастический коллаж, осколок параллельного мира, населенного причудливыми существами, чувственными и мистическими, *воплощающими идеал сверхчеловека*, в котором сохранилась нерушимая целостность духовного и телесного» (*курсив мой — Е. Д.*) [12]. Мнения неоднородны, их объединяет одно — равнодушных нет.

Очевидно, что в искусстве нет, и не может быть однозначного восприятия и оценки (если речь не идет об условиях тоталитарного режима). Ценностное сознание воспринимающего субъекта опосредовано его образовательным уровнем и культурным бэкграундом, возрастом и окружением. Мы также не пытаемся навязать *оценку*, речь идет лишь о проблематизации концепта Красоты в парадигме постмодернистской эстетики и об обозначении, на наш взгляд, важной тенденции в актуальных арт-практиках — формировании тренда на телесность как самоценность, пробуждение чувственности, свободной от эстетического чувства.

Являясь адептом «физического театра», Адасинский манифестирует и воплощает влияние подсознательного на сознательную творческую деятельность не только в собственных произведениях. Он курирует и проекты молодых авторов в рамках «Группы продленного дня (ГПД) Антона Адасинского». Так, к примеру, «физический спектакль» «У Лики» под эгидой ГПД представляет собой «исследование средствами физического театра. “Физическое” (плотское, телесное, SOMA)

высказывание — совершенночистое, честное, не загнанное в форму СПЕКТАКЛЯ, не прозванное РАЗМИНКОЙ, ни кем и ни чем не профильтровано через чьи-то посылы и сверхзадачи, не подкрашено, не подслащено. Только мы и наши тараканы, сны, видения, привидения, наше “al dente”» (*орфография сохранена — Е.Д.*) [13].

Древние люди, жившие в сопричастности природным силам, ощущали ее как гармоническую связь, обеспечивающую человеку его же антропологическую целостность — окружающая природы «достаивала» недостающее, придавала силы и смысл его существованию. Современный «расколотый», «расколдованный» (в веберовском толковании) мир обостряет тоску по утраченному синкретизму. Отсюда — стремление художественными средствами восстановить, хотя бы в хронотопе спектакля, искомую целостность. «Там, где беда жутко скручивает понятие мира и гармонии в крепкий узел, который, в конце концов, взрывается и распадется на отдельные части руин, как символ разрушения и насилия. В похожей пустоте удушья внутренние птицы не взлетают как мечты. А в простоте величия природы царит непревзойденный покой и наслаждение, где все человеческие размышления выравниваются в одну и только одну Таинственную песню Любви», — цитата из анонса спектакля «Отражение», «танцевальной притчи, описывающей картины мира, где между светом и тьмой существует промежуток, в котором заключен основной секрет Творца» [10].

В стилистике, сходной с анализируемой нами постановкой Адашинского, был решен «шедевр французского *contemporary*, поставленный в 1981 г. — спектакль Маги Марен “May B”» — согласно оценке Э. Г. Гончарской, — «интеллектуальная провокация *per se*». Искусствовед пишет: «Культовое действо-диагноз навеяно пьесами Сэмюэла Беккета “В ожидании Годо” и “Конец игры” и посвящено минутам глубочайшего человеческого унижения. Представляет оное десяток уродцев в исподнем грязно-белого окраса, с застывшими набеленными лицами и черными провалами глазниц, с крючковатыми носами и оттопыренными ушами — кажется, будто в этих существах воплотились все химеры и горгульи Нотр-Дама. Бомжеватые аутисты с обочины, почти идиоты — то ли обитатели психушки, то ли контингент дома престарелых — движутся в замедленном ритме, являя собой визуальную аллгорию тупиковости и вневременности существования» [14, с. 133].

Исследуя художественную парадигму *contemporary dance*, Гончарская формулирует ее так: «несовершенное тело и неидеальная душа, лишённые всякого романтического налета». «Лебеди, претерпев обратную трансформацию, превратились в гадких утят — вроде лысых нелепых гибридов Матса Эка или brutальных мускулистых птиц Мэтью Боурна; сильфиды и виллисы, забыв о способности летать, как “пух из уст Эола”, шмякнулись оземь и принялись ползать по полу. Партерные экзерсисы одержали верх над верхними поддержками, и почти все обитатели балетной страны¹ принялись отчаянно косолапить. Место на сцене заняли индивиды с нестандартными пропорциями, с “невыворотными” стопами,

¹ Автор подчеркивает, что речь идет исключительно о *contemporary dance* и несколько не касается балета классического, равно как и неоклассики — хотя последняя, безусловно, достойна отдельного разговора.

с нарочито неуклюжими жестами. На смену трехсотлетним классическим канонам пришли новые каноны красоты [14, с. 131].

Проблема состояния посткультуры активно обсуждается в гуманитарном пространстве историками и социологами, футурологами и философами, культурологами и экологами. Френсис Фукуяма, автор нашумевшей концепции «конца истории», еще в 2002 г. издал труд «Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции», в котором поставил вопрос о влиянии технологий на саму природу человека, о возможности превращения его в постчеловека. Со времени издания работе о конце истории в 1989 г. сам автор пришел к выводу о том, «что лишь один аргумент невозможно отвергнуть: конца истории не может быть, пока не будет конца науки» [15].

Балансирование на грани человеческого и постчеловеческого, о котором говорят футурологи — тема, занимающая умы любого социально ответственного человека. Но помимо науки, меняющей мир, у нас остается искусство, средствами которого мы можем не только выразить свою тревогу или надежду, но и сформулировать актуальное понимание ценностей, обеспечивающих архитектурно-художественную устойчивость культуры в *со-временном* нам хронотопе.

Поскольку проблема, поднятая нами, в силу своей многоаспектности не имеет одного лишь рационального решения, завершим наше исследование в рамках данной статьи цитатой из работы Ницше, от названия которой мы отталкивались. «Любовь как искусный прием. Кто хочет действительно узнать что-либо новое (будь то человек, событие или книга), тому следует воспринимать это новое с наибольшей любовью, быстро закрывая глаза на все, что ему кажется в нем враждебным, отталкивающим, ложным, и даже совсем забывая об этом; так, например, он должен делать величайшие уступки автору книги и прямо-таки с бьющимся сердцем, как при скачках, желать, чтобы он достиг своей цели. Дело в том, что таким приемом пробиваешься к самому сердцу нового объекта, к его движущему центру: а это именно и значит узнать его. Когда это достигнуто, то разум позднее делает свои ограничения; эта чрезмерная оценка, эта временная остановка критического маятника была лишь искусным приемом, чтобы выманить душу чего-либо» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиша // Московский комсомолец. 16–23 сент. 2015 г.
2. Арт-азбука: Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая // URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/actual-iskusstvo/> (дата обращения: 11.04.2016).
3. Лаврова С. В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 38. С. 277–299.
4. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–529.
5. Арутюнова Н. Д. Истина, Добро, Красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004. 720 с. С. 5–29.
6. Ницше Ф. «Человеческое, слишком человеческое»: Книга для свободных умов // PHILOCULT.RU. URL: <http://philocult.ru/1024-chelovechesкое-slishkom-chelovechesкое.html> (дата обращения: 02.03.2016)

7. Дробышева Е. Э. Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 39. С. 195–201.
8. Константинова А. В. «Анаморфозы Шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой. 2014. № 34. С. 108–122.
9. В отрыв! От реальности // Независимая газета. 2007. 6 апр. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1730196> (дата обращения: 11.11.2015).
10. DEREVO: сайт театра// URL: <http://www.derevo.org/common/rus/actions/> (дата обращения: 05.03.2016).
11. Театр DEREVO. «Кецаль» // Официальный сайт галереи современного искусства «Эрарта». URL: <http://www.erarta.com/ru/calendar/events/detail/ce8be6f7-2612-11e5-a8d6-8920284aa333/> (дата обращения: 02.04.2016).
12. Спектакль «Кецаль» в постановке Театра DEREVO// URL: <http://kudago.com/spb/event/спектакл-kecal-v-postanovke-teatra-derevo/> (дата обращения: 02.03.2016).
13. Театр DEREVO// Страница театра ВКонтакте. URL: https://vk.com/derevo_teatr (дата обращения: 12.03.2016).
14. Гончарская Э. Г. Красота в обстоятельствах contemporary dance: Не-танец некрасивых людей// Архитектоника современного искусства: Сб. ст. / Под ред. Е. Э. Дробышевой, Л. А. Меньшикова. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой (в работе).
15. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции/ Пер. с англ: М. Б. Левин. М., 2004 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3604> (дата обращения: 17.04.2016).

УДК 7.071.2

Е. М. Коляда

ИНДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ АННЫ ПАВЛОВОЙ (рельефы и фрески храмового комплекса Аджанты)

Начало XX столетия ознаменовалось активными поисками новых художественных форм. Внимание многих деятелей искусства этого периода было приковано к Востоку с его яркими красками и экзотическими образами. Повышенный интерес у творцов нового искусства и зрителей, жаждавших новизны, вызывала Индия¹. Всплеск интереса к этой стране был предопределен своеобразием индийского культурного наследия, постепенно открывавшегося для западного зрителя [1, 2]. Взаимное постижение индийской и европейской культур происходило в условиях своеобразного противоборства [3–7]², и что самое интересное, осуществлялось не только на территории самой Индии, но и в Европе, где в музеях уже тогда были собраны богатые коллекции индийских древностей³ и университетах, в которых получали образование представители индийской знати. Европейцев восхищали величественные архитектурные сооружения, привлекала своей глубиной восточная философия, удивляли порой слишком откровенные для западной культуры сюжеты и образы, непривычные обычаи и др. Не менее привлекателен для европейцев оказался индийский танец, вызвавший в среде творческих личностей массу фантазий на индийскую тему. Поскольку о том, что такое настоящий индийский танец на тот момент было мало известно даже в самой Индии, опорой для подобных фантазий стали живопись и скульптура, очень подробно воспроизводившие характер движений, позы, мимику лица и костюмы. Влияние индийских мотивов и образов, «подсмотренных» в изобразительном искусстве Индии оказалось чрезвычайно велико в начале XX столетия. Достаточно вспомнить балеты «Радха»⁴

¹ Британская Индия (British Raj) — название колониальных территорий в Южной Азии, которыми владела Великобритания с 1858 по 1947 гг.

² На протяжении долгих десятилетий местное население вело борьбу за независимость от колониаторской политики Великобритании. В разных частях государства периодически вспыхивали восстания. Обстановка осложнялась голодом и эпидемиями.

³ Колониальная политика Великобритании привела к полному упадку художественных традиций в Индии. В начале XX в. для самих индийцев многие страницы собственной истории и изобразительного искусства были неведомы. Открытия в области индийского искусства делали сами колониаторы, вводя в научный обиход индийские памятники древности, изучая их и принимая меры по их сохранению и изучению.

⁴ Балет «Радха», созданный по мотивам индийской мифологии, на музыку французского композитора Л. Делиба был представлен в 1906 г. американской танцовщицей и хореографом Рут Сен-Дени. Фотографии Р. Сен-Дени в образе Радхи представлены на сайте <http://top-antropos.com/history/item/48-ruth-stdenis> (дата обращения 10.09.2015).



Фрагмент фрески
с изображением танцовщиц.
Храмовый комплекс Аджанта
(Индия). III–V вв.

и «Синий Бог»⁵. Оба балета хотя и вызвали интерес у публики, но не стали новым словом в искусстве танца⁶. Тем не менее, среди множества постановок начала XX в. на индийскую тему, есть те, история создания которых интересна не только с точки зрения эволюции европейского балета, но и как иллюстрация взаимного притяжения культур и взаимодействия разных видов искусства. К числу таких постановок относится балет «Фрески Аджанты», созданный Анной Павловой под влиянием образов индийского храмового комплекса и ставший результатом кропотливой работы балерины и участников ее труппы. Рассмотрим последовательно историю создания этого балета.

Желание поставить танец на индийскую тему возникло у Павловой еще во время первого посещения Индии⁷. Диван Чаманлан⁸, познакомившийся с Павловой во время ее гастролей в Индии, рассказывал своему другу и соотечественнику Раму Гопалу⁹ следующее: «Она говорила мне, что ...ей бы хотелось когда-нибудь создать индийский балет, воплотив в танце чувства, навеянные древними индийскими памятниками» [8, с. 131]. К сожалению, «...ни один индийский раджа или любитель индийского искусства не мог показать ей классический танец. Павлова умоляла богатых образованных индусов показать ей мистические индийские тан-

⁵ Балет «Синий Бог» был поставлен М. Фокиным на музыку Р. Гана для одного из русских сезонов С. Дягилева. Премьера «Синего бога» состоялась в мае 1912 г. в театре Шатле в Париже. Декорации и костюмы к этому балету выполнил Л. Бакст. Главные партии исполнили В. Нижинский и Т. Карсавина.

⁶ Основной акцент в реализации индийской темы в балетных постановках того времени делался на экзотичность образов, предварительно «подсмотренных» в индийских памятниках искусства. К сожалению, от этих постановок сохранились в основном эскизы костюмов и фотографии танцоров, застывших в эффектных позах.

⁷ В Индии Анна Павлова с труппой выступала два раза: в 1921 и 1928 гг.

⁸ Диван Чаманлан — индийский дипломат, видный политический деятель, коллекционер и пропагандист древнего и современного искусства Индии.

⁹ Рам Гопал — первый индийский классический танцор международного уровня. Благодаря ему, искусство индийского танца Бхаратанатьям получило распространение, в том числе в Европе.

цы. В том, что в этой огромной чудесной стране эти танцы сохранились и где-то под спудом существовали, она не сомневалась, но в ответ на ее просьбы ей неизменно отвечали, что священных храмовых танцев уже не существует! Ей все время твердили, что индийский классический танец умер» [8, с. 130–131]. А ей так «хотелось привезти с собой в Англию индийский танец и приступить к работе над новым балетом, который внесет восточное своеобразие в ее репертуар» [9, с. 135].

В свое первое посещение Индии, перед самым отъездом из Бомбея Павлова по счастливой случайности стала свидетельницей индусской свадебной церемонии, увидела в ней подлинное отражение индийской традиции и решила, что должна включить театральную версию свадьбы в коллекцию восточных танцев, которые надеялась представить в Лондоне¹⁰. Анна Павлова желала создать на сцене ощущение достоверности происходящего, поэтому от участников постановки потребовалось не только изучение танцевального и музыкального наследия Индии, но и всего возможного материала по культуре этой страны. Харкурт Альджеранов, участвовавший в создании балета «Восточные впечатления», так писал о подготовительной работе над постановкой: «Меня отправили в Музей Виктории и Альберта, чтобы найти детальное описание свадебной церемонии и изображения костюмов, которые обычно тогда надевали...» [9, с. 141]. Но европейский балет имеет свои отличия от традиционных индийских постановок и реализация замысла несколько затянулась. Одним из долго обсуждаемых вопросов был вопрос декораций. Альджеранов вспоминал: «Мы с месье Дандре долго обсуждали вопрос декораций, поскольку, если мы хотели воссоздать индийский театр, нам следовало обойтись вообще без них, но мы хорошо знали, что европейские зрители ждали декораций. Они слишком привыкли к великолепным декоративным эффектам Бакста и его последователей, так что мы не смогли пренебречь этой визуальной стороной нашей работы» [9, с. 141]. Проблему разрешили, подобрав и увеличив до нужного размера гравюры из Британского музея, изображавшие индийские пейзажи. Другой проблемой стал поиск музыкального сопровождения. Анна Павлова понимала, что в индийской традиции ритм движений и музыкальная гармония неразрывны и если язык тела еще можно было явить на суд зрителя европейского, то музыка Индии с большим трудом ложилась на восприятие тех, кто вырос в русле музыкальной традиции Европы. Справиться с этой проблемой помог случай. Именно в период работы над «Восточными впечатлениями» в Лондоне с гастрольями выступала Комолата Баннерджи — композитор и исполнительница индийской музыки. Павлова заказала молодой индианке написать музыку к «Индусской свадьбе». [9, с. 141–142]. Баннерджи не только подобрала музыкальное сопровождение, но и познакомила Павлову с молодым

¹⁰ Анна Павлова была инициатором постановки балета «Восточные впечатления», который явился результатом гастрольного турне труппы по странам Востока. Балет стал своеобразной коллекцией восточных танцев, в числе которых были и индийские. Постановка демонстрировала не только возможности европейской балетной школы, но и приемы, характерные для традиционного исполнительского искусства стран Востока, изученные танцорами труппы Павловой в разных странах.

индийским танцовщиком Удаем Шанкар¹¹, знакомство с которым привело к весьма продуктивному развитию индийской части «Восточных впечатлений». Шанкар не только объяснил Павловой язык движений индийского танца, поставив сцену индусской свадьбы и балет «Кришна и Радха»¹² для «Восточных впечатлений» но и выступил автором костюмов, которые были созданы из подлинных индийских тканей. «Павлова предложила ему стать ее партнером в этом балете, он принял предложение, и это стало его первым шагом в долгой артистической карьере, в результате которой он объездил весь мир» [9, с. 142]. Детали постановки новых балетов на индийскую тему становятся понятны благодаря воспоминаниям Харкурта Альджеранова, который по просьбе Анны Павловой помогал Удаю Шанкару освоиться в труппе и имел возможность наблюдать все уроки индийского танца¹³, даваемые Шанкаром русской балерине [9, с. 143].

Нельзя не сказать о том, как усилия Павловой и ее труппы оценили зрители в Европе и Индии. Один из европейских критиков писал: «Там, где кончается знание, ему на помощь приходит воображение» [9, с. 250]. Газета «Таймс» («The Times») очень скептически отозвалась об «Индусской свадьбе» и «Кришне и Радхе»: «Музыку к ним написала Комолата Баннерджи...музыку, в которой долгие и бес-связные танцевальные мотивы с ударными акцентами и звуки волынки, искусно примененные к западной оркестровке, производят эффект принадлежности к Востоку» [9, с. 147]. «Бостон ивнинг транскрипт» («Boston Evening Transcript») писала об этом танце, как о «вещи, исполненной предположений и намеков, с причудливыми ритмами, из-за нарушенных репрессий приобретшей напряженный эмоциональный накал» [9, с. 158]. Если лондонская публика была сдержана в своих оценках «индийских» вариаций Павловой, то в Бомбее и Калькутте балет «Восточные впечатления» имел большой успех. Рам Гопал писал о танце Павловой и Шанкара: «...нежная и изящная сцена, напоминающая саму природу. Танцовщики покачиваются, словно колосья на ветру или тихо колышущиеся волны. Они составляют единое целое с природой» [8; 9, с. 144]. Альджеранов же так описывал балет «Кришна и Радха»: «Павлова — сама покорность, а красивый, мужественный, грациозный Шанкар действительно превратился в Кришну, Вечного Возлюбленного¹⁴. Он нес

¹¹ Удай Шанкар — индийский танцовщик, балетмейстер и педагог. С Анной Павловой познакомился в Лондоне в период учебы в Королевском Колледже искусств. В 1927 г., напутствуемый Павловой, Шанкар возвращается в Индию, что бы заняться изучением национального танцевального наследия своей родины. Явился пионером современного танца в Индии, соединив европейскую методику с классическим индийским танцем. В 1938 г. основал в Индии институт по изучению старинных танцев и костюмов.

¹² «Индусская свадьба» являла собой первую часть индийской темы «Восточных впечатлений». «Кришна и Радха» стала второй частью этого балета. Обе части прошли долгое становление.

¹³ Позже эти уроки позволили Альджеранову заменить Шанкара в балете «Кришна и Радха».

¹⁴ Когда Удай Шанракар покинул труппу по окончании сезона в «Ковент-Радген», на роль Кришны был назначен Харкурт Альджеранов, который исполнял ее с тех пор до последнего представления, состоявшегося в Париже в 1930 г.

в руках флейту, демонстрируя, что явился в образе пастуха» [9, с. 144]. «Шанкар был таким превосходным Кришной, а Павлова — Радхой, абсолютно уловившей дух Индии» [9, с. 151]. Об «Индусской свадьбе» этот же автор писал следующее: «На затемненной сцене бомбейского театра “Эксцельсиор” курился фимиам, облака благовоний застилали погруженную во мрак эстраду, затем постепенно зажигались огни и вырисовывался силуэт божественной Анны. Она сидела, закрыв покрывалом лицо. Поблескивали парча, шелк и драгоценности. Это была стыдливая невеста. В конце “Индусской свадьбы” она вставала и в радостном танце выражала счастье девушки, соединившей свою жизнь с тем, о ком она мечтала и кого хранила в своем сердце» [9, с. 140].

«Индусская свадьба» пользовалась у всех в Индии большим успехом, но люди, приехавшие из разных районов страны, жаждали дать иностранцам совет по поводу церемонии» [9, с. 140]. Видимо явленное артистами воспринималось зрителями как реальное действие. Позднее именно из-за этого от «Индусской свадьбы» пришлось отказаться. А балет «Кришна и Радха» оставался необычайно популярным не только у индийских зрителей. В своих воспоминаниях Альджеранов, позже заменивший в этой постановке Шанкара писал: «Это был необычайный опыт исполнять “Кришну” с Павловой перед индускими зрителями. Я ... в своей интерпретации роли рассматривал театр как мою вселенную... Выступая перед индийской публикой, я не ощущал себя человеком до тех пор, пока занавес не опустился снова. Я никогда не обсуждал этого с Павловой, но мне казалось, что и она испытывает такую же экзальтацию» [9, с. 248]. Альджеранов вспоминал о том, что после представления некоторые зрители просили автограф дать не от имени артиста, а от имени индийского божества. Надо в очередной раз напомнить, что постановка «Индусской свадьбы» и «Кришны и Радхи» осуществлялась на основе довольно скудных представлений об индийском танце и тот факт, что индийская публика встретила одобрением постановки, созданные европейскими танцорами, свидетельствует о том, что Павлова и артисты ее труппы уловили внутреннюю экспрессию созданных образов. Как вспоминал Альджеранов, большую роль в этом сыграли произведения скульптуры, предварительно тщательно изученные в музеях Лондона [9, с. 158].



Анна Павлова в индийском костюме.
Ок. 1930 г.

«Интерес Павловой к индийскому танцу по-настоящему внушал вдохновение...Все ведущие индийские газеты опубликовали серьезные и умные отчеты об интервью с Павловой, в которых она подчеркивала потенциальную важность индийского танца и тот способ, которым его следует связать с другими видами искусства, такими богатыми по своей собственной сути. Она осознавала, что индийскую музыку нелегко приспособить для театра, но не сомневалась в том, что эту проблему можно решить» [9, с. 250]. Балет «Кришна и Радха» сохранялся в репертуаре труппы Павловой до 1930 г. К сожалению, кинозаписей его исполнения нет, но сохранились фотографии, сделанные Моне Лук и Тией Проктер в Сиднее. На этих фотографиях Павлова и Альджеранов позируют в образах Радхи и Кришны. Эти снимки¹⁵ балерина считала очень удачными, соответствующими исполненным темам [9, с. 264].

Но настоящим открытием для публики стал другой балет на индийскую тему, который был создан анной Павловой после посещения балериной пещерных храмов Аджанты¹⁶. Побывать в комплексе, на тот момент еще мало изученном, балерине посоветовали ее индийские друзья, знавшие, что Павлова ищет способы познакомиться с нюансами индийского танцевального наследия.

Пещерный комплекс Аджанты¹⁷, расположенный в штате Махараштра, столицей которого является г. Мумбаи (Бомбей), явился в начале XX столетия настоящей сенсацией для широкой общественности. Всего в комплекс входит 29 пещер, из которых 5 храмов и 24 монастыря с кельями. Все они были украшены рельефами и росписями. При этом самые старые помещения размещаются в центре комплекса, более поздние расположены на периферии. Пещеры были открыты в 1819 г. совершенно случайно и на протяжении нескольких десятилетий

¹⁵ Некоторые из этих снимков находятся в Национальной библиотеке Австралии (National Library of Australia, официальный сайт: <http://www.nla.gov.au> (дата обращения 10.07.2015).

¹⁶ В Индии более 1000 пещерных храмов, большинство из которых буддийские. Самые живописные из них расположены в штате Махараштра. К их числу относятся храмы Аджанты.

¹⁷ В результате проведенных в течение XX в. исследований, было выявлено, что комплекс возник во II в. до н. э. в районе, через который пролегали торговые пути, и проходившие караваны «спонсировали» монахов, предоставлявших путникам кров. Щедрость торговцев нередко связывают со стремлением следовать заветам учения махаяны, согласно которому достоинства и заслуги через благочестивый акт могут быть переданы от одного человека к другому. Монахи жили в Аджанте почти шестнадцать столетий, и все это время здесь шли работы по созданию скальных храмов и келий. В результате долгого развития в толще скалы высотой 75 м возник комплекс, общая протяженность которого более 500 м. Из 29 пещер на сегодняшний день в 16 сохранились следы былого величия комплекса и лишь 9 из них демонстрируются туристам. На сегодняшний момент не представляется возможным определить авторов и заказчиков изображений. Но очевидно, что работали здесь профессиональные художники, а не монахи, хотя степень мастерства отличается у разных поколений ваятелей и живописцев. Тем не менее, исследователи отмечают знание исполнителями индийского трактата по теории и технологии живописи «Читрасутра» («Беседы о живописи»).

не исследовались¹⁸. Популярность среди туристов пещеры получили только в начале XX столетия. Забытые храмы Аджанты от пола до потолка внутри и снаружи наполнены скульптурами и росписями [10], большинство из которых изображены танцующими или музицирующими. Образы, созданные неизвестными мастерами, с большой достоверностью передавали характер движений танцовщиц и музыкантов. По существующей в Индии традиции танец [11, 12] воспринимается как ожившая скульптура, а скульптура как застывший танец¹⁹. «На Павлову произвели большое впечатление фрески²⁰ и скульптура. Они обладали какой-то ритмической красотой, что ее вполне удовлетворило, и она преисполнилась уверенностью, что у нее появился материал для индийского балета. Павлова тотчас же принялась обдумывать его, и ее идеи позже оформились в балет, который она назвала просто “Фрески Аджанты”» [9, с. 135]. Увиденное явилось художественной основой для развития балета, в котором традиции европейской балетной школы органично соединились с индийской образностью. Чтобы понять, что так поразило русскую балерину и почему посещение пещерного комплекса стало началом создания нового балета, нужно упомянуть некоторые факты, связанные с историей его открытия, особенностями объемно-пространственного решения и характером декорирования.

Исследователи индийского изобразительного искусства указывают, что рельефы и росписи Аджанты представляют собой не только эволюцию изобразительных приемов, стилей и направлений в изобразительном искусстве Индии, но представляют собой своеобразную энциклопедию индийского быта [2, 10]. Лучшие изображения относятся к V–VI вв. — времени расцвета храмового комплекса. В это время окончательно утвердился тип культового сооружения с просторным залом в центре композиции, богато декорированным порталом и кельями

¹⁸ Впервые вопрос о необходимости проведения в Аджанте научных изысканий был поставлен в 1843 г. английским архитектором и археологом Д. Фергюсоном. В 1844 г. в пещерах начинает работать другой англичанин — художник Роберт Гилл, который на протяжении двадцати лет тщательно зарисовывал скульптуры и росписи в храмах. Сделанные им фотографии и рисунки являются важными артефактами своего времени, и позволяют современным ученым изучать комплекс, так как с момента начала работ и до признания храмов Аджанты в 1983 г. памятником всемирного наследия ЮНЕСКО, произошли значительные утраты исторического материала.

¹⁹ Р. Тагор называл танец «музыкой тела».

²⁰ В то время, когда Анна Павлова посещала Аджанту, еще не был изучен состав красок и особенности грунта, а также техника исполнения росписей. Впрочем, вряд ли это имело значение для балерины. Ведь ее интересовала пластика движения изображенных фигур. Но бытовавшее тогда название «фреска» не совсем адекватно, примененной мастерами технике. Изображения выполнялись по загрунтованной поверхности. В состав черного грунта входили глина, коровий навоз и тертый в порошок траповый камень. Иногда в грунт добавляли рисовую шелуху. Этот состав позволял выровнять поверхность стен и потолка. Поверх черного грунта, а также на архитектурные детали и скульптуру тонким слоем наносился белый грунт (ченам), по которому уже исполнялась роспись красками на яичной основе с добавлением рисовой или льняной воды с патокой и клеем. С фресковой технику индийских мастеров, работавших в Аджанте, роднит только тот факт, что грунт перед росписью смачивали водой.



Анна Павлова и Харкурт Альджеранов
в балете «Кришна и Радха».
Ок. 1930 г.

ходов и колористическим богатством. Многие сцены отличаются довольно сложным содержанием. В сценах разного содержания нашло отражение свойственное фрескам Аджанты единство божественного и земного, мифа и реальности. Наибольшей убедительностью обладают те сюжеты, в которых повествование о жизни Будды, сопровождаются процессиями танцующих и музицирующих персонажей. Разнообразие движений танцовщиц и музыкантов поразительно. Вероятно, именно это произвело неизгладимое впечатление на русскую балерину уже давно желавшую изучить танцевальную культуру Индии, но совершенно не имевшую возможность познакомиться с ней в реальности. Анна Павлова попыталась расширить диапазон хореографии за счет изобразительного искусства. И Аджанта стала для русской балерины источником вдохновения и опорой для очередного творческого эксперимента. Пластика запечатленных в пещерах фигур в чем-то была родственная ощущениям собственным Павловой. Не случайно балетный критик начала XX в. В. Светлов сказал когда-то о танце Анны Павловой, что это «живопись движений, пластика линий» [13, с. 211].

для монахов по обе стороны от основного объема. В независимости от сюжета и техники исполнения все изображения необычайно эмоциональны и поэтичны. Полнота жизни, радость бытия — вот, что отличает образы Аджанты²¹.

Каждый сантиметр стенных и потолочных поверхностей пещер заполняли рельефные или живописные изображения. Среди них четко выделяются религиозные образы, жанровые композиции и декоративно-орнаментальные мотивы. Все они теснейшим образом связаны с архитектурным пространством. Несмотря на декоративный характер композиций, условность объемов фигур, отсутствие перспективы, изображения восхищают пластикой линий, мягкостью тональных пере-

²¹ Несмотря на то, что многие сцены сюжетно не связаны между собой и нередко представляют отдельные циклы, исполненные в разное время, в ряде случаев они являют удивительное единство, достигнутое благодаря отсутствию рамок и возникающему из-за этого ощущению незаметного перехода одной сцены в другую. По этой же причине живописные образы органично соединяются с рельефами. См.: Департамент археологии Индии. India Department of Archaeology. URL: [http://www.worldcat.org/identities/nc-india\\$department%20of%20archaeology/](http://www.worldcat.org/identities/nc-india$department%20of%20archaeology/) (дата обращения 12.10.2015).

Под влиянием увиденных скальных храмов возник одноактный балет «Фрески Аджанты», созданный на музыку А. Н. Черепнина²². Хореография принадлежала А. Павловой и И. Н. Хлюстину²³. Главные партии в балете исполнили Анна Павлова и Лаврентий Новиков²⁴. В постановке этого балета уже не принимали участие индийские артисты и музыканты. Примечательно, но сам Хлюстин никогда не видел того, что так взволновало балерину. Он не был в Аджанте.

Балет «Фрески Аджанты» был показан публике в сентябре 1923 г., когда труппа выступала в «Ковент-Гарден». Ситуацию с премьерой балета Х. Альджеранов описывал следующим образом: «Павлову очень взволновали величественные наскальные изображения в пещере, хореограф же Хлюстин никогда их не видел. Мне кажется, комментарий газеты «Таймс» был глубоким и справедливым: «Новый балет “Фрески Аджанты” вызван к жизни идеей < ... > о том, что создания, существующие в воображении человека, имеют свою собственную жизнь, главная сцена представляет собой танец фигур, изображенных на фресках, в то время пока верующие спят. Эта идея была развита с большой изобретательностью Иваном Хлюстиным. Занавесы и костюмы позаимствованы с подлинных набросков, сделанных с фресок. Балет достигает своей кульминации в сцене ухода Гуатаны от суеты своего двора в поисках более возвышенной жизни. Однако вполне естественно, что аранжировщики главным мотивом балета сделали физическую жизнь многочисленных движений. Что касается критических замечаний — в танцах и особенно в танце самой мадам Павловой встречается слишком много штампов традиционного балета. Музыка Александра Черепнина отличатся ритмическим характером, и ее, пожалуй, следовало более тщательно изучить, создавая па. В целом балет поставлен эффектно, исполнители главных партий делают все, от них зависящее, и постановка в целом принимается с большим восторгом» [9, с. 144–145]. Приведем и другой отзыв: «Эта работа оказалась слишком смелой для того времени. Почти все движения здесь сводились к абстрактным, сугубо стилизованным жестам, непонятным для широкой публики...» [14, с. 64].

Критик С. К. Скотт Монкрифф о балете отозвался следующим образом в «Субботнем обозрении»: «...откровенно говоря, скучный спектакль, с чрезмерной точностью скопированный с унылого буддийского искусства Индии» [9, с. 145].

Мнения о балете «Фрески Аджанты» были прямо противоположными. «Критики и любители балета, которые имели счастье видеть балеты Павловой «Радха и Кришна», «Фрески Аджанты» и «Индусскую свадьбу», помнят, как удивительно близки были духу Индии ее танцы. Она не могла и не хотела называть их подлинно

²² Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) — русский и американский композитор, пианист, теоретик музыки, активно использовавший в своем творчестве русский, грузинский, китайский музыкальный фольклор.

²³ Иван Николаевич Хлюстин (1862–1941) — артист балета, педагог и реформатор, балетмейстер. На протяжении многих лет был балетмейстером и педагогом-репетитором труппы Анны Павловой. Был постановщиком балета «Фрески Аджанты».

²⁴ Лаврентий Лаврентьевич Новиков (1888–1956) — артист балета, балетмейстер, педагог. Партнер Анны Павловой в ряде постановок ее труппы. Исполнял одну из главных ролей в балете «Фрески Аджанты».

индийскими, но разве сами индийцы могли в то время сказать, что такое «подлинный» индийский танец. Тогда, как впрочем, и теперь, в этом вопросе царила невообразимая путаница и большинство индийских критиков также не могли этого определить» [9, с. 132]. Под каким бы углом зрения критики того времени ни рассматривали балеты, поставленные Павловой на индийскую тему, в их словах, на взгляд автора данной статьи, нет объективной оценки данного творческого эксперимента. На тот момент трудно было сопоставить подлинное искусство индийского танца с его европейской интерпретацией. В начале XX в. все, что создавалось в Европе на восточные темы, трудно было соотнести с опытом, накопленным искусством европейской хореографии. Методических приемов, позволяющих адаптировать традиционное танцевальное искусство далеких стран к постановкам на профессиональной сцене, не существовало. Экзотические мотивы манили хореографов, но редко получали понимание у европейского зрителя. Когда увлечение необычными образами заканчивалось, балет выходил из моды, уступая место эталонным образцам. Все это и произошло с индийскими экспериментами Анны Павловой. «Фрески Аджанты» являются ярким тому примером. Из всех трех индийских тем, только «Кришна и Радха» задержался на балетной сцене. Но как бы то ни было, этот эксперимент состоялся. Нельзя не сказать еще об одном факте. Работа Анны Павловой над балетами на индийские темы имела интересное продолжение, правда, уже не в ее творчестве. Молодые индийские танцовщики, пришедшие в ее труппу, чтобы постигать тайны европейской балетной школы, под влиянием русской балерины не только постигли азы классического мастерства, но и занялись возрождением искусства танца своей родины.

Удай Шанкар²⁵ «...учился у нее, наблюдал, как она создавала свои роли — соло и дуэты, следил за всем процессом ее творчества с начала и до конца, изучал ее драматический талант, поддерживал в себе то священное пламя, которое она зажгла в его душе художника-творца. Он страстно мечтал сделать то же самое для индийского танца» [9, с. 133]. На основе разнообразного художественного материала, который Шанкар мог найти на территории Индии, он стал создавать индийские танцы. Ученица Павловой Менака²⁶ возродила танец Северной Индии «Катках»²⁷. «В композиции «балетов», которые ставила Менака, сказывалось влияние Павловой. Это были представления, где подлинные национальные индийские танцы сочетались с танцами, получившими широкое распространение как в Индии, так и на Западе» [11, с. 200]. Еще одна поклонница таланта русской

²⁵ В МКИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой хранится серебряный браслет, который Удай Шанкар подарил Анне Павловой. После смерти Павловой ее муж Виктор Дандре преподнес эту вещь балерине Тамаре Тумановой, которая в 1993 г. передала его на хранение в Академию.

²⁶ Менака — сценический псевдоним индийской танцовщицы Лейлы Сокхей. Она выбрала имя самой прекрасной индуистской нимфы (апсары), получившей известность благодаря драме Калидасы «Абхиджняна-Шакунтала».

²⁷ Катках — одна из школ классического индийского танца, в древности культивировавшегося в индуистских храмах Раджастан и Хиндустана как обязательный атрибут религиозного церемониала и рассказывавший различные истории из жизни Вишну-Кришны. (Большая советская энциклопедия. 1969–1978.)

балерины Рукмини Дэви²⁸, воссоздала танец «Даси Аттам» — танец храмовых куртизанок, со временем переставший считаться неприличным [11, с. 200]. «Вот три великих артиста, так много сделавших для будущего поколения молодых индийских танцовщиков; они были полны энтузиазма и рвения в своем стремлении хоть чем-нибудь способствовать возрождению этого вымирающего в Индии искусства» «Магическая сила таланта Павловой, ее несравненное исполнение танцев, ее пламенные речи и кипучая энергия зажгли сердца этих трех индийских артистов. Она вдохновила их на творческие искания, переработку и возрождение их древнего искусства, несмотря на все заверения, будто индийский танец умер или умирает» [9, с. 132]. «Всем трем новаторам — и Шанкару, и Менаке, и Рукмини Дэви — было уже далеко за тридцать, когда они приступили к изучению индийского танца. Но магическое влияние Павловой и ее искусства было так велико, что оно проникло в их сердца и зажгло в них страстное, неутолимое желание возродить индийский танец» [9, с. 136]. Русская балерина вдохновила своих индийских друзей и учеников на большой подвиг. учитывая, что профессиональные занятия танцем в колониальной Индии считались презренным делом низкой касты уличных танцовщиков и храмовых танцовщиц — девадаси²⁹, а упомянутые индийцы принадлежали к высокой касте. «Если бы не Павлова, кто знает, смог ли бы возродиться индийский танец, который теперь с необычайной быстротой распространяется по всей Индии? Ведь факт остается фактом: именно Павлова первая показала “Индусскую свадьбу” в своей интерпретации» [9, с. 136].

Пусть русской балерине не посчастливилось увидеть классические индийские танцы воочию, музыка движений и пластика линий, свойственные танцевальной культуре этой страны, запечатленные в произведениях изобразительного искусства, стали основой не только для ее творческих экспериментов, но и отправной точкой в становлении национального хореографического искусства современной Индии. Несмотря на то, что балеты «Фрески Аджанты», «Индусская свадьба» и «Радха и Кришна»³⁰ известны сейчас лишь узкому кругу специалистов, они стали результатом тех метаморфоз, которые для того времени — времени открытий и экспериментов — становятся знаковыми. Начав изучаться в британских музеях, где были сосредоточены огромные художественные ценности, вывезенные английскими колонизаторами, индийский танец продолжил свое развитие на родине, где по крупицам, через скульптуру и живопись, творчество живших в отдаленных районах страны носителей старинного исполнительского искусства, он поднялся высоко. В этих причудливых метаморфозах одна из значительных ролей, бесспорно, принадлежит великой русской балерины Анны Павловой.

²⁸ Шримати Рукмини Дэви (Арандейл) — индийская танцовщица, возродившая индийский храмовый танец.

²⁹ Девадаси — в Южной Индии женщины, «посвященные» божееству, которые кроме выполнения религиозных ритуалов и работ по уходу за храмом и его убранством практиковали традиционные виды индийского искусства, связанного с религией, в том числе и сакральное искусство танца (бхаратанатъям) и выступали как храмовые танцовщицы.

³⁰ Фотографии из балета «Восточные впечатления» и «Фрески Аджанты» можно увидеть на сайте «Фотогалерея мастеров музыкального театра» http://gallery-mt.narod.ru/pages-b/pavlova_a_p.html (дата обращения 12.09.2015).

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии: краткий очерк. М.: Мысль, 1973. 558 с.
2. Тюляев С. И. Искусство Индии. М.: Искусство. 1988. 344 с.
3. Люстерник Е. Я. Народные движения в Индии в 80-х годах XIX в. // Индия: современность истории. М.: Наука, 1974. 239 с.
4. Ерофеев Н. Английский колониализм в середине XIX в. М.: Наука, 1977. 256 с.
5. Проблема истории Индии и стран Среднего Востока // Сб. статей памяти И. М. Рейснера / отв. ред.: Г. Г. Котовский. М.: Наука, 1972. 298 с.
6. Синха Н. К., Банерджи А. Г. История Индии. М.: Изд-во иностранной литературы, 1954. 437 с.
7. Шигалина О. И. Великобритания на Среднем Востоке. М.: Наука, 1990. 166 с.
8. Гопал Р. Анна Павлова и индийские танцы // А. Ф. Фрэнкс. Анна Павлова. 1881–1931. Сборник к 25-летию со дня смерти. М. 1956. С. 127–141.
9. Альджеранов Х. Анна Павлова: десять лет из жизни звезды русского балета. М.: Центропиграф, 2009. 287 с.
10. Вертоградова В. В. Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишну-дхармоттарапураны» — теория и технология. М.: Восточная литература, Наука, 2014. 224 с.
11. Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М.: Наука. 1981. 259 с.
12. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона: проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. 288 с.
13. Янковский М. М. Шаляпин // Серия: Жизнь в искусстве. Л.: Искусство, 1972. 373 с.
14. Анна Павлова. 1881–1931. Сборник к 25-летию со дня смерти / Под ред. А. Ф. Фрэнкс. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 192 с.

УДК 75.041; 792.8

О. Ю. Кошкина

НАСЛЕДИЕ Э. ДЕГА В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. БАКИНА

Вопросы о предмете и сути современного искусства — contemporary art — возникают постоянно. Дискуссии достигают высшего накала в момент, когда всплывает знаменитое утверждение о конце искусства [1]. Как указывает философ и теоретик искусства Борис Гройс, вопрос «о конце искусства» и ответ на него («искусство — это то, что кончилось») тесно связаны друг с другом. Для художника решение, санкционированное современной культурой, «все считать произведением искусства, все выставлять в качестве современного искусства, все эстетизировать» [1] снимает вопрос внутренних границ. Современное произведение искусства становится интересным лишь тогда, когда совершает новую и новую попытку операции абсолютного отрицания, смерти предыдущего искусства, представления оригинальных и свежих невозможностей, разрушения запретов.

Принимая во внимание все более накаляющиеся диспуты о ценностных аспектах современного искусства, попытаемся разобраться в феномене востребованности творчества одного из ярких художников современности: Сергея Владимировича Бакина (1957 г. р.). Утонченный живописец и виртуозный рисовальщик, последователь традиций ленинградской графической школы, ученик Родиона Гудзенко¹, Бакин — член Союза художников России, Санкт-Петербургского и Французского обществ пастелистов, лауреат «Art du Pastel en France»² 2012 и 2013 гг., известен давней любовью к классическому балету.

Балетная тема — неисчерпаемый источник вдохновения мирового изобразительного искусства, как и искусствоведческих исследований. Подробно изучалось творчество отечественных художников и сценографов, танцевальная тема у которых занимала значительное место — В. А. Серов, З. Е. Серебрякова, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст и другие. Проблемно-аналитическое изучение наследия Э. Дега (1834–1917), виднейшего представителя импрессионизма, уделявшего балетному танцу особое внимание, обогатилось трудами искусствоведов Я. Тугендхольда, А. Г. Костеневича, М. Ю. Германа.

Историческое развитие живописи и танца идет в постоянном соприкосновении и формальном влиянии друг на друга. Сама природа этих видов искусств предполагает визуальное восприятие. Танец и живопись в пространстве и времени моделируют свою художественную реальность при помощи изобразительных средств. В свою очередь, взгляд на балет через призму визуального образа красной нитью проходит через всю историю классического танца [см.: 2].

Профессиональный балетный танец экстенсивен, его идейное движение демонстративно, направлено на аудиторию. Танцовщицы сконцентрированы

¹ Гудзенко Родион Степанович (1931–1999) — представитель «арефьевского круга», художник старшего поколения ленинградского андеграунда.

² Ежегодная международная выставка пастели в Живерни, Франция.

на форме выражения, ограничены рамками стиля и хореографического текста. Российский балетовед Ю. И. Слонимский в середине прошлого века дал определение балету как системе образов, воплощенных «бессловесными» средствами танца и пантомимы [3]. Следовательно, и живопись, и балет одновременно решают редуцированную задачу по передаче информации, традиционно выражаемую вербально, языком образов. Оба искусства апеллируют к образному смысловозначению, иконическому восприятию, становясь пространственными моделями культуры.

Живописный код балета и его мнемонические приемы (визуальные повторы, фиксация поз движения, абстрактно-геометрические формулы, универсальные графические схемы) заимствованы из живописи для того, чтобы закрепиться в пространстве и преодолеть эфемерность существования. В свою очередь, танец, уподобляясь живописи, стремится сохранить память совершенного движения: «Язык танца обобщает и отражает действительность» [9, с. 107]. Живописный образ визуального искусства — след, оставленный рукой художника, двигавшейся в процессе создания изображения.

Танец и живопись взаимосвязаны: опираясь на изобразительную традицию в целом и живописную в частности, танец применяет живопись в качестве активного помощника и источника вдохновения. Обратное — тождественно в отношении визуального искусства.

Дега обладал особенной свободой манерой художественного изложения. В его пастельной технике смелые, широкие, ломаные штрихи соседствуют с проступающим тоном бумаги, сочетаясь с акварелью или вкраплением масляных мазков. Мастер экспериментировал, обрабатывая созданные картины паром для размягчения пигмента и лучшего его проникновения в основу и последующей растушевки.

Отличающие его визави Бакина отточенная пластика и богатство форм, блеск и упругость линий, всепроникающий свет сочетаются в работе с мягкой текстурой палочек пастели. Бакин во многом повторяет технику великого мастера, интерпретируя своеобразные приемы наложения красочного слоя — к примеру, отдельные мазки-штрихи, сочленяющие, спаивающие живопись и рисунок. Обладая виртуозной чувственной линией, его «живописная палитра, несмотря на кажущуюся монохромность, чрезвычайно изыскана и насыщена тончайшими оттенками цвета» [4]. Используя богатство пастели, способной передать всю сложную гамму цветовых отношений визуального ряда, художник все же избегает использование открытого цвета и натурности колорита: он тонко варьирует множество оттенков цветовых тонов, уплотняя рисунок.

Балетное искусство сыграло огромную роль в творчестве Дега. Попав в конце 1860-х в закулисы балетного театра, он остался преданным ему до конца своих дней, вследствие чего творчество Дега — безошибочно узнаваемо [5, с. 139]. Характерными чертами стали пространственные эффекты, ломаные линии, острые соотношения планов и тонов. Художник находился в кругу мотивов, ставшими для него принципиальными. Мастер буквально формировал взрывной эффект «случайного» взгляда, остановленного движения, особого «импрессионизма жеста» [5, с. 140]. Кредо Дега — зрительное воспоминание, запечатлевшее множество лиц, взглядов и отрывочных впечатлений, сгустившееся до взрывной силы.

«Репетиция» (1874–1877) — ранний шедевр импрессиониста. Отойдя от изображения звезд балета, сверкающих на залитой светом сцене, Дега показывает закулисную жизнь «Opera de Paris» — танцевальный класс с репетицией под руководством опытного наставника. Документальность воссоздается выверенной до мелочей композицией. Фигуры юных танцовщиц собраны в верхнем левом углу и спрятаны за винтовой лестницей. На переднем плане справа представлены две скучающие юные балерины в сопровождении дамы. Передняя фигура танцовщицы решительно обрезана правым краем формата картины. Центральное пространство пусто. Но главную роль предьявляемого действия исполняет металлическая винтовая лестница: она заставляет вращать пространство репетиционного зала, словно колесо, вокруг своей оси, придавая групповую динамику балеринам. Решительно финишируя справа по линии наклона головы пожилой женщины, острого локтя балерины и расставленных пуантов другой, танцевально-визуальный вихрь останавливается. Как вращение лестницы идет слева направо, так и кинетика репетиции вторит ритму ступенек, но в плоскости дощатого пола репетиционного зала.

Эта же тема в изложении современного художника звучит совершенно иначе («Репетиция», 2009). Бакин попал в репетиционные залы Мариинского театра в 2002 г., долгие годы наблюдал за его непарадной жизнью, одновременно фиксируя в своих рабочих блокнотах красоту — труда, тела, движения — танцовщиц. В выбранной пастели Бакин моделирует статичную композицию: начало занятия в учебном классе, юные танцовщицы разогреваются, растягивая мышцы и связки тела. Все несколько замерло в ожидании стремительного танцевально-музыкального действия. Взгляды танцовщиц устремлены в пол и во внутрь себя: быть может, исполненная художником, а затем заретушированная фигура балерины в плие — образ воссоздаваемого экзерсиса в грядущей репетиции. Многократно повторяемые вертикали придают композиции неподвижность, а их внутренняя сдавленная энергия исключает вялость.

Балет Дега — живой организм, представляющий особый ритм жизни и олицетворяющий тяжелый, изнурительный труд в предвосхищении грандиозного действия. Мастер великолепно знал все балетные «па»: старательно изучал классический балет, делая эскизные зарисовки в учебном классе. Танцовщицы в одной из основных поз часто изображались мастером. На одной из известных («Танцовщица», 1877–1878) балерина, опираясь на левую ногу, поднимает другую вверх, еще не успев вытянуть колено рабочей правой. Незавершенность позы усиливается проваленным на левое плечо корпусом танцовщицы. «Обрезанные» стопы окончательно разрушают устойчивость положения. Однако несовершенство выполнения арабеска зримо фиксирует краткое мгновение создания балетного элемента: правая рука вот-вот взлетит вверх к небесам, поднимаемая молочными облаками балетной декорации заднего плана, и вместе с ней выпрямится наклоненный стан танцовщицы, а массивные украшения головы помогут выпрямить подбородок. Выразительный по своей сути элемент преобразуется грядущими изменениями в позиции ног и рук, положении спины и поворота головы. Можно уверенно сказать, что адепт классической выстроенности и логики Дега, сохранив точность линий и ювелирную взвешенность цветовых пятен и масс (темное

«тяжелое» небо декораций, поддерживаемых продольной диагональю облаков, и воздушная кипенно-белая юбка балерины, острым клином входящая в эфирную субстанцию), еретически отважен в структуре картины [5, с. 62]. Находясь в пространстве импрессионистических исканий, художник достигает гармонии.

Художник новой формации Бакин не стремится к буквальному знанию языка классического балета. Он признается, что искусственное «невежество», побег от изучения строгих терминов танцевальной школы позволяет ему максимально глубоко погрузиться в таинство сценического искусства, раствориться в музыке для выпестовывания самостоятельных художественных образов. Незнание хореографической лексики не мешает, однако, Бакину фотографически точно прочерчивать сдержанными графичными линиями один из основных арабесков по методике Вагановой — первый. Легкий наклон корпуса балерины, вогнутая спина, рука, соответствующая опорной ноге, вытянута вперед — точное описание позы классического танца. Но это — не иллюстрация к учебнику по хореографии. Лишь рука художника, его умение и талант способны вдохнуть жизнь в двумерное пространство пастельного листа. Бакин передает форму линией, контуром, используя уголь, а все цветовое решение проводит подкраской, ограниченным выбором пастели — белого, синего и горчичного цветов.

Опираясь на известное высказывание Дега о том, что пастель позволяет ему стать «колористом с линией», в данной сдержанной работе Бакин предельно последователен заветам великого мастера: создание настоящей живописи малыми средствами передавая, сложную гамму цветовых отношений натуры. Художник добивается цветового звучания многоцветьем мелких штрихов. К примеру, в рассматриваемой работе «Без названия» штрихи разной длины смешаны в левой части рисунка, усиливая линию корпуса, придавая дополнительную устойчивость фигуре и создавая напряжение. Растертые пальцем штрихи присутствуют вокруг головы танцовщицы, образуя некое облако волос и придавая нежность всему образу. Краткая линия, столь деликатно оформившая левое плечо, также мягко растерта в направлении предплечья, что образовавшаяся выпуклость девичьего плеча придала трогательности и хрупкости образу на контрасте с ровной, строгой и сухой спиной. Длинные линии легко растушеваны вдоль линии бедра отставленной рабочей ноги, готовой взметнуться вверх: движения растирки пастели предвосхищают движение балерины. Черный уголь может быть не только массивным, усиливая форму, но и хрустально нежным — обозначая газовую юбку танцовщицы. Линии, штрихи, многоцветье растушевки, светлые блики, строгие тонкие линии создают мозаику рисунка как мозаику танца.

Сидящая танцовщица, поправляющая балетную туфлю, — распространенная поза моделей Дега. Одно из самых известных таких изображений — в коллекции Эрмитажа — «Сидящая танцовщица, поправляющая туфли» (1880). Поза повторяется в картине «Две балерины» (1882), во множественных этюдах и набросках юных балерин, располагающихся одиночно и группами, перед занятиями и на репетиции — различные вариации удачно найденного, фотографически схваченного и филигранно зафиксированного мотива. Это не случайно: в картинах Дега даже самое необычное, выворотное положение тела приобретает форму такой

безукоризненной линии рисунка, что создается впечатление, что поза как бы «подтягивается» к линиям, управляющим всей композицией. В действительности, в сложном творческом процессе натура, чудесным образом сохраняя всю свою естественность, преобразуется цветом и рисунком. Линия и цветовая палитра, конденсируясь, приобретают самостоятельную ценность [см.: 6].

Феноменальная наблюдательность и честность не позволяли Дега приукрашивать персонажей. Балерина из эрмитажной коллекции изображена не в самой изящной позе. Но монохромная палитра создает волнующую комбинацию пятен, нежную (эффekt белил) и прекрасную. Данный рисунок — мастерство высочайшего уровня. Композиционное решение поддерживает баланс всех элементов: наклоненная черная головка балерины перевешивает огромное воздушное пространство, очерченное пышной пачкой. Наклон корпуса и широко расставленные ноги, возможно, смотрелись бы тяжеловесно, если отсутствовали изящные ножки стула: они визуальнo приподнимают и вытягивают балерину, привносят ноту легкомысленности. Повторяющиеся кривые — окружности правой руки и правой ноги балерины — мягко угасают вторящей им ломаной кривой классической пачки.

Спустя столетие такое положение тела уставшей балерины свидетельствует, скорее, об изматывающем труде танцовщиц. Интерпретация современного художника («Устала», 2011), срывающая восторг возвышенного преклонения, обнажает пудовый труд артисток сцены, зачастую невыносимый и тягостный.

И все же балетное искусство, воспевающее прекрасное в человеке и призывающее к совершенству, вдохновляет художников чаще: устремленный вверх, летящий корпус танцовщицы Дега, или излюбленная поза танцовщиц Бакина с идеальной осанкой — ровные плечи, строгая спина с плоскими лопатками, гордая обнаженная шея, руки расставлены в легком балансе, ноги заведены одна за другую. Своеобразные «спинки Бакина» не могут оставить равнодушным ни одного вдумчивого ценителя графики.

«Детская головка В кудрях склоненных Лишь балансирует неловко» — Шарль Бодлер, прошивая стихотворным слогом пространство, разделяющее двух художников. Действительно, кажущееся незамысловатым расположение балерины в центре композиции, Бакин разбивает «манящую волной» тонкой спины балерины, «дивным ритмом» движений рук, «томной грацией» посадки головы, склонением «назад, вперед стана стройного». Мастер сдержанными приемами создает атмосферу танца, такого, который «может выявить все тайны, которые кроются в музыке» [7, с. 95]. Эти «па», неоднократно повторяющиеся в произведениях Бакина, образуют некий цикл — характерную позу модели, подчеркивающую особое своеобразие художественного видения.

Костюм в балете — вторая оболочка танцовщицы, видимый элемент театрального образа, главное средство обогащения выразительности мимики, жеста, движения. При удачном подборе это — возможность облегчить тяжелый физический труд танцовщиц во время изнуряющих репетиций в учебном классе. В пору Дега участницы кордебалета позволяли себе маленькую вольность — бархотку на шее. Допустимое на сцене украшение могла позволить себе не танцовщица кордебалета,

а корифейка. Поэтому шейная ленточка, помимо выделяющегося аксессуара, играла роль повышения самооценки балерины.

Бакин, как специалист, обремененный профессиональными знаниями о костюме³, не мог не обратить внимания на пиришество нарядов, которым балерины разнообразили свой мир. Художник хотел создать отдельную серию пастелей о моде балетного закулисья, так как вариативность нарядов усиливалась необычайно яркой цветовой гаммой. Задуманное не осуществилось. Возможно потому, что красота женского тела в движении гораздо ярче в эмоциональном восприятии, чем изучение ее одежд.

Трансформации изображения во времени подверглись и наряды танцовщиц, и сами костюмы. Балетный костюм — важнейший компонент оформления спектакля, эфемерное и обладающее немалой силой воздействия порождение призрачного и могущественного, как танец, мира изобразительного искусства, результат взаимного влияния двух искусств. Художники видят в нем вечно живой источник творчества, меняется их подход к этому источнику, а само время и изменяющийся танец влияют на него [8].

Помимо эволюции балетного костюма изменилось музыкальное сопровождение занятий танцовщиц в учебных классах.

Сюжет картины Дега «В репетиционном зале» — сцена из повседневной жизни. Группа из четырех танцовщиц выполняют рутинную работу — занимаются совершенствованием техники классического танца, исполняют батман. Необходимый для поддержания формы экзерсис, состоящий в монотонном повторении умения правильно отводить и вытягивать ногу, однако, не наполняет обыденностью сюжетную сцену в пику возвышенности художественного видения. Напротив, в картине Дега банальность гениально поднята в ранг высокого искусства.

Танцовщицы репетируют в серой комнате, освещенной естественным светом, льющемся из трех окон от пола до потолка. Краска на стенах стара и частью облезла. Но присутствие в скромных интерьерах классных залов было гораздо большей составляющей времени балерин, чем «Opera de Paris», где они выступали. Дега придерживается реалистического кредо, изображая жизнь как она есть с фотографической точностью: мастерски точно передано освещение в комнате, сплавленное из сдержанной цветовой палитры и естественного света, льющегося из окон. Абрис балерин рваный: где-то контрфорсным светом четко очерчена кисть, собранная в элементе, но нога на переднем плане находится в расфокусе. Лица танцовщиц не отличаются тщательной прописью. На передний план выходит фигура концертмейстера, музыкально сопровождающего урок классического танца, расположенного художником в левой нижней части картины. По тому, как тщательно выписано вдохновенное лицо и узловатые руки исполнителя, подчеркнута белизна сорочки и строгость костюма, проясняется важность и ценность персоны. Возникающее желание осознать картину портретом опытному и скромному музыканту уступает пониманию, что сюжет и композиция значительно

³ Художник в 1982 окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой (ныне — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штирлица), отделение моделирования одежды.



Э. Дега. Репетиция. 1874–1877 гг.
Холст, масло. 58 × 83,8.
Собрание Баррела, Глазго.



С. Бакин. Репетиция. 2009 г.
Бумага, пастель. 40 × 60.
Частное собрание.



Э. Дега. Танцовщица. 1877–1978 гг.
Холст, масло.
Этюд к картине «Звезда. Танцовщица на пуантах».



С. Бакин. Без названия. 2005 г.
Бумага, пастель. 43 × 61.
Частное собрание.



Э. Дега.
Сидящая танцовщица,
поправляющая туфли. 1880 г.
Бумага, уголь, пастель. 47,3 × 30,5.
Государственный Эрмитаж.



С. Бакин. Устала. 2011 г.
Холст, масло. 24 × 30.
Частное собрание.



С. Бакин. Танцовщица. 2006 г.
Бумага, пастель. 60 × 40.
Частное собрание.



Э. Дега. Танцовщица. 1874 г.
Холст, масло. 40,5 × 32,7.
Государственный Эрмитаж.



Э. Дега. В репетиционном зале. 1879 г.
Холст, масло. 46 × 61.
Коллекция Фрика, США.



С. Бакин. На репетиции. 2012 г.
Холст, масло. 20 × 30.
Частное собрание.

сложнее и глубже — это гимн музыке и балету. Движение смычка точно совпадает с мимолетным взмахом рук и ног танцовщиц, зритель при этом явственно представляет следующие движения танцовщиц и рук скрипача. Мы видим живую пластику и слышим скрипки звук.

В работе Бакина «На репетиции» не видно рояля — необходимого инструмента современного класса, но чередующиеся черно-белые линии-пятна плеч, рук, лопаток танцовщиц, словно клавиши рояля, строгие и ритмичны. Чувствуется такт, слышна музыка, возникает единый ритм движения.

Рассмотрение визуального искусства Бакина, опирающегося на созидательные идеи великого мастера прошлого Дега, начиналось с неизбежного трюизма, окрашенного величием Мариинского балета и атмосферы классического Петербурга. Метафизическая общность двух художников на поле «балетомании» отражена подвижническим служением представителям Терпсихоры, прославлению красоты и совершенства женского тела и высокого художественного профессионализма.

Принимая художественную концепцию импрессиониста, Бакин дает индивидуальное эмоциональное звучание своим произведениям. Творческая интерпретация гимна искусству танца выходит на иной уровень. Современная визуальная трактовка образов балерин соответствует ритму и темпу нынешней жизни: жесткие, упорные в своем труде, акробатически безупречные в технике, одинокие внутренне, танцовщицы маняще реалистичны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 422 с.
2. Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 520 с.
3. Гольцман М. Об общих графических закономерностях восприятия живописи и балета: мнемоническая форма танца // Philosophy Documentation Center. URL: [http://www.pdcnet.org/C1257A23005CE2D3/file/CA0C142E6336168AC1257A450065D99E/\\$FILE/signsystems_2003_0031_0002_0079_0105.pdf](http://www.pdcnet.org/C1257A23005CE2D3/file/CA0C142E6336168AC1257A450065D99E/$FILE/signsystems_2003_0031_0002_0079_0105.pdf) (дата обращения 01.10.2015).
4. Гольцман М. Танец как визуальная репрезентация времени: о некоторых общих закономерностях восприятия живописи и танца [Электронный ресурс] // University of Tartu. URL: <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/1106/goltsman.pdf> (дата обращения 01.10.2015).
5. Гройс Б. Что такое современное искусство. Лекция // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/contemporary-art-groys> (дата обращения 01.10.2015).
6. Импрессионизм в сети. Эдгар Дега «Сидящая танцовщица». URL: http://impressionnisme.narod.ru/DEGA/dega15_about.htm (дата обращения 01.10.2015).
7. Портнова Т. Эволюция балетного костюма. Из фондов музея Государственного академического Большого театра // Семь искусств. 2013. № 5 (43). URL: <http://7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php> (дата обращения: 10.04.2015).
8. Семенов А. Сергей Бакин. Живопись / графика // БорейАртЦентр. URL: <http://www.borey.ru/content/view/279/35/> (дата обращения 01.10.2015).
9. Уразымбетов Д. Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — № 36 (1. 2015). — С. 106–113.

УДК 78.087.3

Л. А. Купец

О БЕДНОМ КВАРТЕТЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО ИЛИ ВЕРДИ КАК СИМФОНИСТ

Роджер Паркер в Музыкальном словаре Гроува 2001 г. приводит чрезвычайно скромный список невокальных творений великого оперного композитора Дж. Верди. Среди них три ранних оркестровые сочинения 1830-х гг. (*Sinfonia A dur*, *Sinfonia D dur*, *Adagio*), два фортепианных, датируемых 1840–1860 гг. (*Romanza senza parole*, *Waltz*) и одно камерно-инструментальное произведение (*String Quartet*). Несмотря на авторитет и фундаментальность издания Гроува, струнному квартету — герою нашей истории — уделено в нем одно предложение: что-когда-где он был создан [7]. Да и в фундаментальной отечественной монографии Л. Соловцовой о Верди этому произведению посвящено только полторы страницы, из которых треть занимают нотные примеры [3, с. 313–314]. Все это свидетельствует, вероятно, не столько о пренебрежении этим произведением, сколько оценкой его как незначительного для творчества Верди. И, казалось бы, история создания квартета эту версию подтверждает.

Известно, что появление этого квартета было случайным. В течение зимы 1872–1873 гг. композитор был в Неаполе, где ставили две его последние оперы — «Дон Карлос» и «Аида». Вскоре после постановки «Дона Карлоса», его ведущее сопрано Тереза Штольц заболела, и репетиции к «Аиде» пришлось отложить. В образовавшее свободное время марта, Верди занимался, сочиняя струнный квартет. На 1 апреля он пригласил группу друзей из 7–8 человек в отель Делла Крочелле (*Crocelle*) где, не говоря ни одного вступительного слова, четыре исполнителя вошли в фойе и сыграли квартет. Так состоялась премьера квартета *ми минор*. Это были скрипачи братья Пинто, альтист Сальвадоре и виолочелист Джьярительелло (*Pinto, Salvadore, Giarritiello*). Хотя исполнение было воспринято с энтузиазмом, и тут же повторилось еще раз, Верди сказал умоляющим голосом, что он писал это «просто для развлечений» и «никогда не придавал никакого значения этой пьесе» [цит. по: 8, р. 2]. На три года он запретил его публикацию и исполнение и смягчился только в 1876 г., после того, как стали поступать постоянные запросы от музыкальных обществ к его издателю Джулио Рикорди¹.

¹ О разом возникшей популярности квартета свидетельствует тот факт, что сразу после премьеры в 1873 г. известный австрийский музыкант, пианист-виртуоз Альфред Яель сделал и опубликовал фортепианное переложение этого произведения. Альфред Яель (нем. *Alfred Jaell*; 1832–1882) — австрийский пианист, композитор, педагог. Впервые выступил на сцене в 11 лет в Венеции. Учился у К. Черни, брал уроки у И. Мошелеса, возможно у Ф. Шопена и Ф. Листа. Концертировал по Италии, Франции, Германии, Польше, России. Совершил успешное концертное турне по Америке, где оставался в течение трех лет (1851–1854). Дебютировал там вместе с А. Пати и У. Булем. Был придворным пианистов в Ганновере (1855). Внезапно умер в Париже в возрасте 49 лет, оставив вдовой

По мнению музыковеда Ричарда Уигмора, пренебрежительное отношение Верди к своему детищу не следует принимать полностью за чистую монету. Вполне может быть, что нежелание публиковать работу были связаны с его глубоким восхищением квартетами Гайдна, Моцарта и Бетховена и неким ощущением, что он, итальянец, посягает на территорию, которую по праву занимают великие венские музыканты [см. 8, р. 2]².

Итак, что собой представляет этот квартет? В нем четыре непрограммные части:

I. Allegro (e moll)

II. Andantino (C dur)

III. Prestissimo (e moll)

IV. *Scherzo fuga*. Allegro assai mosso (e moll – E dur)

Первая часть написана в классической сонатной форме с ярким контрастом главной и побочной партий, мотивной разработкой а ла бетховенского типа на теме главной партии и несколько динамизированной репризой с кодой. Л. Соловцова, как и Уигмор, отмечает сходство между главной партией квартета и мотивом Амнерис в «Аиде», изображающим ревность [3, с. 314].

Пример 1

свою 31 летнюю жену Мари. Является автором более 200 сочинений: салонных пьес, фантазий, эффектных транскрипций из Вагнера, Шумана, Мендельсона, которые теперь забыты. Среди его известных учеников были американцы — Бенджамин Ланг (Benjamin Johnson Lang) и Самюэль Сэнфорд (Samuel Simons Sanford).

² О знакомстве Верди с камерными сочинениями и симфониями Гайдна, Моцарта, Бетховена и Мендельсона см., например: [3, с. 17], [1, с. 245].

Побочная партия по фактуре и песенной мелодике ассоциируется у Р. Уигмора с музыкой Мендельсона [8, р. 2].

Вторая часть создана как явно жанровая на 3/4 и балансирует где-то между менуэтом и мазуркой. Уигмор ссылается на дух Гайдна, который там слышен, по его мнению [8, р.2]. Но, скорее, эта музыка напоминает романтическое балетное адажио своей изысканностью гармонии, вокальностью мелодики и пиццикато струнных. Тональность до мажор в крайних частях сложной трехчастной формы с привкусом ля минора в контрастной середине устойчиво завершают балетные ассоциации.

Пример 2

Andantino. $\text{♩} = 98$.
con eleganza

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system includes the tempo marking 'Andantino. ♩ = 98. con eleganza' and dynamic markings 'dolcissimo' and 'pp' for the first two staves. The second system continues the piece with 'pizz.' and 'arco' markings for all four staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Резкие акценты и внезапные динамические контрасты в третьей части, звучащей вновь в ми миноре, наполняют это скерцо демонической энергии. В результате крайние разделы формы *Da capo*, как указывает Джулиан Баден, напоминает балетную музыку Верди в «Макбете»³. Кроме этих аллюзий можно отметить стаккато элементы этого раздела, которые подобны Скерцо Бетховенского финала квартета op. 135. А основное Трио является откровенно итальянским: восхитительная мелодия спета виолончелью под простой аккомпанемент пиццикато остальных инструментов.

Четвертая часть представляет собой фугу. И до Верди были прецеденты использования фуги в финалах классических квартетов, например, у Гайдна или Бетховена op. 59 № 3. Блестящая контрапунктическая техника, калейдоскопические изменения текстуры и непрестанная хроматика, размывающая тональность, — все это, по убеждению Р. Уигмора, напрямую подготовило и предвосхитило финальный ансамбль в «Фальстафе», появившийся только 20 лет спустя [8, р. 3].

³ См.: [8, р. 3].

Пример 3

The image shows a musical score for a string quartet, divided into two systems. The first system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). There are markings for *pizz.* (pizzicato) and *Fine. cantabile*. The second system continues the music on the same four staves, with a *p* dynamic marking.

Пример 4

The image shows a musical score for a string quartet, divided into two systems. The first system starts with the tempo marking *Allegro assai mosso. ♩ = 100.* and the dynamic marking *pp legg.* (pianissimo, leggiero). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system continues the music on the same four staves, also with a *pp legg.* dynamic marking.

Те же Уигмор и Баден, тем не менее, утверждают яркую индивидуальность квартета и его уникальность в контексте этого жанра во второй половине XIX в. Это время считается для квартетного искусства не слишком прибыльным: в основном культивируются сочинения венских классиков, и лишь два современника

Верди предлагают собственное прочтение жанра — это Й. Брамс и А. Дворжак. Но если струнные квартеты Брамса (а их всего 3) написаны примерно в одно время с вердиевским⁴, то Дворжак со своими 14 квартетами уже принадлежит более концу века, когда интерес с камерной музыке становится явственным в Европе⁵. Следовательно, можно предполагать, что Верди, следуя за слушательскими нормами и вкусом 1860–1880 гг., действительно вполне сознательно считал этот жанр недостойным специального внимания — в сравнении с крупными полотнами, например, оперными и хоровыми (Реквием памяти А. Мандзони был написан примерно в одно время с квартетом).

Более того, мнение самого Верди о том, что существует определенное различие между жанрами, точнее ориентация на чистоту жанра, было высказано в 1884 г. по отношению к «усиленному» использованию оркестра в опере его младшим современником Дж. Пуччини. Так, по поводу его ранней оперы Верди в своем письме к графу О. Арривабене от 10 июня 1884 г. утверждал: «Однако, кажется, что у него здесь преобладает элемент симфонический! Это неплохо, только в этом надо быть осторожным. Опера есть опера, а симфония есть симфония, и я не думаю, что в опере следует писать симфонические отрывки только для того, чтобы потешить оркестр!» [1, с. 244]. Сам Верди симфоний не писал, но его увертюры, а точнее синфонии (*Sinfonia*) в(к) операх(ам) имеют устойчивую модель своеобразного музыкального дайджеста будущей оперной интриги⁶. Этот жанр присутствует в его творчестве, начиная с 1830-х, будучи самостоятельным непрограммным произведением и еще никак не связанный с операми, и вплоть до «Отелло», различаясь размерами: от четырех минут звучания в «Аиде и шести в “Луизе Миллер” — до восьми в “Набукко” и “Силе судьбы”, и даже почти девяти минутах в “Сицилийской вечерне”»⁷.

Так чем же этот квартет выделяется среди своих исторических коллег?

Во-первых, без сомнения, **оперностью всех мелодий**, которые — как это свойственно Верди, — чрезвычайно хорошо запоминаются и исключительно шлягерны (в хорошем смысле этого слова).

Во-вторых, квартет обладает **яркой театральной программностью** всех элементов музыкального языка, т. е. их узнаваемостью и возможностью объяснить «сюжет» каждой части и каждого фрагмента музыки: какого персонажа можно увидеть за этой темой и что происходит в репризе, коде и др. (наподобие оперного подтекста в симфониях Моцарта). Сюжет квартета ми минор однозначно можно трактовать как драматический сюжет о несчастной любви с трагиче-

⁴ Например, квартеты № 1 (с *moll*) и № 2 (а *moll*) ор. 67, посвященные Т. Бильроту, были закончены Брамсом в 1873 г., а в 1875-м завершен квартет ор. 67. О струнных квартетах Брамса см. [2].

⁵ В 1875 г. был создан Второй струнный квартет Дворжака, переделанный автором в 1888-м. Третий квартет был написан чешским композитором только в 1893 г. О влиянии Вагнера и Брамса на ранние камерное творчество Дворжака см.: [4].

⁶ Вместо понятия *Sinfonia* в отечественных изданиях используется слово «увертюра».

⁷ Напомним, что в его операх есть и балетные сцены, например, в «Макбет», «Доне Карлосе» или «Сицилийской вечерне».

ским концом с национально-политическим подтекстом, разворачивающийся в режиме всех вердиевских опер⁸.

В-третьих, прекрасное знание психологии своей аудитории с ее оперными стандартами и пристрастием к сжатию драматического действия к концу (что создает привкус почти хронотопа), приводят Верди к **интересным композиционно-временным решениям**, когда первые две части вдвое больше двух последних, которые идут в быстрых и очень быстрых темпах.

В-четвертых. Несмотря на использование классического состава квартета, Верди уделяет повышенное внимание к альту и особенно **виолончели**, которой отдано на откуп множество сложных технических фрагментов. И вообще, виолончель кажется главным персонажем этого произведения. Да и у остальных инструментов **техническая составляющая** в целом выглядит не просто солидно, а весьма впечатляюще в квартете.

И, наконец, в-пятых, наряду с детальнейшим образом прописанную партитуру квартета, он обладает **крупным мазком театрального действия**. По замечанию Л. Соловцовой, части квартета «не похожи на классический камерный цикл, а воспринимаются скорее как оркестровая сюита» [3, с. 312–314]. В сочинении отсутствует камерность высказывания, и он слышится как скорее переложении некоего более весомого жанра — например, симфонии, — черта свойственная также квартетам Гайдна или же сонатам Бетховена. У Верди таким жанром явно выступает опера. И сам композитор еще в 1877 году разрешил исполнение этого сочинения в переложении для 80 инструментов, считая, что его квартет требует часто более мощного звука, нежели один инструмент из каждой группы струнных⁹.

Следовательно, можно предполагать, что, по мнению самого композитора и его потенциальных слушателей (чей вкус он хорошо знал), его сочинение никак не укладывалось в музыкальную картину мира второй половины XIX в., где квартет слышался сугубо камерное сочинение в русле немецкой школы. В то время как вердиевское сочинение идет по пути скорее итало-французского понимания симфонизма и симфонии как жанра фактически театрального, близкого опере и балету, с присущими им театральностью, жестовой основой и квази-оперным началом. В этой тенденции квартет Верди близок, например, симфониям Ж. Бизе и Ш. Гуно.

В XX же в., несмотря на повышение статуса и рейтинга квартета у композиторов, тем не менее, этот жанр уходит еще дальше в сторону субъективной интерпретации мира, интимного поля экзистенциального Я. На этом фоне квартет Верди выглядит не просто маргинальным, а можно сказать странным — его логика и смысл становится непонятным для современной публики, ориентированной и выросшей в ауре интеллектуальной чистой музыки инструментальных жанров. И поэтому, вероятно, квартет в своем первоизданном виде практически

⁸ О национальном подтексте и социально-политическом контексте опер Верди см. последние работы американского музыковеда Р. Мавен: [6; 7].

⁹ См. об этом интересное примечание в сноске: [3, с. 314].

не исполняется в наши дни. Зато его скрытый потенциал «крупного жанра» нашел выход в версиях для оркестра. Первым это сделал А. Тосканини в переложении для струнного оркестра. И сейчас, в начале XXI в., на YouTube можно найти сразу несколько свежих вариантов оркестровых версий: и для струнного ансамбля — «CAMERATA BERN»¹⁰, и для струнного оркестра — например, премьеры в Риме 2013 г. переложения К. Хемана, которое было исполнено оркестром Национальной академии Санта-Чечилия под руководством дирижера сэра Антонио Папано¹¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост. и примеч. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
2. *Лавелина Ж. А.* Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса: автореф. дисс. ... канд. иск. Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 19 с.
3. *Соловцова Л. А.* Джузеппе Верди. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1981. 414 с.
4. *Сударева М. А.* Камерно-инструментальное творчество Антонина Дворжака: автореф. дисс. ... канд. иск. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2012. 24 с.
5. *Marvin R. M.* Verdi, Nationalism, and Cultivation of the Folk Idiom: His Stornelli of the 1860s // *Verdi Forum* 26–27 (1999–2000). New York. 2003, pp. 33–38.
6. *Marvin R. M.* The Victorian Violetta: The Social Messages of Verdi's *La traviata* // *Art and Ideology in European Opera*. Edited by R. Cowgill, Cl. Brown, and D. Cooper. Woodbridge: Boydell, 2010, pp. 224–240.
7. *Parker R.* Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor — Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001.
8. *Wigmore R.* Verdi and Strauss: String quartets [аннотация на CD]. London, 1999. pp. 2–3.

¹⁰ См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=grwHvLwTR88> (дата обращения: 25.11.2015)

¹¹ См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fBDyQHHeZ00> (дата обращения: 25.11.2015)

*А. В. Полубинский***ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ:
ОТ ЖИВОПИСИ К КИНЕМАТОГРАФУ И ОБРАТНО**

Бурная история развития кинематографического искусства, впитавшая в себя век смелых экспериментов, творческих побед и неудач, на сегодняшний день уже превратилась в самодостаточное культурологическое поле, способное функционировать исключительно на основе собственного визуального опыта. Разумеется, режиссеры всегда будут активно использовать композиционные и колористические наработки мастеров кисти прошлого, осознавая преемственность аудиовизуального языка по отношению к живописи, однако этот опыт в любом случае пройдет сквозь призму нового, кинематографического видения. Создается впечатление, будто в начале XXI в. мы имеем дело с определенной эволюцией художественного мышления, ведущей от изобразительного натурализма ранних фотографических изображений к сложной авторской сюжетно-семиотической структуре современных кинолент. Схожий парадигмальный поворот характерен для конца XIX в., когда фотографическое видение в немалой степени поспособствовало не просто развитию импрессионизма — как новой методики, раскрывающей образный потенциал случайно схваченной картины мира — но и своеобразному переходу от линейной модели изображения к стилистике цветowych пятен.

Очевидно, что история кинематографа не просто являет собой путь к зрительному и звуковому рассказу от немого запечатления действительности, но и синтезирует в онтологическом сечении своей визуальной сущности два полюса: оптику и искусство повествования. При этом важно отметить не только оптическое сходство художественной и кинематографической сферы визуального, но и проследить общие методы их повествовательного языка, способного определять внутреннюю механику самого художественного пространства, представленного как экспозиционным полем произведений живописи, так и личностной мифологией автора. Обратившись к истории зарождения в рамках традиционного поля живописи потенциала к новому виду аудиовизуального повествования, мы проследим инструментальное значение киноискусства — а точнее подхода, основанного на кинематографическом видении — не только как метода анализа произведений живописи, но и в качестве средства их более полного восприятия. Еще со времен ранних наскальных изображений мы можем зафиксировать первые попытки ведения полноценного натуралистического повествования, в рамках которого визуальная символика элементов была вплетена в широкое семиотическое поле толкований, где каждый из знаков мог означать предмет или действие. Именно символическое изображение движения стало первой существенной художественной задачей, сложность которой и заключалась в нестатичной природе визуализируемого элемента. Например, В. Херцог в документальной работе «Пещера забытых снов» всерьез рассматривает древнее изображение многоногого буйвола в качестве первого кинематографического концепта на Земле. Помимо прочего, в истории живописи

мы можем найти немало замечательных и оригинальных попыток изобразить различные формы непостоянства действия и самой материи, среди которых особо стоит выделить культ жеста в эпоху барокко. Как писал Ортега-и-Гассет о живописи Эль Греко — «здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения. Каждая фигура — пленница динамичного порыва. Нет ни единой частицы в организме, которая не извивалась бы в конвульсиях. Жестикулируют не только руки, все существо — сплошной жест» [1].

Тем не менее, драматургическая структура повествования предполагает не просто обращение к сущностному динамизму конкретного объекта, но к сюжетному движению всего художественного прототипа. Следовательно, за расшифровкой каждого элемента визуального ряда — наступает этап общего смыслового анализа совокупности символов, ключевым элементом которого является хронологичность повествования. В европейской культуре данная концепция изящнее всего воплощена художественными репрезентациями значимых для христианской истории событий, например — изображениях крестного пути и мук Христа, а также жизнеописаниях святых мучеников. Весьма показательны для визуализации пошагового сюжетного развития и примеры средневековых алтарных триптихов [2, с. 16] и картина «Мученичество Св. Маврикия» упомянутого выше Эль Греко — на полотне изображены разновременные эпизоды из жизни мученика. Таким образом, мы можем заметить обоснованное стремление ряда художников к визуальному нарративу, повествовательный метод которого способен воплотиться как в одном изображении, так и в группе картин-сюжетов.

Важно обратить внимание не только на динамическую повествовательность конкретных произведений живописи, но и отметить среди них примеры развития действия в нескольких сюжетных потоках. Визуальный рассказ в рамках живописного поля, представляющий синтез несвязанных между собой историй, также является довольно распространенным драматургическим приемом, приоритетной задачей которого можно считать повествование через поэтапную реконструкцию смысловой соотнесенности различных сцен и сюжетов. Подобный повествовательный фундамент имеет за собой весьма существенный литературный пласт, включающий в себя, например, и «Метаморфозы» Апулея, и роман Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». При этом многослойная нарратологическая структура подобна распространенному киножанру, в котором ряд независимых новелл, скрепленных лишь темой, объединяются в один фильм («21 грамм», «Париж, я люблю тебя» и т. п.).

Один из самых ярких живописных примеров повествовательной многополярности принадлежит кисти П. Поттера. Картина «Наказание охотника» представляет собой серию из двух основных и двенадцати побочных историй, так или иначе посвященных охоте. Среди запечатленных сюжетов мы можем найти и античный миф об Актеоне, и легенду о Св. Хуберте, и десяток сцен различных видов охоты. Таким образом, символическое содержание изображения, не ограничиваясь гуманистическим посылом, явилось существенной предпосылкой для многопоточной повествовательной канвы, подобной кинематографическому аналогу. При этом свойственная многим произведениям барокко иллюзорность и условность реальности выражается художником посредством антропоморфных образов

животных, весьма естественно вживающихся в роли судей, обвинителей, конвоиров и палачей. Весьма занятной кажется сцена празднования восстановления справедливости, изображенная на нижней центральной части полотна, ее гротескный характер основывается не только на смене ролей жертвы и охотника, зверя и человека, но и на композиционном соседстве веселого танца и жуткой казни героя на вертеле. По всей видимости, подобная концепция, сочетающая в себе разнополярные эмоции, вполне может претендовать на сопоставление, например, с «черными» криминальными комедиями К. Тарантино.

Рассмотрев основные установки сюжетного повествования, обратимся непосредственно к одному из основных методов ведения визуального рассказа. Сложно отрицать тот факт, что смысловая интерпретация того или иного произведения искусства зависит от способности зрителя воспринимать и расшифровывать элементы поля образов и аллегорий. Мы словно нуждаемся в различных повествовательных подсказках, позволяющих воспринять иные художественные и смысловые уровни визуального материала, всецело погрузившись во внутреннюю вселенную авторского воображения. Художественная деталь, несомненно, является ключевым элементом визуального нарратива, поскольку обладает способностью как видоизменять сюжетную структуру, разрушая первоначальные представления, так и связывать между собой независимые части истории. Так, например, изюминка новаторского «Ночного дозора» П. Гринуэя заключается в том, что детективное повествование фактически ведется от лица самой живописи. В центре нашего внимания находится одноименное полотно Рембрандта, мелкие детали которого в конечном итоге образуют строгую познавательную последовательность, описывающую свершившееся преступление и являющуюся вневременным обвинительным пассажем. Истинным же венцом как живописной, так и кинематографической композиции предстает образ неизвестного персонажа полотна, выглядывающего из-за спин ополченцев и, по всей видимости, обозначающего взгляд самого художника. По ходу фильма все малозаметные элементы и второстепенные герои полотна один за другим вплетаются в сюжет детективного расследования, в центре которого и находится сам художник¹.

Наиболее ярким воплощением кинематографической значимости художественной детали служит существенная зависимость сюжетного построения исторических фильмов от еле заметных символических событий и предметов. Разумеется, вполне прустовская репрезентация подобного рода художественных аллюзий не является каким-либо онтологическим откровением, однако, в рамках кинематографического языка, деталь способна не только содержать в себе набор смыслов, но и связывать между собой различные драматургические сущности. Подобную структурную символику мы можем наблюдать и в знаменитом «Титанике» Д. Кэмерона, где два временных пласта повествования буквально «нанизаны» на образ драгоценного ожерелья, и в «Адмирале» Ф. Бондарчука, где схожую роль «портала в прошлое» выполняет падающий бокал шампанского. Таким образом, ряд

¹ По сюжету, Рембрандт, в процессе работы над групповым портретом роты городского караула, узнает, что предыдущий капитан роты был убит своими же собратьями по оружию — и помещает разгадку этого преступления в саму картину.

основных методов повествования в рамках художественного произведения обусловлен стремлением к хронологическому изложению истории и к сюжетной многопоточности, а также повышенным вниманием к познавательным деталям, способным пошагово развернуть и упорядочить канву запечатленного образа.

В продолжение разговора о кинематографическом потенциале живописи² мы не можем не коснуться художественных репрезентаций образа реальности, а точнее ее физической и метафизической составляющей. Вопрос о визуализации трансцендентного всегда беспокоил авторов, однако сложно найти более оригинальное изображение дуалистического восприятия бытия, нежели полотно П. Гогена — «Видение после проповеди». По сути, картина представляет собой уникальное сочетание воображаемого и реального, когда одной из монахинь во время молитвы является сцена борьбы Иакова с Богом. Художник словно стирает границы измерений бытия, соединив оба пространства в полноценную метафизическую общность, а колористическое противопоставление двух «реальностей» словно подчеркивает эмоциональный подтекст полотна. Подобная амбивалентная визуализация пространства в немалой степени характерна и для многих религиозных сюжетов, воплотивших в себе как традиционное разделение мира на горний и дольний, так и попытки изображения Ада, а также ряда сцен из «Откровения Иоанна Богослова». Однако, если в работах Эль Греко («Погребение графа Оргаса») и Микеланджело («Страшный суд») перед нами возникают аутентичные образы теологической классификации пространства, то в случае с произведениями И. Босха («Видения святого Антония») и вышеупомянутого П. Гогена («Видение после проповеди») мы имеем дело уже с воображаемой реальностью.

Важно подчеркнуть, что диалектика измерений бытия в визуальном искусстве, тесно связана с подобным повествовательным приемом в литературе³. Так, например, немало рассказов В. Набокова построено в соответствии с подобным принципом «перетекания» одного вида реальности в другой: главный персонаж «Сказки», поразив Черта (мадам Отт) силой собственного воображения мысленно коллекционирует женщин для своего гарема, и лишь случайность помешает ему выполнить главное условие договора; трогательный герой «Знаков и символов» живет в пространстве условных подсказок, доступных лишь ему одному; история же «Тегга incognita» и вовсе напоминает фокус, поскольку вымысел главного персонажа и реальность настолько тесно переплетаются между собой, что читатель до последнего не уверен в том, какая из двух нарративных структур является подлинной.

В кинематографе же прием использования эклектического синтеза повседневного быта и силы воображения героя, является весьма распространенным методом разработки как характера персонажа, так и сюжетного дуализма. Чаще всего

² О раскрытии драматургического потенциала произведений живописи на театральной сцене см.: Константинова А. В. «Анаморфозы шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 108–122.; Константинова А. В. «Живые картины» — визуальный театр дорежиссерской эпохи // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 219–236.

³ Поиски в этом направлении вели также и деятели музыки постсериализма. См.: Лаврова С. В. «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в Новой музыке и художественной культуре // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 159–169.

подобное нарративное дробление становится отображением рефлексивного образа героя и следствием его внутренних терзаний: здесь уместно вспомнить киноленту Р. Ховарда «Игры разума», в которой речь идет о психологическом конфликте математика Дж. Нэша⁴. К тому же немалое количество кинолент оставляют перед зрителем риторический вопрос — была ли сама история, рассказанная в фильме, реальной в контексте самой кинореальности? Ярчайшим примером подобной «загадки» является гангстерская драма С. Леоне — «Однажды в Америке», разделившая своих поклонников намеком на то, что трехчасовое повествование может быть лишь иллюзией героя Р. Де Ниро, который в самом начале фильма затягивается опиумом из курительной трубки.

* * *

Рассмотрев таким образом динамические и повествовательные интенции визуального языка в контексте кинематографического потенциала живописи, попробуем проделать обратный путь, но, уже обратив внимание на художественные приемы, с помощью которых кино становится инструментом работы с живописью.

Пожалуй, главной кинематографической революцией можно считать не появление звукового сопровождения, а зарождение игрового художественного кино. Во многом благодаря ранним постановочным работам Ж. Мельеса, кинематограф продемонстрировал свой потенциал не только в фиксировании и последующем воспроизведении образов реальности, но и в ее отображении сквозь призму мыслей и чувств художника. Человек с киноаппаратом стал не просто созерцателем, фиксирующим на пленку движения объектов визуального пространства, но демиургом, способным построить новый авторский мир по своему собственному творческому замыслу. Однако, на подобном смысловом фоне вполне справедлив следующий вопрос — возможно ли в принципе запечатление самого образа авторской мысли в художественной форме?

Рассмотрим одно из наиболее значимых художественных произведений П. Брейгеля, композиция которого стала местом действия фильма Л. Маевского «Мельница и Крест». Полотно «Путь на Голгофу» насчитывает несколько сотен персонажей, рассказать о каждом из которых в киноистории просто невозможно, поэтому режиссер концентрирует свое внимание лишь на десяти основных героях, в число которых всходит и сам мастер. Маевский в некоторой степени «додумывает» жизнь своих героев, их занятия и переживания, уделяя при этом щепетильное внимание мелким этническим деталям. Диалогов в фильме практически нет, и большая часть из них ведется между художником и его меценатом, обращаясь к которому, Брейгель словно говорит со зрителями, позволяя себе трактовку собственной картины, что создает важный коммуникативный эффект.

Сюжетный символизм полотна⁵ основан на исторических событиях, свидетелем которых был сам художник. XVI в. стал периодом кровопролитной войны

⁴ Главный персонаж болен шизофренией, а его старинный друг — лишь плод воображения.

⁵ Персонажи картины одеты во фламандские народные костюмы, а стражники больше напоминают испанских солдат, нежели римских легионеров.

между Фландрией и Испанией, приведшей к разделению голландских земель. Непримиримый и отчаянный характер противостояния привел к ожесточению политики испанских властей на подвластных ей южных областях, что и сподвигло Брейгеля к написанию полотна, в котором образ Христа олицетворяет страдания простых людей. Вся картина представляет собой некий круг бытия, посредством фильма искусно реализованного в образе паутины, в которую вплетены смыслы и персонажи. Брейгель-рассказчик, обращаясь к зрителям, всячески подчеркивает овалы очертания композиции на своем полотне — и в кружащих по небу воронах, и в толпе, обступившей место будущей казни, и в стоящих повсюду колесах на шестах, к которым привязывали людей и оставляли на корм птицам. В центре картины находится мельница, которая и задает «движение» всей композиции полотна по кругу, олицетворяя «жернова истории», невозмутимо перемалывающие события и судьбы. Согласно трактовке самого режиссера, именно эта мельница и символизирует Бога, который лишь наблюдает за происходящим на земле [4].

Маевский в своем фильме пытается буквально «оживить» картину, за счет более глубокой разработки ее значимых кинематографических предпосылок, а богатство смысловых оттенков и композиционная продуманность самого полотна в совокупности с кинематографическим повествованием о жизни главных персонажей картины и ее творца, способствуют более полному восприятию статичного художественного произведения. Именно поэтому фильм Маевского, впитав в себя основные свойства, связующие кино и живопись, стал не только уникальным опытом нового прочтения объекта изобразительного искусства, но и поспособствовал визуализации личностной мифологии самого П. Брейгеля.

Рассмотрев кинематографический аппарат как инструмент «оживания» в статичный художественный объект и служащий для более полной передачи иконологического воздействия, попробуем ответить на следующий вопрос — каким образом кинематограф может служить средством анализа и интерпретации выставочного пространства в целом?

Французский фотхудожник и писатель А. Флешер, посвятивший немалое количество времени изучению как технической, так и эстетической стороны процесса съемок в музейном пространстве, в эссе «Портрет одного музея, или фотогеничность мест» сопоставил семантическое значение пути, пройденного режиссером во время съемок, с аутентичным элементом экспозиции — «киноаппаратура превращается, в свою очередь, в скульптуру в рамках принимающего ее пространства, где она не чувствует себя посторонней» [7, с. 270]. Очевидно, что главным героем в данном случае выступает отнюдь не смотрящий в объектив камеры, но само художественное пространство.

Предположим, что всякий повествовательный каркас визуального воплощения образа экспозиции художественных произведений, непременно опирается минимум на два сюжетных прототипа — историю и культуру. Первый из них обусловлен преемственной традицией любого музейного пространства, по своему определению, призванного не просто хранить в себе экспонаты различного периода, но и систематизировать их в экспозиции, являя онтологический образ вечного творческого дыхания. В поле художественных объектов задача визуализации вневременного характера искусства как материального воплощения челове-

ческой мысли решается по-своему, однако единственно возможным методом повествования, в данном случае, является лишь исторический язык. Не менее значима и диалектика культурных форм, выраженная в искусстве посредством коммуникационного взаимодействия различных школ и эстетических направлений. Порой же художественное сочетание подобного рода и вовсе способно предложить нам полноценный драматургический конфликт, выраженный во взаимоотношениях героев — индикаторов культурного поля.

Самую, пожалуй, оригинальную работу А. Сокурова — фильм «Русский ковчег» — принято, как правило, рассматривать сквозь призму технической изощренности и уникальности формы. При этом сам режиссер в немногочисленных интервью, всячески подчеркивал надежду на то, что зритель не заметит отсутствия привычных для человеческого восприятия монтажных склеек, поскольку для режиссера ключевой задачей являлась «передача взаимодействия форм и объемов архитектуры» [6] на одном дыхании. Сложно не согласиться с принципиальным преобладанием визуального содержания в «Русском ковчеге», однако в рамках нашего анализа мы сосредоточимся на исследовании влияния драматургии художественного пространства на сам сюжет.

В первую очередь стоит отметить особенности повествовательной структуры произведения А. Сокурова. В «Русском ковчеге» действие имеет ярко выраженный вневременной характер, рассекающий карнавальную среду рассказа на исторические сцены — от периода Петра I вплоть до суровых дней Блокады Ленинграда. Таким образом, внутренняя драматургия фильма в немалой степени определяется хронологическим акцентом имманентности самого художественного пространства Зимнего Дворца, которое не просто хранит в себе произведения искусства разных эпох, но и словно пытается свидетельствовать нам об увиденном.

Не менее значим в сюжете киноленты и культурологический конфликт между двумя основными персонажами картины — загадочным путешественником, позиционирующим себя как носителя основ европейского мышления, скептически настроенным по отношению к русской культуре, и его спутником. Интеллектуальное напряжение между героями изящно соотносится с описанным выше культурологическим взаимодействием соседствующих в одном экспозиционном поле произведений искусства различных школ и эстетических направлений. Из этого следует, что художественное пространство Эрмитажа оказывает непосредственное влияние на характеры главных персонажей, формируя образ их мышления, а, следовательно, и определяет развитие самого сюжета, заключенного в границы вышеуказанных конфликтов — времени и эстетики. Интеллектуальное напряжение в картине подчеркнуто не только отличными друг от друга эстетическими предпочтениями действующих героев, но и провокационным вопросом антагониста автора о правомерности самого существования в России ковчега мировой культуры. В заключение хотелось бы отметить: несмотря на мнимую бесконечность путей визуального исследования музейного пространства, мы фактически имеем дело с одним сюжетом, всецело обусловленным внутренней механикой художественного поля, которая при кинематографическом воплощении играет ключевую роль в формировании и характеров персонажей, и композиционного рельефа нарративной плоскости. Пространство художественной экспозиции по своей сути обладает

самодостаточным набором драматургических методов, и кинематограф является лишь одним из средств визуального отображения эстетического и смыслового богатства исследуемого культурологического поля. Основная же цель искусствоведческого интереса в подобных экспериментах, по всей видимости, и заключается в актуализации путей постижения чуда и целостности творческой мысли.

* * *

Таким образом, на основе многочисленных примеров мы проследили ряд основных аспектов внутренней драматургической механики произведений живописи и кинематографа. Описанные композиционно-визуальные приемы позволяют не только вести само повествование, наделяя его новыми сюжетами и смыслами с помощью вкрапления различных деталей⁶, но и способствуют воплощению образа художественного пространства, которое может быть представлено и музейной экспозицией, и полем творческого мышления отдельного автора. Поистине эволюционным шагом в рамках художественного мышления стала применимость оптических методов адаптации в качестве исследовательского аппарата для постижения произведений искусства, которые в рамках новой визуальной формы получают возможность «говорить» с нами на более полном и объемном художественном языке. Таким образом, прослеживается тесная структурная связь между нарратологическими приемами и повествовательно-смысловым языком визуальной культуры, который, вовлекая в свое поле основные аудиовизуальные эффекты, способен оказывать глубокое эстетическое и эмоциональное влияние на индивида.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // Lib. ru. Электронная библиотека. URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega06.txt> (дата обращения: 26.11.2015)
2. *Андронникова М. И.* Портрет. М.: Искусство, 1980. 436 с.
3. *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб.: Азбука классика, 2010. 560 с.
4. Прогулка с Брейгелем в XVI век. Режиссер Лех Маевски оживил классическое полотно (беседовал с режиссером О. Сулькиным) // Голос Америки. URL: <http://www.golos-ameriki.ru/content/lech-majhevsky-2011-09-14-129848683/244944.html> (дата обращения: 26.11.2015).
5. *Львов С. Л.* Питер Брейгель Старший // Литмир. Электронная библиотека. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=165015&p=2> (дата обращения: 26.11.2015).
6. Фильм о съёмках фильма «Русский ковчег» // URL: https://www.youtube.com/watch?v=tТба30K_yZs (дата обращения: 26.11.2015).
7. *Флешер А.* Лаборатория времени. М.: ПроPILEI, 2014. 378 с.

⁶ Представляющих собой значимые семиотические узлы поэтапного восприятия, которые и разворачивают перед нами саму историю, как это сделано в фильме П. Гринуэя «Ночной дозор».

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК. 008, 008:002.6, 7:002.6, 7:001.92, 7:03

М. О. Потолокова, Ю. В. Курышева

ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ СПБ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ (на примере печатных массовых изданий)

Дуализм существования классических форм искусства связан с развитием культуры современного общества. С одной стороны, мир современно искусства подвержен тенденции массовизации, с другой стороны, классические традиции, обретая свое современное развитие, становятся все более сложными, и не всегда человеку просто ориентироваться в его многообразии. Особенно верно данное утверждение в отношении такого вида сценического искусства как балет. Историческая изменчивость балетного искусства отражена во многих исследованиях. Исторически складывавшийся как элитарный вид искусства, сегодня он продолжает развиваться в новых формах. Одновременно с развитием хореографических законов формировались и развивались жанры и традиции их информационного сопровождения. Балетная критика представляет собой самостоятельное направление в художественной публицистике, носит элитарный характер и не способна удовлетворить запросы массовой аудитории.

Балет как высшая форма хореографического искусства обладает профессиональным терминологическим аппаратом, однако, несмотря на всю сложность теоретической основы, он представляет собой вид искусства, конечным адресатом которого является широкая аудитория. Массовый интерес к балету в современном мире требует особых форм популяризации и особого информационно-коммуникационного сопровождения. Интересы и потребности широкой аудитории, не обладающей специальными знаниями, должна удовлетворяться не только профессионально ориентированными текстами, но и оперативными материалами массового характера. «Рецензент, ориентирующийся на аудиторию широкую, рассчитывает, прежде всего, на ее конформность, на ее доверие. Адресуясь к специально аудитории, пишущий обязан учитывать ее критичность» [1, с. 130].

Информационно-коммуникационное освещение культурных мероприятий в области хореографии является важным связующим звеном между миром балета и его аудиторией. А его специфика, средства, формы, жанры — определяют популярность балета у массовой аудитории и степень информационного удовлетворения у любителей, специалистов и профессионалов. Попадая в информационную повестку дня, культурные события часто приобретают статус

развлечений, теряется глубина аргументации, происходит упрощение интерпретации [2, с. 61].

Информационно-коммуникационное сопровождение балетной жизни Санкт-Петербурга реализуется через различные каналы, в разных формах и разных жанрах.

По содержанию можно выделить рекламные и информационно-аналитические материалы.

Носителем и рекламных и информационно-аналитических материалов являются одни и те же средства массовой информации и коммуникации. Содержательный и количественный анализ публикаций на предмет освещения балетного искусства позволяет сделать несколько значимых выводов.

Информационно-аналитические материалы представляют наибольший интерес, так как именно они являются основным источником о современной жизни балетного искусства в городе, как для профессиональной, так и массовой аудитории. Являясь связующим звеном между профессиональными аспектами хореографического искусства и массовой аудиторией, информационно-аналитические материалы массового характера выполняют двойственную функцию. С одной стороны, средства массовой информации и коммуникации выступают каналом тиражирования публикаций, выполняя ценностно-просветительскую и ориентирующую функцию для аудитории [3, с. 13].

С другой стороны, выступают в роли зеркала профессиональной деятельности хореографа. Массовые публикации о балете, являясь частью профессиональной деятельности журналиста, могут служить основой исторических сведений о балете и демонстрируют отклик аудитории на вектор развития хореографического искусства. Данный эффект является прямым следствием природы процесса медиатизации события — то есть интерпретации его средствами массовой информации в соответствии с культурно-историческим контекстом, уровнем подготовленности журналиста и степенью оценки им уровня подготовленности к восприятию культурных событий целевой аудитории [см.: 4, р. 127].

На сегодняшний день балет Санкт-Петербурга становится объектом информационного интереса специализированных и массовых средств массовой информации. Специализированные издания немногочисленны. В их числе можно назвать журнал «Балет», издаваемый одновременно в традиционной печатной и электронной формах, петербургский журнал «Балет-Арт». Периодически рецензии публикует и такое научное рецензируемое издание как «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». Как специализированное издание в области хореографии оно адресует своей целевой аудитории, преимущественно людям, не только обладающим профессиональным хореографическим образованием, но и интересующимся научными взглядами на искусство, регулярные рецензии не только о современных балетных постановках, но и предлагает ретроспективный анализ.

Массовые СМИ, регулярно освещающие балетную тему Петербурга, более разнообразны. Это и национальные газеты «Коммерсант», «Известия», городские

«Невское время», «Деловой Петербург», «Санкт-Петербургские ведомости», «Метро СПб» и др.

Помимо традиционных массмедиа к отражению хореографической жизни города подключаются новые средства массовой коммуникации, такие как интернет-сайты, форумы, группы в социальных сетях, онлайн СМИ. Типологизация интернет средств информационно-коммуникационного сопровождения на данный момент не может считать завершенной. В современной теории массовых коммуникаций нет общепринятых критериев и типов, так называемых, новых медиа. Но их принципиально значимое отличие от традиционных печатных средства массовой информации сформулировано, и оно заключается в возможности двусторонней коммуникации, отсутствии ограничений по объему передаваемой информации, фрагментированности аудитории, увеличении информационно-коммуникативной роли аудитории и культурных организаций. Интернет как канал массовой информации, предоставляет исключительное право на информационное сопровождение не только журналистам-посредникам, но и самим создателям информационного повода и его адресату.

По признаку создателя информационных материалов можно выделить информационно-презентационные ресурсы, информационно-коммуникационные ресурсы, информационно-аналитические ресурсы.

Информационные ресурсы, создаваемые непосредственно организациями искусства, носят преимущественно-информационно-презентационный характер (рекламно-справочный). Сюда можно отнести сайты театров, группы в социальных сетях (Вконтакте, Фэйсбуке и др).

Информационные ресурсы, где основным создателем информации является зритель, любитель хореографического искусства, носят информационно-коммуникационный характер, реже информационно-аналитический. К этому типу можно отнести форумы, и любительские тематические группы в социальных сетях. В числе наиболее популярных ресурсов можно назвать «Большой форум любителей оперы и балета», форум любителей балета «Passionballet», «ФорумКлассика», неофициальный дискуссионный клуб «Мариинка».

Информационно-аналитические ресурсы представлены в сети Интернет в первую очередь профессиональными и любительскими платформами, обладающими и претендующими на статус средства массовой информации. Также сюда можно отнести информационные ресурсы, создаваемые любителями балета, представляющими собой своеобразный музей из вторичных текстов, ранее опубликованных в профессиональной и массовой литературе. Они редко носят оперативный характер.

Количественный анализ публикаций о культурных мероприятиях в Санкт-Петербурге области хореографического искусства показывает, что наибольшую активность демонстрирует издание «Санкт-Петербургские ведомости» — 28 публикаций, «Коммерсант» предлагает аудитории 11 публикаций, «Деловой Петербург» — 6 публикаций, остальные издания — менее шести. Эти цифры являются показателем уровня массового интереса к теме и в последующем послужат

эмпирическим материалом для формирования исторических сведений о современной и классической хореографии Санкт-Петербурга в 2015–2016 гг.

Анализ новых форм массовой коммуникации, таких как интернет-сайты, форумы, группы в социальных сетях, онлайн СМИ, позволяет сделать вывод о востребованности массовой информации о балете.

Группы «ВКонтакте» существуют и активны только у театра балета Бориса Эйфмана (41791 подписчик), у Мариинского театра (18378 подписчиков) и у Михайловского театра (17441 подписчик)¹.

Форумы многотемны. Учет количества сообщений или пользователей по хореографическим событиям в Санкт-Петербурге невозможно.

Основные характеристики этого вида ресурсов — оперативность, отсутствие четкой периодичности.

Основные характеристики — отсутствие периодичности. Аудитория — преданные поклонники балета, которые именно в момент события идут обсуждать.

Содержательный анализ позволил выделить такие значимые единицы в освещении темы как: обращение к театрам, событиям, жанрам, используемым для освещения темы.

За прошедший год массовые издания освещали балетные события в Санкт-Петербурге всего 46 раз. Чаще всего публикации были связаны с деятельностью Мариинского театра (10 публикаций), Александринского театра (7 публикаций), Эрмитажного театра (4 публикации), Михайловского театра (3 публикации). Распределение и частотность освещения событий балетной жизни города, во-первых, формирует соответствующее представление об активности театров в коллективном представлении массовой аудитории, во-вторых, фиксирует количественный вклад в массовую информационную историю балета именно в таком соотношении.

Перечень основных событий, называемых в журналистике информационными поводами, следующий: фестивали, гастроли, премьеры балетных постановок, интервью с персоной, представителем балетной жизни города.

В числе наиболее значимых для Санкт-Петербурга событий в области хореографического искусства в массовых СМИ отмечены: Фестиваль «Золотая маска» (5 публикаций), ежегодный международный фестиваль балета «Danse Open» (3 публикации), международный фестиваль искусств «Дягилев. Постскриптум» (5 публикаций), XV Международный фестиваль балета «Мариинский» (7 публикаций). Проект «Большой балет» на канале «Культура» не вызвал особого интереса в печатных СМИ. 273-й выпуск Академии русского балета имени А. Я. Вагановой по традиции был отмечен концертом на сцене Мариинского театра [5., с. 270].

Гастроли как вид событий в мире хореографического искусства в отражении печатных изданий представлены в значительной степени. Этнобалет «Куллуштай Бэргэн» — Национального театра Республики Саха (Якутия) имени С. А. Зверева «Кыыл Уола» на сцене Эрмитажного театра. На сцене Александринского театра балетная труппа Екатеринбургского театра оперы и балета в рамках фестиваля

¹ В статье приводятся данные на 09. 03. 2016.

«Золотая маска» представила три одноактных балета: опус художественных руководителей Нидерландского театра танца Соль Леон и Пола Лайтфута «Осторожной поступью», балет Вячеслава Самодурова «Цветоделика» на музыку Франсиса Пуленка и «Занавес». В рамках балетной программы фестиваля «Дягилев. P. S.» петербургскому зрителю были представлены американский модерн труппы Марты Грэм, четыре одноактных балета, два из которых — «Развлечения ангелов» и «Хроники» — созданы Мартой Грэм, два других — «Оплакивание» и «Эхо» — вдохновленными ее творчеством современными хореографами. Отражение в массовых СМИ города нашел гала-концерт, посвященный творчеству французского хореографа Анжелена Прельжокажа. Концерт из двух отделений «Ностальгия» и «Трагедия» включал наиболее своеобразные фрагменты из балетов хореографа разных лет. Также в числе отмеченных журналистами гастролей в программе фестиваля «Дягилев. P. S.» стал балет «Торобака», поставленным на народную музыку мастерами индийского классического танца катхак Акрамом Ханом и виртуозом танца фламенко испанцем Исраэлем Гальваном.

Заметным элементом информационно-коммуникационного освещения стали также премьеры. В числе премьер балетных постановок за прошедший год в газетах города свое отражение нашли шесть. Театр балета имени Леонида Якобсона представил возобновленную неоромантическую «Шопениану», академическое Grand pas из «Пахиты» и новую постановку с современной хореографией — «Репетиция». Массовый интерес вызвали премьерные показы новой версии балета Бориса Эйфмана «Красная Жизель» о трагической судьбе балерины Ольги Спесивцевой, представленный обновленным составом молодых артистов. Премьера балета «Корсар» в постановке главного балетмейстера Михайловского театра Михаила Мессерера привлекла внимание журналистов отделов культуры в петербургских печатных изданиях. Также, массовый зритель и любитель балета получил дополнительную информацию о балете «Infinita Frida», посвященном творчеству мексиканской художницы Фриды Кало, в постановке солиста Мариинского театра Юрия Смекалова. А также премьеры балетов «Рыцари танца», «Бэмби» и «В джунглях» в постановке танцовщика Мариинского театра Антона Пимонова и премьеры балета «Симфония в трех движениях».

Для массового восприятия в информационном освещении важным является жанр, в котором журналист отдела культуры освещает событие. Анализ ежедневных печатных СМИ Санкт-Петербурга показал, что преимущественным жанром для освещения хореографических мероприятий является массовая рецензия. В отличие от классической рецензии, целевой аудиторией которой являются профессионалы в освещаемой сфере, массовая рецензия рассчитана на неподготовленного читателя. Цель ее не в глубоком анализе художественного произведения с учетом всех основных элементов, формы, содержания, выражения, а в популяризации искусства. В массовой рецензии необходимо соблюсти баланс между профессиональным подходом к осмыслению образца хореографического искусства, и художественным восприятием произведения зрителем.

Наиболее близкие к требованиям массовой рецензии встречаются в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Помимо рецензии, тема нашла отражение

в анонсах и новостных жанрах (мягкая и жесткая новость). В Санкт-Петербургских ведомостях встречается такая форма журналистского произведения как интервью, журналисты издания беседуют с видными представителями балетной жизни Санкт-Петербурга, таким образом, вносят свой вклад в популяризацию хореографического искусства в массовой аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тертычный А. А., Тюлькина Л. В.* Аргументация в рецензии // Аргументация в публицистическом тексте: (жанрово-стилистический аспект). Свердловск: Изд-во УГУ, 1992. С. 122–145.
2. *Сергеева Т. С.* Арт-Журналистика и современная российская культура: ценностно-смысловые доминанты и проблема сохранения человека // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 2 (313). С. 61.
3. *Ильина О. В., Белинская Н. Э.* Стилистическое своеобразие балетной критики // Известия уральского федерального университета. С. 1. 2013. Т. 113. № 2. С. 11–19.
4. *Hjarvard S.* The mediatization of society: A theory of the media as agents of social and cultural change // *Nordicom Review*. 2008. V. 29 (2). P. 105–134.
5. *Зозулина Н. Н.* 273й выпуск // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4(39). С. 270.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 78.04

А. С. Степанова

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, СОЗДАНЫХ НА ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ

В истории музыки существует достаточно большое количество произведений, так или иначе связанных с образами живописи. Композиторы могут выражать средствами звуков определенные сюжеты изобразительного искусства или воссоздавать в целом образную характеристику того или иного живописного источника. Известны, например, такие «музыкальные полотна», как пьесы цикла «Картинки с выставки» для фортепиано М. Мусоргского, созданные по мотивам зарисовок И. Гартмана; как симфоническая картина «Остров мертвых» С. Рахманинова, воссоздающая атмосферу одноименной картины А. Беклина; как инструментальный цикл «Картины Блейка» Д. Смирнова, воплощающий сюжеты акварелей и графических рисунков английского романтика, который, по словам самого композитора, «дает мне один из важнейших стимулов для сочинения музыки. Его креативная фантазия и энергия настолько велики, что они способны заражать и вдохновлять меня больше, чем произведения любого другого поэта, писателя, мыслителя или художника» [1, с. 34]. Тем не менее, в музыкознании до сих пор не существует определенной типологии (классификации) музыкальных произведений, созданных на сюжеты живописных источников [см.: 2].

Первоначально стоит определиться с тем, что следует считать сюжетом. Так, в «Словаре иностранных слов» находим следующее определение: сюжет — «1) в литературе — последовательность и взаимосвязь описания событий; 2) в изобразительном искусстве — предмет изображения» [3, с. 410]. Анализируя данное определение, можно уловить существенную разницу между сюжетом в литературе и сюжетом в изобразительном искусстве. Поэтому, обращаясь к музыкальному произведению, в основе которого лежит живописный сюжет, в первую очередь, необходимо понимать, что там есть образ, то есть какой-либо предмет конкретного изображения. Но, так как изобразительное искусство само по себе статично, то стоит учитывать и то, что музыка, являясь иным по своей направленности и по восприятию видом искусства, имеет право развивать и видоизменять образ, придавая ему «живые» черты. Тут композиторы могут прибегать к досказыванию сюжетов живописных источников (гравюр, акварелей, картин и др.): музыкальное произведение развертывается во времени, а, значит, требует большей динамики развития, именно временной драматургии.

По мнению Е. Красовского, в литературе существует два типа сюжета: хроникальный (центробежный) и концентрический (центростремительный) [см.: 4]. В изобразительном искусстве все иначе. Французский художник-неоимпрессионист,

представитель направления пуантилизма П. Синьяк говорит о сюжете в живописи так: «Художественный замысел, технические средства, вечные, но постоянно меняющиеся способы выражения — все, что является пластикой, — составляют сюжет живописи. < ... > В живописный сюжет входят все эстетические и пластические силы: расположения, гармонии, материала, которые позволяют реализовать — из прозрачных реальностей или воображаемых чувств, подсказанных сюжетом картины, — чудесную драму художественного замысла. Самому художнику важен только сюжет живописи: им он выражает свою творческую волю» [5]. В зависимости от замысла и видения художника, один и тот же сюжет может быть раскрыт по-разному, благодаря использованию разных пластических приемов, цветов, техник.

Как и в любом другом виде искусства, в изобразительном существует множество сюжетов, которые можно привести в единую систему. Например, предложим следующую типологию:

1. мифологический сюжет, не только построенный на определенном мифе, но и любой вымышленный, придуманный самим автором: «Венера и Адонис» (1635) П. Рубенса, «Три грации» (1650-е) С. Маццони, «Геката» (1795) У. Блейка;

2. исторический сюжет, характеризующийся наличием на полотне исторического события, которое проходило и происходит в любую эпоху, любое время: «Похищение сабинянок» (1634–1635) Н. Пуссена, «Леонид при Фермопилах» (1814) Ж. Давида, «Резня на острове Хиос» (1826) Э. Делакруа;

3. библейский сюжет, опирающийся на любую религиозную тему: «Мадонна с младенцем» (1470-е) В. Бартоломео, «Христос в пустыне» (1872) И. Крамской, «Юдифь с головой Олоферна» (1901) Г. Климт;

4. естественный или бытовой сюжет: «Крестьянский танец» (1568) П. Брейгель-старший, «Лето. Стрижка овец» (1570-е) Ф. да Понте, «Тройка» (1866) В. Петров;

5. аллегорический сюжет, включающий в себя темы и образы, в основе которых лежат аллегории: «Торжество истины и справедливости» (1598) Х. фон Аахен, «Аллегория суеты (Пандора)» (ок. 1626) Н. Ренье, «Аллегория музыки» (1764) Ф. Буше.

Так же произведения живописи могут быть:

1. моносюжетными: «Гадалка» (1596) М. Караваджо, «Рождение Венеры» (1879) В. Бугро;

2. полисюжетными: «Весна» (1482) С. Боттичелли, «Похищение Ганимеда» (1611–1612) П. Рубенса.

Помимо этого, живописные источники можно систематизировать и по количеству задействованных лиц:

1. сюжет, в основе которого лишь судьба одного героя: «Витязь на распутье» (1882) В. Васнецова,

2. сюжет, в основе которого — взаимодействие нескольких героев, и все они «разговаривают» друг с другом: «Юдифь, убивающая Олоферна» (1598–99) М. Караваджо;

3. сюжет, в основе которого также наличествует взаимодействие несколько героев, при этом, каждый из них выполняет свою функцию в раскрытии общего содержания: «Весна» (1482) С. Боттичелли;

4. сюжет, в основе которого не выделяется ни один главный герой или несколько главных героев: «Сад земных наслаждений» (1500–1510) И. Босха;

5. сюжет, в основе которого человек как герой не присутствует: «Баварская деревня и поле» (1909) В. Кандинского.

Стоит особо указать на разницу в понимании сюжета в музыке и в живописи, поскольку это два абсолютно разных, как уже говорилось, вида искусства. С учетом специфики музыкального искусства свои классификации сюжета в музыке выдвигают М. Арановский, Ю. Хохлов и Л. Казанцева. Все они предполагают рассмотрение инструментальных произведений, основанных, как правило, на сюжетах *литературных источников*.

Так, М. Арановский в своей работе «Что такое программная музыка?» рассматривает программность на примере ряда музыкальных произведений и выделяет ее виды — не детализируя и не давая конкретной классификации, но отмечая, что программы бывают разных типов. В частности, он пишет: «В одних подробно — вплоть до деталей — излагается сюжет произведения (каковы, например, программы Берлиоза, Рихарда Штрауса), в других дается перечень основных событий и образов (как это имеет место в программе к увертюре “Гроза” Чайковского, в его же симфонической поэме “Буря” и симфонии “Манфред”); иногда программа содержит лишь основную идею произведения (к такого рода программам тяготел Лист), нередко же композиторы вообще ограничиваются лишь заголовками, имея в виду, что описываемое явление или литературный сюжет хорошо известны слушателям (“Осенью” Грига, “Король Лир” Балакирева). Соответственно различны и виды программных произведений. В одних преобладают элементы образности, в других идея (или сюжет) раскрываются в более обобщенном плане, в третьих образность сочетается с обобщенностью. Решение целиком зависит от творческого метода композитора — от того, как он понимает задачи музыки вообще и программой в частности» [6, с. 25–26].

Арановский выделяет четыре типа: сюжет литературного произведения в музыкальном опусе излагается детально; перечисление лишь основных событий и образов литературного источника в музыкальном опусе; изложение основной идеи литературного произведения в музыкальном опусе; представление композитором только заголовка литературного произведения. С данной типологией нельзя не согласиться, но можно ли ее применить к произведениям, в основе которых не литературные, а живописные источники, и могут ли сами живописные работы быть так же типологизированы? Приведем в пример картину И. Босха «Несение креста» (1515–1516), в которой детально воссоздан евангельский сюжет о пути Христа к месту распятия. При рассмотрении картины не возникает каких-либо вопросов, так как зритель сразу может сказать о том, что хотел изобразить автор на своем полотне. Тип сюжетной программности, в основу которой заложена лишь идея произведения, может охарактеризовать, например, любой пейзаж или натюрморт. Глядя на живописные полотна, мы понимаем основную идею, которая, в зависимости от желания автора, может быть видимой и невидимой и нести в себе своего рода «многослойность». Такими предстают натюрморты Я. Де Хема,

в которых можно увидеть не только идею эстетического наслаждения жизнью, но и завуалированные идеи бренности, скоротечности этой самой жизни и, конечно же, смерти. Такой тип, в основе которого лишь заголовок, также встречается и в живописных работах. Тому пример — картина А. Алле «Первое причастие страдающих анемией девушек в снежную пору» (1883): просто белое полотно с названием, написанным прямо на полотне. Трудно себе представить в области живописи такой тип сюжетной программности, в основе которой лежит лишь перечень основных событий и образов, о которых говорил Арановский.

Опираясь на типологию ученого, рассмотрим музыкальные произведения, в основе которых лежат живописные источники. Так, например, пьесу Ф. Листа «Обручение» из цикла «Годы странствий» (1838–1849), созданную по известной картине «Обручение девы Марии с Иосифом» Рафаэля, можно отнести к такому типу сюжета, в котором передана лишь основная религиозная, сакральная идея живописного источника; сюжет картины, при этом, передается музыкальными средствами обобщенно. Подробное же изложение сюжета акварели У. Блейка «Злоба» производится в инструментальной пьесе «История при свете Луны» (1988) Д. Смирнова, в которой мы можем видеть не только музыкальные характеристики всех героев (представлены образы Матери, Отца, Дитя и двух Злодеев), но и строение сюжета, которое имеет завязку, развитие, кульминацию и развязку в виду использования инструментального театра. Персонализация, свойственная «Истории при свете Луны» Смирнова, заключена в том, что каждый из персонажей акварели Блейка олицетворен определенным музыкальным инструментом: Отец — альт, Дитя — флейта-пикколо, Мать — скрипка, два Злодея — бас-кларнет и контрабас, Луна — виолончель. При этом, композитором предполагается, что все участники ансамбля будут располагаться на сцене точно также, как они располагаются на акварели Блейка и будут одеты в костюмы тех же цветов (светлые и темные одежды). Смирнов, персонализируя каждый из образов живописного источника, тем не менее, объединяет их в две противоположные группы — образы положительные и образы отрицательные. Для положительных образов характерны плавные лирические ходы, инструменты среднего и высокого регистра, выразительный мелодизм. Для отрицательных — низкие регистры, резкость, фантастичность. Обеим группам присущи хроматизмы, но выражают они разное: в группе положительных персонажей они изображают палитру любовных чувств, в группе же отрицательных персонажей — фантастику, злобу, нечто таинственное. Все это формирует единую драматургию как сюжетный процесс.

Помимо этого, в музыкознании известна типология Ю. Хохлова, выделяющего в особенностях отношения композиторов к *литературным* источникам картинную музыкальную программность, обобщенно-сюжетную программность и последовательно-сюжетную программность. Говоря о картинной программности, Хохлов подразумевает под ней «образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего процесса восприятия» [7, с. 39]. Главными объектами восприятия здесь становятся картины природы и пейзажи. Несмотря на элементы движения, заложенные в них, такие, как, например, облака, плывущие по небу, колышущи-

еся деревья, они не вносят в восприятие ничего нового, поэтому и являются второстепенными. Но сказанное можно отнести и к картинам народных гуляний, битвы и т. д. «Общим, неотъемлемым признаком картины и в этих случаях оказывается, однако, неизменность в каких-то основных, определяющих качествах» [7, с. 41] — отмечает исследователь. Он приводит в пример такие музыкальные произведения, как «Октябрь. Осенняя песня» П. Чайковского из фортепианного цикла «Времена года» (1875), «Грезы» и «Счастье» Р. Шумана из «Детского альбома» (1848) для фортепиано, пьесу «Размышление» П. Чайковского для скрипки и фортепиано (1848), «Сеча при Керженце» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (1905), «Камаринская» (1848) М. Глинки и другие. Говоря об обобщенно-сюжетной программности, Хохлов определяет ее как более сложный вид программности, в котором «развитие музыкальных образов в общем плане, а иногда и в частностях, отвечает развитию сюжета» [7, с. 53], носителем которого является слово, а не музыка. «Произведения обобщенно-сюжетного типа программности, будучи связаны через программу с тем или иным литературным произведением, не стремятся показать обрисованные в нем события в их последовательности. Они довольствуются характеристикой основных образов литературного произведения и общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих в нем сил» [7, с. 57]. Примером такой программности служит Увертюра из музыки к драме «Эгмонт» (1810) Л. Бетховена. Последовательно-сюжетная программность принадлежит к такому типу программности, при которой «композитор стремится отобразить в музыке не только общее направление событий сюжета, исходную и итоговую ситуации, но и важнейшие промежуточные этапы развития событий, в отдельных случаях — всю последовательность их смены» [7, с. 65]. К этому типу Хохлов относит симфоническую поэму Ф. Листа «Прелюды» (1848–1854), «Фантастическую симфонию» (1830) Г. Берлиоза, симфоническую сюиту Н. Римского-Корсакова «Антар» (1868) и др. Данная классификация трудно применима к музыкальным произведениям, в основе которых лежат живописные источники, так как первый тип Хохлова — картинная музыкальная программность, которая характеризуется такими чертами, как неизменность и статичность, противоречит произведениям композитора Д. Смирнова, в которых есть развитие сюжета, несмотря на то, что в основе музыкального опуса лежит сюжет определенной картины (упомянутая ранее пьеса «История при свете Луны»). То есть то, что характерно для картины (статика и неизменность) Хохлов переносит на музыкальное произведение, а у Смирнова, наоборот, картина приобретает черты музыкального развития, которое приводит к тому, что в музыке изображается то, чего нет на картине. Этот прием и называется досказыванием.

Существует классификация музыкальной программности Л. Казанцевой, которая выглядит следующим образом:

1. обобщенная программность, для которой «характерно самое общее (даже симфоническое) указание внемузыкального компонента на тему музыкального произведения. < ... > В данном случае в музыкально произведении возможно воплощение отвлеченных понятий, таких как “героическая борьба”, “любовь”,

“порыв к свободе”, “судьба” и т. д.» [8, с. 272]. К данному типу относится такое произведение, как «Сказки» для оркестра Н. Римского-Корсакова;

2. обобщенно-сюжетная программность «занимает промежуточное место между обобщенным воплощением внемузыкального компонента и последовательным развертыванием сюжетной коллизии» [8, с. 273]. К данному типу относятся симфоническая поэма «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова;

3. сюжетная программность «подразумевает последовательное отображение заявленной темы» [8, с. 273]. К такому типу относятся цикл «Парнас, или Апофеоз Корелли» Ф. Куперена и роман-симфония «Лабиринты» для фортепиано Н. Сидельникова;

4. картинно-описательная программность, «предназначенная для пространно-эпического показа избранной темы. Уместнее всего она в музыкальных портретах (Ф. Куперена, Р. Шумана, Б. Тищенко), музыкальных пейзажах (отнесем сюда фортепианные этюды Ф. Листа “Метель”, “Блуждающие огни”, “Хоровод гномов”, “Шум леса”; “Море” и другие пейзажи К. Дебюсси, “Волшебное озеро” А. Лядова), небольших пьесах, воплощающих психические состояния (многочисленных “снах”, “грезах”, “медитациях”, “предчувствиях” и т. д.)» [8, с. 274].

Применяя данную типологию к интересующим нас музыкальным произведениям, в основе которых лежат живописные источники, можно указать на используемые композиторами как обобщенную программность («Река жизни» для шестнадцати исполнителей, Д. Смирнова), обобщенно-сюжетную программность (симфоническая поэма «Остров мертвых», С. Рахманинова), сюжетную («История при свете Луны» Д. Смирнова), так и картинно-описательную (сюита «Весна» для женского хора и оркестра, К. Дебюсси).

Отметим, что все из представленных выше типологий отчасти могут относиться и к произведениям, в основе которых лежат живописные источники. Конечно, трудно применить полную типологию одного из представленных авторов, но основные типы, которые они предлагают — допустимы. Например, можно выявить произведения с обобщенной или сюжетной программностью, согласно типологии Казанцевой, или сочинения, где используется лишь заголовок, как в указанной типологии Арановского, или опусы, характеризующиеся картинно-музыкальной программностью, которую предлагает Хохлов. Все эти «программности» имеют место быть в произведениях, в основе которых лежат живописные источники.

Однако, учитывая специфику изобразительного искусства, стоит обратить внимание на то, что, во-первых, не так много произведений написано по картинам, во-вторых, — трудно точно определить тип произведения, поскольку изобразительное искусство — это статичный вид искусства и любое развитие сюжета стоит принимать как акт досказывания сюжета, сюжетных линий композитором. Возможно, по этим причинам, типологии персонификации образов в музыкальных сочинениях, имеющих в своей основе именно живописный источник (картину, гравюру, рисунок, акварель и др.), в музыкознании, как отмечалось в начале статьи, *не существует*. Представляется возможным предложить такую типологию, которая, возможно, станет универсальной для музыкознания, даст возможность понять концепции произведений указанного композитора.

Итак, музыкальное произведение, связанное с живописным источником, в самом общем плане может иметь следующие два способа воплощения сюжета:

1. музыкальное произведение, в котором сюжет *воссоздается полностью* и последовательно с характеристикой всех персонажей (тут, как раз стоит говорить о досказывании композитором сюжета живописного источника, с максимальной *персонификацией* образов этого источника);

2. музыкальное произведение, в котором представлена *обобщенная трактовка сюжета* живописного источника, общее настроение, без какой-либо конкретизации и каких-либо изменений.

Рассматривая *произведение, в основе которого лежит полное воплощение сюжета*, мы не можем не взять в качестве объекта анализа процесс, поскольку в нем обязательным является наличие завязки, развития, кульминации и развязки какого-либо *конфликта*, то есть сюжет, представляющий последовательную смену состояний и стадий развития, ярко выявленную последовательную драматургию, представленную на картине. Если понять сюжет литературы просто, так как в основе лежит слово, и самое логичное, что необходимо сделать — это прочесть, музыка прибегает к помощи слова, чтобы быть более понятной и демократичной, то в изобразительном искусстве (здесь возможна параллель с танцем) не все так просто, так как работают совершенно иные законы, для которых важно обладать знаниями символов и значений. А это значит, что музыка, в основе которой лежит живописный источник, становится еще сложнее, так как здесь слушателю и композитору нужно учитывать не только музыкальный язык, но и живописный. Поэтому композиторы часто прибегают к досказыванию картины, придавая ей динамический аспект, как в литературе, со своей системой событий, представленной в определенной последовательности. Живопись, таким образом, оживает посредством музыки и воображения композитора, который может рассказать целую «историю» картины или изобразить средствами музыки сюжет в достаточно обобщенной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров В. О. «В песчинке мир найти сумей» (интервью, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 34–39.
2. Голованева А. С. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus. 2015. № 1. С. 52–55.
3. Словарь иностранных слов / Гл. ред. Ф. Н. Петрова. М.: Русский язык, 1979. 624 с.
4. Красовский Е. В. Типы сюжетов // URL: http://www.a4format.ru/pdf_files_slovari/4b8bd0c6.pdf (дата обращения: 1.11.15)
5. Синьяк П. Сюжет в живописи // URL: http://artbazar.com.ua/pub/pub_04.php (дата обращения: 12.12.2015).
6. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 117 с.
7. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
8. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: «Издательско-полиграфический комплекс “Волга”», 2009. 368 с.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

С. В. Лаврова

АВТОР В НОВОЙ МУЗЫКЕ

«ЭПОХИ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ»

Фотография, войдя в критическое поле XX в. как объект исследований, представила новый срез художественной реальности. К ней обращались в своих эссе и Сьюзен Сонтаг, и Ролан Барт, и Розалин Краусс, и Вальтер Беньямин. Описывая факторы влияния на действительность и художественное воображение, каждый из них в своем собственном ракурсе трактовал фотографическую обусловленность искусства и окружающего мира в целом.

«Творческое воспроизводство» с участием новых технологий стало сильнейшим временным катализатором: «Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью» [1, с. 18].

Дискурс сосредоточивается вокруг понятия модели-объекта и его смыслового отражения в качестве знака. И данный контекст оказывается, безусловно, актуальным не только для изобразительного искусства, но и для иных видов художественной деятельности. Важнейшим фактором для В. Беньямина является изменение восприятия великих произведений искусства с развитием репродукционной техники: «они стали коллективными творениями, настолько мощными, что для того, чтобы их усвоить, их необходимо уменьшить» [1, с. 18]. Репродуцирование, согласно Беньямину, разрушает ауру, обнуляет историческую ценность, а значит, уничтожает авторитет вещи [1, с. 16]. Ослабление ритуальной и культовой функций искусства компенсируется усилением экспозиционной функции. Таким образом, «наиболее тиражируемому виду искусства» [1] — фотографии, принадлежит особая роль в кардинальной переоценке социальной роли функции художественной культуры в целом. Возросшая роль экспозиционной функции искусства провоцирует развитие виртуализации (создания искусственной реальности), которая воссоздается посредством размещения готовых элементов: фотоизображений, или фрагментов звукозаписей. Зритель или слушатель (реципиент) оказывается вовлеченным в процесс своеобразного вуаеризма. О специфических отношениях между миром и индивидуумом пишет С. Сонтаг, полагая, что именно фотография склоняет к своеобразному «хроническому вуайеризму» без возможности какого-либо вмешательства со стороны того, кто документирует (снимает),

в противовес участнику событий, служащему непосредственной моделью. «Мир как антология моделей» для Сонтаг — грандиозный результат фотографической деятельности [2, с. 23].

Описывая противоречия между приоритетами репрезентации и восприятия в теории сюрреализма, Р. Краусс подчеркивает «удивительную терпимость» А. Бретона по отношению к фотографии: в Максе Эрнсте и Ман Рее он видел истинных сюрреалистов, при этом, стоит подчеркнуть, что один из них был фотографом. Р. Краусс приходит к выводу о том, что «фотография составляет “сердцевину сюрреалистического текста”» [3, с. 36]. Она утверждает, что сюрреалисты создали представление о мире как о тотальном изображении или знаке, и в фотографическом, а не в живописном коде следует видеть гетерогенность сюрреализма, ведущую свое происхождение от семиологических функций фотографии. Реальность, с которой сюрреализм выстраивает специфические отношения, оказывается при помощи фотографии расширенной или замещенной, или даже вытесненной парадоксальным письмом, осуществляемым посредством ее же. Таким образом, предлагаемая фотографическими изображениями реальность является скорее виртуальной, и вступает в особые отношения как с запечатленным и застывшим объектом, так и с реципиентом, его наблюдающим. Автор снимка является частью триединства: объект-автор-субъект. И эта взаимообусловленность становится иным измерением действительности.

Р. Барт полагает, что фотография соприкасается с искусством не посредством живописи, а посредством театра, благодаря уникальному «передаточному механизму — Смерти» [4, с. 8]. Постановочная фотография содержит эффект театральности, однако особого рода: это «театр Смерти» — застывших форм движения и жизни. Фото для Барта особенно ценно своими «слепыми пятнами»-*punctum*'ами, так как именно они придают смерти все внешние признаки жизни, поэтому фотографию можно бесконечно рассматривать, пытаясь ее углубить силой мысли. Появившиеся в середине 1970-х исследования феномена фотографии у С. Сонтаг и Р. Барта одновременно настаивают на ее демонической природе вечного присутствия во всех аспектах культуры потребления. Безусловно, всеприсутствие фотофиксации в действительности не могло не внести свои коррективы и не оказать прямого или косвенного воздействия на художественную реальность, которой принадлежит и музыка второй половины XX — начала XXI вв. Попытки Р. Краусс проследить роль фотографических изображений в различных аспектах искусства: боди-арте и лэнд-арте, в регистрации этапов работы с присущими им перформативными свойствами, проецируются на звуковую область, где уже не всегда фотографическая, а в некоторых случаях скорее акустическая фиксация, становятся и инструментами композиторской работы и способами прояснения художественных идей и замыслов.

С. Сонтаг утверждает, что фотографирование есть акт присвоения объекта. Осуществляя фотофиксацию, художник представляет объект в качестве произведения собственного творчества. Миметическая категория, как один из основополагающих компонентов искусства, является основой классического искусства, обусловленного естественным стремлением к подражанию феноменам природы

или чистым идеям. С этим стремлением связана и фотография. Однако, отношения объекта и его смыслового наполнения (знака) значительно более сложные, и, наполненная новым смыслом гиперреальность предстает скорее в сюрреалистическом ключе.

Понятия звукового и фотографического объекта сопоставимы: в XX в. звук выходит далеко за рамки прежних представлений о нем как о всего лишь ритмически организованной звуковысотности. Будучи комплексным и сложносоставным явлением, он может быть извлечен как из музыкальных инструментов, так и спроектирован и реализован согласно заранее заданным характеристикам, а, возможно, даже и с использованием готового материала из собрания звукозаписей.

Присвоение звукового объекта для Новой музыки становится не меньшей проблемой, чем символический захват объекта в фотографии. Если элементы различных звукозаписей используются в качестве материала для создания композиции, то, безусловно, как и в фотоколлажах, составляющих картину из фотографических фрагментов, авторство принадлежит составителю, который отчуждает фрагмент от первоисточника. Случайный звуковой ландшафт также представляет проблему авторства: в «Воображаемом пейзаже № 1» Дж. Кейджа (1939) впервые были использованы патефоны фирмы «Виктрола» и магнитная лента. В «Воображаемом пейзаже № 4» (1951) композитор применил случайный звуковой ландшафт двенадцати радиоприемников, а в «Воображаемом пейзаже № 5» (1952) — магнитную ленту с 42-мя фрагментами любых аналоговых, выполненных на пленке записей, разрезанных на части и склеенных в единое целое по методу случайных действий. Конкретная музыка, появившаяся в конце 1940-х гг., также оперировала записями звуков, в том числе и индустриального происхождения. (в частности, сделанными в парижском депо «Gare des Batignolles»). Основу творческого метода составило проигрывание с изменением скорости и действий в обратном направлении, закольцовывании (изготовлении звукового «кольца» или «петли»), нивелировании фаз возникновения/атаки и, собственно, затухания звука и наложении различных звуковых пластов друг на друга. Конкретная музыка использовала все доступные ресурсы — все звуки окружающего мира: звуки конкретной музыки подобны фотографиям и фильмам. Они несут в себе особый смысл и значение, показывая жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире. Согласно теории основателя конкретной музыки П. Шеффера, звуковой объект/звуковое событие, который отделен от физического аспекта его порождающего, способен обрести новый смысл в новом контексте

Основу творческого метода Шеффера составило проигрывание с изменением скорости и действий в обратном направлении, закольцовывании (изготовлении звукового «кольца» или «петли»), нивелировании фаз возникновения/атаки и, собственно, затухания звука и наложении различных звуковых пластов друг на друга. Согласно его теории, звуковой объект/звуковое событие, который отделен от физического аспекта его порождающего, способен обрести новый смысл в новом контексте [6, с. 87]. Необходимо также подчеркнуть, что с позиции расширения горизонтов звукового материала, первенство принадлежит концепции «музыки шумов» итальянских футуристов [см.: 7]. Шеффер, оставаясь в экспериментальном русле первой половины XX в., не был ярким новатором. Его бесспорной заслугой

стало то, что он обратился к поискам новой звуковой семантики, обеспечивающей иной контекст звукошумового материала, предложив идею мышления звуковыми объектами в «Трактате о музыкальных объектах» [8]. *Звуковые объекты* он классифицировал согласно *типологическим и морфологическим* критериям. Первый критерий основывался на общности звуковых типов, а второй — на их признаках, укладываемые в три основных типа звуковых объектов: *непрерывный, повторяющийся и импульсный*. Позднее, в 1986 г., новозеландский композитор Деннис Смолли, развивая идеи П. Шеффера, ввел термин «спектроморфология». Главным элементом методики Смолли является слуховое восприятие как фактор, позволяющий воспринять характер взаимоотношений и связей между объектами. В одном из своих интервью Шеффер описал свое понимание «звука» как словаря природы, в этом контексте «и скрип двери, и мяуканье кота подлежат сравнению по основным характеристикам: продолжительности, высоте или по тембру. Различие состоит в привычке слышать звуки в связи с их инструментальными источниками — звукопроизводящими телами: музыкальные звуки, мы воспринимаем с точки зрения их музыкального значения — то есть семантики. Несмотря на явные общие качества этих звуков, процесс сравнения мяуканья кота и скрипа двери отличается от процесса “равнения ноты скрипки с нотой трубы”» [9].

Аналогичным предстает концепт фонореализма П. Аблингера: этапы композиторского процесса условно делятся на три части: первым шагом является акустическая фотография («фонография»). Это может быть фиксация любого акустического объекта: речи, уличного шума, а возможно и музыкального фрагмента. Второй этап: проекция данного фрагмента на временную сетку, формат которой может быть различным: 1 секунда (время) на 1 секунду (интервала). Затем образуется результирующая сетка, которая помещается в определенный инструментальный контекст: музыкальные инструменты, соединенные с компьютером, или же белый шум.

Работа с фонограммами аналогична методу фотореалистической живописи: «Квадратуры» Аблингера вызывают аналогии с графическим искусством художника Чака Клоуза, использующего различные «сетки» для преобразования фотографических объектов. Его картины не поддаются цифровой обработке, так как они написаны традиционным способом — вручную. В 1970-е гг., еще далекие от цифровой эры, Клоуз занимался живописью, во многом предвосхитившей новые технологии — своеобразной техникой написания человеческих лиц, которая изменила определения портретного жанра в качестве отображения визуальных характеристик модели, повторяющихся в пластических формах, линиях и красках живое лицо, которое явилось одновременно и средством художественной интерпретации.

Клоуз сознательно уклонялся от интерпретации, поручая ее оптическим преобразованиям объекта.

Его принцип работы с сетками заключался в перенесении полароидного снимка на холст и расчерчивании его на квадратики, т. е. — конструировании изображения из рукотворных «пикселей», «ручного» моделирования современных технических средств. Вблизи картины напоминали яркую мозаику, но на расстоянии она превращалась в изображение лица. Аналогичной была и работа Аблингера в «Квадратурах»: он создавал сетку и проецировал ее на фонограммы. Особенность фотографических изображений, как справедливо утверждает Сонгаг,

состоит в том, что фотографии, играющие с масштабами мира, сами могут быть уменьшены. И этот эффект масштабирования весьма актуален.

Изображение без иллюстративности и даже без намека на сходство, наряду с гиперреалистическими элементами присутствует и в фонореалистическом творчестве Аблингера. Акустическая фотография, помещенная в особую временную сетку, условно разделяющую при помощи временной деформации «изображение — образ» на звуковые «пиксели», приводит к неузнаваемости объекта

Композитор работает с элементами и фрагментами речи как, например, в пьесе «Quadraturen II» (2000), где он использует записи речей А. Гитлера, В. Ленина, Дж. Кеннеди, Ф. Кастро, Мартина Лютера Кинга. На Венецианском форуме в 2009 г. он представил «говорящее» фортепиано и предложил весьма оригинальный способ связи речи и звука. Речь представляет собой набор спектральных составляющих, так же, как и музыкальный звук. Задача по воспроизведению речи, как и любого другого звука, заключается в как можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструмента. Композитору необходимо в таком случае спектральные составляющие звука натянуть на частотно-временную сетку спектра фортепиано. Клавиши фортепиано используются как триггеры соответствующих составляющих спектра. Для Аблингера так же, как и для Шеффера, отчасти не важен звуковой источник. С другой стороны, именно несоответствие звукового источника самим воспроизводимым звукам и составляет смысл этой инсталляции.

В «Quadraturen IIIb» («Фиделито/революция и женщины») звуковой материал состоит из восьми сторон четырех грампластинок с записями речей Фиделя Кастро., включающих аплодисменты и звуки ликования преимущественно женской аудитории. Эти звуки интегрируются в звуки фортепиано. П. Аблингер стремится подчеркнуть трехмерность звука и уподобить его 3D-изображению. Голос кажется несовместимым с фортепиано, однако, композитор доказывает, что это не так. Фортепиано в буквальном смысле заговорило голосами политических деятелей. Для этого автору пришлось установить замысловатую техническую систему. Внутри него — прикрепленный к клавиатуре механизм, который позволял бы нажимать одновременно все 88 клавиш.

В «Quadraturen III-f» — композиции, озаглавленной автором «Письмо от Шенберга», композитор также основывается на аудиозаписи голоса Шенберга. То, что делает вокодер¹ мгновенно при участии различных электронных схем, композитор осуществляет эмпирически с помощью фортепианной клавиатуры. Аблингер применяет различные «временные сетки» аналогично тому, как это делает в своей творческой концепции Б. Фернихоу. Однако материал — принципиально иной, и он же определяет способы работы с ним. В манере американского фотореалиста Ч. Клоуза композитор уменьшает масштаб временной сетки, в то же время увеличивая «разрешение». В последней композиции «Quadraturen III-i» «говорящий рояль» Аблингера буквально заговорил по-китайски. Эта звуковая инсталляция была представлена на биеннале в Шанхае (2014).

Аблингер по-своему структурирует взаимоотношения между различными источниками звука и его общеакустическое пространство. Говоря о работе со слу-

¹ Устройство синтеза речи на основе произвольного сигнала с богатым спектром.

шателем и необходимости обновления понимания современной звуковой реальности и художественного творчества, соприкасающегося с ней (а именно этот аспект играет весомую роль для концепта звука в качестве «шума бытия»), он обращает внимание на существующее противоречие восприятия цифровой культуры в аналоговом мире. Композитор утверждает, что «высокое разрешение означает реалистичное понимание мира с низким разрешением абстрактного отношения с реальностью». Теоретическим основанием для переоценки слухового опыта стал принцип структурирования шумов, прослеживающийся в виде общей линии от итальянского футуризма через конкретную музыку П. Шеффера, конкретно-инструментальную музыку Х. Лахенманна к творчеству П. Аблингера.



«Говорящий рояль» П. Аблингера.

Развитие линии шумовой — конкретной — конкретно-инструментальной музыки приводит его к особой концепции фонореализма. Первым шагом является создание так называемой «акустической фотографии». В ее роли выступает запись чего-либо: шума, речи, или музыки. Сравнивая свое творчество с фотореализмом в изобразительном искусстве, где фотография переносится на холст, он использует звуковую «реальность» в качестве основного материала для работы. По его собственным словам, музыка выступает в качестве наблюдателя, а стремление к присвоению элементов реальности в Мимесисе приводит к идее фиксации при помощи фонограмм. Преобразование акустических фотографий достигается при помощи особой оптики: работы со звуковым материалом, заимствованным из окружающей действительности.

В композиции Аблингера «Quadraturen V» (1999–2000), являющейся частью масштабного одноименного цикла, генератором звуковых событий выступает «машина», способная написать оркестровую музыку, что опровергает традиционные установки, что симфоническая музыка четко структурированное композиторской волей явление. Эта мысль весьма провокативна. Объект — «звуковая фотография», использованная композитором — это «гимн» бывшей Германской Демократической Республики Ганса Эйслера. По словам композитора, предметом его гордости является то, что он сам в данном случае не написал не единой ноты [10]. Запись генерирует партитуру. Темпо-временные сетки, в которые помещается звуковой объект, делают его все менее узнаваемым

В «Quadraturen IV» (1998), имеющей подзаголовок «Автопортрет на фоне Берлина», композитор уже обратился к этой программе, чтобы далее осуществить ее проекцию на четверной состав симфонического оркестра в следующей композиции. Ансамбль в составе флейты, двух кларнетов, двух виолончелей, трех клавишных инструментов и записи (CD) был использован автором в «Quadraturen IV».

Исходным материалом послужили 6 различных фрагментов записи городских шумов. Параллельно записи играли инструменты, вступающие в разнообразные по характеру связи с записанными фонографическими изображениями: эти формы проистекали из спектрального анализа под воздействием различных временных сеток. Здесь можно говорить о максимальной интеграции взаимопревращений городских шумов и звукового материала у инструментального ансамбля.

Рассматривая аналогии звукового и фотографического объекта необходимо обратить внимание на то, что с появлением фотографии, миметический принцип искусства в качестве подражания реальному миру стал ослабевать. В арт-практиках XX в. мимесис вытесняется репрезентативностью. Создается арт-пространство взаимодействия объектов реальной жизни, которые в процессе художественного акта превращаются в арт-объекты. Нарастающая ностальгия по иллюзорному подражанию приводит художников к своеобразному псевдодокументализму — игрой с элементами реальности. Нечто подобное происходит и в Новой музыке. Утратив связь с реальностью, пройдя через структурные излишества сериализма, игру с записанными звуковыми объектами различного происхождения в электронной и конкретной музыке, оторванной от живой исполнительской практики, музыка постсериализма вновь «поворачивается лицом» к окружающему миру, проецируя звуки из реальной жизни на новую инструментальную технику. Оптика есть особый ракурс восприятия, к которому сегодня стремятся в своем творчестве как композитор (акустическая оптика), так и художник. По словам С. Сонтаг, грандиозный результат фотографической деятельности состоит в том, чтобы держать в голове весь мир как антологию изображений. К аналогичному результату стремится и музыка постсериализма, своеобразно документирующая звуковой ландшафт эпохи, играющая с масштабами и оптическими иллюзиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. 240 с.
2. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 295 с.
4. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
5. Смирнов А. В. Конкретная музыка // Тремен-центр электроакустической музыки. URL: <http://asmir.info/lib/muconcr.htm> (дата обращения: 09.03.2016).
6. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 289 p.
7. Russolo L. L'arte de rumori. Milano: ed. futuriste dei Poesia, 1916.
8. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
9. Шеффер П. Разочарование первооткрывателя / Пер. и вступ. сл. Ю. Дмитриуковой. URL: http://www.mmv.ru/interview/15-10-2000_sheffer.htm (дата обращения: 10.12.2012).
10. Ablinger. P. Werkverzeichnis recent and complete works lists// URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.2015).

УДК 7.038.53

Л. А. Меньшиков

АРХИТЕКТОНИКА АНТИИСКУССТВА

Термин «антиискусство» по отношению к артефактам неоавангарда 1960-х гг. получил широкое употребление, начиная с самых ранних фестивалей и выставок флюксута. Например, Генри Флинт, говоря о репертуаре первых фестивалей, перечислял такие формы, в которых работали его художники: «Музыка, тексты, карты, анти-арт» [1; с. 13]. Термин употреблялся первоначально в арт-практике, а в качестве искусствоведческого понятия стал активно использоваться после работы Роберта Хьюджеса «Шок новизны», где ставился вопрос о возможности существования понятия антиискусство (анти-арт, anti-art) и его применимости к описанию актуального искусства 1960-х в целом. Хьюджес писал, что «критики и комментаторы искусства в 1960-е гг. для удобства оперировали системой взглядов, где искусство, антиискусство и неискусство являлись определениями *типа* произведения, лишёнными пафоса критической оценки» [1; с. 13]. Таким образом, слово родилось как самоназвание ряда художественных явлений, в его значении подчеркивалась принципиальная и целенаправленная деятельность в искусстве с целью уничтожения его особенностей, которые составляли понятие художественности в разных эстетических системах.

Никакого оценочного пафоса, тем более связанного с идеями кризиса, смерти художественной деятельности как творческого процесса за этими терминами первоначально не было. В концепциях антиискусства и неискусства выделялись различные аспекты художественного в его негативном понимании, с которыми нужно было бороться с целью достижения в творческой деятельности тех результатов, которых художники хотели добиться. В значительной мере движение «антиискусства» носило характер антиавангардного и антимодернистского течения, поскольку в последних особенное внимание уделялось элитарности, непонятности, «сделанности» произведения искусства, установлению его как вечной ценности, недостижимого и недоступного идеала. Постмодернистская ориентация на исчерпанность творческого арсенала, повторяемость выразительных средств также воспринималась в ряде художественных течений в качестве тенденции к возникновению антиискусства как нового способа производства артефактов, реализующих в полной мере всю систему функций искусства, за исключением эстетической, признававшейся идеологически обоснованной, а потому вредной и подлежащей искоренению из процессов художественного творчества и восприятия. Такие двойственные мотивы в понимании антиискусства позволяют выстроить определенную систему структурных свойств, дающих возможность приписать то или иное явление к разряду антиискусства.

Удобно это сделать на материале одного из наиболее влиятельных антихудожественных течений в культуре 1960-х гг. — движения «Флюксус», поскольку эти тенденции в полной мере присущи ему как «сумме историй, способу делания

вещей, традиции, способу жизни и смерти, по устойчивому мнению большинства его авторов» [1; с. 16]. В этом определении видны наиболее существенные черты антиискусства в том виде, как оно понималось в рамках теории флюксуса. Во-первых, искусство нужно избавить от историчности, от исторической конкретности — оно должно быть лишено истории, которая его ограничивает. Искусство всегда существует в исторических формах, оно исторически изменчиво, отвечает на вызовы времени, те или иные культурные установки и социальные запросы, выражает исторически преходящие эстетические системы, каждая из которых есть лишь один из возможных способов ограничения творческой свободы художника. Антиискусство же в противовес этому должно быть антиисторичным, оно является «суммой истории» в том смысле, что объединяет все возможные исторические варианты, ни в коем случае не ограничиваясь одним из них. Антиискусство отвергает искусство как особый, специфический, исторически конкретный способ деятельности художника, который отличает его бытие в культуре как бытие творческое. Антиискусство не ограничивает деятельность художника выражением каких-либо особых способностей, навыков, умений или таланта. Антиискусство видит художественное в любом созданном человеком артефакте. Такой деятельности совершенно не обязательно быть новационной, она может происходить как простое копирование, повторение, как обыденное или привычное действие. Новизна как существенный признак творчества антиискусством отвергается. Таким образом, антиискусство объявляет себя традицией — на том основании, что оно существовало всегда, на протяжении всей истории человечества. Антиискусство есть вся жизнь человечества во всех его проявлениях. В то время как искусство — по непонятным признакам и критериям отбирившаяся *часть* этой многообразной жизни всего человечества в целом (как утверждалось — лучшая часть, но почему лучшая — тоже остается непонятным для антиискусства, поскольку искусство объявлялось лучшей частью по неприемлемым для антиискусства основаниям). Поскольку человечество — это поколения, это отдельные люди, которые в какой-то момент умирают, то антиискусство включает в себя не только жизненные артефакты, но и способ смерти, свойственный тому или иному человеку. Таким образом, антиискусство возникает, если признать безграничность искусства и неправильность его замыкания в жестких рамках условностей и стереотипов.

Такой характер творческой деятельности в антиискусстве предполагает его обязательную перформативность: «История флюксуса может быть признана тождественной истории перформанса в его наиболее значительных событиях и лицах» [1; с. 16]. Перформативность флюксуса, как и антиискусства в целом, подразумевает невозможность его существования в рамках законченного произведения, она обязательно предполагает процесс, включенность в коммуникацию, исполнение. Произведение как некоторая абсолютная завершенность, неизменная и сохраняемая в идеальном виде, представляется невозможным как форма антиискусства. Ориентация искусства на создание шедевров как совершенных произведений представляет собой квинтэссенцию этой неосуществимой идеи, и тем самым дискредитирует само понятие искусства. Перформативность предпо-

лагает существование произведения искусства как процесса, поскольку несомненной является его неперенная изменчивость. Кроме того, перформативность — это его включенность в коммуникацию. Поскольку наиболее сильный и значимый фактор изменения — это взаимодействие людей, то художественный процесс может быть осуществлен только как коммуникативный процесс, процесс общения по любому поводу, приобретающий материальное воплощение. В таком процессе в любой момент времени есть разделение на донора и реципиента, одна информация отдает, другой принимает. Но такое разделение неустойчиво, в реальной ситуации донор и реципиент постоянно меняются местами, они включены во взаимную коммуникацию. В идеальном мире искусства есть автор, есть зритель. Но такая ситуация в предельном смысле невозможна в жизни. Поэтому антиискусство такую ситуацию предлагает целенаправленно разрушать, превращая творческий процесс в (по возможности) максимально взаимную коммуникацию, в которой на равных участвуют донор и реципиент, постоянно меняющиеся ролями. Такая коммуникация и называется перформансной (перформативной), такая коммуникация и составляет суть творческого процесса в рамках антиискусства. «Конкретными формами перформансной коммуникации являются различные хеппенинги, перформансы, флюксы, боди-арт, флэш-моб и другие» [2; с. 117] — то есть, все те формы антихудожественной деятельности, которые предполагают обращаемость и взаимозаменяемость участников художественного процесса. В художественную деятельность такая форма коммуникации проникает исключительно на стадии постиндустриального общества: «В условиях общества потребления перформансная коммуникация выступает как добровольное, свободное, не институционализованное кратковременное коммуникативное взаимодействие агентов» [3; с. 176]. Став частью художественной активности в рамках антиискусства, перформансная коммуникация позволяет освободить творчество от того, что мешало ему в рамках классического искусства, рождая его вечную трагедию, вызванную сущностной ограниченностью.

Перформанс дает иллюзию полной свободы — он выводит агента за пределы институтов (он всегда осуществляется как акт, происходящий вне институциональных рамок), он дает иллюзию свободы от времени, поскольку, включаясь в процесс, выхватывает из него краткое мгновение, не позволяющее освоить и почувствовать специфичность момента (кратковременность оборачивается вневременностью, свободой от времени). Поэтому в рамках художественного процесса взаимодействуют никак не связанные друг с другом и никак не ограничивающие свободу друг друга абсолютно равнозначные субъекты. Антиискусство — это совместное творчество «социально не зависящих друг от друга и не связанных между собой какими-либо внешними по отношению к данной коммуникации социальными отношениями» людей [4; с. 126]. Таким образом, антиискусство претендует не только на разрушение художественности, но и на разрушение социальности.

На смену художественному нужно было что-либо предложить. Антиискусство многократно пыталось концептуализировать различные подходы к созданию артефактов. Например, «терминологическая и технологическая новация М. Эрнста

начала 1920-х гг. — мультиплъ, стала столь же частым приемом в деятельности флюксуса» [1; с. 29], как и многие другие концепты. Мультиплъ обладает весьма значительным объяснительным потенциалом. Он описывает невозможность выражения художественного содержания, даже элементарной перцепции при помощи простых медиа. Самое простое чувство, самая распространенная и привычная эмоция не могут быть полноценно выражены в рамках традиционного разделения медиа, в рамках фольклорного синкретизма, либо в рамках навязанного синтеза искусств. Творческие практики именно потому и называются практиками, что они реализуют модель мультипла — опосредованного жизнью целостного перцепта, который, будучи рукотворным, неотличим от фактов жизненной практики. Результат творчества множественен, он не может быть исчерпан как в своем реальном бытии, так и, будучи помещенным в пространство интерпретации. Его смысл — в движении, в развитии, в процессе, в реализации всего многообразия возможностей. Такое многообразие может быть воплощено только в случае неангажированности агента антиискусства, который должен заниматься антихудожественной практикой абсолютно естественно, не задумываясь о смыслах, целях, задачах, предназначении. Это ничем не отличается от детской игры. Задача антиискусства — быть искренним и естественным во всех своих жизненных поступках и свершениях, быть «как дети». Это было одной из основных задач флюксуса, который пытался «всей своей жизнью и деятельностью преодолеть господствовавший тогда в модернизме принцип “все — искусство” с позиций неискусства и антиискусства, сознательного уничтожения любого искусства в пользу жизни, очень специфически понятой флюксистами» [6; с. 817]. Именно поэтому «публичная презентация работ, организованная Д. Мачунасом... в июле 1962 г. в Вуппертале и Дюссельдорфе была названа “нео-дада”» [1; с. 29]. Возвращение к дадаизму, притом в самом радикальном варианте, но без свойственного ему безумия, является той задачей, выполнение которой может сказать о том, что реализация проекта антиискусства возможна. Более того, новый проект стал антиискусством еще и потому, что «являет собой одну из многих форм академизации (при всем показном бунтарстве, анархизме, эпатажном манифестаторстве и даже тенденциях к интерактивности) авангарда. В данном случае — дадаизма» [6; с. 617].

Такое включение в процесс жизни с целью объявления ее творческим процессом и превращения в антиискусство с легкостью поддается некоторой формализации. В рамках флюксуса возникают основные определения мультиформ, в которых кристаллизуется творческая энергия жизни во второй половине XX в. Всевозможные хеппенинги, перформансы и прочее — описывают лишь разные действия, которые осуществляют агенты для расчленения реальности с целью обозначения в ней пространства осуществившегося творчества или действия (будь-то случай, представление, показ или просто действие). Можно обнаружить исчерпывающее разнообразие точек зрения на то, чем являются те или иные творческие формы, где находятся их источники — в каком-то из классических видов искусства, либо в каких-то иных художественных формах. Это и неважно, поскольку, выходя из разных видов, все они двигаются в одном направлении —

в сторону мультипла. В рамках флюксуса как наиболее влиятельного, определенного и хоть сколько-нибудь организованного течения в антиискусстве наиболее употребительным обозначением жанровой принадлежности было слово «ивент» — событие, фиксирувавшее совместное, одновременное наличие разнообразных самостоятельных творческих (деятельных) индустрий или фактов. Идеальный ивент представляет собой фиксацию множества одновременно происходящих событий, которые все вместе дают целостный мультипликационный эффект, разом обращаясь ко всем возможным каналам связи, которые могут чувственно или рационально объединять автора и реципиента. Но понятие ивента обнаруживает и всю несостоятельность претензий антиискусства выйти за рамки художественного и стать всей полнотой реальности. Эта ограниченность проявляется в возможности классификации ивентов, в том, что они проявляют определенное тяготение друг к другу, позволяют выявить типологические черты. Еще более явно это видно в случае фиксации ивентов в виде партитур — записей для их исполнения, которые представляют собой также весьма распространенную — одну из наиболее распространенных — творческих индустрий флюксуса.

Опыт художественности проявляется в том, что создававшиеся в рамках фестивалей флюксуса партитуры составляют три большие группы, по которым легко могут быть классифицированы. Первые побуждают читателя к действию, которое необходимо выполнить. Вторые создаются по следам произошедших художественных событий и являются одновременно результатом и фиксацией творческого процесса, они представляют собой партитуры ивентов в прямом (наиболее художественном) смысле этого слова. Третьи никак не связаны с действием, а ограничены тем, что несут скрытые значения, предуготовленные для последующего порождения множества смыслов благодаря создаваемому безграничному полю интерпретации. Первые вполне обычны и прозаичны, опираются на записанную инструкцию, предполагают ее интерпретацию и последующее восприятие полученного результата. Вторые содержат описание той или иной ситуации исполнения и дают предвосхищение эффекта, который произойдет от их нового разыгрывания. Третьи наиболее нейтральны по отношению к результату, никак его не предполагают, ничего не говорят о возможных художественных эффектах. В процессе исторического развития флюксуса его фиксация в виде партитуры становится все более и более обязательной, указывая на то, что воплощение самой идеи антиискусства, во всех ее архитектурных составляющих, оказывается весьма затруднительным делом.

Все три типа партитур в полной мере представлены, например, в творчестве Эрика Андерсена, причем некоторые из его сочинений содержат признаки нескольких типов. Приведем примеры такой реализации принципов антиискусства в его работах. Внешне оформленные в виде подражания записи музыкальных опусов, его сочинения представляют собой характерный пример «антимузыки». Таковы, например, Orus 11: «Называйте мои сочинения по опусам и номерам» [5; p. 22], — типичная партитура первого типа. Или Orus 22: «Сделайте и/или не делайте что-нибудь универсальное» [5; p. 22], — соединяет признаки первого (описывает возможность осуществления реального действия) и третьего типа (действие

не определено, поэтому может стать причиной апории, вызвать к жизни поток размышлений о природе искусства и деятельности). Или Orus 33: «У меня нет авторского права ни на одно из моих сочинений (сомнительно, что это относится только к этой пьесе)» [5; р. 23], — партитура третьего типа, не предполагающая никаких действий, но только констатацию определенного состояния мира. Или Orus 44: «Публику можно перемещать из точки А в точку Я в точку А в соответствии с постоянно меняющимися созвездиями, группами по 10 %, до тех пор, пока не останется меньше 10 человек» [5; р. 23], — сочетание первого и третьего типов, описывает вполне конкретное и осуществимое действие, но осуществимое не в данном предписанном контексте, а в каком-либо ином; контекст придает действию неопределенность, абстрактность и метафизичность. Или Orus 55: «Это предложение не должно читаться больше чем одним человеком в одно время» [5; р. 23], — партитура первого типа, причем весьма императивная по форме изложения, в момент исполнения дает типичное для флюксуса чувство причастности воспринимающего к наследию мировой культуры, фиксирует его роль как самостоятельного художника. Или Orus 66: «Сделайте замечание (объясняющее, анализирующее) по использованию объекта для целей документирования и сообщения его содержания способом, подходящим данному методу» [5; р. 23], — характерная партитура третьего типа, причем выполненная в весьма ироническом, наукообразном ключе. Многократно исполнявшийся инвент Orus 77: «Я доверяю Вам [или, как факультативный вариант: «Верую»]: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (эта пьеса впервые исполнена Национальным симфоническим оркестром датского радио в 1964 году. С тех пор она была представлена бесчисленное количество раз всеми видами оркестров и многими “неоркестровыми” способами: магазинами, актерами, верфями, кураторами и т. д. Причина ее огромного успеха состоит, вероятно, в том, что первое предложение содержит то же самое число знаков, что и алфавит¹)» [5; р. 23], — партитура из числа наиболее типичных антимзыкальных сочинений, которые пародируют внешние атрибуты музыкального искусства, включая при этом в сферу исполнения партитуры самые разные немзыкальные медиа, степень абстрактности партитуры третьего типа доведена здесь до полного абсурда при внешне осмысленной форме. Скатывается в область музыкального инвент Orus 88: «Cdflatdeflatefgflatgaflatabflatb (эта пьеса могла состоять только из гамм. Очень простая, но отражающая всю историю европейской музыки, она могла быть исполнена как все до одновременно, затем все ре-бемоли, все ре, все ми-бемоли, все ми, все фа и так далее, заканчивая всеми си. Или можно было играть самый высокий до, затем самый низкий до, затем до ниже самого высокого на одну октаву, затем до выше самого низкого на одну октаву и так далее, пока не прозвучит до первой октавы. Затем самый низкий ре-бемоль, затем самый высокий ре-бемоль и так далее. Или наоборот. Все воображимые звукоряды, среди которых математические, статистические и алеаторические, могут быть использованы или построены таким образом)» [5; р. 23], — в данном случае мы имеем

¹ В английском оригинале: «I have a confidence in you»? — двадцать шесть знаков с пробелами, как и в латинском алфавите.

вполне исполнимую партитуру с заметным налетом абстрактности и неопределенности, то есть сочетание первого и третьего типов. И в завершение предлагается исполнить Opus 99: «Публика покидает помещение. Двери запечатываются. Звук играет произвольно в соответствии с объемом помещения в кубических метрах и числом уходящих людей» [5; р. 23], — здесь мы имеем сочетание первого и третьего типов партитуры, но, в отличие от предыдущего опуса, со значительным преобладанием третьего. В этом перечне партитур мы можем проследить основную задачу, которая стояла перед авторами флюксус-произведений. Эта задача состоит в дезавуировании сущности искусства и показе бессмысленности всех тех процедур и ритуалов, которые воспринимаются в классической культуре как тайна творчества. Эта задача есть отражение основного пафоса флюксуса, заключающегося в разрушении границ искусства и отождествлении его с жизнью, превращении в антиискусство.

Именно по этому принципу задумывались и создавались тысячи антихудожественных партитур. Эта глобальная цель — единственное, что их объединяло. Во всем остальном они представляют бесконечное многообразие. Они могли печататься, могли писаться от руки, могли рассылаться по почте, могли передаваться телеграфом, могли читаться зрителям, могли исполняться в виде сценок, могли сохраняться в изданиях или в частной переписке, а могли забываться и навсегда исчезать. Вся эта деятельность продолжалась на протяжении больше десятилетия, несколькими десятками художников во всем мире. Партитуры были, по сути дела, лишь фиксацией всей многообразной деятельности, которая происходила в процессе жизни, общения и совместного творчества антихудожников. Они общались, спорили, соглашались друг с другом, шутили, обижались и жаловались друг на друга, боролись за свои идеи, поддерживали друг друга и препятствовали реализации идей, которые им не нравились. В их письмах, публикациях, разговорах возникло безграничное поле возможностей и путей для творчества, которое очень энергично производило огромную массу партитур, и столь же внезапно исчезло, как и появилось. Потому что было не художественным направлением, а лишь моментом в истории европейской культуры. Такая организация художественного (антихудожественного) сообщества — определенная социальная организация группы — довершает конструкцию архитектоники антиискусства.

Цель создания партитур была вполне антихудожественной, это было распространение художественного материала среди максимально широкой аудитории потребителей искусства, для чего они должны были стать предметом массового производства, что, конечно же, никогда не стало реальностью. Флюксус дал поле возможностей для антитворчества, в котором партитуры играли важнейшую роль, сохраняя богатство творческих решений и предоставляя возможность свободно оперировать неординарными идеями, это было далеко от множества авангардных экспериментов того времени, в том числе от стилистически утонченного концептуализма, строившегося на играх с языком. Флюксус дал даже более реальное воплощение идеи искусства как концепта, чем сам концептуализм, который зачастую не сдерживался и создавал произведения — любовно и скрупулезно исполненные, представляемые в виде изображений или черно-белых фотографий,

и даже выставляемые в галереях. Каждая создаваемая партитура флюксуса всегда предполагала возникновение и параллельное бытование многих других партитур — как всех партитур, созданных тем же самым художником, так и партитур, созданных другими участниками движения, и даже бесконечное количество интерпретаций каждой партитуры ее читателями, тем самым все партитуры и их исполнения объединяются в единое жизненное пространство флюксуса как искусства действия, а тем самым и антиискусства. В этом случае партитуру можно воспринимать как фрагмент общего описания бытия и как самостоятельный фрагмент, реализующий многообразные и бесконечные возможности интерпретации реальности, на которые претендует флюксус. Как поток, «очищение, перемешивание и пропаганда нехудожественной реальности», флюксус не может легко уложиться в жесткую систему категорий или встроиться в иерархическую структуру современного искусства, он сам создает хаотическое пространство творческой жизни — своеобразную архитектонику антиискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Дис. ... канд. иск. М., 2000. 164 с.
2. Черкасов С. В. Городские массовые мероприятия: Коммуникативные характеристики и пути институционализации: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. 208 с.
3. Зайцев И. Д. Интерсубъективность как проблема социальной философии: Дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 210 с.
4. Коркия Э. Д. Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2005. 150 с.
5. Andersen E. In mezzo a Quattro tempi // Fluxus scores and instructions: The transformative years. «Make a salad» / Ed. by J. Hendricks. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008. P. 20–23.
6. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / Ин-т философии РАН. М.: Прогресс-традиция, 2012. 840 с.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Т. И. Пелипенко

ИСТОРИЧЕСКАЯ ИГРА

«КРЫМ. С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ»

«Неделя истории» — серия тематических научно-практических мероприятий, проводимых для учеников и студентов Академии кафедрой общеобразовательных дисциплин, уже стала традиционной. В этом году она была посвящена возвращению Крыма в состав России. 5 марта для учеников 1/5–2/6 классов была проведена интерактивная историческая игра «Крым. С древнейших времен до наших дней». В ходе викторины учащиеся познакомились с занимательными фактами из истории Крымского полуострова, узнали значение исконного названия «Таврика» и виртуально прошли торговыми путями первых греков-колонизаторов.

14 марта для учеников 3/7–5/9 классов был проведен открытый урок «Пионерский лагерь “Артек”: история и современность». Учащиеся не только познакомились с жизнью легендарного пионерского лагеря, но и поучаствовали в импровизированном посвящении в артековцы. Под звуки горна, собравшего всех к началу урока, ребята научились правильно завязывать пионерский галстук и отдавать пионерский салют под знаменитое приветствие «Всегда готов». Ученики 3/7 «А» класса Аня Зебрина, Володя Киселев и Настя Краснощекова зачитали гимн «Артека», звучавший в лагере в советское время, а Марат Джабиев исполнил на барабане знаменитые пионерские марши. Погрузившись в артековскую атмосферу, ребята также узнали об истории возникновения лагеря, и смысловом значении главных символов пионерии: галстука, знамени, приветствия. Особое впечатление на юных слушателей произвел рассказ о знаменитых гостях «Артека», в частности — первом космонавте Юрии Гагарине и Саманте Смит, девочке написавшей письмо Ю. Андропову и приехавшей по его личному приглашению в Советский Союз. Завершился урок краткой викториной, обобщившей основные факты из истории «Артека». В завершение артековской темы все желающие смогли попробовать себя в роли горниста или барабанщика.

16 марта прошла научно-практическая студенческая конференция «Ялта, 1945. Судьба послевоенного мира». Студенты 6/1 и 7/II курсов представили доклады, посвященные судьбоносной встрече «Большой тройки» в Крыму в конце Второй мировой войны. Конференцию открыл экскурс в историю Крыма, подготовленный преподавателем И. З. Бойчевым. Хотя обзор касался и древнейших времен, основной акцент был сделан на геополитическом значении Крыма в новое и новейшее время. С обобщающим докладом об итогах и историческом значении Ялтинской конференции выступила студентка 7/II А курса Мария Труевцева. Особое внимание в своем выступлении она уделила тонкостям международной



дипломатии на завершающем этапе Второй Мировой войны и принципам нового мироустройства, основы которого были заложены в Ялте в 1945 г. Студентка 6/І Б курса Стелла Малкина рассказала о месте проведения переговоров – Ливадийском дворце, подробно остановившись на культурном значении этого памятника архитектуры и объяснив причины, по которым местом проведения конференции была выбрана именно Ялта. Студентка 6/ІА курса Мария Хорева рассказала о беспрецедентной системе безопасности и деятельности контрразведки во время Ялтинской встречи, чем вызвала наиболее заинтересованный отклик у аудитории. Оживленную дискуссию вызвали сообщения о разделе Германии (студентка 6/І Б курса Анита Ворошилова), судьбе Польши (студент 7/ІІ Б курса Павел Михеев) и организации новой системы международной безопасности (студентка 6/І А курса Лидия Коваленко). Студенты обсудили возможные варианты развития европейской и мировой истории и их влияние на современные международные отношения.

Стоит отметить, что все проведенные мероприятия вызвали живой интерес учеников и студентов Академии. В доступной и занимательной форме были освещены неизвестные факты и роль Крыма в истории России.

Фото В. Васильев.

И. А. Пушкина

В ЧЕСТЬ ЮБИЛЕЯ Б. Я. БРЕГВАДЗЕ

19 марта в музее Академии состоялась встреча, посвященная Б. Я. Бреговдзе — народному артисту России, легендарному танцовщику Кировской сцены 1950–60-х гг. и преподавателю классического танца — которому в этом году исполнилось бы 90 лет.

Свое первое хореографическое образование Б. Бреговдзе получил в Саратове, успешно работал в тамошнем театре. Но желание совершенствоваться в 1945 г. привело его в Ленинград, на улицу Росси. После экзаменов его приняли в ЛХУ, и в 1946–47 гг. Бреговдзе ежедневно занимался в классе усовершенствования Б. Шаврова. Внимательный, способный и музыкальный, молодой танцовщик привлек внимание Ф. Лопухова, который ставил на сцене театра имени С. М. Кирова балет на музыку П. Чайковского «Весенняя сказка» — в нем и исполнил Бреговдзе свою первую на ленинградской сцене роль Ветра.

На выпускном же он эффектно и галантно станцевал па-де-де из балета «Дон Кихот» в паре с Г. Сулеймановой. И, несмотря на то, что в Саратове его ждали с нетерпением, Бреговдзе принял предложение остаться в Ленинграде, и не изменил городу на Неве до конца жизни. Из огромного числа партий, которые ему довелось танцевать в Кировском театре, самыми любимыми стали Базиль и Эспада («Дон Кихот»), Фрондосо («Лауренсия») и Евгений («Медный всадник»). Техническая свобода и пластическая красота героев Бреговдзе, удивительное обаяние, теплота и сердечность при исполнении им каждой партии, привлекали коллег и зрителей. Лучшие танцовщицы театра стремились выходить на сцену с Б. Бреговдзе. Его партнершами были Н. Дудинская и Ф. Балабина, А. Шелест и Н. Ястребова, Н. Петрова и А. Осипенко, Э. Минчонок и Н. Кургапкина, О. Моисеева, Л. Сафронова и даже москвичка М. Плисецкая.

С 1962 г. Борис Яковлевич начал преподавать классический танец у старших учеников в ЛАХУ имени А. Я. Вагановой. Класс Б. Бреговдзе дал шестнадцать выпусков, последний



из которых состоялся в 2011 г. В разные годы у него обучались Н. Сергеев и Ю. Васильков, Г. Абайдулов и А. Босов, А. Брегвадзе и И. Соловьев, В. Шишов и М. Лобухин.

В 1964 г. Б. Я. Брегвадзе организовал в Институте культуры имени Н. К. Крупской кафедру хореографии и бессменно руководил ею в течение 48 лет. Для преподавателей и студентов он был мудрым руководителем и непререкаемым авторитетом в области классики и характерного танца, олицетворением балетного искусства в самом широком смысле.

На встрече, посвященной памяти и 90-летию со дня рождения Б. Я. Брегвадзе научных докладов не было: только живые, согретые неподдельным уважением и любовью рассказы-воспоминания. Присутствовавшие на встрече коллеги, преподаватели и танцовщики, ученики и балетные критики, почитатели таланта вспоминали юбиляра тепло и сердечно: Н. Боярчиков, Л. Сафронова, М. Васильева, С. Видулов, Т. Удаленкова, А. Хамзин, О. Розанова, А. Брегвадзе, А. Соколов-Каминский, О. Соколов, Б. Бланков и др. В памяти каждого из них запечатлелись яркие эпизоды, которыми они поделились в своих выступлениях.

Впечатляющим дополнением к прозвучавшим словам стали показанные в ходе вечера уникальные видеозаписи: Б. Брегвадзе с М. Плисецкой («Лауренсия»), Б. Брегвадзе с Н. Кургапкиной («Легенда о любви»), Б. Брегвадзе с Н. Дудинской («Тропоем грома»). Были показаны редчайшие видеокдры из домашнего архива И. Н. Маленковой: Б. Брегвадзе танцует с Л. Сафроновой в балете «Треуголка» (1968). Присутствующие на встрече впервые увидели материалы из личного видеоархива М. В. Шушкиной: Б. Брегвадзе в классе и на репетиции с В. Шишовым (Фавн в «Вальпургиевой ночи»). Среди многочисленных фотографий, также продемонстрированных участникам встречи, неподдельный интерес вызвали уникальные подборки с выпускного выступления (1947) и прощального бенефиса (1967) из личного архива И. Н. Маленковой.

Не все желающие смогли присутствовать на этом вечере: работа в иностранных труппах, гастроли, репетиции... В конце встречи было зачитано письмо от М. Лобухина (который в тот же вечер танцевал в московском Большом театре).

Встречу памяти Б. Я. Брегвадзе подготовили и провели преподаватели кафедры балетоведения Т. Н. Горина и И. А. Пушкина. За активное участие в подготовке видеоматериалов благодарим друзей и почитателей Б. Я. Брегвадзе: И. Н. Маленкову и М. В. Шушкину.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР	— Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ	— Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОД ДШИ	— 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
ГМТ и МИ	— 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

Л. И. Абызова

Вадим Десницкий, кавалер дуэтного танца

Статья посвящена В. С. Десницкому — в прошлом артисту балета ГАТОБ имени С. М. Кирова, ныне — педагогу дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Краткий очерк творческого пути дополнен беседой с героем публикации.

Ключевые слова: Вадим Десницкий, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Мариинский театр, балет, дуэтно-классический танец, педагогика балета.

П. А. Силкин

Открывая заново: архивные источники педагогического наследия А. Я. Вагановой

В статье впервые представлены читателю и проанализированы черновые записи, сделанные прославленным педагогом балета в период работы над учебным пособием «Основы классического танца» (при жизни А. Я. Вагановой вышло три издания книги: 1934, 1939, 1948 гг.). В настоящий момент этот уникальный материал хранится в личном фонде А. Я. Вагановой «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Первая публикация ранее не знакомых исследователям и практикам балета источников в данной статье вводит их в научный обиход и позволяет частично раскрыть методические воззрения знаменитого педагога.

Ключевые слова: Ваганова, «Основы классического танца», Ленинградское хореографическое училище, педагогика балета, архив, рукопись.

К 90-летию со дня рождения Б. Я. Брегвадзе

А. Б. Брегвадзе

Несколько слов об отце

Искусство танцовщика Бориса Брегвадзе было глубоко человеческим, дарило радость, воспевало благородные, высокие чувства. Именно эти человеческие качества, которыми столь щедро был одарен артист и педагог, раскрывают строки воспоминаний, написанных его сыном.

Ключевые слова: Борис Брегвадзе, Ленинградское хореографическое училище, Кировский театр, Мариинский театр, Ленинградская консерватория, мемуары, биография.

О. И. Розанова

«Главное — танцевать с душой»

В истории мужского исполнительства Борису Брегвадзе принадлежит особое место: его искусство гармонично соединило героическое и лирическое амплуа, существовавшие прежде раздельно. В Брегвадзе-педагоге доминировала индивидуальность Брегвадзе-артиста, передававшего своим ученикам не только навыки балетной техники, но и личный пример благородства, такта и гуманизма. Краткий очерк посвящен 90-летию со дня рождения танцовщика Кировского/Мариинского театра, а затем — преподавателя классического танца.

Ключевые слова: Борис Брегвадзе, Ленинградское хореографическое училище, Кировский театр, Мариинский театр, Ленинградская консерватория, мемуары, биография.

А. А. Соколов-Каминский

Чародей сцены

В памяти своих зрителей он остался последним рыцарем — отголоском благородных балетных эпох, когда культ «прекрасной дамы» определял и манеру поведения, и стиль дуэтного танца, и даже композицию сугубо танцевальных форм. Посвящая свое эссе 90-летию со дня рождения Бориса Брегвадзе, автор отмечает универсальность его талантов и человеческих качеств, позволивших реализоваться не только в области сценического танца.

Ключевые слова: Борис Брегвадзе, Ленинградское хореографическое училище, Кировский театр, Мариинский театр, Ленинградская консерватория, мемуары, биография.

**К 125-летию со дня рождения
Брониславы Нижинской**

М. П. Радина

**«Болеро»: Рубинштейн-Равель-Нижинская
(к выпускным спектаклям Академии)**

В статье прослеживается история балета «Болеро» на музыку Мориса Равеля в постановке Брониславы Нижинской — от момента создания по заказу Иды Рубинштейн в 1928 г. до сегодняшних дней, когда балет воссоздается для выпускных спектаклей в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: Морис Равель, Ида Рубинштейн, Бронислава Нижинская, Нина Юшкевич, Хилари Митчелл, Андрис Лиепа, Светлана Романова, «Болеро», Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, выпускной спектакль.

Й. Сибильска-Сюдьм

**Бронислава Нижинская и труппа «Польский Балет»
(на польск. яз.)**

Статья посвящена сотрудничеству Брониславы Нижинской с труппой «Польский Балет», которая была организована в 1937 г. В публикации содержится также краткая биография Нижинской; отмечены обстоятельства, сопровождавшие создание балетной труппы; описаны балеты, поставленные Нижинской специально для этого ансамбля; цитируются отзывы парижской и польской прессы.

Ключевые слова: Бронислава Нижинская, Арнольд Шифман, польский балет, театральный сезон 1937–1938.

**Теория, история и практика
хореографического искусства**

С. З. Исхакова

**Танцевальные жанры высокого Средневековья.
К проблеме бытования.**

Статья посвящена анализу причин, по которым популярные рефренные формы танцевального характера (рондо и виреле) не фиксировались в песенных сборниках до конца XIII в., но впоследствии стали основой песенного репертуара менестрелей.

Ключевые слова: средневековые танцы, рондо, виреле, кансо, трубадур, верс, заджальная форма

С. В. Фишер

«Мельница Балтарагиса»: повесть — мюзикл — фильм — балет

Статья посвящена преломлению сюжета повести К. Боруты «Мельница Балтарагиса» в творчестве композитора В. Ганелина, режиссёра А. Жебрюнаса, хореографа В. Браздилиса. Автор представляет обзор произведений различных жанров, созданных на основе «старинной повести-предания», и анализирует спектакль «Мельница Балтарагиса, или Чёртова невеста» показанный в 2016 г. на сцене Эрмитажного театра в исполнении учеников литовской национальной школы искусств им. М. К. Чюрлёниса.

Ключевые слова: К. Борута, В. Ганелин, А. Жебрюнас, В. Браздилис, национальный балет, Литовская национальная школа искусств им. М. К. Чюрлёниса, «Мельница Балтарагиса или Чёртова невеста».

В. О. Чушкина

Молодые — бывалые.

«Творческая мастерская молодых хореографов» — 2016

Уже два сезона подряд Международный фестиваль балета «Мариинский» открывается премьерными хореографами «Мастерской». Однако проект 2016-го не был столь интригующим, как предыдущие: роли пробующих свои силы хореографов, в 2016-м г. играли бывалые участники.

В жанре проблемной статьи автор рассматривает работы, представленные 7 апреля с. г. в программе «Творческой мастерской молодых хореографов».

Ключевые слова: Ксения Зверева, Илья Живой, Андрей Меркурьев, Максим Петров, фестиваль «Мариинский», «Творческая мастерская молодых хореографов».

Вопросы методологии науки и образования

Н. С. Ерохина

Перспективы профессиональной подготовки персонального менеджера артиста балета

В статье рассматривается проблема профессиональной подготовки персональных менеджеров артистов балета. Проанализированы основные особенности деятельности персонального менеджера в сфере балетного искусства, а также дано авторское определение понятия «персональный менеджер». Выделены и классифицированы функции персонального менеджера балетного артиста. В результате проведенного анализа предложена перспективная программа курсов повышения квалификации по подготовке персональных менеджеров для артистов балета.

Ключевые слова: менеджмент, балет, персональный менеджер, повышение квалификации, профессиональные компетенции, продюсирование.

Метаморфозы художественных форм и смыслов

Э. В. Махрова

Метаморфозы художественных форм и смыслов: к постановке проблемы

Статья вводит в проблематику конференции «Метаморфозы художественных форм и смыслов», задуманной как регулярно действующий научный форум. Современные сдвиги в культуре и в осмыслении научных стратегий актуализируют внимание к изучению изменяемых параметров искусства и художественной коммуникации. Формальный подход требует изменения традиционной парадигмы, нацеленной на поиск константных элементов в теории и истории искусства. Рецептивный подход должен быть ориентирован на поиск актуальных исследовательских стратегий и формирование парадигмальных установок. Взаимодействие формального и рецептивного подходов способно открыть новые перспективы для развития искусствоведения.

Ключевые слова: художественная форма, художественный смысл, метаморфоза, искусствоведение, стратегия исследования искусства, исследовательская парадигма, научный форум

Метаморфозы «Синего бога» (беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова)

Темой беседы стал спектакль «Синий бог», осуществленный в рамках проекта «Русские сезоны XXI века» (2005), где Н. М. Цискаридзе исполнил заглавную партию. Спектакль воссоздает замысел одноименной постановки дягилевской антрепризы 1912 г., но, наряду с точным воспроизведением сценографии Л. Бакста, имеет и целый ряд отличительных особенностей, делающих его самостоятельным художественным произведением.

Ключевые слова: В. Нижинский, Л. Бакст, М. Лиэпа, Н. Цискаридзе, «Синий бог», «Русские сезоны XXI века», реконструкция спектакля.

Т. В. Букина

«Музыка будущего» в визуальной транскрипции («Валькирия» Р. Вагнера – С. Эйзенштейна)

В историческом музыкознании наследие Р. Вагнера имеет достаточно парадоксальную репутацию: с одной стороны, его сочинения относят к сложнейшим образцам оперного репертуара; общепризнанно, что они ставят исключительные, почти невыполнимые задачи как исполнителю, так и слушателю. С другой — они неоднократно инспирировали случаи массового вагнерианства, фанатичного поклонения личности и творчеству немецкого композитора, свойственные скорее массовой культуре, чем академическому искусству. Эти факты позволяют предложить гипотезу о существовании альтернативных программ восприятия произведений Вагнера, задействующих максимально широкий диапазон сенсорики слушателя. Исследование таких возможных дополнительных «каналов доступа» вагнеровской музыки предпринимается в статье на примере постановки оперы «Валькирия» в Большом театре, осуществленной в 1940 г. кинорежиссером С. М. Эйзенштейном.

Ключевые слова: Р. Вагнер, С. М. Эйзенштейн, вагнерианство, музыкальное восприятие, музыкальные способности, сенсорные системы.

Е. Э. Дробышева

«Нечеловеческое, слишком нечеловеческое...»: к вопросу об аксиологических основаниях современного искусства

На основе пластической лексики театра DEREVO Антона Адасинского в статье анализируется современный арт-тренд — реактуализация телесности как новой чувственности, что расценивается автором как ревизия аксиологических оснований искусства.

Ключевые слова: Антон Адасинский, DEREVO, аксиология искусства; постмодернистская эстетика; аксиологический ревизионизм; красота как ценность; физический театр.

Е. М. Коляда

**Индийские мотивы
в творческих экспериментах Анны Павловой
(рельефы и росписи храмового комплекса Аджанты)**

Искусствоведение знает множество удивительных метаморфоз, к числу которых можно отнести историю о том, как танцовщицы, изображенные на стенах таинственных храмов Аджанты, ожили в балете, поставленном Анной Павловой. Статья посвящена истории открытия храмового комплекса и воплощению его образов в балете «Фрески Аджанты».

Ключевые слова: Анна Павлова, Диван Чаманлан, Аджанта, рельефы, росписи, творчество, балет, танец.

О. Ю. Кошкина

**Наследие Э. Дега
в творчестве С. В. Бакина**

В статье предпринимается попытка рассмотрения произведений художников, разделенных столетием: великого импрессиониста Эдгара Дега и нашего современника Сергея Бакина. Параллельная трактовка происходит в плоскости визуального воспроизведения образов танца, интерпретации жеста танцевального искусства и выпуклой изобразительности хореографического языка. Подвергаются анализу особенности художественного видения живописцев, ограниченного задачей отображения танцевального искусства; выявляются взаимные связи текущей художественной практики с историческим контекстом.

Ключевые слова: Э. Дега, С. В. Бакин, балет, танцовщицы, живопись, графика, художественный образ, интерпретация художественного видения.

Л. А. Купец

**О бедном квартете замолвите слово
или Дж. Верди как симфонист**

Струнный квартет Дж. Верди впервые становится предметом внимания отечественной музыкальной науки. В качестве гипотезы автор предлагает расследовать парадокс исполнительского невнимания и даже игнорирования этого сочинения в XX в. Реконструируя музыкально-исторический контекст времени создания квартета, используя сравнительно-исторический метод анализа нотного текста, автор демонстрирует иную, неклассическую модель жанра квартета, на которую ориентируется Верди в этом сочинении. Эта «театрально-симфоническая» модель стала причиной активных переложений квартета для струнных ансамблей и оркестров, и в таком виде завоевала слушательские симпатии уже в XXI в.

Ключевые слова: Дж. Верди, струнный квартет, симфония, переложения для оркестра, опера, романтический балет.

А. Полубинский.

Эволюция художественного мышления: от живописи к кинематографу и обратно

На основе истории зарождения в рамках традиционной школы живописи нового метода визуально-звукового повествования, рассматриваются основные аспекты художественного мышления при переходе от статичного рода искусства (живописи) к динамичному (кинематографу). Эволюция визуального нарратива позволяет представить кинематографический аппарат в качестве инструмента анализа и динамического «вживания» в статичные художественные объекты. Вследствие этого кинематографическое видение может быть представлено как способ более полного восприятия и интерпретации визуальной культуры в целом.

Ключевые слова: П. Гринуэй, Л. Маевский, А. Сокуров, живопись, кинематографический аппарат, драматургия художественного пространства, визуальный язык, нарратология.

Менеджмент и право в искусстве

М. О. Потолокова, Ю. В. Курьшева

Информационно-коммуникационное освещение культурных мероприятий Санкт-Петербурга в области хореографии (на примере печатных массовых изданий)

Исследование затрагивает вопрос сосуществования классических форм искусства и особенностей их восприятия массовой аудиторией. В статье рассмотрены результаты исследования специфики информационно-коммуникационного освещения культурных мероприятий в Санкт-Петербурге массовыми периодическими печатными изданиями, сформулированы особенности разных видов коммуникационных средства и их значение для профессионального и массового сообщества. Качественный и количественный анализ публикаций в СМИ Петербурга, тематического, жанрового и стилистического своеобразия позволил выявить основные возможности, ограничения и перспективы развития информационно-коммуникационного сопровождения хореографического искусства.

Ключевые слова: Мероприятия в области хореографии, балетная рецензия, петербургский балет, балетная критика

В зеркале искусств

Степанова А. С.

К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет

Ряд произведений музыкального искусства в своей содержательной основе имеет образы и сюжеты живописи. Однако, в музыкознании классификации воплощения сюжетов живописных источников в музыке до сих

пор не существует. В данной статье предлагается собственная классификация, и, в первую очередь, она призвана побудить к дискуссии современных музыковедов и искусствоведов.

Ключевые слова: музыка и живопись, синтез искусств, классификация, сюжет в музыке, программность

Теория и практика современного искусства

С. В. Лаврова

Автор в Новой музыке «эпохи технической воспроизводимости»

Статья посвящена «фотографической обусловленности» современного искусства, для которого появление фотографии открыло новую художественную реальность. Участие новых технологий в процессе творческого воспроизводства стало не только временным катализатором художественного процесса, но и изменило принципы мышления. С развитием репродуктивной художественной техники возникает новая эстетика и одновременно процесс «обнуления» исторической ценности и авторской уникальности. Автор статьи делает вывод об идентичности приемов использования готового материала (фотографического объекта) в изобразительном и применении объектов из собрания звукозаписей в новой музыке. В связи с этими новыми техническими возможностями неизбежно возникает проблема авторства и в обеих художественных интерпретациях мир предстает как антология моделей. В данном контексте анализируются концепции П. Шеффера (конкретная музыка), а также оригинальный авторский метод фонореализма П. Аблингера.

Ключевые слова: П. Аблингер, П. Шеффер, концепция фонореализма, конкретная музыка, Новая музыка, цифровая эра музыкального искусства.

Л. А. Меньшиков

Архитектоника антиискусства

В статье исследуется вопрос о появлении и распространении термина «антиискусство» в художественной практике авангарда 1960-х годов. Антиискусство представляет собой многосоставное явление, имеющее некоторую внутреннюю архитектонику, ряд компонентов, без которых произведение не может быть лишено художественности и тем самым не может быть превращено в антихудожественный артефакт. Вместе с тем можно выявить ряд явлений, в одном контексте с которыми складывается антиэстетика, и которые находятся с антиискусством в сложных отношениях. Среди таких явлений перформанс и перформансная коммуникация, мультипл и произведение искусства как вещь, ивент и произведение искусства как событие. Рассматриваются возможности фиксации указанных явлений в виде партитуры и художественная практика флюксуса, развивавшаяся в этом направлении.

Ключевые слова: искусство, постмодерн, антиискусство, архитектоника, неоавангард, флюксус, неискусство, перформанс, мультипл, ивент, партитура

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

L. I. Abyzova

Vadim Desnitsky, Cavalier of duet dance

The article is devoted V. S. Desnitsky – a former ballet dancer, now – teacher of classical dance-duet at Vaganova Ballet Academy. A brief outline of the creative ways supplemented by a conversation with the a hero of publication.

Keywords: Vadim Desnitsky, Vaganova Ballet Academy, Mariinsky theater, ballet, classical dance-duet, ballet pedagogy.

P. A. Silkin

Opening again:

archival sources of Vaganova's pedagogical heritage

The article presented in first to the reader and analyzed rough recordings made by the renowned teacher of ballet during the work on the textbook «Fundamentals of Classical Dance» (during the life of A. Vaganova has published three editions of the book: 1934, 1939, 1948). At present this unique material is stored in a personal fund Vaganova's «Manuscripts and documents», St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.

The first publication of sources, previously unfamiliar to researchers and practitioners of ballet in this article introduces them to scientific use and allows to partially reveal the methodological views of the famous teacher.

Keywords: Vaganova, «Fundamentals of Classical Dance», the Leningrad Choreographic School, ballet pedagogy, library, manuscript.

On the90-th anniversary of Boris Bregvadze

A. B. Bregvadze

A few words about my father

Art of dancer Boris Bregvadze was profoundly humane, granted us the joy, and glorified the noble, lofty feelings. It is these human qualities of so generously gifted artist and teacher, opening to readers lines of memories, written by his son.

Keywords: Boris Bregvadze, Leningrad Choreographic School, the Kirov Theater, the Mariinsky Theatre, the Leningrad Conservatory, memoirs, biography.

O. I. Rozanova

«The main thing – to dance with a soul»

In the history of male performing Boris Bregvadze has special place: its art harmoniously joined heroic and the lyrical line that existed before separately. In

personality of Bregvadze-teacher was dominant personality Bregvadze-actor, transmitted to his students not only the skills of ballet technique, but also a personal example of nobility, tact and humanity. A short essay is dedicated to the 90th anniversary of the dancer of the Kirov / Mariinsky Theatre, and then – a teacher of classical dance.

Keywords: Boris Bregvadze, Leningrad Choreographic School, the Kirov Theater, the Mariinsky Theatre, the Leningrad Conservatory, memoirs, biography.

A. A. Sokolov-Kaminsky

Wizard of scene

In memory of his audience he was the last knight – an echo of the noble ballet's eras, when the cult of «beautiful lady» determined the demeanor, style and dance duet, and even the composition of a purely dance forms. Dedicating his essay 90th anniversary of the birth of Boris Bregvadze, the author notes the versatility of his talents and human qualities, which allowed realized not only in the field of character dance.

Keywords: Boris Bregvadze, Leningrad Choreographic School, the Kirov Theater, the Mariinsky Theatre, the Leningrad Conservatory, memoirs, biography.

On the 125-th anniversary of Bronislava Nijinska

M. P. Radina

«Bolero»: Rubinstein-Ravel-Nijinska (to the final performance of the Vaganova Ballet Academy)

The article reviews the history of the ballet Bolero with music by Moris Ravel and choreography by Bronislava Nijinska – from the moment of its creation in 1928 commissioned by Ida Rubinstein till nowadays when the ballet has been reconstructed for the graduation performances of the Vaganova Ballet Academy.

Keywords: Moris Ravel, Ida Rubinstein, Bronislava Nijinska, Nina Yushkevich, Hillari Mitchell, Andis Liepa, Svetlana Romanova, Bolero, Vaganova Ballet Academy, graduation performance

J. Sibilska-Siudym

Bronislava Nijinska and the Polish Ballet (polish lang.)

This article is dedicated to Bronislava Nijinska's cooperation with the Polish Ballet group, which was created in the 1937. In the publication there is a short biography of Bronislava Nijinska, a description of the circumstances of the group's creation and the performances specially created by Nijinska for this ensemble. It also includes French and Polish reviews.

Keywords: Bronislava Nijinska, Arnold Szyfman, Polish Ballet, Nijinska's ballets, season 1937–1938.

Theory, history and practice of choreographic art

S. Z. Iskhakova

The Dancing Songs in the Flourish of the Middle Ages: to the Problem of Existence

The article is devoted to consideration of the causes that made popular dancing genres with refrains (rondeau and virelai) not to be written in the collections of songs till the end of the XIII century, but later they became the main part of the minstrels' song repertory.

Keywords: medieval dances, rondeau, virelai, canso, troubadour, vers, zadjalesque

S. V. Fisher

«Baltaragis' Windmill»: book – musical – movie – ballet

The article is dedicated to how Kazys Boruta's «Baltaragio malūnas (lit: Baltaragis' Windmill) » is reflected in the corresponding musical by Vyacheslav Ganelin, movie by Vytautas Arūnas Žebriūnas, and ballet by Vytautas Brazdilis. The author gives a review on the works of different genres based on the old legend and carries out the analysis of the production «Baltaragis' Windmill, or Devil's Bride» performed at the Hermitage Theatre in 2016 by the students of the Lithuanian National Čiurlionis School of Arts.

Keywords: Kazys Boruta, Vyacheslav Ganelin, Vytautas Arūnas Žebriūnas, Vytautas Brazdilis national ballet, Lithuanian National Čiurlionis School of Arts, Baltaragis' Windmill, Devil's Bride.

V. O. Chushkina

Young – experienced. «Creative workshop of young choreographers» – 2016

International Festival of ballet «Mariinsky» for two seasons opened at premiers of «Young's Choreographers creative Workshop». However, the first project in 2016 was not as intriguing as the previous ones: the role of novice choreographers in 2016 played seasoned participants.

The problem article considers of works, submitted to the April 7 was in the «Young's Choreographers creative Workshop».

Keywords: Kseniya Zvereva, Ilya Zyvoj, Andrew Merkur'ev, Maxim Petrov, Festival of ballet «Mariinsky», «Young's Choreographers creative Workshop».

Methodological issues of science and education

N. S. Erokhina

To the question of professional training of personal ballet manager

In this article main issue is the problem of professional training of personal ballet managers. Main features of activity of personal manager were analyzed in

the field of ballet. Also the author's definition of personal manager was given. Personal manager functions of ballet artists were identified and classified. As a result of the analysis program of courses for the preparation of personal managers for ballet dancers was proposed.

Keywords: management, ballet, personal manager, courses for the preparation of personal managers, professional competence, producing.

Metamorphoses of art forms and meanings

E. V. Makhrova

Metamorphoses of art forms and meanings: to the Statement of the Problem

The article introduces the problems of the conference «Metamorphosis of art forms and meanings», which is regularly valid scientific forms. Modern advances in culture and in understanding scientific strategies actualize attention to the study of variable parameters of art and artistic communication. A formal approach requires changing the traditional paradigm, aimed at finding the constant elements in the theory and history of art. Receptive approach should be focused on the search for relevant research strategies and the formation of paradigmatic units. Interaction of formal and receptive approach can open up new prospects for the development of art.

Keywords: art form, artistic sense, the metamorphosis, art, art research strategy, the research paradigm, scientific forum

Metamorphoses of «Blue God»

(N. M. Tsiskaridze in conversation with E. V. Makhrova)

In conversation the rector of Academy of the Russian ballet N. M. Tsiskaridze tells about the performance «Blue God» which is realized within the «Russian Seasons of the XXI century» project in 2005. The performance recreates an intention of the setting of the same name of a Diaghilev's enterprise of 1912, but along with exact reproduction of scenography of L. Bakst has also a number of the distinctive features doing by its independent work of art.

Keywords: V. Nizhinsky, L. Bakst., M. Liepa, N. Tsiskaridze, «Blue God», «The Russian seasons of the XXI century», reconstruction of a performance.

T. V. Bukina

«Valkyries» by Wagner – Eisenstein: Towards the «other» hearing strategies

In the historical musicology R. Wagner's heritage has a rather paradoxical reputation: on the one hand his compositions are recognized as the most difficult samples of the opera repertoire, it is conventional that they set exclusive, almost impracticable tasks both to performer, and to listener. On the other hand, they repeatedly inspired cases of the mass Wagnerism, a fanatical worship of the personality and works of the German composer, peculiar to rather mass culture,

than academic art. These facts allow to offer a hypothesis about an existence of some alternative programs in perception of Wagner's works involving the widest range of listener's senses. A research of such possible additional «channels of access» of Wagner's music is undertaken in the article on the example of «Die Walküre» performance in the Bolshoi theater which was carried out in 1940 by a film director S. M. Eisenstein.

Keywords: R. Wagner, S. M. Eisenstein, Wagnerism, perception of music, musical abilities, sensory systems.

E. E. Drobysheva

**«Non-human, way too non-human...»:
the question of the axiological foundations of modern art**

The contemporary art trend reactualization of corporality as a new sensibility, which is regarded by the author as a revision of axiological grounds of art – is analyzed on the basis of the plastic lexis of Anton Adasinsky's «DEREVO» theater.

Keywords: axiology of art; postmodern aesthetics; axiological revisionism; beauty as a value; physical theater.

E. M. Kolyada

**Indian motifs in creative experiments of Anna Pavlova
(reliefs and paintings of the temple complex of Ajanta)**

Art history knows many amazing metamorphosis, to which you can relate the story of how a dancers, depicted on the walls of the mysterious temples of Ajanta, revived came to life in the ballet, staged delivered by Anna Pavlova. The article is devoted to the history of the discovery of the temple complex and the embodiment translation of his images in the ballet «The murals the frescoes of Ajanta».

Keywords: Anna Pavlova, reliefs, paintings, creativity, ballet, dance, Ajanta.

O. Y. Koshkina

The legacy of E. Degas in the works of S. Bakin

The article attempts to review the works of artists, separated by a century: the great impressionist Edgar Degas, and our contemporary Sergey Bakin.

Parallel overview and interpretation takes place in the visual plane play dance, gesture interpretation of dance art and convex pictorialism of the choreographic language. Subjected to the analysis of the artistic vision of painters, limited display of dance, and identifies the connection current artistic practice with historical processes at the crossroads crossing areas of influence.

Keywords: Edgar Degas, Sergey Bakin, painting, graphics, artistic image, Ballet Dance, ballet dancer, interpretation of artistic vision.

L. A. Kupets

About a poor quartet or G. Verdi as the symphonist

In the article for the first time in the Russian musical science string quartet J. Verdi becomes a subject of study. As a hypothesis, the author proposes to

investigate the paradox of performing neglect and even ignoring this work in the twentieth century. Reconstructing the musical-historical context of the establishment of the Quartet, using comparative-historical method of analysis of the musical text, the author shows a different, non-classical model of the genre of the quartet, which is guided in this work by Verdi. This «theater and symphony» model has led to active transcriptions for string quartet ensembles and orchestras, and as such has won the Audience sympathy in the XXI century.

Keywords: Verdi, string quartet, sinfonia, arrangement for orchestra, opera of the XIX-th century, romantic ballet

A. V. Polubinsky

The evolution of artistic thinking: from painting to cinema and backwards

The article considers main aspects of artistic thinking during the transfer from static arts (painting) to dynamic arts (cinematography). It is shown on the basis of a new method of visual-sound narrative, which was developed within the traditional school of painting. The evolution of visual narrative allows representing a cinematographic apparatus as an instrument of analysis and dynamic 'arriving at' static art objects. Therefore, cinematographic vision may be represented as a means of better perception and interpretation of the visual culture in general.

Keywords: P. Greenaway, L. Majewski, Alexander Sokurov, painting, apparatus of cinematography, dramaturgy of the art space, visual language, narratology.

Management and Law in Art

M. O. Potolokova, Y. V. Kuryшева

Information and communications coverage cultural events of St. Petersburg in the field of choreography (for example, printed mass media)

The study addresses the issue of coexistence of the classical art forms and the peculiarities of their perception by the mass media audience. The article presents the research results of specific features of information-communication coverage of cultural events in St. Petersburg daily newspapers. It formulates special features of different types of communication tools and their importance for the professional and mass community. Qualitative and quantitative analysis of St. Petersburg ballet media coverage (theme, genre and stylistic originality) reveals the main features, limitations and prospects of development of choreographic art information and communication support.

Keywords: ballet review, the St. Petersburg ballet, ballet critic, mass media and choreographic art.

In the mirror of art

A. S. Stepanova

On the classification of music created on the picturesque plot

A number of works of music in their content is based on images and stories of painting. However, the classification of musicology embodiment scenes scenic sources in the music still exists. This article is offered own classification, and, first and foremost, it aims to encourage a discussion of modern musicologists and critics.

Keywords: music and painting, the synthesis of the arts, the classification of the plot, program

Theory and practice of contemporary art

S. V. Lavrova

The Authorship in New Music of «age of mechanical reproduction»

The article is devoted to «photographic conditionality» of contemporary art, for which the appearance of photographs opened a new artistic reality. Participation of new technologies in the creative process of reproduction was not only time, the catalyst of the artistic process, but also changed the principles of thinking. With the development of reproductive technology, a new artistic aesthetics and at the same time a process of «resetting» the historical value and uniqueness of the author. The author makes a conclusion about the identity of the use of the finished material (photographic subject) in the visual arts using objects from the collection of sound recordings in the new music. In connection with these new technical capabilities inevitably arises the problem of authorship in both artistic interpretations of the world is presented as an anthology of models. In this context, analyzes the concepts of P. Schaeffer (concrete music), as well as the P. Ablinger 's original author's method of fonorealism.

Keywords: P. Ablinger, P. Sheffer, fonorealizm concept, concrete musicnew music, digital epoch of musical art.

L. A. Menshikov

The anti-art architectonics

The question about emergence and distribution of the term «anti-art» in art practices of vanguard at the 1960th is investigated in this article. The anti-art represents the synthetic phenomenon which has some internal tectonic components, without which the art work can't be deprived of artistry and by that it can't be turned into an anti-art artifact. At the same time it is possible to reveal a number of the phenomena in the same context of antiaesthetics. These phenomena are in the difficult relations with the anti-art. Among them there are a performance and a performative communication, a multiple and a work of art as a thing, an event and a work of art as an event. The possibilities of fixing of the specified phenomena in the form of the score and the art practice of fluxus developing in this direction are considered.

Keywords: art, postmodernity, anti-art, architectonics, neo-avanguard, fluxus, non-art, performance, multiple, event, score.

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Брегвадзе Андрей Борисович — солист балета Михайловского театра, преподаватель кафедры режиссуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Bregvadze Andrey B. — soloist of the Mikhailovsky Theatre, lecturer of department at the direction, St. Petersburg State Institute of Culture.

Букина Татьяна Вадимовна — доктор искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bukina Tatiana Vadimovna — doctor of Arts, Associate Professor of department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy

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.

Ерохина Наталия Сергеевна — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Кучина О. В., кандидат экономических наук, доцент.

Erokhina Natalia S. — undergraduate student, Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — Kuchina O. V., PhD, associate professor.

Исхакова Саида Зауровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова.

Iskhakova Saida Z. — Ph.D., Associated Professor of the Department of Composition of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismaguilov.

Коляда Екатерина Михайловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства, Факультет изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Kolyada Ekaterina M. — Doctor of Arts, Professor, department of art education and decorative arts, faculty of fine arts, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Кошкина Ольга Юрьевна — искусствовед, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Koshkina Olga Y. — art critic, applicant for the Ph.D. degree at the Russian Art History Department, St. Petersburg State academic Institute of painting, sculpture and architecture

Купец Любовь Абрамовна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Член Союза композиторов России.

Kupets Ljubov A. — Ph.D., Professor of Petrozavodsk State Conservatory named A. K. Glazunov, a member of Composer's Union of the Russian Federation.

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.

Курьшева Юлия Владимировна — кандидат политических наук, доцент кафедры международной журналистики Санкт-Петербургского государственного университета

Kuryshева Yulia V. — Ph.D., Candidate of Political Sciences, Associate Professor of International Journalism at St. Petersburg State University.

Махрова Элла Васильевна — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Makhrova Ella V. — Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Menshikov Leonid A. — Ph.D., Associate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

Пелипенко Татьяна Игоревна — преподаватель кафедры общеобразовательных дисциплин Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Pelipenko Tatiana I. — the lecturer, Vaganova Ballet Academy.

Полубинский Александр Вячеславович — студент Европейского гуманитарного университета (Вильнюс, Литва). Научный руководитель — А. Р. Усманова, кандидат философских наук.

Polubinsky Alexander V. — student, European Humanities University (Lithuania, Vilnius). Scientific adviser — Usmanova A. R., Ph.D.

Потолокова Мария Олеговна — доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, профессор кафедры менеджмента массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета.

Potolokova Maria O. — Doctor of Economics, Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy; Professor of Mass Communications Management at St. Petersburg State University.

Пушкина Ирина Алексеевна — старший преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Pushkina Irina A. — senior lecturer, Department of Theory and History of Ballet, Vaganova Ballet Academy.

Радина Марина Павловна — ведущий специалист отдела по связям с общественностью и СМИ Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Radina Marina P. — senior specialist of PR department, Vaganova Ballet Academy

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

Сибильска-Сюдым Йоанна — М.А., преподаватель Музыкального университета им. Фредерика Шопена (Варшава).

Sibilska-Siudym Joanna — M.A., lecturer at The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw.

Силкин Петр Афанасьевич — кандидат педагогических наук, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета, докторант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Silkin Peter A. — Ph.D., Professor of Department of Education choreographer (Vaganova ballet Academy), doctoral candidate (Herzen State Pedagogical University of Russia).

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич — кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Sokolov-Kaminsky Arkady A. — Ph.D., Honored Artist of Russia, professor of St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

Степанова Ангелина Сергеевна — аспирант Астраханской государственной консерватории. Научный руководитель — В. О. Петров, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАН.

Stepanova Angelina S. — postgraduate student, Astrakhan State Conservatory. Scientific adviser — V. O. Petrov, Doctor of arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Sciences.

Фишер Сергей Валерьевич — аспирант Российского государственного института истории искусств, ведущий специалист литературно-драматургической части Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского — Михайловского театра. Научный руководитель — Е. В. Третьякова, кандидат искусствоведения.

Fisher Sergey V. — postgraduate student of the Russian State Institute of Art History; leading specialist of the Literature and Drama Department of the St. Petersburg Mussorgsky State Academic Opera and Ballet Theatre [Mikhailovsky Theatre]. Scientific adviser — E. V. Tretyakova, Ph.D.

Цискаридзе Николай Максимович — ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народный артист России.

Tsiskaridze Nikolai M. — Rector Vaganova Academy of Russian Ballet, People's Artist of Russia.

Чушкина Вита Олеговна — аспирант Российского государственного института сценических искусств. Научный руководитель — Т. Е. Кузовлева, кандидат искусствоведения.

Chuskina Vita O. — postgraduate student, Russian State Institute of Performing Arts. Scientific adviser — T. E. Kuzovleva, Ph.D.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ,
ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее — Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1. 1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1. 2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1. 3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале “Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой”», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2. 2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта – черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля – 25 мм, левое поле – 30 мм. Отступ красной строки в тексте – 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min – 90×120 мм, max – 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместяющихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Francina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.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

№ 2 (43) 2016

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор, бильд-редактор *А. В. Константинова*
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 24.06.2016. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 17,71 + 0,81 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.