



ВЕСТНИК № 3(44)

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА 2016 год

им. А. Я. Вагановой

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

ГОД РОССИЙСКОГО
КИНО 2016



Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.



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

Редакционный совет

Цискаридзе Николай Максимович — председатель, ректор, народный артист России

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

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

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

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

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

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

Петухов Юрий Николаевич — заведующий кафедрой балетмейстерского образования, народный артист России

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

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

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

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

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

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

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

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

Шкалов 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 и авторы!

В новом номере нашего журнала вы снова найдете материалы, посвященные разноплановой искусствоведческой проблематике. Но, разумеется, вопросы истории, теории и практики Русского балета остаются приоритетными для нас и нашей аудитории.

Так, мы стараемся отмечать на страницах «Вестника» даты, связанные с именами, неотделимыми от истории отечественного и мирового балета. На этот раз 135-летие со дня рождения Анны Павловой дает повод вспомнить и о принадлежавшей балерине лондонской усадьбе «Айви-хаус» (статья Е. М. Коляды), и о том, как образ великой танцовщицы отразился в фарфоровой скульптуре (статья Е. С. Хмельницкой). Безусловно интересен материал о кубинских гастролях Анны Павловой (1915–1919 гг.), привлекающий малоизвестные испаноязычные источники в переводе автора (М. Сакамото де Мясников).

Один из разделов журнала отведен материалам, отражающим тематику научной конференции «Notstage à Petipa», проходящей ежегодно в Академии Русского балета. Хотелось обратить ваше внимание на статью известного педагога и балетмейстера Ю. П. Бурлака, посвященную проблеме хореографических реконструкций балетов М. Петипа.

Тема медико-биологического сопровождения хореографии остается по-прежнему актуальной для нас. Это серьезнейшее практическое направление активно развивается в рамках научно-педагогической деятельности Академии: проводятся систематические прикладные исследования и конференции, вызывающие интерес и у специалистов смежных областей (например, деятелей медицины спорта). Наиболее существенные сегодня медико-биологические вопросы отражены в отдельной рубрике этого номера.

Вполне оперативная рефлексия на события в мире балета представлена в статьях Н. Н. Зозулиной «Джон Ноймайер — день сегодняшний» (спектакли фестиваля «Ballett-Tage», Гамбург) и О. И. Розановой «Кармен и Клеопатра в отсутствии мужчин» (очередные петербургские гастролы труппы «Астана-балет», Казахстан).

«В зеркале искусств» отражаются реквием итальянского композитора Б. Мадерны (статья А. С. Рыжинского) и история тибетской мандалы (Л. Чжу, К. Чжу). К году российского кино приурочена публикация «Акустическая фотография и “Лоор”-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в Новой музыке» (С. В. Лаврова). Традиции и новаторство в музыкальном менеджменте Азербайджана рассматривает статья С. Г. Ибрагимовой... Обращение к темам широкого искусствоведческого направления по-прежнему остается одним из важнейших векторов развития «Вестника».

Благодарим вас за внимание к нашему журналу и желаем дальнейших творческих открытий!

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

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3
От редакции	4
АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА	
<i>Л. И. Абызова.</i> Две судьбы Марии Грибановой	9
<i>Е. Р. Адаменко.</i> По мотивам Бакста (экспонаты из коллекции МКИОХО)	21
К 135-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ РУССКОЙ БАЛЕРИНЫ АННЫ ПАВЛОВОЙ	
<i>Е. М. Коляда.</i> «Айви-Хаус» — лондонская усадьба Анны Павловой. Исторические и культурные аспекты	34
<i>М. Сакамото де Мясников.</i> Кубинские гастроли Анны Павловой (1915–1919 гг)	40
<i>Е. С. Хмельницкая.</i> «Русские сезоны» в фарфоре. Анна Павлова	47
ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА	
<i>Ю. П. Бурлака.</i> Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры»)	53
<i>А. П. Груцынова.</i> Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы»	64
<i>Т. В. Никитина.</i> М. Петипа в текстах французской прессы	87
<i>О. А. Федорченко.</i> Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX в.	94
<i>А. А. Меланьин.</i> А. А. Схематизация танцевальных поз по методу У. Хогарта	102
<i>Г. М. Апапаева.</i> Игорь Моисеев — великий хореограф XX столетия (к 110-летию со дня рождения)	108
<i>Е. Г. Фомичева.</i> Постановки балетных партитур XIX и XX вв. на современной русской сцене	114
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
<i>Н. Н. Зозулина.</i> Джон Ноймайер — день сегодняшний. Фестиваль «Ballett-Tage» (Гамбург)	123
<i>О. И. Розанова.</i> Кармен и Клеопатра в отсутствии мужчин. «Астана-балет»	133
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ	
<i>И. А. Степаник, П. Ю. Масленников.</i> Об итогах III-й ежегодной всероссийской научно- практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта»	139
<i>В. И. Березуцкий.</i> Синдром гипермобильности суставов у артистов балета (Ч. 1)	147
<i>Ю. Е. Куценко, Л. В. Тарасова.</i> Средства и анализ физической подготовки гимнасток групп начальной подготовки	158
МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ	
<i>С. Г. Ибрагимова.</i> Культура музыкального менеджмента в Азербайджане: традиции и новаторство	163

- Ю. Б. Кунина, А. В. Константинова. Медиатехнологии в театральном менеджменте: фестиваль «Белая маска» (материалы к истории театрального дела в России XXI в.) 169

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

- Ю. В. Гусарова. Образы театра в ленинградской-петербургской керамике 179
А. С. Рыжинский. Реквием Бруно Мадерны: на пересечении эпох 185
А. Г. Сечин. Три синтагмы иконической риторики на основе парадигмы контраста ... 200
Л. Чжу, К. Чжу. Тибетская мандала: виды и техники 210

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

- С. В. Лаврова. Акустическая фотография и «Loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в Новой музыке 218

КНИЖНАЯ ПОЛКА

- А. В. Константинова. Зачем «балетным» Гротовский? (к выходу книги П. М. Степановой «Театр и не-театр Ежи Гротовского») 228

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

- Н. М. Цискаридзе. В ее душе покоя нет... 232
Л. И. Абызова. Зеркало Петипа 235
Т. Н. Горина. Выставки, встречи, презентации в МКИОХО 238

- Список сокращений 243

- Аннотации 244

- Abstracts 252

- Авторы 259

- Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 264

- Перечень требований и условий, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 265

- К сведению подписчиков 267

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> . Two fates of Maria Gribanova	9
<i>E. R. Adamenko</i> . Based on Bakst (exhibits from the collection of Vaganova ballet Academy)	21
BY THE 135-th ANNIVERSARY OF THE GREAT RUSSIAN BALLERINA ANNA PAVLOVA	
<i>E. M. Kolyada</i> . The Anna Pavlova homesteads «Ivy House» in London. Historical and cultural aspects	34
<i>F. M. T. Sakamoto de Miasnikov</i> . Cuban tour of Anna Pavlova (1915–1919 years)	40
<i>E. S. Khmel'nitskaya</i> . «Russian Seasons» in porcelain. Anna Pavlova	47
HOMMAGE À PETIPA	
<i>J. P. Burlaka</i> . The problem of reconstruction of choreography by Marius Petipa (ballets' «Le Corsaire» and «The Awakening of Flora»)	53
<i>A. P. Grucynova</i> . Unopened bud: a few words about the latest Petipa's ballet «Love affair of Rosebud»	64
<i>T. V. Nikirina</i> . Marius Petipa in French press	87
<i>O. A. Frdorchenko</i> . «Le Corsaire»: evolution of the Medora's party in the XIX century	94
<i>A. A. Melanin</i> . Chematization of the dance poses by W. Hogarth	102
<i>G. M. Apanaeva</i> . Igor Moiseyev - the great choreographer of the XX century (To the 110th anniversary of his birth)	108
<i>R. G. Fomitshiova</i> . Staging of the ballet-music scores of the XIX and XX centuries at modern Russian stage	114
THEORY, HISTORY, AND PRACTICE OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>N. N. Zozulina</i> . John Neumeier – today. Festival «Ballett-Tage» (Hamburg)	123
<i>Розанова О. И.</i> Кармен и Клеопатра в отсутствие мужчин. «Астана-балет»	133
TOPICAL ISSUES OF MEDICAL-BIOLOGICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY	
<i>I. A. Stepanik, P. Y. Maslennikov, X. E. Zubarev</i> . Results of III-th annual all-russian scientific conference with international participation «Actual problems of medical-biological support choreography and sport»	139
<i>V. I. Berezutsky</i> . Joint hypermobility syndrome in ballet dancers (Part 1)	147
<i>J. E. Kutsenko, L. V. Tarasova</i> . Tools and analysis of physical preparation of gymnasts groups of initial preparation	158
MANAGEMENT AND LAW IN THE ARTS	
<i>S. G. Ibragimova</i> . The culture of musical management in Azerbaijan: traditions and innovations	163
<i>J. B. Kunina, A. V. Konstantinova</i> . Media Technology in theater management: Festival «White Mask» (materials for the history of the theater business in Russia in XXI)	169

IN THE MIRROR OF THE ARTS

<i>Y. V. Gusarova.</i> Images of Theatre in ceramics of Leningrad-Petersburg	179
<i>A. S. Ryzhinskiy.</i> Requiem by Bruno Maderna: on crossing of eras	185
<i>A. G. Sechin.</i> Three syntagms of iconic rhetoric on the basis of contrast paradigm	200
<i>L. Chu, K. Chu.</i> Tibetan mandala: types and techniques	210

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

<i>S. V. Lavrova.</i> Acoustic photography and «Loop»-estetika. The legacy of the principles of experimental films in New Music	218
---	-----

BOOKSHELF

<i>A. V. Konstantinova.</i> What for ballet Grotovsky? (about the P. Srepanova's book «Theatre and Not-Theatre of Jerzy Grotowsky»)	228
---	-----

CHRONICLE OF EVENTS

<i>N. M. Tsiskaridze.</i> In her heart there is no peace... ..	232
<i>L. I. Abyzova.</i> Petipa's Mirror	235
<i>T. H. Горина.</i> Выставки, встречи, презентации в МКИОХО	238
List of acronyms	243
Abstracts	244
List of authors	259
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	264
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	265
To data of followers	267

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

УДК 792, 8

Л. И. Абызова

ДВЕ СУДЬБЫ МАРИИ ГРИБАНОВОЙ



Мария Александровна Грибанова — выпускница Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, ученица Феи Ивановны Балабиной. Двадцать лет — с 1968 по 1986 гг. — она была ведущий солисткой балетной труппы Малого театра оперы и балета (ныне — Михайловский театр).

В 1994 г. Грибанова вернулась в свою родную школу преподавать классический танец. Она работала в младших и средних классах, а ныне в выпускных. Являясь ведущим специалистом по преподаванию методики классического танца педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Мария Александровна возглавляла факультет повышения квалификации, а сегодня она — заведующая кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца.

Грибанову хорошо знают за рубежом, она дает мастер-классы в США, Южной Корее, Японии, Эстонии, Латвии, Чехии; в качестве члена жюри неоднократно принимала участие в международных балетных конкурсах в Японии, Казахстане, Киргизии.

Юбилейная дата — хороший повод для разговора¹.

— **Мария Александровна, у каждого балетного педагога — две судьбы: исполнительская и педагогическая. Какая из них для вас интереснее?**

— Трудно сказать... В каждой много разного... На сцене я добилась успехов более значимых, чем можно было ожидать, учитывая мои природные данные. У меня был очень большой прыжок и хорошее вращение, а шаг — средний. В те годы «раздираться» не разрешали, и шаг пришлось дотягивать уже в театре. Своими успехами я обязана моему любимому педагогу — Фее Ивановне Балабиной. Я верила ей безоговорочно. Когда она говорила: «Из этого класса солисткой будет одна Машка», воспринимала ее слова как руководство к действию. Поэтому пришла в театр с этим посылом.

Также я благодарна педагогу актерского мастерства Татьяне Ивановне Шмыровой. Именно она помогла мне понять мою индивидуальность. Вместо Марии в «Бахчисарайском фонтане», о которой я мечтала, она поручила мне партию Заремы. Сначала я была шокирована, но постепенно, репетируя монолог Заремы, все больше и больше чувствовала, что это мое. Таким образом открылся сценический темперамент, неожиданный для меня самой и определивший в дальнейшем творческий путь к Кармен, Свободе и Клеопатре. Фея Ивановна одобрила Зарему и тут же дала станцевать в концерте *pas de deux* Черного лебедя и Принца вместе с Максом Ратевосяном². Техника для этого у меня была. Так я нашла себя.

Еще одним своим наставлением Фея Ивановна определила мою судьбу. Она считала, что нужно вовремя уходить со сцены, и сама так поступила. Поэтому, оттанцевав 21 год, я ушла из театра. До сих пор приятно вспоминать, как Борис Яковлевич Бреговдзе кричал Толе Сидорову³ после моего последнего спектакля (это была Клеопатра): «Зачем ты ее отпускаешь? Разве в труппе много таких балерин?». Но я помнила слова Феи Ивановны, что со сцены нужно уходить тогда, когда пройден пик мастерства, а тот момент, после которого силы пойдут на спад, известен только самому артисту.

— **Борис Яковлевич знал вас со школьных лет...**

— Он ко мне очень по-доброму относился. Борис Яковлевич вел классику у моих мальчиков-одноклассников, это был его первый класс. Там учился Коля Сергеев, сын Феи Ивановны, которая хотела, чтобы именно Бреговдзе его учил. Борис Яковлевич приходил смотреть нас на занятиях Феи Ивановны, на уроках дуэтного танца. Вместе они репетировали с нами все номера.

¹ Беседу с М. А. Грибановой ведет Л. И. Абызова.

² Ратевосян Макс (Мясник) выпускник ЛХУ им. А. Я. Вагановой 1965 г. Танцевал в труппе Государственного академического театра классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва. Сейчас преподает в Канаде.

³ Сидоров Анатолий Макарович в указанный период — заведующий балетной труппой МАЛЕГОТа.

— **Мария Александровна, расскажите о своей работе в театре.**

— Когда я пришла в Малый оперный и увидела «Одиннадцатую симфонию» в постановке Игоря Дмитриевича Бельского⁴, сразу захотела танцевать там партию Свободы. Я, действительно, ее получила! Правда, случится это не сразу, а чуть позднее.

— **Почему именно Свободы?**

— Вероятно, сказала моя натура. По восточному гороскопу я родилась в год собаки, считающейся борцом за справедливость. Вот и рвалась без оглядки в бой.

— **Репертуар Малого оперного был оригинален. Вы танцевали много партий, не имеющих повторов на других сценах. Что-то из них было особенно дорого?**

— Свобода, Клеопатра и Кармен. Я стремилась к этим образам, и всем своим существом чувствовала: это — мое!

— **«Кармен» в постановке Германа Замуэля⁵?**

— Да. Он ставил на Муханову⁶ и на меня. Другие претенденты быстро исчезли, поскольку партия была трудной, требующей большой физической нагрузки. Колеса, кульбиты и прочие акробатические сложности выдерживать было непросто.

— **Эффектно?**

— Очень.

— **А что-то вспомнить и воплотить возможно?**

— Кое-что я постоянно держу в своем арсенале. Педагоги актерского мастерства Александр Александрович Степин, Валерий Евгеньевич Сергеев, Маргарита Николаевна Алфимова брали у меня и Кармен, и Клеопатру. Девочки танцуют хабанеру и «гадание». Не каждый год, конечно. Ирина Голуб, Ксения Шевцова исполняли эти номера удачно. Танец «гадание» требует особой пластики для владения плащом — есть движения из художественной гимнастики. Невероятно трудной была первая выходная вариация Кармен. Даже в классике я не танцевала ничего подобного. Если с хабанерой и «гаданием» способные девочки справляются, то эту вариацию ни одна не сумела освоить! Периодически пробуем, но они говорят: «Это невозможно сделать!», и возвращаемся к хабанере и «гаданию».

Монолог Клеопатры исполняли Вика Терешкина, Алиса Содолева, моя ученица Лена Соломянко.

— **Вы танцевали Ледяную деву в «Сольвейг» Якобсона⁷.**

— О, это была моя первая большая партия. Мне ее доверил И. Д. Бельский. Я ее очень любила, но, к сожалению, долго танцевать не удалось: Бельского сменил О. М. Виноградов, который сказал, что Якобсон замечательный хореограф, и балет хороший, но декорации обветшали. И спектакль сняли.

⁴ «Одиннадцатая симфония» — балет на муз. Д. Шостаковича в постановке И. Бельского.

⁵ «Кармен-сюита» — балет на муз. Ж. Бизе-Р. Щедрина в постановке Г. Замуэля. Премьера в 1972 г., МАЛЕГОТ.

⁶ Муханова Валентина Сергеевна, выпускница ЛХУ, ведущая балерина МАЛЕГОТа.

⁷ «Сольвейг» — балет на муз. Э. Грига в постановке Л. Якобсона. Премьера в 1952 г., МАЛЕГОТ.

– **Партия была трудной?**

– Если не сравнивать с Кармен, то да. Была интересная вариация, когда *jeté en tournant* делалось на *croisé* в разных направлениях. Было много специфических туров, которых не встречалось в классике. Незабываема сцена замораживания Олафа, где были очень красивые дуэты. Вспоминаю своих замечательных партнеров Адоля Сагмановича Хамзина и Валерия Долгало.

– **Можно ли что-то возобновить?**

– Вариацию вспомнить могу и многим предлагала. Никто не заинтересовался.

– **Почему?**

– Не знаю... Ведь подлинного Якобсона предлагаю! Если я что-то забыла, Наташа Янанис может подсказать, она тоже танцевала. Но никто эту вариацию брать не хочет. Возможно потому, что в Школе вроде много Якобсона.

– **Якобсона много не бывает.**

– Конечно. И Ледяная дева — это другой, ранний Якобсон. «Сольвейг» — спектакль великолепный. Картина Ледяного царства — один из лучших белых балетов XX в. с симфоническим танцем. Потеря невозполнимая...

Моей следующей ролью была очень забавная королева Анна в «Трех мушкетерах» Н. Н. Боярчикова, в чьих балетах я всегда имела партии. Марина Мнишек в его «Царе Борисе» была мне особенно близка, возможно, потому, что я — на четверть полька. В «Разбойниках» я исполняла неоклассическую партию Фрины, танцевала в мягких туфлях. В коридоре висит фотография, где я с Юрой Петуховым-Францем. В «Макбете» я была Гекатой, главной ведьмой; в «Геракле» — Афродитой. В «Слуге двух господ» Боярчиков дал мне партию Смеральдины, которая была темпераментной, немного комичной.

– **Как работалось с Боярчиковым?**

– Он был интеллигентным, с тонким чувством юмора, мог шутить с непроницаемым лицом. Мы умирали со смеху, а у него на лице ни один мускул не дрожал. Как каждый хореограф, он был требовательным, но с другими бывало тяжелее. Например, с Олегом Михайловичем Виноградовым. Хотя Злюку в его «Золушке» танцевала всегда с большим удовольствием и удостоилась приятных слов в книге «Балет молодых».

– **Что из классических партий вы можете выделить в своем репертуаре?**

– Мирту. Она была сделала вместе с лучшей исполнительницей этой партии Мариной Николаевной Шамшевой⁸. Марина Николаевна — потрясающий профессионал, замечательный человек, обладающий изысканным вкусом, она сотрудничала с Юрием Григоровичем, была ассистентом его спектакля «Легенда о любви», часто работала за границей. Когда я пришла в театр, она вела там уроки классики у солистов и репетировала многие спектакли — и классические, и современные. Ее уроки и репетиции были одними из лучших в моей театральной жизни. Все очень любили Марину Николаевну за неистощимую энергию, юмор,

⁸ Шамшева Марина Николаевна, выпускница ЛХУ, ученица Е. Гердт, А. Вагановой. В 1962–1972 гг. — педагог-репетитор МАЛЕГОТа.

постоянные выдумки, словом, за творчество. После ее ухода из театра дружеские отношения у нас сохранялись до конца ее дней. Затем были тоже великолепные репетиторы Светлана Константиновна Шеина, Нина Федоровна Ухова, Анатолий Геннадиевич Нисневич, Николай Лазаревич Морозов, Татьяна Григорьевна Боровикова, Людмила Павловна Морковина, Николай Тагунов и, конечно, Лариса Борисовна Климова, которая репетировала спектакли Николая Николаевича Боярчикова, в том числе, мою любимую Мнишек, а Мирту, как я уже сказала, подготовила с Мариной Николаевной Шамшевой. Мне фантастически повезло с ней работать. «Жизель» шла часто, и количество моих Мирт не считать.



М. Вишневская (Грибанова) — Мирта. Балет «Жизель» (ред. Н. Долгушина). МАЛЕГОТ. 1970 г.

— **Как вы трактовали образ Мирты? Она у вас была злодейкой или страдающей душой?**

— Страдающей? Нет.

— **Но у нее, как и у Жизели, была своя земная трагедия любви.**

— Трагедия, конечно, была, но она ее пережила и выбрала для себя месть. Она вершит справедливость в своем понимании. Именно так считала моя Мирта. У нее не было всемирной злобы, стремления всех убить. Наказать нужно было конкретного человека за заслуженную им вину, восстановить справедливость.

— **Классических спектаклей на афише было немного?**

— Да, полностью у нас шли только «Жизель» и «Лебединое озеро». Недолго на афише был «Корсар». В классическом репертуаре я перетанцевала все трио: в «Лебедином озере», «Корсаре», акте «Теней» из «Баядерки», участвовала во «Фресках» из балета «Конек-Горбунок».

Зато в МАЛЕГОТе свой репертуар был огромный. Я поражаюсь: как артисты Кировского театра могут из года в год танцевать одно и то же? Если у меня не было двух-трех премьер в сезоне, я считала, что год прошел впустую.

О Свободе и Кармен я уже сказала. С удовольствием исполняла партию Клеопатры, царственной женщины сложной судьбы, окрашенной огромной любовью.

— **Кто был вашим Антонием?**

— Костя Новоселов⁹. Он был одним из лучших партнеров в нашем театре. Помню, Герман Замуэль сначала не хотел давать ему Хосе в «Кармен-Сюите»,

⁹ Новоселов Константин Аркадьевич, выпускник ЛХУ, ученик Б. В. Шаврова, солист балета МАЛЕГОТа.

костины ноги не нравились. Когда же все-таки Новоселова ввели в спектакль, результат был замечательным. С Костей было легко танцевать, он надежно держал балерину, а главное, актерски был восприимчивый. С ним получался дуэт. Бывает: партнеры есть, а дуэта — нет, у нас же было полное взаимопонимание.

С большим удовольствием танцевала с Никитой Долгушиным. В «Эсмеральде» я исполняла партию Флер де Лис, а он — моего жениха Феба. Бывало, сидим мы рядом на диванчике у меня, то есть у Флер де Лис, дома и смотрим на Эсмеральду в знаменитом *pas de six*. Долгушин то изображает столь страстного мужчину, что я от него шархалась, то, напротив, холоден и отстранен. Зрители на Эсмеральду и не глядят, все внимание на Долгушина. Он был истинным артистом, и двух одинаковых спектаклей с ним никогда не было.

— **Мария Александровна, как началась ваша педагогическая карьера?**

— Когда мы были в выпускном классе, Фея Ивановна Балабина много занималась с нами методикой преподавания классического танца. Мы были единственным классом, который сдавал экзамен по этому предмету. Его принимал Валентин Иванович Шелков. Я получила оценку «отлично», и он отметил, что мне обязательно нужно преподавать. Когда мне оставалось около четырех лет до ухода со сцены, я гуляла с мужем около Екатерининского садика и встретила Фею Ивановну. Она сказала, что уезжает на два года в Ереван, а когда вернется, возьмет меня к себе на педагогические курсы. Через два года, я, действительно, на них поступила, но, к сожалению, Феи Ивановны в тот год не стало, она трагически погибла в Ереване. Это невосполнимая потеря для меня — и в человеческом, и в профессиональном плане.

Закончив курсы, я некоторое время продолжала танцевать, но И. Д. Бельский, ставший художественным руководителем Академии, вспомнил хорошие отзывы обо мне от своей тетушки Надежды Павловны Базаровой и позвал преподавать. Помню, как он позвонил мне 30 августа и сказал: «Приходи-ка, миленькая, завтра на собрание. Я даю тебе первый класс».

Так в 1994 г. и началось. Мой класс оказался сборным, кроме петербургских девочек, было много иногородних. В нем училась Олеся Новикова, Анна Сысоева, Ксения Горбачева, Женя Емельянова, Алена Веденина. Класс был замечательным. Я учила детей три года, а потом они перешли в другие руки.

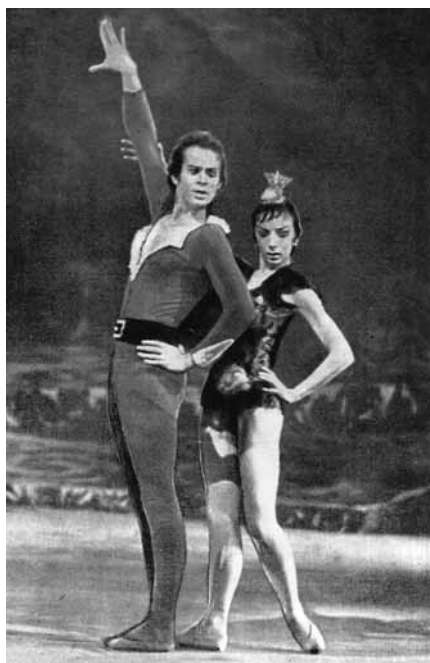
Классы менялись, и все были разными. Сначала я учила с первого по третий, потом с третьего по пятый, потом дошла до седьмого. А в прошлом году осуществилась моя давняя мечта — Николай Максимович Цискаридзе доверил мне выпускной класс, из которого вышла Елена Соломянко, подающая надежду стать хорошей балериной. Это был фантастический опыт! Спасибо!

— **Вы используете опыт своих школьных педагогов, коллег?**

— Конечно. С первого по четвертый класс я училась у Александры Николаевны Блатовой. Это был педагог сильного темперамента и очень равнодушный к нашим недостаткам. Мне доставалось особенно сильно, но от такого постоянного внимания был результат: четвертый класс я закончила на «5»! Только потом я поняла, что, чем больше получаешь замечаний, тем лучше к тебе относится педагог. Но поначалу я, бывало, обижалась: почему меня ругают больше всех?



М. Вишневская (Грибанова) — Кармен.
Балет «Кармен-сюита» (хор. Г. Замуэль).
МАЛЕГОТ. 1972-73 гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Кармен.
А. Сидоров — Хосе.
1970-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Кармен.
В. Островский (Хосе).
1970-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Флер де Лис.
Балет «Эсмеральда»
(хор. М. Петипа, ред. П. Гусева).
МАЛЕГОТ. 1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Злюка.
Балет «Золушка» (хор. О. Виноградов).
МАЛЕГОТ. 1970-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Свобода.
Балет «11-я симфония» (хор. И. Бельский)
МАЛЕГОТ. 1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Клеопатра.
Балет «Антоний и Клеопатра»
(хор. О.Чернышов).
МАЛЕГОТ. 1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Клеопатра.
К. Новоселов — Антоний.
1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) — Клеопатра.
В. Коробков — Антоний.
1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) – Фрина.
Ю. Петухов – Франц.
Балет «Разбойники» (хор. Н. Боярчиков).
МАЛЕГОТ. 1980-е гг.



М. Вишневская (Грибанова) - Геката.
Балет «Макбет» (хор. Н. Боярчиков).
МАЛЕГОТ. 1980-е гг.

Когда я училась в пятом и шестом классах, классику вела Вера Сергеевна Костровицкая, которую хочу вспомнить с большой благодарностью. Самый сложный класс — пятый, там становится понятно, есть ли у девочки будущее или нет. Возможно, нужно подумать о другой профессии. Костровицкая проучивала с нами каждое движение, и оно навсегда закреплялось в теле. Вера Сергеевна была дотошным педагогом и добивалась точнейшего исполнения у каждой девочки, а не у кого-то одного. Мы отработали с ней самые трудные координационные моменты и большие прыжки. Один год преподавала Ксения Михайловна Тер-Степанова, большой профессионал и замечательно чуткий человек, а потом нас взяла на выпуск Фея Ивановна, она до сих пор со мной в мыслях...

Ксенечка Тер-Степанова тоже тщательно учила. Сейчас в Академии идут репетиции танцев из оперы «Руслан и Людмила», я прекрасно помню, как мы готовили с ней трио, и она объясняла хитрости, чтобы запоминать нестандартную хореографию.

От всей души хочется поблагодарить педагогов Академии, которые приняли меня в свои ряды и много помогали. И. Д. Бельский поверил в мои педагогические способности. Валентина Васильевна Румянцева «выпустила» в профессию. Я училась у нее на педагогических курсах вместе с Ниной Десницкой, Ольгой Балтачевой, Алисой Строгой, Валентином Оношко и Людмилой Филиной. Румянцева учила нас грамотно излагать методику, говорила, как ее доходчиво объяснять детям, она учила требовательности и чистоте исполнения. Почти все ее ученики стали преподавать в Академии. Валентина Васильевна регулярно приходила ко мне на уроки, очень строго о них судила и помогала советами.

Постоянно помогает Марина Александровна Васильева, огромное ей спасибо. Ирина Александровна Трофимова часто приходит на мои уроки, делится своим колоссальным опытом и даже подарила свой любимый номер «Каприс» на музыку Мендельсона, который исполняли ее лучшие ученицы Катя Осмолкина и Катя Кондаурова. В этом году на концерте производственной практики «Каприс» с успехом станцевали Светлана Савельева, Катя Кузмичева, Ксения Севенард.

Недавно ушедшая из жизни Эльвира Валентиновна Кокорина тоже меня курировала и была всегда готова ответить на любой методический вопрос. По сей день учусь у моей любимой подруги Людочки Ковалевой, хотя и стараюсь оставаться собой. Всем им я безмерно благодарна.

— **Как складываются судьбы ваших учениц?**

— Среди самых успешных Олеся Новикова, Вика Краснокутская, Злата Ялинич, Анастасия Асабен в Мариинском театре; в Москве, в Музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко — Ксения Шевцова, в Большом театре — Ксения Жиганшина. Последний класс я учила пять лет, из него три девочки — Ксения Фатеева, Светлана Тычина, Анастасия Ремкевич — приняты в Мариинский, а Лена Соломянко в Музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко за первый год станцевала множество сольных партий и сейчас подготовила главную — Золушки. Подняться за один сезон до ведущей партии — редкий успех.

— **Вы были на ее премьере?**

— Да, мне посчастливилось съездить. «Золушка» в постановке Олега Виноградова — большой, очень трудный, технически насыщенный спектакль для балерины. Лена справилась прекрасно. У нее появилась московская широта, легкость исполнения прыжков, и в то же время она сохранила петербургскую интеллигентность и обаяние.

— **Вы поддерживаете отношения со всеми своими ученицами?**

— Разумеется. Недавно я лечила ногу. Девочки постоянно звонили, приходили навещать. Из Москвы приезжали Лена Соломянко, Ксения Жиганшина. Когда мой нынешний класс в полном составе явился в больницу, там был карантин, их не пускали, но они все равно проникли. Все мои дети со мной — в классе, в доме — повсюду. Я их очень люблю.

— **Вы десять лет преподаете на педагогическом факультете. Какие проблемы можете выделить при подготовке нового поколения педагогов классического танца?**

— Так же, как на исполнительском факультете, на педагогическом все курсы разные. Одним из лучших был курс, где учились Татьяна Соломянко, Фетон Миоцци, Юлия Касенкова. Сначала их учила я, потом Эльвира Валентиновна Кокорина. Теперь они преподают в нашей Академии! Было много старательных иногородних студентов, которые возвратились в свои училища и, надеюсь, успешно воспитывают новых артистов балета.

К сожалению, студенты не всегда понимают педагога, правильно реагируют на замечания, часто спорят. Хотя считается, что в спорах рождается истина и жизнь покажет, кто прав, я предлагаю молодым быть более уважительным к преподавателям, стремящимися поделиться с ними знаниями и опытом, накопленным за долгие годы. Не нужно думать, что ты пришел на пустое место и сразу сделал открытие, о котором никто не подозревал. Старшее поколение тоже через многое прошло: увлекалось гимнастикой, йогой. Важен результат. Когда выучишь ученика, и он будет успешен, тогда можно говорить о своих педагогических методах. Пока никого не выучил, отрицать существующую методику, традиции, опыт поколений, нельзя. Надеюсь, молодежь это осознает. Я же всем желаю успешной профессиональной судьбы.

Лариса Ивановна, мы начали нашу беседу с вопроса про две судьбы. Какая из них интереснее? Признаться, я об этом не задумывалась. А сейчас скажу: обе! И в той, и в другой было все: поиски и находки, взлеты и неудачи, слезы и радость. Я благодарю свою судьбу за то, что хотя она и состоит из двух частей, но объединена единым началом, одной базой — творчеством. В этом моя удача и счастье.

УДК 73; 75; 76

Е. Р. Адаменко

ПО МОТИВАМ БАКСТА.
ЭКСПОНАТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
МЕМОРИАЛЬНОГО КАБИНЕТА ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В этом году отмечается 150-летие со дня рождения выдающегося живописца, графика, сценографа Льва Самойловича Бакста (1866–1924). В Санкт-Петербурге, Москве, Минске, Риге, Вильнюсе и других городах проходят многочисленные выставки, посвященные этому юбилейному событию. Член художественного объединения «Мир искусства», один из ведущих художников и идейных вдохновителей блистательной дягилевской антрепризы, представитель русского модерна — Лев Бакст оставил немалое творческое наследие.

Мемориальный кабинет Академии¹ располагает небольшой, но разнообразной по видам изобразительного искусства коллекцией экспонатов, прямо или косвенно связанных с именем Льва Бакста. В экспозиции представлены: театральные костюмы (к балетам «Видение розы» и «Синий Бог»), скульптурные работы (по мотивам спектаклей «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых Фавна» и «Жар-птица»), произведения печатной графики (афиши «Русских сезонов»), живопись.

Несомненным раритетом коллекции является костюм Призрака розы (балет М. Фокина «Видение розы»), партию которого исполнял Вацлав Нижинский в премьерном спектакле². Этот же костюм был на танцовщице, когда 26 сентября 1917 г. в очередном гастрольном туре дягилевской труппы по Южной Америке он вышел на сцену в последний раз [1, с. 447]. Нижинский и Тамара Карсавина стали первыми исполнителями изысканного фокинского шедевра, получившего в оформлении Л. Бакста «прекрасную декоративную рамку» [2, с. 145]. Современников восхищал этот мини-спектакль, французский критик Р. Брюссель отмечал: «“Видение розы” по очарованию и прелести является совершенным исключением. Мне вовсе не интересно знать, вполне ли отвечает сказка Теофиля Готье, повествующая о воплощении души розы в грезах девушки, вернувшейся с бала, намерениям Вебера, написавшего *Invitation à la Dance*. Единственно, что в данном случае важно, это зрелище, а зрелище — бесподобно» [3, с. 128]. Ромола Нижинская³ писала: «Бакст, как всегда, создал изумительные декорации. Комната девушки была высокой, светлой, бледно-голубой. Под большим муслиновым

¹ Мемориальный кабинет истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (ранее носил название «Музей ЛГХУ им. А. Я. Вагановой»).

² Премьера спектакля: 19 апреля 1911 г. (Монте-Карло).

³ Ромола Нижинская, в девичестве де Пульжски (1891–1978) — венгерская танцовщица, жена Вацлава Нижинского с 1913 г.



С. Судьбинин. М. Фокин в балете «Дафнис и Хлоя». 1910-е гг.
Гипс, тонированный под бронзу. В. – 46 см.



Р. Бокобза, Дж. Таллис.
«Hommage a Nijinsky». 1989. Бронза. В. – 282 см.

занавесом — кровать в алькове, возле стены — обтянутая кретоном кушетка, белый стол, на нем белая чаша с розами. По обеим сторонам и на заднике сцены огромные раскрытые окна, выходящие в ночной сад» [4, с. 60]. Впрочем, критика не была однозначна. Так, Андрей Левинсон замечал: «Интимная романтика этой “камерной” сцены не вполне сочетается с постановкой а grand spectacle и декорацией, в белых и синих тонах, которой Л. С. Бакст невольно сообщил обычную интенсивную красочность своей декоративной фактуры» [5, с. 41].

Сохранились подробные воспоминания Р. Нижинской о том, каким необычным способом создавался костюм Призрака розы. Художник расписывал рубашку прямо на танцовщике, потом раскрашивал образцы шелка в оттенки розово-алых и лиловых тонов и отдавал «куски ткани для покраски. Затем вырезал лепестки розы различной формы. Одни пришивались плотно, другие свободно, и Бакст лично инструктировал костюмершу, как нашивать их так, чтобы костюм каждый раз создавался заново» [4, с. 60]. Нижинского «зашивали» в костюм из тонкого шелкового джерси, закрывавшего практически все тело «кроме части груди и рук, где его бицепсы обхватывали браслеты из шелковых розовых лепестков. Джерси было расшито лепестками роз, которые Бакст всякий раз окрашивал по мере необходимости. Одни лепестки поникли, увядая, другие напоминали бутон, а третьи раскрывались во всей красе. < ... > Голову Вацлава облегал шлем из лепестков роз, а их оттенки — красные, розовато-фиолетовые, розовые и алые, — переливаясь, создавали непередаваемый цветовой спектр» [4, с. 60–61]. Эти воспоминания ставят перед исследователем вопрос: что же Бакст сделал вначале — эскиз Призрака

во всей красе. < ... > Голову Вацлава облегал шлем из лепестков роз, а их оттенки — красные, розовато-фиолетовые, розовые и алые, — переливаясь, создавали непередаваемый цветовой спектр» [4, с. 60–61]. Эти воспоминания ставят перед исследователем вопрос: что же Бакст сделал вначале — эскиз Призрака

розы, создав пластическо-художественный образ томно-изломанного юноши-духа в романтическом одеянии серебристо-лиловых тонов, или создавал костюм прямо на танцовщике, расписывая его рубашку...

Сегодня все посетители МКИОХО имеют возможность сопоставить воспоминания Р. Нижинской с подлинным артефактом. Костюм, представленный в экспозиции, сохранен практически в полном комплекте: колет-купальник (основа — шелковое джерси, лепестки «роз» — фуляр, туал, газ, эксцельсиор)⁴ и фильдеперсовое трико, шапочка-шлем (основа из хлопчатобумажной сетки с кромкой из хлопчатобумажной тесьмы, лепестки — из тех же разновидностей шелка, что на купальнике) и кожаные туфли танцовщика (не сохранились лишь нарукавники). Все детали окрашены анилиновыми и масляными красителями в различные оттенки розово-лилового цвета, сегодня, правда, уже значительно поблекшего. На купальнике и трико помимо росписи сохранились детали декоративной отделки: тонкий темный шнурок (хлопчатобумажный сутаж⁵, пришитый к джерси) местами очерчивает контуры нарисованных лепестков, придавая костюму дополнительный рельеф, многочисленные лепестки «роз» пришиты к купальнику вручную несколькими стежками.

Занятно, что после одного из представлений «Видения розы» «лондонский импресарио Маринелли попросил Василия⁶ показать балетные туфли Вацлава, дабы проверить, нет ли на них резиновых подошв» [4, с. 60], настолько танцовщик поразил современников высотой и легкостью прыжка. Разумеется, никаких специальных приспособлений в туфлях нет, только на подошву вручную нанесены типичные насечки для предотвращения скольжения.

Интересна история появления бакстовского раритета в школьном Музее⁷. В 1960 г. Советский Союз посетила вдова легендарного танцовщика — Ромола Нижинская, пришла она и в Школу⁸, воспитавшую Вацлава. Свидетельство об этом сохранилось в «Дневнике Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища»⁹: «23 и 24 октября Музей ЛГХУ посетила супруга Вацлава Нижинского — Рамола Нижинская, подарившая Музею ЛГХУ подлинный костюм и туфли В. Нижинского из балета “Видение розы”, художник Л. Бакст» [6, с. 202]. Сама Ромола оставила в «Дневнике» следующую запись¹⁰:

⁴ Туаль, фуляр, газ, эксцельсиор — разновидности шелковой ткани. Состав тканей определен главным художником-технологом по костюмам Мариинского театра Татьяной Ногиновой (25.04.2016.).

⁵ Сутаж — плоский, тонкий плетеный шнурок с бороздкой по центру для отделки одежды.

⁶ Василий — слуга С. Дягилева, приставленный им к Нижинскому.

⁷ С 2013 г. — МК ИОХО.

⁸ Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

⁹ Рукописный «Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища» вела основательница и хранительница школьного музея Мариэтта Харлампиевна Франгопуло. Документ состоит из 452 страниц и охватывает период с 11.09.1954 г. по 25.03.1976 г. Последняя запись, сделанная Франгопуло, датирована 20.06.1975 г. (с. 443), остальные пометки сделаны следующим хранителем.

¹⁰ Запись на французском языке цитируется в переводе М. Х. Франгопуло.



Сцена из балета «Послеполуденный отдых Фавна» (Фавн — В. Нижинский). 1912–2013 гг.

«Это был один из самых прекрасных дней моей жизни побывать в балетной школе, где воспитывался мой Вацлав. Для нас, для тех, кто любит и восхищается танцами — это священо! Мы счастливы, что в Советской балетной школе так превосходно продолжают развивать искусство хореографии. Лучшие пожелания всем будущим танцовщикам. Ромола Нижинская. 1960. Ленинград» [6, с. 204]. В архиве МКИОХО сохранилась также уникальная машинописная страница М. Х. Франгопуло — воспоминание о встрече с женой танцовщика и ее чудесном даре. Поскольку текст никогда не публиковался, позволим себе весьма пространную цитату: «В Музей вошла уже немолодая, но очень моложавая женщина в коричневом костюме и меховой (из желтой лисы) шапочке. Она приветливо улыбнулась, села и, как-то сразу с ней стало легко говорить. Мы объяснялись на французском языке, < ... >. Все кружилось вокруг имени Вацлава Нижинского. Женщина < ... > была супруга Нижинского — Рамола Нижинская, венгерка по национальности, очень хорошо владевшая французским языком. Так как в Музее на стенах и в альбомах было много фотографий Нижинского, то это приводило Рамолу в восторг, и она говорила, что не думала, что в Советском Союзе так чтут память старых мастеров и относятся к ним с таким уважением. Как следствие и благодарность за уважение к памяти Нижинского, Рамола пообещала подарить Музею подлинный костюм В. Нижинского и его балетные туфли из балета “Спектр розы”. И, действительно, на завтра Рамола принесла очаровательный костюм из шелковых лепестков роз, раскрашенное розовато-лиловое трико, шапочку и балетные туфли Нижинского. Она рассказала, что художник Л. Бакст раскрашивал костюм на живом Нижинском и колол его булавками, прикрепляя шелк лепестков. Пришедшая в Музей Н. М. Дудинская¹¹ благоговейно дотронулась до костюма боль-

¹¹ Дудинская Наталья Михайловна (1912–2003) — выпускница Школы 1931 г., ученица А. Я. Вагановой, выдающаяся балерина Кировского театра, нар. арт. СССР, педагог классического танца ЛАХУ/АРБ имени А. Я. Вагановой в 1964–2003 гг.

шого артиста, а Тюнтина¹² прижала к щеке балетную туфлю Нижинского. Туфли его были светло желтого цвета на лайке внутри и сильно поношенные с дырками, протертыми во время пируэтов» [7, с. 1]. В конце очерка Франгопуло сообщала, что часть вещей Нижинского его вдова передала в Национальный Британский музей и в музей при Гранд опера, а что-то привезла в Россию. «Она обещала прислать эскизы костюмов Л. Бакста и статуэтку Нижинского Родена!? Сдержит ли она свое слово?» [7, с. 2]. К сожалению, что-то помешало Нижинской переслать обещанные раритеты¹³.

С тех пор костюм Нижинского стал жемчужиной коллекции. Первоначально, пока не было специальной витрины, экспонат располагался в книжном шкафу, который Франгопуло «замуровала с обратной стороны бумагой» [7, с. 2]. Сегодня костюм демонстрируется в отдельном шкафу с подсветкой, в разделе, посвященном «Русским сезонам». С 1960 г. «Призрак розы» практически не покидал стен Академии, исключение было сделано лишь для выставки «Вацлав Нижинский и Джон Ноймайер»¹⁴. В мае 2016 г. «Призрак розы» передан для экспонирования на юбилейной выставке Л. Бакста в Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина¹⁵. По окончании выставочного периода «Призрак розы» вернется на свое «постоянное место жительства».

* * *

Два других экспоната, представляющие эпоху Бакста в МКИОХО, относятся к произведениям печатной графики.

Афиша «Русских сезонов» 1910 г. с изображением Шахрияра из балета «Шехеразада» выполнена по эскизу Бакста. Эскиз репродуцировался и на обложке популярного приложения к газете «Comœdia»¹⁶, на страницах которого часто

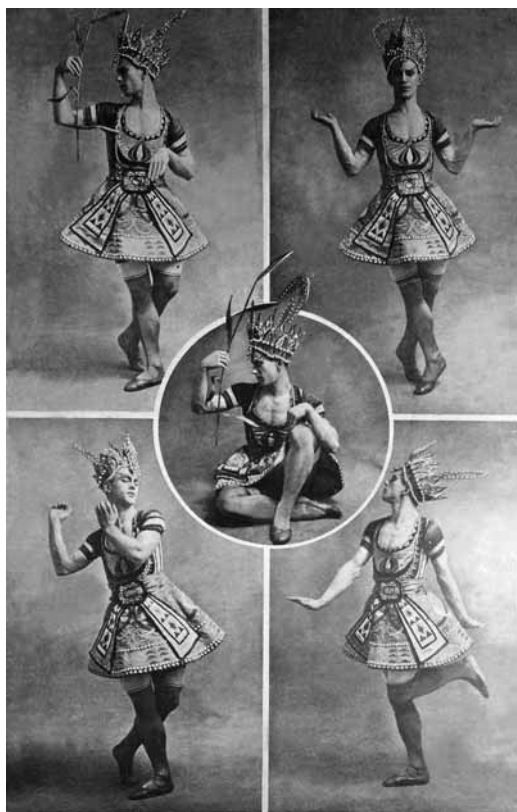
¹² Тюнтина Лидия Михайловна (1899–1989) — выпускница Императорского Петроградского театрального училища 1917 г. (ученица К. Куличевской), окончила педагогич. отд. Школы в 1938 г. (рук. А. Я. Ваганова). В 1917–1947 гг. танцевала в Мариинском/Кировском театре, с 1937 по 1982 гг. преподавала в Школе.

¹³ В 1971 (1972) г. Р. Нижинская передала Музею пастельный рисунок мужа «Девушки с муфточками». Запись в каталоге Музея ЛГХУ: «Рисунок Вацлава Нижинского “Девушки с муфточками”. Дар Музею ЛГХУ жены Вацлава Нижинского Ромолы Нижинской в 1972 году. Рисунок Нижинского привез из-за границы Константин Михайлович Сергеев» [8, с. 113]. С обратной стороны пастели надпись, сделанная М. Х. Франгопуло: «Музей ЛГХУ им. А. Я. Вагановой. Работа Вацлава Фомича Нижинского “Девушки с муфточками”. Дар музею жены Нижинского Ромолы Нижинской в 1971 г.».

¹⁴ Выставка проходила в рамках III Международного фестиваля искусств «Дягилев. P.S.» в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства в ноябре — декабре 2012 года.

¹⁵ Выставка «Лев Бакст / Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения» проходит в Москве с 6 июня по 4 сентября 2016 г.

¹⁶ «Comœdia» — газета, основанная Анри Дегранжем и освещавшая культурную жизнь Франции. Периодически издавалась с 1907 по 1941 гг. «Comœdia illustrée» — иллюстрированный журнал-приложение к газете «Comœdia», выходивший с 1908 по 1936 гг. с периодичностью 2 раза в месяц.



В. Нижинский (Синий бог). 1912 г.

печатана она по рисунку Жана Кокто, но героиня Карсавиной изображена в costume, выполненном по эскизу Льва Бакста. Приблизительное время поступления в коллекцию — 1980-е гг.

* * *

Одним из самых интригующих, до недавнего времени не атрибутированных экспонатов музея, является бюст Михаила Фокина в роли Дафниса. Премьера очередной постановки Фокина в оформлении Л. Бакста — одноактного балета в трех картинах на античную тему «Дафнис и Хлоя»¹⁷ — прошла в рамках дягилевской антрепризы в июне 1912 г., в главных ролях выступили В. Нижинский и Т. Карсавина. «Дивный античный миф о любви Дафниса и Хлои привлекал создателей спектакля своей поэтичностью, очаровательной буколичкой. Кроме того, сам сюжет заключал в себе один из принципов модерн-спектакля — принцип “театра в театре”. Во второй картине балета главные герои разыгрывали свой спектакль (миф о Пане и Сиринге) не только для парижской публики, но и для “ан-

печатались иллюстративные материалы, посвященные «Русским сезонам». На афишу вынесена страница этого издания с характерной орнаментальной окантовкой и названием журнала-приложения. Возможно, плакат служил рекламой и самих спектаклей балетного сезона 1910 г., проходивших в театре Grand Opéra, и номера газеты от 15 июня 1910 г. (именно эта дата указана на плакате). Источник поступления экспоната в коллекцию точно установить не удалось: в прошлом описи проводились выборочно и нерегулярно, а часть документов была утрачена во время пожара 2003 г. На сохранившихся фотографиях конца 1980-х — начала 1990-х гг. в экспозиции Музея исторический плакат уже присутствует.

Эпохе Бакста принадлежит еще один экспонат печатной графики, косвенно связанный с именем художника — это афиша «Русских сезонов» 1911 г. с изображением Тамары Карсавиной в балете «Видение розы».

Отпечатана она по рисунку Жана Кокто, но героиня Карсавиной изображена в costume, выполненном по эскизу Льва Бакста. Приблизительное время поступления в коллекцию — 1980-е гг.

¹⁷ Первоначально М. Фокин написал либретто балета в 2-х актах (7 картинах), в итоге был поставлен одноактный балет в 3-х картинах.

тичных зрителей”. Так реализовывалась в постановке идея театрализации жизни — одна из центральных идей русского модерна в целом» [9, с. 126]. Художник создал для спектакля две декорации, костюмы (за редким исключением) в связи с лимитом времени были подобраны из предыдущей «античной» постановки — «Нарцисса» [9, с. 129]. Нижинский, а впоследствии и Фокин, выступавший в данной роли в 1914 и 1921 гг. [10, с. 162], танцевали Дафниса в хитоне Нарцисса. Сам Фокин очень трогательно относился к этой постановке и считал, что «Бедный Дафнис был пасынком антрепризы» [10, с. 168], поскольку принесен Дягилевым в жертву первому балетмейстерскому опыту Нижинского («Послеполуденный отдых Фавна»).

Бюст «М. Фокин в балете “Дафнис и Хлоя”» поступил в школьный музей примерно в 1960-е гг., в архивных источниках он значился, как дар В. И. Шелкова¹⁸ [8, с. 86; 11, с. 86]. В 2014 г. среди документов Мемориального кабинета нами была обнаружена машинописная рукопись Франгопуло, в которой она упоминала о скульптурном портрете «грезящего Фокина в балете “Дафнис и Хлоя” Судьбинина» [12, с. 1], что направило поиски в нужное русло. 18 марта 2016 г. в МКИО-ХО была приглашена Е. С. Хмельницкая¹⁹, атрибутировавшая скульптуру, как работу С. Судьбинина²⁰.

Серафим Николаевич Судьбинин (Головастик) (1867–1944) был одним из ярких представителей культуры рубежа XIX–XX вв., когда «знаковыми феноменами русского духовно-культурного ренессанса стало мифотворчество символистов, синтетический театр мирискусников, языковые прозрения художников авангарда» [13, с. 5]. Судьбинин первым в России отобразил театральное искусство начала XX в. в фарфоровой пластике, выполнив для Императорского фарфорового завода серию статуэток артистов. Среди них были «Анна Павлова



Т. Карсавина в костюме Жар-Птицы. Дивертисмент «Пир». Фото А. Берт. Париж. 1909.

¹⁸ Шелков Валентин Иванович (1906–1980) — выпускник Школы (ЛГХТ) 1933 г., ученик А. И. Пушкина, засл. деятель искусств РСФСР. В 1951–1976 гг. — педагог классического танца и директор ЛХУ/ЛАХУ им. А. Я. Вагановой.

¹⁹ Хмельницкая Екатерина Сергеевна — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа, хранитель коллекции русского фарфора и керамики XIX–XXI вв., эксперт, автор шести монографий, среди которых «Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от модерна до ар деко».

²⁰ МК ИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой благодарит Е. С. Хмельницкую за уточнение атрибуции экспоната.

в роли Жизели», «Балерина Т. П. Карсавина», «Л. Собинов в роли Ромео», несколько скульптурных портретов А. Павловой (в миниатюре «Умиравший лебедь» и балете «Вакханалия», статуэтка Павловой в «Вакханалии»). Работал мастер и над бюстом М. Фокина, упоминание об этом встречается в его переписке с Роденом, датируемой серединой 1910-х гг. и хранящейся в музее Родена в Париже [14]. До недавнего времени местонахождение этого портрета было неизвестно, теперь можно утверждать, что речь в письмах шла именно о работе, находящейся в АРБ, поскольку других портретов Фокина, выполненных Судьбининым, не существует [14].

Композиция бюста характерна для творчества скульптора середины 1910-х гг., когда он работал в мастерской Родена и находился под влиянием прославленного метра. «М. Фокин в балете “Дафнис и Хлоя”» выполнен из гипса, он несколько крупнее натуральной величины, что могло быть обусловлено как пожеланием заказчика (Фокина), так и решением самого Судьбинина (возможно, скульптура предназначалась для определенного пространства). Удачная тонировка бюста, выявляя дополнительные объемы, создает имитацию патинированной бронзы. Быть может, Судьбинин планировал отлить работу в металле? Нестандартный горизонтальный силуэт, заданный ритмическими диагоналями поднятой руки и линией головы на склоненной шее, сюжетно мотивирован. Художником выбран эпизод балета, когда Дафнис, лишаясь чувств, погружается в тревожный сон: его возлюбленная Хлоя похищена метимнийскими воинами, надеяться можно только на помощь богов... Вместе с тем, бюст Фокина предельно эмоционален и драматичен, бесконечно далек от балетного образа беззаботного пастушка. Вместо буколической прически с перетягивающей волосы ленточкой и уложенной орнаментальными колечками челкой — беспорядочная шевелюра, нахмуренные брови, напряженная мускулатура шеи и руки. Практически нетронутая поверхность основания работы с незашлифованными скульптурными мазками способствует передаче тревожного внутреннего состояния героя. Подобный прием характерен для многих портретов мастера, именно его Судьбинин постиг в мастерской Родена. Композиция бюста схожа с портретом Анны Павловой в «Умиравшем лебедь» (1910-е гг.): тот же характерный изгиб напряженной шеи и разворот головы к плечу. Удивительно, что в обеих работах просматривается физиономическое сходство между прославленными танцовщиками, которого в реальной жизни не наблюдалось. «Фокин в балете “Дафнис и Хлоя”» экспонируется в разделе «Русских сезонов» и является одним из наиболее ценных экспонатов художественной коллекции Академии в целом²¹.

²¹ В апреле-мае 2016 г. при содействии Е. С. Хмельницкой работа С. Судьбинина отреставрирована в мастерских ООО «Артрэк» (ген. директор Ю. А. Ханин): пропитан специальным составом и законсервирован гипс, восстановлены частичные потери красочного слоя, бюст помещен на мраморное основание.

МК ИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой благодарит ООО «Артрэк» и лично Ю. А. Ханина за реставрацию экспоната.

* * *

Наследие Л. Бакста оказалось столь значимым и актуальным, что служит источником интерпретаций для современных мастеров изобразительного искусства. Так к отделу «Русских сезонов» коллекции МКИОХО относится самый масштабный экспонат (высота — 282 см) — скульптура Рене Бокобзы и Филиппа Джона Таллиса «Hommage a Nijinsky» («Дань / Поклонение Нижинскому»). Работа посвящена 100-летию выдающегося танцовщика, о чем свидетельствует надпись на пьедестале: «HOMMAGE A NIJINSKY. 1889–1989». Она изображает Нижинского-Фавна, одетого в костюм, созданный по эскизу Л. Бакста для балета «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси 1912 г.

Двухсторонняя бронзовая скульптура имеет толщину всего 15 см, и в этом приеме скрыто содержательное начало. Нижинский–балетмейстер отобразил в своем произведении специфическую особенность изобразительного искусства, его пространственную двухмерность. Незамысловатое действие балета разворачивалось на узком просцениуме, ограниченном параллельным рампе холмом, на котором отдыхал Фавн. Весь сценический ряд являлся не чем иным, как развернутым рельефным орнаментом «условных живописных формул греческих гончаров» [5, с. 88–89], акцентирующим внимание на ритмической основе танца, такой иллюзорной двухмерностью ограничены были как движения нимф, так и позировки самого Фавна²².

Нижинский–Фавн запечатлен присевшим на корточки, в профильной позе с согнутыми в локтях руками, с характерными плоскими и направленными вниз ладонями. Ближущая поверхность бронзы подчеркивает мускулатуру молодого обнаженного тела, вопреки исторической правде. Нижинский танцевал в плотно облегающем комбинезоне, что было необычайно смелым и совершенно новым для того времени: «полностью отойдя от античных форм, в эскизе к “Фавну” Бакст создал современный хореографический наряд. Фактически, костюма как одежды не существовало (его заменяло тело танцовщика, расписанное художником)» [9, с. 136–137]. Работа Бокобзы и Таллиса лишь отчасти воспроизводит костюм персонажа: обозначены и характерные пятна, имитирующие шкуру животного, и растительное ожерелье, и греческие сандалии, а также аккуратный «паричок Фавна, искусно изготовленный из крепко сплетенных серебряных жгутиков, со сходящимися на затылке крутым кольцом молоденьких рожек» [15, с. 151].

С конца 1990-х гг. по 2014 г. скульптура «Hommage a Nijinsky» размещалась в холле (при гардеробе) АРБ, затем в экспозиции МКИОХО, в настоящее время она украшает парадный холл Академии (со стороны пл. Ломоносова).

²² Возможно, на пространственном решении, навеянном Нижинскому впечатлениями от образцов античного искусства (чернофигурных и краснофигурных ваз), отразились и театральные эксперименты французских символистов (см.: В. И. Максимов. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2014. В. И. Максимов. Французский символизм: Драматургия и театр. Сост., вступ. статья, комм. В. Максимова. СПб.: Гиперион, Гуманитарная Академия, 2000), повлиявшие, в частности, на постановочную стилистику спектакля Вс. Э. Мейерхольда «Сестра Беатриса» (см. Давыдова М. В. Мейерхольд и декораторы театра В. Ф. Комиссаржевской // Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999).

Интересна история создания скульптуры. Известный парижский меценат, коллекционер и страстный почитатель таланта Нижинского, господин Рене Бокобза в свое время решил воплотить своего кумира в бронзе и подарить России. В марте 1990 г. он беседовал об этом проекте с балетоведом Ириной Дешковой: «Я боготворю Нижинского. В свое время я прочел его дневники, неизвестные у вас, они потрясли меня. Он был святым человеком. Сколько в них доброты, сострадания к людям, миру. А ведь это писалось, когда Нижинский уже был очень болен. Я хочу, чтобы его имя никогда больше не забывали на родине» [16]. На вопрос об авторе памятника Бокобза отвечал: «Это моя идея. Мое понимание Нижинского, а помог мне его воплотить молодой английский скульптор Филипп Джон Таллис» [16]. Монумент отлили во Франции, и спустя два года после смерти Рене Бокобзы его наследники (в лице дочери Катрин) через фонд Лихачева [17] передали памятник Петербургу. 27 мая 1993 года во время празднования Дня города состоялся торжественный акт передачи скульптуры Мариинскому театру. На церемонии присутствовали и выступали: мэр города, один из главных инициаторов этой акции Анатолий Собчак, Катрин Бокобза, Игорь Бельский, Нинель Кургапкина и др. [18, с. 2]. Некоторое время «Нижинский» украшал фойе Мариинского театра, в конце 1990-х гг. памятник отдали Школе.

* * *

Если работа «Дань Нижинскому» представляет монументальную форму скульптуры, являясь самым масштабным произведением коллекции, то статуэтка Ольхиной²³ «Т. Карсавина в роли Жар-птицы» представляет малую кабинетную форму.

К балету «Жар-птица» Лев Бакст в разное время выполнил несколько эскизов костюмов главных персонажей — Жар-птицы, Царевны Ненаглядной Красы и Иван-Царевича. Сохранилось множество фотографий первой исполнительницы роли Жар-птицы — Тамары Карсавиной в различных костюмах, сшитых по эскизам художника. Видимо, скульптор Ольхина опиралась на архивные кадры, обратившись в 2000-х годах к теме «Русских сезонов». В кабинетной статуэтке «Т. Карсавина в роли Жар-птицы» трудно уловить портретное сходство с великой танцовщицей, одной из самых красивых русских балерин. Работа скорее является вариацией на тему художественных метаморфоз — превращения артистки в сказочную Жар-Птицу. Статуэтка (дар автора), выполненная в гипсе, после недавней реставрации прикреплена к зеркальной поверхности выставочной консоли. Такое основание было выбрано по ассоциации с воспоминанием о чествовании музы «Русских сезонов» Карсавиной в богемном кафе «Бродячая собака» 28 марта 1914 г., где она исполняла миниатюру хореографа Б. Романова (муз. Ф. Куперена) на зеркальном полу.

* * *

В разделе экспозиции, посвященном «Русским сезонам», особое место отведено современным экспонатам, относящимся к истории забытого балета М. Фокина

²³ Инициалы художника к настоящему моменту не выявлены.

«Синий бог» (“Le Dieu bleu”). Премьера спектакля состоялась на сцене парижского театра Шатле в мае 2012 г., но, несмотря на блестящий состав исполнителей (Нижинский, Карсавина), постановка успеха не имела. Фокина упрекали в однообразии хореографического текста, кроме экзотических декораций и костюмов Бакста спектакль поразить зрителей ничем не мог.

Спустя почти столетие, в 2005 г., «Фонд Мариса Лиепы» и труппа «Кремлевский балет» представили новую редакцию спектакля в постановке У. Иглинга (т. к. оригинальный хореографический текст был полностью утрачен). Возникли сложности и с музыкальной партитурой спектакля, решено было использовать музыку А. Скрябина. Собственно, от первоначальной постановки осталось лишь либретто Жана Кокто да костюмы Бакста, восстановленные Анной Нежной. В новой редакции балета главную роль индийского божества исполнил Николай Цискаридзе.

В 2014 г., будучи и. о. ректора Академии, Н. М. Цискаридзе передал свой костюм Синего бога в дар МКИОХО. Роскошный сценический наряд тщательно повторяет все детали великолепного эскиза Бакста, решенного «в духе стилизованных иранских миниатюр» [19, с. 8]. Именно этот эскиз стал определяющим фактом участия Цискаридзе в спектакле: «При работе над “Синим богом” мною двигало прежде всего желание станцевать в костюме по эскизу Льва Бакста; я стал первым танцовщиком после Вацлава Нижинского²⁴, примерившим его < ... > Костюм Синего бога шили в мастерских Большого театра в 2005 г. из ярких тканей, скрупулезно воспроизводя все нюансы эскиза, вплоть до мельчайших орнаментов и количества жемчужин» [20, с. 9].

Сценический наряд состоит из множества элементов: приталенный, богато декорированный кафтан, шорты, ручные и ножные браслеты, ожерелье (собственноручно собранное Цискаридзе). Венчает это восточное великолепие внушительная тиара, инкрустированная «драгоценными камнями»²⁵. По словам Николая Цискаридзе, находиться в таком уборе, а тем более танцевать было очень непросто: «В костюме, созданном Бакстом, двигаться невозможно, <...>. Головной убор

²⁴ Известно фотографическое изображение М. Фокина в данном костюме: Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. Ил. 105.

²⁵ Материалы, использованные для пошивки костюма: колет — основа из х/б тика, верхняя ткань — шелковый желтый атлас, вставка — синий крепдешин, розовый сатин, юбка — жаккардовая парча на тике с отделкой из накладного желтого атласа, золотой тесьмой, парчой. Расшивка: шнур, стеклярус, пластмассовые бусины, металлические бляшечки, пластмассовые и стеклянные камни, камни в ленте. Пояс — атласный цвета охры на крепдешиновой основе. Шорты: желтая лайкра, манжеты с аппликацией из золотого лама и пластмассовых камней. Браслеты: золотое, медное и серебряное лама на тиковой основе, витой шнур, камни в ленте. Головной убор: основа — монтюр из кожи с накладными деталями: венец — клееная марля с металлическими индийскими камнями в ленте, диадема из проволочного каркаса, обклеенного марлей, заклеена золотым лама; расшита натуральными перьями (выкрашены анилиновыми красками), декорирована стеклярусом, искусственными камнями, золотой тесьмой. Все материалы определены главным художником-технологом по костюмам Мариинского театра Татьяной Ногиновой (25.04.2016.).

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» [21, с. 106]. Дабы не наносить на открытые части тела исполнителя синюю краску²⁶ (что было задано эскизом Бакста), был шит комбинезон из стрейч-сетки с синим напылением, а на лицо наносился необыкновенно яркий грим.

Щедрый дар ректора демонстрируется на специально подобранном манекене в стеклянном шкафу с подсветкой. Там же установлены две фотографии: эскиза Бакста (1911 г.), подтверждающий соответствие ему наряда, и Н. Цискаридзе в роли Синего бога (2005 г.).

Сценический костюм индийского божества, в свою очередь, вдохновил петербургского художника Василия Братанюка на создание диптиха «Николай Цискаридзе в роли Синего бога» (2015). Правую часть диптиха, изображающую играющего на флейте персонажа, в октябре 2015 г. художник передал в дар Академии. «Льется волшебная мелодия тростниковой флейты, ей вторит гибкий и музыкальный силуэт Синего бога, напоминающий восточный арабеск» [20, с. 3]. Полотна создавались по фото и видео материалам в 2015 г., когда Николай Цискаридзе уже практически ушел со сцены²⁷. Костюм божества выписан с натуры: часами работал художник в Музее, воспроизводя не столько детали костюма, сколько «дурманящие ароматы Востока и пряное великолепие индийской легенды. Эффектен контраст лимонных одежд божества, вспыхивающих и переливающихся сиянием драгоценных камней на фоне темно-синего сумеречного водопада» [20, с. 4]. Ныне дар художника занял свое место рядом с костюмом Синего бога, расширяя круг «бакстовских» экспонатов.

* * *

Произведения, связанные с именем Льва Бакста, хронологически охватывают в экспозиции Мемориального кабинета временной отрезок с 1911 по 2015 гг., что свидетельствует о несомненной актуальности художественного наследия Бакста. Наследия, выдержавшего проверку временем и ставшим классическим.

²⁶ На генеральной репетиции спектакля на танцовщика была нанесена профессиональная синяя краска, приобретенная в Голливуде, но и она «не выдерживала нагрузки» и растекалась по телу (см. Метаморфозы «Синего бога» (беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 105–109.

²⁷ В настоящее время Н. Цискаридзе исполняет характерно-комедийную роль Вдовы Симон в балете «Тщетная предосторожность» Л. Герольда (Михайловский театр, Санкт-Петербург) и партию Фавна в балете «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси (в творческих вечерах и концертах).

К статье Е. Р. Адаменко

«По мотивам Бакста. Эскипнаты из коллекции МКИОХО»



Костюм Призрака розы. Шелк. джерси, фильдеперс, фуляр, туаль, газ, эксцельсиор, х\б сутаж, кожа. 1911 г. МКИОХО.



В. Нижинский (Призрака розы). 1911 г.



Плакат «Русских сезонов». 1910 г. МКИОХО.



Л. Бакст. Эскиз костюма Шахрияра к балету «Шехерезада». 1910 г.



Т. Карсавина в костюме Жар-Птицы.
Берлин. 1912 г.



Ольхина Т. Карсавина — Жар-Птица.
Тонированный гипс. В. — 43 см.
2000-е гг. МКИОХО.



Л. Бакст. Эскиз костюма Синего бога
к балету Р. Гана «Синий бог». 1911 г.



Костюм Н. Цискаридзе из балета
«Синий бог». 2015 г. МКИОХО.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
2. С. Лифарь. Танец. Основные течения академического танца. Paris: Étoile, 1937. 207 с.
3. Светлов В. Современный балет. СПб.: Издание товарищества Р. Голике и Л. Вильборгъ, 1911. 134 с.
4. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / Пер. с англ. Н. И. Кролик. М.: Русская книга, 1996. 168 с.
5. Левинсон А. Старый и новый балет. Петроград: Свободное искусство, 1918. 133 с.
6. Франгопуло М. Х. Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища // Архив МК ИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой / Фонд Франгопуло. 452 с.
7. Франгопуло М. Х. Моя встреча с Рамолой Нижинской в стенах Ленинградского Хореографического училища в октябре 1960 года [Машинописная рукопись] // Архив МК ИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой / Папка Нижинского. [1 л.].
8. Франгопуло М. Х. Музей ЛГХУ им. А. Я. Вагановой. Каталог. 1957, 1959, 1975 / Архив МК ИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой / Фонд М. Франгопуло. 115 с.
9. Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: В поисках античности. СПб.: Нестор-История, 2009. 206 с.
10. Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
11. Книга учета Музея Ленинградского хореографического училища им. А. Я. Вагановой. 1976–1995 / Архив МК ИОХО Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 111 с.
12. Франгопуло М. Х. Музей Хореографического училища. [Машинописная рукопись] // Архив МК ИОХО. Фонд Франгопуло М. Х. [3 с.].
13. Хмельницкая Е. С. Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от модерна до ар деко. СПб.: Чистый лист, 2010. 163 с.
14. Хмельницкая Е. С. Из устной беседы от 18.03.2016. // Личный архив автора.
15. Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 186 с.
16. Дешкова И. Подарок господина Рене Бокобза. [вырезка газетной статьи без вых. данных] // Личный архив Дешковой И. [1 л.].
17. Дешкова И. Из устной беседы от 24.04.2015. // Личный архив автора.
18. Нижинский возвратился в Мариинку // Мариинский театр. 1993. № 9–10 (май). С. 2.
19. Зильберштейн И. С. Поиск продолжается // Огонек. 1983. № 20. 14 мая. С. 8–25.
20. Е. Н. Байгузина // Дар Синего бога. Василий Братанюк. Живопись. Каталог выставки / Вступ. статья Е. Н. Байгузиной. СПб.: ООО «Артек», 2015. 48 с.
21. Метаморфозы «Синего бога» (беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 105–109.

К 135-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ РУССКОЙ БАЛЕРИНЫ АННЫ ПАВЛОВОЙ

УДК 712.03

Е. М. Коляда

«АЙВИ-ХАУС» — ЛОНДОНСКАЯ УСАДЬБА АННЫ ПАВЛОВОЙ.
ИСТОРИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

Великая русская балерина Анна Павлова хорошо известна в нашей стране и за рубежом. Артефакты, связанные с именем Павловой хранятся в музеях и частных коллекциях¹, ее жизни и творчеству посвящено множество публикаций [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. Большинство из них раскрывают путь Анны Павловой в искусстве с детских лет до вершин балетной карьеры, позволяют понять, как создавались образы, ставшие эталоном в искусстве классического танца. Но лишь немногие касаются отдельных эпизодов частной жизни балерины. Данная статья посвящена «Айви Хаус» («Ivy House»)² — лондонской усадьбе, которую Анна Павлова приобрела для себя в 1912 г. Здесь балерина прожила почти двадцать лет, встречала друзей, занималась с воспитанницами собственной балетной школы.

Выбор места жительства в столице Великобритании для балерины, скорее всего, был неслучаен. Усадьба «Айви Хаус» расположена в одном из живописнейших районов Лондона — Голдерс Грин (Golders Green), который прославили люди искусства, науки, политики, жившие или работавшие здесь. Одной из важных достопримечательностей данного района во времена Павловой было старинное поместье «Хендон» («Hendon»)³, на месте которого теперь устроен живописный парк.

Район Голдерс Грин примыкает к лесопарку «Хемпстед Хит» («Hampstead Heath», по-русски «Хэмпстедская пустошь») — самому большому лесопарку

¹ В России крупнейшими хранилищами предметов, связанных с именем балерины являются: Центральный театральный музей им. А. Бахрушина в Москве (официальный сайт: <http://www.gctm.ru>) и Музей театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге (официальный сайт: <http://www.theatremuseum.ru>). Из зарубежных организаций можно назвать: Национальную портретную галерею Лондона (National Portrait Gallery, официальный сайт: <http://www.npg.org.uk>). Национальную библиотеку Австралии (National Library of Australia; официальный сайт: <http://www.nla.gov.au>).

² В переводе на русский язык название усадьбы означает «Дом плюща», что соответствует действительности, поскольку именно плющ обвивал каменную стену вокруг строения. Адрес этого владения хорошо известен почитателям таланта русской балерины: Ivy House, 99 N End Rd, London NW 11 7 SX. В этом здании расположился мемориальный музей Анны Павловой (Anna Pavlova Memorial Museum At Ivy House London).

³ Это старинное поместье было разрушено в годы Второй мировой войны.

на севере Лондона (площадь 320 га) и одной из самых высоких точек города. Отсюда открываются лучшие виды на исторический центр британской столицы⁴, что сыграло определенную роль в выборе дома для Павловой. Своеобразный романтический ореол особняку Айви-Хаус и прилегающему к нему саду придавала легенда о том, что в начале XIX столетия усадьба принадлежала знаменитому английскому художнику Уильяму Тернеру⁵. Во всех источниках, описывающих ситуацию с покупкой усадьбы русской балериной, указывается, что имя английского живописца сыграло решающее значение в этом вопросе [9, с. 96]. Возможно, Павлову привлекали колористические опыты Тернера, производившие необычайно сильное эмоциональное впечатление. А может, ей была интересна загадочная и противоречивая натура художника. Но на взгляд автора данной статьи, выбор был обоснован скорее живописным характером местности, удачным расположением здания в ландшафте, наличием в доме просторных и светлых помещений, где балерина могла репетировать и входящим в архитектурную композицию «Айви Хауса» садом.

За год до покупки Анна Павлова арендовала эту усадьбу на время летнего отдыха и успела оценить просторное здание, стоявшее на холме, старинный запущенный сад, питавший творческое воображение балерины, а также окрестности «Хемпстед Хит». Здесь можно было наслаждаться свежим воздухом и прекрасным видом на столицу Британской империи. Неподалеку от «Айви Хаус» находится красивейшее по архитектуре поместье «Кенвуд Хаус» («Kenwood House»), на протяжении многих лет принадлежавшее роду графов Мэнсфилд (the Earl of Mansfield). Архитектором поместья был известный архитектор XVIII в. Роберт Адам⁶ (Robert Adam), а автором парковых картин — «Хэмфри Рептон»⁷ («Humphry Repton»). Анна Павлова стала свидетельницей не только упадка этого поместья, но и периода восстановления его былого величия. В 1927 г. поместье было превращено в музей и, вероятно, балерина была там, видела не только особняк и парк, но и великолепную коллекцию европейской живописи XVII — XIX вв., собранную лордом Иво (Lord Evo) — последним владельцем «Кенвуда».

Дом и сад усадьбы «Айви Хаус» составляли единое целое, хотя рельеф местности и районная планировка продиктовали своеобразную связь усадьбы с городским пространством. К дому вела дорога, по воспоминаниям гостей Павловой обсаженная с обеих сторон высоким цветущим кустарником [9, с. 95]. Вход в здание со стороны улицы был устроен с бокового фасада. Архитектурное решение этой части сооружения таково, что зритель не может видеть полностью весь ар-

⁴ В XIX в. этот район избежал массовой застройки, а сейчас он находится под охраной государства. Законодательно запрещено вести строительство, загромождающее вид на город.

⁵ Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851) — художник-пейзажист, творчество которого связано с развитием романтизма в английской пейзажной живописи. Его искусство отличается необычной для того времени передачей эффектов света и воздуха, возникающих во влажной атмосфере. Автор статьи предполагает, что владельцем усадьбы мог быть именно он, так как известно, что этот художник имел мастерские в разных частях города.

⁶ Роберт Адам (Robert Adam, 1728–1792) — архитектор шотландского происхождения, крупнейший представитель палладианства в английском зодчестве XVIII столетия.

⁷ Хэмфри Рептон (Humphry Repton, 1752–1818) — английский ландшафтный архитектор, один из ярчайших мастеров пейзажного паркостроения.

хитектурный объем особняка, поэтому не получает полного представления о реальных размерах и облике постройки⁸. Главным украшением этой части здания являются эффектный каменный портал, исполненный в форме широкой тюдоровской арки⁹, столь любимой английскими архитекторами начала XIX в., и нависающий над ним второй этаж, декорированный узором из стрельчатых арок и масверков¹⁰.

Двухэтажный особняк «Айви Хаус» был построен из кирпича и отделан снаружи камнем и деревом. По английской традиции это было компактное и хорошо спланированное здание. Жилым в нем являлся второй этаж, тогда как на первом располагались гостиная, кухня, холл, кладовые и другие хозяйственные помещения. При строительстве был максимально учтен характер местности и панорамные виды, открывающиеся на центр Лондона. Симметричное в своих архитектурных объемах здание занимает вершину холма, доминируя над садом, разбитым на склонах.

Главным фасадом особняк обращен к саду и именно из сада лучше всего можно рассмотреть его симметричные объемы. Поскольку здание расположено на вершине холма, перепады рельефа были преодолены благодаря устройству просторной террасы, которая зрительно увеличивает высоту здания и делает его величественным. Терраса являлась прекрасным местом для отдыха и отличной смотровой площадкой. Обозревать окрестности можно было не только отсюда, но и с балкона второго этажа. Англичане всегда предпочитали иметь много естественного света и хороший вид из окон. Окна «Айви Хауса», максимально высокие и большие, позволяли балерине любоваться садом почти из любого помещения собственного дома. Сложная по конструкции высокая крыша с крутыми скатами и далеко выступающими по всему периметру резными свесами, как и во времена Анны Павловой, сообщает облику здания значительность и вместе с тем сдержанность. Контраст красного кирпича и белой штукатурки с посеребрившими от времени колоннами придают истинно английский облик зданию.

Любимым местом отдыха балерины в прохладные дни была гостиная, по английской традиции имевшая широкое панорамное окно во всю стену, обращенное в сад. На многих фотографиях можно видеть Анну Павлову, сидящую в этом уютном пространстве среди множества мягких подушек. Вся обстановка особняка была привезена балериной из Санкт-Петербурга, и дорогие сердцу вещи прида-

⁸ Реальные объемы особняка можно созерцать, находясь на газоне, устроенном со стороны усадебного сада.

⁹ Стиль Тюдор — это стиль поздней английской готики, эпохи правления королевской династии Тюдоров, сформировавшийся в 1485–1604 гг. Именно в этот период в зодчестве Англии окончательно сложилось представление об английской жилой архитектуре, оставшееся неизменным на протяжении многих столетий. Характерными особенностями тюдоровского стиля в экстерьере зданий являются: использование кирпича, камня и дерева, многочисленные прямоугольные окна, сложные крыши с множеством фронтонов. Внутреннее оформление жилища в тюдоровском стиле подчинено требованиям уюта и комфорта.

¹⁰ Масверк — вид орнамента, наиболее популярный в готическую эпоху. Элементы такого орнамента построены при помощи циркуля и чаще всего представляют собой трех и четырехлистники.

вали интерьерам английского особняка домашний уют, напоминали балерине о ее родине, ведь гастрольный график так мало оставлял времени на обустройство собственного быта. Просторная лужайка, простирающаяся перед террасой, позволяла устраивать в теплое время года приемы на открытом воздухе. Это открытое пространство обрамляли деревья, придававшие торжественный характер всей объемно-пространственной композиции. Растительные группы разнообразили ландшафт.

Площадь сада «Айви Хауса» тогда составляла шесть акров (почти 2,4 гектара). Сад нуждался в хорошем присмотре, и Анна Павлова со свойственным ей энтузиазмом принялась его возделывать. Сохранились фотографии, на которых балерина собственноручно убирает высохшую траву, ловко орудуя садовыми инструментами [1]. Ее заботами совершенно запущенный сад превратился в оригинальное зеленое пространство, где в теплое время устраивались приемы и представления.

Хотя балерина владела «Айви Хаусом» почти двадцать лет, пребывание ее в усадьбе не было продолжительным. Постоянные гастроли и поездки оставляли не много времени для занятий садоводством. Тем не менее, усадьба была местом ее садовых экспериментов. Из гастролей Павлова привозила множество растений — одни высаживались в саду, другие становились обитателями оранжереи. Больше всего в саду было тюльпанов, которые балерина очень любила. В начале XX в. владельцы усадеб и особняков уделяли большое внимание созданию цветников, подбирая растения подобно художнику, смешивающему краски на палитре. В те времена считалось, что сад — это отражение собственного вкуса владельца, «достойного буржуа, заработавшего капитал собственным трудом и крепко связанного со своей страной традициями». [10, с. 386]. Для балерины цветоводство не было данью моде, скорее — желанием преобразить мир вокруг себя, сделать его ярче, выразительнее.

Цветоводство было не единственной страстью балерины, реализованной в «Айви Хаус». Другой любовью Павловой были птицы, особенно лебеди, общение с которыми для нее было необычайно важным, пернатые спутники по желанию владелицы населили сад «Айви Хаус». В лондонское владение балерины лебедей доставили из России, и их царством стал садовый пруд. Именно эти птицы стали спутниками жизни и источником вдохновения для балерины [11, с. 50]. Любимец Анны Павловой, белоснежный ручной лебедь Джек, стал героем многих фотографий¹¹. Но не только лебеди населяли сад, Харкурт Альджеранов (артист труппы Павловой) в своих воспоминаниях о балерине писал, что она очень трепетно относилась к обитателям своей усадьбы, а они совершенно беспрепятственно по ней гуляли. Альджеранов вспоминал один эпизод, связанный с посещением усадьбы индийскими гостями балерины и участниками ее труппы: «Помнится, во время чаепития к французским окнам столовой часто подходил павлин и стучал клювом по стеклу, чтобы его выпустили...» [13, с. 235].

¹¹ Знаменитую фотографию Анны Павловой с лебедем Джеком, обнимающим своей шеей балерину, сделал фотограф Джеймс Лафайет (James Lafayette), который часто снимал Павлову в «Айви Хаус».

В свою усадьбу Павлова часто приглашала друзей и устраивала приемы, которые проходили без лишнего пафоса и условностей, свойственных высшему свету. Частым гостем балерины был ее педагог Э. Чекетти¹². «Айви Хаус» был своеобразной творческой лабораторией не только для Анны Павловой. Здесь нередко творили друзья балерины — художники и скульпторы. Павлова и сама занималась скульптурой и часто просила своих танцовщиц ей позировать [12, с. 22].

В большом усадебном доме Павлова не только жила и принимала своих гостей, но и репетировала с балетной труппой, занималась с ученицами. Студия, устроенная балериной была хорошо известна среди специалистов и почитателей балета. [9, с. 96]. Х. Альджеранов так описывал эту комнату: «Эта студия прежде была бальным залом, и широкая лестница, которая вела из зала, поднималась на галерею, проходившую поверху. Там были две стеклянные двери, одна из них вела в холл, а другая — в гостиную; сквозь дальнейшее окно мне был виден сад. Вдоль левой стены стоял станок, напротив — огромное зеркало, которое, казалось, занимало все пространство стены. Единственную мебель составлял рояль и несколько стульев» [13, с. 11].

Нередко во время завтрака Павлова оставляла открытыми двери своей студии и наблюдала за тем, как проходят уроки и репетиции [11, с. 51]. Когда маленькие ученицы уставали, Дандре¹³ прерывал ход занятий, уводя девочек в сад смотреть на лебедей. Иногда после занятий балерина беседовала с ученицами, рассказывала им об искусстве и литературе. Когда в «Айви Хаус» приезжала труппа Павловой, ученицам разрешалось присутствовать на репетициях. В особняке хранились костюмы и декорации для балетных спектаклей, а также был проекционный аппарат (редкое по тем временам явление). Репетиции и выступления балерина нередко фиксировала на кинопленку, чтобы потом, как она сама говорила, «самокритично взглянуть на себя» [11, с. 73].

Район, в котором была расположена усадьба, балерина не покинула и после своей смерти, оказавшись навеки связанной с Лондоном и Англией. В районе Голдерс Грин, где расположен «Айви Хаус», в закрытом колумбарии хранятся урны с прахом Анны Павловой и ее супруга Виктора Дандре¹⁴.

В июне 2012 г. в Лондоне прошел фестиваль, приуроченный к 100-летию со времени приобретения Павловой «Айви Хауса» и создания здесь балетной

¹² Чекетти Энрико (Enrico Cecchetti, 1850–1928) — итальянский танцовщик и педагог, работавший в России с 1874 г. Имел частную школу сначала в Санкт-Петербурге (Россия), после 1918 г. в Лондоне (Великобритания). Возглавлял балетную труппу в «Ла Скала» (Милан, Италия). У Чекетти учились многие знаменитые русские танцовщики.

¹³ Виктор Эмильевич Дандре (Viktors Dandre, 1870–1944) — барон, потомок старинного аристократического рода, супруг и импресарио Анны Павловой.

¹⁴ После смерти Анны Павловой, В. Дандре не смог унаследовать усадьбу, и она оказалась продана с аукциона. В настоящее время в усадьбе располагается Мемориальный музей балерины (Anna Pavlova Memorial Museum At Ivy House London), детская балетная студия и еврейский культурный центр. Один из кураторов этого музея Леннард Ньюмен (Leonard Newman) — крупный британский историк балета, организатор «Фестиваля Павловой» ведет кропотливую работу по изучению творчества Анны Павловой и сохранения ее наследия за рубежом.

студии. В усадьбе проходили мастер-классы по балетному искусству, читались лекции историков балета, проходили выставки фотографии, раскрывающие разные стороны жизни и творчества балерины¹⁵.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анна Павлова. Альбом / Авторы-составители: Бернатас Е. Э., Власова Т. В. Музей театрального и музыкального искусства. СПб.: Арт Деко, 2006. 213 с.
2. Аркина Н. Анна Павлова (к 100-летию со дня рождения). М.: Знание, 1981. 56 с.
3. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Изд-во Артист. Режиссер. Театр. 2008. С. 150–164.
4. Дандре В. Анна Павлова. Жизнь и легенда. М.: Вита Нова, 2003. 592 с.
5. Ерофеева-Литвинова Е. Анна Павлова // Русские богини / сб. статей под ред. Т. Деревянко. М.: Аст-Пресс книга, 2007. С. 143–148.
6. Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. Л., М.: Искусство, 1964. 220 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. СПб.: Планета музыки, 2009. С. 280–337.
8. Янг Д. Прогулки по садам и паркам Лондона. М.: Издательство «ФАИР», 2009. 224 с.
9. Стюарт М. С Павловой в Айви Хауз // Анна Павлова. 1881–1931. / Сб. к 25-летию со дня смерти / Ред. — сост. А. Г. Фрэнкс. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 95–98.
10. Ожегова С. С. Ландшафтная архитектура. История стилей. М.: ОНИКС, 2009. С. 386.
11. Фрэнкс Артур Г. Биографический очерк // Анна Павлова. 1881–1931. / Сб. к 25-летию со дня смерти / Ред. — сост. А. Г. Фрэнкс. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 29–76.
12. Суриц Е. И. Предисловие // Анна Павлова. 1881–1931. / Сб. к 25-летию со дня смерти / Ред. — сост. А. Г. Фрэнкс. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 5–25.
13. Альджеранов Х. Анна Павлова: десять лет из жизни звезды русского балета. М.: Центрополиграф, 2009. 287 с.

¹⁵ Информация о фестивале 2012 размещена на сайте: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/5469 (дата обращения 15.07.2015).

В Лондоне бережно хранят память о великой русской балерине. В национальной портретной галерее Лондона (National Portrait Gallery) в персональном фонде Анны Павловой хранится 60 фотоснимков, представляющих балерину на сцене и в жизни (Адрес страницы Национальной портретной галереи Лондона, на которой размещены фотографии Анны Павловой: <http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp50335/anna-pavlova> (дата обращения 15.07.2015).).

В самом центре Лондона на куполе Victoria Palace Theatre у метро «Victoria» в 2006 г. была установлена золотая статуя Анны Павловой. Суеверная балерина была не в восторге от памятника, поставленного при жизни. История установки этой скульптуры весьма примечательна. В 1911 г., когда театральное здание было в очередной раз перестроено, владелец театра и большой поклонник творчества Анны Павловой Альфред Бат (Alfred Butt), приказал установить ее позолоченную фигуру на самой верхней точке нового театрального здания. Скульптура простояла на куполе до 1939 г. Потом ее сняли из-за опасности авиационных налетов. После войны следы скульптуры затерялись. Точную копию статуи установили уже в 2006 г.

В лондонском музее выставлен костюм, созданный по эскизу Ивана Билибина для «Danse Russes» П. И. Чайковского, в котором балерина танцевала в Лондоне в 1909 г. на частном приеме в «Карлтон Хаус» («Carlton House»).

УДК 792.8

М. Сакамото де Мясников

КУБИНСКИЕ ГАСТРОЛИ АННЫ ПАВЛОВОЙ
(1915–1919 гг.)

2016 год в России ознаменован 135-летием со дня рождения Анны Павловой. Под эгидой ее имени в столичных мегаполисах проводятся научные форумы, концерты, выставки и открытые уроки. Такое внимание современников к гению выдающейся русской балерины можно обнаружить не только на ее родине, но и во всем мире. Не так давно и далекая Куба отметила столетие со дня первого выступления здесь Анны Павловой, творчество которой дало мощный импульс становлению и развитию кубинского балета.

Министерство связи Кубы 14 марта 2015 г. выпустило памятную марку в честь столетия кубинского дебюта известной русской балерины [1]. А в Национальном музее танца в Гаване 13 марта 2015 г. открылась выставка, посвященная этому знаменательному событию. В экспозиции были представлены оригинальные театральные костюмы некоторых балетов, в которых танцевала Павлова, а также скульптуры, картины, открытки и программы с автографами. Курировал выставку директор музея танца, известный литературовед Педро Симон Мартинес — муж знаменитой кубинской балерины Алисии Алонсо.

* * *

Впервые кубинские зрители познакомились с искусством балета в XIX в., когда по Северной и Латинской Америке гастролировали театральные труппы из Франции, Италии, Испании, Австрии, Англии: оперные, балетные и драматические. Многочисленным гастролям способствовало быстрое развитие морского судоходного и железнодорожного транспорта. Куба в середине и во второй половине XIX в. была очень богатой, быстро развивающейся страной, привлекательной с точки зрения организации гастролей. Сюда приезжало много туристов и театральные компании обоснованно рассчитывали на хорошие заработки. Первые гастроли балетной труппы на Кубу организовал импресарио Франсиско Марти. Самым ярким театральным событием в этот период стали триумфальные гастроли австрийской балерины Фанни Эльслер со своей труппой в Гаване на сцене театра Такон¹ в 1841–1842 гг. [2, p.101; 4, p.13].

Намного позднее в течение ряда лет (1915, 1917, а также зимой 1918–1919 гг.) на кубинской сцене блистала всемирно известная Анна Павлова. Она была первой звездой балета, которая танцевала для кубинцев в XX в. [3].

Её присутствие вдохновило поэтов на замечательные стихи, а самые культурные дамы гаванского общества в 1918 г. основали «Общество музыкальных искусств — Sociedad Pro-Arte Musicale», которое десятилетия спустя, в 1931 г.,

¹ В настоящее время — Большой театр Гаваны имени Ф. Гарсиа Лорки.

стало колыбелью танцевального образования на острове [3]. Руководить школой пригласили оказавшегося в то время в Гаване русского танцовщика Николая Яворского. Многие из его первых учеников стали впоследствии главными фигурами кубинского национального балета и основателями балетной школы Кубы. Среди них уже тогда выделялись Алисия Эрнестина Мартинес (Алонсо), Фернандо Алонсо и Альберто Алонсо [4].

Куба стала первой страной Латинской Америки, в которой выступала Анна Павлова. Покинув охваченную первой мировой войной Европу, с ноября 1914 г. балерина гастролитовала по городам Северной Америки и в марте 1915 г. прибыла на Кубу со своей труппой. После гастролей на Кубе остались несколько балерин компании, которые организовали здесь свою балетную школу, но еще не смогли создать полноценную основу настоящего профессионального балета.

13 марта 1915 г. состоялось первое выступление Анны Павловой на сцене столичного театра «Пайрет», где в этот вечер были показаны одноактный балет «Амарилла» на музыку П. И. Чайковского и Р. Дриго, «Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», а также хореографические миниатюры: «Умиравший лебедь» [4, р. 19; 5; 11], «Бабочка», «Танец Анитры», «Идиллия», «Осенняя вакханалия» и некоторые другие [5; 10].

Успех был огромен. Выступления балерины были настолько чисты в техническом плане, что писатель Рене Мендес Капоте отзывался о ней, как о «существовании из другого мира» [6]. Вечером 13 марта 1915 г. последним номером Анна Павлова исполнила свою любимую миниатюру «Умиравший лебедь», шедевр мирового хореографического искусства и символ русского балета. Зрители снова и снова вызывали балерину, не желая расставаться с ней. На следующий день все газеты были заполнены восхищенными отзывами.

Газета «Эральдо-де-Куба» отозвалась о таланте Анны Павловой, что это «дар богов, которые хотят ослепить нас своим божественным лучом света». Её «Лебедь» был объявлен «артистическим чудом» [7]. Своим искусством Анна Павлова восхитила кубинских зрителей, особенно танцем, в котором ее «Умиравший лебедь» «выплывал» на сцену и, тешно сражаясь с неумолимой судьбой, умирал.

Поэт Федерико Урбах (1873–1932) в журнале «Эль Фигаро» описал свои впечатления от выступления Анны Павловой в романтических тонах. Обращаясь мысленно к балерине, он писал: «Когда ты танцуешь, шагаешь, вращаешься — ты спускаешься на Землю или отрываешься от неё? Это никому неизвестно. Главное — воздух. Ты — сама воздух, потому что, подобно ему, ты передаёшь окружающим запах, свет и гармонию. Ты спускаешься на землю, чтобы принести нам частичку небесной благодати, ее неосязаемого шарма. Ты отрываешься от Земли и очищаешь её, делаешь ее еще прекраснее благодаря твоему искусству, олицетворяющему идею и чистоту» [3; 6].

Анна Павлова провела на Кубе две недели. 22 марта 1915 г. её труппа выступила в Театре «Луиза Мартинес Касадо» в Сьенфуэгосе, давали «Фею кукол», «Вальпургиеву ночь», «Осеннюю вакханалию» и «Умиравшего лебедя».

Здесь надо отметить сложную внутривнутриполитическую обстановку того времени. После 400-летнего господства Испании, в результате многолетней борьбы за независимость, в 1902 г. Куба была провозглашена независимой республикой, однако внутренние кубинские политические отношения ещё долгое время оставались сложными из-за борьбы различных сил за власть в стране. В 1909 г. на Кубе были проведены президентские выборы, в ходе которых победу одержал генерал Хосе Мигель Гомес. Последующие годы были отмечены неоднократными вспышками волнений и политическими переворотами.

Даже гастролы знаменитой труппы не смогли полностью отвлечь жителей Сьенфуэгоса от волнений, связанных с борьбой за власть между различными партиями. Поэтому второе представление, планировавшееся 24 марта 1915 г. на сцене театра «Луиза Мартинес Касадо», пришлось отменить из-за опасности политического переворота. В этот день Павлова вновь вернулась в Гавану, где в театре «Пайрет» её труппа выступила с балетом «Шопениана». Несколько спектаклей из-за беспокойной обстановки давали в утренние часы. Интересно заметить, что билеты на некоторые спектакли продавались по сниженным ценам, специально для малоимущих горожан.

Однако ситуация в Сьенфуэгосе не повлияла на желание русской балерины посетить и другие кубинские города. Она отправилась в Матансас, город с богатыми культурными традициями и репутацией «кубинских Афин». 26 марта 1915 г. Анна Павлова танцевала там на сцене старинного театра «Сауто» в балете «Фея кукол», завершив представление лучшими из своих концертных номеров. Корреспондент местной газеты «Модерадо» на следующий день написал: «Никогда прежде в театре мне не приходилось переживать такие глубокие чувства, как прошлым вечером на “Умирающем лебеде”» [8;10].

Несмотря ни на какие проблемы, возникшие во время гастролей в связи с политическими событиями, приём Анны Павловой и её балетной труппы везде был восторженный. Так, Мигель Гонсалес Гомес, обозреватель газеты «Эральдо де Куба», писал: «Павлова — настоящая сенсация; искусство балерины сочетается у нее с незаурядным талантом актрисы; ее движения на сцене изящны и очаровывают своей изобретательностью» [1].

С 14 по 23 марта 1915 г. гаванская публика увидела Анну Павлову в главных партиях балетов «Фея кукол», «Семь дочерей горного короля», «Шопениана», «Пробуждение Флоры», «Раймонда». Большое впечатление на зрителей произвели такие концертные номера как персидский, греческий и египетский танцы.

27 и 28 марта 1915 г. Павлова простилась с гаванской публикой, дав последние концерты, и утром 29 марта покинула Кубу на борту американского парохода, храня воспоминания о кубинской публике, которая произвела на балерину благоприятное впечатление своей искренней эмоциональностью и тягой к искусству.

* * *

Во второй раз труппа Анны Павловой прибыла в кубинскую столицу 7 февраля 1917 г. В её составе, как и в первый раз, были основной партнёр Анны Павловой —

Александр Волинин, балетмейстер и хореограф Иван Хлюстин, дирижировал оркестром Александр Смолено из Бостонской оперы.

В этот раз труппа выступала на сцене недавно построенного в Гаване Национального театра (*Grandes Teatro de Le Habana*), оборудованного по последнему слову техники начала XX в. Годы спустя Павлова признавалась, что «Самым величественным из театров, которые я помню, была Национальная Опера в Гаване» [8].

Гастроли начались 8 февраля 1917 г. балетом А. Адана «Жизель». Затем, 10 февраля шёл балет «Коппелия» Л. Делиба [4], давались также фрагменты из «Щелкунчика» П. И. Чайковского, «Прелюды» на музыку Ф. Листа, «Цыганский танец» на музыку Л. Минкуса.

С февраля 1915 г. в Гаване гастролировала оперная труппа известного в Америке импресарио Адольфо Бракале [4]. Понимая, что политическая нестабильность в стране ставит под угрозу доходы гастролей, Бракале предложил Павловой совместные выступления, причём каждая труппа сохраняла свою автономию. Начиная с 22 февраля 1917 г., труппа Анны Павловой взяла на себя исполнение балетных номеров в операх «Риголетто», «Сельская честь», «Кармен», «Паяцы», «Тоска», «Аида», «Мадам Баттерфляй», «Пуритане» и «Эрнани». Иногда хореографические миниатюры давались в антрактах.

4 и 5 марта 1917 г., по приглашению кубинского импресарио Паулино Солеса, балет Анны Павловой вновь посетил город Матансас, исполнив «Коппелию» на сцене театра «Сауто».

Поэт Мариано Бруль, будущий основатель поэтического авангарда на Кубе, посвятил Анне Павловой стихотворение, текст которого явно был вдохновлён хореографией «Осенней Вакханалии» [3; 6]:

«Ты была украшением Олимпа: твоя рука,
благоухающая ароматом античного масла, помнит тирс,
и корона на твоём лбу была подобна нимбу.
Твои руки славили бога Диониса на священном языческом празднестве;
Опьянённая жизнью, ты силой своей любви вселяла в нас веру»

Как и два года назад, кубинские журналисты не скупались на восторги. Обозреватель «Эральдо де Куба» Луис Баральт восклицал на страницах своей газеты: «Какое прекрасное проявление столь чистого, утонченного и высокого искусства! Как же повезло публике, имеющей возможность наслаждаться таким изысканным зрелищем!» [8].

* * *

Третье и последнее посещение Кубы Анной Павловой и её труппой приходится на зимний сезон 1918–1919 гг. 3 декабря 1918 г. Павлова выступала на сцене театра «Ориенте» в Сантьяго-де-Куба. Программа включала балеты «Приглашение к танцу», «Фея кукол» и семь концертных номеров. Вместе с великой балериной вновь выступали Александр Волинин и Иван Хлюстин. На сцене театра «Ориенте»

Павлова танцевала также 5 и 8 декабря 1917 г., покорила публику египетскими танцами из «Аиды» Дж. Верди, фрагментами из балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского и танцами из оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно [4, р. 18].

Последний раз Анна Павлова появилась на сцене Национального театра 17 декабря 1918 г. В тот вечер столичная публика увидела балеты «Ромео и Джульетта» и «Спящая красавица». До 4 января 1919 г. труппа Павловой представила также балетные сцены в операх «Аида», «Травиата», «Джоконда» и «Риголетто», исполнявшихся артистами итальянской труппы.

19 января 1919 г. легендарная русская балерина простилась с кубинской столицей уже навсегда, и на следующий день на пароходе «Эсперанса» отбыла в Веракрус, в Мексику.

* * *

Таким образом, Анна Павлова, одна из великих фигур в истории мирового танца, гастролировала на Кубе со своей балетной труппой три сезона: в мае 1915-го, феврале 1917-го и декабре 1918 — январе 1919 гг. Благодаря этому кубинские зрители в городах Гавана, Сьенфуэгос, Матансас и Сантьяго-де-Куба могли познакомиться с замечательным искусством великой балерины, эти выступления представляли собой важную веху в истории исполнительского искусства на острове [9;10].

Во время своих гастролей, несмотря на языковые трудности, Анна Павлова дала несколько интервью журналистам, которые работали в это время в Гаване. На качество интервью повлияли недостаточная осведомлённость кубинских журналистов о балетном искусстве, языковой барьер и некий «страх» журналистов перед выдающейся личностью. Тем не менее, несмотря на некоторые недостатки, эти диалоги, безусловно, представляют определённую ценность для исследователя творчества балерины.

Так, 13 марта 1915 г. в гаванском отеле «Телеграф», где она остановилась, Анна Павлова сказала, что она впервые участвует в разговоре со зрителями в испано-американской аудитории. Она отметила, что рада приезду на Кубу, к которой у неё и раньше были большие симпатии, добавив, что с приездом в Гавану исполнилось одно из её величайших желаний [10].

15 марта 1915 г. в интервью «Десять минут с императорской балериной» Павлова признала, что гаванские зрители очень тепло и восторженно принимали её. Журналист, в свою очередь, заметил, что знаменитая балерина очень доброжелательна, выразительна, и её глаза очень красноречивы. На следующий день журналист снова ждал её вместе со своим фотографом в отеле «Телеграф». Анна Павлова вернулась поздно, почти под ночь. Вот как журналист описывает эту встречу: «Господин Рафаэль О. Гальван, доминиканец, импресарио на Кубе, познакомил меня с Анной Павловой и бизнесменом господином Максом Рабиновым. Анна Павлова была готова к интервью и поочередно говорила на русском и английском языках со своими импресарио. Удобно расположившись, господин Рабинов дружелюбно старался отвечать на мои вопросы, и начался диалог между Анной

и мной, через Рабинова и Гальван. Я спрашивал, конечно, на испанском языке, Гальван переводил на английский язык, Рабинов переводил Анне всё на язык Толстого.

— Что вы думаете о Кубе ... мадемуазель?

— Я хотела познакомиться с этой страной, в которую, ещё не зная её, уже была влюблена. Я благодарна публике в Гаване за хороший прием. Гастроли показали, что зрители были искренне взволнованы моим искусством. Кроме того, они очень точно реагировали и приветствовали именно самые любимые номера публики в Европе» [10; 11].

В завершение интервью журналист обратился к кубинским зрителям: «Пойдите, посмотрите её, читатели, я рекомендую вам увидеть Анну Павлову в “Умиращем лебедь”, раскрывающую переживания белого лебедя в момент агонии в лучах таинственного голубого света...» [10; 11].

16 февраля 1917 г. Павлова дала интервью Франциско Эрмида. По его мнению, балерина всегда выступала против общепринятой точки зрения. Однажды ей сказали: «Вы являетесь кумиром публики». Анна Павлова на это ответила так: «Я не хочу быть идиолом. Идолопоклонство слепо и не дает возможности восхищаться разумно. Идолопоклонники не могут объяснить себе, почему они восхищаются своим кумиром. Я ценю восхищение, которое исходит от чёткого знания, почему зритель восхищён» [10].

5 января 1919 г. состоялся разговор Анны Павловой в Гаване с Эдуардо Рамирес Авилесом. Журналист писал: «Павлова, безусловно, была звездой. Все божественное воплотилось в её ногах. Ни её бюст, ни её тело с линиями Эфеба, ни её красивые руки, не стоят того, что стоят её божественные ноги. Вблизи Павлова красивая и некрасивая. Несмотря на то, что она молода, на лице её видна усталость. Когда я вошел, чтобы увидеть её, она улыбалась, вспоминая гром аплодисментов.

Пока она избегает в разговоре со мной слова — Россия, но когда его произносит, то становится серьезной. Её глаза закрываются, как будто мешает свет, но в действительности, чтобы лучше видеть далёкую страну. Она любит свою страну и хочет, чтобы она стала светлой и сильной.

В конце разговора она признаётся: “Танец — это лихорадка, захватывает тебя и переворачивает все твои внутренности. В то время, когда играет музыка, сцена и зрители исчезают. Остаётся только лихорадка, в которой горит голова, руки, тело, всё”» [10].

* * *

Оценивая значение неоднократных выступлений Анны Павловой на кубинской сцене, следует признать, что эти гастроли ознаменовали начало новой эпохи в культурной жизни молодой республики. Анна Павлова стала первой русской артисткой балета, которая проложила путь к сердцам кубинской публики.

После последних гастролей в 1918–1919 гг. балерина хотела еще раз вернуться в Латинскую Америку, на Кубу, которую так сильно полюбила, но судьба

не дала ей такой возможности. Потому что Лебедь, который так часто мучительно умирал на сцене, улетел... Анна Павлова, возвышенная исполнительница этой захватывающей миниатюры, ушла из жизни [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Rey Alfonso Francisco. Centenario de debut de Anna Pávlova en Cuba // La Habana. Opus Habana № 48. 30 Nov. URL: <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/4437-en-el-centenario-del-debut-de-anna-pavlova-en-cuba-1915-2015.html> (дата обращения 03.12.2015)
2. Rey Alfonso Francisco. Grandes Momentos del Ballet Romantico en Cuba. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba 2004. 282 pp.
3. Anna Pavlova, el centenario de su primera visita El paso perdurable de una estrella // URL: <http://www.ipscuba.net/espacios/la-esquina-de-padura/la-buena-memoria/anna-pavlova-el-centenario-de-su-primera-visita> (дата обращения 13.01.2016).
4. Cabrera Miguel. El ballet de Cuba: Nacimiento de una Escuela en el Siglo XX // Balletin Dance. Argentina, 2011. 207 pp.
5. Castañeda Mireya. Ana Pavlova: gran mito de la danza en el centenario de su visita a Cuba // La Habana. Granma, 2015 abr. 24. URL: <http://www.granma.cu/cultura/2015-04-24/ana-pavlova-gran-mito-de-la-danza-en-el-centenario-de-su-visita-a-cuba> (дата обращения 13.01.2016).
6. Josefina Ortega. Cuando Anna Pavlova bailó en Cuba. La Jiribilla digital. Año VIII La Habana, 2008. // URL: http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n438_09/memoria.html (дата обращения 03.01.2016).
7. Kósichev De Leonard. «Anna Pavlova, desde México hasta Buenos Aires» // Danza Ballet. 2011. URL: <http://www.danzaballet.com/anna-pavlova-desde-mexico-hasta-buenos-aires/> (дата обращения 20.12.2015).
8. Российский М. А. Куба и русское зарубежье: Из истории культурных связей в первой половине XX века: дис. ... канд. ист. наук. М., 2001. 232с.
9. Rey Alfonso Francisco. Anna Pavlova en Cuba // La Habana: Eds. Cuba en el Ballet, 1996. 60 pp.
10. Rey Alfonso Francisco. Entrevistas a Anna Pávlova en Cuba // URL: http://librinsula.bnjm.cu/secciones/263/entrevistas/263_entrevistas_1.html (дата обращения 23.01.2016).
11. Gonzales Jorge A. La Primera temporada de Anna Pavlova en Cuba // La Habana. Cuba en el Ballet. 1970. Vol. 1. № 1. URL: https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/6059/CB1970_V1N1_p_15-19.pdf?sequence=4&isAllowed=y (дата обращения 25.12.2015).

УДК 7. 03

Е. С. Хмельницкая

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В ФАРФОРЕ.
ОБРАЗ АННЫ ПАВЛОВОЙ

Фигура Анны Павловой символизирует расцвет искусства России начала XX в. Скульптор Серафим Николаевич Судьбинин стал первым в России, кто отразил искусство театра XX в. в произведениях из фарфора. В мир балета Судьбинин сумел внести чувство современного восприятия жизни, а в образах Анны Павловой — передать более сложные жизненные концепции.

В начале XX в. в Европе, как и в России, было много почитателей таланта Судьбинина, знавших и о его предыдущем актерском опыте (в труппе К. С. Станиславского), и о тесных связях с выдающимися представителями театрального искусства этого времени, включая Сергея Дягилева. Отчасти этим объясняется тот факт, что весной 1913 г. Кабинет его Императорского Величества обратился именно к Судьбину с предложением исполнить модели статуэток участников «Русских сезонов» на Императорском фарфоровом заводе. Идея создания этих фигур принадлежала инженеру-технологу завода Н. Н. Качалову. В начале 1913 г., во время командировки во Францию, Качалов посетил музей Севрской фарфоровой мануфактуры, где директор музея господин Буржуа познакомил его с шедеврами французского фарфора: «Наконец, мы подошли к третьему шедевру, — писал Н. Н. Качалов. — Под стеклянным колпаком стояла небольшая бисквитная статуэтка, изображавшая балерину в пышных газовых юбочках. Вся особенность вещи заключалась в том, что фигурка ни на что не опиралась и держалась на двух пальчиках тесно сдвинутых ног, т. е. как бы только в одной точке прикасалась к фарфоровому основанию. Это была действительно великолепная, искусно сделанная вещь. Здесь я наметил несколько более сложный план. В Париже в то время гремел так называемый “дягилевский сезон”. Русская опера, русский балет, русские артисты совершенно победили парижан и полностью овладели их чувствами. Только и было разговоров, что о Глинке, Собинове, Шаляпине, и, конечно же Павловой. И вот ее-то статуэтку я сначала и заказал сделать для фарфора знаменитому в то время русскому скульптору Судьбину, тоже находившемуся в Париже» [1, с. 275]

Судьбинин исполнил модели статуэток Павловой в балетных партиях «Лебедь», «Вакханалия» и «Жизель» [2, л. 10, об.]. В фарфоре была осуществлена только последняя из них. Администрация завода возлагала большие надежды на успех этой фарфоровой статуэтки. В архивных документах сохранилось письмо Судьбинина управляющему Кабинета Его Императорского Величества Е. Н. Волкову: «Смею уверить Ваше превосходительство, что один Лондон, в один день раскупит 500 экземпляров. Популярность Павловой здесь громадная, а после ряда статей в европейских журналах о том, что ее фигура будет выполнена на Императорском фарфоровом заводе, здесь только и ждут появления этой

работы в свет» [2, л. 10, об.]. Пробуждение интереса к балетному искусству правомерно связывалось с успехом гастролей артистов русского балета Дягилева. В июне 1910 г. обозреватель «Пэлмэл газет» назвал выступление Павловой «сенсацией века» [3, с. 42].

К золотому фонду русского императорского фарфора относится фигурка балерины в роли «Жизели», выполненная Судьбининым в 1913 г. Судьбинин изобразил Жизель-Павлову в сцене гадания в первом акте балета. По утверждению самой исполнительницы, ее художественная концепция сводилась к тому, чтобы «показать целый ряд переживаний, переходов от одного чувства к другому» [4, с. 5]. Эту особенность ее игры и передал Судьбинин, который понимал, где именно выражено наивысшее мастерство танцовщицы: два-три отрывистых жеста руки при мертвенно бледном лице — все сказано без слов, с немой экспрессией, таящей безысходную обреченность.

Возможно, скульптору можно поставить в упрек внешнюю статуарность фигуры, которая покоится без «порыва» вперед. Но это мгновение, мастерски запечатленное в фарфоре, покоряло подлинностью в выражении чувств любви и отчаяния. По справедливому замечанию А. Л. Волинского, работа Судьбинина относится к «шедевральному настоящему трагического искусства» [5, с. 4].

Довольно долго считалось, что Павлова изображена в роли Жизели, исполненной во время «дягилевских сезонов» в Париже в 1909 г. [6, с. 119]. Однако в этом году Сергей Дягилев не включал балет «Жизель» в программу своей антрепризы, а в следующем, 1910 г., ту же роль исполнила Тамара Карсавина. Известно также, что эскиз платья выполнил Л. Бакст в 1912 г. В 1913 г. рисунок с подписью «Giselle, Kostümzeichnung für Anna Pawlova von Leon Baxt» художник впервые опубликовал в немецком сборнике «Anna Pavlova», куда вошли и автобиографические заметки самой балерины [7, с. 44].

По контракту с Императорским фарфоровым заводом Судьбинин в течение лета 1913 г. активно работал над созданием моделей Павловой в Лондоне, где с этого года балерина выступала со своей труппой [8, р. 23].

Скульптор планировал завершить работу в Лондоне к 10 августа (по нов. ст.) 1913 г., и «после того как с фигур будет снята форма в Париже, — телеграфировал скульптор, — я их или перешлю заводу почтой или, что вероятнее всего, привезу лично, чтобы лично иметь наблюдение за формовкой и изготовлением на заводе» [2, л. 10, об-11]. Гипсовая модель балерины с авторской подписью на основании долгое время находилась в собрании С. Лифаря и была продана с аукциона Сотбис в Лондоне в 1984 г. [9, lot. 30].

Не имея возможности прибыть в Петербург лично, Судьбинин обратился к администрации завода с просьбой распорядиться, чтобы роспись костюма была исполнена живописцами фарфорового предприятия. Судьбинин оставил описание сценического костюма Павловой: «...по краскам... он белый, с нашитыми на него в три ряда, на юбке голубыми лентами (вот образчик лент) такие же ленты на корсаже и на рукавах. Туфли такого же цвета или белые с черными бантами. Венки на голове — цветы белые с зелеными листьями. Цвет волос черный, с теплым оттенком. В руках маргаритка. Ствол дерева с зелеными листьями и трава

под ногами. Подставка темно-синего тона» [2, л. 10, об.]. Художник завода Г. Зимин исполнил роспись фигуры, точно следуя авторскому описанию костюма. Известны и другие варианты раскраски фигуры, в том числе и в желтой цветовой гамме.

Одновременно Судьбинин исполнил два скульптурных портрета Анны Павловой в хореографической композиции «Лебедь» и в балете «Вакханалия». В образе, воплощенном Павловой в балете Михаила Фокина «Вакханалия», Судьбинин передал дух свободной ритмопластики, который балерина вынесла из искусства Айседоры Дункан, сделав органичной частью своего танца [10, с. 112]. Эти произведения были исполнены Судьбининым во время его тесного общения с О. Роденом. Мэтр также создал работы, связанные с темой танца, в котором он, подобно Э. Дега, открыл бесконечное разнообразие динамических мотивов Луи Фуллер, Айседоры Дункан, Вацлава Нижинского и др. [11, с. 70].

Скульптурные портреты Павловой не могли остаться незамеченными художественными критиками Парижа. Получив самые лучшие отзывы, Судьбинин подписал контракт с Севрской фарфоровой мануфактурой, на их исполнение в бисквите, тем самым, став едва ли не единственным русским скульптором, работы которого выпускались на прославленном французском предприятии.

Особняком стоят портреты балерины в хореографической композиции «Умирающий лебедь», исполненные скульптором на Севрской мануфактуре. Создавая портреты Павловой в роли Лебеда, Судьбинин оригинально подошел к трактовке образа танцовщицы. Чувственная прелесть и естественная грация Павловой в интерпретации Судьбинина обнаруживают несомненный вкус и блестящее мастерство автора. Подчеркивая пластику фигур, он не перегружает их образными характеристиками, которые присутствуют лишь намеком в костюме танцовщицы. В другом портрете Павловой скульптор настолько мягко обрабатывает форму, что возникает ощущение слияния скульптуры со средой, растворения силуэта в окружающем пространстве. В этом слиянии формы и пространства в работах Судьбинина нетрудно обнаружить отзвуки произведений Родена. Прием «рождения образа» из инертного материала заимствован у французского скульптора, который впервые использовал его при создании «Данайды» (1886 г.), когда гибкие, струящиеся формы женского тела рождаются из куска мрамора, но не отделяются от него полностью, оказываясь неразрывно с ним связанными.

Судьбинин не «строит» форму, как в скульптуре, а скорее «трактует» ее как некий сгусток диковинной материи, в зыбкой, красочной мгле которого угадывается незабываемый профиль Павловой в «ореоле» из лебединых перьев. Это — некая полуявь-полуреальность-полусказка, и образ белого лебеда возникает из туманной дымки.

К портретам Павловой скульптор сделал огромное количество рисунков и этюдов. Он бесконечно сверял с натурой каждый профиль балерины и каждый из них наполнил такой неповторимой пластической жизнью, что почти любой из ракурсов его скульптур может взять на себя роль основной точки зрения. Как и другие работы Судьбинина середины 1910-х гг., фигуры балерины характеризуются тонким пониманием сути предмета.



С. Судьбинин. Портреты Анны Павловой.
Фото РГАЛИИ. 1910-е гг.

Судьбинин разработал свой метод исполнения фарфоровых фигур театральных исполнителей, основываясь на глубоком понимании актерского мастерства. Образы, созданные мастером, выходят за пределы театральной сцены и существуют в контексте всего пространства культуры своего времени.

Произведения Судьбинина пользовались большой популярностью, поэтому скульптор имел возможность повторить их в бронзе и серебре. Фигуры Павловой в «Вакханалии» и в «Лебеде» были выставлены в Парижском салоне 1915 г. В этом же году статуэтка Павловой в «Жизели» экспонировалась на XIII выставке картин Союза русских художников в Москве с примечанием, что «оригинальная версия бронзовой золоченой статуэтки балерины работы Судьбинина была исполнена в фарфоре по заказу Кабинета Его Величества для Императорского фарфорового завода» [12, с. 36, об.]. В настоящее время бронзовые статуэтки Павловой находятся в коллекции Музея декоративного искусства в Сан-Франциско.

Фигуры артистов «Русских сезонов», созданные Судьбининым в начале 1910-х гг. для Императорского фарфорового завода, прославили утонченное, изысканное искусство скульптора. Статуэтки, безусловно, сыграли важную роль в формировании восприятия творчества мастера и в его верной исторической оценке [13, с. 24].

После революции 1917 г. бывший Императорский фарфоровый завод, принадлежащий Придворному Ведомству, был передан в ведение Министерства торговли и промышленности и с 28 июня 1918 г. получил статус Государственного предприятия. Революционные события положили начало истории искусства нового времени, которое еще не переживало такой всеобъемлющей ломки привычных устоев и традиций, такой бури исканий и множества новых художественных идей. Но, несмотря на агитационные задачи, поставленные новым политическим режимом для сотрудников скульптурного и живописного отделений фарфорового предприятия как приоритетные направления деятельности завода, фигуры участников «дягилевских сезонов» и, в частности, изображения Анны Павловой,

**К статье Е. С. Хмельницкой «Русские сезоны» в фарфоре.
Образ Анны Павловой»**



Л. Бакст. Эскиз костюма «Жизель».
1912 г.



«Анна Павлова в роли Жизели».
Фарфор, подглазур. роспись.
Модель 1913 г. ГЭ.



«Анна Павлова в роли Жизели».
Бронза. Модель 1913 г.
Подпись: *Soudbinine*.
Музей прикладного
искусства, Сан-Франциско.



А. Павлова в балете „Вакханалия“.
Бронза. 1910-е гг.
Подписи: *S. Soudbinine. Sondon.*
A. Rudier. Fondeur. Paris.
Музей прикладного
искусства, Сан-Франциско.



Анна Павлова в хор. композиции
«Умирающий лебедь». Бисквит. Севрская
фарфоровая мануфактура. 1910-е гг.
Част. коллекция, Франция.



Анна Павлова в хор. композиции
«Умирающий лебедь».
Бронза. 1910-е гг.
Подписи: *Soubbinine. Alexis Rudier fondeur.*
Paris.
Музей прикладного искусства,
Сан-Франциско.



А. Павлова, позирующая С. Судьбинину. 1913 г.
Фото из частной коллекции.

оставались неотъемлемой частью ассортимента Государственного фарфорового завода. Более того, в начале 1920-х гг. мастера уже нового поколения — Д. Иванов, Н. Данько и другие трудились над созданием новых образов великих танцовщиков: Т. Карсавиной, В. Нижинского и, конечно же, Анны Павловой.

Фарфористы нового времени не застали оглушительной славы «русских сезонов», они использовали лишь доступные в Советской России старые фотографии и журнальные вырезки, с помощью которых реконструировали, воссоздавали в фарфоровой пластике танцы величайших русских балетных исполнителей. Одной из первых к фигуре Анны Павловой обратилась скульптор Наталья Данько. Скульптор создала выразительный, внутренне наполненный образ. Ни разу не увидев «живьем» «Умиряющего лебедя», Данько сумела воссоздать в фарфоре впечатление хрупкости и ранимости, зыбкой красоты в хореографии Анны Павловой. В самом начале января 1931 г. была закончена работа над фигурой балерины, — а всего черед несколько недель, 23 января Анна Павлова на смертном одре прошептала свои последние слова: «Приготовьте мой костюм лебедя». Для создания своего «Умиряющего лебедя» Данько использовала один из наиболее известных снимков Анны Павловой 1915 г. (одна из этих фотографий сейчас хранится в собрании Санкт-Петербургского государственного Музея театрального и музыкального искусства).

Первые фарфоровые фигуры Анны Павловой выходили без росписи, однако уже к концу 1930-х гг. роспись сценического костюма на статуэтке выполняли такие выдающиеся художники-фарфористы советского времени (такие как И. И. Ризнич и др). Варианты этих статуэток находятся в коллекциях ГМЗ «Петергоф» и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. О популярности этой фигуры, в том числе и в Европе, свидетельствует тот факт, что в конце 1930-х — начале 1940-х гг. немецкая фарфоровая фабрика Розенталь (Rosenthal) наладила выпуск собственного «Умиряющего лебедя», за основу которого, без сомнения, была взята работа Н. Данько. Автором немецкой статуэтки стал скульптор Константин Хольцер-Дефанти (С. Holzer-Defanti). Так же, как и Данько, он передал последнее мгновение танца, когда обессиленный лебедь, запрокинув утонченные руки-крылья, замирает в финальной позе. Среди других немецких фарфоровых производств XX в., создававших фигуры балетных исполнителей, была и Тюрингская фарфоровая мануфактура Фолькштедта (Volkstedt). В мае 1927 г. во время гастролей в Германии Анна Павлова посетила это небольшое фарфоровое предприятие, где непосредственно участвовала в создании своей собственной фигуры, предложив четыре гипсовых модели, одна из которых была воплощена в фарфоре в начале 1930-х гг. Среди источников создания скульптуры — также и фотография балерины в танце «Бабочка», сделанная в Лондоне в 1911 г. «Визитной карточкой» мануфактуры Фолькштедта является неповторимая миниатюрная пластика мелких лепных деталей — цветов, лент, тюли и кружев. Из тончайшего кружевного фарфора тюрингские скульпторы-формовщики смогли создать сценический костюм балерины во всем его богатстве, недоступном по техническим характеристикам другим фарфоровым предприятиям первой половины XX столетия.

Из воспоминаний Виктора Дандре «Анна Павлова. История жизни», впервые опубликованных в Лондоне (1932 г.) известно, что в Германии Павлова познакомилась с немецким скульптором Хуго Ледерером, который не просто предложил ей позировать в его мастерской, а самостоятельно создать свою собственную фигуру. По мнению Ледерера, балерина обладала незаурядными художественными способностями и лексика ее пластического языка ярко выражалась не только на сцене, но и в гипсе — в мастерской художника. Так, она создала несколько вариантов гипсовых моделей, которые, по свидетельству Дандре, не отличались портретным сходством, зато передавали пластику ее танца так, как его ощущала сама исполнительница [14, с. 342].

Через много лет к незабываемому образу Анны Павловой обратилась петербургский художник и скульптор-фарфорист Инна Олевская. В 2006 г. она создала композицию «Русские сезоны. Одалиска», в которой отчетливо вырисовывается незабываемый профиль Павловой. Не прорабатывая мелких деталей, в мягкой золотистой гамме она живописно «лепит форму» балерины. Женский силуэт передает философию движения, пластику танца, экспрессию S-образных цветовых переливов. Художница воссоздает безумную динамику балетов «дягилевских» сезонов, а вместе с тем — и динамику нового века. Работу в целом отличает особенная стилизация, которая, сплетаясь из пластики изобразительной и хореографической, сохраняет красоту и неповторимость рождения балета XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Качалов Н. Н. Стекло. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 275 с.
2. Отчет Императорского фарфорового завода за 2013 г. // РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. 11 л.
3. Фрэнкс А. Г. Библиографический очерк // Анна Павлова 1881–1931. М.: Иностранная Литература, 1956. 42 с.
4. Плещеев А. А. Балет // Петербургская газета. 1902. 29 апреля. С. 5.
5. Вольнский А. Л. А. П. Павлова // Биржевые ведомости. 1911. 26 сентября. 4 с.
6. Русский фарфор: 250 лет истории: кат. выст. / сост. Л. В. Андреев. М.: Авангард, 1995. 119 с.
7. Anna Pavlova // Verlag Bruno Cassirer. Berlin, 1913. 44 s.
8. [Б. а.]. [Б. н.] // The Sketch. 1913. Wednesday, July 23. No 1069. 23 p.
9. Auction by Sotheby's. London. Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: Illustrated catalog. London, 1984. Lot. 30.
10. Кэркуайт С. Воспоминания танцовщиц труппы Павловой // Анна Павлова 1881–1931. М.: Иностранная Литература, 1956. 112 с.
11. Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1981. 70 с.
12. Каталог XIII выставки картин Союза русских художников. Москва, 1915–1916 г. М.: Товарищество тип. А. Мамонтова, 1915. 24 с.
13. Хмельницкая Е. С. Американский период и выставочная деятельность Серафима Судьбинина // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М.: Любимая книга, 2009. № 11. 24 с.
14. Дандре В. «Анна Павлова. Жизнь и легенда». М.: Вита Нова, 2003. 592 с.

ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА

УДК 792. 8

Ю. П. Бурлака

ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ХОРЕОГРАФИИ М. И. ПЕТИПА
(балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры»)



Вопрос о новых режиссерских и хореографических редакциях балетов классического наследия возник давно. Но в последнее время дискуссии на эту тему стали особенно острыми в свете появления на сцене «спектаклей-реконструкций». Таковыми были, прежде всего, «Спящая красавица» и «Баядерка» Мариинского театра. Несколько позже петербургская сцена увидела премьеру «аутентичного восстановления» балета М. И. Петипа «Пробуждение Флоры», а новосибирская — «Коппелии». Большой театр в Москве шел своим путем, не претендуя на «аутентичность» (считая ее невозможной), создавая только лишь образ спектакля определенного времени.

Сенсацией этих проектов стала объявленная авторами расшифровка хореографических текстов Мариуса Петипа, записанных режиссером балетной труппы Мариинского театра Николаем Сергеевым и его помощниками по системе Владимира Степанова.

Было записано, наверное, гораздо больше, но сохранились записи более 24-х названий балетов и отдельных номеров, и 24-х оперных дивертисментов. Эти записи вывез из России за границу в смутные годы революционных событий Николай Сергеев, закончивший свои дни в Лондоне. Он пользовался этими записями не так активно, как ему хотелось. Первые попытки восстановить танцы по записям Н. Г. Сергеев сделал в Риге, затем помог дягилевской антрепризе в постановке «Спящей принцессы» в Лондоне, и Парижской опере — в восстановлении «Жизели». На основе сергеевских документов создан репертуар, который лег в основу трупп «Интернациональный балет» и «Сэдлерс Уэллс». В них он работал, и, по сути, нынешний репертуар Английского Королевского балета — «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Коппелия» и «Жизель» — непосредственно связаны с именем Николая Сергеева как балетмейстера-постановщика.

Затем бумаги Сергеева через аукцион попадают в США и хранятся в библиотеке Гарвардского университета. Сохранность документов и подробность записей балетов — различна. Эти бесценные записи были вывезены из России. Они-то и стали отправной точкой для балетмейстеров, превратившихся в данном случае в исследователей и, если так можно выразиться, в «балетных археологов».

Однако, намного раньше, в балетоведческой литературе остро поднимался вопрос о моральном и эстетическом подходе современных хореографов, приступающих к постановке балетов классического наследия. Острые выступления известных деятелей балетного театра было направлено против переделок хореографического

текста. Так, крупнейший историк балета Юрий Иосифович Слонимский со всей ответственностью утверждал, что хореографический «текст также неприкосновенен, как текст в пьесе, опере. Переделка его приводит к невосполнимой утрате хореографических сокровищ, составляющих классическое наследие» [1, с. 108].

Далее Слонимский указывает, что волна переделок, тем не менее, захлестнула все театры, включая и зарубежные. Насмешки в адрес «анахронизма» сюжетных балетов с музыкой Л. Ф. Минкуса, Р. Е. Дриго и Ц. Пуни сменились повышенным интересом к многоактным хореографическим спектаклям прошлого. Эти спектакли стали основой репертуара многих театров: они хорошо принимаются публикой и артистами. Объяснение простое — классический танец живет в них как нечто самое ценное и притягательное. И при этом такой балетный спектакль, как искусство синтетическое, представляет синтез различных видов и жанров соподчиненных искусств, рождающих завершённый образ целого.

Отвечая на вопрос об особенностях работы по восстановлению старинного спектакля, известный теоретик и практик балетного театра Петр Андреевич Гусев говорил: «Самое главное — это память ветеранов. Ее можно назвать настоящей “энциклопедией танца”. Ну, конечно, помогают и фотографии, и описания сцен в мемуарной литературе. Очень ценны и записи на полях старых клавиров. Тут порой такое встречается! Был случай, когда восстановить фрагмент балета нам помогли криминалисты» [2, с. 3].

Однако в наши дни акценты дискуссий о возобновлении старинных балетов сместились в сторону их подлинности. Высказываются серьезные доводы о том, что правильнее говорить не о реставрации, а о реконструкции балетов классического наследия, утраченных в значительной части хореографического текста.

По мнению Гусева, «реставратор — очень сложная профессия, требующая высокой профессиональной и музыкальной культуры, безукоризненного знания наследия, идейно-эстетических принципов и хореографического языка балетмейстера, произведение которого восстанавливается. А главное, как говорил Петипа, надо “уметь личное подчинить интересам автора”» [2, с. 3].

Так все-таки, кем считать балетмейстеров, которые обращают свой взор к балетам наследия: реставраторами или реконструкторами классики?

Известно, что классических балетов насчитывается около двенадцати.

Вполне естественно, что интерес практиков театра сосредотачивается на этих названиях. Так, например, в сезоне 2007 г. главной премьерой нескольких театров, включая и Большой театр России, стал балет «Корсар».

«Корсар»

**(Большой театр, постановка и новая хореографическая редакция
А. О. Ратманского и Ю. П. Бурлака, 2007 г.)**

Записи «Корсара» представляют собой обширный, но очень разнородный материал. Наиболее подробно по системе В. И. Степанова разными людьми (в том числе самим Н. Г. Сергеевым) записан «Оживленный сад». Здесь имеется нотная строка, зафиксированы положения головы, корпуса и ног, а также выполнены

рисунки перемещений. Этот полный вариант записи позволил расшифровать наиболее точно и полно хореографию данной сцены спектакля М. И. Петипа 1899 г., тем более, что к документам, хранящимся в Америке, удалось присовокупить записи, найденные в фонде Петипа Государственного центрального театрального музея (далее — ГЦТМ) им. А. А. Бахрушина. Это страницы, написанные рукой самого Петипа, по-видимому, для постановки 1868 г., поскольку в его документах фигурировали другие фамилии исполнителей и выполнены несколько иные зарисовки групп. Большое количество зарисовок «Оживленного сада» свидетельствуют о постоянном совершенствовании Мастером своего хореографического замысла на протяжении всей жизни. В некоторых случаях отсутствовала запись хореографии, но сохранились четкие графические рисунки, еще раз подтверждающие колоссальную предварительную работу Петипа над каждой сценой, как пантомимной, так и хореографической. Поэтому окончательный вариант «Корсара» 2007 г. в Большом театре составили все сведения, которые показались наиболее интересными с позиций сегодняшнего дня. Этот факт не позволяет говорить об аутентичности спектакля Большого театра в постановке 1899 г.: тут скорее правомерно отметить многочисленное сочетание разнообразных источников.

Вторым исследовательским пластом является изучение материалов, отображающих ход действия, и мизансцен, записанных по системе Степанова просто текстом: для исследователей, владеющих русским языком, эти материалы легко поддаются расшифровке, если наложить записи танца на соответствующую музыку. В законченном варианте записи должны строго сочетаться запись музыкального текста в виде клавира (верхняя строка), под ней располагается зарисовка перемещений танцовщиков на планшете сцены, и далее идет основная часть записи, которая представляет собой сочетание нотного стана из двух, трех и четырех линейек, на которых записывается непосредственно хореографический текст в системе знаков, созданных В. И. Степановым. В работе над «Корсаром» в Большом театре мы с Алексеем Ратманским выработали свою технологию, при которой музыкальный текст и пояснение действия накладываются друг на друга. При этом мы сокращаем оригинальное количество тактов, предназначенное для пантомимных диалогов: таким образом, пантомима становится более динамичной, не такой протяженной в сценическом времени (не меняя своего содержания), и совпадающая с ней хореография дает более динамичный результат действия.

Третьим пластом восстановления образа спектакля являются бегло записанные танцы, имевшиеся в «Корсаре» (трио одалисок, характерные ансамбли — такие, как «Форбан» и «Танец корсаров»). В этом случае — как в классических, так и характерных композициях — мы интегрировали все имеющиеся в нашем распоряжении источники. С одной стороны, расшифровка текстов, записанных помощниками Н. Г. Сергеева по системе В. И. Степанова (скорее всего, схематично выполненных на репетиции — в них не все можно разобрать), но, к счастью, в дополнение к этим записям сохранились и другие версии спектакля. Прежде всего — это версия К. М. Сергеева, который помнил постановку «Корсара» в 1920–1930-х гг., и в 1972 г. создал своего «Корсара» на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Сравнение гарвардских записей из архива

Н. Г. Сергеева с версией К. М. Сергеева показало их практическую идентичность. Это стало дополнительной проверкой воздействия времени и памяти К. М. Сергеева, которая оказалась достаточно точной.

Отдельная ситуация возникла с номером «Маленький корсар». Запись (явно выполненная человеком, присутствовавшим на репетиции) больше похожа на чертеж: кружочки, полу-кружочки, стрелочки, рисунок траектории танца. Но при этом на строках, предназначенных для хореографии, ничего не записано. Автор явно хорошо знал спектакль и записывал лишь «подсказки», по которым предполагал в дальнейшем создать текст более подробный. И уже невозможно понять, было ли это намерение исполнено, или нет...

Так что пришлось пользоваться двумя источниками — спектаклем Константины Сергеева и сохранившейся уникальной киноплёнкой Александра Ширяева, заснявшего в партии Маленького корсара свою жену, танцовщицу Мариинского театра Н. Н. Матвееву. Рисунок танца двух источников абсолютно совпал. Но выяснилось, что К. М. Сергеев изменил некоторые детали и движения, которые мы и уточнили по плёнке Ширяева. Соединив все полученные сведения, мы воспроизвели номер с наименьшими искажениями.

Четвертым пластом работы по восстановлению «Корсара» можно считать саму концепцию, которая предполагала включение в спектакль всех наслоений более позднего времени. Последнее — это па-де-де в хореографии, предположительно принадлежащей Самуилу Андрианову (ок. 1914 г.) или Александру Чекрыгину (1919 г.). Мы даже попытались продолжить подобный принцип «дополняемости» вставными номерами. Так, в одной из постановок Петипа существовал номер *Pas des eventalles*. На премьере «Корсара» Ж. Мазилье в Парижской опере этот танец был, но хореография до России не дошла. Дошел только замысел номера и музыка А. Адана. Изначально Петипа поставил номер сам, потом заменил его на *pas de six* на музыку Ц. Пуни. Мы не стали использовать и расшифровывать этот *pas de six* (хотя он записан), но возвратились к замыслу *Pas des eventalles* Петипа. Его заново, теперь уже на музыку Р. Е. Дриго из балета «Очарованный лес» (показавшуюся более привлекательной), сочинил А. О. Ратманский, и номер перенесли в четвертую картину.

В работе над спектаклем мы, прежде всего, стремились достичь стилистического единства. Поэтому нам была так важна оригинальная партитура Адана, не использованная ни в девятнадцатом, ни в двадцатом веке (вплоть до постановки 2007 г.) ни в России, ни за рубежом. Параллельно с Большим театром, в Баварской Государственной Опере тоже занимались расшифровкой документов из архива Н. Г. Сергеева по балету «Корсар». В этом спектакле была использована также оригинальная авторская партитура А. Адана. Если сравнивать работу над одним и тем же спектаклем в разных театрах, можно понять, почему возникает спор о разночтениях при расшифровке одних и тех же документов.

О системе записи танца В. И. Степанова в мире существует три книги. Первая — самого Степанова, которую он напечатал в Париже на французском языке. Этот труд представляет собой общую систему, в которой есть маленькая глава о том, что можно также записывать классические танцы. Вторая книга на русском

языке принадлежит перу А. А. Горского и является, по сути, учебником: по нему учили в Императорских театральных училищах Петербурга и Москвы. В нем более подробно расшифрована система записи, приведена классификация упорядоченных знаков. И третья книга, у которой не случилось продолжения — «Хореография. Примеры для чтения», также на русском языке. Здесь в качестве учебника по расшифровке записаны не просто комбинации движений балетного класса, но и целые вариации и танцевальные фрагменты «Спящей красавицы» и «Клоринды» Горского. Этим материалом пользовались как русские балетмейстеры-реставраторы в своей постановочной работе, так и иностранные.

Любопытно, что в 2007 г. постановщики «Корсара» в Москве и Мюнхене обращаются к авторской партитуре Адана и берут за основу нотацию оригинальной хореографии Петипа (по тем же пресловутым записям Н. Г. Сергеева). Однако, как в случае с «Корсаром» Баварской оперы, результат оказался весьма разнящимся с результатом реконструкции Большого театра.

На первый взгляд это кажется удивительным, но при более пристальном изучении вопроса — вполне объяснимо.

В музыке интерес к аутентизму возник давно, сейчас этот интерес возник и в балете. Работа над «Корсаром» в Большом театре оказалась сопряженной с архивными исследованиями — не только с расшифровкой нотации. Сама идея развивалась постепенно: от обращения к оригинальной партитуре и первоначальному либретто до изучения эскизов костюмов Е. П. Пономарева. Так определялась концепция, при которой, только опираясь на совокупность материалов и всех источников времен первой русской постановки (1858 г.), можно было попытаться создать ее образ.

По многим причинам приходится говорить достаточно осторожно, не претендуя на абсолютную подлинность. Причины общеизвестны: изменившаяся психология танцовщиков, развитие техники танца и сценической техники (к примеру, осветительных приборов), и др. Но вот сугубо хореографический пример. «Оживленный сад» — композиция, сохранившаяся до наших дней в различных версиях балета. Если сравнить увиденное на разных сценах с гарвардскими записями, то налицо более простая хореография при более усложненной композиции.

Постановка «Оживленного сада» (1899 г.) принадлежит зрелому Петипа. В течение четырехминутного вальса и трехминутного адажио происходят калейдоскопические перестроения шестидесяти восьми человек. При этом весь «Сад» построен на разработке всего шести-семи движений.

Для Петипа картина «Оживленный сад» стала основой для увеличения количества танцевальных номеров, что и превратило к 1899 г. пантомимный балет «Корсар» в настоящий гран-балет эпохи академизма конца XIX в. Это видно даже по количеству занятых в «Оживленном саду» артистов: первоначально в нем участвовало 80 исполнителей, иерархически строго распределенных, как в любом балете Петипа, да и в Императорском театре того времени — 12 «фигурантов», 12 «фигурантов с корзинами», 12 «фигуранток», 12 «корифеек», 12 «воспитанниц», 12 «воспитанников», 6 «вторых солисток», Медора и Гюльнара. Запись *Pas d'action* редакции М. И. Петипа (для дебюта Евгении Соколовой), хранящаяся

в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, датирована 1880 г. Эти восемь страниц представляют собой зарисовки групп вальса и адажио, а также подробный текстовый комментарий к структуре всего Pas: крестиками отмечены «корифейки», ноликами — «воспитанницы», квадратиками — «фигуранты». Медора и Гюльнара обозначены специальными знаками. Каждую постановку Петипа тщательно готовил дома, расставляя на столе фигурки, и, чтобы прийти к желанной гармонии, он пробовал большое количество вариантов. Основа его композиций, прежде всего, заключается в симметрии фигур, в строго вычерченных линиях в сочетании с диагональю и кругом. Густонаселенные композиции Петипа похожи на слоеный пирог. Впоследствии он часто будет использовать бутафорию, обрамляя «живые гирлянды» из людей жесткими цветочными гирляндами различного размера — от единичного цветка до большой корзины и 12-ти клумб, как в «Корсаре». На табуретах стояли «фигуранты с корзинами», а во время адажио еще одна группа «фигурантов» держала на плечах «воспитанников»-негритят. В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранится записка еще одной редакции этой картины, сделанной Петипа в 1894 г. для Анны Иогансон и Клавдии Куличевской, что подтверждает его постоянный поиск и усложняет дискуссии о «подлинности» других редакций картины «Оживленный сад». Петипа неустанно смотрел на свою хореографию «свежими глазами», и в этом прослеживается эволюция его взглядов и вкусов.

В гарвардских бумагах зафиксирована последняя редакция 1899 г., сделанная для Пьерины Ленъяни и Ольги Преображенской. Этот единственный законченный вариант композиции записан подробно по системе Степанова, где хореография соединена с музыкальной строкой и с зарисовками групп. В этом варианте Петипа сократил количество участников до 68. Современному зрителю непривычно видеть, как на протяжении трехминутного адажио меняется шесть групп, похожих на калейдоскоп. Интересен трюк Петипа с вариацией на ограниченном пространстве авансены, рассчитанной на идеальную точность и филигранную технику балерины-итальянки (к неожиданным «трюкам» подготавливал в своих балетах еще А. Сен-Леон). Непривычна поддержка второй танцовщицей балерины, перешагивающей из гирлянды в гирлянду: тут Петипа шел от традиции еще недавнего романтического балета, когда в паре выступали танцовщицы. По сюжету Гюльнара только что познакомилась с новой невольницей Медорой и прониклась к ней симпатией, и в этой мизансцене Гюльнара служит опорой Медоре, будто появившемуся из земли цветку (в отличие от Гюльнары Медора чувствует себя у Сеид-паши в ненавистном плену). Поэтому Петипа распределяет нагрузку на двоих: в антре вальса преобладают танцы Гюльнары, в адажио в центре — Медоры. При расшифровке гарвардских записей поражает, что 20-минутную композицию Петипа построил на семи простых движениях, а главное — на постепенном освоении пространства: от первого выхода шести «корифеек» до двух кульминаций.

Современные зрители были долгие годы лишены демонстрации высочайшего хореографического мастерства Петипа — композиционного и хореографического. На сцене не только вдвое сократилось количество участников, но и исчезли многие группы многоуровневой композиции. Калейдоскоп лишился большинства

слагаемых, и «Le Jardin anime» стал восприниматься более прозрачной абстрактной классикой. Потерялся образ французского регулярного парка с расчерченными дорожками, исчез и образ тенистого сада, наглядный в последней группе адажио, где балерина прилегла на колени к шести «воспитанницам». Ведь настоящий театр Петипа — это гармония в рамках четко продуманной конструкции.

Наряду с изощренным хореографическим мастерством в «Корсаре» много пантомимы. Традиция пантомимы в российском балетном театре во многом утеряна. Сейчас эта традиция возрождается, и пантомиме уделяется больше внимания. При постановке «Корсара» в Большом театре в 2007 г. существовало два пути. С одной стороны можно было попытаться восстановить пантомиму в старинном духе: более медленную по темпу, более размеренную. Либретто прописывались чрезвычайно подробно, с диалогами героев. Балетоманы и зрители изучали такую программу, уже не говоря о том, что они хорошо знали условные жесты. Балетная публика прекрасно понимала все происходящее, все пантомимные «разговоры» на сцене. Но в XX в. этот язык признали устаревшим.

Второй путь — сделать игру более динамичной, современной. В данной версии сочетались оба пути. Ведь очень занимательно «услышать», как балерина безмолвно «говорит»: «Я одного красивого люблю» или «Если ты меня бросишь, я убью себя» (ремарки скрипичного репетитора).

Количество пантомимных сцен и жестов пришлось сократить, диалоги сделать не такими насыщенными, а по темпу все стало чуть быстрее. Остались только основные жесты, доносящие смысл, а не воспроизводящие каждое слово.

В конце XIX в. Петипа упрекали в забвении действенности как основы спектакля и в чрезмерной танцевальности, в качестве противовеса указывая на идеальные ballet d`action эпох Новерра и Дидло. Однако Петипа не отменял пантомиму, но все-таки на первый план ставил танцевальность как суть ремесла. Поэтому в XIX в. сформировалась своего рода идеальная пропорция, при которой баланс пантомимы и танца абсолютен, но танец все же имеет преимущество.

Вообще Петипа не случайно так много раз обращался к этому названию. В его творчестве есть несколько избранных спектаклей («Корсар» в их числе), к которым он возвращался в разное время на разных этапах своей жизни. Это прежде всего спектакли Ж. Мазилье: «Своенравная жена», «Пахита», тот же «Корсар». Петипа уважительно относился к своим коллегам и понимал значимость ими сделанного. Либретто Сен-Жоржа его вполне устраивало, он считал его вполне логичным и своевременным в разные периоды — и в 1863, и в 1880, и в 1899 гг. И если бы Петипа жил дольше, может быть, сделал бы еще одну редакцию... Если сравнивать версию «Корсара» 1899 г. с парижским оригиналом, видно, как менялась структура — он превратился из ballet d`action в grand ballet. Петипа на каждый балет смотрел глазами того времени, в котором создавал одну из своих редакций.

«Корсар» обростал новыми номерами, менялась музыкальная драматургия и общая логика спектакля. Музыка «Корсара» очень удачна. Она необыкновенно мелодична и при этом прекрасно иллюстрирует действие. Структура последнего варианта Петипа кажется чрезвычайно логичной.

Для того, чтобы сбалансировать каждую картину спектакля драматургически и танцевально, пришлось воспользоваться идеей самого Петипа, у которого уже был *Grand Pas des eventails*. Он располагался на месте сегодняшнего хрестоматийного *Pas de deux* второй картины (хореография Андрианова или Чекрыгина). Поскольку *Pas de deux* как неотъемлемая часть традиции «Корсара» необходимо сохранить, пришлось оставить оба номера, хотя и разведенных по разным картинам. В спектакле Большого театра, как сказано выше, *Grand Pas des eventails* идет на музыку Р. Е. Дриго в хореографии Алексея Ратманского, и перенесен он из 2-й картины в 4-ю.

Вообще от Петипа (по гарвардским записям Н. Г. Сергеева) сохранилось более половины текста спектакля. Но стоит все-таки разделить танцевальный текст и пантомимный. Пантомимы записано достаточно много, но не все: 4-й и 5-й картин, к примеру, нет вовсе. Мизансцены по системе Степанова писались от руки просто текстом, и не всегда все прописано детально. К счастью, сохранилось либретто Петипа и более ранних редакций, где гораздо подробнее выписаны диалоги.

Итак, до нас дошли в целости Антре Медоры, *Pas d'esclave*, танец корсаров, *Pas d'action – Finesse d'amour*, Форбан... Если Форбан и танец корсаров выглядят более старинными, то *Pas de deux* – пласт другого времени: точнее, последний пласт обращения хореографов к этому тексту. «Маленький корсар», *Scene dansante*, трио одалисок, «Оживленный сад», вариация Гюльнаны с палочкой паши... – вот, пожалуй, и все, что осталось от хореографии Петипа. В этом спектакле открывается уникальная возможность пронаблюдать разные хореографические пласты. На мой взгляд, у балета «Корсар» нет оригинала. Процесс, начавшийся в 1856 г. во Франции, продолжался в России вплоть до 1914–19 гг., когда спектакль Петипа дополнился (это был последний вставной номер) знаменитым *Pas de deux*. Он заменил собой *Pas de six* на музыку Ц. Пуни. Анализируя структуру балета, интересно проследить хронологию этих номеров. Самый ранний из сохранившейся хореографии – «Маленький корсар», хотя исторически *Pas d'esclave* был поставлен раньше, но затем подвергся дальнейшему редактированию. В спектакле, о котором идет речь, «новые танцы сочинения г-на Ратманского», оправданные драматургически, вписались в ретроспективу вставных номеров «Корсара» за всю историю его существования.

В распоряжении исследователей имеются записи разной степени подробности, к тому же в несовершенной системе (в отличие от системы Р. Лабана), написанные на русском языке. Это представляет дополнительную сложность для иностранцев. Здесь в свои права вступают знания о русской школе классического танца, интуиция, профессиональные знания в области истории и стилистики самих движений, а также знания балетов Петипа. Иностранные исследователи порой не обладают данным комплексом, к тому же они пользуются порой не очень точным переводом текста с русского языка. Вот один пример из Мюнхена. Даг Фаллингтон расшифровал, что в картине «Оживленный сад» «дети сидят на коленях». На самом деле имеется ввиду, что сидят они только на одном колене. К тому же существуют позы *croise* и *efface*. Поза в положении *анфас* требовала

специального задания хореографа и почти не использовалась в практике русского балетного театра XIX в. Такова визуальная разница между позами детей в московском и мюнхенском спектаклях, за которой кроются другие, более глубинные профессиональные проблемы. Трио одалисок тот же Фаллингтон расшифровывал исключительно по записям Н. Г. Сергеева, поскольку не был знаком ни с исполнением русских артисток, ни учениц Петербургской академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Сделав так, как он слышал музыку, балетмейстер не избежал несоответствия с хореографией, то опережавшей, то запаздывающей за оркестром на такт или два.

Кроме того мюнхенская балетная труппа меньше труппы Большого театра: они не могли себе позволить 68 участниц, как было у Петипа, и как прописано в записях Н. Г. Сергеева. Поэтому они сделали возможный для себя камерный вариант, который Даг Фаллингтон расшифровал ранее и осуществил в Балетной школе Сизтла.

К тому же разницу спектаклей усугубили художники: в Большом театре костюмы выполнены по подлинным эскизам Е. П. Пономарева 1899 г., в Германии — привлекли к работе современного художника без знаний специфики декорационной живописи русского балетного театра конца XIX в. и без знания традиций этого спектакля.

***Pas de quatre «La Roseraie» из балета «Пробуждение Флоры»
(Большой театр, «Мастерской новой хореографии», 2004 г.;
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013 г. —
реконструкция Ю. П. Бурлака.)***

О том, что балет «Пробуждение Флоры» впервые показали в июле 1894 г. в Петергофе, и он вписался в свадебные торжества Великой княгини Ксении Александровны и Великого князя Александра Михайловича, — было известно. И более — ничего.

Премьера прошла успешно, а затем балет перенесли на Мариинскую сцену. Впоследствии этим одноактным спектаклем дополняли программу вечеров балета, но в 1919 г. «Флора» исчезла из репертуара.

«Пробуждение Флоры» — типичный анакреонтический балет, сочиненный тандемом Мариуса Петипа и Льва Иванова, находившихся в расцвете своего творчества.

Анакреонтический балет — не просто балет про античность. Этот термин подразумевает гимны в честь веселья, изобильных пиров, возлияний, любовных утех. Древнегреческий поэт Анакреонт, давший свое имя целому направлению в искусстве, хорошо знал толк в радостях жизни, в любовных и застольных песнях. Его мировосприятие оказалось близким директору Императорских театров Ивану Всеволожскому, которому, вероятно, и принадлежала идея постановки «Пробуждения Флоры» в качестве свадебного подарка Великой княгине.

В основе сюжета — жизнь олимпийских богов, ставшая лишь поводом для многообразия танцев. Аполлон, Зефир, Купидон, Аквилон, Меркурий, Ганимед

и, конечно, богини Аврора, Флора, Геба, Диана — именно их хореографические партии в *pas de quatre* «La Rosegaie» стали предметом моего изучения при расшифровке гарвардских записей для показа в рамках проводимой Большим театром в 2004 г. (в Большом репетиционном зале) «Мастерской новой хореографии».

Каждой из богинь даны четкие образные характеристики. Картина начинается с размеренного танца Авроры (богини утренней зари). Она «начинает день», пробуждая остальных богинь: девственную Диану (богиню Луны), полную витальных сил богиню Земли — Гебу и, наконец, прекрасную богиню цветов — Флору.

Самое интересное, что среди более 20-ти названий, балет «Пробуждение Флоры» записан наиболее точно: документы по этому спектаклю сохранились в полном объеме. Указано все: бутафория, план сцены, размещение декораций и реквизита, число участников, фамилии исполнителей по персонажам, имеется музыкальная строка. Все это написано чрезвычайно аккуратно и представляет собой наиболее полный вариант записи.

«Пробуждение Флоры» стало первым балетом, взятым для записи уже после того, как степановскую систему утвердили, и когда позднее А. А. Горский начал заниматься ею вплотную и преподавать ее в школе. А после переезда Горского в Москву, Н. Г. Сергеев стал владельцем этой системы и начал ее преподавать, записывая с помощниками балеты Мариинского театра.

Эти записи существуют в двух вариантах. Первый — полная запись балета, второй — отдельные танцы спектакля. Также существуют различные варианты музыкального материала (скрипичный репетитор, партитура и т. д.).

В 2004 г. для «Мастерской новой хореографии» в Большом театре я взял вариант танца четырех богинь — *Pas de quatre* под названием «Розарий», который, по всей видимости, представлял собой концертный вариант или вставной номер уже после того, как не стало Петипа. Думаю, аранжировку спектакля сделал Н. Г. Легат, занявший должность второго балетмейстера (его прочили на место Петипа). Будучи балетмейстером Мариинского театра, Легат редактировал балеты Петипа, дополняя их новыми номерами. Подтверждением этой догадки могут служить обнаруженные в Швейцарии документы, связанные с постановкой Иваном Хлюстиным «Пробуждения Флоры» в труппе Анны Павловой. Сохранившиеся пометки в партитуре, вероятно, сделаны рукой Хлюстина, как и сама отметка, где написано «Оставить номер, как у Легата» (имеется ввиду *pas de quatre* — Ю.Б.)

Вероятно, Легат сделал эту «выжимку» вариаций на основе подлинных вариаций Петипа, а коду — на основе коды спектакля, но без кордебалета. Поэтому кода концертного *pas de quatre* имеет укороченный вид в сравнении с кодой спектакля Мариинского театра, выполненного по расшифровке С. Г. Вихарева (который опирался на премьерный петергофско-мариинский спектакль).

Я усилил техническую сторону вариаций: к примеру, вместо одного пируэта балерина делает два, но оригинальные 16 фуэте Флоры оставил, тем более что хореографическим аккомпанементом к танцевальному «трюку» Флоры служат стремительные вращения трех богинь.

В данной работе мне также было важно единство оригинальной партитуры Р. Е. Дриго, оригинальных эскизов костюмов Е. П. Пономарева и танцевальной стилистики. Тем не менее, нельзя утверждать, что это аутентичность фрагмента спектакля какого-то определенного времени: петергофской премьеры, переноса на Мариинскую сцену, или спектакля, просуществовавшего до 1918 г. Опять-таки, это образ балета, рожденного гением Мариуса Петипа.

* * *

Все балеты, доставшиеся нам в наследство, так или иначе, связаны с именем Петипа. Благодаря своей проницательности, уму, таланту и уважению к коллегам, он сохранил шедевры, прекрасно понимая всю ценность творчества предшественников с одной стороны, и меняющееся время — с другой. В XX в. спектакли наследия подверглись коррекции. В XXI в., балетмейстеры, обладающие совокупностью накопленных знаний, могут вернуться к образам спектаклей Петипа, который в балетном искусстве постиг «золотое сечение», сбалансировав и приведя к гармонии в «большом балете» сюжетную линию, технику, пантомиму, соразмерность классического и характерного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю.* Беречь хореографические сокровища // Музыка и хореография современного балета. Вып. 2. Л., 1977. С. 108–131.
2. *Гусев П.* Балет глазами реставраторов // Вечерний Ленинград. 1980. 23 сент. С. 3.

УДК 792.8

А. П. Груцынова

НЕРАСКРЫВШИЙСЯ «БУТОН»:
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОСЛЕДНЕМ БАЛЕТЕ
М. И. ПЕТИПА «РОМАН БУТОНА РОЗЫ»

Последним балетом М. И. Петипа традиционно считается «Волшебное зеркало», поставленное в 1903 г. (иногда исследователи даже выносят ставшее традиционным определение в название своих статей [1]). Однако на самом деле это «почетное» звание следует отдать другому спектаклю¹, который должен был состояться, но так и не состоялся, в 1904 г. на сцене Эрмитажного театра — «Роману Бутона розы и бабочки»².

История создания балета при погружении в нее кажется детективом, в котором проблемы искусства вдруг отступили на второй план, уступив место вопросам театрально-политическим. Опираясь лишь на воспоминания и многозначительные недосказанности, реконструировать их полностью не удастся, но несомненно одно — они сыграли огромную роль как в «рождении» балета, так и в его «смерти».

Начало этой постановки относится к ранней весне 1903 г., когда И. Всеволожский передал М. Петипа либретто балета «Бутон розы и бабочка»³ (для сцены Эрмитажного театра). Переведенный в 1899 г. на должность директора Эрмитажа, И. Всеволожский сотрудничал с балетмейстером не прервал. Оба они оказались в весьма сложных отношениях с новым главой дирекции (С. Волконским), во время правления которого Петипа не удалось показать на императорской сцене ни одного значимого нового спектакля.

Когда в 1902 г. Волконского сменил В. Теляковский, ситуация вокруг Петипа усугубилась. Новый директор не только считал прославленного хореографа слишком старым для занимаемой им должности, но и не отдавал себе отчета в его

¹ В данном случае мы не говорим о балете «Король Синг», относительно которого Петипа указывал в Воспоминаниях: «балет еще не поставлен» [2, с. 155]. Равно как не ведем речь и о «Короле Отте», упомянутом С. Лифарем в его книге («сочиненный в 1903 г. балет “Король Отт” не был вовсе поставлен» [3, с. 264]).

² Название этого балета чрезвычайно переменчиво в разных источниках. «Le roman d'un bouton de rose et d'un papillon» (оригинальные название и либретто сочинения были французскими, в таком полном варианте он присутствует в Дневниках В. Теляковского [4]) называли то «Роман бутона розы» (М. Борисоглебский [5], В. Гаевский [6]), «Бирючи петроградских государственных театров, В. Красовская [7], С. Травалья [8]), то «Бутон розы» (клавир [9]), то «Роман розы и бабочки» (С. Лифарь [3]), то просто «Бутон» (М. Фокин [10]).

³ Под таким названием балет впервые появляется на страницах Дневника Петипа. Здесь и далее в тексте используется тот вариант названия балета, который фигурирует в цитируемом источнике. В прочих случаях мы будем для краткости именовать его «Роман...».

значении для развития русского балетного театра⁴. С одной стороны, балетмейстеру удалось поставить «Волшебное зеркало». С другой, этот балет был признан неудачным, и провал оказался одним из поводов удалить Петипа из театра, отправив его в почетную отставку. В этих условиях для балетмейстера, вероятно, было принципиально важно не только *продолжить ставить* (и доказать, что возраст для автора — не главное), но и завоевать *значительный успех*.

Эрмитажный театр был самым старым императорским театром Петербурга и — одновременно — театром самым камерным. Спектакли «давались < ... > в эпоху балов, то есть в середине зимы, по нескольку раз в году. Зрительный зал этого театра состоял из скамеек, расположенных полукругом, амфитеатром, с проходом в середине и по бокам. Вмещал он около трехсот человек зрителей» [11, с. 58]. В одном спектакле обычно давались три акта (оперный, драматический, балетный) и чрезвычайно редко — небольшая одноактная постановка целиком. «Оркестр играл придворный со своим капельмейстером, и только балетный акт дирижировал балетный капельмейстер Дриго» [11, с. 59]. Участие в Эрмитажных спектаклях было честью и обязанностью для ведущих актеров труппы, а репертуар выбирался чрезвычайно придирчиво.

В первый раз упоминание о «Бутоне розы и бабочке» появилось в Дневнике Петипа (**9 марта 1903 г.**⁵), когда балетмейстер замечал: «Выписываю все мелочи — указания г-ну Дриго, который будет сочинять музыку для балетика “Бутон розы и бабочка” по программе его превосходительства г-на Всеволожского. В полдень г-н Дриго забегает ко мне по поводу этого балетика⁶» [12, с. 73]. Из записи можно сделать вывод, что незадолго до того балетмейстер получил текст, и теперь (по своему обыкновению) формулировал точные указания композитору.

Далее, **16 марта**, состоялась еще одна встреча, не только Петипа и Р. Дриго, но и их обоих — со Всеволожским, результатом которой было утверждение примерного плана музыкальной и сценической драматургии будущего балета. Петипа отмечал: «В 2 часа у его превосходительства г-на Всеволожского, чтобы прочесть мои указания г-ну Дриго» [12, с. 74]. Окончательную же версию своего плана балетмейстер передал Дриго уже **3 апреля** и записал в Дневнике: «Г-н Дриго заходил ко мне по поводу балетика г-на Всеволожского. Передал ему мой сценарий со всеми указаниями для сочинения музыки» [12, с. 74].

⁴ В Дневниках Теляковского зачастую можно прочитать примерно следующее: «Он [Петипа. — А. Г.] признан обманом за знатока искусства. Имея главной заслугой жену, выдающуюся балерину, Петипа сделался как француз балетмейстером и вершителем судеб балета. В то время, когда Петипа приехал в Россию, довольно было быть парикмахером, чтобы в Петербурге занять кафедру французского языка — таково было уважением к иностранцу. 56 лет уже Петипа морочит всю публику, которая думает, что лишь он может поставить балет» [4, с. 58]

⁵ В. Красовская почему-то писала, что «В ноябре того же года [1903. — А. Г.] Петипа по предложению Всеволожского начал ставить балет Дриго “Роман бутона розы” для рождественского спектакля в Эрмитаже» [7, с. 334]. Возможно, речь шла именно о репетициях балета, а не о начале предварительной работы. Однако, судя по Дневнику Петипа и Дневникам Теляковского, репетиции были начаты в декабре 1903 года.

⁶ В большинстве случаев Петипа в своих записях упоминает об этой постановке именно так — без названия и в уменьшительной форме — «балетик».

Далее, судя по заметкам Петипа, работа продолжилась уже осенью (вероятно, летом, в соответствии с полученными указаниями, Дриго создавал музыку), когда **20 октября** он «ездил в Училище отбирать девочек и мальчиков для балетика “Роман бутона розы”», а «г-н Дриго приходил < ... > немного поиграть музыку балетика» [12, с. 81]. **24 октября** с музыкой познакомился Всеволожский, тремя днями позже (**27 октября**) утром Петипа встретился с бароном В. Кусовым⁷, а вечером состоялось заседание по поводу постановки балета у Теляковского.

Об этом заседании в своих Дневниках подробно записал Теляковский, и в тексте сквозят предвзятость и нежелание содействовать новой постановке. Здесь проявилось неприятие директором императорских театров сразу нескольких личностей и обстоятельств: Петипа (его Теляковский называет «взяточником»), Всеволожского («рамольный⁸ старик, всю жизнь лгавший, преклонявшийся и льстивший великим») и его эскизов⁹ («Рисунки представлены Всеволожским и представляют из себя уродливых женщин в виде цветов»), музыки Дриго («музыка мила, но слащава и банальна») и выбора исполнительницы главной роли («Для большей популярности Всеволожский выбрал балет для Преображенской, зная, что ему не придется считаться с Кшесинской, а мне, может быть, подложит этим свинью») [4, с. 58].

Сопоставляя дальнейшие упоминания о балете, имеющиеся в двух дневниках (Петипа и Теляковского) можно наблюдать растущее противостояние и расхождение во взглядах этих личностей. Причем, в записях Теляковского вырисовываются скрытые обычно «пружины» внутренней театральной «политики», тогда как Петипа касался только вопросов искусства, хотя все сложности взаимоотношений (внутри труппы, труппы и дирекции, труппы, дирекции и двора) опытному Петипа должны были быть известны лучше, чем кому бы то ни было.

29 октября Петипа, готовясь к репетициям, в первый раз «собрал всех артистов, которые будут заняты в “Бутоне розы”» [12, с. 82], а уже **31 октября** Теляковский, подозревающий, что «все это делается им [Всеволожским. — А. Г.] с известным расчетом, чтобы мне [Теляковскому. — А. Г.] повредить» [4, с. 61], решает поставить обо всем в известность М. Кшесинскую, которая, не получив главной роли в Эрмитажном спектакле, могла устроить скандал¹⁰.

Дело получило развитие **3 ноября**, когда Теляковский вызвал Кшесинскую «с целью выяснить вопрос постановки Эрмитажных спектаклей» и, узнав, что

⁷ Заведующий монтажной частью Петербургской конторы (1900–1914).

⁸ Рамольный (от фр. «ramolli») — одряхлевший, маразматический.

⁹ Отзыв об этих эскизах (без упоминания названия балета) появился на страницах Дневников Теляковского 13 августа, когда он с раздражением замечал: «Ездил я сегодня к Всеволожскому < ... >, чтобы посмотреть на рисунки костюмов к новому балету, который он сочинил и взялся нарисовать. Рисунки представляют из себя цветы. Но, Боже мой, какая это лубочная работа с претензиями на художество, рисунки эти годны, скорее, для костюмированного бала или открытой сцены Зоологического сада. Всеволожский состарился, пошел назад, но не может с этим согласиться и все думает, что только его дилетантское художество спасет театр» [13, с. 497].

¹⁰ Именно из-за скандала с Кшесинской в свое время место директора императорских театров потерял С. Волконский.

«она < ... > только на днях узнала о том, что новый балет будет танцевать Преображенская, и знает, что это сделано по проискам Петипа и И. А. Всеволожского», пообещал ей новый балет¹¹ и «просил ее оставаться спокойной и не обращать внимания на обиду» [4, с. 65].

3 декабря Теляковский отмечал, что получил «желание Государя Императора по поводу программы Эрмитажных спектаклей» [4, с. 94] в виде отредактированного варианта представленной программы (в нем значился и «Роман Бутона розы», что оставляло без балета Кшесинскую). Это настолько взволновало директора императорских театров, что он «просил Министра обратить серьезное внимание на исключение Кшесинской из состава Эрмитажных представлений», не зная, «сделал ли это Государь умышленно с желанием подчеркнуть свою волю или просто не заметил, что Кшесинская тогда остается без балета» [4, с. 94]. Руководствуясь объективными обстоятельствами, Теляковский предложил заменить «Путешествующей танцовщицей» с Кшесинской в главной роли один из предполагавшихся драматических спектаклей.

Решение было одобрено императором, и **5 декабря** Теляковский не без облегчения записал в Дневниках: «наконец сегодня инцидент исчерпан, и балеты получили в Эрмитаже и Преображенская, и Кшесинская» [4, с. 96], а Петипа в тот же день сообщал, что директор «вызвал меня в свою ложу и сказал мне начать репетиции “Романа бутона розы”» [12, с. 86].

Далее (вплоть до 9 января) в записях Петипа появлялись лишь упоминания о работе над балетом, заметки о поставленных им танцах и сообщения о том, кто из артистов явился или не явился на репетиции. Читая Дневник балетмейстера, можно сделать вывод, что постановка двигалась быстро и плодотворно¹².

В Дневниках Теляковского — напротив — постепенно нарастало ощущение принципиальной невозможности появления этого балета на Эрмитажной сцене. **7 декабря** он сообщал, что «был < ... > сегодня у Ив. Ал. Всеволожского для того, чтобы переговорить о спектакле Эрмитажном» [4, с. 97], **23 декабря** — раздраженно замечал, что Петипа «стал страшать, что не успеет поставить Эрмитажного спектакля. < ... > но я просил ему передать, что в таком случае балет будет передан» [4, с. 111]. **7 января 1904 г.** он повествовал о встрече с министром двора относительно Эрмитажных спектаклей и что «оба балета [«Роман Бутона розы» и «Путешествующая танцовщица». — А.Г.] сняты» [4, с. 126], а **9 января** уточнял: «Вчера, уезжая, Государь Император меня спросил, получил ли я новую программу Эрмитажных спектаклей, причем добавил: “Мы ее переменили с Государыней. Так будет удобнее”. Я на это ответил, что и нам программа удобна. Очевидно, < ... > исключение из программы балетов, было сделано Государем Императором не случайно, а умышленно. По какой именно причине, мне неизвестно, мотивов могло быть много» [4, с. 130]. В этой записи, несмотря на дальнейшие рассуждения о том, что труппу охватит недоумение, так как «обыкновенно не было спек-

¹¹ Обещанный Кшесинской балет «Путешествующая танцовщица», по иронии судьбы, был показан 9 января 1905 г. с Преображенской в главной роли [см.: 12, с. 105].

¹² О работе Петипа над балетом см. ниже.

такля в Эрмитаже, чтобы не участвовал балет» [4, с. 130], слышится явный вздох облегчения. В ней сквозит даже некоторое злорадство, когда Теляковский констатировал: «[Всеволожский] выбрал для исполнения заказа всех моих недоброжелателей: декоратора Иванова, костюмера Каффи, балетмейстера Петипа. Теперь с отменой балета никто из них не получит подарок за Эрмитаж. Во всяком случае, для меня эта отмена очень благоприятна в смысле моего влияния — она заставит балет одуматься» [4, с. 130].

И пока Петипа, узнав, что «весь < ... > труд пошел прахом» [12, с. 89] (**9 января**), обсуждал это событие с Дриго и Всеволожским и даже строил планы «поставить хотя бы в будущем году мой балетик» [12, с. 91] (**29 января**), Теляковский уже **18 января** подвел окончательную черту: «Всеволожский не успокоился, когда отменили балеты в Эрмитаже. Он пробовал уговаривать дать его балет, но получен был окончательный отказ. < ... > Пора бы, кажется, Всеволожскому успокоиться и сознать, что назад дела не идут, и в его годá пора этого рода интриги кончить» [4, с. 139].

На этом завершилась история так и не состоявшейся постановки «Романа...». Однако мы можем обратиться к дошедшим до нас сторонам балета: либретто и музыке.

* * *

В чем же состояло предложенное Всеволожским и принятое Петипа либретто¹³?

1 картина. При поднятии занавеса перед зрителями разворачивалась сцена рассвета, постепенно освещающего сад и холмик, где находился «куст роз, листья которых скрывают скромные фиалки». Появляющиеся Маргаритка и цветок Кампанулы будили спящие цветы, среди которых были и фиалки, начинающие танцевать «под звуки нежной и поэтической музыки». Стайка белых мотыльков пугала фиалки, те убежали, а прочие цветы продолжали танец.

Затем появлялся красавец-мотылек Сфинкс, восхищавший все цветы — даже Маргаритка бросала ему томный взгляд. Увлеченный поначалу кокетством цветов, Сфинкс вскоре начинал «искать достойный его цветок».

Среди роз появлялся очаровывающий Сфинкса Бутон розы; с ним Мотылек и улетал. Присутствовавшие при этой сцене цветы гадали, чем же все закончится, и тут появлялась «первая красавица клумбы» Настурция. Узнав о происшедшем событии, она подговаривала цветы «составить заговор против Розы, чтобы подразнить ее».

2 картина начиналась страстным танцем Цветущей розы и Сфинкса, но Настурция разрушала эту идиллию, привлекая к себе внимание мотылька. Тот, не смотря на протесты возлюбленной и преследуемый Розой, покидал ее и устремлялся за красавицей.

Цветы, наблюдавшие за этой сценой, танцевали, радуясь свершившейся шалости, а во время их вальса вдали были видны обнявшиеся Настурция и Сфинкс.

¹³ Здесь и далее мы будем цитировать либретто балета [14] в собственном переводе без дополнительных ссылок.

Внезапно раздражалась гроза. После нее появлялась Увядшая роза, обращающаяся к Королеве садов — Лилии. Королева обещала ей сделать мотылька верным и возвращала Розе красоту.

Все цветы радовались чудесной перемене, и даже Сфинкс, покинув Настурцию, просил прощения за свою неверность. «Желая наказать его», та принимала знаки внимания от других мотыльков, пока не уступала чувству, падая в объятия Сфинкса.

Завершался балет Апофеозом, во время которого сквозь морозящий дождик показывалось заходящее солнце.

Своим незатейливым сюжетом этот балет напоминал наполненный танцами дивертисмент. В нем можно увидеть не только черты, например, «Пробуждения Флоры», но и многих других спектаклей, а танцующие цветы и бабочки появлялись в самых разных постановках, как на отечественных, так и западноевропейских сценах.

«Роман...» стал одним из ярких примеров балетов, где простая и «односложная» интрига, достигая «драматической» кульминации, вскоре получала счастливую развязку благодаря волшебному вмешательству могущественного персонажа. В некотором смысле он завершал череду многочисленных балетов Петипа, где добро торжествовало, любое сценическое событие вызывало танцы, а завершалось все торжественным апофеозом.

Показательно сравнение этого сюжета с другим, также «цветочно-мотыльковым», но появившимся в 1916 г. — балетом «Белая лилия»¹⁴. Рассказанная в нем трагическая история любви Мотылька к Белой Лилии кажется полной противоположностью «Романа...». Счастливая в своем финале любовь Сфинкса и Бутона розы «отражается» в несчастной истории Мотылька и Белой Лилии. Добродушные, пусть и легкомысленные, друзья, разыгравшие Бутона розы, но радующиеся счастливой развязке, превращаются в заговорщиков, помогающих ревнивому Ирису погубить Мотылька. Тщательно обустроенный сад с аллеями, клумбами и беседками оборачивается старым запущенным парком. В «Романе...» воссоединение влюбленных происходит в лучах заходящего солнца, в «Белой лилии» тело несчастного Мотылька бесстрастно освещают лучи солнца восходящего.

Ныне невозможно утверждать, был ли автор либретто спектакля 1916 г. Н. Леонтьев знаком с содержанием балета Петипа, но это вполне вероятно, так как главную партию в «Белой Лилии» также исполняла О. Преображенская [5, с. 266].

* * *

Для Р. Дриго музыка «Романа...» стала последним его «русским» балетом и в некотором смысле обобщила стиль композитора. Ныне чаще всего упоминаемый лишь в связи с постановками сочинений П. Чайковского, Дриго был талантливым автором, получил достойное музыкальное образование в Италии и в свое время приехал в Россию как оперный композитор и дирижер. Несмотря на то, что в России ему пришлось сменить сферу деятельности (он стал капельмейстером

¹⁴ Балет был поставлен Н. Легатом в 1916 г. на сцене Народного дома в Петрограде.

петербургского балета), влияние и полученных знаний, и опыта в области музыкального театра ощущаются в его первых же балетных партитурах. Дриго был мастером создания музыкально-театральной реальности, обладавшим способностью соотнести литературную программу не только с конкретными сценическими задачами, но и с музыкальной драматургией сочинения. Именно это и дает нам возможность анализировать его произведения, не опираясь на авторский хореографический текст или на сохранившиеся варианты постановки.

Исследователь, поставивший себе задачу исследовать музыку балета «Роман...», изначально находится в чрезвычайно затруднительной ситуации. С одной стороны, имеется клави́р балета [9] (доступность музыки балета в любом из ее видов (партитура, оркестровые голоса, репетитор или — в редчайших случаях — клави́р) всегда редкая удача). С другой стороны, в нем нет ремарок и лишь представлена нумерация (в данном случае, двенадцать номеров). Имея в руках столь ценный материал, как музыка балета, можно надеяться получить некоторое представление о музыкально-сценической драматургии, но без попытки соотнести клави́р с имеющимся либретто, материал остается абстрактной последовательностью номеров.

Однако мы не зря упомянули об удивительном чувстве театральной реальности, отличавшем Дриго. «Наложение» двух имеющихся текстов (литературного и нотного) дает удивительный эффект: начинает проявляться драматургия балета, и в нагромождении тем и танцев, казавшемся лишенным всякой логики, вырисовываются контуры спектакля. Сопоставляя отдельные фрагменты либретто с музыкой балета, можно совместить их отдельные яркие «события», что помогает найти и другие, уже менее явные, пересечения. Это напоминает расшифровку текста на незнакомом языке, когда от наиболее очевидных фрагментов «перевода» исследователь уходит все дальше и дальше, пока, наконец, ему не станет понятно все.

Попробуем же кратко набросать музыкальную структуру этого краткого балета так, как мы ее поняли в процессе анализа.

«Роман...» строится из двух картин (в первой — семь номеров, во второй — пять). Мнимое «неравенство» выглядит таковым лишь внешне, так как Дриго распределяет музыкальный материал равномерно, и протяженность каждой из картин практически одинакова.

Открывается балет сравнительно краткой Интродукцией, основная тема которой повторится в финальном Апофеозе, образовав музыкальную «арку». Для композитора это было принципиально важно: небольшой балет наполнен таким количеством танцевальных тем, что повторность и мелодическая «завершенность» были насущно необходимы для выстраивания целого. Упомянутая тема Интродукции (пример 1) своим темпом и характером неуловимо напоминает Скерцо из музыки к мендельсоновскому «Сну в летнюю ночь» (аналогию дополняют и указания, сделанные композитором: *Allegro spiritoso* и *molto leggero*). Параллель не случайна: во-первых, Петипа уже ставил балет на музыку Мендельсона («Сон в летнюю ночь», 1876), во-вторых, сам сюжет «Романа...» провоцировал такого рода ассоциации своим миром цветов и бабочек.

пример 1

Allegro spirituoso

p molto leggero

Будучи балетом камерным, «Роман...» не отличался большим количеством кордебалетных номеров. Они представляли собой, в основном, вальсы цветов и бабочек, отмечавшие основные сюжетные «точки». В первой картине это радость по поводу наступившего утра (№ 3) и завершающий картину танец цветов (второй раздел № 7), во второй — вальс достигших своей цели «заговорщиков» (№ 9). Все они, несмотря на их разные характеры и образы, схожи и несут на себе отпечаток танцев того времени — как традиционных балетных, так и бытовых.

пример 2

**Tempo di Valse
Moderato**

p dolce legato

Интересно, что один из этих вальсов (№ 7) (пример 2) прозвучит в № 12 (Апофеоз) в преобразованном двухдольном, но узнаваемом варианте (пример 3):

пример 3



С точки зрения балетмейстера важны фрагменты, связанные с главными персонажами: мотыльком Сфинксом и Розой (она едина в трех лицах: Бутон, Цветущая Роза, Увядшая Роза). Для каждого из героев Дриго нашел свои оттенки лирического тематизма, названного Теляковским «слащавым».

Первое появление на сцене (в № 4) мотылька Сфинкса отмечалось лирической темой, напоминающей традиционное балетное Адажио (пример 4). Она схожа с прочими лирическими темами балета, прежде всего, с темами Розы.

пример 4



После № 4 тема возвращалась в конце следующего номера, замыкая смысловой раздел, связанный с образом Сфинкса и включающий в себя его появление и восхищение, охватившее цветы при виде прекрасного мотылька. Следует заметить, что Дриго не менял тональность этой темы, тем самым объединив два номера.

Образ Розы раскрывался в трех сценических образах и получал три музыкальные характеристики, фиксировавшие каждый этап ее бытия.

Появление Бутона розы отмечалось лирической темой (пример 5). Она уже была заявлена в № 1 и служила обобщенной характеристикой всех роз, спящих на холмике посреди сада. Теперь эта же тема относилась к одной конкретной Розе.

пример 5



Прозвучав в первой картине, тема появлялась в финале балета (Апофеоз), становясь музыкальной основой для «большой группы», завершающей спектакль¹⁵. Она не имела такого значения, как вторая тема (Цветущей розы), которая в полном виде звучала в начале второй картины (№ 8), становясь мелодической основой для страстного танца главных героев. Этот танец является еще одной «смысловой точкой», помогающей ориентироваться при соотнесении клавира и либретто («Сфинкс и Цветущая роза исполняют танец, полный неги, которой они предаются со всем любовным пылом»). Описанию танца соответствует единственное указание *Allegretto appassionato*, имеющееся в балете и относящееся к этому номеру. Тема широкого лирического дыхания и с мотивами вздоха, графикой рисунка напоминающая распустившуюся розу, становится лирической кульминацией небольшого балета (пример 6).

пример 6

The musical score for Example 6 is written for piano and treble clef. It features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a tempo marking of *Allegretto appassionato*. The piece is marked *mf* (mezzo-forte). The melody in the treble clef is more active and rhythmic, often featuring slurs and accents. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes, frequently grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes). The score includes dynamic markings such as *mf* and *con espress.* (con espressione).

¹⁵ Схожая «живая картина» была финальной точкой и балета «Пробуждение Флоры».

Тема была избрана Дриго и в качестве единственной лирической темы, помещенной в Интродукцию. Свою роль она играет и в сцене искушения Настурцией Сфинкса, когда тот «несколько раз пытается обнять Настурцию, но всякий раз на его пути встает Роза». Эта «борьба» обаяний двух героинь передана и Дриго, противопоставляющим тему Цветущей розы настойчивому голосу с «уговаривающими» шестнадцатыми (пример 7).

пример 7

Un po' agitato

The musical score for Example 7 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Un po' agitato". The piano part includes markings "mf" and "con espress.". The vocal line features a series of sixteenth notes, while the piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Третий музыкальный образ Розы, теперь Увядающей, мы находим в № 10 второй картины, когда, пережив предательство Сфинкса, она появляется в саду с печальной выразительной темой (пример 8). Это один из очень немногих примеров миморных номеров балета. Впрочем, за рамки № 10 этот образ не выходит, что связано с особенностями развития сюжета и стремительностью счастливой развязки:

пример 8

legato con espressione

The musical score for Example 8 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "legato con espressione". The piano part includes a marking "p". The vocal line features a series of notes with triplets, while the piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

В музыке балета значительный интерес составляют симфонические картины природы, свободно развивающиеся номера или звукоизобразительные фрагменты, в которых буквально «проявляется» сценическое действие.

Звучащее после Интродукции начало первой картины (№ 1) — большая картина рассвета, постепенно прогоняющего ночную тьму над садом («При поднятии занавеса сцена погружена в темноту, затем облака рассеиваются, начинается рассвет»), и появляющегося яркого солнца («становится видно озеро, пышная зелень прекрасного сада, который чуть позже согревается лучами восходящего солнца»).

Дриго последовательно рисует в звуках сначала ночной сумрак и неясные тени (пример 9), затем — постепенное пробуждение природы, дуновение ветерка, птичьих голоса (пример 10), и, наконец, сияние солнца (пример 11).

пример 9

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The bass line features a series of chords and a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The treble line contains chords and a melodic line. The second system continues the piece, starting with a mezzo-piano (*pp*) dynamic. The bass line has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The treble line features a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes, and a chordal accompaniment. The dynamics are marked as *pp* and *pp* *gato*.

пример 10

Example 10 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes dynamics *pp* and *p*, and a *trem.* marking. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

пример 11

Example 11 shows a single system of piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The music is marked *f* and features a dense, rhythmic texture with many beamed notes and accents.

Еще один музыкальный «пейзаж» есть во второй картине (№ 10) — это картина грозы. Точно следуя за указаниями сценария, Дриго тщательно выписывает все «подробности» природного события: «небо темнеет и молнии, предвестники грозы, разрезают облака» (пример 12), а после на нежный мир цветов и бабочек обрушивается гроза, бушует ветер (пример 13).

пример 12

Allegro molto

p

mp *f* *loco*

пример 13

Allegro

ff

3 3 3 3

Но «через некоторое время все успокаивается» (пример 14):

пример 14

The musical score for Example 14 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The marking *un po' rall. e dimin.* is placed above the first measure. The second system continues the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The marking *dim.* is placed above the first measure, and *rall. molto* is placed above the second measure.

В музыке балета можно обнаружить и небольшие «штрихи», украшающие и поясняющие сценическое действие.

В № 2 после пробуждения цветов «утренний ветерок слегка волнует цветы» едва слышным звуковым «шорохом» (пример 15):

пример 15

The musical score for Example 15 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The marking *p leggero* is placed below the first measure. The second system continues the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The marking *staccato il basso* is placed below the second measure.

В том же номере белые мотыльки пугают нежные фиалки (пример 16), которые спасаются от них бегством, кажущимся реально видимым (пример 17).

пример 16

Allegro vivo

pp

пример 17

pp

pp

pp

В № 11, когда волшебство уже свершилось, и Лилия возвратила Розе красоту, та, желая отомстить неверному возлюбленному, принимает знаки внимания от многочисленных мотыльков. Их перебивающие друг друга голоса слышны в полифонической переключке оркестра (пример 18):

пример 18

a tempo cantabile

mp

mp

mp

un po' cresc.

Но когда «Роза уступает опьянению любви и падает в объятия прекрасного мотылька», порывистое движение двух персонажей (пример 19) навстречу друг другу оказывается также перенесено в оркестр:

пример 19

Largamente



Этот небольшой балет, не претендующий на лавры музыкального шедевра, тем не менее, оказывается произведением, созданным искусно и со знанием дела. А если взглянуть на него пристальным взглядом исследователя, он способен помочь в «расшифровке» недомолвок и неясностей, окружающих несостоявшуюся постановку. Обратимся же теперь к этому вопросу.

* * *

В Дневнике Петипа, который мы уже неоднократно цитировали, упоминаются изредка фамилии некоторых солистов, названия исполнявшихся ими па и отдельные фразы относительно танцев. Благодаря этим беглым заметкам, можно попытаться восстановить отдельные подробности рождения сценической реальности «Романа...».

Прежде всего, следует вспомнить, что главную роль (Розы) Петипа предназначал для О. Преображенской. Поэтому можно сделать вывод, что в тех случаях, когда хореограф пишет о ней, речь идет о главной героине.

В записи от **6 декабря 1903 г.** мы читаем: «Вечером в 7¹/₄ часа в Училище начинаю “Роман бутона розы”, даже не прослушав музыки г-на Дриго. Сто участников. Я дошел до появления белых бабочек¹⁶» [12, с. 86]. По записи сразу заметен размах участия кордебалета в № 1 и значительном фрагменте № 2. «Белые бабочки» у Петипа, это стайка белых мотыльков, которая «кружит вокруг фиалок, пугая их своей дерзостью». Можно лишь подивиться скорости сочинения, продемонстрированной балетмейстером, сумевшим в один вечер поставить фрагмент балета протяженностью в 183 такта¹⁷, включающий не только кордебалет-

¹⁶ В данном случае нас не должно смущать присутствие в цитируемом тексте «бабочек», а не «мотыльков», так как опубликованный Дневник Петипа, представляет собой перевод с французского оригинала. В нем эти персонажи упоминаются как «papillon». Вариант перевода («мотылек») вынужденно возникает потому, что в случае наиболее очевидного перевода главный герой в силу особенностей русского языка оказывается бабочкой (т. е., существом женского рода). При публикации же Дневника на русском языке его переводчик И. А. Лихачев не должен был сообразовываться с либретто балета.

¹⁷ Заметим, что далее сочинение пойдет такими же стремительными темпами.

ные танцы, но и выход Маргаритки и Кампанулы (о количестве участников этих танцев мы уже знаем от самого Петипа).

Во время следующей репетиции (**8 декабря**), как отмечал Петипа, он «сочинил до выхода Бутона розы» [12, с. 86]. Снова имелся в виду протяженный фрагмент балета, включавший в себя (или намечавший пунктиром) несколько весьма значительных эпизодов: сцену испуганных мотыльками фиалок, вальс прочих цветов (№ 3), появление Сфинкса и сцену обожания, которым его окружают восхищенные цветы, выход Маргаритки и, вероятно, ее танец. Петипа замечал далее, что он «состряпал еще очень неудачное *pas de trois*» [12, с. 86]. Не имея точных указаний, можно предположить, что здесь хореограф предусматривал танец Маргаритки, Сфинкса и неизвестного нам третьего участника (однако, это лишь одна из многих вероятностей). Когда Петипа вернулся к не слишком нравившемуся ему танцу (и вернулся ли он к нему вообще), в Дневнике уже отмечено не было.

Далее (**9 декабря**) Петипа продолжил работать над тем же фрагментом, видимо, оттачивая детали («сочинил коду первого па» [12, с. 86], отмечал он).

В записи от **13 декабря** мы находим упоминание о том, что к репетициям наконец-то присоединилась отсутствовавшая до того исполнительница роли Розы Преображенская, от которой Петипа до того лишь получал телеграммы (**9 декабря**: «Получил депешу от г-жи Преображенской: “По нездоровью буду в Петербурге лишь следующую пятницу»», с раздражением замечая по этому поводу: «Как получится балет, если не с кем репетировать?» [12, с. 86]).

В тот же день (**13 декабря**) Петипа «сочинил адажио Преображенской и Фокина, сопровождаемое массой цветов, затем коду и два выхода до момента исчезновения под сценой Бутона розы и Бабочки» [12, с. 87]. Речь шла о первой встрече мотылька Сфинкса и цветка (№ 7) и их первом лирическом дуэте на фоне кордебалета. Что имел в виду Петипа, когда упоминал о «коде» и «двух выходах», ныне уже непонятно, так как он, например, мог вернуться к исправлениям прошлой своей работы.

Дальнейшая работа над балетом отмечена в Дневнике уже от **24 декабря**, когда Петипа записал: «Пересочинил г-же Павловой ее вариацию в тирольском *pas de deux*. То же и г-же Преображенской — ее первую вариацию Распустившейся розы. А г-же Трефиловой — ее выход с Фокиным в безудержном вальсе. Заставил Павлову отработать ее па с Гердтом» [12, с. 88]. В этих кратких строках содержатся весьма ценные сведения.

Из них мы узнаем, что роль Маргаритки предназначалась Павловой (для которой он поставил некое «тирольское *pas de deux*»). Подобного указания в клavierе нет, но в предлагаемом нами варианте музыкальной драматургии балета Маргаритка появляется с темой, по характеру и ритму напоминающей польку, а по мелодическому рисунку — «обалеченный» йодль¹⁸ (пример 20):

Вопрос о том, какое *pas de deux* имеется в виду, трудно разрешим. Замечание Петипа, что он «заставил Павлову отработать ее па с Гердтом» [12, с. 88],

¹⁸ Йодль — жанр народных песен в горных областях Австрии, Швейцарии, Баварии, отличающийся своеобразным рефреном с характерным переходом от низкого (грудного) регистра к фальцету; мелодически, как правило, строится на широких интервалах.

пример 20

Allegretto un po' moderato

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto un po' moderato'. The dynamic is 'p con grazia'. The second system continues the piece with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and phrasing slurs.

дополнительно доказывает, что Гердт был включен в балет как неназванный в либретто персонаж — кавалер Павловой-Маргаритки¹⁹.

Упомянутую далее «первую вариацию Распустившейся розы» идентифицировать трудно, можно предположить, что вариацией стал один из фрагментов № 8, когда Роза пытается соперничать с Настурцией, привлекая внимание Сфинкса к себе и становясь на его пути.

Впрочем, следующий Вальс вполне ясен: № 9 представляет собой танец цветов и бабочек, радующихся удаче своего замысла. И указание на выход Трефиловой с Фокиным в «безудержном вальсе» дает возможность сделать вывод: Трефиловой была отдана роль «первой красавицы клумбы» Настурции, так как во время упомянутого Вальса «вдали появляются обнявшиеся Настурция и Сфинкс».

Следует сделать и еще один вывод, не явный, но очевидный: первая картина и значительная часть картины второй были созданы Петипа за неполных двадцать дней.

Таким образом, мы уже можем составить предполагаемый список действующих лиц и исполнителей готовившегося балета²⁰:

Роза (Бутон, Цветущая и Увядшая) — О. Преображенская;

Мотылек Сфинкс — М. Фокин;

Маргаритка — А. Павлова;

Настурция — В. Трефилова;

Старая бабочка — П. Гердт.

Эту работу в мемуарах упоминал Фокин: «в последнем своем балете <...> он [Петипа. — А. Г.] поручил мне главную мужскую партию — Мотылька. <...> Помню

¹⁹ Среди эскизов костюмов для этого балета в ГМТиМИ находится эскиз костюма для П. Гердта (Старая бабочка).

²⁰ Кроме того, судя по эскизам костюмов, роль Лилии предназначалась для А. Ураковой, Красной гвоздики — Н. Бакеркиной, Пестрой гвоздики — Е. Эдуардовой.

на репетиции О. И. Преображенскую. Она, вероятно, изображала “Бутон”. Постановка Петипа была такой же изящной, как и во многих других его балетах, Я убежден, что талант Петипа нисколько не был в упадке, как утверждали его враги» [10, с. 82].

Следующие заметки относительно постановки «Романа...» обнаруживаются уже в следующем году, **7 января 1904 г.**, когда Петипа записывал: «В 10-й раз заставляю репетировать “Роман бутона розы”. Я сочинил все группы большого адажио и к 3 часам закончил репетицию» [12, с. 89]. Какое «большое адажио» имел в виду хореограф, точно сказать нельзя, но можно предположить, что это фрагмент из № 11, завершающийся примирением Сфинкса и Бутона розы.

Но вскоре в Дневнике появились горестные записи о том, что «спектакля в Эрмитаже не будет. Весь мой труд пошел прахом» [12, с. 89] (**9 января**), «первый раз спектакль [в Эрмитажном театре. — А. Г.] проходит без балета, а между тем я сочинил “Роман бутона розы”» (**23 января**) и «кабы только я остался в живых и у меня хватило сил и моя поганая болезнь позволила мне поставить хотя бы в будущем году мой балетик “Роман бутона розы”» (**29 января**) [12, с. 91]. Впрочем, вскоре надежда на постановку исчезла, и Петипа лишь не без скрытой гордости замечал: «преклонный возраст не помешал мне в 1904 г. сочинить для Эрмитажа одноактный балет “Роман бутона розы и бабочки”, либретто г-на Всеволожского, музыка г-на Дриго. Когда я закончил этот балет, все артисты устроили мне овацию, все только и говорили: “Г-н Петипа, да это маленький шедевр!”. Так что я еще, слава богу, не умер» [15, с. 60].

* * *

Как мы уже говорили выше, балет не был показан ни в 1904 г., ни позже, как на то надеялся сам Петипа. Лишь 11 мая 1919 г., в бенефис Р. Дриго, он был представлен на сцене Государственного Мариинского театра в постановке А. Чекрыгина. Для композитора это было символическим прощанием с театром, публикой и страной, которым он отдал большую часть своей творческой жизни. «В тот памятный прощальный вечер знаменитый бас Шаляпин произнес в честь маэстро речь не только от имени дирекции и своего лично, но и от лица публики, переполнившей театр, речь, полную теплых чувств и благодарности к тому, кто столько лет и с таким достоинством управлял судьбой русского театра» [8, р. 24–25].

Предполагаемая программа бенефиса на протяжении времени трансформировалась. В ноябре 1918 г. было объявлено, что «в Январе будет праздновать свой бенефис < ... > маститый дирижер, Дриго. Последний возобновляет “Талисман” и ставит свой новый балет “Роман бутона розы”» [16, с. 53]. Через месяц постановочные планы изменились, и хроникер «Бирюча» возвестил, что «композитор намечает для своего бенефиса сразу две новинки: одноактный балет “Роман бутона розы” и трехактную оперетту на сюжет из современной американской жизни²¹ с обильным числом балетных номеров» [17, с. 58]; более того — еще позже «Бирюч» подтвердил, что «Дриго написал комическую оперу, которая пойдет в его

²¹ Имелась в виду опера (или, как указано в процитированной информации, оперетта) «Fluffy-Raffles», сочиненная Дриго, который окончил «период занятий балетным театром» [8, р. 26] и решил вернуться к своим оперным «истокам».

бенефис, в Мариинском театре» [18, с. 60], а далее это сочинение планировали перенести на сцену Михайловского театра. Однако новую оперу петроградские зрители так и не увидели²², и в бенефисный спектакль, состоявшийся не в январе²³, а в мае 1919 г., «шли сцены из балета “Талисман” и новый балет бенефицианта “Роман бутона розы”» [21, с. 376], как это и намечалось изначально.

Если бросить быстрый взгляд на программу представленного в 1919 г. «Романа...» [22], то становится ясно, что количество танцев в этой постановке было уменьшено по сравнению с предполагавшимся вариантом Петипа.

Первая картина начиналась «*Рассветом и восходом солнца*»; сделанное пояснение «музыкальная картина» и отсутствие указания на участие в ней исполнителей, свидетельствуют о том, что это был симфонический эпизод.

Далее предусматривалось «*Пробуждение цветов; появление Пакиретт²⁴, Иван да Марья и Колокольчика*». Введение в действие цветка с «национальным знаком» (Иван да Марья) было новшеством для этого балета.

Следующим танцем был «*Выход бабочки (Сфинкса)*», следом — «*Появление Бутона Розы и сцена обольщения*», в котором, как и указывал Петипа, участвовали не только солисты, но и обширный кордебалет цветов и бабочек (артисты театра и воспитанницы Государственного Театрального Училища).

Если следовать программе спектакля, последним танцевальным номером первой картины было «*Появление Настурции*» в сопровождении двух кавалеров. Вальс цветов, завершавший первую картину, в перечислении танцев отсутствует (возможно, его заменил ансамбль Настурции и кавалеров).

Вторая картина представляется идентичной задуманной Петипа драматургии. Она начиналась «*Сценой любви и страсти распустившейся Розы и прекрасной бабочки “Сфинкса”*», далее следовало «*Появление Настурции и сцена ревности*», потом — «*Вальс цветов и бабочек*», «*Гроза*», «*Выход увядшей Розы и Чертополоха*», «*Появление Царицы садов и чудесное превращение Розы*», *Адажио, Вариации — Настурции, Пакиретт, Сфинкса и Розы, и Финал*.

В данном случае следует сделать лишь одно пояснение. В имеющемся варианте музыки балета наличествуют лишь три женские вариации — Маргаритки, Настурции и Розы. Указание на четвертую вариацию — мужскую (Сфинкса) — появляется лишь в машинописном варианте либретто, добавлено от руки и занимает вторую строчку²⁵ (можно предположить, что Петипа изначально задумывал

²² «Бирюч» пояснял: «К 40-летнему своему юбилею Р[ичард] Е[вгеньевич] предполагал доставить свою новую трехактную комическую оперу, но < ... > вынужден ограничиться 4-мя картинами “Талисмана” и новым, не шедшим еще одноактным балетом “Роман бутона розы”» [19, с. 301–302].

²³ Вероятно, причиной тому, кроме всего прочего, были и сложные бытовые условия существования театра в то время. Автор «Бирюча» зимой 1919 года замечал: «Холод, стоящий в театрах, действует убийственно на сборы. Некоторые театры < ... > для успокоения публики стали печатать в объявлениях температуру зрительного зала» [20, с. 28].

²⁴ Французское наименование цветка маргаритки — *raquerette* — в этой версии преобразовалось в имя героини. Впрочем, в списке действующих лиц в скобках пояснялось, что имеется в виду Маргаритка.

²⁵ В результате образовывается следующая последовательность вариаций: Маргаритка, Сфинкс, Настурция, Бутон розы.

использовать здесь какую-либо из уже созданных мужских вариаций²⁶). Чекрыгин поместил ее перед вариацией Розы, нарушив первоначальный замысел, но приблизив последовательность к традиционному *pas de deux*, в котором расположение танцев было бы именно таким.

Впрочем, дальнейшее существование балета на отечественной сцене прервалось. Из уже процитированной выше книги С. Травальи можно узнать, что, возвращаясь в 1919 г. в Италию, композитор, «не имевший более никаких богатств, вынужден был удовлетвориться тем, что оставил лишь наиболее дорогие памятные мелочи и предметы одежды; он бросил все, чтобы взять с собой еще не изданную партитуру своего “Романа бутона розы”, которая достигала максимально разрешенного веса, не долженствовавшего превышать шестьдесят килограммов» [8, р. 41]. Возможно, он заботился именно об этой партитуре²⁷ потому, что опасался оставлять неизданное сочинение в переживающей сложные времена стране, когда ни архивные, ни театральные, ни библиотечные фонды сохранности рукописи гарантировать не могли. Возможно, причиной тому были сентиментальные соображения, а, может быть, и слабая надежда на скорое осуществление постановки в каком-либо из зарубежных театров²⁸.

* * *

«Роман...», в первый и единственный раз показанный в 1919 г., более на нашей сцене не появлялся, несмотря на то, что, как указывают исследователи, партитура, голоса и репетитор балета²⁹ хранятся в ЦМБ, а эскизы костюмов, принадлежащие Всеволожскому, — в ГМТиМИ. Однако не в нашей стране, а в Марселе в 1982 г. была показана новая версия спектакля в постановке П. Консуэгра [24]. Фрагменты музыки балета были использованы в «Класс-концерте»³⁰, поставленном в 1987 г. К. Сергеевым и Н. Дудинской.

Ныне остается лишь надеяться на то, что, как «Пробуждение Флоры» в новом облике вернулось на отечественную сцену, так и «Роман Бутона розы» когда-нибудь также будет возрожден в качестве примера утраченного, но не забытого наследия М. Петипа.

²⁶ Например, вариацию из «Арлекинады» того же Дриго, в которой роль Арлекина Фокин в первый раз исполнил 26 октября 1903 г. [10, с. 471].

²⁷ Вероятно, партитуру «Fluffy-Raffles» он также увез с собой, так как тот же Травалья не без горечи замечал, что она «осталась и, из-за некоторых достойных порицания обстоятельств, останется в неизвестности в архивах издательского дома Сандзоньо, который приобрел ее в начале 1920-х гг. и не изыскал возможности поставить на сцене» [8, р. 26].

²⁸ Тем более, что многие из танцовщиков и исполнителей, которых он хорошо знал, теперь работали за границей и могли в этом ему способствовать. Впрочем, точных сведений о том, что Дриго предпринимал какие-либо усилия для постановки «Романа...» нет.

²⁹ В исследовании Я. Гуровой [23] (равно как и в работе Борисоглебского) указывается, что балет состоял из одного акта и трех картин.

³⁰ Музыка к «Класс-концерту» в 1980 г. была «собрана» концертмейстером ЛАХУ Р. Клименковой. Фрагменты из «Романа...» были использованы для движений у станка (*pliés, ronds de jambes par terre, battement fondues*), движений на середине (*temps lie, battements tendus*), Малого *Adagio*, Большого *Adagio*, комбинации на пальцах и финальной Коды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулагина В. Последний балет Петипа «Волшебное зеркало» (1903) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / составители: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 241–256.
2. Мемуары Мариуса Петипа // Мариус Петипа / сост. А. Игнатенко. СПб.: Издательство «Союз художников», 2003. С. 3–159.
3. Лифарь С. История русского балета от XVII века до «Русского балета» Дягилева. Париж, 1945. 303 с.
4. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
5. Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета (в 2 т.). Т. 2. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.
6. Гаевский В. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
7. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1963. 551 с.
8. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p. (перевод с ит. Е. Калининой).
9. Le Bouton de rose [клавир балета]. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 130 p.
10. Фокин М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
11. Теляковский В. Воспоминания. Л. – М.: Искусство, 1965. 481 с.
12. Мариус Петипа. Дневники 1903–1905 годов // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 68–112.
13. Теляковский В. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 703 с.
14. Le roman d'un Bouton de rose. Ballet fantastique en I acte & 2 tableaux de Marius Petipa. Musique de Richard Drigo [рукопись]. 6 л. Частная коллекция Ю. П. Бурлака (перевод с фр. А. Груцыновой).
15. Мариус Петипа. Мемуары // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 23–66.
16. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 2 (9–15 ноября). С. 52–57.
17. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 5 (1–7 декабря). С. 55–61.
18. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 8 (23–31 декабря). С. 59–64.
19. Дриго Р. Е. (К 40-летнему юбилею службы) // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 17–18 (апрель). С. 299–302.
20. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 9 (1–8 января). С. 23–29.
21. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 19–20 (май). С. 370–379.
22. Бенефис Капельмейстера Госуд. театров Р. Е. Дриго. Талисман. Роман Бутона Розы [программа спектакля 11 мая 1919]. Пг.: «Электротечатня» Я. Кровицкого, 1919. [б.с.]
23. Гурова Я. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра. СПб.: Типография «Сфифия Принт», 2015. 390 с.
24. Консуэгра П. Марсель и Мариус Петипа // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 133–142.

УДК 792. 8

Т. В. Никитина

МАРИУС ПЕТИПА В ТЕКСТАХ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ

Имя французского балетмейстера Мариуса Петипа широко известно на его второй Родине — в России. И хотя полной монографии¹ Петипа пока не существует, его творчеству и личности посвящены многочисленные научные публикации и статьи в разных сборниках, газетах и журналах. Мариус Петипа провел большую часть своей жизни в России на службе у Дирекции императорских театров, имел продолжительную насыщенную карьеру в качестве балетмейстера. Конечно же, российские театральные, литературные газеты и журналы писали о великом балетмейстере, критиковали или хвалили его постановки («Театральный мирок», «Записки Санкт-Петербургского театрала» и др.), также как и газеты, в которых имелись рубрики, посвященные театральному искусству, опере и балету («Петербургские ведомости», «Московские ведомости» и прочее).

До своего приезда в 1847 году в Россию М. Петипа не был ни известным танцором, ни известным хореографом. Он переезжал в разные города и страны, выступал в разных театрах (в Парижской опере, в Большом театре Бордо, в театрах Нанта и Мадрида). Что же писали про него во французских газетах и журналах? А писали ли вообще что-либо? Ответить на этот вопрос является целью данной статьи. В данном исследовании проанализированы некоторые статьи и вырезки из газет и журналов эпохи Мариуса Петипа: «Ля Ревю мюзикаль», «Ля Ревю театраль», «Ле Монд», «Фигаро» и другие. Данные документы бережно хранятся в отделе «Искусство спектакля» Национальной библиотеки Франции, а также доступны на электронном ресурсе библиотеки.

В сборнике «Записки театральной библиотеки», посвященном изучению театральной прессы приводятся следующие строки, заставляющие задуматься о научной ценности газетных текстов, а также призывающие изучать их с осторожностью. «Периодическая печать, фиксирующая для потомков выступление артиста в пьесе, подвергающаяся критическому разбору сценическое и музыкальное оформление спектакля, становится, как известно, спустя годы, материалом для творческого анализа. При более широком взгляде периодика может играть роль важного исторического документа, отражающего жизнь общества в целом. С другой стороны, многие издания и вне общественного контекста обладают самодевлеющей ценностью» [1, с. 3]. То есть, газетные и журнальные тексты являются ценным и важным материалом для исследователя, помогают по-новому посмотреть на события в прошлом.

Стараясь найти газетные статьи, где упоминается имя Мариуса Петипа, исследователь может столкнуться со следующими трудностями. Французские

¹ М. Ильичева написала первую часть книги «Неизвестный Петипа», где рассматривается его творчество до 1868 года.

издания XIX века даже если и писали про Петипа, то, в первую очередь, про его небезызвестного брата Люсьена Петипа². С 1839 года Л. Петипа танцует со знаменитыми балеринами и становится постоянным партнером великой балерины Карлотты Гризи³. В газетных текстах часто встречаются следующие сокращения: «M. Petipa» — то есть «Monsieur Petipa» («господин Петипа»), что легко также спутать с Мариусом Петипа, в таком случае статья требует более глубокого анализа, чтобы узнать про какого именно Петипа идет речь. Возможны следующие написания «Петипа» без инициалов или «М. Л. Петипа» («господин Люсьен Петипа»):

«Bordeaux, le 30 décembre. Le Grand Théâtre. Le ballet *Cendrillon* terminait le spectacle. M. L. Petipa a été très applaudi ainsi que Mlle Louisa» («Бордо, 30 декабря. Большой Театр. Балет «Золушка» заканчивал спектакль. Г-ну Л. Петипа много аплодировали, также как и г-же Луизе...»⁴) [2, с. 745];

«Le succès de la *Peri* n'a pas été un instant douteux; sauf quelques longueurs, au deuxième acte, le ballet touche à sa perfection. Mademoiselle Carlotta Grisi, ..., n'a jamais été plus poétique, plus légère, plus admirable. *Petipa* manqué un peu d'ampleur et de dignité pour représenter le personnage d'Achmet» («Балет «Пери»⁵ имел несомненный успех; не считая некоторых затянутых сцен во втором акте, балет был совершенен. Г-жа Карлотта Гризи ... никогда еще не была настолько поэтичной, легкой, никогда еще ее так не восхищались. *Petipa* не хватило размаха движений и достоинства, чтобы представить образ Ахмета») [3, с. 154].

В театральном сезоне 1843–1844 гг. Мариус Петипа танцует в Большом Театре Бордо⁶, однако банкротство антрепренера прерывает его карьеру. Вот некоторые строки, которые удалось найти в архивах:

«Bordeaux. 9 mai. Le Grand-Théâtre a rouvert ses portes. C'est *la Favorite* qui a inauguré cette année théâtrale < ... >. Nous allons voir des débuts importants: on annonce pour jeudi 11 ceux de *Marius Petipa*, frère du danseur de l'Opéra; on en dit du bien; espérons. Nos encouragements lui sont acquis» («Бордо. 9 мая. Большой театр снова открыл свои двери для публики. Новый театральный год откроет «Фаворитка», обещают замечательный сезон⁷. Мы увидим важные дебюты: 11 мая в четверг намечается дебют *Мариуса Петипа*, брата танцовщика в Париже. Про него говорят хорошо. Мы надеемся. Мы желаем ему успеха») [5, с. 635].

² Петипа Люсьен (1815–1898) — старший брат Мариуса, выступал в роли первого танцовщика в Большом Театре Бордо, затем в Парижской опере, также был хореографом.

³ Гризи Карлотта (1819–1899) — итальянская танцовщица.

⁴ Здесь и далее тексты из французской прессы сопровождаются переводом на русский язык, выполненным автором данной статьи.

⁵ Мы знаем, что речь идет о брате Люсьене, так как он интерпретировал роль Ахмета в балете «Пери», поставленном в Парижской опере 17 июля 1843 года. [4, с. 205, 459].

⁶ На данный момент в ожидании публикации находится подробная статья о пребывании и работе Мариуса Петипа в Бордо Натали Морель Боротра «*Мариус Петипа, «второй танцовщик» в Большом Театре Бордо*» (Natalie Morel Borotra, *Marius Petipa, «second danseur» au Grand-Théâtre de Bordeaux*).

⁷ В первой половине XIX века театральный сезон начинался в мае.

Даже при таком коротком описании читатель понимает, что брат Мариуса Люсьен уже был довольно известен в Париже и в балетном мире того времени, и его имя появлялось чаще на страницах газет. Мариус же предстает на страницах газет, прежде всего, как брат известного танцовщика.

В газете «Ля Франс Теараль», где упоминается Мариус, сначала описывается выступление танцовщицы, и ей же посвящена большая часть статьи: « C'est au bruit des applaudissements de toute la salle que Mme Albert a reparu en effet, après une absence trop longue ... Mime parfaite <...>, danseuse parfaite dans la *Gipsy*, de sensibilité dans *Giselle*, elle n'a rien perdu de son esprit et de sa légèreté... *M. Marius Petipa* se pose tous les jours avec plus d'avantage en faveur du public » («После своего долгого отсутствия Мадам Альбер⁸ появилась под шум бурных аплодисментов всего зала. Идеальная актриса <...>, идеальная танцовщица в «Цыганке»⁹, чувственная танцовщица в «Жизели», она не растеряла ни своей живости, ни легкости... *Г-н Мариус Петипа* выступает каждый день и все больше нравится публике) [6, с. 3]. Танцовщица была интереснее прессе и критикам и привлекала больше внимания, чем танцовщик.

Мариус Петипа покидает Францию в 1847 году. Балетмейстер и танцовщик отныне работает в Санкт-Петербурге, и французская пресса вспоминает про него редко. Удалось найти следующую статью 1855 года, где речь идет о смерти отца Мариуса:

« *M. Petipa*, maître de ballet à la cour de Russie, vient de mourir à l'âge de 68 ans. Il laisse 4 enfants qui soutiennent dignement le nom de leur père: Lucien Petipa, premier danseur de l'Opéra; *Marius Petipa* — danseur attaché à la cour de Russie; Jean Petipa qui joue la comédie à l'étranger; et Mlle Victorine Petipa, jeune cantatrice » («Г-н Петипа, балетмейстер при русском дворе умер в возрасте 68 лет. Он оставил 4 детей, которые достойно носят имя своего отца: Люсьен Петипа, первый танцовщик Оперы, *Мариус Петипа* — танцовщик про дворе в России, Жан Петипа, актер за границей, и Викторин Петипа, молодая оперная певица») [7, с. 294].

В 1861 году большим событием в Париже стала постановка балета «Рынок невинных» и успех супруги Мариуса Петипа (Марии Суровщиковой-Петипа). Парижская публика тепло встретила русскую балерину, и газеты восхищались ее красотой и талантом. Балет «Парижский рынок» был представлен публике в Санкт-Петербурге в 1859 г. и возобновлен на сцене Парижской оперы 29 мая 1861 г. под названием «Рынок невинных» (« *Le Marché des Innocents* »). Эта парижская постановка вызвала два громких скандала, которые впоследствии привели к судебным разбирательствам. Первый был вызван неким Рене Лордеро (René Lordereau), автором водевилей, который получил предложение отредактировать текст петербургского либретто балета.

« Il s'agissait de naturaliser ce ballet sur la scène française, plus exigeante, parait-il, que ces sortes des compositions, que ne l'est la scène russe. Là-bas, on se préoccupe peu

⁸ Альбер-Беллон Элиза (годы жизни неизвестны) — французская балерина.

⁹ Балет «Цыганка» — первый балет Ж. Мазилье (1801–1868), поставленный в 1839 году.

de la forme littéraire. Qu'il y ait du style dans les pas et les attitudes des danseuses, cela suffit aux spectateurs moscovites. Ceux de Paris sont plus difficiles... » («Речь идет о необходимости сделать балет приемлемым на французской сцене, по-видимому, более требовательной к подобным сочинениям, чем русская сцена. Там мало заботятся о литературной форме. Был бы только стиль в рас и в позициях танцовщиц, и московские зрители будут удовлетворены. Парижская публика же не так проста...») [8, с. 366].

После внесенных исправлений в либретто г-н Лордеро захотел, чтобы его имя упоминалось на афише спектакля, и из-за этого произошел его конфликт с Петипа и Ройэ (Royer), директором Парижской оперы, которые отказали ему в этом желании. Согласно статье, опубликованной в газете «Ле Монд Иллюстрэ», суд постановил, что «работа, проделанная г-ном Лордеро, не может быть призвана соавторством» (« le travail de M. René Lordereau ne constituait pas une véritable collaboration ») [8, с. 366].

« Pauvre Lordereau, il n'eut même pas la consolation de figurer sur l'affiche, A. Royer disait — Les noms nouveaux y font toujours un déplorable effet » («Несчастный Лордеро, безутешный, его имя даже не будет значится на афише. А. Ройэ сказал, что новые имя на афишах всегда создают жалкое впечатление») [9, с. 397].

Второй конфликт, который также потребовал вмешательства суда, случился между М. Петипа и Ж. Перро. Об этом случае упоминал известный историк танца Айвор Гест как о первом деле нарушения авторских прав в хореографии [10]:

« Le célèbre chorégraphe Perrot vient d'intenter un procès à M. Petipa, époux de Mme Marius Petipa. Il s'agit d'une contrefaçon ou plagiat chorégraphique... » («Известный хореограф Перро возбудил дело против г-на Петипа, супруга г-жи Петипа. Речь идет о нарушении авторских прав или плагиате хореографического произведения...») [11, с. 5].

В 1880–1890-е годы о Мариусе Петипа в качестве хореографа пишут в музыкальных и театральных рубриках: « M. Albert Visentini, avec M. Marius Petipa pour chorégraphe, vient de faire représenter au Grand-Théâtre, à Pétersbourg, un ballet en quatre actes et six tableaux, qui a pour titre *Ordre du roi!* Grand et franc succès, disent les dépêches que nous recevons. Le compositeur dirigeait l'orchestre. Sa parution a été trouvée charmante, et les danses de M. Petipa très réussies » («Г-н Альберт Визентини вместе с г-ном Мариусом Петипа в качестве хореографа, представили в Большом Театре Петербурга балет в 4 актах и 6 картинах под названием «Приказ короля»! О большом и явном успехе спешат нам сообщить полученные нами депеши. Композитор дирижировал оркестром. Его сочинение называли очаровательным, а танцы, поставленные г-ном Петипа, блестящими» [12, с. 3];

«Au ballet impérial, en attendant la nouvelle œuvre chorégraphique de M. Marius Petipa, *Raymonde*, dont le rôle principal sera tenu par la danseuse italienne Mlle Pierrine Legnani, on fait encore la salle comble avec le ballet de Petipa et Tchaïkovski, *La Belle au Bois dormant*...» («Пока все ждут новое хореографическое произведение г-на Мариуса Петипа, балет «Раймонда», главную роль в котором исполнит итальянская балерина Пьерина Леньяни, императорский балет вновь собирает полный зал на представлении балета Петипа и Чайковского «Спящая красавица») [13, с. 5].

Имя Мариуса Петипа встречается на страницах французской прессы, когда речь идет о визитах французского президента Феликса Фора в Россию во время своего правления в 1895–1899 гг. Он был деятельным сторонником сближения России и Франции. В 1897 г. состоялся его официальный визит в Россию, и французские газеты активно обсуждали это событие. Газеты «Ле Раппель», «Ля Жюстис», «Ле Темпс» и многие другие писали следующее: «В честь приезда президента французской республики в Петергоф, был устроен грандиозный гала спектакль. Мы увидели первый акт из оперы Глинки «Жизнь за царя» и балет Петипа «Сон в летнюю ночь» [14, с. 2].

Некоторые ученые историки балета¹⁰ часто характеризуют вторую половину XIX века как период упадка балетного искусства в Западной Европе, в особенности, роли и места танцовщика в балете. Французская исследовательница Мари-Франсуаз Криту пишет, что «танцовщик превратился в партнера, который лишь нужен для того, чтобы поднимать и носить танцовщицу» [15, с. 21]. Данное утверждение появляется также в статьях французских журналистов. В сборке газетных вырезок в отделе «Искусство спектакля» находим следующее:

«Le Nestor de la chorégraphie française, depuis 25 ans et plus fixé à Saint-Petersbourg, où il est le grand maître des ballets de l'Opéra impérial, et où on va lui faire de magnifiques noces d'argent, à l'occasion desquelles nous écrivons cette article, afin de lui montrer qu'à Paris tout le monde ne l'oublie pas.

Hélas! on ne le connaît plus guère à l'Opéra... La gloire des danseurs est encore moins durable que celle des artistes du chat.

Sans doute, un danseur de nos jours, paraît un être bizarre, singulier même, pour certains: ridicule. On s'imagine que c'est une profession d'indolent; que les femmes seules devraient la pratiquer » («Нестор французской хореографии, более 25 лет¹¹ уже проживающий в Санкт-Петербурге, где он является великим балетмейстером при императорских театрах. В честь юбилея его службы мы посвящаем ему эту статью, чтобы уверить его в том, что в Париже его никто не забыл.

Увы! Мы его не знаем более в Парижской опере... Слава танцовщиков длится еще меньше, чем даже слава оперных певцов.

Несомненно, танцовщик в наши дни кажется странным существом и даже одиноким, а некоторым и смешным. Мы уверены, что эта профессия для беспечных; что только женщины должны ее заниматься».) [16].

Заключение

Данное исследование не является исчерпывающим и предлагается как дополнение к некоторым уже известным фактам о творчестве Мариуса Петипа и его времени. Проанализировав имеющиеся статьи французских газет и журналов

¹⁰ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 312 с.; Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI–XX siècles*, Paris, Éditions Desjonquères, 1995, 220 с.

¹¹ Мариус Петипа поселился в Петербурге в 1847 г., статья же написана в 1896 г. То есть, в статье возможно указано неверное число.

XIX века, где упоминается имя Мариуса Петипа, можно заключить, что начало его карьеры складывалось не так успешно как у брата Люсьена (авторам часто приходилось пояснять своим читателям, кто такой Мариус Петипа). То есть, в начале своей насыщенной карьеры Мариуса воспринимают прежде всего как сына балетмейстера Жана Петипа и брата Люсьена Петипа.

При быстром просмотре газетных статей уже начала XX века мы видим, что, в конце концов, отношение к двум братьям меняется в точности наоборот. Ежедневная газета «*Le Temps*» пишет в 1935 г. о новой постановке балета «*Намуна*»¹²: «*On sait que Namouna a été représentée pour la première fois à l'Opéra le 6 mars 1882. La chorégraphie avait été réglée par Lucien Petipa, le frère du fameux maître de ballet Marius Petipa*» («Мы знаем, что балет «*Намуна*» был впервые показан в Парижской опере 6 марта в 1882 г. Хореография была поставлена Люсьеном Петипа, братом известного балетмейстера Мариуса Петипа» [17, с. 3].

В преобладающем количестве статей можно наблюдать, что танцовщице уделяется намного больше внимания, чем танцовщику. Журналисты восхищались красотой балерины, ее сценическим талантом, виртуозностью. Можно утверждать, что в первую очередь их интересовала танцовщица, а не танцовщик. Возможно, поэтому французская пресса редко пишет о танцовщике Мариусе Петипа.

Балеты Мариуса Петипа, поставленные в Санкт-Петербурге, описываются французской периодической печатью крайне редко, его постановки, к сожалению, не известны французской публике XIX века. О Мариусе Петипа в качестве великого балетмейстера знают во Франции благодаря его репутации, которую он завоевал в России, но его балетные спектакли остаются без должного внимания. О балетах Мариуса Петипа заговорят с новой силой после того, как Рудольф Нуреев покажет парижской публике 3-й акт из балета «*Баядерка*» в 1961 году.

Французская пресса XX века будет писать о Мариусе Петипа много и назовет его «одним из самых выдающихся французских балетмейстеров, самым великим из всех, наставником целой элиты танцовщиков и танцовщиц первой величины» [18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Санкт-Петербург: (б. и.), 1997 — Вып. 8/9. / Отв. ред. П. В. Дмитриев. — Санкт-Петербург: Балтийские сезоны. 2010. 274 с.
2. *Revue des théâtres des départements // Gazette des théâtres: journal des comédiens.* 1837. 5 janvier. Paris. с. 745
3. A. G. *Théâtres // La France littéraire*, 1843, Paris. с. 153–154
4. *Dictionnaire de la danse / sous la dir. de Philippe Le Moal.* Larousse. Paris. 1999. URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37089173n> (дата обращения 04.04.2016)
5. *Chronique des départements // La Tribune dramatique: revue théâtrale, artistique, littéraire et des modes.* 1843. 15 mai. Paris. с. 635–637
6. N. A. *Théâtres des départements // La France théâtrale: journal des intérêts artistiques et littéraires.* 1844. 21 mars. с. 3–4

¹² Балет «*Намуна*» (музыка композитора Э. Лало) был поставлен Л. Петипа в 1882 году.

7. Nouvelles // La France musicale. 1855. 7 janvier с. 294–295
8. *Petit-Jean*. Courrier du Palais // Le Monde illustré. 1861. 8 juin. Paris. с. 366
9. Petites misères de la vie d'écrivain // Revue biblio-iconographique. 1901. Paris. с. 396–397
10. Don Quichotte. Marius Petipa dans le texte. Les Balletonautes. 2012. URL: <http://lesballetonautes.com/2012/11/05/don-quichotte-marius-petipa-dans-le-texte/> (дата обращения 04.04.2016)
11. Les Coulisses // Figaro. 1862. 17 juillet. Paris. с. 5–6
12. *Jules Prével*. Courrier des Théâtres // Figaro. 1886. 1 mars. Paris. с. 3
13. Rezow. Correspondance Étrangères. Figaro en Russie // Figaro. 1898. 22 février. Paris. с. 5
14. M. Félix Faure en Russie // Le Rappel. 1897. 23 août. Paris. с. 2
15. *Christout M. – F.* Le Ballet occidental naissance et métamorphoses XVI–XX siècles. Paris. Éditions Desjonquères. 1995. 220 с.
16. *Massiac Théodore*. Petipa. 1896. 28 juillet (Отдел искусства спектакля Национальной библиотеки Франции, газетная вырезка)
17. *Henry Malherbe*. Musique // Le Temps. 1935. 29 mai. Paris. с. 3
18. La Danse. L'oublié de Petipa. 1960. 7 août (Отдел искусства спектакля Национальной библиотеки Франции, газетная вырезка)

УДК 792.8

О. А. Федорченко

БАЛЕТ «КОРСАР»:

ЭВОЛЮЦИЯ ПАРТИИ МЕДОРЫ В XIX ВЕКЕ

Балет «Корсар» по мотивам поэмы Байрона впервые увидел свет на сцене Парижской Оперы в 1856 г. в постановке Жозефа Мазилье. Через два года, в 1858-м, «Корсар» бросил якорь в Санкт-Петербурге: первый балетмейстер Императорских театров Жюль Перро перенес нашумевшую европейскую новинку в российскую столицу, но спектакль был весьма сдержанно принят публикой. Всю вторую половину XIX в. у руля «Корсара» стоял Мариус Иванович Петипа. Четырежды (в 1863, 1868, 1880, 1899 гг.) Петипа возобновлял этот балет, каждый раз внося в него изменения и дополнения, которые касались танцев балерины, солистов и кордебалета.

В данной статье речь пойдет о танцевальных изменениях партии Медоры в XIX в. на примере пяти редакций балета «Корсар» на петербургской сцене.

В XIX в. в Петербурге «Корсар» танцевали восемь балерин: Екатерина Фридберг (9 января 1858), Каролина Розати (8 ноября 1859), Мария Суровщикова-Петипа (24 января 1863), Адель Гранцова (25 января 1868), Екатерина Вазем (7 апреля 1868), Генриетта Дор (3 сентября 1868), Евгения Соколова (30 ноября 1880), Пьерина Ленъяни (13 января 1899). Меньше всего танцев у Медоры было в 1858 г. (пять); в шести номерах принимала участие Адель Гранцова в 1868 г.; Мария Суровщикова-Петипа, Евгения Соколова и Пьерина Ленъяни танцевали в семи ансамблях. Первая Медора Екатерина Фридберг, судя по афише, не сильно уставала: она исполняла лишь две сольные вариации, принимала участие в двух *Scene dansante* (любовное адажио с Конрадом и танцевальная сцена с Сеид-пашой в эпизоде мнимой свадьбы) и была центром большого кордебалетного ансамбля *Pas des éventals*. Наибольшей интенсивностью отличалась партия Медоры в исполнении Пьерины Ленъяни: виртуозная итальянка в первом акте танцевала технически трудную вариацию и принимала участие в ансамбле, в котором она очаровывала Сеид-пашу и давала тайные знаки корсару; во втором акте — большое классическое *Pas de deux* и любовное адажио с Конрадом; в третьем — «Оживленный сад», включавшее адажио, вариацию и коду, а также *Scene dansante caractere* с Сеид-пашой, в заключительной картине принимала участие в «Танцах на корабле».

Действие первой картины происходило на восточном базаре, на одной из площадей Константинополя. Танцевальная часть балета открывалась вариацией Медоры. Выходное соло Медоры присутствует во всех пяти редакциях «Корсара», но, к сожалению, не все они удостоились внимания театральных критиков. Про вариацию Екатерины Фридберг (1858) известно лишь, что она была «очень милой» [1]. Ничего не сообщили рецензенты о том каким было выходное соло Марии Петипа (1863) и Адель Гранцовой (1868). Евгения Соколова, дебютировавшая в «Корсаре» в 1880 г., для первого выхода взяла вариацию из балета «Метеора»,

которую знатоки балета именовали «гранцевской» по имени блиставшей в ней Адели Гранцовой. Практика балетного театра второй половины XIX в. вполне лояльно относилась к тому, что балерины вставляли в «тело» спектакля «свои» вариации, в которых их таланты представляли бы наиболее выгодно, а недостатки бы затушевывались «кокетливостью» и «очарованием». Соколова, находившаяся на закате карьеры, да и в молодости не считавшаяся выдающейся виртуозкой, выбрала технически несложную вариацию, которая была «исполнена балериной со свойственными ей кокетливостью настолько удачно, что вариация была повторена по требованию публики» [2]. Больше всего свидетельств осталось о вариации Пьерины Леньяни (1899), знаменитой итальянской виртуозки, впервые в истории балета исполнившей 32 фуэте. Балерина сразу же задала высочайший уровень, и в выходной вариации «привела в восторг публику своими пируэтами на арабесках» [3].

Этой вариацией танцевальная характеристика образа Медоры в первой картине и ограничивалась. Развитие темы любви Конрада и прекрасной гречанки происходило в пантомимных эпизодах, пантомимой же она выражала неприязнь к Сеид-паше. Лишь в 1899 году появился ансамбль, в котором взаимоотношения Медора — Конрад — Сеид-паша были заявлены и решены танцевально. Сеид-паша, увидев Медору, выражал ей знаки внимания и жаждал обладать красавицей. Исаак Ланкедем, в доме которого Медора жила на положении воспитанницы, угодливо демонстрировал девушку богатому покупателю и заставлял ее быть любезной с Сеид-пашой. Медора же, кокетничая с Сеид-пашой, обращалась за помощью к Конраду и выражала готовность убежать вместе с любимым. Интереснейшая с драматургической точки зрения сцена, которая так и просится быть изложенной языком хореографии! Кажется странным, что Перро, выдающийся мастер действенного танца, решил этот эпизод в 1858 г. средствами пантомимы. Ведь в его балетах были очень похожие ансамбли, в которых концентрировалось действие, завязывались драматические узлы, и все это выражалось языком танца. Поэтому сочиненный М. Петипа в 1899 г. ансамбль «Finesse d'amour» («Тонкости любви») с участием П. Леньяни (Медора), П. Гердта (Конрад), А. Бекефи (Сеид-паша) и С. Лукьянова (Исаак Ланкедем), в котором он перевел пантомимную прежде сцену на язык действенного танца, несомненно, можно считать логическим развитием традиций Жюль Перро. Что же касается номера, он имел успех, прежде всего, благодаря таланту Леньяни, которая была в нем, по словам рецензентов, «очень мила». Сцену обольщения Медорой Сеид-паши, полную кокетства и насмешливой издевки, балерина провела превосходно, и, по уверениям прессы, увлекла, «не одного пашу, а всех зрителей» [4].

Во второй картине «Грот корсаров» развивалась тема любви Медоры и Конрада. Количество танцевальных номеров с участием Медоры в этой картине варьировалось от двух (1858, 1868, 1899) до трех (1863, 1880). Образ главной героини в «Гроте корсаров» развивался средствами абстрактного и действенного танцев, а также драматической пантомимы. Символом идеальной красоты она представляла в бессюжетных композициях, название, структура и состав участников которых менялись на протяжении всего XIX в. Но всегда Медора стояла

в центре танцевального ансамбля, вызывая восхищение и Конрада, и театральных зрителей. В действенном дуэте Медоры и Конрада достигала кульминации пылкая экстатическая страсть. Драматический финал похищения Медоры, решенный исключительно средствами пластики, раскрывал в характере возлюбленной Конрада героические черты. Особняком в развитии танцевального образа Медоры стоит номер «Маленький корсар», сочиненный Мариусом Петипа в 1863 г. для супруги Марии Суровшиковой-Петипа, который придавал черты пикантной игривости.

Идеальная красота Медоры воспевалась в больших танцевальных ансамблях картины. В 1858 г. это был *Pas des éventailles* (Танец с веерами), в котором танцевали исполнительница партии Медоры, две классические солистки, две воспитанницы Театрального училища и женский кордебалет. Номер носил иллюстративно-декоративный характер. Критики нашли его «весьма оригинальным», отметив множество «интересных групп, составленных г. Перро совершенно удачно» [1].

В 1863 г. Медору вывели из «юрисдикции» *Pas des éventailles*, который стал чисто кордебалетным ансамблем, но взамен этого Петипа сочинил классический *Pas de six* с участием главной героини (Мария Суровшикова-Петипа), безымянного кавалера (Христиан Иогансон) и четырех воспитанниц Театрального училища, аккомпанирующих танцам солистов.

В 1868-м Петипа преобразовал *Pas des éventailles*, который был кордебалетным ансамблем с соло балерины, в гранд-па. Вместе с изменением структуры номера, он увеличил число исполнителей: теперь в номере принимали участие 24 танцовщицы, 4 корифейки (Мария Соколова, Анна Кошева, Александра Прихунова, Мария Ефремова), исполнительница партии Медоры (Адель Гранцова) и — впервые — Конрад. Изменения в хореографической структуре не изменили сути: в этом номере Медора предстала во всем блеске женского очарования. Относительно же танцевального решения известно, что вариации балерины и солисток были «труднейшими». Так, вариация А. Гранцовой вызвала «восторженные аплодисменты», в которой особо запомнились «так называемые *pas de basques*; это верх совершенства, образе чистоты и отчетливости, а также легкости, положительно недоступной ни для одной из современных танцовщиц» [5]. Вариация эта была «подвижной»: в случае необходимости балерина, танцевавшая партию Медоры, заменяла ее на «свою». Так, для Екатерины Вазем и Генриетты Дор Петипа сочинил другие вариации. Вазем вспоминала: «Петипа вставил для меня новую вариацию из двойных пируэтов на носках и других технических трудностей, которые, как говорили, мне очень удались» [6, с.114]. О Г. Дор в Петербурге еще долго вспоминали, как балерина «становилась на пальцы правой ноги и, ударя левой ногой по правой, делала девять полных оборотов, не изменяя положения своего корпуса» [7].

Очень важным концептуальным новшеством стало появление в *Pas des éventailles* (версия 1868 г.) Конрада. И хотя его роль была самой что ни на есть традиционной — поддерживать балерину в адажио, — тем не менее, включение пирата в бессюжетный ансамбль представляется решающим хореографическим событием в истории русского «Корсара». Дуэт балерины и кавалера в классическом балете

есть наивысшая форма идеальных отношений. Именно в дуэте-диалоге персонажей хореографы рассказывают языком классического танца о «невыразимом»: о благородных намерениях влюбленных, о гармонии идеальных взаимоотношений, о высоких чувствах, владеющих ими. Поэтому классический дуэт Конрада и Медоры, лишенный сюжетного обоснования и возникающий в «Корсаре» чисто «для красоты», как раз и является важным структурным элементом в хореографической драматургии балета. В нем заявленная ранее тема любви получает танцевальное подтверждение. Но, к сожалению, Петипа не считал необходимым наделять Конрада развернутой танцевальной характеристикой, и в дальнейших возобновлениях от участия Конрада в бессюжетных танцах отказался. Он вернулся к традиционной практике и изъял из ансамбля главного героя, поручив его функции безымянным партнерам балерины. Окончательно Конрад «вернется» в классический дуэт лишь в XX в.

В 1880 г. вместо *Pas de six* и *Pas des éventailles* в афише появилось *Grand pas*, в котором принимали участие Евгения Соколова (Медора), безымянный классический премьер (Павел Гердт) и 19 (sic!) кордебалетных танцовщиц. Исходя из состава участников, указанных на афише, можно предположить, что за новым названием скрывался старый *Pas des éventailles*. О номере не сохранилось никаких откликов рецензентов, остается только предполагать, что балерина и П. Гердт танцевали классическое адажио, вариации и коду, а вокруг пары премьеров живописно группировались танцовщицы кордебалета.

В этом же варианте (классическое *pas de deux* Меоры и безымянного классического кавалера, обрамленное кордебалетными танцами) присутствует *Pas des éventailles* на афише спектакля 1899 г. Петипа только заменил неудобное число 19 танцовщиц на 12 корифеек. Хореография вариаций была сложнейшей: по словам критиков, балерина П. Леньяни «выказала образцовую технику, легко и равнодушно проделывая самые сложные фигуры» [3]. В мужской вариации Георгий Кякшт «удивлял полетами и двойными турами в воздухе». Оба соло были бисированы.

В 1863 г. хореографическая партитура партии Медоры была дополнена шутивным номером «Маленький корсар», который М. Петипа сочинил для своей жены Марии Суровщиковой-Петипа, обладавшей большим женским обаянием, но не виртуозной техникой. По сюжету Медора, желая развлечь Конрада, переодевалась мальчиком и танцевала для своего возлюбленного. Это сейчас, в информированном обществе, неизбежно встанут вопросы: а зачем Конраду понадобился мальчик-юнга. В балетном же театре эпохи романтизма и постромантизма переодевание танцовщиц в мужские костюмы было своеобразной «изюминкой»: трико и колеты пикантно обтягивали женские формы, давая балетomanам насладиться красотой фигур и оценить стройность ножек. Во многих балетах исполнялись кордебалетные танцы, в которых половина танцовщиц выходила в мужских костюмах, как, например, в «Пахите» или «Дон Кихоте».

«Маленький корсар» не был технически сложным номером, но забавной танцевальной зарисовкой. Маленький пират «храбр и рвется в бой, хотя еще очень молод. Лихо закручивая несуществующие усы, мальчик вздыхает, огорченно пожимая плечами. Продолжая игру, пиратик зорко высматривает на море чужие

корабли, и ноги выбивают тревожную дробь. В финале танца, замерев в эффектной позе, маленький корсар задорно выкрикивает в рупор боевой пиратский клич: «На abordаж!» [8, с. 307]. В этой миниатюре Медора представляла шаловливой проказницей, очаровывающей Конрада. Также в «Маленьком корсаре» можно увидеть и своеобразную прамбулу к гаремным сценам с их эротическим подтекстом. Но, с другой стороны, в шутовском по содержанию номере Медора выражала готовность быть всегда с Конрадом и переносить все тяготы морской жизни. Этот танец, полный непосредственного веселья, еще больше оттенял романтический дух роли Медоры. И тем самым Петипа чуть приблизил балетный образ героини к литературному.

«Маленький корсар» в исполнении Марии Суровщиковой-Петипа имел большой успех. Но его исполнение в спектакле в XIX в. оставалось «на усмотрение» балерины. Так, А. Гранцова, Г. Дор, Е. Вазем, П. Ленъяни этот номер не танцевали — кокетливость и игривость не были сильными сторонами их творческой характеристики. В 1880 г. «Маленький корсар» вернулся в спектакль с дебютом очаровательной и артистичной Евгении Соколовой. Балерина исполнила его с большим воодушевлением и наградой ей была бурная овация. Впоследствии Соколова с удовольствием передала этот номер своей любимой ученице Тамаре Карсавиной, которая наполнила его несколько иным смыслом: «Я забыла о наигранной скромности и непритязательной резвости: < ... > мне хотелось скакать и прыгать. Здравый смысл подсказывал, что вместо того, чтобы извиняться за отсутствие усов, лучше сделать вид, будто я бойко пощипываю несуществующие. Многочисленные вызовы доказали успех этой выдумки» [9, с.166].

Кульминационной в развитии отношений главных героев была Scene dansante (Танцевальная сцена). Если в первом акте любовь Медоры и Конрада передавалась средствами пантомимы, и герои не соприкасались в буквальном смысле (лишь в финале картины Конрад уносил Медору на руках), то теперь их взаимоотношения находили пластическое подтверждение в любовном дуэте. Они наконец-то оставались наедине, и ничто не препятствовало выражению их чувств. В дуэте соединялись танец и пантомима, лирика и экспрессия, эротика и целомудрие. Медора «желает лучше прислуживать Конраду и, поднося питье, шербет и трубку, танцует около него» [10, с. 9]. Конрад же с нетерпением жаждал обладать возлюбленной, расточая ей самые пылкие ласки. Но опять же, в строгих рамках театральной и общественной цензуры — самые горячие эротические намеки так и оставались намеками. Для М. Петипа, первого исполнителя партии Конрада (которую он исполнял на протяжении 11 лет), этот эпизод был самым любимым, и о его пылкости ходили легенды. Е. Вазем вспоминала: «В галантной сцене в гроте Петипа очень увлекался. При объяснении в любви Медоре он весь содрогался и, судорожно сжимая в объятьях, шептал: “Je t’aime!.. Je t’aime!..”» [6, с.114]. О характере танцев Медоры в этом дуэте остается лишь догадываться, основываясь на единственном упоминании в рецензии 1868 г. В ней говорится об А. Гранцовой, которая произвела большой эффект «чрезвычайно смелым прыжком на диван, на котором она образует с Конрадом в сцене грота весьма оригинальную группу» [5].

Драматическим контрастом дуэту была следующая за ним пантомимная сцена похищения Медоры разбойниками во главе с Бирбанто. Конрад, понюхав отравленный цветок, неожиданно терял сознание, героиня звала на помощь. Но являлись лишь заговорщики в темных плащах. Медорой овладевал страх, но не за себя — за любимого, которому грозит опасность. Она бесстрашно защищала Конрада, кинжалом ранила Бирбанто, после чего, из-за неимоверного напряжения (очень верный психологический ход!), лишалась сил. Этот пластический эпизод, пусть даже и лишенный танца, является важнейшим в развитии образа главной героини: ее любовь к Конраду достигла наивысшей точки, когда она готова пожертвовать собственной жизнью ради спасения возлюбленного. И именно этот эпизод, в котором героиня предстает и бесстрашной, и горячо влюбленной, и очень чувствительной, и даже сентиментальной женщиной, позволял критикам причислять партию Медоры к «трудной и для опытной мимической актрисы» [5].

Во второй половине спектакля Медора попадала в гарем Сеид-паши, и в ее образе появлялись новые краски. Она в гневе бесстрашно бросалась с кинжалом на Исаака Ланкедема, гордо отвергала домогательства владельца гарема. Но, увидев среди корсаров, переодетых дервишами, Конрада, она, к радости Сеид-паши, с увлечением танцевала для своего возлюбленного и, таким образом, весьма органично «вливалась» в гарем, становясь его украшением. Образ Медоры наполнился трагическим и драматическим звучанием в эпизоде принуждения к браку с Сеид-пашой: лишь отдавшись сластолюбивому старцу она могла спасти от гибели Конрада. И представляла кокетливой соблазнительницей в сцене брачной ночи, когда она, притворяясь влюбленной, связывала пашу и убегала с Конрадом.

В «гаремных сценах» Медора принимала участие в двух номерах: в бессюжетном, где в очередной раз варьировалась тема женственности и красоты, и в действенном: Scene d'action Медоры и Сеид-Паши. Действенный ансамбль в процессе эволюции спектакля больших изменений не претерпел, в нем изначально предпочтению отдавалось актерскому мастерству балерины. Либретто подробно описывает дуэт Медоры и Сеид-паши: героиня «прельщает Сеида танцами; но по временам можно заметить с каким нетерпением ждет она часа своего освобождения. Вдруг приходит она в ужас при виде кинжала за поясом Сеида. Влюбленный паша с удовольствием отдает его Медоре, и когда страх ее увеличивает от взгляда на пистолеты, он и вручает ей. Сеид хочет обнять свою прелестницу, но она ускользает от него в легких танцах. Сеид падает к ногам ее, и она, как бы шутя, сняв свой пояс, связывает им руки своего обожателя, который сначала смеется над ее шалостью» [10, с. 17].

Наибольший интерес «гаремного акта» представляет эволюция «изобразительных» танцев Медоры. В них доведен до кульминации образ прекрасной дамы. А восточный колорит придает этому образу дополнительное ориентальное обаяние. В спектакле Жюля Перро 1858 г. Медора — Фридберг исполняла Solo, но что оно из себя представляло, критики промолчали. Год спустя, в ноябре 1859 г. в петербургском «Корсаре» дебютировала первая Медора — Каролина Розати, которая танцевала парижскую премьеру 1856 г. Безликое Solo она заменила

«La Musulmane» в хореографии Артура Сен-Леона, о котором критики¹ ворчливо заметили: «Это па мимическое, собственно танца в нем нет» [11, с. 77]. Ориентальные движения и грациозные позы Розати — Медоры скрывали недостаточную виртуозность тридцатитрехлетней балерины, которая слыла более успешной мимисткой, нежели танцовщицей.

Но самым большим событием в жизни «Корсара» стало появление картины «Оживленный сад» («Le jardin animé»), которая вошла в спектакль в 1868 г., и по праву составляет ныне ценнейшую жемчужину в танцевальном ожерелье этого старинного балета. «Оживленный сад» расцвел благодаря немецкой балерине Адели Гранцовой, обладавшей «чарующим» талантом.

«Le jardin animé» возникал по приказанию Сеид-паши: он предлагал странствующим паломникам отдохновение в волшебном оазисе среди легкокрылых гурий рая. Образ танцующего сада не нов для балета — воздушный женский кордебалет часто вызывал ассоциации с растительным миром, да и какие только цветы не изображали танцовщицы! Но Петипа довел растительно-танцевальную идею до ее пластического совершенства. Когда на сцене Большого театра под мелодичную музыку Делиба одновременно танцует свыше полусотни хорошеньких стройных женщин, держащих в руках цветочные гирлянды, когда они заполняют сцену, сходятся и расходятся в вальсовых движениях, когда в центре композиции балансирует грациозная балерина и когда внезапно начинают бить фонтаны, — редкое сердце ценителя классического балета не забьется взволнованно и трепетно!.. Имя первой исполнительницы Адели Гранцовой прочно связалось с успехом этой прекрасной сцены: «Сильное впечатление произвело на публику новое па Le jardin animé (в 3-й картине), поставленное г. Петипа < ... >. В этом па г-жа Гранцова делает просто чудеса: так, например, она рисует носками целые узоры, не выходя из положенных на пол цветочных гирлянд, потом несется по сцене с быстротой лани, наконец вскакивает на большую, наполненную цветами корзину, становится на арабеск и делая несколько медленных оборотов, стоя на одной ноге, кидает букеты из рога изобилия» [5]. Даже спустя 30 лет после премьеры образ балерины еще стоял перед глазами петербургских балетоманов: «Легкокрылая балерина точно была создана для этого поэтического хореографического дивертисмента. Она порхала по цветам и перелетала через цветники, поражая как грацией, так равно и своею воздушностью» [7]. «Оживленный сад» по праву можно считать кульминацией в развитии темы царственной красоты Медоры, которая являлась здесь в образе недосягаемого и величественного идеала.

В заключительном эпизоде «Корсара» («Буря на море») танцев было немного, судя по всему, они были несложными, поэтому и не удостоились внимания прессы. О том, что происходило на сцене, не без юмора вспоминала Тамара Карсавина: «В последнем акте не было ни танцев, ни игровых сцен, но, тем не менее, он всегда очень забавлял меня. Под раскрашенным полотном ползали на четвереньках матросы-статисты. Разражалась гроза, и матросы начинали бегать, поднявшись

¹ М. Раппапорт. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 45. Цит. по: [11].

во весь рост. < ... > Медора, в балетном тюнике, то осматривает горизонт в подзорную трубу, то молится, стоя на коленях. Я никогда не знала точных указаний постановщика, но мы полагали, что нам позволено действовать *ad libitum*. < ... > Взбунтовавшиеся корсары тонули вместе с кораблем, а Гердт и я ползли в сторону кулис, делая вид, что плывем. В кулисах я поспешно переодевалась в белую сорочку, распускала волосы и появлялась на скале, выступившей из внезапно успокоившегося моря. Стоя с поднятыми руками, я благодарила небеса < ... >, и мы составляли трогательную группу заключительного апофеоза» [9, с. 167].

* * *

Можно с уверенностью утверждать: партия Медоры является одной из сложнейших в мировом балетном репертуаре. С одной стороны, она отличается редкой танцевальной насыщенностью: балерина принимала участие в семи развернутых танцевальных номерах и ансамблях. С другой стороны, в ней много игровых эпизодов, в которых реализуется актерский потенциал балерины. Кроме того, образ главной героини «Корсара» многогранен и разнообразен: независимая и своевольная девушка; страстно влюбленная в Конрада женщина, готовая пожертвовать собственной жизнью; гордая и бесстрашная, способная постоять за себя и в то же время — кокетливая и обольстительная, шутливая и нежная, величественная и неприступная. Вряд ли есть еще одна балетная героиня классического балетного репертуара, в образе которой сочеталось бы столько противоположных черт, и чья танцевальная характеристика была бы такой разнообразной и богатой. Наверное, потому «Корсар» благополучно и счастливо живет на театральной сцене вот уже более 160 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *М. Раппапорт*. Большой театр. Бенефис г. Перро. Корсар // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 19 янв. № 3. С. 28.
2. Театральное эхо // Петербургская газета. 1880. 2 дек. С. 3.
3. Театральное эхо // Петербургская газета. 1899. 14 янв. С. 4.
4. Театр и музыка. Бенефис г-жи Леньяни // Новое время. 1899. 5 янв. С. 4.
5. Голос // Петербургская хроника. 1868. 27 янв. С. 2.
6. *Вазем Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.-М.: Искусство, 1938. 244 с.
7. Старый балетоман. По поводу возобновления Корсара // Петербургская газета. 1899. № 9. 10 января. С. 9.
8. *Боглачев С. В., Боглачева И. А.* Мария Сергеевна Суровщикова-Петипа // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. 307 с.
9. *Карсавина Т.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 246 с.
10. «Корсар», пантомимный балет в трех действиях и пяти картинах гг. Сен-Жоржа и Мазилье. СПб., 1858.
11. Петербургский балет. Три века. Хроника. Том III: 1851–1900. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2015. 432 с.

УДК 793.3; 75.04

А. А. Меланьин

СХЕМАТИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПОЗ ПО МЕТОДУ УИЛЬЯМА ХОГАРТА

Хореографический текст состоит из последовательных поз, объединенных связующими движениями. Способность запоминать позы, и, видоизменяя их, объединять в комбинации, является важной составляющей частью профессии хореографа.

История искусства содержит множество примеров изображения танцевально-го движения — в рисунке, скульптуре, живописи... Различные по технике исполнения и творческой манере авторов они иногда достаточно точно передают наиболее выразительные положения тела. «В тех случаях, когда костюм танцовщика не скрывает особенностей его телосложения, графика позы практически совпадает с анатомически достоверно изображенным опорно-двигательным аппаратом. По мере увеличения различий между искусственно созданной формой костюма и естественным силуэтом человеческой фигуры их суммарное восприятие претерпевает заметные изменения» [1, с. 7]. Это обстоятельство всегда учитывается художниками и скульпторами при создании композиции. Пример, близкий к хореографии, можно увидеть на таблице из трактата Уильяма Хогарта² «Анализ красоты».

В ранней молодости Хогарт поступил в качестве подмастерья к резчику по серебру, где приобрел уверенные технические навыки профессионального гравера, столь пригодившиеся ему впоследствии на самостоятельном художественном поприще.

Хогарт, по его собственному утверждению, «не стал более копировать различные вещи, но старался скорее усвоить себе их язык (и по возможности определить его грамматику), собирать и удерживать в памяти все, что я видел, и с помощью повторяющихся наблюдений пытаться проверять на моих холстах, как далеко продвинулся я вперед, пользуясь этим способом» [2, с. 12].

Здесь Хогарт имеет в виду не столько искусство понимания художественных произведений через истолкование присущих им специфических средств выразительности, а скорее указывает на те способы, благодаря которым он совершенствовал свою зрительную память, свое искусство видеть и запоминать вещи, предметы, человеческие фигуры. Исходя из контекста приведенного выше отрывка, один из наиболее известных исследователей творчества Хогарта — Джозеф Барк (Joseph Burke) предположил, что под словом «грамматика» Хогарт имел в виду изобретенную им самим систему «зрительной мнемоники», имевшую тесное родство с античным «искусством запоминания» [2, с. 13].

² Хогарт Уильям (1697–1764) — английский художник, иллюстратор, автор сатирических гравюр.

В подтверждение этой гипотезы Д. Барк приводит некоторые сведения из биографии Хогарта. Из них следует, что отец художника — школьный учитель Ричард Хогарт, изобрёл свои способы легкого усвоения грамматических правил и быстрого приобретения навыков устной и письменной латинской речи для английских детей. Таким образом, У. Хогарт с детства мог знать о приемах и правилах античной мнемоники, и она могла дать ему толчок для изобретения собственной зрительной мнемонической системы, специально приспособленной для художественных целей.

В черновиках к «Аналізу красоты» Хогарт пишет: «чтобы достичь умения делать новые композиции (а не повторять старые путем копирования) я старался приучить себя к своеобразной технике запоминания; повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я был в состоянии научиться комбинировать их и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все затруднения, проистекавшие из упомянутых мною обстоятельств, я имел одно существенное преимущество перед моими соперниками, раннюю привычку, приобретенную практикой, — удерживать зрительной памятью все то, что я только хотел изобразить, вместо того чтобы бесстрастно срисовывать все это на месте» [2, с. 14].

Можно предположить, что установленной Хогартом «эстетике линий» предшествовал долгий период разработки искусства «линейной нотации», с помощью которого он совершенствовал свою зрительную память, направляя ее усилия на самые характерные элементы композиции. Очевидно, что процесс выбора таких элементов был как аналитическим, так и творческим.

Любопытные свидетельства о том, что представляла собой «зрительная мнемоника» Хогарта, оставили некоторые из его современников. Так, например, Дж. Николс пишет, что художник любил бродить по лондонским улицам и «делать эскизы всех тех сцен, фигур или предметов, которые обратили на себя его внимание, — карандашом на своих ногтях» [2, с. 14].

Условно схематизированные линии этих зарисовок позволяли Хогарту достаточно точно восстанавливать в памяти лица, позы и даже массовые сцены. Эта выработанная способностью быстрой фиксации условными знаками потока разнообразных зрительных впечатлений играла для Хогарта ту же роль, какую столетие спустя стали выполнять для художников моментальные фотографические снимки. Хогарту удавалось удерживать в своей памяти целостные видимые образы на основании лишь схематично обозначенных их наиболее существенных деталей. Впоследствии И. В. Гете (в своей работе «Собиратель и его присные») назвал подобные зарисовки, состоящие из немногих штрихов, «иероглифами» человеческих фигур.

Рассмотрим пример того, что представляла собой зрительная мнемотехническая система Хогарта. В XVI главе «Анализа красоты» («О положениях тела»), художник «кодирует» центральную многофигурную композицию людей танцующих контрданс. Результат представлен на рисунке 71 в левом верхнем углу этой же таблицы танцующих контрданс (таб. 1), где позы исполнителей контрданса представлены с помощью условных схематических графем. После значительного увеличения верхнего левого угла и наложения схематичных знаков

(слева от цифры 71) на соответствующие им фигуры танцоров принцип соответствия становится более очевидным (таб. 2). Он опирается на условную возможность вписать ту или иную танцующую фигуру в некое геометрическое построение. Причем выбор этих построений сделан Хогартом весьма искусственно и с единственной целью — создать «живописный» контраст между расположенными рядом парами. Ведь если предположить, что все участники контрданса добросовестно и музыкально точно исполняют одинаковые *pas* (и при этом тщательно соблюдают рисунок взаимных перемещений), то различия в их ракурсах не могут быть столь существенными.

В этом, очевидно, и состоял мнемотехнический принцип Хогарта — **усилить различие между сходными танцевальными движениями с помощью геометрической схематизации их ракурсов.**

Именно это обстоятельство и сближает художественный прием Хогарта с навыками, имеющими практическую ценность для балетмейстера. Ведь при работе с исполнителем педагогу и хореографу приходится так или иначе называть позы и ракурсы, чтобы упростить запоминание их последовательности. А так как далеко не все позы имеют канонические названия, то приходится прибегать к приему словесно-ассоциативной маркировки или, проще говоря, «навешиванию ярлыков».

Проведем эксперимент: рассмотрим еще раз схематичные обозначения поз используемые Хогартом (а это, по сути, придуманные им *графические ярлыки*) и попробуем придумать для каждого из них *словесно-ассоциативный ярлык*. Подобный термин должен содержать остро-характерную образную «подсказку». Чем короче и ярче мы «зашифруем» образ — тем легче его запомнить и «оживить» в хореографической фантазии.

Рассмотрим таблицу 2 (слева направо):

— «vis-a-vis кобр» — на первый взгляд позы партнера и партнерши достаточно спокойны, а кривизна зеркально расположенных букв S весьма произвольно вписана в их фигуры, но предложенный «ярлык» содержит вполне достаточную «змеевидную» подсказку для вариационной разработки положений корпуса этой пары³;

— «локотки» (два параллельных уголка на вертикальной палочке) — на гравюре Хогарта дополняются изящно выгнутыми запястьями рук, поддерживающих платье;

— «ромбик-петушок»⁴ — в запечатленной позе лучше всего виден подскок на правой ноге с приподнятой вперед левой (*Pas de greue* [3, с. 47] — основное танцевальное движение всех участников контрданса которое художник последовательно варьирует от одного танцора к другому;

— «P» Pumperkin — «тыква» (*англ.*). Можно предположить, что такую аббревиатурную кодировку имел ввиду Хогарт связывая ее с широкими складками одежды

³ Ярким примером такой разработки может служить достаточно карикатурный менюэт из балета «Rooster» современного хореографа Кристофера Брюса.

⁴ Также есть сходство с мужской темой А из балета «Rooster».

Таблица 1

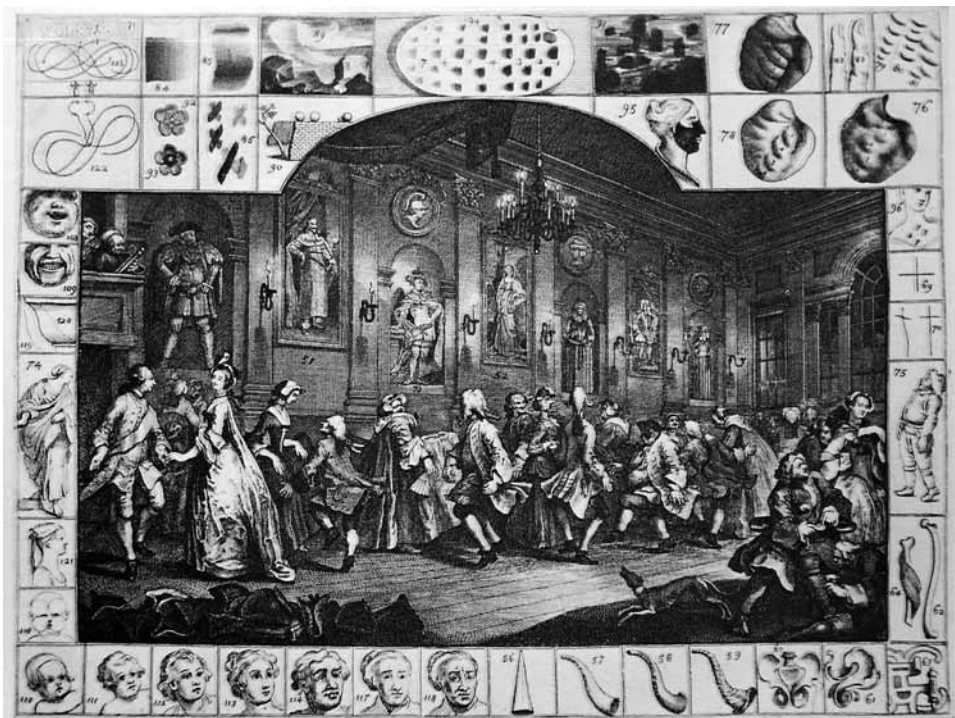
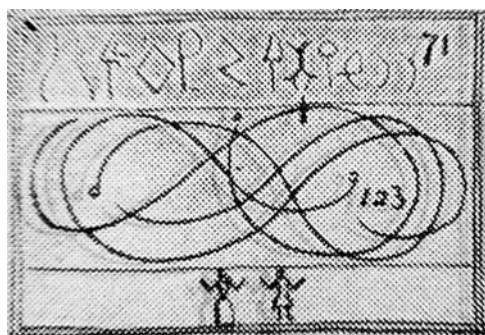


Таблица 2



формирующей силуэт этой танцовщицы, а также — выпуклыми линиями ее щек, воротника и полей шляпки;

— «зигзаг» — геометрическое соответствие этого графического символа и силуэта танцующего совершенно очевидно и не нуждается в комментарии, однако, стоит обратить внимание, что этот мужчина — единственный «опоздавший» или «поспешивший» подскочить на правой ноге с приподнятой вперед левой;

— «сложенный зонтик» (треугольник на вертикальной палочке) — является, по сути, вариацией графического мотива «локотки», с той лишь разницей, что подбородок женщины гордо приподнят, а грудь выпячена;

— «таракан» — хорошо контрастирует с «зигзагом», несмотря на то, что является его вариацией. Хогарт очень остроумно кодирует букли парика этого персонажа как «усики таракана».

Продолжая в том же духе, можно назвать следующие позы как:

- «одуванчик» (шар на вертикальной палочке);
- «пузо на бедре»;
- «двойная скобка».

Если охватить взглядом всю композицию, то хорошо заметно, как диагональ построения подчеркнута перспективным убыванием высоты фигур танцовщиков — от «vis-a-vis кобр» к «двойной скобке». Эти крайние парные элементы композиции также контрастно противопоставлены друг другу своими геометрическими принципами. В первом случае — зеркальность, во втором — параллельность.

Необходимо отметить, что принцип *образно-геометрического* подобия, конечно же, не является изобретением Хогарта, а существует с глубокой древности. Так, например, многие образцы наскальной живописи содержат приемы геометрической схематизации образов животных, птиц, а также человеческих фигур. Этот же ассоциативный механизм с древности используется людьми для «опознания» тех или иных созвездий.

Оригинальность мышления Хогарта выразилась в том, что он первым предложил рассматривать образно-геометрическую схематизацию статичных объектов и траектории их движений *по единому принципу*. Согласно теории Хогарта: «... тела при движении всегда описывают в воздухе ту или иную линию; так, например, головня, которой вертят в воздухе, совершенно явно описывает круг, водопад — часть кривой линии, стрела или пуля из-за быстроты своего движения — почти прямую линию. Волнообразные линии создаются приятным движением корабля на волнах. Для того чтобы получить правильное представление о движении и в то же время быть твердо убежденным, что движение это правильное, давайте вообразим линию, получающуюся в воздухе от движения любой предполагаемой точки на конечности, или от движения части тела и конечности, или, наконец, всего тела целиком.< ... > После того как мы составим себе представление о всех движениях как о линиях, будет нетрудно понять, что грация движения зависит от тех же правил, которые создают ее в формах» [2, с. 197].

В этой же главе Хогарт приводит свои наблюдения, касающиеся характерных различий в танцах персонажей комедии дель арте: «Позы Арлекина попросту составлены из определенных мелких, быстрых движений головы, рук и ног;

некоторые из них будто бы отскакивают от тела по прямым линиям, некоторые можно изобразить маленькими кругами.

Скарамуччо — абсурдно-серьезный характер, с чрезмерно замедленными скучными движениями, которые выражаются линиями неестественной длины. Эти два характера кажутся задуманными по принципу резкого контраста движений.

Движения и позы Пьеро выдержаны главным образом в перпендикулярах и параллелях, так же как его фигура и одежда.

Пульчинелла смешон, потому что все в нем противоречит изяществу — и фигура, и движения. Красота разнообразия, во всех своих проявлениях, полностью исключена из его характера. Его конечности поднимаются и падают почти одновременно в параллельных направлениях, как будто бы они соединены с телом при помощи дверных петель» [2, с. 201–202].

Рассуждая о красоте сценического движения, Хогарт не забывает о соотношении статических и динамических элементов в мизансценах: «Заметьте, что поскольку красота зависит от *беспрерывного разнообразия*, значит, то же самое будет относиться и к благородной изящной игре. А так как ровная поверхность составляет значительную часть красоты в форме, то и перерывы в движении актера также совершенно необходимы и, по моему мнению, весьма полезны для большинства наших сцен, чтобы освободить глаз от того, что Шекспир называет *непрерывным распиливанием воздуха руками*» [2, с. 203].

Дополняя сказанное выше, отметим, что визуально базированные системы записи танца всегда опирались на поочередную зарисовку поз. Современным примером «полнопотоковой» фиксации танца является видеозапись и сегодня она, в подавляющем большинстве случаев, служит отправной точкой для анализа хореографического текста. Тем не менее, для развития пространственного воображения балетмейстеру весьма полезно упражняться в последовательных зарисовках поз, входящих в состав танцевальной комбинации.

В заключение хочется повторить слова Хогарта, утверждавшего, что «движение — есть *род языка*, который, быть может, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде *грамматических правил*» [2, с. 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Меланьин А. Графический мотив // Academia: Танец. Музыка. Образование. 2012. № 1 (25). С. 6–17.
2. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 254 с.
3. Hutchinson A. Dance Notation // Dance books. № 9. Cecil Court, London. WC2. 1984.

УДК 792.8

Г. М. Апанасова

ИГОРЬ МОИСЕЕВ – ВЕЛИКИЙ ХОРЕОГРАФ XX СТОЛЕТИЯ
(К 110-летию со дня рождения)

XX век — это столетие, подарившее миру большое количество имен, важных и интересных событий в области культуры, а так же время появления новых жанров и стилей. История хореографического искусства богата и многогранна. Столетиями хореография развивала различные свои течения и направления: классическая, историко-бытовая, современная, народно-сценическая. Среди всего многообразия хореографии, поставленной в XX в., ярко и высоко, отдельным пластом выделяется народно-сценический танец и связанное с ним имя великого хореографа — Игоря Моисеева.

Игорь Александрович Моисеев (1906–2007) — российский артист балета, танцовщик, балетмейстер, хореограф, балетный педагог. Его имя можно поставить наряду с величайшими мастерами хореографии. Игорь Моисеев открыл и утвердил небывалый доселе жанр народно-сценического танца. Первый, кто подлинно народные танцы поставил рядом с балетом, благодаря сочетанию академической формы и фольклора. Таковы размышления И. А. Моисеева о понятии народной хореографии: «Что такое народный танец? Это пластический портрет народа. Немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души. В его неистощимой сокровищнице много бесценных жемчужин. В них отражены творческая сила народной фантазии, поэтичность и образность мысли, выразительность и пластичность формы, глубина и свежесть чувств. Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им» [1, с. 171]. Этот танец исполняется в своей естественной среде и имеет определённые традиционные для данной местности движения, ритмы, костюмы и прочее. Это танец, в котором показаны стихийное проявление чувств, настроения, эмоций характерных для той или иной национальности. По словам самого Моисеева, «народный танец сочетает в себе талантливую импровизацию с народной традицией; мы же, сохраняя основное зерно подлинно народного танца, мобилизуем все творческие ресурсы профессионального искусства: драматургию, музыку, композицию, танцевальную технику, актерское мастерство, костюм, стремимся еще больше углубить и ярче раскрыть существо танца. В одном случае это может быть сюжет танца, в другом — образ, характер, эмоция, стиль» [2].

И. А. Моисеев родился 21 января 1906 г. в Киеве. Отец — Александр Михайлович Моисеев принадлежал обедневшему дворянскому роду, по профессии был юристом, окончил философский факультет в Гейдельберге. Великолепно владел французским языком и часто бывал в Париже, где познакомился с будущей матерью Игоря Моисеева — Анной Александровной Грэн (полуфранцуженкой-полурумынкой), модисткой по профессии. По воспоминаниям Моисеева, именно матери он обязан своими творческими способностями, а отец привил ему увлечение восточной культурой и историей.

Детские годы Игорь Моисеев провел в Полтаве и Париже. Начал заниматься хореографией в Москве в балетной студии Веры Ильиничны Мосоловой, затем был принят «школу Большого театра» [1, с. 9]. Окончив школу, был зачислен в труппу Большого театра, быстро стал солистом. Танцевал как классические, так и характерные партии¹. Несмотря на явные способности, его часто заменяли другими артистами. После того, как Моисеев оказался инициатором бунта против устаревшего репертуара, отношения с руководством театра усложнились творческим простоем — его просто перестали занимать в спектаклях. Зато благодаря этому инциденту он познакомился с А. В. Луначарским, и, имея много свободного времени, стал бывать у него на «четвергах», куда приходили В. Мейерхольд, А. Таиров, В. Маяковский и другие известные деятели культуры. Там велись беседы об искусстве, театре, литературе. Как говорил сам Моисеев: «Я понял, что не тяну на такую эрудированную компанию». И он дал себе слово учиться. Опять же по протекции Луначарского, Моисеев стал бывать в Исторической библиотеке, в течение полутора лет самостоятельно штудировал историю русского и мирового искусства от древнейших времен до начала XX в.: тысячи томов по истории философии, музыки, литературы, живописи, театра, балета, оперы. Потом эти знания оживали в лекциях, которые он читал своим артистам на гастроях во всех музеях мира — Эрмитаже, Лувре, Прадо... При этом молодой артист преподавал в театральных студиях, вел мастер-классы, занимался активной и профессиональной деятельностью.

Спустя некоторое время, Моисеева снова начали занимать в спектаклях Большого театра, а затем предложили поставить балет «Футболист» на музыку В. Оранского (совместно с Л. Жуковым и Л. Лащилиным, 1930). Так в 24 года он стал балетмейстером. Затем последовал балет «Саламбо» на музыку А. Арендса (1932).

Следуя заветам своего любимого учителя, Александра Алексеевича Горского, Моисеев использовал возможность заявить о себе как о режиссере в балете. Особое значение он придавал массовым танцам как самостоятельному элементу сценического действия, а также разработке танцевальных характеристик, основанных на элементах исторически верных народных танцев. И именно эта концепция легла в основу при создания собственных постановок.

Следующий балет — «Три толстяка» (по одноименному произведению Ю. Олеши на музыку В. Оранского). Но несмотря на успех этого балета и предыдущих постановок всегда находился повод не ставить их в репертуар. О Большом театре в своей жизни Моисеев часто говорил словами П. Корнеля: «Он слишком много сделал для меня хорошего, чтобы я мог сказать о нем плохо, и слишком много сделал мне плохого, чтобы я мог сказать о нем хорошо» [3, с. 24].

Также Игорь Александрович был постановщиком ряда физкультурных парадов на Красной площади. Это были целые театрализованные, всегда политизирован-

¹ Иосиф («Иосиф Прекрасный», постановка К. Голейзовского на музыку С. Василенко); Рауль («Теолinda», постановка К. Голейзовского на музыку Ф. Шуберта); Раб («Корсар», постановка А. Горского на музыку французских композиторов); Мато («Саламбо», постановка А. Горского на музыку А. Арендса); Футболист («Футболист», постановка Л. Лащилина и И. Моисеева на муз. В. Оранского).

ные, представления: «На площадь выбегали спортсмены со щитами в руках и устанавливали эти щиты себе на плечи. На них взбирались другие гимнасты и также образовывали площадку с помощью щитов, на которые влезали трети. В результате образовывалось пять трехэтажных пирамид, каждая из которых была увенчана одним гимнастом, принявшим стартовую позу какого-либо вида спорта: пловец перед прыжком в воду, дискобол перед метанием диска... Когда пирамиды выстраивались, перед ними на несколько секунд появлялся плакат с надписью “Если завтра война”, закрывавший верхних гимнастов. После того, как плакат опускали, на месте спортсменов, готовых начать соревнования, оказывались военные разных родов войск. Вслед за этим пирамиды мгновенно обрушивались, и вместо пяти высоких башен зрители видели огромной длины мост, тянувшийся от Исторического музея до Спасской башни. Мост этот состоял из щитов, установленных на плечах гимнастов. По щитам стремительно проносились мотоциклы, а вслед за ними на том же пространстве начинались сцены боя» [1, с. 37]. Такого рода колоссальный опыт в дальнейшем был крайне полезен для хореографа. Все находки парадных постановок нашли свое отражение в грандиозной и эффектной хореографической картине «Праздник труда» и флотской сюите «День на корабле».

К тому времени Моисеева уже больше интересовало балетмейстерское творчество, а не исполнительство. В 1937 г. он организует I Всероссийский фестиваль в рамках Театра народного творчества, где собирает артистов самодеятельных коллективов разных республик, обладающие уникальным талантом. На этом фестивале Моисеев был главным балетмейстером и именно с участниками фестиваля Игорь Александрович создает свой коллектив — Ансамбль народного танца, окончательно покинув Большой театр.

Создавая свой коллектив у Игоря Моисеева формировалось его собственное понимание новаторской концепции постановки танца. Он изучал Систему К. Станиславского и придумал предмет — «хореодрама», соединение системы Станиславского с танцем: «Моисеев предлагал ученикам воображать себя зимними елками, но с собственным характером, кто-то изображал Снегурочку, которая заблудилась, и елки будто бы охраняли ее от опасностей, каждая по-своему (кстати начало хореографической картины «Метелица», которая и поныне идет в ансамбле)» [3, с. 45]. «...на “четвергах” у Луначарского беседовал о театральных делах Камерного театра с Таировым, который считал главным качеством театра живой смех и радость жизни» [3, с. 46] — идея театра-праздника очень импонировала Игорю Александровичу. Так родился уникальный метод — воспитание танцовщика-актера, хотя научить молодых исполнителей из самодеятельности было совсем не просто.

Моисеев шел своим путем, переводя на язык танца передовые театральные идеи тех лет:

- уделялось большое внимание широте исполнения движений — укрупнению исполнения даже самых мелких элементов, чтобы они не терялись в общем рисунке танца;
- неперемutable условие — танцевать в образе — это постоянное моисеевское требование к исполнителю;

– любимый прием Моисеева — контрастность. «Piano» в молдавском танце «Жок» сменяется искрометным «Forte». Это дает дополнительный эффект — неожиданный всплеск эмоций. Моисеев всегда использовал нюансы в танце, которые нужно было выражать выпукло и ярко;

– умение пользоваться plie прививается с первых дней в Школе-студии. Plie — «как пружина» для следующего движения и толчок для прыжка. Артисты постоянно слышали от Моисеева на своих репетициях: «Ниже присядешь, шире шагаешь»; «Plie ниже, ногу выше» — требовалось утрированное plie. Эти правила Моисеева танцовщики запоминали на всю жизнь. Моисеевцы умели пользоваться этим приемом и именно отсюда создается впечатление, что танцовщики всё исполняют в невероятном темпе, преодолевая сценическое пространство. И именно от этого особую мощь приобретают прыжки танцовщиков.

Репетиции проходили всегда «в полную ногу» и с полной эмоцией — это тоже одно из основных правил, которому неукоснительно придерживаются в Ансамбле до сегодняшнего дня.

Всю жизнь Моисеев считал себя учеником М. Фокина. Его «Шопениана» произвела на Игоря Александровича огромное впечатление своим рисунком, танцевальным орнаментом. Именно танцевальный рисунок — не статичный и декоративный, а действенный — является главной частью композиции у Моисеева. Если танцует солист, кордебалет танцует еще сильнее и усиливает действие (молдавские танцы «Жок» и «Хитрый Макану», танец «Яблочко» из «Флотской сюиты» и др.)

С народными танцами Игорь Моисеев встречался всю жизнь. В детстве, на Полтавщине, бывал на ярмарках, поездил по Белоруссии, бывал в Грузии. Создав ансамбль, он посылал в фольклорные экспедиции своих артистов. Они привозили танцевальный материал, который Моисеев переосмысливал и делал собственную постановку.

В дальнейшем материал собирали на гастролях. Куда бы ни поехал ансамбль, моисеевцы знакомились с местным коллективом и учили движения, а по возвращении в Москву рождалась новая постановка (венгерский танец «Понтозоо», румынский танец «Бриул», польский танец «Оберек», «Арагонская хота», венесуэльский танец «Хоропо» и др.)

Необходимо отметить, что постановки Моисеева отличала абсолютная музыкальность: «Танцуйте не под музыку, не в музыку, а саму музыку» — любил повторять Игорь Александрович. Сам он обладал безграничной музыкальностью.

С годами Моисеев приближался к созданию авторского Театра народного танца. К 1943 г. ансамбль уже получил статус ведущего коллектива страны, отражающего образ, дух и мировоззрение русского народа. В 1950-е ансамбль назвали «посланником мира», сумевшим приоткрыть «железный занавес». Постановки Моисеева завораживали своей техникой и мастерством исполнения. Он обогатил мировое хореографическое искусство, подарив ему новый жанр народно-сценического танца, доказав всему миру, что народный танец имеет право быть профессиональным.

За создание постановки «Дорога к танцу» ансамбль удостоили звания академического (1965), а Игоря Александровича — Ленинской премией (1967).

В 1971 г. Моисеев поставил одноактный балет «Половецкие пляски», в котором использованы яркие театральные эффекты. Истинным триумфом Театра народного танца стал хореографический спектакль «Ночь на Лысой горе» (1983), который Моисеев, с детства влюбленный в повесть Н. В. Гоголя, наблюдавший будущих персонажей на ярмарках Полтавщины, поставил в возрасте 77 лет. Этот спектакль пронизан безудержной фантазией, искрометным юмором, а, главное, танцовщики доказали, что они способны воплотить все замыслы хореографа.

Последнее крупное произведение Моисеева — еврейская сюита «Семейные радости». Все персонажи — из его детства, которых Моисеев очень хорошо помнил. Яркий спектакль, в котором энергия льется через рампу.

На мой взгляд хореографию И. Моисеева нужно исполнять радостно. С одной стороны, легко, и, в то же время, очень трудно. Легко, потому что она очень логичная — движение вытекает одно из другого. Если Игорь Александрович так говорил, значит он был доволен поставленным. С другой стороны, трудно, потому что нужно соответствовать высокой планке, заданной хореографом.

И. А. Моисеев всегда думал о преемственности, о пополнении Ансамбля новыми силами. Это и послужило основой для создания собственной школы при ансамбле: «Я создал школу, чтобы не начинать с нуля и заново не проходить весь путь ансамбля» [1, с. 66–67]; «Школа — это та эстафета, которая перехватывается, и исполнители после школы приходят в ансамбль, уже выучив часть репертуара» [4, с. 10]. Школа-студия при ансамбле была создана в сентябре 1943 г., в самое тяжелое для нашей страны время. Тогда же ансамбль полтора года давал концерты на военных заводах Сибири, Монголии, Урала, Дальнего Востока. Моисеев понимал, что без притока новых артистических сил, ансамбль существовать не сможет: «Если нет школы, нет и традиций, нет преемственности».

Неразрывна творческая связь между ансамблем и школой. Игорь Александрович всегда присутствовал на вступительных испытаниях и на экзаменах в школе-студии, ему было важно на каком материале педагог учит детей. Образно говоря, педагог тоже сдавал экзамен.

На сегодняшний день Школа сохранила особую систему подготовки профессиональных артистов с неограниченным сценическим потенциалом, включающим овладение:

- всеми видами танца,
- гимнастикой,
- акробатикой,
- основами актерского мастерства,
- теоретическими знаниями в области музыки, изобразительного искусства, музыкального, балетного и драматического театра, а главное — национального фольклора.

Программа обучения соответствует современным федеральным государственным стандартам хореографических училищ. Урок классического танца и соблюдение строгих академических форм имеют важное значение в подготовке профессионального танцовщика, а также владение всеми видами танца и воспитание танцовщика-актера — основные задачи в подготовке будущего профессионала.

Моисеев сам лично отбирал преподавательский состав из артистов, выходящих на творческую пенсию, опираясь на тех, кто в совершенстве владел методикой исполнения движений. «Из ног в ноги», «из рук в руки» педагоги передают тот репертуар, который сами танцевали, начиная изучение с элементов танца. Этой системы придерживался всегда сам Моисеев. И этой традицией придерживаются и в Школе-студии. На протяжении обучения моисеевский стиль входит в исполнительскую манеру будущих артистов.

За 70 лет существования Школы-студии состоялось 17 выпусков, это более 600 профессиональных артистов высокой исполнительской культуры. И сегодня более 90 % выпускников являются артистами Государственного академического ансамбля, и так же работают в других профессиональных коллективах. Многие из них удостоены почетных званий и отмечены правительственными наградами.

Школа-студия при ГААНТ имеет множество наград и дипломов. Участие Школы-студии в хореографических фестивалях, конкурсах, проведение мастер-классов, творческих семинаров — лучшая практика для будущих танцовщиков. Выступления молодых моисеевцев в Италии, Бразилии, Испании, Франции, Японии, Китае, Португалии и во многих других странах получили высокое признание не только у зрителей, но и у профессионалов. Победа Школы-студии на WORLD CHAMPIONSHIPS OF PERFORMING ARTS² отмечена золотой медалью.

Важнейшей целью своей деятельности Школа-студия видит утверждение, сохранение и развитие народного творчества отечественной культуры.

На концерте к 105-летию Игоря Моисеева Народный артист СССР Владимир Васильев сказал очень важные слова: «Ансамбль будет жить, пока будет жива его Школа».

И. А. Моисеев — гений и труженик — прожил долгую и творческую жизнь, до последнего дня посвятив себя профессии. Мудрый наш учитель, который воспитал своих танцовщиков и подарил им мир и свое творчество. Счастье, которое осталось навсегда с нами. Это моменты общения с ним, репетиции, ежедневный труд, творчество, слезы, травмы и восторг выхода на сцену, когда твоя душа ликует от горячей волны зрительской любви, которая бьет через рампу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Моисеев И. А.* Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 2016. 226 с.
2. *Моисеев И. А.* Государственный ансамбль народного танца СССР // Ульяновская Правда. 1951. 23 июля.
3. *Шамина Л. А., Моисеева О. И.* Театр Игоря Моисеева. М.: Театралис. 2012. 360 с.
4. *Ефремова Н.* Игорь Моисеев //Балет. 2011. № 3–4.

² С 1996 г. Ежегодный Всемирный Чемпионат Исполнительских Видов Искусств в США (World Championship of Performing Arts), в котором соревнуется талантливая молодежь из 54 стран мира.

Е. Г. Фомичева

ПОСТАНОВКИ БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУР XIX И XX вв. НА СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Одной из форм взаимодействия классики и современности в балетном искусстве является новое сценическое прочтение созданной ранее и уже получавшей хореографическое воплощение музыки. Оригинальная постановка на материале партитуры XIX или XX вв. — достаточно распространенное явление в современной практике ведущих отечественных театров. В настоящей статье автором проведен анализ накопленного в этой сфере в период 2000–2015 гг. опыта с целью выявить основные тенденции данного направления репертуара.

Музыкальный материал, привлекавший театры и постановщиков в означенные полтора десятилетия, весьма разнообразен. Он включает и популярнейшие произведения своего жанра (балеты П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Р. К. Шедрина), и новые для российского зрителя опусы («Игра в карты» И. Ф. Стравинского). По две сценических версии получили в эти годы «Ромео и Джульетта» и «Золушка» Прокофьева, «Весна священная» Стравинского, «Щелкунчик» Чайковского. Вновь зазвучали в стенах театров «прикладные» партитуры Ц. Пуни («Дочь фараона» и «Ундина»), Б. В. Асафьева («Пламя Парижа»).

Не все создававшиеся спектакли оказывались удачными и жизнеспособными. Бесследно промелькнули в афише Мариинского театра «Золотой век» Шостаковича, заново поставленный балетмейстером Н. Гелбером и режиссером А. М. Прикотенко по сценарию К. А. Учителя¹, «Стеклянное сердце» К. А. Симонина на музыку А. Цемлинского². Но лучшие работы 2000–2015 гг. прочно закрепились на отечественной сцене и украшают ее до сегодняшнего дня.

Все рассматриваемые нами постановки можно разделить на две группы: спектакли-стилизации, в которых балетмейстер, используя ранее написанную музыку, пытается воспроизвести общий визуальный образ постановки времен ее создания, и собственно новые постановки, в которых хореограф ставит перед собой новые задачи, воплощает новые идеи, использует новую эстетику хореографии и режиссуры.

К числу спектаклей-стилизаций относятся два балета П. Лакотта на музыку Ц. Пуни: «Дочь фараона», сочиненная в 2000 г.³ по заказу Большого театра, и «Ундина», поставленная для Мариинского театра пятью годами позже⁴.

«Дочь фараона» стала для Лакотта очередным в ряду многих обращений к партитурам забытых старых балетов, начало которым положила в 1972 г.

¹ Премьера — 28 июня 2006 г.

² Премьера — 13 марта 2008 г.

³ Премьера — 5 мая.

⁴ Премьера — 16 марта 2006 г.

«Сильфида» Ж. Шнейцгоффера. Для театра же это был новый в своем роде опыт. До сих пор отечественные балетмейстеры обращались к произведениям репертуара XIX в. в тех случаях, когда их возрождение оправдывалось художественными достоинствами музыки (как в балетах П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба), либо глубиной содержания (так случалось с «Эсмеральдой» Пуни, заново прочтенной в 1950 г. В. П. Бурмейстером). Остальные балеты наследия существовали на сцене в виде редакций, сохранявших фрагменты старинной хореографии и, прежде всего, этим и ценных. «Дочь фараона» не отличалась ни музыкальной, ни драматической содержательностью. На первых порах она имела шанс приблизиться к типу спектакля-редакции. Балетмейстер и исследователь старинной хореографии Д. Фуллингтон восстановил для Большого театра по архивным записям танцы рек из картины «Дно Нила». Однако, в конечном счете, Лакотт принял решение не использовать реконструированную хореографию [1, с. 106], и единственным фрагментом авторства М. И. Петипа осталась вариация Рамзеи из второго акта, сохранившаяся до наших дней в качестве концертного номера. Остальные номера, которых в трехактном балете набралось великое множество, сочинил сам Лакотт, придерживаясь лишь самой общей схемы старинного оригинала и проявив поистине неистощимую изобретательность в составлении танцевальных комбинаций и групп. Самоценная стихия классики торжествовала на сцене, отодвигая на второй план все остальные слагаемые спектакля. Критика находилась в некотором замешательстве, явно не зная, с какими критериями подойти к оценке репертуарной новинки. Постановщику ставили в вину неполное восстановление старинного оформления и театральной машинерии [2], игнорирование идейной концепции, будто бы заключенной в либретто Петипа и Ж. Сен-Жоржа [3], подмену эстетики русского академизма и академического стиля хореографии техникой мелких движений датско-французской школы [4]. Не вызывало сомнений качество танца как такового и мастерство занятых в премьеру артистов. Грандиозный зрелищный спектакль сразу полюбился публике. Впоследствии он дважды возобновлялся⁵ и до сих пор сохраняется в активе Большого театра.

Линию «Дочери фараона» продолжила «Ундина». В ней балетмейстер почти буквально повторил комплекс приемов, использованных в предыдущей его российской постановке. Из-за этого балет был встречен менее доброжелательно. Лакотта упрекали в пренебрежении драматургической логикой [5], в непонимании творческих принципов Ж. Перро [6], в утомительном нагромождении классических номеров [7] и забвении характерного танца [8], в пропуске постановочных эффектов, в избытке использованных Перро [9]. С подробным балетоведческим анализом различных вариантов старинной «Ундины» в сравнении с версией Лакотта выступила исследователь творчества Перро О. А. Федорченко [8]. Критика была в данном случае уместна, поскольку «Ундина», в отличие от «Дочери фараона», принадлежала к шедеврам балетного романтизма и воплощала присущий этому направлению комплекс философских идей, отход от которых справедливо считали недостатком современной версии.

⁵ В 2002 и 2012 гг.

Промежуточное положение между спектаклями-стилизациями и новыми постановками в узком смысле слова заняли два балета Н. Дуато на музыку П. И. Чайковского — «Спящая красавица»⁶ и «Щелкунчик»⁷, сочиненные для Михайловского театра. В них постановщик не изменял ни сюжета, ни драматургических схем Пети́па, в целом стремился сохранить классические танцевальные структуры и классическую лексику. Но сама творческая индивидуальность Дуато — хореографа-модерниста, ранее не работавшего с классикой, обусловила достаточно ощутимую современную специфику решения обеих спектаклей.

«Спящая красавица», анонсированная театром в 2010 г., приковала к себе всеобщее внимание именно потому, что «энциклопедию классического танца» собрался пересочинять неопит этого искусства. Совладать с новой для себя задачей хореограф так полностью и не смог. Практически во всех рецензиях на премьеру звучали сетования на непонимание Дуато академической классической лексики и внутренних законов тех академических форм, на соблюдение которых он сам себя обрек [10, 11, 12, 13]. Спектакль, безусловно, эффектно оформленный художницей Ангелиной Атлагич, досадно проигрывал традиционной «Спящей красавице» в режиссуре и хореографии.

Несравненно удачнее через год получился показанный Дуато «Щелкунчик». Сравнительно небольшое число чисто классических номеров позволило постановщику в основном придерживаться привычного ему современного стиля хореографии, а частые перестановки в сценической истории этого балета обусловили спокойное отношение зрителей и критики к появлению еще одной.

Новыми спектаклями в узком смысле слова являлась большая часть рассматриваемых нами премьер. Среди них — работы, появившиеся по разному поводу, в разных обстоятельствах и имевшие разную сценическую судьбу.

«К случаю» родилась шутливая «Игра в карты» О. А. Ратманского на музыку И. Ф. Стравинского⁸. В сезоне 2005–2006 гг. театр планировал возобновить к юбилею М. М. Плисецкой два одноактных балета: «Кармен-сюиту» А. Алонсо и «Класс-концерт» А. М. Мессерера, но предполагаемое возобновление второго спектакля сорвалось, и Ратманскому пришлось в срочном порядке заполнять образовавшуюся в программе брешь [1, с. 215–216]. В своей «Игре в карты» балетмейстер отказался от предложенного композитором сюжета и сочинил чисто танцевальную композицию, отвечающую ироничному характеру партитуры.

Другим — печальным по характеру — форс-мажором явилась «Весна священная» Т. В. Багановой⁹. Премьера «Весны ...» в Большом театре была приурочена к открытию фестиваля «Век Весны священной — век модернизма» к столетию балета И. Ф. Стравинского. Приглашенный на постановку британский хореограф У. Макгрегор отказался ехать в Россию. Единственная возможная для театра замена ему нашлась в лице Багановой, соавтором которой стал художник

⁶ Премьера — 16 декабря 2011 г.

⁷ Премьера — 12 декабря 2013 г.

⁸ Премьера — 18 ноября 2005 г.

⁹ Премьера — 28 марта 2013 г.

А. Р. Шишкин. В интервью, данных обоими в преддверии премьеры, сквозила накаленность аврального постановочного процесса: «У нас было мало времени, чтобы вместе посочинять, порепетировать, выраживания нормального не было — в этом и был художественный поступок» [14, с. 53]. «Финала у меня пока [за 13 дней до премьеры — Е. Ф.] нет. < ... > ... я действительно не знаю, чем кончится мой балет. Я впервые ставлю *step by step*, в хронологической последовательности. Обычно работаю фрагментами. Но тут все по-особому» [15, с. 50]. Осуществленная в спешке постановка выдавала растерянность хореографа и художника перед масштабом задач и открывшихся возможностей. Действие разворачивалось как монтаж аттракционов: спуск с колосников огромного условного портрета Стравинского, наполнение настоящей водой гигантской резиновой капли и другие подобные трюки так и не сложились в цельный сценический образ. Столь же противоречивой оказалась сценическая судьба багановской «Весны ...» — с одной стороны, выдвинутой на соискание премии «Золотая маска», с другой — откровенно недоброжелательно встреченной публикой и критикой, и снятой с репертуара сразу после блока «масочных» показов.

Но были и более обстоятельно подготовленные премьеры.

В 2001 г. Мариинский театр выпустил нового «Щелкунчика»¹⁰. Перестановку балета, с 1932 г. шедшего на главной сцене Ленинграда (затем — Петербурга) в неизменном варианте В. И. Вайнонена, инициировал главный дирижер и художественный руководитель театра В. А. Гергиев. Он же пригласил к реализации проекта художника М. М. Шемякина, который выступил не просто оформителем, но и полновластным автором спектакля, целиком подчиненного живописному началу. Чтобы максимально расширить поле своей работы, он изменил либретто, увеличив число картин до десяти и введя в действие множество эпизодических характерных фигур. Придуманые художником декорации, бутафория и эскизы костюмов задавали основные пластические характеристики персонажей, контуры мизансцен и танцевальных рисунков. От балетмейстера требовалось, главным образом, угадать мысль художника и перенести ее с рисунка на сцену. Возможность заняться собственно танцем ему открывалась только в больших вальсах снежинок и цветов и в *Pas de deux* героев, где живопись поневоле отступала. Именно с этим обстоятельством было связано отстранение от работы приглашенного изначально Ратманского и замена его на делавшего тогда первые творческие шаги Симонова, послушно выполнившего заказ Шемякина. Особенности постановочного метода определили достоинства и недостатки спектакля. Последние точнее всего сформулировала петербургский критик Н. Н. Зозулина, писавшая в рецензии на премьеру, что «балет, с таким мастерством и увлечением “нарисованный”, оказался слишком мало похожим на самого себя, отомстив художнику своим сходством с иллюстрациями на тему литературного “Щелкунчика”. Даже полные динамики, они не могут подменить хореографического текста и его эмоциональной образной природы. Пролистывая же первоисточник в поисках своих сцен, Шемякин слишком очевидно исходил из “визуальных” задач и предпочтений»

¹⁰ Премьера — 12 февраля.

[16]. Принципиальная «неклассичность» нового «Щелкунчика» пошла, в конечном итоге, ему на пользу, выведя хореографическую часть спектакля из неизбежного, казалось бы, сравнения с другими постановками и позволив ему закрепиться на афише параллельно со «Щелкунчиком» Вайнонена.

В 2002 г. в том же Мариинском театре прошла премьера «Золушки» Ратманского¹¹. Сказочный балет хореограф решал антисказочно: комедийные эпизоды шли в сниженном бытовом ключе, фантастические — почти пародийно. «Хамоватая Мачеха с крашенными в жуткий рыжий цвет волосами разгоняла нерадивых парикмахеров. Фея-нищенка превратилась в шуструю бомжиху с авоськой, снующую по подворотням. Отец стал интеллигентом-алкоголиком. < ... > Танцевальная лексика партий танцовщиков [исполнителей сюиты Времен года — Е. Ф.] оборачивалась пародией на репертуар классического наследия ...» [17, с. 31]. В приземленной рамке действия разворачивалась картина совсем не шуточных страданий и испытаний главных героев, во многих эпизодах приближавшихся к трагическому накалу музыки.

Начиная с сезона 2003–2004 гг., эстафету «прокофьевских» премьер принял Большой театр.

Подлинный радикализм в подходе к наследию проявился в «Ромео и Джульетте» Д. Доннеллана и Р. Поклитару¹². Их версия, начиная с сокращенной партитуры и заканчивая современными костюмами действующих лиц, целиком отрицала опыт предшествующих постановок Л. М. Лавровского и Ю. Н. Григоровича. Условно-современное оформление, которое можно было с равным основанием отнести к любому отрезку XX в., открывало двери в мир, управляемый инстинктами влечения и вражды. Гротескная, «нетанцевальная» хореография дорисовывала заданные режиссурой образы персонажей, охваченных простейшими животными порывами. Спектакль, явившийся одной из самых крупных удач Большого театра в оригинальном современном репертуаре, прожил всего 2 года. В 2005 г. Фонд Прокофьева, ссылаясь на чрезмерно вольное обращение с музыкой, запретил исполнять балет [1, с. 183].

Радикальным был и замысел «Золушки» Ю. М. Посохова (Большой театр, 2006 г.)¹³ Балетмейстер и сотрудничавший с ним режиссер Ю. О. Борисов увидели в истории сказочной героини параллели с судьбой первой жены Прокофьева, попавшей в сталинские лагеря [1, с. 221]. Воплотить эту концепцию им не удалось. Спектакль, местами страдавший невняtnостью сценических ходов и бесцветностью хореографии, по существу возрождал в новом качестве традицию балета-феерии с обязательным смешением лирического, комедийного и волшебного начал, разножанровыми танцами, зрелищными декорациями, нарядными костюмами и обилием постановочных чудес.

Параллельно со спектаклями на музыку Прокофьева новую жизнь на сцене Большого театра обрели два балета другого классика советской музыки —

¹¹ Премьера — 5 марта.

¹² Премьера — 13 декабря 2003 г.

¹³ Премьера — 2 февраля.

Д. Д. Шостаковича: «Светлый ручей»¹⁴ и «Болт»¹⁵. Их постановщиком выступил Ратманский, сохранивший в обоих случаях оригинальные сценарии 1930-х гг.

Различия в интерпретации сценариев проступили на уровне трактовки драматургического материала.

«Светлый ручей» был осмыслен Ратманским в духе традиционной балетной комедии. Советский Союз эпохи коллективизации предстал на сцене таким же условным миром, как старинная Испания «Дон Кихота», Франция «Тщетной предосторожности» или Галиция «Коппелии». Пространственная и временная локализация действия свелась к стилизованным позам характерных персонажей и приметам театральной хореографии 1930-х гг., внесенным в отдельные номера спектакля. На этом фоне разворачивалась водевильная любовная интрига главных героев, по сути своей, не привязанная ни к какой конкретной стране и эпохе. Веселый игровой спектакль, не отягощенный излишней философией, легко нашел путь к сердцу зрителя и стал одним из фаворитов афиши.

Действие «Болта» разворачивалось в футуристическом кошмарном антураже советского завода, выстроенного на сцене художником С. С. Пастухом. «Индустриальное пространство решено им при помощи массивных конструкций, склепанных гиперболизированными заклепками. На сцене постоянно присутствуют огромные механизмы-роботы, которым даже поручен собственный танец» [18]. «В колоссальном пространстве, пышущем красным светом (будто не сборочный цех, а доменный; художник по свету Глеб Фильштинский явно имел в виду и адский огонь), действуют здоровенные (от четырех до восьми метров ростом) роботы-сварщики. < ... > Одни разъезжают по сцене, другие сидят этакими горами, как заснувшие мифические монстры. Люди на их фоне выглядят подчеркнуто хрупкими — это и есть главный эффект» [19]. Монументальному бездушию мира машин балетмейстер планировал противопоставить драму простого человека, не вписывающегося в систему — рабочего Дениса. Но не рассчитал реального потенциала музыкального материала. Мотив столкновения героя и среды, убедительно заявленный в первых сценах, затем неизбежно растворялся в череде дивертисментных номеров и бытовых зарисовок. Их требовала музыка, сочиненная в расчете на жанр спектакля-обозрения, и хореограф волей-неволей вынужден был подчиниться композитору. Спектакль заметно проиграл в целостности, что неблагоприятно повлияло на его сценическую жизнь.

Под конец своего руководства Большим театром Ратманский возродил еще один советский балет — «Пламя Парижа» Асафьева¹⁶. На этот раз хореограф задался двумя взаимно противоречивыми задачами: во-первых, сохранить лучшие фрагменты оригинальной постановки Вайнонена (два Pas de deux — придворных актеров и героев, танец басков), и, во-вторых, уйти от первоначального сюжета, представлявшегося ему слишком советски-«правильным». Для достижения второй цели оригинальное либретто Н. Д. Волкова и В. И. Дмитриева было кардинально переработано: смещены акценты в характеристиках персонажей, а их вза-

¹⁴ Премьера — 18 апреля 2003 г.

¹⁵ Премьера — 25 февраля 2005 г.

¹⁶ Премьера — 3 июля 2008 г.

имоотношения лишены изначальной ясности. К желаемому результату это привело лишь в малой мере. Балетный критик В. А. Майнище отмечала: «Серьезно революцию изучают разве что редкие историки, к которым авторов новой редакции балета причислять, конечно, не стоит. Для них революционные события — комиксы или картинки гламурного журнала, что и определило стиль новой постановки» [20, с. 18]. Она же провидчески заметила, что «Пламя Парижа» вновь пылает в Большом только благодаря тому, что многие актеры себя не жалея, выкладываются на все сто. < ... > Успех этого балета всецело зависит от исполнительского состава» [20, с. 24]. Справедливость последнего вывода подтвердили премьерные и продолжают подтверждать нынешние представления спектакля.

Параллельно с упомянутыми московскими спектаклями еще несколько постановок на музыку партитур XX в. появилось на петербургских сценах.

В 2009 г. Ратманский поставил в Мариинском театре «Конька-горбунка»¹⁷ Р. К. Щедрина. В полном соответствии с музыкальной партитурой спектакль строился на иронично, а подчас и саркастически, воспроизведенном лубочном стиле в бытовых эпизодах и с легкой пародией на классику — в фантастических.

В 2012 г. в Михайловском театре увидела свет рампы еще одна версия истории веронских влюбленных¹⁸. Дуато разучил с руководимой им труппой обновленный вариант своего испанского спектакля 1998 г., исполняемого на полупальцах и населенного, наряду с шекспировскими персонажами, условными аллегорическими фигурами средневековых площадных представлений.

В 2013 г., через полтора месяца после Большого, собственную версию «Весны священной» показал Мариинский театр¹⁹. Ее автором стала немецкий хореограф Саша Вальц. Она решила «Весну ...» в своей уже прочно сложившейся творческой манере, от чего спектакль казался порой чрезмерно «узнаваемым», хотя отказать ему в чисто хореографической новизне было невозможно. «Главный конфликт “Весны священной” Саши Вальц — группа людей против одного человека» [21]. Развитие этого конфликта заканчивалось тем, что условное «племя» отправляло на смерть беременную Избранницу, и медленно спускавшаяся в течение всего спектакля с колосников металлическая игла пронзала ее тело.

* * *

Проведенный нами обзор основных оригинальных постановок на музыку балетных партитур XIX — XX вв., созданных для ведущих трупп Москвы и Петербурга в начале нынешнего века, позволяет выделить общие тенденции, сложившиеся в этой сфере репертуара.

Из одного перечня названий видно, что оба главных театра российских столиц — Большой и Мариинский — сосредоточили свои силы в направлении балетов XX в. или раритерных названий. Это закономерно: эксклюзивные редакции

¹⁷ Премьера — 14 марта.

¹⁸ Премьера — 13 декабря 2012 г.

¹⁹ Премьера — 13 мая 2013 г.

классики им достались в наследие от советской эпохи. Овеянные авторитетом своих создателей и обладающие весьма высокой художественной ценностью, эти постановки не требовали и не требуют замен. Поэтому открытой для работы территорией естественным образом оказались либо относительно новые, либо, наоборот, хорошо забытые старые произведения. Музыкальный материал спектаклей, имеющих классические версии, получал новые воплощения, в основном, на сцене петербургского Михайловского театра, что вполне вписывается в проводимый его руководством курс на формирование собственного репертуара, не дублирующего репертуар «соседней» Мариинки.

Очевидна и еще одна тенденция. Нередко хореографы и театры обращались к знаковым для мировой театральной культуры партитурам: «Спящей красавице», «Щелкунчику», «Ромео о Джульетте», «Золушке», «Весне священной». В этом можно, конечно, увидеть своеобразную «страховку» — уверенность, что зритель вернее пойдет на хорошо знакомое ему название. Но, в то же время, неоспоримо другое: сценическое решение перечисленных балетов с позиций сегодняшнего миропонимания, в рамках стилевых и эстетических норм современного хореографического искусства говорит о стремлении отечественного балетного театра к творческому диалогу с прошлым, о желании соотносить его опыт с нынешним днем и на новом витке продолжить традиции предшествующих периодов истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова Т. Хроники Большого балета. М.: РИПОЛ классик, 2011.
2. Крылова М. Роман с мумией // Независимая газета. 2000 г. 7 мая. URL: http://www.ng.ru/culture/2000-05-07/7_mumia.html (дата обращения: 25.02.2016).
3. Новое платье дочери фараона. Вадим Гаевский о новой работе Большого театра. Беседовала Наталья Моисеевская // Литературная газета. 2000 г. 17–23 мая.
4. Гучмазова Л. Похвала Глупости // Русский журнал. 2000 г. 15 мая URL: http://old.russ.ru/culture/20000515_guchmaz.html (дата обращения: 23.02.2016).
5. Кузнецова Т. Отчет утопленников // Коммерсант. 2006 г. 18 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/658616> (дата обращения: 14.02.2016).
6. Седов Я. Ундины погубили танцы // Газета. 2006 г. 20 марта URL: <http://stengazeta.net/?p=10001277> (дата обращения: 14.02.2016).
7. Лалетин С. Новое потопление Ундины // Балет ad libitum. 2006. № 3. С. 25–28.
8. Федорченко О. Скажи, которая Ундина // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44). С. 103–106.
9. Конаев С. Лакотт и русалка // Итоги. 2006. № 13. URL: <http://www.itogi.ru/archive/2006/13/49688.html> (дата обращения: 14.02.2016).
10. Галайда А. Петипа попутал // Ведомости. 2011 г. 21 декабря. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/12/21/petipa_poputal (дата обращения: 17.10.2015).
11. Гордеева А. Перемена участи // Московские новости. 2012 г. 19 декабря. URL: <http://www.mn.ru/culture/theater/76682> (дата обращения: 16.10.2015).
12. Зозулина Н. Третий путь // Балет. 2012. № 2. С. 34–36.
13. Кузнецова Т. Суэта вокруг канона // Коммерсант. 2011 г. 20 декабря. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1841886> (дата обращения: 15.01.2016).

14. Александр Шишкин: балет как ощущение. Интервью Варваре Вязовкиной // Международный фестиваль балета «Век Весны священной — век модернизма». Буклет Большого театра. М.: Театралис. 2013. С. 53–55.
15. Татьяна Баганова: тут все по-особому. Интервью Татьяне Кузнецовой // Международный фестиваль балета «Век Весны священной — век модернизма». Буклет. М.: Театралис. 2013. С. 49–51.
16. Зозулина Н. Балет как живопись и танец как рисунок. // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3 (25). URL: http://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/balet-kak-zhivopis-i-tanec-kak-risunok (дата обращения: 15.01.2016).
17. Карнович О. Традиции академического балета в интерпретациях балета «Золушка» Алексея Ратманского и Юрия Посохова // Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете. Материалы Международной практической конференции. СПб. 2010. С. 31–33.
18. Абаулин Д. Сказка о работнике и Болте // Российская газета. 2005 г. 28 февраля. URL: <http://rg.ru/2005/02/28/bolt.html> (дата обращения: 23.12.2015).
19. Гордеева А. Легко ли быть «болтом»? // Время новостей. 2005 г. 28 февраля. URL: <http://www.vremya.ru/print/119415.html> (дата обращения: 23.12.2015).
20. Майнице В. Гламурные картинки французской революции // Балет ad libitum. 2008. № 4 (13). С. 18–24.
21. Федорченко О. Из обряда вон // Коммерсант. 2013 г. 15 мая. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2187650> (дата обращения: 11.12.2015).

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Н. Н. Зозулина

ДЖОН НОЙМАЙЕР — ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

В июле в Гамбурге прошли сорок вторые по счету «Ballett-Tage» («Балетные дни»). Это ежегодный фестиваль танца, которым традиционно завершается сезон Гамбургского балета — известной на весь мир балетной труппы Джона Ноймайера. Немыслимая цифра «42» означает, что немецкий хореограф придумал этот фестиваль и провел его впервые в 1974 г., на второй год своего прихода в труппу (1973), и с тех пор каждый год, без единого сбоя, летом на сцене гамбургской Штатсоперы в течение десяти — четырнадцати дней властвует один балет, а ноймайеровская труппа демонстрирует все жанровое разнообразие репертуара и свой профессиональный универсализм, танцуя классику и модерн, многоактные и одноактные, сюжетные и симфонические постановки, спектакли как самого Ноймайера, так, бывает, и любых других авторов.

Обязательным условием фестиваля является показ балетной новинки мэтра или даже нескольких таких новинок, созданных в текущем сезоне, в том числе подготовленных как раз к «Ballett-Tage». Нетрудно подсчитать, что за годы существования фестиваля в исполнение этого условия было поставлено, по крайней мере, более сорока балетов, а на самом деле — наверное, втрое больше, поскольку, интенсивность выпуска премьер Ноймайером, как правило, превышает норму «одной премьеры за год» (в один из сезонов 1980-х им было выпущено пять новых балетов!). В нынешнем году в программе «Ballett-Tage» оказалось две полнометражные новинки — недавно поставленный двухактный балет «Дузе» и заявленная премьера самого фестиваля — полуторачасовая танцсимфония «Турангалила». Новинкой лично для меня была и ноймайеровская версия «Жизели» (2000), которой мне не довелось увидеть в прежние визиты в Гамбург. Так что все склоняло к тому, чтобы поспешить на фестиваль в этом году. Интересны были и другие его спектакли — давно не виденная мной «Золушка», возобновленный в новой редакции «Пер Гюнт», «Отелло», привлекающий внимание исполнением партии Яго одним из лучших актеров труппы Иваном Урбаном, не имеющие аналога ноймайеровские «Страсти по Матфею» в полной музыкальной версии И. — С. Баха, которые, сколько не смотри — невозможно объять в их хореографической насыщенности и громадности. Наконец, всегдашней приманкой служит заключительный многочасовой Нижинский-гала, вмещающий в себя огромное количество разных сцен и номеров.

«Ballett-Tage», где репетиции и спектакли идут каждый день, являются для труппы изматывающим маршафоном, в котором задействованы все ее ресурсы.

Отсюда так отчетливо видно, что представляет собой данная компания, на каком уровне находится на сей момент.

Перед моими глазами, начиная с 1993 г., прошло несколько смен актерских поколений в труппе, и в целом можно сказать, что Гамбургский балет, безусловно, знал лучшие времена. Особенно это касается премьерского состава, находящегося ныне на пределе сил. По сути дела, завершаются карьеры прежних крупных звезд компании — Сильвии Аццони, Ллойда Риггинса, Ивана Урбана, Александра Рябко: они были представлены на фестивале уже весьма выборочно (вспоминается, как несколько лет назад Рябко ежедневно танцевал на «Ballett-Tage» сложнейшие главные партии). Сегодня единственной активной «superstar» остается пластически уникальная Хелен Буше. Премьерство же, достигнутое малоинтересной Анной Лаудере, только свидетельствует о серьезной проблеме с «балеринами»; другие ведущие артистки — технически сильная Каролина Агуэра или прошедшая все ступени роста в труппе Лесли Хейлман — не обладают достаточным «персоналитетом». В последние годы дефицит балеринских кадров маскируется приглашением *guest-star*, однако практика показывает, что и тут выбор у Ноймайера невелик. В этой роли все время выступает одна и та же балерина, неизменная Алина Кожокару, способная танцевать и ноймайеровские, и классические балеты, но находящаяся на финише своей карьеры...

Примерно схожая картина и в высшем мужском составе, за последние годы лишившемся Отто Бубеничика и Тьяго Бордина. За это время из рядов труппы вырос только один новый премьер — Александр Труш и, возможно, на подходе — юный Кристофер Эванс, выбранный Ноймайером на главную роль в «Турангалиле». Другим, уже многоопытным, исполнителям центральных партий — Карстену Юнгу, Эдвину Ревазову, Амилькару Гонзалесу, на мой взгляд, чтобы дотянуться до славы гамбургских солистов прежних поколений, не хватает сценической харизмы. Дистанция между ними наглядно проступила на «Отелло», где на месте незабываемого первого исполнителя главной роли, танцовщика арабского происхождения Гамала Гауды оказался хоть и столь же смуглый, но в действительности абсолютно бесцветный танцовщик Гонзалес.

С другой стороны, уровень всех сольных танцев и кордебалета в спектаклях по-прежнему высок, а актерская отдача — фирменный знак гамбургской компании — продолжает действовать на зрителя. Кроме того, в труппе обнаружилась идеально выученная классическая балерина — юная Мадока Сугай, чье исполнение вставного па де де в «Жизели» и бурнонвилевского па де де «Праздник цветов в Дженцано» на гала-концерте выглядело просто образцовым. Также женский ансамбль во втором действии «Жизели» великолепно представил все неземные сцены «белого балета», погрузив в романтическую атмосферу и выразительно пронюансировав хрестоматийный текст виллис. Такой высший класс танца в классической хореографии важен для труппы, авторской по направленности, но ориентированной на уровень мировых балетных компаний из тех, что способны исполнять «Лебединое озеро», «Баядерку», «Жизель», «Спящую красавицу», баланчинские «Драгоценности» и т. п.

Не беря на себя полный обзор «Ballett-Tage», позволю задержать внимание на трех из вышеупомянутых спектаклях.

Любая новая версия классических балетов вызывает любопытство, тем более острое, если ее автором является знаменитый хореограф. В данном случае эта сентенция относится к «Жизели» Ноймайера, представляющей в нынешнем варианте второе обращение гамбургского балетмейстера к шедевру романтизма. Первое, в 1983 г., ориентировалось на воспроизведение первоисточника в более или менее традиционном виде. Тогда Ноймайер пригласил в качестве сопостановщика и репетитора балета великую Жизель XX в. Галину Уланову и ограничил свое вмешательство в форму и содержание спектакля. Его новый, уже авторский подход к «Жизели» дал о себе знать в постановке 2000 г., хотя и тогда в качестве ассистента была приглашена другая русская Жизель — Наталья Макарова, передававшая и отработывавшая танцевальный текст Жизели и мира виллис. Традиционная хореография, однако, встраивалась в новое режиссерское и драматургическое решение балета, разработанное Ноймайером.

В нем действие первого акта течет вспять, начинаясь с известной финальной мизансцены лежащей на полу мертвой Жизели и застывших вокруг нее фигур. С первой ноты увертюры, под трагические завихрения оркестра застывшие в группах поселяне оживают в резких, нервных метаниях, но кто-то как стоял, так и стоит, окаменев. Среди них и мать на коленях возле тела дочери, и Альберт — у ног Жизели, и Ганс, который позже поднимет и отнесет Жизель на катафалк и тот двинется в последний путь в сопровождении траурной процессии. А оставшийся один герой вдруг заметит на земле белый цветок, возьмет его в руки и... потекут его воспоминания — с начала традиционного действия, с появления Альберта и его оруженосца у домика Жизели. Белая роза проходит через весь балет как символ связи героев, как нечто, что принадлежит им обоим, но что обнаруживает свою ценность только после смерти героини. В течение первого акта цветок то поднимается героями, то лежит случайно брошенным. Во втором же акте Альберт придет с ним на кладбище как с оставшимся у него от Жизели единственным сокровищем — как ее светлой душой в его руках. В финале при прощании Жизель заберет у него его из рук и исчезнет на мгновение, а затем вернется с красной розой, передав ее герою перед окончательным исчезновением.

Другие важные изменения, внесенные Ноймайером, касаются трактовок характеров и поведения действующих лиц. Так, лесничий (Илларион) в большей степени активен в первом действии, чаще присутствуя на сцене — в частности, он не уходит после первого столкновения с Альбертом, а остается на сцене во время всего вальса, наблюдая развитие отношений графа и Жизели, и его ревность усиливается, подталкивая к дальнейшим действиям. При этом сам типаж Иллариона не сильно отличается от традиционного, тогда как образы Батильды и Берты кардинально пересмотрены Ноймайером. Невеста графа оказывается совсем девочкой — прыгающей и бегающей непоседой. Она пытается вовлечь в свои игры и Жизель (которая выглядит при ней старше и серьезнее), но главное, такой же игрой ей явно представляется помолвка с женихом — она, смеясь, показывает новой подружке кольцо на пальце и тут же забывает об этой «взрослой» жизни, скача

по сцене с любимой игрушкой — мишкой. Такая Батильда сразу объясняет мотив бегства Альберта от невесты и даже способна породить в зрителе понимание героя, вынужденного искать себе девушку на стороне... Не менее необычно решена и мать Жизели, которую Ноймайер лишает зрения, но одновременно делает провидицей трагической судьбы дочери. Слепая Берта выглядит довольно устрашающе, замороженной в своих движениях, непроницаемой, как в маске. Кажется, что сама Жизель ее боится и хочет быстрее увести от своего возлюбленного, чье лицо она ощупывает цепкими руками, сразу поняв, кто будет виновником несчастья. Ее рот разверзается в долгом безмолвном «крике», который повторится вновь, когда Жизель умрет. И ноймайеровская Берта — впервые за историю «Жизели» — придет первой на кладбище, и там, стоя на коленях у креста, словно наколдует, призовет призрачных духов отомстить за смерть Жизели...

Хореография спектакля также подверглась редакции, связанной прежде всего с внедрением новых танцевальных номеров и некоторой корректурой старых. В первом акте главные героини получили от Ноймайера дополнительный дуэт, а Альберт — еще и вариацию (то, против чего всегда восставал знаток «Жизели» Ю. Слонимский, исходя из принципа танцевальной немоты графа, обретающегося в несвойственной ему роли крестьянина). Дополнительный танец исполняют на празднике урожая и подруги Жизели, а юноши-крестьяне впервые танцуют не здесь, как мы привыкли, а раньше — как партнеры девушек во время вальса Жизели и ее танца с Альбертом. Но главное нововведение ожидает зрителей гамбургской «Жизели» во втором действии.

Сегодня этот акт идет на всех сценах в редакции М. Петипа, созданной в 1884 г. и отразившей мышление хореографа-академиста. Унисонность хора и стройность линий виллис, симметричные построения, придание «белому балету» формы гранпа, упорядоченность движений, комбинаций в координатах хореографического тематизма, — все эти новые художественные принципы сильно изменили ансамбль виллис, каким он был в эпоху романтизма, в период парижской премьеры балета 1841 г. Его сохранившиеся описания в ту пору рисуют не только общие неистовые танцы, но и прихотливую свободную игру отдельных групп виллис и их индивидуальные высказывания: «...Каждая из виллис... танцует свой национальный танец» [1, с. 133]. Известно, что парижские виллисы, затанцовывая путников, доходили до экстаза и даже издавали смех, доводя своих жертв до гибели. При виде Альберта «виллисы приходят в восторг, они уже заметались вокруг своей добычи», но тот держится за крест и «озлобленные неудачей, виллисы кружатся вокруг Альберта, пытаясь на него напасть» [1, с. 137–138]. Вот эти сколь колоритные, столь и шокирующие ныне детали и оказались в поле зрения Ноймайера, решившего вернуть их в «вальпургиеву ночь» второго действия.

Если раздающийся внезапно в момент гибели Иллариона заливистый смех виллис не занимает дополнительного времени, а является добавочной и весьма ошеломительной краской к «перекатывающейся волной» диагонали, то для последующей пляски виллис, атакующих Альберта у креста, хореограф открывает музыкальную купюру, в которой была скрыта написанная Аданом и звучащая на парижской премьеры «Жизели» fuga с острой характеристичной темой.

Компактный, но экспрессивный номер Ноймайер поставил именно как хореографическую фугу, где постоянный унисон виллис разбивался на множество независимых друг от друга полифонических голосов, выходящих из одной и той же темы. Сочиненные балетмейстером движения, включая резкие падения на пол, махи рук и ног, сломы корпуса, внезапные выпрыгивания и прочие «модернистские» ухищрения, преобразовывали прекрасных существ в тех страшных злобных фурий, о которых писал Т. Готье. Метаморфоза была единственной и краткой, но сильнейшей в своем контрасте — остальные сцены гамбургских виллис отличались гипнотической красотой движений и общим высочайшим уровнем исполнения хореографического текста (в чем, конечно, заслуга передавшей его труппе Натальи Макаровой и сохраняющих ее наставления гамбургских репетиторов).

Главная пара исполнителей выглядела столь же высокопрофессионально, хотя опытной Кожокару в партии Жизели во втором действии словно не хватало «крыльев» в душе и за спиной, чего, однако, не скажешь о ее партнере. Труш в роли Альберта — невысокий, неброский и, кстати, особо не впечатливший в первом действии, во втором заставил собою восхититься. После идеального по чистоте исполнения вариации, артист выполнил 32 *entrachats-six* (в гамбургской версии вместо *brisé*) с постоянным крещендо высоты прыжка и выразительной передачей драматического изнеможения героя. Финал балета — избавление от смерти и прощание Альберта с Жизелью — взошел к катарсису, и зал замер... Стало очевидно, что занятое Трушем премьерское положение в труппе, не случайное: Ноймайер ценит артистов, способных одушевлять танец.

Пример с приглашением и постановками для Кожокару (а также и нашей Дианы Вишневой) говорят о том, что хореограф заинтересован в работе с такими артистами, даже если они не являются членами его компании. То же относится и к любимой Ноймайером итальянской балерине Алессандре Ферри. Несколько лет назад она, завершая карьеру, станцевала на прощание в Гамбурге его «Даму с камелиями». Но, судя по их новой творческой встрече, балетмейстер не смирился с этим расставанием. «Предложением, от которого нельзя отказаться», «подарком судьбы» стал для Ферри задуманный на нее Ноймайером балет о великой актрисе-соотечественнице Элеоноре Дузе. Дорогостояло увидеть Ферри вновь на сцене. Словно не было этих лет отсутствия — она в свои уже немалые годы сохранила форму, сохранила работоспособность своих волшебной лепки ног, высокий шаг, гибкость и ловкость в исполнении сложнейших поддержек, коими изобилует партия Дузе на протяжении двух актов. А печать возраста и прожитого, отметившая лицо Ферри, казалась самой важной краской образа, придавшей героине неповторимость и значительность и сделавшая возможным играть роль без грима, без которого, как известно, обходилась сама Дузе, говорившая: «Я гримируюсь изнутри»... Впрочем, было бы наивно сблизать Ферри с прототипом — Ферри не склонна к экзальтированности, которой восторгались в Дузе, да и балет с драмой — слишком разные искусства.

Балет «Дузе» продолжил ряд «биографических балетов» Ноймайера, вдохновленных великими артистами или историческими личностями. Ранее гамбургский глава поставил спектакли о Людвиге Баварском («Иллюзии как Лебединое озе-

ро», 1976), Моцарте («Окно в Моцарта», 1991), Нижинском («Вацлав», 1979, «Нижинский», 2000, «Павильон Армиды», 2009), Бернстайне («Бернстайн танцует», 1998), Шнитке («Звуки пустых страниц», 2001), Малере («Пургаторио», 2013) и др. При общности задачи — раскрытие судьбы и личности творца — такие постановки не имеют у Ноймайера какого-то одного лекала, напротив, они чрезвычайно разнообразны в своих формах. Как правило, Ноймайер в этих замыслах все замыкает на себе, выступая во всех авторских ипостасях. Вот и в «Дузе», кроме постановки танцев, ему принадлежат сюжет, сценография, костюмы, свет, подбор и компоновка музыкальной партитуры — из произведений Б. Бриттена и А. Пярта.

«Хореографическая фантазия об Элеоноре Дузе» — так обозначен в программке жанр нового двухактного балета. Все его действующие лица — это реальные, отметившиеся в жизни Дузе знаменитые персоны, творческие представители эпохи fin de siècle и Первой мировой войны: Сара Бернар (С. Аццони), Айседора Дункан (А. Лаудере), Арриго Бойто (К. Юнг), Габриэль Аннунцио (К. Азатян). Только первый любовник Дузе — юный солдат Лучано Никастро, погибающий на фронте (А. Труш), выбивается из этой звездной группы, но именно его образ важен для Ноймайера и как пример истинной любви — ему хореограф отдает роль Ромео в спектакле с Дузе, и как носитель темы войны — темы ее ужасов и смерти, сильно зацепляющей в спектакле. (Необходимо сказать, что Ноймайер уже не в первый раз дает в своем балете драматическую военную картину с точным указанием на «немецкое лицо» агрессии. В «Дузе» теневые силуэты и фигуры убийц, идущих в атаку и стреляющих в Лучано, безошибочно идентифицируются как германские солдаты. Похоже, хореограф не перестает предостерегать соотечественников от военного угара прежних немецких поколений.)

Безусловно, Ноймайер задумывал раскрыть образ Дузе в единстве двух ипостасей — актрисы и женщины. Тема искусства задается в балете с самого начала — с показа на экране кадров исторической Дузе в немом фильме «Сенеге», затем передается балетной Дузе, предстающей в театре перед зрителями как Джульетта, Дама с камелиями и др., и напоминает о себе в небольшой побочной линии, связанной с Бернар: в момент выступления «божественной Сары» на поклон к ней приходит будущая «La Divina» Дузе. Однако эти несколько творческих эпизодов не делали погоды, поскольку значительно сильнее балетмейстер акцентировал отношения Дузе со спутниками жизни — сменявшимися друг друга ее любовниками. И здесь выяснилось, как опасно в балете то и дело перемещать героиню из одного любовного дуэта в другой с новым партнером — уверовать в этом случае в искренность и серьезность ее чувств становится непросто. После только что бывшей сильной любви — в дуэте между Дузе и Бойто, а до этого — любовного союза с Лучано, третья связь с драматургом Аннунцио и сама по себе выглядела уже не уникально и невольно обесценивала предыдущие эмоции героини. Вероятно, не хватало индивидуальной проработки отношений, этапов разрастания чувств, а их вспышки и быстрые соединения любовников в дуэтах с откровенно эротическим подтекстом создавали иллюзию, что новая пара — это просто продолжение непрерывной любовной или даже сексуальной жажды Дузе и не имеет

значения, с кем она ее утоляет. Особенно в сцене последнего третьего дуэта «любовь» уступала место бесстыдству плоти, тем более, что Ноймайер представил Аннунцио как предельно циничного и самовлюбленного героя, использующего Дузе для собственной славы. Весьма шокирующе в моих глазах воспринималась эксгибиционистская сцена раздевания и позирования обнаженного Аннунцио перед папарацци, пока героиня ожидала его в своей кровати, вскоре слившись с ним в любовной горячке, изображенной с вызывающим натурализмом. Умалчиваю о том, в каком свете предстала во всем этом эпизоде ноймайеровская Дузе, но, думаю, что по отношению к любому лицу, названному настоящим именем, подобная картина выглядела бы также беспощадно.

В первом акте хореограф довел биографию актрисы до конца, то есть до ее смерти. Дузе, как известно, умерла, простудившись под дождем, что отразилось в балете пронзительной, полной печали картиной. ...Погруженная в серо-жемчужный отсвет сцена, серый льющий дождь, люди под зонтами и идущие мимо них, прильнув друг к другу, две тонкие фигуры — Дузе и ее служанка. Первая, отрываясь от второй, продолжает ход и постепенно, как призрак, тает среди струй дождя, словно растворяясь в водах Леты. Люди на сцене вытягиваются в траурное шествие, и оно будто сходит с черно-белого экрана, на котором идут документальные кадры прощания с актрисой. Процессия с вознесенным над ней телом Дузе удаляется, под дождем остается лишь служанка. До того тихая мало-замечная в действии персона (между тем исполняемая прима-балериной труппы Х. Буше), она вдруг «взрывается» человеческим отчаянием, давая наконец ответ на мучавший весь первый акт вопрос: зачем в столь второстепенной роли Ноймайеру понадобилось задействовать ведущую солистку? А вот для того, чтобы в этой сцене, в напряженном, бьющем током соло выкрикнуть всю боль людей, любивших Дузе...

С закрытием занавеса, однако, возникал новый вопрос: что будет во втором акте после завершения истории? Как оказывалось, Ноймайер решал перенести свою Дузе в пространство запредельных сфер, где появлялись и главные мужские персонажи первого действия — четверо возлюбленных актрисы (правда, один из них, под именем «Ее публика», олицетворял любовь зрителя, что, впрочем, можно было понять только из программки). Но все они — и балерина как дух или душа Дузе, и четверка — условные Лучано, Бойто, Аннунцио и «Ее публика» — утрачивали здесь всякие характеристики героев, составляя просто ансамбль танцовщиков, исполнявших чисто танцевальную композицию, а именно хореографический квинтет, основанный на подъемах, переносах, оборотах балерины в руках ее партнеров. Очень скоро делалось, однако, очевидно, что этой композиции не хватает внутренней идеи и все в ее хореографии строится на механических перестроениях, словно нам демонстрируют действие какого-то трансформера. Чтобы перебить буксующий в своем содержании квинтет, балетмейстер прерывал его ритуалом поочередного убегания танцовщиков за кулисы, но этим лишь усиливал впечатление искусственности всего происходящего: разрыв формы понадобился будто только для того, чтобы героиня перенесла единственный на сцене стул с левой стороны на правую, а вновь появившиеся танцовщики — сменили

брюки (белые на черные). Но, что в белых, что в черных брюках на артистах, обновлявшийся квинтет продолжал оставаться набором более или менее изошренных поддержек, которые хореографу так и не удалось обратить во что-то большее...

И все-таки искомая идея неожиданно являлась! Она рождалась в повторе под конец квинтета поочередного разбегания танцовщиков от балерины, но, в отличие от их предыдущего исчезновения, решенного по-новому, с глубоким смыслом. Бег первого из четверки начинался по большому кругу, и в тот момент из тройки оставшихся танцовщиков отделялся следующий и шел на место, с которого убегал первый. Его стояние длилось до тех пор, пока бегущий не завершал свой круг, исчезая за кулисами, после чего второй срывался с места, а в его позиции замирал третий. Но во время второго круга, за прозрачным задником, в глубине сцены появлялся тот, кто бежал первым и теперь он продолжал свой бег по горизонту, от кулисы до кулисы. Когда начинался бег третьего по кругу, второй танцовщик, успевший исчезнуть за кулисами, также появлялся на заднем плане и пересекал по горизонту сцену, а в это время первый уже бежал на дальнем плане, развернувшись в противоположном направлении. Четвертый большой круг происходил на фоне бегущих в нескольких дальних планах трех фигур. Затем доходила очередь и до последнего, появлявшегося за прозрачным тюлем и устремлявшегося вдаль, вслед остальным. А Дузе, оставшись теперь одинокой маленькой фигуркой в пустом пространстве сцены, поднималась на стул и с высоты смотрела туда за горизонт, где навсегда скрывалась ее жизнь...

Эта внедренная в финал символика, погружающая зрителя в раздумье о быстротечности земного бытия и одиноком переходе человека за грань инобытия, компенсировала некоторое разочарование от хореографии квинтета, вновь подтвердив, что балет — искусство метафоры и мысли, а не формальных ухищрений тела.

Образцом такого искусства предстала на «Ballett-Tage» последняя премьера Ноймайера — танцсимфония «Турангалила», рассказом о которой я и закончу статью.

Само явление «Турангалилы», грандиозной симфонии О. Мессиана (1948), на балетной сцене в полном виде (10 частей, полтора часа звучания) можно без преувеличения назвать историческим событием, случившимся спустя более полувека после первого подступа к ней балетного театра. Что знаменательно, то произошло также на гамбургской сцене, но тогда, в 1960 году, голландский хореограф Питер ван Дийк использовал только несколько фрагментов партитуры. Подвиг же первого воплощения «Турангалилы» в полном объеме принадлежит Ролану Пети (1968). Его балет-симфония, созданный для труппы Гранд Опера, «столкнул... контрастные образы зла и добра, трагических невзгод и безграничного счастья» [2, с. 131]. Планетарный характер зрелища поддерживался красочными декоративными полотнами Макса Эрнста: «то огромный пылающий круг солнца, то кровавое мерцание звезд, то извивы раковин на дне морском» [3, с. 182]. Балет Пети был принят неоднозначно, к нему выдвигались претензии за недостаток «сердца

и чувства». С другой стороны, часть французской критики¹ давала балету наивысшие оценки: «"Турангалила"... один из самых поразительных спектаклей, с самой оригинальной хореографией, созданной за последние годы. ...В этом произведении ощутимо близкое родство между движениями и звуками, хореографией и музыкой...» [1, с. 132]. К сожалению, среди тех, кто не оценил работу Пети, был сам композитор. От него последовал запрет на использование этой музыки в балете, на который впоследствии натолкнулся Ноймайер, захотевший поставить 6-ю часть «Турангалилы» («Сад сна любви») еще много лет назад. Казалось, его мечте не сбыться — после смерти Мессиаана в 1992 году правопреемники твердо придерживались воли композитора.

Между тем жизнь способна преподносить сюрпризы. Пару лет назад должность главного дирижера Гамбургской Штатсоперы занял Кент Нагано — музыкант, знавший близко Мессиаана. Он и предложил Ноймайеру идею постановки всей «Турангалилы», сумев убедить наследников композитора снять, наконец, многолетнее табу. Именно Нагано стоял за дирижерским пультом на премьере, испытывая гамбургский оркестр на высочайший профессионализм: ведь партитура Мессиаана считается почти неисполнимой из-за оркестровой сложности, фантазмагоричности звучаний, требующей в дополнение усиленной группы ударников, виртуознейшего солиста-пианиста и исполнителя на редком электроинструменте — «Волны Мартено».

В балете значение оркестра подчеркивалось его присутствием на самой сцене, позади танцовщиков, — как будто на земной тверди, тогда как над оркестром висели, будто в небесах, воздушные мосты, один выше другого, где в разные моменты действия внезапно появлялись призрачные танцевальные фигуры. Они словно служили отражением тех, кто присутствовал на сцене, проявляя связь земных и горних сфер. Концепция пространства, принадлежащая Ноймайеру как сценографу спектакля, намекала на космичность мессиаановской «Турангалилы» — симфонии о сотворении земли и неба, о звенящей на все лады вселенной, о бесконечном беге времени, о круговороте жизни и любви, о вовлечении человека в танцы звезд и радость мироздания.

«Отанцовывающая» симфонию, балетмейстер представил музыку рогом изобилия, непосредственно из которого на сцену изливались танцевальные потоки, бурлящие, пенящиеся, как и музыка, «сверхчеловеческой радостью». Это был поистине поединок творческих титанов — Мессиаана и Ноймайера, в котором хореография мастерски «держала удар» myriad ослепительных звучаний. Не берясь анализировать с одного просмотра «Турангалилы» насыщенные формы музыкально-хореографического взаимодействия, отмечу, что Ноймайеру в целом удалось и ликующие, гимнические части партитуры (например, 1 — «Интродукция», 5 — «Ликование звезд», 8 — «Развитие любви», 10 — «Финал, с большой радостью»), и полная их противоположность — лирические, медитативные части (например, 6 — «Сад сна любви», 9 — «Турангалила III»). Так, невозможно забыть завершав-

¹ Marie-Francoise Christout. «Turangalila» — «Dance and Dancers». 1968. September. P. 31–32. Цит. по [1].

шую ноймайеровский «танец звезд» композицию массовой раскручивающейся, струящейся спирали, которую с полным правом можно вписать в анналы балетной истории рядом с другой «космической» спиралью — Ф. Лопухова в финале танцсимфонии «Величие мироздания». Не счесть и иных образных находок, свидетельствующих об удивительной по-прежнему хореографической фантазии Ноймайера. Кажется, ему ничего не стоит предъявить зрителю еще такое же бесконечное разнообразие танцевальных фейерверков, несмотря на то, что хореограф на всем протяжении симфонии должен был справляться с крайней дробностью ее метроритма, как правило, лишаяющей музыку какой-либо дансантиности. Но у Ноймайера «Турангалила» оказалась просто предназначенной для танца...

Хореограф придал танцсимфонии свою программу, избрав в ее героиню мечтательного Юношу (К. Эванс) — а в его лице саму юность, прислушивающуюся к себе и к миру и переживающую со всей эмоциональной интенсивностью каждый миг бытия, находясь во власти своего воображения. Если бы Ноймайер был русским хореографом, можно было бы сказать, что он нашел идею героя у Цветаевой, писавшей: «Мне плохо с людьми, потому что они мешают мне слушать мою душу или просто тишину». Нередко герой, когда не танцевал, то стоял, сидел или возлежал на сцене с закрытыми глазами, и тогда ее заполнение танцующими — солистами, парами, группами, ансамблем — воспринималось как визуализация его снов, помыслов и грез. Процесс взросления героя Ноймайер трактовал как процесс инициации, переживаемой в любви, но любви в юношеском идеальном представлении. Ее вдохновенной кульминацией в последней части танцсимфонии становился только поцелуй, исполненный как священнодействие, приводящее, наконец, героя к свету в конце долгого пути.

Традиционно в последний день «Ballett-Tage» дается «Нижинский-Гала». Все 42 года существования фестиваля ведет этот концерт сам Ноймайер, преуведомляющий выходом к публике каждый номер. Программа гала всегда очень насыщена и длится почти 6 часов — беспрецедентный по масштабу праздник танца. Впечатляет всегда и завершение гала, когда весь зал аплодирует, на сцене выстраиваются гамбургская труппа и гости — участники концерта, выносятся и раздаются артистам невероятной красоты цветы. Теперь все ожидают выхода главного лица — Джона Ноймайера. И вот зал взрывается — он появляется из-за кулис. Обернувшись к труппе, кланяется всем артистам и со счастливым лицом поворачивается к оглушительно приветствующей его публике...

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 342 с.
2. Чистякова В. Ролан Пети. Л.: Искусство, 1977. 166 с.
3. Кулаковская Т. «Турангалила» Ролана Пети // Театр. 1969. № 8. С. 182.

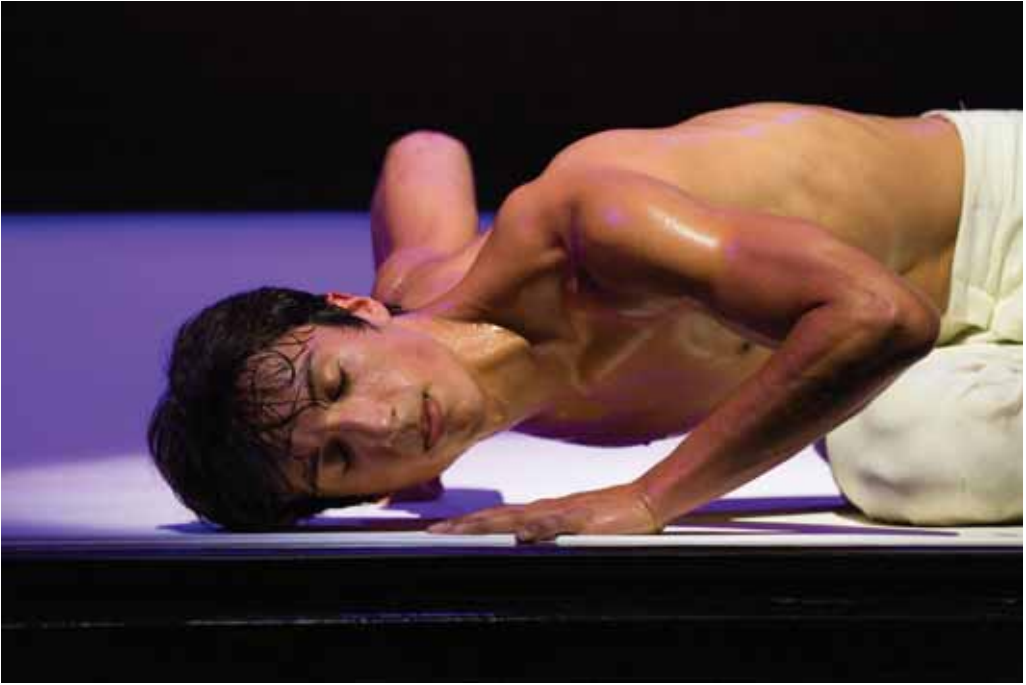
К статье Н. Н. Зозулиной «Джон Ноймайер – день сегодняшний»



Сцена из балета «Турангалила». Фото К. Вест.



Х. Буше и К. Юнг в балете «Турангалила». Фото К. Вест.



К. Эванс в балете «Турангалила». Фото К. Вест.

К статье О. И. Розановой «В балете только девушки»



Сцены из балета «Кармен». «Астана-балет». Фото из архива театра.



Сцены из балета «Клеопатра». «Астана-балет». Фото из архива театра.

УДК 792.8

О. И. Розанова

В БАЛЕТЕ ТОЛЬКО ДЕВУШКИ

Казахская труппа «Астана-балет» («Astana Ballet»), без преувеличения, уникальна. Перефразируя название популярного фильма «В джазе только девушки», о ней можно сказать «В труппе только девушки» — 42 танцовщицы. Почти все — выпускницы Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева. И все молоды, грациозны, по-восточному красивы. Однако необычность труппы предъявляет особые требования к репертуару и ставит весьма непростые задачи. Тем не менее, каждый сезон коллектив, созданный всего три года назад, показывает премьеру.

С первой программой особых проблем не было. Танцевальная сюита «Восточная рапсодия» и одноактный балет на национальную тему «Элем» («Душа») идеально подошли женской труппе. Оба балета были показаны на гастролях в Петербурге летом 2014 г. В обоих — различных по жанру и стилистике — доминировала зрелищность. В первом — изумительной красоты костюмы дополняли видео-проекции, во втором — напротив: видео-картины несли основную зрелищную нагрузку, а костюмы часто терялись на мощном изобразительном фоне. В этом была своя логика.

«Восточная рапсодия» — сюита танцевальных номеров, объединенных темой экзотической красоты женщин Востока (Казахстан, Китай, Вьетнам Япония, Индия, Египет и т. д.) Образы природы — лебеди, ласточки, цветы — чередуются с жанровыми зарисовками. Попутно прочитывается внутренний «сюжет»: смена пластических стилей демонстрирует профессиональные возможности танцовщиц, широкий диапазон их умений — от классики до contemporary — и, кроме того, обеспечивает пышному «букету» танцев восточного стиля необходимое разнообразие.

От хореографов требовалась недюжинная фантазия, чтобы в этнически близких танцах, построенных на пластичных движениях рук и корпуса, избежать повторений и, как следствие, монотонности. Авторы композиций также образовали нечто вроде изысканного букета. Среди них были специалисты из разных концов света: народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева, ее соотечественницы Айгуль Тати, Анна Цой и Мукарам Авахри, уверенно делающая первые шаги в балетном сочинительстве, Надежда Калинина (Санкт-Петербург), знаток индийского танца Асанга Дамаск (США) и эксперт в области современной хореографии Пол Гордон Эмерсон (США). Каждый из них проявил максимум изобретательности, варьируя всевозможные рисунки, разнообразя лексику, оживляя танец игрой с аксессуарами, заставляя работать на образ даже детали костюмов. И, конечно же, особый колорит каждому номеру придали бесконечно разнообразные по покрою и цвету костюмы. В сочетании с музыкой и хореографией, они составили зрелище сказочной красоты.

Осталось заметить, что художественной законченностью эта сказка обязана искусству исполнительниц. Грациозные восточные красавицы оказались мастерицами и сольного, и ансамблевого танца. Безупречно правильный рисунок, плавность переходов, синхронность движений при особой пластичности рук и корпуса превратили каждый номер в новеллу о прелести женщин, а весь спектакль — в поэму о таинственном, пленительном Востоке.

Поэтический ракурс предполагался, судя по названию, и в следующей работе коллектива — одноактном балете «Алем» — «Рождение красоты». Действительно, сама красота в образе казахской женщины, представленной как центр столь же прекрасного мира, увенчивает балет. Эффектной зрелищностью впечатляет и весь спектакль, решенный как монтаж разнообразных картин, навеянных мифологией Казахстана. На сцене творят некое священнодействие Богиня прародительница Ак Ене, ее помощницы — «стражницы земных врат» и многочисленные души во главе с Душой — Красотой мира и ее двумя сторонами — светлой и темной. Рядом с главными героинями балета — еще целый сонм душ рангом ниже, выступающих в образе берегов, коней и прочих существ, «населяющих древо мира». И это мистическое древо, и множество явлений природы (огонь, вода, снег, и т. д.), и даже грандиозные творения человеческих рук (нечто наподобие дольменов) сменяют друг друга на экране в глубине сцены (компьютерная графика — Леонид Басин). Вкупе со световыми эффектами, нечто мистическое призвана сотворить хореография Никиты Дмитриевского.

Московский балетмейстер уверенно смешивает движения классического танца со свободной пластикой и элементами современных танцевальных стилей, чередуя ансамблевые и кордебалетные номера. Однако происходящее на сцене лишь по касательной соотносится с тем, что изложено в программке. Там «краткое содержание» выглядит подробным и при том довольно сумбурным описанием непростого сюжета со множеством перипетий. На сцене же действие сводится к тому, что некая мировая Душа вместе со своей темной и светлой ипостасями, прежде чем обрести земную оболочку, проходит через ряд испытаний. Постоянный полумрак способствует таинственности зрелища, но утомляет глаз однообразием. Притупляет восприятие и затянутость многих сцен, лишенных внутреннего развития.

Задумывался сюжетный балет с разветвленной драматургией (авторы либретто — Бахыт Каирбеков и Никита Дмитриевский), а получилось отнюдь не развлекательное танцевальное шоу. Зрелищному жанру отвечают оформление (сценография — Леонид Басин, художник по костюмам — Ася Соловьева, художник-орнаменталист — Светлана Иванова), колоритное музыкальное сопровождение (композиторы Арманд Амар и Булат Гафаров) и мастерство исполнительниц.

Представленные в один вечер «Восточная рапсодия» и балет «Алем», как визитная карточка, свидетельствовали о самобытности «Астана-балета». Сложнее было составить для труппы вторую программу — уже на основе балетной классики. Подходящим материалом оказались объединенные в сюиту миниатюры Анны Павловой и картина «Оживленный сад» из «Корсара», сочиненная Петипа на танцовщиц кордебалета и солисток. Обе программы продемонстрировали своеобраз-

зие и профессиональный рост труппы. Но особый интерес вызвала третья программа, премьера которой состоялась 24 июня 2015 г. на сцене великолепного театра «Астана опера».

Заинтриговывало уже название новых балетов — «Кармен» и «Клеопатра». Невольно возникал вопрос, можно ли в данном случае обойтись без мужчин? Удивительное дело, но в каждом балете проблема была остроумно решена.

«Кармен» придумала и поставила Мукарам Авахри. Молодой казахский хореограф, (окончившая балетмейстерское отделение ГИТИСа), нашла неожиданный подход к решению достаточно избитой темы, представив Кармен ... в пяти лицах. Танцовщицы в одинаковых черных париках (стрижка-«каре») и разноцветных платьях одного покроя олицетворяют разные стороны характера незаурядной героини: голубая (Милана Буканова) — холодная и расчетливая; алая (Алия Айтбаева) — игривая и кокетливая; желтая (Айнур Султанкожаева) — солнечная, искренняя; красная (Риза Канаткызы) — страстная, роковая. Особый случай — Кармен в черном (Балжан Нурпейсова), но о ней — позже.

Монологи и ансамбли героинь перемежаются с массовыми танцами табачниц в светлоголубых платьях и элегантных мах в белых праздничных одеждах, с черными кружевными жилетками и красными веерами. Собственно, эти танцы и составляют и суть балета, и его «тело». Действие как таковое отсутствует. Слабый намек на него — антипод Кармен, скромница Микаэла (Дарина Кайрашева). Девушка в наглухо закрытом сером платье, с косичками, аккуратно уложенными на голове, на миг возникает в начале балета и появляется еще раз для диалога с желтой Кармен. Должно быть, Микаэла понадобилась лишь затем, чтобы разбавить сольные и массовые номера хотя бы одним дуэтом и заодно создать подобие конфликта. Но делить героиням-соперницам нечего — Хозе, (как и Тореро), в балете отсутствуют, при том, что сильный пол то и дело напоминает о себе.

По ходу балета на сцене появляются таинственные мужские фигуры, облаченные то в военное, то в штатское. Это манекены, установленные на подставках с колесиками. Они даже участвуют в танце, когда пять Кармен одновременно берут их за руки и поворачивают вокруг себя. Блестящая режиссерская находка восполняет отсутствие драматургического сюжета. Искусственность мужчин оттеняет образ живой Кармен, еще не встретившей равного себе партнера. Манекены воспринимаются как воображаемые возлюбленные, о которых героиня лишь грезит.

Несмотря на жизнерадостный тонус танцев, многолика Кармен безнадежно одинока. Об этом недвусмысленно говорит монолог «черной» героини. На скорбную музыкальную тему «гадания» она стягивает платье и парик, словно сбрасывает постылую маску, и остается в короткой тунике телесного цвета. На месте своевольной красавицы-цыганки оказывается обнаженная человеческая душа, сдавленная тоской и болью.

Однако, неугомонная Кармен не из тех, кто долго предается отчаянию. Ее витальность непобедима, и потому на сцене вновь «красная» Кармен — жизнерадостная, пылкая, оболъстительная, сознающая свою неотразимость. Она лидирует и в драматическом финальном квинтете, где разноцветье костюмов не скрывает

ет смутной тревоги, сквозящей в беспрестанной смене рисунков танца. Предчувствия не обманывают. Четыре фигуры одна за другой уходят во тьму, в луче света остается только красная — Кармен-страсть, Кармен-легенда, Кармен-загадка.

Бессюжетный балет воспринимается с неослабевающим интересом. Этому в немалой степени способствует его зрелищная сторона. Красочная гамма костюмов поддержана меняющимися видео проекциями, заменившими декорации (сценография и костюмы — Ольга Шаишмелашвили, видеооформление — Вадим Дуленко, художник по свету — Денис Солнцев). А главная удача постановки (помимо оригинального решения темы) в точно рассчитанной композиции и выразительной хореографии. За исключением пяти мах, танцующих на каблуках, весь балет исполняется на пуантах. Избегая сложных элементов техники, балетмейстер органично сплавляет классический танец с приемами танца современного (шпагаты, перевороты на полу и пр.). Образный смысл композиций внятно передает пластика рук и корпуса. Существенная особенность хореографии Авахри — кажущаяся импровизационность при соответствии духу и строю музыки.

Если «Кармен» — балет камерный, углубленный в психологию, то «Клеопатра» производит впечатление многофигурной фрески, хотя главных героинь всего три — богиня Судьбы Лахесис (Ансаган Кобентай), Клеопатра (Риза Канаткызы) и ее сестра Арсиноя (Жибек Мешитбай). Но вровень с ними выступает многоликий кордебалет, столь же эффективно работает сценография, создающая зрелище поистине феерическое.

Автор идеи и хореограф-постановщик Николай Маркелов (главный балетмейстер Ижевского театра оперы и балета) нашел свой ход к легендарному образу, обойдясь без непременных Цезаря или Антония. Углубившись в исторические материалы, он «раскопал» в них историю соперничества юной Клеопатры и ее сестры (оказывается, не только «нильская змейка» была из рода Птолемеев). Сестры одна за другой появляются на свет из морской пены, подобно Афродите, и в первой половине балета на музыку «Дафниса и Хлои» Равеля мирно проводят досуги. Но во второй, под звуки «Болеро» того же композитора, разгорается жестокая схватка за первенство. Силы противниц равны, и до последней секунды не ясно, кому достанется «псхент» — знак царской власти.

Победа достается Клеопатре по воле судьбы в буквальном смысле, ведь именно богиня Судьбы Лахесис — вездесущая женщина в черном — управляет ходом событий. Сцена колдовства открывает балет и завершает его первую — мирную — часть. Вначале богине помогают несколько подручных гарпий, но в решающий момент ее окружает целое черное войско. Танец неистовых гарпий сводит на нет безмятежность предшествующей картины, где голубые nereиды резвились в море, то погружаясь в пучину, то взлетая на гребень волн.

Композиция второй части балета следует музыке «Болеро», с ее постепенно нарастающей экспрессией и взрывным финалом. Поединок сестер-соперниц проходит в сопровождении их свит, неуклонно увеличивающихся в количестве. Отряды во главе с Клеопатрой и Арсиноей наступают поочередно, демонстрируя все более изощренную танцевальную лексику, но в апогее битвы, достигшей предель-

ного накала, воюющие стороны смешиваются, как в рукопашном бою. В этот момент и появляется богиня Судьбы, решая исход сражения в пользу Клеопатры. На кульминации музыки и хореографии балет заканчивается.

Высшей точки развития достигает и декоративный фон, образующий в параллель с хореографией дополнительный театральный сюжет. Балетмейстер и команда художников-оформителей (Сергей Новиков — сценография, Игорь Тупикин — свет, Кирилл Маловичко — видеопроекции) словно соревнуются в неистощимости фантазии. А в выигрыше оказывается спектакль, который хочется назвать старинным термином «балет-феерия». Движущиеся видеопроекции египетского стиля столь великолепны и интересны сами по себе, что по временам, отвлекая от танца, забирают внимание на себя. Но здесь на сторону балетмейстера и артистов встает художник по костюмам (Анна Якущенко), вложившая бездну изобретательности и вкуса в одежды всех, без исключения, персонажей.

Наглядная гармония музыки, танца и зрелищности особенно впечатляет во второй части балета на музыку «Болеро». Задний план сцены постепенно заполняется мерцающим золотом, будто расправляет крылья фантастическая птица или из земли вырастает гигантский шатер. На ослепительном фоне вспыхивают неимоверной красоты костюмы солисток и кордебалета — синие у Клеопатры и ее свиты, зеленые — у соперниц. Если отвлечься от экспрессии музыки и танца, может почудиться, что чья-то невидимая рука расшивает золотую парчу узорами из драгоценных камней — сапфиров и изумрудов.

Ослепительной красоты зрелище превращает балет-легенду о силе Судьбы в спектакль о магии искусства. Совершить это превращение помогли солистки и кордебалет, наилучшим образом справившиеся с необычной пластикой, с причудливым ритмом и рисунком танцев в контрапункте или унисоне движений (репетитор — Зауре Умбеткулова).

* * *

Николай Маркелов (выпускник балетмейстерской кафедры Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) мечтал показать «Клеопатру» в Мариинском театре, и мечта сбылась — «Астана балет» снова посетил Петербург в июле этого года. Премьера «Клеопатры» на знаменитой сцене прошла с большим успехом. Второй премьерой — мировой — стал одноактный балет «Gaia» Риккардо Амаранте (он же — художник по костюмам и по свету) на музыку бразильских классиков Хекеля Тавареса и Исаака Альбениса. В бессюжетной композиции представлены четыре элемента природы — земля, вода, огонь, воздух и — в придачу — лес, без которого, по мысли постановщика, «невозможно представить дыхание Земли». Но все это существует лишь на видео-проекциях и — намеком — в одеяниях шестнадцати танцовщиц, чьи белые платья расцвечены голубым, алым, зеленым и желтым. Балет говорит скорее о сложной гармонии и неразрывном единстве всех элементов природы, чем об особенностях каждого.

Хореографу интересна не внутренняя форма музыкального произведения, но его бурная романтическая фактура. Поэтому танец льется безостановочным

потоком, множа и варьируя комбинации движений неоклассического стиля в стремительной смене асимметричных рисунков, как правило, с противопоставлением пластических тем у разных групп исполнительниц. При ограниченном наборе движений, благодаря акценту на пластичность рук и корпуса танцовщиц, создается впечатление композиционного разнообразия. Нужно отдать должное изобретательности хореографа и мастерству артисток, в совершенстве овладевших пуантовой техникой и, сверх того, обладающих изумительной природной пластичностью, отшлифованной целенаправленной работой.

Р. С. При всем многообразии репертуарных поисков и находок «Астана-балета», его специфика все же когда-нибудь может стать тормозом для дальнейшего развития. Внушительные успехи женской труппы, достигнутый за считанные годы уровень профессионализма позволяют изменить ее статус, включив в исполнительский состав представителей сильного пола. Можно не сомневаться, что коллектив от этого только выиграет, открыв для себя новые репертуарные горизонты.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8, 796.0, 61

Степаник И. А., Масленников П. Ю., Зубарева К. Э.

ИТОГИ III-й ЕЖЕГОДНОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ
«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО
СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ И СПОРТА»

С 11 по 13 апреля 2016 г. в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла III-я ежегодная Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта».

Уже в третий раз учебно-научная Лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии под руководством Ирины Анатольевны Степаник (кандидата медицинских наук, доцента, доцента кафедры философии, истории и теории искусства) проводит ежегодную конференцию. Состав участников и тематика обсуждаемых проблем год от года расширяется, охватывая все больше регионов России и даже ближайшее зарубежье, что, безусловно, свидетельствует и об интересе к заявленной проблеме, и об актуальности проводимого мероприятия.

На заседаниях конференции в 2016 г. рассматривались актуальные вопросы, волнующие педагогов, хореографов, танцовщиков и врачей, занимающихся вопросами организации врачебно-педагогического контроля, медико-биологического сопровождения, лечения и реабилитации танцовщиков и учащихся хореографических учебных заведений:

– в докладах *И. А. Степаник* (доцент, кандидат медицинских наук, доцент кафедры философии, истории и теории искусства, заведующий Лабораторией медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) и *Ш. З. Давлетовой* (врач-педиатр высшей квалификации Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева) обсуждались вопросы приема в хореографические учебные заведения и осуществления врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией;

– доклад *С. В. Матвеева* (доктор медицинских наук, профессор кафедры физических методов лечения и спортивной медицины ПСПб ГМУ им. акад. И. П. Павлова, главный врач СПб ГБУЗ «Городской врачебно-физкультурный диспансер») был посвящён проблеме нормирования физиометрических показателей

и уровня физической нагрузки у детей в зависимости от соматического типа телосложения и уровня биологического созревания;

– развернутый анализ современных методов лечения и реабилитации, а также причин заболеваний и профессиональных травм опорно-двигательного аппарата танцовщиков и спортсменов танцевальных видов спорта был представлен в докладах *А. М. Привалова* (кандидат медицинских наук, руководитель центра хирургии стопы международной клиники МЕДЕМ), *Е. А. Щепкиной* (кандидат медицинских наук, доцент, старший научный сотрудник Российского НИИ травматологии и ортопедии им. Р. Р. Вредена, травматолог-ортопед Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), *А. В. Сапоговского* (научный сотрудник Научно-исследовательского детского ортопедического института имени Г. И. Турнера), *В. Ф. Луткова* (кандидат медицинских наук, профессор кафедры спортивной медицины и технологий здоровья НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта), *Г. И. Смирнов* (кандидат медицинских наук, доцент кафедры спортивной медицины и технологий здоровья НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта), *А. А. Корбаковой* (преподаватель кафедры теории и методики гимнастики НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта), *Д. И. Шадрина* (старший преподаватель кафедры спортивной медицины и технологий здоровья НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта);

– в докладе *В. И. Усачева* (доктор медицинских наук, профессор, главный консультант по научной работе Институт остеопатической медицины им. В. Л. Андрианова) были представлены результаты стабилметрических исследований студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и возможности применения постурологии в практики хореографического образования;

– пристальное внимание было уделено особенностям использования метода кинезиотейпирования¹ в балете. Этой теме посвятили свои доклады *Т. В. Хабидуллин* (травматолог-ортопед Башкирский хореографический колледж им. Р. Нуреева) и *Е. А. Щепкина* (кандидат медицинских наук, доцент, старший научный сотрудник Российского НИИ травматологии и ортопедии им. Р. Р. Вредена, травматолог-ортопед Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой);

– доклад *Р. Б. Цаллаговой* (доктор медицинских наук, профессор, заведующий кафедрой профилактической медицины и основ здоровья НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта) был посвящен одному из самых актуальных вопросов медико-биологического сопровождения хореографии – вопросу питания;

– не менее актуальна был и доклад *Г. Ж. Капановой* (магистр искусствоведческих наук, преподаватель по специальной балетной гимнастике Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева), посвященный раннему приобщению детей к занятию классическим танцем;

– широко обсуждались психо-физиологические аспекты хореографического образования, особое внимание которым было уделено в докладах *А. С. Нелюбиной* (кандидат психологических наук, доцент кафедры клинической психологии

¹ Метод лечения растяжения связок, мышечных болей и других травм, а также гематом и отеков с помощью специальной клейкой ленты (тейпа).

Московского государственного медико-стоматологического университета им. А. И. Евдокимова), Я. В. Голуба (кандидат медицинских наук, заведующий сектором физиологии спорта Санкт-Петербургского научно-исследовательского института физической культуры), В. А. Нижельского (соискатель, старший преподаватель кафедры актёрского мастерства Высшей школы сценических искусств (Театральная школа Константина Райкина));

– проблемам развития сердца при занятиях гимнастикой был посвящён доклад А. В. Кьергаард (кандидат биологических наук, доцент кафедры профилактической медицины и основ здоровья НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта);

– Ю. Е. Куценко (аспирант Федерального научного центра физической культуры и спорта, старший преподаватель кафедры физического воспитания и спорта Института физической культуры, спорта и здоровья Московского педагогического государственного университета) и Д. А. Штыборг (студент Колледжа физической культуры и спорта, экономики и технологии Санкт-Петербургского государственного университета) уделили внимание методам тренировок и развития профессиональных данных в художественной гимнастике;

Ряд докладов был представлен аспирантами, магистрантами и студентами Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: Ким Боа, П. Ю. Масленниковым, Т. В. Черкашиной, А. В. Оленевой, М. А. Бариновой, Д. С. Завалишиным, М. В. Макаренко и Д. В. Толмачёвым.

Заочно участие в конференции приняли: В. И. Безурецкий (кандидат медицинских наук, доцент Днепропетровской медицинской академии), В. Н. Белячкова (врач-хирург лечебно-консультативного отделения СПб ГБУЗ «Городской врачебно-физкультурный диспансер»), В. И. Волчкова (кандидат педагогических наук, доцент Поволжской академии физической культуры, спорта и туризма), А. А. Гинзбург (ассистент кафедры медицинской реабилитации и адаптивной физической культуры ГБОУ ВПО ПСПб ГМУ им. акад. И. П. Павлова, заведующий городским организационно-методическим отделом по спортивной медицине и ЛФК СПб ГБУЗ «Городской врачебно-физкультурный диспансер»), Н. Д. Гольберг (кандидат биологических наук, доцент, заведующий сектором биохимии Санкт-Петербургского научно-исследовательского институт физической культуры), Р. Р. Дондуковская (кандидат медицинских наук, врач-диетолог, СПб ГБУЗ «Городская многопрофильная больница № 2»), О. Е. Ерёмченко (врач СПб СДЮ-ШОР фигурного катания на коньках), Т. В. Заячук (кандидат педагогических наук, доцент Поволжской академии физической культуры, спорта и туризма), К. С. Иванова (тренер СДЮ по фигурному катанию и шорт-треку г. Казани, аспирант Поволжской академии физической культуры, спорта и туризма), М. П. Лобкова (врач-методист городского организационно-методическим отделом по спортивной медицине и СПб ГБУЗ «Городской врачебно-физкультурный диспансер»), А. А. Топанова (кандидат медицинских наук, старший научный сотрудник Северо-Западного федерального медицинского исследовательского центра им. В. А. Алмазова), С. А. Фёдорова (преподаватель Якутского хореографического колледжа им. А. и Н. Посельских).

Участники конференции выражают благодарность организаторам конференции и лично ректору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народному артисту РФ Николаю Максимовичу Цискаридзе за гостеприимство и создание условий для творческой и плодотворной работы. Конференция проходила в конструктивной творческой атмосфере и завершилась проведением Круглого стола, на котором была принята Резолюция по итогам проделанной работы.

РЕЗОЛЮЦИЯ

III-Й ЕЖЕГОДНОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ И СПОРТА»

III ежегодная Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта» прошла в Санкт-Петербурге (Россия) с 11 по 13 апреля 2016 г.

Организатор конференции — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Председатель организационного комитета Конференции — доцент, кандидат медицинских наук, доцент кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — **Степаник Ирина Анатольевна**.

Открыли Конференцию:

— **Николай Максимович Цискаридзе** — ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, председатель ученого совета, доцент кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, народный артист РФ, народный артист республики Северная Осетия — Алания, лауреат государственных премий;

— **Светлана Витальевна Лаврова** — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Участники конференции — педагоги-хореографы, преподаватели, научные сотрудники, врачи, студенты и аспиранты университетов и научно-исследовательских институтов России (Санкт-Петербург, Москва, Уфа) Казахстана (Алматы), Украины (Днепропетровск): Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Академия танца Бориса Эйфмана, Башкирский хореографический колледж им. Рудольфа Нуреева, Алматинское хореографическое училище им. А. В. Селезнева, Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта, Институт физической культуры, спорта и здоровья Московского педагогического государственного университета, Санкт-Петербургский научно-исследовательский институт физической культуры, СПб ГБУЗ «Городской врачебно-физкультурный диспансер», Первый Санкт-Петербургский государственный университет им. акад. И. П. Павлова, Институт остеопатической медицины им. В. Л. Андрианова, Центр Хирургии стопы Международной клиники МЕДЕМ, Российский ордена Трудового Красного Знамени на-

учно-исследовательский институт травматологии и ортопедии им. Р. Р. Вредена, Научно-исследовательский детский ортопедический институт им. Г. И. Турнера, Федеральный научный центр Всероссийский научно-исследовательский институт физической культуры и спорта при Министерстве спорта Российской Федерации, Московский государственный медико-стоматологический университет им. А. И. Евдокимова, Днепропетровская медицинская академия.

Цели конференции:

— Определение роли и места медико-биологического сопровождения в системах хореографического образования, физической культуры и спорта. Возможности взаимодействия с профильными медицинскими учреждениями.

— Оптимизация и стандартизация системы врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией: медицинских осмотров при поступлении в хореографические учебные заведения; ежегодных углубленных медицинских осмотров; прогнозирования состояния здоровья и физического развития воспитанников хореографических учебных заведений, профилактика балетных травм.

— Разработка, апробация и внедрение в практику хореографического образования медико-биологических средств и методов оптимизации процессов постнагрузочного восстановления и повышения работоспособности юных танцовщиков.

— Объединение усилий педагогов-хореографов, тренеров и врачей по внедрению инновационных проектов и передовых медицинских технологий с целью оптимизации медико-биологического сопровождения хореографии в хореографических учебных заведениях.

Участники III-й ежегодной всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта»:

— **отмечают** ухудшение общего состояния здоровья поступающих в хореографические учебные заведения и рост заболеваемости учащихся (в том числе острых и хронических травм);

— **призывают** при планировании мероприятий врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией учитывать выявленные особенности физической формы учащихся:

— высокий процент диспластического типа конституции;

— низкие адаптационные возможности сердечно-сосудистой системы;

— низкая аэробная выносливость;

— недостаточная сила мышц (особенно пояса верхних конечностей и плеча, мышц спины);

— низкие показатели функциональных возможностей дыхательной системы;

— признаки нарушений метаболизма (низкое содержание кальция в костях, белково-энергетическая недостаточность, недостаточность жирового компонента); несоответствие уровня потребления макро- и микронутриентов основным и энергетическим потребностям лиц, имеющих физические нагрузки;

— высокий процент нарушений сводов стопы;

— высокий процент нарушений осанки;

– **признают** необходимость всестороннего развития медико-биологического сопровождения хореографии и спорта в российской и международной практике;

– **констатируют** отсутствие единой, стандартизированной и научно обоснованной системы медико-биологического сопровождения хореографии, которая должна включать эффективную в диагностическом и экспертном плане процедуру оценки и прогнозирования состояния здоровья юных танцовщиков:

– участие в решении вопросов приема в хореографические учебные заведения, формирование заключения по допуску к занятиям хореографией в соответствии с существующими медицинскими показаниями и противопоказаниями (экспертная и консультативная функция);

– осуществление систематического медицинского контроля за функциональным состоянием организма у занимающихся хореографией в процессе обучения (врачебно-педагогическая функция);

– анализ заболеваний, травм и специфических повреждений, возникающих при нерациональных занятиях; разработка и реализация методов их ранней диагностики, лечению, реабилитации и профилактики;

– обоснование рациональных режимов занятий и питания для разных контингентов занимающихся хореографией, назначение средств повышения и восстановления физической работоспособности (врачебно-педагогическая функция);

– разработка, апробация и внедрение методов тестирования и совершенствования физических качеств танцовщиков, входящих в понятие «балетная форма»;

– разработка, апробация и внедрение в практику медико-биологических средств и методов оптимизации процессов постнагрузочного восстановления и повышения физической работоспособности танцовщиков.

– **осознают**, что развитие системы медико-биологического сопровождения хореографии возможно только при объединении усилий представителей научного сообщества, врачей и педагогов специальных дисциплин хореографических учебных заведений.

И СЧИТАЮТ НЕОБХОДИМЫМ:

– создать Центр медико-биологического сопровождения хореографии (ЦМБСХ) на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой для координации усилий по выполнению данной резолюции и организации ежегодных научно-практических конференций, круглых столов, обучающих семинаров и пр.;

– разработать и внедрить стандарты подготовки танцовщиков на основе стандартов, принятых в системе физической культуры и спорта для похожих спортивных специализаций (Приказ Министерства спорта РФ от 26 декабря 2014 г. № 1077 «Об утверждении Федерального стандарта спортивной подготовки по виду спорта танцевальный спорт»);

– утвердить три этапа профессиональной подготовки будущих артистов балета:

1 этап — начальный — 6–10 лет, соответствует младшему школьному возрасту (в настоящее время этот этап подготовки в системе профессионального хореографического образования практически отсутствует, заменен индивидуальными за-

нениям будущих учеников хореографических училищ в различных кружках, школах танцев и подготовительных отделениях);

2 этап — основной — 10–18 лет, соответствует среднему и старшему школьному возрасту, проходит на базе СПО в хореографическом колледже или ВУЗе, по окончании которого учащиеся получают диплом о среднем специальном образовании;

3 этап — совершенствование мастерства — 18–21 год, соответствует юношескому возрасту, проходит на базе ВПО в ВУЗе, по окончании которого учащиеся получают диплом о высшем профессиональном образовании со степенью бакалавр;

– адаптировать и внедрить в систему профессионального отбора в хореографические учебные заведения стандарты, используемые в системе ФКиС (Приказ Министерства спорта РФ от 30 октября 2015 г. № 999 «Об утверждении требований к обеспечению подготовки спортивного резерва для спортивных сборных команд Российской Федерации»);

– разработать и внедрить в систему хореографического образования принципы систематического врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией, с возможностью проведения ежегодных медосмотров, лечения и реабилитации учащихся хореографических учебных заведений на базе спортивных диспансеров (Приказ Министерства спорта РФ от 30 октября 2015 г. № 999 «Об утверждении требований к обеспечению подготовки спортивного резерва для спортивных сборных команд Российской Федерации»);

– разработать и внедрить в систему хореографического образования нормы питания для учащихся на основании нормативов для лиц, имеющих физические нагрузки, с учётом особенностей физических нагрузок в хореографических учебных заведениях и эстетических требований классического танца (Приказ Министерства спорта РФ от 30 октября 2015 г. № 999 «Об утверждении требований к обеспечению подготовки спортивного резерва для спортивных сборных команд Российской Федерации»).

Реализация этих направлений может быть осуществлена только при принятии соответствующих мер со стороны ОРГАНОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ, призванных:

– сотрудничать с хореографическими учебными заведениями для продвижения и внедрения эффективных мер по решению проблемы снижения физической работоспособности учащихся хореографических училищ и связанных с этим увеличения количества балетных травм и хронических заболеваний;

– поддерживать и распространять инновационные проекты различного уровня и характера по хореографическому и физическому воспитанию;

– обеспечить медико-биологическое сопровождение хореографии в соответствии с современными требованиями обеспечения доступной безопасной среды и охраны здоровья детей и подростков, имеющих физические нагрузки;

– определить и реализовать в сотрудничестве профильных министерств и комитетов — Министерства Культуры РФ, Министерства Здравоохранения РФ,

Министерства Спортa РФ, Министерства Образования и науки РФ и др. нормативно-правовое регулирование интересов юных танцовщиков на государственном уровне с целью развития специальной инфраструктуры для реализации мер по охране здоровья учащихся хореографических учебных заведений;

– поддерживать, поощрять и обеспечить гарантированную финансовую, административную и ресурсную поддержку научных исследований по вопросам развития концепции медико-биологического сопровождения хореографии.

Участники Конференции единогласно приняли решение:

– просить инициаторов и организаторов настоящей Конференции продолжить работу по проведению подобных мероприятий на постоянной основе, с привлечением участников и специалистов различных областей знаний — хореографии, медицины и спорта из разных стран.

– предложить создать постоянно действующую научную группу экспертов — Центр медико-биологического сопровождения хореографии на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой для координации усилий по выполнению данной резолюции и организации ежегодных научно-практических конференций, круглых столов, обучающих семинаров и пр.

– обратиться к Министерству Культуры РФ, Министерству Здравоохранения РФ, Министерству Спортa РФ, Министерству Образования и науки РФ и другим профильным министерствам и комитетам с призывом ввести в сферу своих научно-практических интересов вопросы развития медико-биологического сопровождения хореографии, тем самым способствовать внедрению инновационных технологий в систему хореографического образования XXI в.

– выразить большую благодарность организаторам Конференции и лично ректору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народному артисту РФ Николаю Максимовичу Цискаридзе за гостеприимство и создание условий для творческой и плодотворной работы Конференции и Круглого стола.

Резолюция принята участниками Конференции 13 апреля 2016 г.

Председатель организационного комитета Конференции —

Степаник И. А.

УДК 612.75:378

В. И. Березуцкий

СИНДРОМ ГИПЕРМОБИЛЬНОСТИ СУСТАВОВ У АРТИСТОВ БАЛЕТА (Ч. 1)

Проблема сохранности здоровья позвоночника и суставов в балете — одна из ключевых, поскольку любое нарушение их функции делает артиста профессионально непригодным. Можно долго спорить по поводу пользы или вреда хореографии для позвоночника, но сухие факты медицинской статистики свидетельствуют о раннем начале уменьшения роста артистов балета. Это связано с большой физической нагрузкой танцовщиков во время танцев — поддержки, высокие прыжки вызывают деформацию позвоночника и изменения межпозвонковых дисков (МПД) [1]. По степени «проседания» МПД с артистами балета конкурируют лишь профессиональные спортсмены — тяжелоатлеты и легкоатлеты [2]. Не в меньшей степени от перегрузки страдают и суставы ног — остеоартроз (ОА) справедливо считается профессиональным заболеванием для артистов балета [3]. Таким образом, актуальность проблемы изучения факторов, определяющих состояние позвоночника и суставов у артистов балета, сомнений не вызывает.

Первый специфический фактор, который определяет способность позвоночника выдерживать профессиональные нагрузки — физическое состояние тканей всех анатомических структур позвоночника: хряща, суставных поверхностей позвонков, связок, МПД. Ни для кого не секрет, что уже на стадии отбора для занятий хореографией предпочтение отдается детям с особой природной гибкостью. Еще в XVIII в. придавали особое значение «выворотности ноги», уже тогда считалось, что в искусстве танца «...нельзя отличиться, не обладая известными данными» [4, с. 103]. «Первое условие для танцовщицы — сильные ноги, одна нога не должна уступать в силе другой», «ноги у танцовщиков и танцовщиц должны быть настолько выработаны, чтобы бедра свободно вращались, а колени выворачивались кнаружи. Хорошие артисты должны отличаться выворотностью ног (*en dehors*). Есть сюжеты самую природою приспособленные для этого: их бедра раскрыты, а колени и ступни поворочены врозь. Подобные свойства, облегчая изучение танцев, дают почти всегда возможность достигнуть известного совершенства. Напротив того, лица от природы сложенные *en dedans* (колени внутрь), не победят этого недостатка даже самым усиленным трудом» [5, с. 49]. Природная «выворотность», гибкость, шаг и прыжок являлись обязательными критериями при отборе в школу балета и в эпоху СССР Союзе [6], и в настоящее время [7]. Термин «ВЫВОРОТНОСТЬ» нисколько не утратил своей актуальности, под ним понимают способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончика пальцев (стопа параллельно линии плеч). Это необходимое условие исполнения классического танца, дающее широкую свободу и красоту движениям артиста балета. «Выворотность» может быть врожденной, что зависит главным образом от строения тазобедренных суставов

и природной (или приобретённой путём длительных упражнений) гибкости [8]. Разумеется, приобретение этого качества легче достигнуть, имея природные качества:

— ШАГ, под которым понимают возможность подъема ноги кверху — вперед — назад — в сторону. Высокий и легкий шаг создает красоту пластической линии всего тела, а также придает большую выразительность позам и движениям классического танца. Величина шага зависит от «выворотности», от степени подвижности позвоночного столба (т. е. — гибкости позвоночника), от эластичности связочного аппарата нижних конечностей.

— ПОДЪЕМ, под которым понимают не только изгиб стопы, но и всю ее верхнюю линию, включая пальцы ног. Подъем — это внешняя выраженность продольного свода стопы и возможность хорошо вытянуть ее вместе с пальцами. Форма подъема зависит от строения стопы, от подвижности ее в голеностопном и других суставах.

— ГИБКОСТЬ корпуса — способность свободно прогнуться назад, вперед и в сторону. Артисту балета для высокой техники исполнения необходима хорошо развитая гибкость позвоночника и суставов конечностей, поскольку именно они участвуют в движениях с большой амплитудой. «Гибкость корпуса зависит от гибкости позвоночного столба, степень же подвижности позвоночника определяется строением и состоянием позвонковых хрящей. Гибкость или прогиб назад должен быть в области нижних грудных и верхних поясничных позвонков. Наклон корпуса вперед и вниз совершается благодаря растяжению межпозвоночных дисков, а также икроножных, подколенных и тазобедренных мышц и связок», «в коленном суставе допустимо некоторое переразгибание» [9, с. 24].

— ПРЫЖОК: в балете прыжки являются одним из важнейших элементов, это качество также зависит от других природных качеств — скоростной силы мышц, гибкости, «выворотности», шага [10].

Таким образом, предпочтение при профессиональном отборе отдаётся детям с врожденной высокой подвижностью суставов. Критерии отбора детей для профессионального обучения хореографии имеют много общего с критериями синдрома гипермобильности суставов (СГМС). Общепринятый для диагностики СГМС скрининг-тест Бейтона предполагает переразгибание локтевого сустава свыше 10 град; переразгибание коленного сустава свыше 10 град; наклон вперед при фиксированных коленных суставах, при этом ладони достигают пола [11]. СГМС выделен как самостоятельная нозологическая форма, что нашло отражение в международной классификации болезней 10-го пересмотра, в рубрике «Системные поражения соединительной ткани», шифр М 35.7 — «Гипермобильный синдром разболтанности, излишней подвижности. Семейная слабость связок». В рекомендациях Всероссийского научного общества кардиологов «Наследственные нарушения соединительной ткани» выделен термин «доброкачественная гипермобильность суставов», который, по сути, равнозначен понятию «гипермобильность суставов». Оба термина включают как случаи повышенной подвижности суставов, достигнутой регулярными физическими тренировками, так и СГМС, в основе которого лежат мутации гена тенаскина-Х и других генов, от-

ветственных за формирование структуры и функции ряда белков внеклеточного матрикса [12]. Таким образом, можно предположить, что под определение СГМС подпадают все артисты балета: как с врожденным, так и с приобретенным в результате тренировок повышенным объемом движений в суставах. Однако отличия в этиологии и патогенезе этих двух вариантов СГМС все же имеют значение, что требует более детального анализа.

Генетически детерминированный СГМС является составной частью и одним из внешних проявлений соединительнотканной дисплазии (СТД), генетически детерминированного нарушения развития соединительной ткани в эмбриональном и постнатальном периодах, характеризующегося дефектами волокнистых структур и основного вещества, приводящего к расстройству гомеостаза на тканевом, органном и организменном уровнях в виде различных морфофункциональных нарушений висцеральных и локомоторных органов с прогрессивным течением [13]. СТД может приводить к патологии практически всех органов и систем [14]: аневризма аорты [15], акушерско-гинекологическая патология [16, 17, 18, 19], нарушения в системе гемостаза [20], бронхолегочная патология [22, 23, 24], гастроэнтерологическая патология [24, 25, 26], болезни внутренних органов [27], грыжевая болезнь [28, 29], уроандрогенитальная патология [30], ишемия головного мозга [31], изменения миокарда и гемодинамики [32, 33], варикозная болезнь [34] и т. д. Список практически бесконечен, поскольку соединительная ткань системна и присутствует во всех органах. По этой же самой причине клинические проявления СТД невероятно разнообразны. Выделяют дифференцированную и недифференцированную СТД. К дифференцированной (генерализованной) относятся синдромы Марфана, Элерса-Данло, Стиклера, несовершенного остеогенеза и другие. Недифференцированную СТД диагностируют в тех случаях, когда у пациента набор фенотипических признаков не укладывается ни в один из дифференцированных синдромов. Чаще всего эта форма СТД диагностируется по изменениям в костно-мышечной системе: они могут выражаться в деформации позвоночника, но могут быть ограничены повышенной эластичностью связок и избыточным объемом движений в суставах [35].

Разумеется, абитуриенты с явными признаками СТД отсеиваются на медицинском этапе отбора для профессиональных занятий хореографией [36]. Но в случае отсутствия фенотипических признаков СТД избыточная гибкость довольно часто принимается за верхнюю границу нормы, вследствие чего среди профессиональных танцоров и спортсменов довольно много людей со скрыто протекающей СТД [37]. Исследования подтверждают это: большинство детей и подростков, занимающихся балетом и художественной гимнастикой, имеют высокую степень выраженности признаков недифференцированной СТД [38]. Проблема эта известна и активно изучается, ей посвящено много исследований, изучающих как возможности ранней диагностики СТД, так и контроль состояния здоровья спортсменов с установленным диагнозом СТД [39, 40, 41].

Исследованиями установлено, что для многих видов спорта встречаемость СТД достигает 30 %, что примерно соответствует средней распространенности СТД среди соответствующей возрастной категории населения [42], и фенотипические

признаки довольно часто сопровождаются аномалиями сердца. Молодые спортсмены с СТД успешно справляются с расчетными физическими нагрузками, но существенно уступают в физической работоспособности и выносливости спортсменам-сверстникам без СТД. Способность сердечно-сосудистой системы адаптироваться к физической нагрузке находится в обратной зависимости от выраженности СТД, оцененной по генерализованной гипермобильности суставов. Адаптационные возможности девушек-спортсменок с СТД ниже, чем у юношей [43, 44]. Негативные влияния СТД не ограничиваются снижением резерва адаптации к физическим нагрузкам. Часто отмечается патологическое функционирование вегетативной нервной системы, развитие функциональных нарушений со стороны сердца и сосудов, системы органов дыхания, органа зрения. На фоне значительных физических нагрузок присоединяется вторичная, не ассоциированная с СТД, патология. Психологический статус таких спортсменов характеризуется снижением субъективной оценки собственных возможностей, уровня претензий, эмоциональной устойчивости и работоспособности, повышенным уровнем тревожности, ранимостью, депрессивностью, конформизмом. Наличие изменений соединительной ткани в сочетании с астенией формируют психологические особенности спортсменов с СТД: сниженное настроение, потеря ощущения удовольствия и интереса к деятельности, эмоциональная лабильность, пессимистическая оценка будущего [45].

Практически все исследователи приходят к выводу о необходимости включать раннюю диагностику СТД в алгоритм отбора спортсменов. Все вышеупомянутое в полной мере может быть отнесено к артистам балета, при отборе которых также целесообразно акцентировать внимание на способах ранней диагностики. В этом отношении вызывают интерес попытки изучить взаимозависимость внешних фенотипических признаков СТД и связанных с ней соматических заболеваний с целью выработки прогностических критериев. Исследователи отмечают, что гипермобильность суставов в качестве диагностического критерия СТД обладает низкой специфичностью и может быть использована как скрининговый метод только в сочетании с системными фенотипическими проявлениями. Выраженность и распространенность соматической патологии у больных СТД находится в прямой зависимости от выраженности и распространенности системных фенотипических проявлений, а также от степени выраженности СГМС [46].

Исследование по изучению частоты и особенностей нозологической структуры хронических соматических заболеваний и заболеваний суставов, ассоциированных с СТД, выявило разнообразные фенотипические признаки ДСТ, частота которых составила 31–32 %. Первое место в структуре соматических заболеваний, ассоциированных с признаками СТД, имеют заболевания сердечно-сосудистой системы (80,6 %). На втором месте — хронические заболевания желудочно-кишечного тракта, печени и желчевыводящих путей (64,8 %). А третье место заняли заболевания суставов (59,4 %), которые обобщают многочисленную группу дегенеративно-дистрофических заболеваний костно-мышечной системы. Процесс сопровождался сопутствующими заболеваниями чаще в сердечно-сосудистой и пищеварительной системах и на одного пациента приходилось 2,4 сопутствующи-

щих диагноза [47]. Особое внимание исследователи уделяют связи СТД с развитием патологии сердца. Установлено, что наличие СГМС значительно повышает риск возникновения прогностически значимых аритмий [48]. Попытки разработать скрининговую систему диагностики СТД приводят к необходимости использовать до 50 диагностических критериев с их количественной оценкой только на первом этапе при выявлении детей со значимым набором фенотипических признаков ДСТ, второй этап предполагает использование критериев диспластических синдромов и фенотипов, исходя из требований Российских рекомендаций «Наследственные нарушения соединительной ткани» [49, 50].

Если скрытая соматическая патология, сопровождающая СТД, может проявиться у артистов балета в отдаленном будущем, то суставные проявления могут сказаться уже в первые годы занятия хореографией. Самые разные исследования приводят приблизительно одни и те же довольно высокие показатели встречаемости ДСТ у молодых людей — около 30 %, заболевание протекает длительное время скрыто и проявляется в виде болевого синдрома (артралгии) как правило, под влиянием значительных физических нагрузок [51, 52, 53]. Такие обстоятельства возникновения боли у подростков и молодых людей, занимающихся хореографией, заставляют трактовать недомогание как профессиональное перенапряжение. При учащении обострений (хронизации процесса) проводимые медицинские исследования, включающие рентгенологическое, дают заключение — остеоартроз (ОА).

ОА — это гетерогенная группа заболеваний различной этиологии со сходными биологическими, морфологическими и клиническими проявлениями, в основе которых лежит поражение всех компонентов сустава — хряща, субхондральной кости, синовиальной оболочки, связок, капсулы околоуставных мышц. Патогенез СТД, являющейся основой СГМС, и ОА обусловлен сходными генетически детерминированными дефектами морфогенеза соединительной ткани [54, 55]. Достоверно установлена связь между СГМС и развитием ОА, реализующаяся через два патогенных фактора. Патологическая структура хряща может сама приводить к ОА, кроме того биомеханика нестабильности суставов и нарушение суставной проприоцепции приводят к постоянной микротравматизации, являющейся пусковым фактором развития ОА [56]. Установлено, что у пациентов с гипермобильностью суставов ОА возникает на тринадцать лет раньше, чем у пациентов без СГМС и характеризуется тяжелым быстро прогрессирующим течением. Возраст развития ОА обратно коррелирует с выраженностью СГМС по Бейтон. Генеалогические маркеры риска возникновения ОА у лиц с семейной гипермобильностью суставов демонстрируют наличие ОА у родственников всех степеней родства по женской линии. У пациентов с СГМС, дебютом суставных болей в возрасте до 38 лет и наличием четырех и более тестов синдрома Паганини риск развития ОА составляет 100,0 %, при наличии двух и более тестов синдрома Паганини — 69,6 %; менее двух тестов синдрома Паганини и симптомом «щелкающего» бедра — 25,0 %. Менее значимыми клиническими особенностями пациентов с ОА на фоне СГМС являются: наличие астенического типа конституции, ортопедические аномалии (дисплазия тазобедренного сустава, плоскостопие). При наличии

СГМС исследователи считают целесообразным рассчитывать риск возникновения ОА при помощи разработанной ими модели прогноза с целью осуществления своевременной профилактики этого заболевания [57]. Если вспомнить о том, что СГМС — условие профессионального отбора для артиста балета, что «выворотность» часто обеспечивается врожденным уплощением вертлужной впадины, а плоскостопие часто развивается в результате профессиональных нагрузок, то необходимость медицинского контроля и прогнозирования риска развития ОА для них становится очевидной [58].

Также установлено, что СГМС сопровождается разрежением костной ткани (остеопорозом, остеопеническим синдромом) вследствие нарушений в состоянии системных гормональных регуляторов костного метаболизма. Для своевременного выявления недостаточности витамина D с адекватным его восполнением и коррекции дефицита кальция исследователи рекомендуют включить показатели костного метаболизма в алгоритм обследования пациентов с СГМС [59].

СГМС — как врожденный, так и приобретенный в результате длительных тренировок, предполагает увеличенную амплитуду движений в суставе (а иначе это состояние и не называлось бы гипермобильностью), что неминуемо приводит к постоянной микротравматизации суставных поверхностей и ускоренному механическому износу сустава. В силу этого физический износ организма у артистов балета происходит к 36–40 годам, с чем и связан ранний выход на пенсию.

Прославленный педагог и репетитор труппы Большого театра Марина Тимофеевна Семёнова, воспитавшая «Семёновский полк» — Наталью Бессмертнову, Нину Тимофееву, Надежду Павлову, Наталью Касаткину, Николая Цискаридзе и многих других звёзд балета, когда-то сказала: «Балет — это каторга в цветах» [60]. Особенно неблагоприятно СГМС сказывается на состоянии межпозвоноковых суставов (МПС), очень часто приводя к подвывихам. Пострадавший сегмент позвоночника рефлекторно блокируется мышцами (такое состояние называется «функциональный блок»), близлежащие МПС компенсаторно берут на себя функцию по обеспечению необходимого объема движений, испытывая при этом двукратные нагрузки. Суставные сумки перегруженных МПС растягиваются, увеличивая и так запредельный объем движений. Такое состояние называется «нестабильность позвоночника», оно чревато осложнениями неврологического характера и представляет серьезную опасность для здоровья и трудоспособности не только артиста балета или спортсмена, но и любого человека. МПС полностью теряет способность сохранять физиологическое положение позвонков по отношению друг к другу, что приводит к избыточному смещению вышележащего позвонка в горизонтальном и боковом направлениях относительно нижележащего позвонка. Так возникает S-образная динамическая деформация заинтересованной области позвоночника, сопровождающаяся перегрузом фасеточных суставов и связочного аппарата. Глубокие мышцы спины избирательно блокируют избыточную подвижность при нестабильности и движения совершаются по траектории, которая позволяющей избегать болевых проявлений — так формируется патологический двигательный стереотип движений. Мышцы, которые не участву-

ют в движении, постепенно теряют тонус и силу. Первое время спортсмен или танцор с СГМС при помощи изощренных движений головы и туловища может относительно легко устранить возникший подвывих, но первопричина его возникновения сохраняется и эпизоды с блокированием сустава становятся все чаще. Ускоренный механический износ сустава оформляется в клиническую картину ОА позвоночника, чаще называемого остеохондрозом [61].

Проблемы, порожденные гипермобильностью МПС, развитием остеохондроза не ограничиваются: вовлечение в дегенеративно-дистрофический процесс корешков спинного мозга приводит к развитию вторичных изменений в иннервируемых органах, называемых вертеброгенными висцеропатиями [62]. В зависимости от клинической картины они могут быть висцералгические, висцеро-дисфункциональные и висцеро-дистрофические. Аfferентация от висцеральных волокон на дерматомно-миотомно-склеротомные образования идет через межпозвонковые ганглии, от клеток которых начинаются как висцеральные, так и соматические нервы. Поскольку каждый сегмент заднего рога синхронно соответствует определенному дерматому, миотому и внутреннему органу, болевая чувствительность которого также проводится через задний рог, то при висцеральной патологии в соответствующих дерматомах происходит проецирование боли. Эти отраженные боли объясняются перевозбуждением сегментов заднего рога, куда поступают импульсы из внутренних органов. Поэтому боли во внутреннем органе могут не ощущаться, но болевая аfferентация из перевозбужденного заднего рога продолжает проецироваться в иннервируемый им дерматом. Практикующим врачам хорошо известны вертеброгенная головная боль, вертеброгенная кардиалгия, вертеброгенная абдоминалгия. Висцеро-дисфункциональные синдромы проявляются в секреторных и двигательных расстройствах, это нарушения сердечного ритма, дискинезия желчного пузыря, обстипационный синдром. Висцеро-дистрофические приводят к органическим заболеваниям внутренних органов. Вертебро-гастродистрофический синдром переходит в эрозивный гастрит или язвенную болезнь. Вертебро-кардиодистрофический — в миокардиодистрофию и кардиосклероз. Как правило, висцеропатии прогрессируют сами и способствуют прогрессированию сопутствующих заболеваний внутренних органов: функциональные нарушения трансформируются в органические [63]. Исследования состояния стабильности МПС у спортсменов выявили сильное неблагоприятное влияние статокINETической нестабильности позвоночника на ритм сердца — [64].

Сходные по предпосылкам и механизмам возникновения проблемы позвоночника наблюдаются не только у артистов балета и других профессиональных танцоров, но и у спортсменов сходных по характеру физических нагрузок видов спорта: художественная гимнастика, фигурное катание на коньках, спортивные танцы, акробатика. Многолетние наблюдения показывают, что физические нагрузки влияют не только конструктивно, способствуя росту физических качеств, но и деструктивно — способствуя развитию дегенеративно-дистрофических изменений в суставах [65].

ЛИТЕРАТУРА

1. Фомкин А. В., Степаник И. А. Основы учения о конституции и пропорциях тела артиста балета. Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 88 с.
2. Ачкасов Е. Е., Пузин С. Н., Литвиненко А. С. Влияние вида спорта и возраста спортсменов на особенности патологических изменений опорно-двигательного аппарата // Вестник РАМН. 2014. № 11–12. С. 80–83.
3. Бойко И. П., Гребеньков С. А., Ретнев В. В. Профессиональные заболевания опорно-двигательного аппарата от воздействия физических нагрузок // Медицинская газета. 2012. № 14. С. 8–12.
4. Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 103.
5. Скальковский К. А. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. Санкт-Петербург: тип. А. С. Суворина, 1882. 280 с.
6. Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища / Н. А. Дембо, канд. мед. наук; Предисл. заслуж. деятеля науки проф. Г. Турнера. Ленингр. гос. ордена Труд. кр. знамени хореогр. училище, 1941. 56 с.
7. Силкин П. А. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета»; изд. 2-е испр. СПб: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2010. 30 с.
8. Силкин П. А. О становлении и развитии критериев по отбору детей для профессионального обучения специальности «хореографическое искусство», квалификация «артист балета» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 60. С. 455–462.
9. Кузнецов О. Ю. Возможности и перспективы использования метода антропометрического контроля индивидуального физического развития в целях выявления молодых дарований в области хореографического искусства // Мат. всероссийской научно-практ. конф. «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». М.: МГАХ, 2013. С. 29.
10. Холфина С. С., Иваницкий М. Ф. Методическое пособие по приёму в хореографические училища. М.: Моск. академич. хореографич. училище, 1963. 90 с.
11. Beighton P., De Paepe A., Steinmann B. et al. Ehlers-Danlos syndromes: Revised nosology, Villefranche, 1997. American Journal of Medical Genetics 1998; 77 (1). P. 31–37.
12. Наследственные нарушения соединительной ткани. Российские рекомендации. Всероссийское научное общество кардиологов // Рос. кардиологический журнал. 2012. № 4. 32 с.
13. Поляниченко А. А., Капитонова Л. Г., Аммосова А. М. Лабораторно-инструментальная характеристика у детей и подростков с недифференцированной дисплазией соединительной ткани // Educatio. 2015. № 4. С. 66–68.
14. Сидорович О. В., Горемыкин В. И., Елизарова С. Ю. Клинический полиморфизм соматической патологии у детей с недифференцированной дисплазией соединительной ткани // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. С. 441–444.
15. Осовська Н. Ю. Взаємозв'язок аневризми висхідного відділу аорти із синдромом сполучнотканинної дисплазії // Медичні перспективи. 2014. № 4. С. 73–83.
16. Керимкулова Н. В., Никифорова Н. В., Владимирова И. С. Влияние недифференцированной дисплазии соединительной ткани на исходы беременности и родов // Земский врач. 2013. № 2 (19). С. 34–38.
17. Гаспаров А. С., Дубинская Е. Д., Бабичева И. А. Роль дисплазии соединительной ткани в акушерско-гинекологической практике // Казанский медицинский журнал. 2014. № 6. С. 897–904.

18. Аминодова И. П., Посисеева Л. В., Петрова О. А. Репродуктивная функция пациенток с дисплазией шейки матки возможности коррекции // Research'n Practical Medicine Journal. 2015. № 5. С. 32–35.
19. Тышкевич О. С., Кравченко Е. Н. Дисплазия соединительной ткани – актуальная проблема современного акушерства // *Мать и Дитя в Кузбассе*. 2014. № 3 (58). С. 4–8.
20. Морозов Ю. А., Дементьева И. И., Кукаева Е. А. Особенности нарушений системы гемостаза у больной с синдромом дифференцированной дисплазии соединительной ткани // *Клиническая лабораторная диагностика*. 2012. № 11. С. 25–26.
21. Панченко А. С., Гаймоленко И. Н., Игнатьева А. В. Факторы риска и иммунобиохимические маркеры формирования бронхолегочной дисплазии у детей // *Дальневосточный медицинский журнал*. 2014. № 2. С. 46–48.
22. Кубалик А. В., Утц Д. С., Попкова О. В. Клинические проявления дисплазии соединительной ткани у детей с бронхо-лёгочной патологией // *Бюллетень медицинских Интернет-конференций*. 2014. № 5, Т. 4. С. 695–698.
23. Игнатьева А. В., Гаймоленко И. Н. Бронхиальная проходимость у детей с бронхолегочной дисплазией // *Бюллетень физиологии и патологии дыхания*. 2015. № 56. С. 68–72.
24. Сидорович О. В., Горемыкин В. И., Елизарова С. Ю., Нестеренко О. В., Хижняк А. В. Особенности клинического течения язвенной болезни у детей пубертатного возраста на фоне недифференцированной дисплазии соединительной ткани // *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. 2015. № 2–4. С. 254–257.
25. Наумова Л. А., Осипова О. Н. Рак желудка у пациентов с системной недифференцированной дисплазией соединительной ткани // *Клиническая медицина*. 2014. № 3. С. 69–73.
26. Лялюкова Е. А., Ливзан М. А. Функциональные заболевания органов пищеварения у пациентов с дисплазией соединительной ткани // *Экспериментальная и клиническая гастроэнтерология*. 2013. № 7. С. 14–17.
27. Яковлев В. М., Нечаева Г. И. Системные дисплазии соединительной ткани: актуальность проблемы в клинике внутренних болезней // *Сибирский медицинский журнал*. 2011. № 3–2. С. 9–12.
28. Береженко В. В., Лызиков А. Н., Шебушев Н. Г., Чернобаев М. И. Визуальные признаки дисплазии соединительной ткани у пациентов с паховыми и бедренными грыжами // *Проблемы здоровья и экологии*. 2014. № 4 (42). С. 51–54.
29. Губов Ю. П., Рыбачков В. В., Бландинский В. Ф. Клинические аспекты синдрома недифференцированной дисплазии соединительной ткани при грыжах передней брюшной стенки // *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 1. С. 1347–1349.
30. Васильева И. Г., Шарков С. М., Чемоданов В. В. Формирование уроandroлогической патологии у детей с синдромом недифференцированной дисплазии соединительной ткани // *Российский педиатрический журнал*. 2012. № 4. С. 25–28.
31. Попова Т. Ф., Грибачева И. А. Роль дисплазии соединительной ткани в формировании ранней хронической церебральной ишемии // *Сибирский медицинский журнал*. 2011. № 3–2, С. 42–46.
32. Галактионова М. Ю., Миронова О. И. Особенности центральной гемодинамики детей с синдромом дисплазии соединительной ткани сердца // *Мать и дитя в Кузбассе*. 2014. № 1. С. 41–46.
33. Орлова Н. И. Структурно-функциональные особенности висцеральной сосудистой системы у лиц с дисплазией соединительной ткани: клиническое значение, подходы к диагностике // *Практическая медицина*. 2014. № 1 (77). С. 57–59.

34. Захарьян Е. А. Морфологические и фенотипические маркеры дисплазии соединительной ткани у больных с варикозной болезнью вен нижних конечностей // Запорожский медицинский журнал. 2013. № 1 (76). С. 22–25.
35. Демидов Р. О., Лапшина С. А., Якупова С. П., Мухина Р. Г. Дисплазия соединительной ткани: современные подходы к клинике, диагностике и лечению // Практическая медицина. 2015. № 4–2. С. 37–40.
36. Васильева Т. И. Тем, кто хочет учиться балету. Правила приема детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу. Учебно-методическое пособие. М.: «ГИТИС», 1994. 160 с.
37. Василенко В. С., Мамиев Н. Д., Карповская Е. Б. Синдром соединительнотканной дисплазии сердца как фактор риска отбора спортсменов в художественной гимнастике // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 3. С. 240.
38. Мадьякин П. В., Девликамова Ф. И. Болевой синдром как проявление недифференцированной дисплазии соединительной ткани у детей и подростков, занимающихся балетом и художественной гимнастикой // Медицинский альманах. 2011. № 1. С. 139–142.
39. Макарова Г. А., Верлина Г. В., Юрьев С. Ю. Основные направления совершенствования углубленного медицинского обследования спортсменов высокой квалификации на региональном уровне // Международный журнал экспериментального образования. 2014. № 4. С. 168–170.
40. Марухно Ю. И., Пянтковский А. С. Дисплазия соединительной ткани у спортсменов // Медичні перспективи. 2012. № 1. С. 114–118.
41. Савельева И. Е., Аристов В. М. Врачебный контроль за юными спортсменами // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2013. № 8–3. С. 87–91.
42. Тихомирова Н. Ю., Елисеева Л. Н., Басте З. А. Распространенность костно-суставных признаков недифференцированной дисплазии соединительной ткани у лиц молодого возраста // Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения. 2015. № 2. С. 59–63.
43. Гарганеева Н. П., Таминова И. Ф., Ворожцова И. Н. Оценка состояния центральной гемодинамики и физической работоспособности у спортсменов с признаками дисплазии соединительной ткани сердца // Сибирское медицинское обозрение. 2010. № 1. С. 32–35.
44. Мехдиева К. Р., Тимохина В. Э., Бляхман Ф. А. Анализ физической работоспособности студентов с дисплазией соединительной ткани, членов мужской и женской команд Уральского федерального университета по баскетболу // Вестник ЮУрГУ. Серия: Образование, здравоохранение, физическая культура. 2014. № 1. С. 54–61.
45. Каллаур Е. Г. Характеристика фенотипических признаков дисплазии соединительной ткани у юных спортсменов // Вестник Мозырского государственного педагогического университета имени И. П. Шамякина. 2013. № 1 (38). С. 23–27.
46. Тюрин А. В., Давлетишин Р. А., Муратова Р. М. Роль фенотипов дисплазии соединительной ткани в оценке риска развития соматической патологии // Казанский медицинский журнал. 2014. № 4. С. 501–505.
47. Соколов В. А. Структурные особенности соединительно-тканых дисплазий при хронических соматических заболеваниях и заболеваниях суставов у взрослых // Медицинский альманах. 2013. № 6 (30). С. 202–204.
48. Ягода А. В., Новикова М. В., Гладких Н. Н. Факторы риска прогностически значимых нарушений сердечного ритма при дисплазии соединительной ткани // Архивъ внутренней медицины. 2015. № 1. С. 60–63.
49. Арсентьев В. Г., Лецюк О. Б., Ушакова Е. П. Способ скрининговой диагностики дисплазии соединительной ткани у детей // Российский медицинский журнал. 2014. № 3С. 26–29.

50. Чемоданов В. В., Краснова Е. Е., Горнаков И. С. Конституциональная типология, наследственная предрасположенность и соединительнотканная дисплазия у детей: история изучения // Вестник Ивановской медицинской академии. 2013. № 2. С. 62–65.
51. Тихомирова Н. Ю., Елисеева Л. Н., Малхасян И. Г. Особенности суставного синдрома у лиц молодого возраста с недифференцированной дисплазией соединительной ткани // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 3. С. 6.
52. Тихомирова Н. Ю., Елисеева Л. Н., Малхасян И. Г. Распространенность костно-суставных признаков недифференцированной дисплазии соединительной ткани у лиц молодого возраста // Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения. 2015. № 2 (15). С. 59–63.
53. Башарова А. М., Фазлыкаева Л. Р., Стяжкина С. Н. Изучение проявлений дисплазии соединительной ткани у студентов старших курсов ИГМА // Проблемы Науки. 2015. № 5 (35). С. 108–110.
54. Тюрин А. В., Давлетишин Р. А. К вопросам патогенеза остеоартрита и дисплазии соединительной ткани // Медицинский вестник Башкортостана. 2013. № 4. С. 80–83
55. Викторова И. А., Коншу Н. В., Румянцев А. В. Синдром гипермобильности суставов: клиническое значение, прогноз, взаимосвязь с риском возникновения остеоартроза // Архив внутренней медицины. 2015. № 2. С. 3–7.
56. Забелло Т. В., Мироманов А. М., Мироманова Н. А. Генетические аспекты развития остеоартроза // Фундаментальные исследования, № 1–9, 2015. С. 1970–1976.
57. Викторова И. А., Коншу Н. В., Киселева Д. С. Семейная гипермобильность суставов: клинико-генеалогические особенности, прогнозирование риска развития остеоартроза // Молодой ученый. 2014. № 4 (07). С. 84–88.
58. Киселев А. В., Цапов Е. Г. Применение тренажеров, воздействующих на стопу, для формирования правильных двигательных навыков в спорте и исправления дефектов опорно-двигательного аппарата в медицине // Проблемы и перспективы развития образования в России. 2015. № 37. С. 154–158.
59. Санеева Г. А., Ягода А. В. Количественные характеристики костной ткани и состояние костного метаболизма при гипермобильном синдроме // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 4. С. 321.
60. Марченкова А. И., Марченков А. Л. Проблемы травматизма в процессе обучения хореографическому искусству // Педагогика: традиции и инновации: мат. II междунар. науч. конф. Челябинск, 2012. С. 172–174.
61. Кочеткова Е. Ф., Опарина О. Н. Кинезитерапия в профилактике и реабилитации нестабильности шейного отдела позвоночника // Международный научно-исследовательский журнал. 2014. № 3–4 (22). С. 97–99.
62. Болотнова Т. В., Решетникова Ю. С., Скрыбин Е. Г. Анатомо-физиологические предпосылки, механизмы формирования и особенности клинических проявлений вертеброгенных висцеропатий // Вестник новых медицинских технологий. 2010. № 4. С. 24–26.
63. Дривотинов Б. В., Гаманович А. И. Вертебро-висцеральный и висцеро-вертебральный болевой синдром при поясничном остеохондрозе позвоночника // Белорусский медицинский журнал. 2013. № 2. С. 10–15.
64. Епишев В. В., Кораблева Ю. Б., Шаховский А. П. Взаимосвязь нарушений ритма сердца, статокINETической устойчивости и состояния позвоночника у пловцов 12–14 лет // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 11–2. С. 24–32.
65. Миронов С. П., Бурмакова Г. М., Цыкунов М. Б. Пояснично-крестцовый болевой синдром у спортсменов и артистов балета. М.: Типография «Новости», 2006. 291 с.

УДК 796.412.22

Ю. Е. Куценко, Л. В. Тарасова

СРЕДСТВА И АНАЛИЗ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ГИМНАСТОК ГРУПП НАЧАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Актуальность. Художественная гимнастика является олимпийским видом спорта. Каждые 4 года соревновательные правила данного спорта подвергаются изменениям, при этом корректировка физической подготовки гимнасток групп начальной подготовки отсутствует.

Цель исследования — определить взаимосвязь применяемых средств в тренировочном процессе гимнасток групп начальной подготовки.

Организация исследования. На 1 этапе был осуществлен контроль физической подготовленности юных гимнасток и были подобраны средства тренировки групп начальной подготовки. К наиболее эффективным относятся группы средств:

- на гибкость;
- на ловкость;
- на повышение скоростно-силовых показателей;
- на быстроту;
- на прыгучесть.

В результате исследования проведен корреляционный анализ показателей физических качеств юных гимнасток и выявлены наиболее значимые взаимосвязи.

Гибкость — это способность человека выполнять движения с большой амплитудой. Существует активная и пассивная гибкость. Активная гибкость проявляется в мышечном напряжении (например, маховые движения), а пассивная выражается за счет приложенных внешних сил (например, растяжка шпагатов в провис между двумя возвышенностями под воздействием собственного веса или с помощью тренера) [1, 2].

Возможные для применения следующие средства:

- маховые движения с увеличением амплитуды;
- удержание ноги в максимальной точке махового движения;
- статодинамические движения в шпагате на правую/левую/поперечный;
- пассивная растяжка на правую/левую/поперечный в провис.

Стоит также подразделить гибкость на эластичность мышц и подвижность суставов. В первом варианте, можно использовать как активную, так и пассивную гибкость. Во втором же варианте, когда подвижность суставов, в особенности это касается позвоночного столба, приветствуется активная гибкость, без сильного воздействия внешних сил (тренера). По мнению Е. Ю. Когтевой, одного из тренеров ведущей спортивной школы олимпийского резерва г. Москвы, это позволяет избежать травм, связанных с позвоночником.

Возможно применение следующих упражнений:

- «корзиночка»;
- мост из положения лежа;
- вставание в положение «мост» из положения стоя с использованием стены;
- «колечко»;
- стойка на груди, ноги стараться поставить на пол;
- из положения лежа, прогнувшись назад, стремиться положить затылок ягодицы [3, 4].

Такое физическое качество, как ловкость, также необходимо развивать с самого детства. Ловкость — это способность человека осваивать и воспроизводить двигательные действия [5]. Но так как художественная гимнастика — сложно-координационный вид спорта, то, например, Л. А. Карпенко, выделяет дополнительно координацию. Координация — это способность к целесообразной организации мышечной деятельности за счет включения в работу только необходимых мышечных групп [5].

На практике для развития ловкости и координации используют различные средства:

- акробатические упражнения;
- игры;
- работа с предметами.

Для полноценной реализации соревновательной деятельности необходимо развивать и другие физические качества, например, силу. Сила — это способность преодолевать внешнее сопротивление за счет мышечных усилий [5]. В проведенных педагогических наблюдениях стоит отметить, что большинство тренеров в группах начальной подготовки первого года обучения упражнения на развитие данного физического качества не дают.

Е. Ю. Когтева и некоторые другие тренеры придерживаются мнения, что необходимость развития силы с самого начала тренировок увеличивается в связи с постоянным усложнением соревновательных программ и постоянным омоложением данного вида спорта. Также были предложены средства для развития силы:

- поднимание ног в висе спиной к шведской стенке;
- поочередное поднимание ног в висе спиной к шведской стенке;
- поднимание ног в кольцо в висе лицом к шведской стенке;
- поднимание туловища из положения лежа на спине;
- поднимание туловища из положения лежа на животе.

Такое физическое качество, как быстрота, в соревновательной деятельности гимнасток играет важную роль. В связи с работой с предметом, с увеличением стоимости «мастерства», быстроту необходимо развивать с самого начала занятий. Быстрота — это способность человека выполнять движения в максимальный короткий промежуток времени [1, 6].

Хоть и сенситивный период данного качества начинается с 9–10 лет, но развивать у гимнасток также необходимо с самого начала. Л. А. Карпенко использует следующие средства:

- выполнение упражнений на реакцию с помощью предметов;
- быстрое выполнение элементов, которые в будущем будут использованы в «мастерстве» (кувырок, шенне, колесо);
- выполнение движений, которые требуют максимальной скорости (бег через предмет, мельницы) [2].

При выборе средств организации тренировочного процесса, необходимо учитывать, что, например, целенаправленное развитие выносливости у человека необходимо начинать после 18 лет в связи с полноценным развитием сердечно-сосудистой и дыхательной систем. В связи с этим Л. А. Карпенко использует следующие средства:

- бег, плавание;
- прыжки через скакалку;
- танцевальные комплексы [2].

Художественная гимнастика — это сложно-координационный вид спорта, включающий в себя огромное количество равновесий и поворотов. В связи с этим многие исследователи [2, 6, 7] выделяют дополнительно две категории физических качеств: прыгучесть и равновесие.

Прыгучесть — это способность человека к проявлению усилий максимальной мощности в кратчайший промежуток времени, результатом которой является преодоление силы земного притяжения и переход в безопорное положение на некоторое время [5]. Другими словами, чем дольше человек находится в полете, тем лучше. Для развития данного физического качества можно использовать:

- упражнения для разучивания и усовершенствования техники приземления/отталкивания/ позиций в полёте;
- прыжки в длину/высоту/через препятствие/на ориентир.

Функция равновесия — это способность сохранять устойчивое положение тела [5]. Существует статическое равновесие — это в позициях и динамическое — в движении. Для развития данного качества некоторые тренеры используют следующие средства:

- упражнения на уменьшение опоры — на полной стопе, на полупальце;
- упражнения с повышением высоты — на полу, на скамейке [1].

Взаимосвязь показателей физической подготовленности ведущих физических качеств юных гимнасток, определенных с помощью разработанного тестового комплекса [4], проводилось с помощью метода ранговой корреляции Спирмена.

В исследовании приняли 32 юные гимнастки групп начальной подготовки в возрасте 6–8 лет, разделённых на две группы (экспериментальную и контрольную) по 16 девочек в каждой.

У юных гимнасток в экспериментальной группе наблюдается увеличение влияния координационного компонента (число связей 1), подвижности в тазобедренном суставе в виде складки по 5-й хореографической позиции (число связей 2), гибкости в тазобедренном суставе, выраженной в правом и левом шпагатах (число связей 1) гибкости в позвоночном столбе (число связей 3).

У юных гимнасток наблюдается высокая теснота положительной связи между «колечком» и «мостом» в экспериментальной и контрольной группе ($r = 0,933$ и $r = 0,982$ соответственно), что указывает на значимость физического показателя, как гибкость позвоночного столба.

Также можно наблюдать тесную положительную связь в координационных упражнениях ($r = 0,649$ в экспериментальной), что также характеризует данное физическое качество, как важный фактор в спортивной тренировке юных гимнасток.

Интересно заметить, что в экспериментальной группе положительную связь имеют прямой (поперечный) шпагат и складка по 5-й хореографической позиции ($r = 0,603$), что, в общем, указывает на необходимость хореографической подготовки для полной реализации гибкости тазобедренного сустава.

В экспериментальной группе наблюдается тесная связь гибкости в тазобедренном суставе в виде шпагатов на правую и левую ногу ($r = 0,785$ и $r = 0,876$ соответственно), что указывает на необходимость одновременного развития обеих ног.

Таким образом, в результате исследования корреляционных зависимостей показателей ведущих физических качеств юных гимнасток экспериментальной группы начальной подготовки выявлено наибольшее количество связей между показателями гибкости в тазобедренном суставе в виде шпагатов (1 и 3 соответственно) и подвижности в том же суставе в виде складки по 5-й хореографической позиции и складки стоя (2 и 2 соответственно), что положительно отражается на гибкости тазобедренного сустава в общем.

В результате педагогического исследования отмечена положительная корреляционная связь между показателями подвижности тазобедренного сустава и координационных движений, что указывает на значимость избранных показателей гимнасток 6–8 лет. Также был разработан комплекс тестовых упражнений:

- прыжковая координация;
- одновременная координация рук и ног при маршировании;
- «складка» стоя;
- «складка» по 5-ой хореографической позиции;
- «мост» на коленях;
- «колечко»;
- шпагаты (все три вида);
- скоростно-силовые показатели мышц спины и пресса;
- прыжки через скакалку;
- прыжок в длину;
- равновесие «пассе».

На основании результатов проведенных исследований можно сделать вывод о том, что оценка физической подготовленности ведущих физических качеств гимнасток групп начальной подготовки должна проводиться комплексно в системе спортивной тренировки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карпенко Л. А.* Методические указания по использованию современных средств художественной гимнастики: Метод. рек. Л.: Изд-во ГДОИФЛ, 1986. 24 с.
2. *Карпенко Л. А.* Характеристика компонентов спортивной подготовки в художественной гимнастике: Уч. пособие. СПб.: Изд-во СПбГАФК, 1998. 26 с.
3. *Куценко Ю. Е.* Развитие ловкости у детей в младшем школьном возрасте [Электронный ресурс] // Научный потенциал мира. 2013. URL: http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Pedagogica/3_145770.doc.htm. (дата обращения 30.02.2016).
4. *Тарасова Л. В., Куценко Ю. Е.* Использование специальных упражнений для развития гибкости у девочек в группах начальной подготовке по художественной гимнастике // Материалы IX Всероссийского форума «Здоровье нации – основа процветания России». Москва, 2015. С. 376–378.
5. *Карпенко Л. А.* Отбор и начальная подготовка занимающихся художественной гимнастикой: Метод. рек. Л.: Изд-во ГДОЛИФК, 1989. 24 с.
6. *Говорова М. А., Плешкань А. В.* Специальная физическая подготовка юных спортсменок высокой квалификации в художественной гимнастике: Уч. пособие. М.: Всерос. федерация худож. гимнастики, 2001. 50 с.
7. *Винер И. А.* Подготовка высококвалифицированных спортсменок в художественной гимнастике: Автореф. дис. ... канд. пед. наук СПб, 2003. 20 с.

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК 78: 351. 854.

С. Г. Ибрагимова

КУЛЬТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

В современном мире музыкальная культура, искусство и образование, выполняя важную функциональную роль, существуют в условиях глубоких социальных противоречий, среди которых важнейшим является противоречие между их потенциальной ролью в жизни общества, в научно-техническом прогрессе и реально проявляемым отношением к ней со стороны государства.

Разрешение этого противоречия требует создания и внедрения принципиально новых технологий управления и организации музыкальной культурой и искусством, предполагающих их эффективную и качественную пропаганду, просвещение и поддержку. Другими словами, «в современном прагматичном мире музыкальное искусство должно доказывать свое право на существование, отвоевывать место под солнцем. И правда заключается в том, что никто, кроме самих носителей музыкальной культуры — музыкантов, педагогов не будет это делать. Только сами музыканты могут восстановить в общественном сознании социальные представления об общечеловеческой ценности музыкального искусства и музыкального образования» [1, с. 74].

Воспитательные и художественно-просветительские функции музыкальной культуры и искусства в обществе могут быть реализованы только при наличии достаточного количества хорошо подготовленных кадров специалистов, музыкантов-профессионалов: исполнителей, педагогов, музыковедов, композиторов и конечно же музыкальных менеджеров. «Управление, организаторская деятельность — это особое искусство и особая наука. Без преувеличения можно сказать, что успех любого творческого коллектива или образовательного учреждения зависит не только от исполнительского или педагогического мастерства его членов, но и в большой степени от энергии и предприимчивости его администраторов, руководителей» [1, с. 75].

Уровень специальной подготовки кадров музыкальных менеджеров — напрямую связан с содержанием и организацией учебного процесса в музыкальных учебных заведениях: училищах, колледжах, вузах, которые обучают будущих управленцев и организаторов, способных эффективно развивать и пропагандировать достижения музыкального искусства по законам бизнеса, с учетом экономических условий и конкурентной борьбы.

Роль музыкального менеджмента в условиях современного общества приобретает особое значение, так как он выступает как средство социальной устойчивости и защиты существования музыкального искусства, его адаптации в условиях рыночной экономики, как средство реализации, утверждения его ценностей и достижений. Тем самым, определяется место, роль и уровень культуры музыкального менеджмента в современном социуме, так как от него зависит, в конечном счете, эффективность развития всех областей музыкального искусства в целом. Сегодня, арт-менеджмент представляет собой исторически сложившееся явление, широко развитую в научно-теоретическом и практическом аспектах, область профессиональной человеческой деятельности.

Демократические и экономические преобразования в современном Азербайджане, также обусловили необходимость развития музыкального менеджмента, как — процесса управления, организации и пропаганды достижений в области национальной музыкальной культуры и искусства. В настоящее время, проблема арт-менеджмента в целом, и музыкального, в частности, изучается на страницах отечественной периодической печати, в различного рода научных изданиях, публикациях, монографиях. В данной области ведутся активные творческие поиски для создания новых направлений и технологий, для построения современной системы функционирования музыкального менеджмента в Азербайджане. Вместе с тем совершенно очевидно, что данная система в Азербайджане может и должна опираться на исторически сложившиеся традиции, которые свидетельствуют о достаточно раннем существовании различных форм развития, управления, организации и пропаганды национального музыкального искусства.

Сегодня, с ростом национального самосознания азербайджанского народа заметно возрос интерес к собственной истории, к достижениям и ценностям национальной культуры. Актуальность данной проблемы не вызывает сомнений, так как многие идеи, программы, проекты в области музыкальной культуры и искусства, которые активно пропагандируются и реализуются в современном социуме Азербайджана, являются ярким примером обновления исторически сложившихся традиций меценатства и просветительства. Уже в средние века, начиная с эпохи мусульманского ренессанса IX–XIII вв. они осуществлялись при непосредственной поддержке верховной власти и управлении крупнейшими музыкантами, поэтами, учеными Востока и продолжались вплоть до начала XX в. Не вызывает сомнений жизнеспособность этих исторически сложившихся традиций, их неисчерпаемый потенциал. Причем, сказанное охватывает не только область музыкальной культуры, но и различные виды искусства и науки.

Параллельно с фольклором, музыка средневековья формировалась как светское искусство, она постоянно звучала на дворцовых пиршествах, представлениях, празднествах и в эстетическом сознании общества наравне с поэзией занимала самое высокое место.

Профессия музыканта была весьма почитаемой, славой были окружены имена талантливых музыкантов, халифы осыпали их своей милостью и щедростью. Известный исследователь истории арабской музыки Г. Фармер отмечал, что участь восточных музыкантов «...была более счастливой, чем судьба Гайдна и Моцарта при европейских дворах десятью веками позже» [2, с. 101].

Важно отметить, что выбор профессии музыканта не зависел от сословного происхождения, среди ее ярких представителей были не только музыканты, для которых она была единственным средством жизненного существования, но и знатные вельможи, представители правящих династий — принцы, халифы. Р. Грубер отмечает «До нас дошли имена 46 певцов со времен Мохаммеда и первых четырех халифов» [3, с. 158]. Среди них имена Мабада, ибн-Сурайя, Ирагим аль-Маусилия, Джамиле, Зальзала, Зирьяба и многих других.

В средневековой общественной иерархии музыканты занимали весьма почетное место, они объединялись в общества и создавали свои авторские школы профессионального обучения и воспитания, передавая в устной форме секреты мастерства из одного поколения в другое. Активно развивались все области музыкального искусства — исполнительство, композиторское творчество, музыкально-теоретическая наука и практика, инструментарий и педагогика. Корпорациям известных профессиональных музыкантов были характерны высокий уровень мастерства, своеобразие и преемственность стилистических направлений, в них строго соблюдались специальные правила обучения и воспитания. Стилистическое многообразие обуславливало соперничество в мастерстве, борьбу за творческую свободу. Например, арабское направление — аль-Маусилии весьма отличалось от персидского направления, придерживающегося романтических традиций. Г. Фармер в своем труде приводит высказывание музыканта Мабада, сравнивающегося стили: «Ибн-Сурайя культивировал стиль легкий, я — грациозный. Он движется по направлению к Востоку, а я — по направлению к Западу» [2, с. 81].

Таким образом, музыкальное искусство в средние века рассматривалось как высокая эстетическая ценность, как средство не только развлечения, но и духовно-нравственного совершенствования личности, его развитие широко пропагандировалось и целенаправленно управлялось, осуществляя социальную и материальную поддержку талантливых представителей музыкальной профессии.

Эти исторически сложившиеся традиции были продолжены и в последующие эпохи, знаменующие о новых этапах в развитии национальной музыкальной культуры, обусловленные историческим, социально-экономическим и политическим развитием Азербайджана.

Начиная с XIX в. активную роль в развитии музыкального просветительства играло меценатство: покровители искусств организовывали музыкально-литературные меджлисы, действующие во всех крупных городах Азербайджана. В Шуше существовал меджлис, руководимый поэтессой Ашыг-Пери; «Меджлиси-Унс», руководимый поэтессой Хуршуд Бану Натаван, в Кубе А. К. Бакихановым было создано общество «Гюлистан-Ирем»; в Гяндже, а позже в Тифлисе функционировало общество «Дивани-Хикмет», созданное С. Ш. Вазехом. Общество «Бейтус-Сафа», руководимое Сеид Азимом Ширвани действовало в Шемахе, в Баку — «Меджмеуш шуар».

Меджлисы представляли собой традиционную творчески-синкретическую форму общения поэтов и музыкантов, форму демонстрации высочайшего музыкально-исполнительского профессионализма. Они сыграли важнейшую роль в развитии классического искусства устной традиции — мугама, в совершенствовании

музыкальной теории и практики, в профессиональном обучении и воспитании исполнителей. На меджлисах не только выступали лучшие певцы и инструменталисты, но и обсуждались правила и традиции исполнения мугамов, вопросы философии, литературы, поэзии, живописи.

Высокое развитие исполнительства обусловило и широкое распространение авторских школ обучения. Наиболее прославленные были в Шуше, где обучали пению мугамов, игре на таре и кеманче. Среди них выделялась школа Харрата Кулу (1823–1883), воспитанниками которой были выдающиеся ханенде Гаджи Гуси, Мешади Иси, Джаббар Карягды, Кечачи оглы Мамед, тарист — Садых Асад оглы (Садыхджан).

Азербайджанские певцы-ханенде и инструменталисты, были популярны по всему Закавказью, они выступали не только в меджлисах, народных праздниках, но и на благотворительных вечерах, студенческих концертах, в антрактах драматических спектаклей. Эти выступления постепенно стали представлять собой самостоятельную форму под названием «Восточные концерты», которые приобретают успех и особую популярность не только в Азербайджане, но и по всему Закавказью, в странах Ближнего и Среднего Востока. Их участниками были знаменитые певцы-ханенде Саттар, Алекпер Джафар, Юсиф Шахсенем оглы, Гасанджан, Гарачи Асад, Мирза Гусейн, Мирза Исмаил и другие. Особую славу приобрело искусство тариста Алескера.

В дальнейшем, благодаря широкой просветительской деятельности «Восточных концертов» распространяется слава выдающихся мастеров исполнителей мугама: Джаббара Карягды, Абдулбаги Зулалова, Сеида Шушинского, Курбана Примова, Забул Гасыма, Садыхджана и многих других.

В этот период активизировался процесс интеграции азербайджанской и западноевропейской музыкальных культур. Наряду с мугамами, ашугским песнетворчеством, народными песнями и танцами, широко пропагандируются и звучат произведения русской и западноевропейской классики. Интенсивности этого процесса в огромной степени способствовали гастроли известных театров, симфонических оркестров, музыкантов-исполнителей, дирижеров, а также деятельность филиала Русского Музыкального Общества и первой частной детской музыкальной школы имени Е. Ермолаевой, открытой в 1895 г.

Интенсивное развитие традиций меценатства и широкого просветительства в период зарождения капиталистического строя в Азербайджане было сконцентрировано в деятельности ярких представителей национальной буржуазии, таких как Г. З. А. Тагиев, М. Нагиев, М. Мухтаров, И. Гаджинский, И. и К. Сафар-Алиевы, И. Ашурбеков, М. Асадуллаев и др. Их широкая благотворительная и просветительская деятельность являлась активной движущей силой развития всех областей азербайджанской музыкальной культуры, науки, искусства и образования. Исследователь Н. Исмаилзаде в своей монографии отмечает: «Миссия национальной буржуазии, прошедшая несколько этапов в своем развитии, выражалась не только в оказании поддержки бедным слоям населения в получении образования. Созданные ими благотворительно-просветительские общества: «Нешр-Маариф», «Ниджат», «Сафа» и др., предполагали распространение гра-

мотности и образования среди широких слоев мусульманского населения, а организовываемые с благотворительной целью «восточные концерты» и «мусульманские вечера» ...способствовали всестороннему музыкальному просвещению всего азербайджанского народа [4, с. 4].

В современном социуме Азербайджана — в период демократических реформ, экономической и политической независимости — традиции благотворительности и меценатства приобрели еще более активное и широкомасштабное развитие. Одним из первых благотворительных организаций стали Фонд «Друзья Культуры Азербайджана», организованный в 1995 г. по инициативе госпожи Мехрибан ханум Алиевой и Фонд «Бизнесмены Юным Талантам Азербайджана» (1996). В настоящее время поистине огромная по объему, направлениям, значимости и ценности деятельность этих благотворительных организаций заслуживает не только самого высокого общественного признания, но и специального научного исследования.

Всесторонняя и многогранная деятельность Фонда объединяет самые разные направления: признание и пропаганда достижений Азербайджанской культуры и искусства на мировом уровне, организация и обеспечение Республиканских и Международных конкурсов, фестивалей, выставок, смотров и других культурных мероприятий. Особого внимания заслуживает издательская деятельность Фонда, при поддержке которого выпускается огромное количество научной, художественной, нотной, учебной литературы, журналы, авторские монографии и т. д. Основными задачами в деятельности Фонда являются:

- сделать Азербайджанскую культуру достоянием мировой общественности;
- добиться еще большей популярности лучших образцов Азербайджанской культуры;
- оказывать материальную помощь деятелям искусства;
- организация значительных юбилеев, бенефисов видных азербайджанских композиторов, музыкантов, артистов и т. д.;
- оказание всевозможной помощи студентам, обучающимся за рубежом и принимающим участие в различных конкурсах и фестивалях.

В своем интервью, данном журналу «Азербайджан-Ирс» Председатель Фонда госпожа Мехрибан ханум Алиева главную цель деятельности Фонда определяет не как спонсорство, которое «... обычно предполагает вклад денежных средств с целью саморекламы являясь, по сути, коммерческой акцией. У нашего Фонда задачи чисто благотворительные: помогая искусству и культуре, делать их достоянием всех нас — жителей, слушателей, зрителей» [5, с. 12].

Главным направлением деятельности Фонда БЮТА является выявление юных талантов в различных областях культуры, искусства и образования, обеспечение их дальнейшего воспитания и обучения. Полифункциональная деятельность Фонда «БЮТА» активно взаимодействует с различными представительствами посольств, аккредитованных в Азербайджане, зарубежных нефтяных компаний — BP, АМОКО, STATOIL, MOBIL и других — привлекая их к участию в осуществлении культурных проектов, программ.

«Если Фонд “Друзья Культуры Азербайджана” стремится пропагандировать и оказывать всяческое содействие развитию азербайджанской музыки,

то иностранные компании скорее стараются ... ознакомить азербайджанскую общественность со своими современными композиторами, молодыми исполнителями и музыкантами» [4, с. 218].

В настоящее время широкомасштабная и многопрофильная деятельность этих Фондов является **главным центром эффективного управления и регулирования всей системой арт-менеджмента в Азербайджане**. Их благотворительная деятельность является **исторически обновленной технологией, создающей необходимые и благоприятные условия для развития, просвещения и пропаганды не только национальных, но и мировых художественных ценностей в современном социокультурном пространстве**. Вся деятельность Фонда являет яркий пример возрожденных традиций гуманизма и благотворительности. За многочисленные заслуги в деле пропаганды национальных и мировых культурных ценностей Президент Фонда «Друзья Культуры Азербайджана» госпожа Мехрибан ханум Алиева в 2004 г. в Париже была удостоена высокой награды «Посла Доброй Воли Юнеско».

Итак, история развития музыкальной культуры и искусства Азербайджана констатирует о преемственности традиций его управлением, пропагандой, а также социальной и финансовой поддержки. Сохраняя, в целом, свою жизнеспособность, традиции служат опорой для современного развития всей целостной системы арт-менеджмента в Азербайджане. Данная система ориентируется на установление рациональной интеграции современного международного опыта и традиционного национального содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сулова Н. В. Музыкальный менеджмент как новая парадигма мышления в музыкальном образовании и культуре // Проблемы и перспективы профессиональной подготовки педагога-музыканта. Психологический и аксиологический аспекты. Материалы VI международной научно-практической конференции. М.: МГПУ, 2002 С. 74–76.
2. Farmer H. A history of Arabian music to the XIII century. London. 1967. 264p.
3. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Т. 1. М.: Музыка, 1941. 514 с.
4. Исмаилзаде Н. А. Из истории Азербайджанской музыки. Традиции меценатства и просветительства. Баку: Нурлан, 2007. 256 с.
5. [Б. а.]. [Б. н.] // Azərbaycan-İrs. 1999. № 2–3.

УДК 792.7

Ю. Б. Кунина, А. В. Константинова

ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ МЕНЕДЖМЕНТЕ: ФЕСТИВАЛЬ «БЕЛАЯ МАСКА»

(Материалы к истории театрального дела в России XXI в.)

В XXI в. — веке современных инновационных технологий — глобальная сеть Интернет стала важнейшей частью практически любой сферы жизни, а «культура сосуществует в мультимедийном единстве, где и музыка, и киноискусство, и интернет, и визуальное творчество, и литература, и театр существуют и взаимодействуют в едином творческом поле. Именно там происходят коммуникации между художниками, принадлежащими к некогда различным областям ныне общего пространства, и их реципиентами» [1, с. 277]. Для российской культуры, не так давно прошедшей через период социально-экономических преобразований, вход в новое информационное пространство совпал с наступлением эпохи, принесшей «театру избавление от идеологической цензуры, но также и поставившей его перед необходимостью встраивания в рыночную систему» [2, с. 291]. И эта историческая ситуация по сей день обуславливает особенную остроту восприятия медиатехнологий в качестве наиболее статусной и актуальной формы взаимодействия с адресной аудиторией.

Закономерно в таком контексте, что глобальная коммуникационная сеть сейчас играет роль одного из ведущих инструментов рекламы. Так же закономерно, что и отрасль культуры этим инструментом активно пользуется: практически любое учреждение или зарождающийся проект имеют сайт, аккаунт в таких ресурсах, как «ВКонтакте», «Twitter», «Facebook», «Instagram». В театральной сфере Интернет также активно востребован: помимо рекламного контента, который в изобилии представлен на официальных сайтах и в социальных сетях, театры проводят прямые трансляции своих постановок, таким образом, расширяя аудиторию по географическим и социальным критериям. Подчеркнем: востребованность Интернета в российском театральном деле не в последнюю очередь обусловлена имиджевым фактором. Технология, которая еще совсем недавно по историческим меркам не была общедоступной, требующая высококачественной дорогостоящей аппаратуры и привлечения высококлассных специалистов и позволяющая работать на уровне мировых зрелищных стандартов, способствует созданию прогрессивного имиджа театра (проекта), в то же время, создавая у самой массовой аудитории парадоксальное впечатление некоей избранности, причастности к весьма «недешевому удовольствию» (ведь еще не так давно персональный компьютер был вполне малодоступной вещью, почти предметом роскоши — так же, как и билеты в главные столичные театры).

Цифровые технологии предоставляют современной театрально-зрелищной культуре не только новые средства рекламы и продвижения продукта на рынок,

но и альтернативный вариант «площадки» для проведения культурного мероприятия. Яркий пример тому — фестиваль «Театральная паутина» [см.: 3], впервые представивший российской публике показ спектаклей в режиме он-лайн¹ с 15 по 22 октября 2004 г. Спектакли «Семейное счастье» (Московский театр «Мастерская П. Фоменко»); «Мизантроп» и «Дождь после потопа» (Московский театр «Тень»); «P. S. Грезы» (Театр музыки и поэзии п/р Е. Камбуровой); «Восемь русских песен» и «Болеро» (Балет Е. Панфилова); «Лулу» («Геликон-опера»); «Реанимация дадаизма» («Театр КНАМ», г. Комсомольск-на-Амуре); «Белая история» (Петербургское театральное товарищество «Комик-трест») транслировались с московских сцен в Санкт-Петербург, Новосибирск и Нью-Йорк (для зарубежной аудитории были предусмотрены субтитры).

Съемка каждого спектакля выполнялась с трех камер, благодаря которым любой зритель в сети Интернет мог выбрать тот или иной ракурс просмотра спектакля. В режиме он-лайн была доступна трансляция не только самого спектакля, но и последующего обсуждения, в котором участвовали и профессионалы-критики, и люди из публики (таким образом, в проекте были задействованы и элементы интерактива). Инновационный подход включал и создание проекта «Культу.ру!», в рамках которого «...каждый, кто хочет выйти в среду в Интернет, может посмотреть записи спектаклей из золотого фонда российского театра» [4].

В последующие годы художественная концепция и глобальная цель фестиваля оставались прежними: «попробовать научиться транслировать театр во всемирной паутине с наименьшими для театра потерями» [5]. Как пояснила этот важнейший для сценического искусства момент автор идеи «Театральной паутины» Елена Левшина: «мы все, театральные люди, знаем, что спектакль на гастролях, спектакль на чужой площадке и спектакль дома — это не то же самое, и мы делаем первый опыт показа спектаклей из дома» [5].

В 2005 г. технически возможным стало увеличение продолжительности сетевой трансляции фестивальных спектаклей, что позволяло включить в программу и такие масштабные постановки, как, например, балет «Раймонда» (Большой театр). В 2006 г. расширилась география участников, при этом спектакли каждого из театров транслировалась со своих площадок. Увеличился штат технических сотрудников: теперь одна трансляционная бригада работала на спектакле, вторая — занималась подготовкой к трансляции следующей постановки (запись спектакля в течение суток была доступна для просмотра).

Четвертый фестиваль (2007 г.) был посвящен памяти идеолога и основателя проекта — Елены Левшиной. Организаторы решили расширить границы проекта и включить в программу фрагменты спектаклей Международного фестиваля театров кукол Баренцева региона, проходившего параллельно в г. Петрозаводске (Карелия). В рамках «Театральной паутины» состоялась мировая сетевая премьера спектакля «Якиш и Пупче» (театр «Гешер», Израиль). Участие израильско-

¹ Организатор ГОУ «Институт инновационных программ повышения квалификации и переподготовки работников культуры “Интерстудио”». Техническая поддержка — ЗАО «Вэб Медиа Сервисез». В последующие годы организация фестивалей стала одним из важнейших направлений деятельности и НП «Культу.Ру!».

го театра потребовало специальных технических условий: фестиваль принимал сигнал непосредственно из страны-участника, минуя московский сервер.

В программу пятой «Паутины» (2008 г.) вошли уже не семь, а восемь театральных постановок. Трансляция спектаклей проводилась уже не только в телевизионном качестве, но и в формате HD — стандарте высокой точности. Петербургская публика смогла оценить это высокое качество в зале «Александринки», для зрителей других городов и регионов был проведен розыгрыш на право смотреть спектакль в высоком качестве (таким образом, технические ограничения сети организаторам удалось использовать для рекламной акции проекта). Новинкой этого сезона следует считать и показы записей известных постановок в объемном изображении (речь об очках и формате 3D еще не шла, для этого были задействованы специальные плазменные панели).

Шестой и последний сезон «Театральной паутины», состоявшийся в 2009 г., был посвящен 200-летию Н. В. Гоголя (в программу вошли московские и петербургские спектакли по его произведениям). Новинкой сезона стала образовательная онлайн-программа: Елена Ковальская провела мастер-класс по театральной критике, Анатолий Смелянский читал лекцию о творчестве Гоголя в отечественном театре второй половины XX в. Среди технических новинок — новый формат вещания Adobe Flash вместо RealVideo и съемка пятью камерами (вместо уже традиционных трех) для повышения качества видео. Просмотр фестивальной программы проходил, помимо столичных, на театральных площадках Перми, Екатеринбурга, Хабаровска и других российских городов. В целом же — за шесть лет проведения фестиваля сетевой формат позволил жителям 80 стран посмотреть около 50 спектаклей.

* * *

Если «Театральная паутина» стала масштабным проектом, призванным продемонстрировать имиджевую и технологическую конкурентоспособность отечественных зрелищных проектов на мировом уровне, то онлайн-фестиваль «Белая маска» («The White mask»)² продемонстрировал совсем иной формат, охватывающий специфическую аудиторию профессионалов и любителей искусства пантомимы. Опыт этого фестиваля особенно интересен тем, кто сейчас занимается схожими проектами в сфере студийного, любительского творчества³.

Первая «Белая маска» состоялась в сезоне 2010–2011 гг. и была посвящена классику французской пантомимы Марселю Марсо (именно поэтому в названии фигурирует неотъемлемый атрибут «классического мима», традиционно выступающего с набеленным лицом). За период с 2010 по 2016 гг. были проведены три фестиваля, каждый из которых имел свои организационные, финансовые, технические, художественные и тематические особенности.

² Официальный сайт фестиваля: <http://www.whitemask.moscow/home/index>

³ См.: например: Константинова А. Звезда в окошке монитора // Экран и сцена. 2010. Февр. № 4. (о фестивале семейных вертепов «Старый Новый год», театр «Бродячий вертеп», Москва).

Автором идеи и организатором «Белой маски» стал Валерий Шевченко — актер, режиссер. В 1980 г. организовал в Иркутске театр-студию пантомимы, который в конце 1990-х небезосновательно признавали одним «из очень-очень немногих, кто по-прежнему радеет за сохранение этого искусства на российской почве» [6, с. 65] (ведь именно на его базе с 1997 по 2002 гг. проводился ежегодный фестиваль театров пантомимы и современной пластики «Мимолет», имевший сначала всероссийский, а затем и международный статус). В 2002 г. Шевченко переехал жить и работать в Москву, «Мимолет» прекратил свое существование, а попытки возродить его спустя несколько лет в Иркутске уже не удались.

Между тем Шевченко принял решение создать альтернативный вариант фестиваля, используя при этом глобальную сеть Интернет. Так как в Москве у него еще не было годами наработанных отношений с надежными партнерами, спонсорами, поэтому рассчитывать можно было только на свои собственные средства. И, если в 1990-е еще не в каждом российском театре (а тем более — не у каждой студии или сольного исполнителя) была видеокамера, а проведение сетевого фестиваля могло быть чревато непосильными затратами, то произошедшее в 2000-х гг. удешевление отрасли электроники сделало широко доступным любительское оборудование. Таким образом сетевой ресурс стал самым логичным и, в то же время, эффективным вариантом минимизации финансовых затрат на проведение интернет-фестиваля, не требующего расходов на проезд и проживание участников. Основными расходными позициями сметы стали создание сайта (компания «Lautrec production»), оплата работы жюри, награждение участников и аренда помещения для гала-концерта в Москве.

В оргкомитет «Белой маски» (2010–2013 гг.) вошли: В. Шевченко (генеральный директор), Е. Маркова (председатель жюри), Е. Шевченко (директор по связям с общественностью, редактор) и зарубежные коллеги-мимы: Н. Урбонас-Ле Сthreat (Франция), Г. Кустова (Германия), Г. Аветисян (Армения), Л. Вервает (Бельгия). В задачи оргкомитета входило продвижение фестиваля путем распространения информации через печатные рекламные ресурсы и Интернет, информирование непосредственно пантомимических трупп о появившемся проекте. Аудиторию проекта составили зрители в 2010–2011 гг. 35-ти стран: России, США, Канады, Англии, Франции, Германии, Израиля, Уругвая, Аргентины и др. (к 2015 г. их количество увеличилось до 50-ти).

Планировалось, что работа первого фестиваля «Белая маска» продлится с сентября 2010 г. по сентябрь 2011 г. Фактически же прием заявок начался в ноябре 2010 г. и длился до мая 2011 г. включительно.

Изначально были определены категории участников [7, с. 1]: «Классический мим» (без текста, декораций и реквизита; обязательно наличие «белой маски»; минимум элементов костюма; музыкальное сопровождение по мере необходимости) и «Синтетический мим» (когда искусство пантомимы находит свое применение на сцене драматического театра, театра кукол или на арене цирка). Согласно п. 3.1. и 3.2. Положения о фестивале [7, с. 1], в нем могли принимать участие как коллективы (театры, студии), так и актеры-мимы; по статусу — как профессиональные, так и любители. Последних до сегодняшнего дня остается в пантомиме

довольно много, и участие в «Белой маске» давало им возможность заявить о себе, познакомиться с опытом более оснащенных коллег и получить оценку компетентного жюри. Солисты, дуэты, трио, ансамбли должны были представить в электронном виде по 3 номера длительностью от 7 до 10 минут каждый, а театры — постановки продолжительностью не менее 1 и не более 2 часов.

Видеозаписи представляемых на конкурс работ высылались или на электронную почту фестиваля или обычной почтой на диске (формат/расширение mp3 2 или 4 или mov, avi объемом до 1 ГБ). Также можно было подать заявку на сайте «Белой маски» через специальную форму «Принять участие».

Для отбора конкурсантов был сформирован экспертный совет (он же выполнял функцию жюри), состоявший из ведущих театральных критиков, актеров, режиссеров, чьи профессионализм и компетентность в области театрального искусства и пантомимы непререкаемы:

— Е. В. Маркова, председатель жюри, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства СПГАТИ⁴ (Санкт-Петербург);

— Г. М. Абрамов, лауреат национальной премии «Золотая маска», режиссер, балетмейстер, педагог, руководитель «Класса экспрессивной пластики» (Москва);

— В. Д. Кирюнин, Заслуженный работник культуры РФ, главный специалист по театральному жанру Областного центра народного творчества и досуга г. Иркутска, театральный педагог-режиссер, лауреат премии им. М. Сергеева «Интеллигент провинции» (Иркутск);

— С. А. Захарян, кандидат филологических наук, театральный критик, профессор кафедры журналистики ИрГТУ (Иркутск);

— Милан Сладек, актер-мим, режиссер, сценарист, педагог, 1987–1992 гг. профессор Folkwang-Hochschule г. Эссен; 1994–2002 гг. директор ARENA TEATR (Германия).

Все присланные на конкурс работы в обязательном порядке проходили предварительный просмотр экспертным советом. После коллегиального обмена мнениями эксперты составляли шорт-лист участников конкурса, чьи работы будут размещены на сайте «Белой маски». И уже среди них происходила борьба за победу в номинациях: «Лучший спектакль», «Лучшая мужская роль», «Лучшая женская роль», «Лучшие костюмы», «Оригинальное оформление спектакля». Решение о присуждении премий выносило жюри в ходе тайного голосования (его результаты заносились в протокол).

Количество конкурсантов, пожелавших принять участие в фестивале оказалось значительным, и, по словам В. Шевченко «Это значит, что, как ни велик и постоянен прессинг в отношении пантомимы (будь он идеологическим, экономическим, или просто порожден неграмотностью чиновников от культуры), а она — пантомима все-таки в нашей стране существует!» [8, с. 122] Согласно имеющимся сведениям, всего было представлено 78 работ от 43 конкурсантов. В шорт-лист вошли 39 работ. География участников была обширна: Криворожский академический музыкально-пластический театр «Академия движения»

⁴ Ныне — Российский государственный институт сценических искусств.

(Украина); Театр драмы Республики Карелия «Творческая мастерская» и Театр кукол Республики Карелия (Петрозаводск); Ереванский государственный театр пантомимы (Армения); государственный Академический драматический театр «Красный факел» (Новосибирск); Театр «Странствующие куклы господина Пэжо», Санкт-Петербургский государственный «Кукольный театр сказки», «Театр им. Которого Нельзя Называть» (Санкт-Петербург); «Театр пластики и пантомимы» (Сургут); студенты четвертого курса Восточно-Сибирской государственной академии культуры (Улан-Удэ); студенты четвертого курса театрального училища (Иркутск); сольные мимы Марат Шайдулин, Ирина Боровская, Ольга Костерина (Москва) Борис Борисенко и Тамила Петрошук (Украина), Патрисия Шляйтхайм (Франция) и др.

Отобранные экспертным советом видеозаписи, фотографии участников и справочная информация о них загружались на сайт «Белой маски» и были доступны для просмотра как участниками, так и всеми заинтересованными пользователями. Также через сайт осуществлялась коммуникация между организаторами и участниками: объявления о ходе конкурса и списки номинантов появлялись в новостной ленте на главной странице. Устроители предусмотрели также и такой проверенный продюсерский ход, как «зрительское голосование» — с его помощью активизировалось продвижение фестиваля и сайта, а также решалась задача просвещения массовой Интернет-аудитории в области искусства пантомимы (потенциально работающая на уровень позиционирования последующих фестивалей). Зрители могли в свободном доступе без регистрации знакомиться с программой, комментировать выступления и получать отклик на свои комментарии. Чтобы отдать голос за понравившегося участника, необходима была авторизация. В конце каждого месяца подводился итог зрительских предпочтений, в новостной ленте появлялась информация о лидерах просмотра. Жюри с интересом следило за изменениями предпочтений публики с появлением новых конкурсантов.

По результатам конкурса не во всех заявленных номинациях присуждались все три места, где-то только второе («Лучшая женская роль» — Дарья Емельянова, театр «Красный факел», Новосибирск), где-то только третье («Трио» и «Лучший костюм» — Санкт-Петербургский государственный Кукольный театр сказки), а где-то второе место разделили («Лучшая мужская роль» — Виталий Гудков, «Красный факел», Новосибирск и Сергей Бельский, «Академия движения», Украина). Зато без разногласий (и по мнению жюри, и по откликам зрителей — 3016 голосов) лучшим спектаклем был признан спектакль «Parchment» Ереванского государственного театра пантомимы.

Помимо основных дипломов, жюри посчитало необходимым введение специальных номинаций: «За многолетнюю преданность искусству пантомимы» (дуэт «Глеб и Валери» Москва; М. Шайдулин, Казань), «Надежда» (П. Алехин, Нижний Новгород), «За яркую художественную индивидуальность» (Театр «Странствующие куклы господина Пэжо», Санкт-Петербург), «За оригинальное визуальное решение» (арт-проект «Цвет звука» за спектакль «CV Рахманинов», Москва), «За поиск и синтез» (О. Костерин, Москва), «За лучший дебют» (театр драмы Республики Карелия «Творческая мастерская»). В Москве 19 ноября 2011 г. состоя-

лись гала-концерт, круглый стол (на котором члены жюри проанализировали выступления участников, а конкурсанты и зрители обменивались мнениями) и долгожданная церемония награждения.

Первый год показал, что проведение фестиваля в новом формате актуально и востребовано: «Благодаря интернету резонанс получился гораздо более мощный, чем это бывает от проведения “обычного” фестиваля» [8, с. 122]. «Белая маска» выявила большое количество зрителей, неравнодушных к пантомиме: по данным сайта, в общей сложности было отдано 21 426 голосов за понравившиеся работы.

При всей творческой успешности этого проекта, возникали и проблемы. Во-первых, еще на организационном этапе возник ряд вопросов, касающихся авторского права. Ряд приглашенных коллективов изначально отказался от участия из опасения, что их постановочные идеи, появившиеся в широком доступе, будут скопированы и использованы без указания авторства. Хотя истоки этой проблемы лежали, прежде всего в низком уровне правовой осведомленности потенциальных участников, но организаторам стоило учесть неизбежность возникновения подобных вопросов. Решением могло бы стать размещение на сайте «Белой маски» информации о том, что хотя фестиваль и не имеет полномочий юридически защищать авторские права конкурсантов, но само по себе публичное выступление уже считается фиксацией таковых (если, конечно, произведение является оригинальным). К тому же, формат Интернет-фестиваля, где участвует номер/спектакль уже зафиксированный в записи, автоматически закрепляет авторство конкретного исполнителя.

Во-вторых, при всей инновационности проекта, он не мог не подтвердить аксиому о специфике театрального искусства, предполагающего прямой контакт между актером и зрителем. Впечатление от номера или спектакля в зрительном зале оказывается более ярким, нежели от просмотра записи на экране.

В-третьих, если в художественном плане фестиваль был успешен, то в финансовом плане оказался убыточным. Шевченко ставил своей целью в рамках первого фестиваля покрыть затраты, связанные с арендой, за счет приобретения зрителями билетов на гала-концерт и церемонию награждения, но результат не был достигнут (хотя 350-местный зал⁵ был полон, а все расходы, связанные с проездом, участниками оплачивались самостоятельно).

В итоговой смете расходов [9] большую часть составили расходы на создание и обслуживание сайта; второй по объему оказалась статья, связанная с работой жюри (гонорар не выплачивался, но учитывались проживание, питание, переезды); далее по нисходящей: расходы по церемонии награждения (медали и дипломы с изображением М. Марсо, техническое оснащение, ведущие, аниматоры), аренда зала, транспортные расходы и расходы на печатную продукцию. Часть расходов покрывали партнеры (благотворительный фонд «Юрия Тена» и «Тренинг-бутик»), институт (ВГИК), часть собственных средств вложил сам

⁵ Церемония награждения проходила в «НОУ “Институт русского театра”».

В. Шевченко. К доходной части можно отнести спонсорские деньги и незначительный доход от продажи билетов⁶ на церемонию награждения.

После завершения первого фестиваля работа сайта не прекращалась. Вплоть до сегодняшнего дня остаются доступными номера конкурсантов, автоматически перемещенные в соответствующую закладку/графу «Архив фестиваля». Помимо этого, в течение года сайт выполнял функции библиотеки образовательных материалов, постоянно пополнявшейся. Любопытный мог узнать в разделе «О жанре», что представляет собой классическая пантомима, о ее истоках, чем она отличается от синтетической пантомимы, как используется цирком и применяется ли в кино, посмотреть записи известных мимов (Ж. — Л. Барро, М. Марсо, Л. Енгибаров). В разделе «История» были представлены спектакли («Сияющая пропасть» Д. Тьерри, Франция; «Кафе Мюллер», П. Бауш, Германия и т. д.). В «Архиве» — видеозаписи тренингов Э. Дерку, В. Кокорина, Н. Дугар-Жабон, М. Флеминг, Р. Сатуряна, А. Дрознина, и др.

* * *

Сразу после проведения первого фестиваля началась работа над вторым. Был расширен состав жюри, в которое вошли:

— В. Архипов, Заслуженный деятель искусств России, лауреат Национальной премии «Музыкальное сердце театра», главный хореограф театра «Сатирикон» Константина Райкина (Москва);

— В. Козловский, клоун-мим, режиссер, педагог (Москва),

— Л. Столыпин, актер, режиссер «Театриума на Серпуховке» п/р Терезы Дуровой (Москва).

Заявки на участие принимались с сентября 2011 г. (на этот раз в список претендентов были заявки тех, кто прислал свои записи на первый сезон с опозданием).

Сделав выводы из опыта первого фестиваля, организаторы предусмотрели во втором такое условие, как организационный взнос. Участники вносили его в кассу фестиваля после утверждения их номера/спектакля экспертным советом. Изменился и регламент продолжительности номера с учетом увеличившегося объема поступающих заявок (теперь он не должен был превышать 7 минут). Остальные позиции соответствовали первому фестивалю. Как это нередко случается, второй фестиваль оказался куда менее успешным, чем первый: художественный уровень присланных работ заставил жюри совместно с организаторами принять решение не присуждать никаких премий. Здесь вступил в силу совершенно объективный фактор: показав годом ранее лучшее из своих творческих достижений, коллективы и солисты (в абсолютном большинстве — живущие на «вольных хлебах» и не имеющие поддерживаемого бюджетом репертуарного плана) оказались неготовыми к столь быстрому воспроизводству новых.

⁶ Цена билетов варьировалась от 350 р. до 500 р.

* * *

22 марта 2013 г. отмечалось 90-летие М. Марсо, в связи с чем организаторы третьей «Белой маски» внесли изменения в концепцию фестиваля, работающего «в удаленном доступе». Конкурс соло-исполнителей и коллективов не проводился. Решено было отметить юбилей великого мима в ином формате: передвижной фотовыставкой «Марсель Марсо. Поэт тишины».

Идейными вдохновителями проекта, помимо В. Шевченко, стали Е. Маркова и главный художник клоун-мим-театра «Лицедеи» Б. Петрушанский. Экспозиция состояла из четырех тематических разделов: «Театр Марсо», «Жизнь Марсо», «Марсо — художник», «Марсо — вдохновитель». Черно-белые фотографии разных размеров, напечатанные на пенокартоне, сопровождались пояснительным текстом о спектаклях, номерах, эпизодах биографии артиста. Выставка с успехом прошла в Иркутске, Красноярске, Тюмени, Москве, Санкт-Петербурге и других городах.

В Иркутске выставка размещалась в музейной студии областного краеведческого музея. Здесь экспозицию дополняли видеозаписи спектакля театра пантомимы под руководством В. Шевченко «Женщина с витрины, или банальная история о любви» и бесед с деятелями российского театра о влиянии М. Марсо, о роли пантомимы в развитии театрального языка (В. Фокин, О. Попов, М. Розовский, Л. Тимцуник, И. Ясулович и др.). В дальнейшем все интервью были опубликованы на сайте «Белой маски».

В Красноярске экспозицию организовал мим-театр «За двумя Зайцами», и выставка стала одним из знаковых событий проекта «Ночь музеев». Здесь видеозаписи знаменитых номеров из репертуара Марсо проецировались на одну из стен зала, а Театр дополнил открытие программой из фрагментов своих спектаклей («Эскизы на планшете сцене», «Занимательная механика» и др.).

Тюменский театр «Мимикрия» нашел абсолютно технологичное решение для юбилейной экспозиции. В областной научной библиотеке им. Д. И. Менделеева, где проходила лаборатория пантомимы, открывавшая фестиваль «Открытая экспериментальная сцена», фотографии Марсо демонстрировались в виде слайдов на плазменной панели.

Планировалось разместить на сайте фестиваля видеоматериалы, посвященные выставкам, проходившим в российских городах, но этот план не был реализован.

* * *

2014 г. стал скорбной вехой в истории российской пантомимы. Ушли из жизни ее энтузиасты, признанные авторитеты для мимов: Е. Маркова; И. Рутберг; Л. Ю. Лешукова (директор и художественный руководитель театра «Мимикрия»); В. И. Фиссон (режиссер театра «Комик-трест»). Поэтому фестиваль 2015 г. стал фестивалем памяти. Как и прежде, он включал в себя программу из пантомимических номеров, фрагментов и целых спектаклей, но не было соревнования между участниками, не было жюри, номинаций, наград. Свои работы представили театр пластики и пантомимы «Гротеск» (Сургут), театр-студия «Манекен» (Челябинск), С. Васильев (Санкт-Петербург), Л. Тимцуник (Москва), театр игровой пластики «МИ МИнор», театр «Миниатюр» (Санкт-Петербург) и др.

* * *

С 2011 по 2015 гг. в фестивале «Белая маска» приняли участие около 50 театров (преимущественно негосударственные), ансамблей, соло-исполнителей. За эти годы у проекта появились постоянные участники (Театр пластики и пантомимы «Гротеск», творческое объединение «МИ МИнор», мим SINTO, Театр пантомимы и пластики «Ателье»). При том, что поисковые системы Интернета выдают вполне солидное количество ссылок на запрос «Белая маска, фестиваль пантомимы», печатная пресса откликнулась куда менее охотно, а в профессиональном издании, посвященном театру, фестиваль был отмечен лишь единожды [см.: 10].

Тем не менее, «Белая маска» продемонстрировала возможность проведения максимально демократичного фестиваля в том новом формате, где важнейшим условием является интернет-платформа. Именно современные технические возможности позволили собрать виртуально вместе мимов из России и других стран, обеспечить конкурсной программе достойную заинтересованную аудиторию и реализовать ряд просветительских задач, не привлекая масштабных капиталовложений. Таким образом, опыт «Белой маски» особенно существенен для истории и развития столь актуального сегодня театра малых форм и студийного театра, чьи финансовые возможности зачастую не адекватны творческому потенциалу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаврова С. В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 277–290.
2. Константинова А. В. Феномен пластической драмы в творчестве Г. Мацквичюса: ...дис. ... канд. иск. СПб. : СПбГАТИ, 2013. 396 с.
3. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» // Официальный сайт проекта Культу.Ru! URL: <http://www.cultu.ru/pautina/> (дата обращения: 10. 02. 2016).
4. Тимашева М. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» (беседу ведет М. Фролов) // Радио программа «Время свободы». 2005. 22 сент. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/105773.html> (дата обращения: 15. 05. 2016).
5. Левшина Е. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» (беседу ведет М. Фролов) // Радио-программа «Время свободы». 2005. 22 сент. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/105773.html> (дата обращения: 15. 05. 2016).
6. Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 63–65.
7. Положение о Международном Интернет конкурсе-фестивале пантомимы «Белая маска» // Личный архив автора. [2 с.].
8. Маркова Е. В., Шевченко В. А все-таки она существует... Диалог // Театрон. 2011. № 2. С. 106–122.
9. В. Шевченко – Ю. Куниной. Письмо от 23. 02. 2012. // Личный архив автора.
10. Маркова Е. О фестивале «Белая маска» // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 173.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 745; 749

Ю. В. Гусарова

ТЕМА ТЕАТРА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КЕРАМИКЕ

Театр — искусство, объединяющее действие, визуальный и звуковой ряд — множеством граней отражается в творчестве художников разных эпох и течений. В различных объектах декоративного искусства со времен его становления театральность и тема театра занимали свое место.

Изображения сценического действия находят и в древнеегипетских фресках, и в росписях древнегреческих краснофигурных ваз. Начиная с эпохи Ренессанса, в декоративном искусстве происходило накопление мотивов и сюжетов, связанных с театром и родственным ему действием — карнавалом. Традиция театрализации, переодевания персонажей перешла в керамическую роспись из живописи, вместе с феноменом итальянской майолики создав стиль особого декоративного компонования и построения пространства изображения. Позднее она вошла в европейский фарфор, породив скульптурное направление, ярким примером которого является миниатюрная пластика И. И. Кендлера, немецкого скульптора середины XVIII в.

Остановимся на некоторых аспектах темы театра в ленинградской художественной керамике более близкого нам периода второй половины XX в. Следует отметить, что при наличии трудов, посвященных отечественной керамике и ее ленинградской школе (Л. Н. Крамаренко, Н. С. Степанян, М. Д. Изотова и др.), тема театра в керамике не была рассмотрена всесторонне.

Искусство керамики не было для Санкт-Петербурга традиционным, фарфоровое производство исторически сложилось здесь в 1750-х гг. Со времен царствования императрицы Елизаветы Петровны порцелиновая (фарфоровая) мануфактура, помимо посудных форм, производила фарфоровые статуэтки на разные темы. Частные заводы, возникшие вслед за императорской мануфактурой, десятилетиями повторяли и варьировали популярные фигурки комедиантов в традициях мейсенской скульптурной пластики упомянутого Кендлера, сохраняя стилистику барокко и рококо. Императорская фарфоровая мануфактура в XIX в. в меньшей степени, чем частные заводы, занималась производством миниатюр на темы театра — масок комедии дель арте.

Театральные сюжеты ярко заявили о себе в конце XIX в., на волне «мирискусничества» с его историческими фантазиями. В 1905 г. «Дама в маске» К. А. Сомова разыгрывала по-новому образ маскарадного костюма, напоминая расписные скульптуры рококо. Затем, в 1904–1913 гг. театральная тема на Императорском фарфоровом заводе была продолжена серией работ С. Н. Судьбиной — «Сизиф»,



О. Некрасова-Каратеева. Арлекины

Широко известны фарфоровые скульптуры Е. А. Янсон-Манизер, посвященные великой балерине Галине Улановой: «Уланова в роли Одетты» (1951), «Уланова в роли “Умиряющего лебедя”» (1951). В интерьерах ленинградских квартир появилась серия миниатюрных скульптур героев “Ревизора” (скульптор Б. Воробьев, художник И. Ризнич, 1953). В 1950-е гг. скульптурная миниатюра «Юная балерина. Дашенька» С. Велиховой (Баскаковой) продолжила тему балета [1]. Однако с середины 1950 гг. работы на темы театра, в частности, балета, не занимали большого места в творчестве ленинградских фарфористов, хотя их художественная ценность бесспорна. В это время в искусстве происходили изменения, связанные с послевоенным подъемом социальной и культурной жизни страны.

В середине XX в. в мировом искусстве началась «эпоха декоративной керамики». Встраиваясь в этот процесс, который критики назвали «керамический бум», советские керамисты 1960-х только нащупывали тематическое разнообразие: искали свои живописно-пластические средства, принципы ассоциативно-образного мышления, новые темы и источники вдохновения. Одним из таких источников стала тема театра, которая развивалась в образах персонажей ярких, гротескных и праздничных, как продолжение театрального направления в графике и живописи «мирискусников», с «оттепелью» заново вошедших в историю отечественного искусства после многолетнего забвения.

От потешного балаганчика в традициях народных картинок-лубков до итальянской комедии масок — советские художники осваивали театральную тему в изображении персонажей, костюмов, других деталей изобразительного ряда. Направление, позже получившее определение «изобразительная керамика», стало почвой для развития двух региональных школ — московской и ленинградской [2, с. 53].

Московские керамисты в своих произведениях в основном шли от скульптурной формы и рельефа. Эти скульптурно-пространственные тенденции получили определение «керамопластика». Театральность здесь проявлялась в самом построении композиции — от первого плана к заднику. На сцену выходили предметы, разыгрывался спектакль-натюрморт или спектакль-пейзаж (В. Малолетков. «Кресло с мандолиной». 1973) Так в отечественной керамике уже в конце 1960-х появился принцип композиционного построения, взятый у сценографии, — в какой-то мере его можно считать проявлением «театральности без актера».

«Керубины на покое», «Анна Павлова», «Федор Шаляпин», «Шаляпин в роле Ромео», «Леонид Собинов», «Тамара Карсавина». Часть из статуэток была раскрашена в стиле более ранней фарфоровой пластики, но большинство выполнялись в бисквите, наследуя традиции ампирного фарфора.

В советский период на Ленинградском фарфоровом заводе традиция портретных реалистичных скульптур в драматических образах продолжилась.

Ленинградская керамика всегда отличалась более выраженным конструктивным формообразованием. Техника работы с глиняным пластом определяла ясные членения форм, выраженные отточенные силуэты. Сложная образность и склонность к метафоре во многих работах вытесняла уже привычные литературность и изобразительность.

Черты театральности в декоративном искусстве 1970-х во многом определили одно из стилистических направлений десятилетия. Так, декабрьский номер журнала «Декоративное искусство СССР» 1975 г. был целиком посвящен театральной проблематике. В редакционной статье отмечалось, что «Театрализованный предмет прикладного искусства создает лирическую атмосферу, организует нашу причастность к ней; художник использует “театральные” способы вовлечения зрителя, который должен быть взволнован, захвачен происходящим...» [3, с. 25] То есть, театральность как принцип выстраивания образа в этот период значила больше, чем просто введение элементов театрального действия или антуража в произведение декоративного искусства. Отчасти такое явление можно объяснить романтизмом и лиризмом декоративного искусства «эпохи застоя», когда художник уже не обязан был служить «рупором идеологии» или «архитектором светлого будущего». Пропагандистский пафос задач несколько снизился вместе со снижением идеологического давления. Лиризм и внимание к обычному человеческому бытию стали допустимыми и частыми сюжетами для произведений текстиля и керамики. Декоративность допускала элемент игры, театральность и игра были, по сути, синонимичны.

В 1970-е гг. тема театра помогала художникам, ускользнув из идеологических рамок, создать вневременные образы. Одежда современников, современный быт не всегда вдохновляюще воздействуют на художника. Изобразительное искусство



Н. Савинова. Часы



Н. Савинова. Музыкант



Е. Сухарева. Музыкант

традиционно требует особенных нарядов — живописных, ярких, характерных, подчас гротескных.

Нельзя не учитывать и влияния мирового изобразительного искусства на ленинградскую керамику. Отчасти сила его объясняется профессиональной школой подготовки керамистов, построенной на изучении технических и композиционных принципов высочайших образцов искусства керамики прошлого, их переосмысления в собственном творчестве. К примеру, приемы итальянской майолики эпохи Ренессанса постигались студентами кафедры Художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в процессе обучения на основе копирования. В том числе, майолика итальянского города Монтелупо XV–XVII вв., с ее яркой и беглой подглазурной росписью, с мотивами маскарада и театрализации героев вдохновляла студентов на собственные импровизации, в дальнейшем оставляя след в их профессиональном творчестве.

Молодые художники Ленинграда и Москвы с середины 1950-х открывали для себя новые течения в мировом искусстве, благодаря нашумевшим выставкам (молодых французских, американских художников, П. Пикассо и пр.) и издававшимся большими тиражами альбомам репродукций. Пикассо в своем творчестве часто обыгрывал образы циркачей, музыкантов и актеров. Не только в живописи («Девочка на шаре» и др.), но и в графике (голубого периода), а в поздний период — и в керамике (выполненной в мастерской Мадур в Провансе). Его влияние на ленинградских художников-прикладников было достаточно велико. По воспоминаниям друзей, альбом с репродукциями Пикассо оказал в конце 1950-х огромное впечатление на тогда еще юного ученика СХШ Александра Задорина, во многом определив все творчество будущего керамиста. В его ранних работах фигуры людей часто обретают черты комедиантов — шапки-треуголки, костюмы домино, острые силуэты («Кукольный театр». 1974). В дальнейшем творчестве художника театральность превратилась в драматичность, выраженную контрастность образов и сценографическую ясность композиции («Человек, конь, птица». 1984).

Керамика — материал, позволяющий художнику соединять в своих произведениях живописно-цветовые и скульптурно-пластические возможности, — искала свой путь в разных направлениях. Искусствовед Н. В. Воронов говорит о синтетичности новой керамики «в понимании больших задач искусства, когда живописная плоскость сочетается с рельефом и объемом, скульптурный объем — с росписью и плоскостным изображением, фактура — с пространственным светом, натуральная вещьность — с изобразительно-иллюзорным пространством. Это приводит к возникновению совершенно особых произведений, в которых не только слиты черты и признаки скульптуры, живописи, графики, театральной декорации, но в органическом синтезе соединились принципы станкового и декоративного искусства» [4, с. 25] Тому свидетельством такие работы, как «Осеннее пальто и розовое платье» (1976) Михаила Копылкова, «Пугало» (1983) Владимира Цивина и другие произведения ленинградских керамистов, в которых метафора и философия соединились с пластическим языком материала.

Изображение сцен представления в качестве фиксации реальности было лишь одной из сфер интереса художников. Пластические образы и принципы построе-

ния керамической композиции вместе с театральным сюжетом варьировали сценическую тематику, особенно популярную в 1970 г. Работы двух авторов из плеяды ленинградских художников, сформировавших лицо новой керамики, могут служить примером разных подходов к теме театра. Это керамисты Ольга Некрасова-Каратеева и Наталья Савинова.

Некрасова-Каратеева, используя в своих композициях «Персонажи» (1977) и «Арлекины» (1979) лаконичный язык техники сгибания свободно раскатанного пласта, ведет рассказ о музыкально-драматическом действе. Геометрия костюма как система построения формы при минимуме цветовых акцентов, выразительность и узнаваемость силуэта была в то время свежим решением, раздвигала границы образности керамики. Монументальность форм в декоративном решении приближает эти композиции к скульптурным или архитектурным фантазиям, но материал (глина) ясно заявляет о своей природе. В композиции «Арлекинада» выбрано керамическое трехцветие, где белый — базовый цвет условных полуфигур, зеленая медь подчеркивает небольшие включения активной фактуры, а красный звонко акцентирует драматическую ноту. Цвет здесь действует так же, как музыка в драматическом спектакле, усиливая эмоциональную окраску. Художника привлекает театральность как красота конструктивной формы и визуализация скрытого в ней драматизма через узнаваемые характеристики масок персонажей.

В творчестве Савиновой 1970-х гг. тема театрика, балаганчика, костюмированного маскарада соединилась с более широкой и разнообразной темой лирических образов. Часто обычный житейский сюжет, опозитизированный художником, превращается в миниспектакль. «Хочется замкнуться в небольшом пространстве сцены, которая увидена и прочувствована давно, еще в детстве» — так сама Савинова сформулировала свое творческое кредо [5, с. 2].

Сценографична композиция «Дачники» (1979), состоящая из двух угловатых объемов с поверхностями, напоминающими цвет и фактуру старой древесины. В одном из них сквозь квадратный вырез зрители могут заглянуть во внутренне пространство, где, словно в интерьерном театре, разыгрывается сцена вечернего чаепития. Условные фигурки живут своим теплым мирком с желтой глазурью света на стенах, с черными тенями летнего вечера. Композиция максимально лишена изобразительных деталей и полна ассоциаций, знакомых каждому горожанину-дачнику. Театральный принцип построения композиции легко читается во многих произведениях Савиновой. Скульптурные фигуративные часы с глазурями и росписью бесконечно вариативны при сохранении общей композиционной системы. Таковы, например, фигурки двух девушек в деревенских платьях в горошек, открывающих кулисы балаганчика — белые полотнища в наивный цветочек, где на заднике — круглый циферблат (1978. ил.2).

Любима Савиновой форма подиума-помоста с задником — полукруглой нишей, в одной такой мечтательно расположилась на софе фигура поэта, другая превратилась в архитектурную фантазию с синекрылыми ангелицами в длинных платьях. Несколько по-иному построена композиция «Музыкант» (1995) с гитаристкой, сидящей, как на помосте, на глиняной коробке. Для часов Савиновой

характерна роспись по белой эмали в виде ситцевой ткани в мелкий цветочек. Здесь задник — в виде пласта глины со складками, подобно драпировке брошенного на дощатую перекладину; диск часового циферблата цвета закатного золотого солнца рождает ассоциации с камерным дачным концертом. Искусствовед Л. Крамаренко назвала Савинову «единственным лириком среди рациональных, холодновато-ироничных ленинградских керамистов» [6, с. 116]. Этот лиризм имеет явные театральные традиции.

Екатерина Сухарева, дочь художников ленинградской керамической школы Натальи Савиновой и Александра Задорина, продолжает династию. В ее творчестве театральность образов и сюжетов проявляется и в лепке, и в росписи керамики и фарфора. В интервью автору статьи на вопрос об истоках театральности в ее творчестве, Екатерина, не сомневаясь, ответила: «Конечно, от родителей. А еще, это просто красиво — широкие штаны, колпаки. Это декоративно. Это игра в игру» [7]. А еще — это впечатления от детских праздников, когда разыгрывались сказочные спектакли, традиционные в доме художников Савиновых, как и во многих петербургских домах в прошедшие десятилетия. Традиция эта передавалась из поколения в поколение, в среде художников творческое восприятие жизни легко воплощалось в лицедействе домашнего театра. Так театральная игра в жизни переходила в игру образов в творчестве.

В XXI в. петербургская керамика — неоднородное явление со многими течениями — остается частью общей культурно-художественной ситуации в Санкт-Петербурге. Наряду с другими темами, театральность сохраняет свою значимость для современных художников-керамистов. В современной петербургской керамике определенно сформировались два пути. Первый — театральность как особенность визуального ряда, привлекательного узнаваемостью образов, персонажей и атрибутов. Второй — театральность как сценографичность композиционного построения, как принцип подхода к пространству керамического действия. Сценографические эксперименты остаются частью большого и разнообразного явления петербургской художественной керамики, вмещающего декоративное, изобразительное, функциональное, концептуальное направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. История завода // Императорский фарфоровый завод. Официальный сайт. URL: http://www.ipm.ru/istoriya_zavoda/ (дата обращения: 08.02.2016).
2. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика 60-х — 80-х годов XX века. История. Проблемы. Имена // Вестник молодых ученых. СПб.: изд. СПГУТИД, 2005. № 7. С. 49–54
3. Базазьянц С. Б. Театр не в театре // Декоративное искусство СССР. 1975. № 12. С. 24–25
4. Воронов Н. В. От «чистой» формы — к изобразительности // Декоративное искусство СССР. 1973. № 4. С. 23
5. Выставка произведений Натальи Савиновой. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2003. С. 2–4
6. Крамаренко Л. Н. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М.: Линия ХО, 2003. 160 с.
7. Интервью с Е. А. Савиновой. Запись автора статьи. 16. 01. 2016 г. [рукопись].

УДК 7.036

А. С. Рыжинский

РЕКВИЕМ БРУНО МАДЕРНЫ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЭПОХ¹

На творческом пути больших мастеров неизменный интерес исследователей вызывает этап, связанный с переходом от ученичества к обретению своего неповторимого почерка. Изучение многообразных влияний, взаимодействующих с формирующимся индивидуальным стилем, позволяет в некоторых случаях не только обозначить «корни» эстетики и поэтики композитора, но и выявить тот культурный контекст, в котором происходило рождение целого композиторского поколения.

Музыкальная Италия 1940-х гг. — страна, находящаяся в преддверии великих свершений второй половины XX века. После первых десятилетий XX в., которые в советском музыкознании обозначались не иначе как период «мелководья, застоя или упадка» [1, с. 107], на авансцене итальянской музыки появляются сразу несколько крупных фигур, творчество которых заявило о новом ренессансе итальянской композиторской школы. Среди них Луиджи Даллапиккола, Лючано Берио, Луиджи Ноно, Бруно Мадерна. Несмотря на то, что в нашей стране изучение творчества последнего заметно уступает исследованию и исполнению сочинений его современников, именно он, благодаря своей активной деятельности в качестве дирижера и педагога летних курсов новой музыки в Дармштадте, оказался одной из наиболее влиятельных фигур итальянского послевоенного авангарда.

Высокая исполнительская активность Б. Мадерны не способствовала его интенсивным занятиям композицией. К тому же, по словам Л. О. Акопяна, итальянский мастер «... не слишком заботился о популяризации своего творчества и более охотно исполнял произведения коллег» [2, с. 322]. В результате, масштаб Бруно Мадерны — композитора был не оценен в должной мере как при жизни, так и после смерти мастера. Сочинения композитора стали активно публиковаться лишь в первое десятилетие XXI в., то есть спустя более 25 лет после его кончины. Основные сборники статей, посвященных его творчеству [3, 4], развернутая монография Н. Верзины [5], существенно дополнившая биографический очерк М. Милы [6], появились также в последние десять лет.

Названный Ноно одним из четырех представителей дармштадтской школы², он до последнего дня оставался предан идеям послевоенного авангарда.

Отсутствие изданий сочинений Мадерны привело к выключению его наследия из внимания исследователей, занятых проблемами авангардной музыки. Однако знакомство не только с вышедшими из печати, но и с рукописными партитурами вокальных сочинений композитора из собрания Архива Бруно Мадерны в Болонском университете, позволяет выдвинуть гипотезу о влиянии идей композитора

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16–04–50011.

² Напомним, в статье «Die Entwicklung der Reihentechnik» («Развитие серийной техники») Л. Ноно назвал в качестве основных представителей дармштадтской школы четырех композиторов: К. Штокхаузена, П. Булеза, Б. Мадерну и самого себя [7].

на творчество его современников Л. Ноно и Л. Берио, близко общавшихся с Мадерной и знакомых с эстетической концепцией и нюансами творческого метода своего старшего друга. Не останавливаясь здесь подробно на представлении данного вопроса, укажем на тот факт, что особое внимание Мадерны к творчеству Гёльдерлина в 1960-е гг., а также высокая роль тембра флейты в поздних сочинениях мастера во многом предвосхищает аналогичные тенденции в творчестве Ноно 1970-х. Возможно, вывод Ю. Штенцля о роли М. Каччари в формировании эстетики «нового» Ноно [8, р. 86] должен быть дополнен указанием и на влияние его близкого друга и соотечественника, которого автор «Прометея» считал одним из своих учителей.

Развиваясь чрезвычайно интенсивно, Мадерна уже во второй половине 1940-х гг. выступил автором сочинений, отразивших тенденции развития итальянской музыки того времени, среди которых определяющая — тенденция перехода от неоклассицизма в духе И. Ф. Стравинского к серийному письму. В рамках настоящей статьи мы остановим внимание на Реквиеме Бруно Мадерны — опусе, который являясь одним из первых в наследии композитора, в то же время стал сочинением, фактически завершившим неоклассицистскую эпоху в итальянской музыке. Таким образом, мы ставим перед собой двойную задачу: с одной стороны показать на основе анализа Реквиема как начинался путь одного из самых известных представителей итальянской авангардной музыки. С другой — посредством выявления основных стилевых влияний, продемонстрировать то, что находилось в центре внимания Мадерны и его современников. Знакомство с этим сочинением тем более интересно, что во многом ставит под сомнение высказывание современного музыковеда Р. Фирна [Fearp] о том, что «интенсивно лирический и выразительный язык Мадерны родился в большей степени из инструментального, а не вокального искусства» [9, р. 243]. Сам Мадерна, вдохновленный работой над своим сочинением, писал в августе 1945 г.: «Эта работа будет действительно важной вехой для меня» [10, р. V–VI].

Возможность подобного исследования появилась сравнительно недавно. Партитура Реквиема Мадерны, долгое время считавшаяся утерянной, была обнаружена в 2006 г. и издана в 2009 г. В предварительной статье к партитуре представлена подробная история создания сочинения. Не пытаясь ее пересказать, суммируем несколько важных для нас фактов. Сочинение создавалось в течение двух лет — с 1944 по 1946 гг. Причиной столь продолжительной работы явилось участие композитора в Сопrotивлении и последующий арест в феврале 1945 г. О возобновлении работы над сочинением мы узнаем из письма композитора Д. Малипьеро от 31 августа 1945 г.: «Я возобновил работу над Реквиемом, прерванную на несколько месяцев по известным причинам, и надеюсь привести ее к удовлетворительному завершению» [10, р. V–VI]. В марте 1947 г. Мадерна по рекомендации Малипьеро переслал копию партитуры американскому композитору и музыкальному критику Вирджили Томпсону, выступавшему в качестве посредника между итальянским композитором и американскими концертными коллективами. Однако исполнение Реквиема так и не состоялось (судя по переписке между Мадерной и Томпсоном, последнему не удалось договориться ни с одним из ведущих американских дирижеров о премьерe сочинения Мадерны). Премьера Реквиема про-

шла лишь в 2009 г. в Милане силами солистов, хора и оркестра театра La Scala.

В своём первом вокально-симфоническом опусе Мадерна предстает композитором — полифонистом, продолжающим многовековые традиции итальянской духовной музыки, связанные с творчеством представителей двух ведущих полифонических школ: римской и венецианской. Глубокое уважение к сочинениям величайших венецианских музыкантов Андреа и Джованни Габриели, Клаудио Монтеверди заметно в самом выборе исполнительского состава: двухорная фактура, продолжающая традиции венецианской композиторской школы, поддерживается оркестром с высокой ролью медных духовых инструментов. Венецианский принцип *cori spezzati* (букв. «разорванные хоры») позволяет Мадерне работать и с традиционными антифонами (см. «*Dies irae*», «*Lux aeterna*»), и с любопытными примерами фактического четырехголосия, при котором каждая из женских партий дублируется в октаву мужской, что позволяет добиться более рельефного, объемного звучания хоровых горизонталей.

Неожиданной деталью оркестровки является включение в состав исполнителей трех фортепиано — явная (и не единственная, как будет показано далее) отсылка к «Симфонии псалмов» И. Ф. Стравинского — сочинения, повлиявшего на оркестровку не только Реквиема Мадерны, но и знаменитых «*Canti di prigione*» («Песен из тюрьмы») Л. Даллапикколы. Традиции римской школы, изучению которых много внимания уделял один из педагогов Мадерны — Алессандро Бустини, выдающийся ученый, знаток ренессансной полифонии, связаны с использованием в эпизодах хора *a cappella* строгих канонических структур, базирующихся на диатонике церковных ладов. Заметим, что влияние традиций римской полифонической школы можно проследить и в сочинениях Л. Даллапикколы. В частности, диатоника канонов в первых двух пьесах цикла «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» (1933) явно перекликается с аналогичными эпизодами в первом и третьем номерах Реквиема Мадерны (*сравните примеры № 2а, б и № 3 а, б*). Вполне возможно, подобные пересечения обусловлены не столько знакомством Мадерны с указанным опусом Даллапикколы, сколько общими стилевыми истоками сочинений.

Уже сопоставление первого и второго номеров Реквиема позволяет обозначить два важнейших истока хорового письма композитора: в первом номере в рамках имитационно-полифонической фактуры хора *a cappella*, основанной на диатонике церковных ладов, замечен интерес композитора к контрапунктической технике школы Палестрины; вместе с тем противопоставление двух хоров, поддерживаемых блестящим струнным оркестром с выделением медных духовых инструментов выявляет связь стиля Мадерны с традициями школы Габриели и Монтеверди. По сути, первый и второй номер зримо отражают традиции идущие от *prima prattica* и *seconda prattica*. В то же время, интенсивная ладовая модуляция в первом номере, позволяющая в течение первых двадцати тактов ввести в обращение все тоны хроматической гаммы, равно как и введение в оркестр второго номера трех роялей вместе с обилием широких мелодических ходов в хоровых партиях, явно противопоставляемых традициям *cantus planus* первого номера, позволяют воспринимать данное сочинение как типичное в контексте традиций европейского неоклассицизма, переживающего в этот период свой закат.

Пример № 1 (Б. Мадерна Реквием Часть 2, тт. 58–62):

The image displays a musical score for a vocal ensemble, likely a choir or soloists, performing a section of Verdi's Requiem. The score is written in a single system with four staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, while the bottom two are in tenor and bass clefs. The lyrics are in Russian and Latin: "Ky - ri - e - le - i - son" and "Ky - ri - e". The music features a mix of melodic lines and sustained notes, with dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is oriented vertically on the page.

Пример № 2а (Б. Мадерна Реквием № 1, тт.1-5):

2 3 4 5 *mp*
 Soprano
 Contralt
 Tenor, I
 Tenor, II
 Bass *p*
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam

Пример № 2б (Б. Мадерна Реквием Часть 3, тт.402-407):

403 404 405 406 407
 Soprano
 Contralt
 Tenor, I
 Tenor, II
 Bass *p*
 La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa,
 La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa,
 La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa,
 La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa,
 La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa,

Пример № 3а (Л. Даллапиккола «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» № 1, тт.50–53):

50

p dolce To rise up and go to

p To rise and go to mat - ins, With lit - tle trembling ta - pers

p dolce To rise up To rise and go to

p dolce To rise up and go to mat - ins, With lit - tle trembling ta - pers, To rise and

ta - pers, and go to mat - ins, With lit - tle trembling ta - pers, —

Пример № 3б (Л. Даллапиккола «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» № 2, тт.116–120):

120

ff Mark our warn - ing, go and get - her,

f Mark our wuru - ing, go and get - her,

what you've light - ed up - on Mark our warn - ing, go and get her, Then find what you've light - ed

f Mark our warn - ing, go and get - her, Then find what you've light - ed

Сопоставление Реквиема Мадерны с созданной в этот же период Мессой для хора и двойного квинтета духовых И. Ф. Стравинского (1944–1948) выявляет удивительное сходство используемых фактурных моделей. Раздел «Christe eleison» (первый номер Мессы Стравинского) демонстрирует соединение двух субфактурных блоков: quasi-барочной (за счет выделения тембров деревянных духовых) гомофонии оркестра и строгой полифонии хора, ориентированной на традиции канонов школы Палестрины (пример № 4). Подобные эпизоды, но в большей степени опирающиеся на ренессансные модели без типичной для сочинений Стравинского стиливой игры можно увидеть и в Реквиеме Мадерны.

Пример № 4 (И. Ф. Стравинский Месса Часть 1, тт.16–18):

The image shows a musical score for Example No. 4, which is a vocal and instrumental excerpt from Stravinsky's Mass Part 1, measures 16-18. The score is arranged in two systems. The first system contains the vocal parts: Soprano (D.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are "Chri ste. Chri" for the Soprano and "Chri" for the Bass. The second system contains the instrumental parts: two Oboes (2 Ob.), Flute I (Fag. I), and Piano (Rid. per il P-f.). The instrumental parts are marked with dynamics like *p* and *stacc.*, and articulations like *stacc.* and *marc.*. The score is written in 3/4 time and features a complex polyphonic texture.

Несмотря на то, что Мадерна, конечно, не был знаком с партитурой Стравинского, поразительно наличие общих тенденций в творчестве двух композиторов. Стравинский с присущим ему интересом к творчеству Г. Изаака и его итальянский коллега, ощущавший свою органическую связь с композиторами полифонических школ Высокого Ренессанса, находились на подступах к овладению серийным методом, ставшим технической основой большинства композиций этих мастеров в 1950–1960-х гг. Законы строгой полифонии XV–XVI вв. органично преобразовались в правила серийного письма. Естественность подобного перехода заметна при сравнении диатонических канонов Реквиема Мадерны и серийных контрапунктов «Трех греческих стихотворений» — сочинения появившегося спустя два года после завершения первого вокально-симфонического опуса. Любопытно, что уже в Реквиеме мы можем обнаружить насыщенные хроматизмами интонационные линии, готовые спустя два года преобразоваться в серийные горизонталы. Одна из них — тема «Mors stupebit», являющая собой не что иное, как знаменитую фигуру *passus duriusculus*.

Подобное взаимодействие между искусством прошлого и настоящего, столь органичное для сочинений Стравинского, возможно, привлекло повышенное внимание Мадерны к сочинениям русского мастера. Не только указанная выше особенность оркестровки (включение трех роялей), но и явные аллюзии, позволяют предполагать «Симфонию псалмов» Стравинского в качестве одного из важнейших стиливых истоков композиции Реквиема. Гармонический профиль раздела «Christe eleison» эпизода воскрешает в памяти знаменитый хорал, завершающий композицию третьей части «Симфонии псалмов».

Пример № 5 (Б. Мадерна Реквием Часть 3, тт. 216–218):

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi. The score is divided into three measures: 216, 217, and 218. Measure 216 shows the Soprani and Contralti parts with lyrics 'stu - pe - bit et'. Measure 217 shows the Soprani and Contralti parts with lyrics 'stu - pe - bit' and the Tenori and Bassi parts with lyrics 'na - tu - ra'. Measure 218 shows all four parts with lyrics 'Mors stu - pe - bit et Mors stu - pe - bit et Mors stu - pe - bit et Mors stu - pe - bit'. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *p*.

Пример № 6а (Б. Мадерна Реквием Часть 2, тт.103–106):

The image displays a musical score for measures 103 through 106. The score is organized into two systems. The first system (measures 103-104) features four trumpet staves (labeled Ct. 1, Ct. 2, Ct. 3, Ct. 4) and four trombone staves (labeled Tr. 1, Tr. 2, Tr. 3, Tr. 4). The second system (measures 105-106) features three trombone staves (labeled Tr. 1, Tr. 2, Tr. 3). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *chiuso* and *p legato*. Measure 107 is indicated by a box at the top left of the first system. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the trumpets and a bass clef for the trombones.

Диалог этих сочинений выявляется и при анализе мелодической линии тено-ра, интонационно близкой основной теме финала «Симфонии псалмов» (см. примеры № 7а, б).

Образцы полиритмии, представляющие собой наложения дуольной и триольной пульсаций, возможно, связаны не столько с влиянием русского композитора, сколько с проецированием на уровень современной композиции типичного для сочинений XIV — XVI вв. взаимодействия *tempus*'ов. Начиная с первой части («*Requiem aeternam*») и заканчивая последней (*Libera me*), можно наблюдать противопоставление бинарного и тернарного принципов, проявляющее себя посредством:

а) дифференциации деления основной метрической единицы, приводящей к сопоставлению дуольного и триольного ритма;

б) дифференциации группировки метрических долей, обусловливающей в равнообъемных тактах противопоставление метрических акцентов (примером здесь может служить противопоставление метров $6/8$ и $3/4$ в тт.176–181);

в) противопоставления основному метру ритмической формулы, артикулирующей иную метрическую организацию (см. пример № 1).

В рамках первых трех частей Реквиема обращает на себя внимание постепенный рост сложности метроритмической организации: от диалога дуольных и триольных четвертей в первом номере «*Requiem aeternam*» до организации многообразно пульсирующей вертикали в третьем номере «*Dies irae*», образованной соединением одновременно звучащих дуолей, триолей, квартолей, дополнительно осложненной сопоставлением различных метрических группировок равнообъемных тактов. При этом преобладание традиционных метров при редком употреблении несимметричных размеров, компенсирующее столь сложные наложения отличных друг от друга ритмических формул, убеждает в верности предположения о приоритетном влиянии старинной музыки на временную организацию сочинения.

Гармонический профиль номеров Реквиема, определяемый повышенным вниманием композитора к пустым кварто-квинтовыми созвучиям, часто образующим цепи параллелизмов, кажется созвучным музыкальному языку хоровых опусов П. Хиндемита, созданных в 1930–1940-е гг. Связь ощущается не только при сопоставлении с написанным в 1939 году циклом «Шесть хоров на слова Р. — М. Рильке», но и с Реквиемом «Когда во дворе перед домом моим цвела этой весной сирень», появившимся в один год с сочинением Бруно Мадерны. Как и в случае с Мессой Стравинского, здесь можно говорить не о непосредственном диалоге двух сочинений, но об общих тенденциях, определяющих и сближающих творчество мастеров разных поколений: разрушение классико-романтической тональности, инициировавшее моделирование новых тональных систем обусловило и отказ от главных элементов традиционной тональности — терцовых аккордов — в пользу открытых Дебюсси и ранним Шёнбергом нейтрально-ладовых кварто-квинтовых структур.

Подобное сопоставление первого вокально-симфонического опуса Мадерны с современными ему сочинениями признанных мастеров, позволяет подтвердить вывод Р. Дальмонте об отсутствии непосредственного подражания композициям старших коллег при определенном интересе к самой поэтике неоклассицизма:

Пример № 66 (И. Ф. Стравинский «Симфония псалмов» Часть 3, тт. 169–173):

S. lau - da - te E - um in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - ri - ni - ti - o - ni -

A. lau - da - te E - um in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - ri - ni - ti - o - ni -

T. lau - da - te E - um in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - ri - ni - ti - o - ni -

B. lau - da - te E - um in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - ri - ni - ti - o - ni -

Пример № 7а (Б. Мадерна Реквием Часть 2, тт. 78–82):

The image displays a musical score for a vocal ensemble consisting of Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is presented in two systems, each with four staves. The vocal parts are written in treble clefs (S., C., T.) and bass clef (B.). The piano accompaniment is written in bass clefs. The lyrics are in Latin: "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son", "le - - i - - son". The vocal lines include dynamic markings such as *mf* and *f*, and phrasing slurs. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is set in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Пример № 76 (И. Ф. Стравинский «Симфония псалмов» Часть 3, тт. 1–5):

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani, Alti, Tenore, and Bassi. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: "Al-le-lu-ia. Lau-da-te, Lau-da-te, Lau-da-te." The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Soprani part starts with a long note, followed by the lyrics. The Alti, Tenore, and Bassi parts follow in a similar pattern, with the Bassi part having a slightly lower pitch range. The lyrics "Lau-da-te" are repeated three times, each time with a slight melodic variation in the vocal lines.

Soprani
Alti
Tenore
Bassi

Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.

Lau-da-te, Lau-da-te, Lau-da-te.

«...несмотря на отсутствие подражания механистичному характеру ранних опусов Хиндемита и сочинений Стравинского, в этих работах очевидна дань неоклассицизму — модному течению в Италии того времени» [11, р. 454]. Сам композитор, несмотря на его нелюбовь к высказываниям, посвященным собственному творчеству³, в одном из интервью сообщил о приоритетных для него композиторах, интерес к которым во многом определил логику его творческой эволюции от неоклассицизма к серийному методу: «В моем случае — как для всех молодых итальянских композиторов — это была логичная эволюция; без этого невозможно стать композитором. Начинаешь изучать полифонию, затем полиритмию Стравинского и Бартока, затем, продолжая с любопытством искать, обнаруживаешь модель мышления венцев» [13, pp. 392–393].

Несмотря на внешнюю традиционность хорового письма Реквиема, его фактурный диапазон довольно широк — от сложной ренессансной полифонии («Requiem aeternam», отдельные разделы «Dies irae») до организованной фактическим четырехголосием (Kyrie eleison) или даже двухголосием («Agnus Dei») гармонической вертикали, осложненной полиритмическими или полиметрическими наложениями. При этом диапазоны партий, тесситурное напряжение хоровых голосов свидетельствуют о глубоких связях сочинения с традицией.

Несмотря на свою преданность Дармштадту, Мадерна, в отличие, например, от К. Штокхаузена, не заявлял о создании принципиально нового музыкального языка. Даже нотная запись его сочинений, резко выделяет этого мастера на фоне его современников. По словам Дж. Феррари: «...в эпоху, когда авангардисты ищут свой собственный язык, ссылка на традиционную запись воспринимается как призыв вернуться к прошлому» [14, р. 166]. Связь с историей музыкального искусства Бруно Мадерна ощущал на протяжении всего своего пути: специфика полифонической техники, метроритмические и фактурные эксперименты, даже словесные тексты в его вокальных сочинениях, говорят о преимущественном значении для композитора искусства XIV — XVII вв. Идея диалога музыкального искусства разных эпох была отчетливо артикулирована в третьей сценической постановке «Гипериона» («Hyperion — Orfeo dolente»), организованной соединением музыкального материала, написанного к прежним версиям «Гипериона», и интермеццо «Orfeo dolente» венецианского композитора XVII в. Доменико Белли.

Как дирижер с равным успехом исполняющий современную и классическую музыку, как композитор реализующие интерстилевые проекты, Мадерна на протяжении всего своего пути оставался неоклассиком не столько по музыкальному языку, сколько по своим эстетическим воззрениям. В то время, как критики вслед за Т. Адорно противопоставляли неоклассицизм и авангард (нововенский, а позже дармштадтский), Мадерна заявлял об их идейном родстве: «Утверждают, что серийная музыка — плод экспрессионизма. Это неверно. Если внимательно слушать музыку Ренессанса, обнаруживаешь то же мышление; аналогичные тенденции прослеживаются и в картинах маньеристов. В течение этого периода истории,

³ Приведем слова известного специалиста по творчеству Б. Мадерна Марио Барони: «Мадерна был весьма скуп на принципиальные заявления и, казалось, не верил в слова, предпочитая им вещи...» [12, р.380].

подобные течения были весьма распространены и Филипп де Витри сам пришел в подобной идее. Мы можем обнаружить эту идею и вне области искусства: в сущности, даже сериализм только и делает, что следует за принципом развития, за принципом, который состоит в том, чтобы не оставаться никогда неподвижным, не останавливаться никогда» [13, р. 393].

Таким образом, Реквием Б. Мадерны — не только свидетельство овладения мастерством композиции в классах А. Бустини и Дж. Малипьеро, но и сочинение, обнаруживающее основную идею творчества композитора: постоянное движение вперед — к прогрессу музыкального языка — через возвращение к преданным забвению принципам искусства прошлых поколений. Отсюда и неслучайно приход Мадерны к работе над главным своим сочинением — масштабным сценическим опусом «Гиперион», повествующим о герое, истово преданном античной культуре. Обретенный и исполненный спустя тридцать лет после кончины Бруно Мадерна, этот ранний опус позволяет сегодня по-новому взглянуть на этого интенсивно формировавшегося художника, цельность художественного облика которого сохранялась вне зависимости от изменений музыкального языка, благодаря единству идейной основы его творчества, отчетливо обозначившейся уже в *opus primus*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Розеншильд К.* Культура Италии в начале XX века // Советская музыка. 1974. № 6. С. 107–118.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
3. *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Vol.1.* Paris: Basalte Éditeur, 2007. 560 p.
4. *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Vol.2.* Paris: Basalte Éditeur, 2009. 626 p.
5. *Verzina N.* Bruno Maderna. Étude historique critique. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.
6. *Mila M.* Maderna musicista europeo. Torino: G. Einaudi, 1976. 126 p.
7. *Nono L.* Die Entwicklung der Reihentechnik // Nono L. Texte, Studien zu seiner Musik / J. Stenzl, ed. Zürich: Atlantis Musikbuch — Verlag, 1975. Ss. 21–33
8. *Stenzl J.* Le nouveau Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme) Ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1987. Pp. 86–97.
9. *Fearn R.* Quelques réflexions sur Maderna et la voix chantée // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007. Pp. 241–248.
10. *Rizzardi V.* Introduction to Maderna's Requiem // Maderna B. Requiem per soli, cori e orchestra a cura V. Rizzardi / Riedizione critica delle opera di Bruno Maderna diretta da M. Baroni e R. Dalmonte. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2006. Pp. V–XII.
11. *Dalmonte R.* Bruno Maderna // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L.-NY, 1995. Vol.11. Pp.453–455.
12. *Baroni M.* Poétiques, comportements, styles de vie Est-il légitime de penser que nous ayons quelque chose en commun? // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007. Pp. 379–388.
13. *Dalmonte R.* Maderna et la musique: notes de poétique // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007. Pp. 389–402.
14. *Ferrari G.* Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna. Paris: L'Harmattan, 2000. 313 p.

А. Г. Сечин

ТРИ СИНТАГМЫ ИКОНИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ
НА ОСНОВЕ ПАРАДИГМЫ КОНТРАСТА

Импульсом для этой статьи послужило одно из предыдущих исследований автора, разрабатывающих тему иконической риторики на примере «дипломной картины» Александра Андреевича Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару», которую русский живописец создал в 1827 г., участвуя в конкурсе на большую золотую медаль, по программе, заданной Обществом поощрения художников. Его результаты уже опубликованы, поэтому здесь представлены в кратком изложении. Развитие темы шло от констатации классической риторики в произведении художника [1] до иконической [2], что можно проследить по указанным публикациям автора. Наиболее полно ход его размышлений, аргументы и выводы изложены в большой статье, напечатанной в журнале «Искусствознание» [3].

Рассматривая полотно Иванова, можно заметить физиогномическое сходство главных героев, которое тем более бросается в глаза, что они испытывают прямо противоположные эмоции, услышав толкование своих вещей снов из уст Иосифа Прекрасного: виночерпий через три дня будет возвращен фараоном ко двору, к прежней должности, а хлебодар — казнен. Это сходство было впервые отмечено Михаилом Алпатовым еще в середине прошлого века [4, с. 33] и в дальнейшем давало пищу для размышлений многим исследователям творчества художника [3, с. 282]. Так, Михаил Алленов предлагает в своей известной монографии, посвященной Александру Иванову, следующую развернутую трактовку данному феномену: «Это декларативно подчеркнутое сходство (виночерпия и хлебодара) погружает зрителя в атмосферу психологического эксперимента, заставляя раздумывать над странной прихотью художника, не пожелавшего разнообразить облик героев, отчего все действие воспринимается неким подобием театральной репетиции, где по указанию режиссера один и тот же актер разыгрывает пантомимические этюды на заданную тему. Художник словно прямо предупреждает зрителя, что его цель — не создание индивидуальных характеров, а умозрительное выведение и демонстрация своего рода чистых образов эмоций, свойственных человеческой природе вообще» [5, с. 90]. Эта, в сущности своей верная, характеристика художественного образа картины выразительно и недвусмысленно подтверждает наши выводы о том, что в основе внутренней формы произведения Иванова лежит *риторический силлогизм* — *семантический троп*¹, порожденный проникновением в язык живописи, т. е. в изобразительное искусство, правил риторики, а именно закона *антисимметричной диспозиции*, который в «Риторике» Аристо-

¹ Термин Ю. М. Лотмана [6, с. 406–407].

теля наиболее ясно изложен в виде принципа построения *противоположительно-го периода речи*² [2, с. 618–619; 3, с. 280–281, 288, 292–293].

Поскольку результатом такого взаимопроникновения изображения и риторики явилось живописное полотно, то в данном случае имеет смысл говорить о феномене *иконической риторики* и в этой связи воспользоваться понятием *визуальной*, или *иконической, синтагмы* в трактовке Умберто Эко. Тут следует заметить, что известный итальянский ученый различает «двойкую функцию и двойкое понимание риторики:

риторика как *техника порождения, эвристическая риторика*, провоцирующая дискуссию ради того, чтобы в чем-либо убедить;

риторика как *хранилище омертвелых и избыточных форм, утешительная риторика*, стремящаяся укрепить адресата в его убеждениях, прикидывающаяся спором, а на деле исчерпывающаяся апелляцией к чувствам» [8, с. 130].

Эко отмечает, что в школьной риторике на протяжении многих веков эти два принципиально разных вида элоквенции смешивали, а именно: говоря о риторике как о «технике порождения», взывая к ее творческим возможностям, в конечном счете скатывались к набору давно известных клише, общих мест, к «совокупности уже апробированных и принятых в обществе приемов убеждения» [8, с. 128–129]. В визуальной культуре и изобразительном искусстве эти общие места обычно находят свое выражение в четко заданном наборе иконографических признаков, образуя «синтагмы с устойчивым иконографическим значением» [8, с. 131].

«Иосиф, толкующий сны...» Александра Иванова, безусловно, являет собой красноречивый пример *эвристической риторики*, ибо здесь имеет место не применение определенной, давно известной *фигуры речи*, или, скорее, *фигуры изображения*, а использование художником одного из *общих условий* конструирования семантического тропа³, основанного на противопоставлении, — антисимметричной диспозиции. Поэтому результатом такого применения риторики как техники порождения стало не провозглашение банальной истины в последней инстанции, а своего рода смыслопорождающий закон, действующий в диапазоне от каузальной детерминации до детерминации теологической [1, с. 134–136; 3, с. 295–297].

У Иванова были предшественники в конструировании подобного семантического тропа: в качестве наглядных примеров можно привести картины двух итальянских живописцев начала XVII в.: «Увенчание терниями» Томмазо Салини и «Давид с головой Голиафа» Доменико Фетти. В полотне Салини мы видим жесткое противопоставление палача и жертвы, физиогномическое сходство которых

² Аристотель. Риторика. III. 40. 1409b. 35–1410a. 5 [7, с. 141–142].

³ Ср. у У. Эко: «...Когда риторика, например, в своей теории тропов кодифицирует неординарные формы речи, она занимается не частными тропами, но общими условиями их конструирования. ...У великих авторов риторические приемы, отвечая традиционным требованиям техник порождения, выглядят неожиданно свежими, причем до такой степени, что они становятся почти неузнаваемыми в речи, кажущейся живой, свободной и необычной» [8, с. 129].

придает художественному образу произведения дополнительное напряжение. Фетти — загадочный художник, который, как правило, не поддается прямолинейному, лобовому прочтению: лишь приглядевшись, замечаешь, что молодой аристократ, пожелавший увидеть себя в роли Давида-победителя, на самом деле словно умертвил самого себя, ибо черты лица поверженного великана отражают в увеличенном масштабе облик юноши. Обе картины сейчас находятся в постоянной экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве, но ранее, во времена учебы Иванова в Академии художеств, хранились в Эрмитаже, так что молодой художник мог их видеть [2, с. 622–623; 3, с. 287–289, 291].

Недавно на временной выставке в ГМИИ имени А. С. Пушкина⁴, где были представлены произведения из тех фондов музея, которые войдут в его постоянную экспозицию по мере расширения соответствующих площадей, можно было видеть еще один интересный пример использования антисимметричной диспозиции в картине совсем иного жанра. Это морализующее полотно немецкого живописца второй половины XVIII столетия Георга Мельхиора Крауса «Обманутый муж, или Вино и любовь». На выставке удалось хорошо рассмотреть изображение и прийти к выводу о том, что и для мужа-пьяницы и для любовника красотки служил моделью один и тот же мужчина, представленный живописцем в разных состояниях и ракурсах, что, безусловно, добавляет дидактическому художественному образу Крауса пикантности.

По мнению Умберто Эко, «иконическая синтагма зависит от столь сложных контекстуальных отношений, что в ней трудно отделить смысловозначительные признаки от факультативных вариантов» [8, с. 170]. Думается, что эта слитность, с одной стороны, создает сложности для выявления и анализа таких синтагм в изобразительном искусстве, но, с другой, повышает их эвристичность разнообразием и уникальностью индивидуального почерка художника, а также особенностями жанра, в котором создано произведение, стиля эпохи и т. д. Что касается определения *иконической синтагмы*, то Эко дает более-менее ясное представление о таковой лишь в рамках *утешительной риторики*, говоря о характерных для визуальных сообщений «синтагмах с устойчивым иконографическим значением» как особом расположении персонажей, подчиненном определенным правилам в соответствии с изображаемым сюжетом, или наборе определенных знаков, закрепленных за тем или иным персонажем [8, с. 131]. Отталкиваясь от обозначенных им свойств риторики как *техники порождения*, позволим себе сформулировать следующее определение: ***иконическая синтагма эвристической риторики в изобразительном искусстве*** — это семантический троп, возникающий на пересечении метаязыков изображения и красноречия в результате использования художником сознательно или неосознанно для выражения идеи своего произведения одного из общих условий конструирования риторического силлогизма сред-

⁴ Новая жизнь старых мастеров. Картины испанских, немецких и австрийских художников XVII — начала XIX вв. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 3 марта — 11 мая 2015 г.

ствами живописи, скульптуры или графики, например, условий конструирования противоположительного периода речи (антисимметричной диспозиции). В связи с последней нужно отметить, что психологи, пытаясь выявить в ходе специальных исследований биологические аспекты эстетики, обнаружили следующую закономерность: не только визуальному выражению представлений и мыслей, формирующихся в сознании человека в процессе восприятия окружающего мира, но и любому иному свойственно стремление к ясности и четкости, для чего *противопоставительная, догматическая форма* оказывается в высшей степени уместной [9, с. 30].

Разрабатывая тему иконической риторики на материале изобразительного искусства Нового времени и находя при этом корни указанного риторического силлогизма в античной риторике, в частности, в соответствующем сочинении Аристотеля, задаешься вопросом: где же в самой античности можно найти примеры подобных изображений? Далее мы попытаемся ответить на него.

Но прежде чем перейти непосредственно к античности, рассмотрим в качестве своего рода промежуточного этапа семантический троп, также построенный на сопоставлении двух ярко выраженных противоположностей, но родом из эпохи Возрождения. О противопоставлении в Капелле Медичи во Флоренции (1520–1534), одном из наиболее совершенных творений не только Микеланджело, но и мирового искусства вообще, образов двух ярких представителей этого семейства — Джулиано⁵ и Лоренцо Великолепного⁶, внуков Козимо Медичи Старшего, уже много сказано и написано⁷. Сомнений в том, что контраст двух братьев положен в основу художественного образа произведения в целом, ни у кого не возникает. Ученые спорят о причинах такого контраста, с учетом того факта, что изображения совершенно не портретны⁸. Хорошо известно, в том числе

⁵ См. воспроизведение: Grabmal von Giuliano II. de Medici (Michelangelo) Capelle Medicee Florenz-4.jpg // Wikimedia Commons. 11.02.2015. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Giuliano_II._de_Medici_\(Michelangelo\)_Cappelle_Medicee_Florenz-4.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Giuliano_II._de_Medici_(Michelangelo)_Cappelle_Medicee_Florenz-4.jpg) (дата обращения: 15.12.2015).

⁶ См.: Grabmal von Lorenzo II. de Medici (Michelangelo) Capelle Medicee Florenz-2.jpg // Wikimedia Commons. 11.02.2015. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Lorenzo_II._de_Medici_\(Michelangelo\)_Cappelle_Medicee_Florenz-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Lorenzo_II._de_Medici_(Michelangelo)_Cappelle_Medicee_Florenz-2.jpg) (дата обращения: 15.12.2015).

⁷ Ср. у Умберто Бальдини: «Об общем иконологическом смысле Капеллы писали и спорили больше, чем о каком-либо творении Микеланджело. Невозможно пересказать все различные интерпретации, предлагавшиеся в течение столетий как для всего комплекса, так и для отдельных входящих в комплекс статуй» [10, с. 32–33]. Наиболее представительной библиографией на русском языке остается составленная В. Н. Гращенковым для 2-го издания фундаментального сборника-альбома «Микеланджело», где Капелле Медичи отведен специальный отдел [11, с. 165–176].

⁸ Формально фигуры Полководцев (Capitani), как их именовал сам скульптор, восседают над саркофагами младшего сына Лоренцо Великолепного Джулиано, герцога Немурского, и его внука Лоренцо, герцога Урбинского, но их непортретность кажется не случайной, а принципиальной, противопоставляя друг другу два собирательных образа, причем оба Великолепных должны играть в них ведущие роли благодаря своей большей известности, значительности и харизме [12, с. 58].

из зафиксированных высказываний самого маэстро, что портрет как жанр был абсолютно чужд Микеланджело⁹. Так, Эрвин Панофский считал, что итальянский гений пластически выразил здесь возникшее в среде гуманистов Флорентийской академии под влиянием идей неоплатонизма учение о двух противоположных путях к Богу: жизни деятельной (*vita activa* — Джулиано) и жизни созерцательной (*vita contemplativa* — Лоренцо), хотя, точнее, «деятельная праведность — это только предпосылка созерцательного постижения»¹⁰ [15, с. 315, 331–336]. Но и Джулиано Медичи погиб очень рано, двадцатипятилетним, в ходе заговора Пацци, так что именно эстету Лоренцо довелось уже в одиночестве продолжить восхождение к высшей добродетели¹¹. Толкование Панофского разделяли многие ученые, например, Рудольф Виттковер, который подчеркивал, что неоплатонизм не был навязан или внушен Микеланджело извне, — великий художник в буквальном смысле вырос во Флорентийской академии, впитал эти идеи еще подростком [16, р. 101–102]. Даже такой «тяжеловес» отечественного искусствознания, как Виктор Никитич Лазарев, упрекая Панофского в том, что тот якобы навязывал Микеланджело глубоко чуждую ему роль иллюстратора отвлеченных идей гуманистов, сам писал о Капелле Медичи так: «И хотя в этом замысле все построено на контрастах, единство не нарушается, поскольку мы имеем единство противоположностей. Короткие, покатые крышки саркофагов — с трудом лежащие на них мощные фигуры; меланхоличный, задумчивый Лоренцо — полный активности Джулиано; сильно выдвинутые вперед саркофаги — отнесенные вглубь ниши со статуями умерших; тонкое, легкое архитектурное обрамление — перенасыщенное пластическими формами заполнение; маленькие двери — давящие на них массивные ниши-табернакли; тяжелый нижний ярус — предельно облегченные верхние части капеллы» [11, с. 19–20]. Неудивительно, что такая игра контрастов в итоге порождает неисчерпаемую игру смыслов и интерпретаций.

Чтобы показать, что шедевр Микеланджело — не единственный образец подобного семантического тропа в искусстве Ренессанса, приведем еще два примера.

⁹ По словам одного из современников художника, Микеланджело «не изобразил герцога Лоренцо и герцога Джулиано такими, какими их создала природа... а наделил величием, благородством... такими, которые, казалось ему, принесут больше славы, говоря, что через тысячу лет людям будет безразлична их внешность» [13, с. 84].

¹⁰ Эти неоплатонические идеи еще ранее нашли воплощение в изысканном убранстве студиоло Федерико да Монтефельтро (1422–1482), первого герцога Урбинского, одним из девизов которого был «*Armae et litterae*» («Военные доблести и Науки»). Изображения на интарсиях, украшающих стены небольшого кабинета для интеллектуальных занятий, образуют систему, в основе которой ясно читается программа соположения активной и созерцательной сторон жизни одного человека, причем, сам хозяин студиоло отдавал явное предпочтение *vita contemplativa* [14].

¹¹ Если же обратиться к тому, что нам известно о младших герцогах, то оказывается, что меланхолия, скорее, была привычна Джулиано Немурскому, в то время как Лоренцо Урбинский, напротив, отличался воинственностью и склонностью к авантюрам. В середине прошлого века М. Вайнбергом было установлено, что поначалу статуя *il Penseroso* (Задумчивого) соотносилась с Джулиано, герцогом Немурским, что больше соответствовало истине, но затем, в 1533 г., Полководцы поменялись местами и, как следствие, именами, приблизившись к характерам старших Медичи [12, с. 55–56].

Первый из них — знаменитая картина Тициана из римской Галереи Боргезе «Любовь земная и Любовь небесная» (1515)¹². Произведение весьма сложное для интерпретации¹³. Здесь, если можно так выразиться, имеет место «женский» контраст, он, в отличие от герцогов Медичи, не столь однозначно выражен в облике самих дев, выглядящих полными близнецами. Различия касаются поз, одеяний и аксессуаров, пейзажного фона за спинами изображенных дам, что и затемняет смысл, усложняет его многократно, уводит от прямолинейного истолкования, придавая риторической антитезе истинно эвристический характер.

Второй пример, тоже по-своему уникальная вещь, — бронзовое тондо работы Донателло, так называемая «Мадонна Келлини» (ок.1450)¹⁴, названное так по имени ее первого владельца, врача Джованни Келлини Самминиасти, получившего его в дар от самого художника за оказанные ему услуги медицинского характера. Вид с тыльной стороны говорит о том, что тондо могло использоваться как форма для изготовления отливов из стекла, о чем свидетельствует запись в сохранившемся дневнике Келлини [18, р. 436–437; 19, с. 268, прим. 9]. Хотя стеклянные изделия не дошли до нас, но есть копии из других, более прочных материалов, стука и терракоты. Стекланный отлив вставляли в окно, и когда проникающий сквозь него солнечный свет выявлял изображение, его-то и связывали с выражением чистоты Богоматери, Любви небесной. Кроме того, стекло могло быть окрашено, и колоризация проникающего через него божественного света придавала образу праздничность, эстетическое и религиозное чувство сливались воедино во славу Пречистой Девы Марии. В то же время само бронзовое тондо, отлитое из металла, который в свою очередь был изготовлен из руды, добытой в земле, могло почитаться выражением Любви земной. Таким образом, контраст был заложен в самом материале, который одухотворялся божественной благодатью, ниспосланной людям через руки мастера, словно совершая путь от греха к искуплению.

Наконец, третий пример иконической синтагмы, основанной на противопоставлении, связан уже непосредственно с античным изобразительным искусством. Речь пойдет о двух знаменитых бронзовых статуях, найденных вместе

¹² См. воспроизведение: Tiziano — Amor Sacro y Amor Profano (Galería Borghese, Roma, 1514) // Wikimedia Commons. 22.06.2011. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galería_Borghese,_Roma,_1514\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galería_Borghese,_Roma,_1514).jpg) / (дата обращения: 15.12.2015).

¹³ Герб знатного венецианца Николо Аурелио, изображенный на передней стенке саркофага, позволяет предположить, что это «свадебная картина», заказанная художнику по случаю бракосочетания Аурелио и Лауры Багаротто, состоявшегося в 1514 г. Свадьбе предшествовали трагические события: и отец, и первый муж невесты были обвинены в измене и приговорены к смерти по приказу Совета Десяти, секретарем которого был тогда Аурелио [17, с. 105]. Вытекающее из этого обстоятельство истолкование, однако, не представляется исчерпывающим для произведения, насыщенного аллегориями, символами и намеками.

¹⁴ См. воспроизведение, в том числе оборотной стороны, на сайте Музея Виктории и Альберта (Лондон), где сейчас хранится «Мадонна Келлини»: The Virgin and Child with four angels; The Chellini Madonna / Donatello / V&A Search Collection // Victoria and Albert Museum. Last updated: 01.12.2015. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O70184/the-virgin-and-child-with-roundel-donatello> / (дата обращения: 15.12.2015).

в 1885 году на Квиринальском холме в Риме: так называемые «Эллинистический властитель»¹⁵ и «Кулачный боец»¹⁶. Ныне обе находятся в Национальном римском музее (Рим). Долгое время эти две бронзы рассматривались исследователями независимо друг от друга, за исключением особого мнения Ф. Уильмса-Лемана, высказанного им в одной из его статей в 1945 году и не нашедшего тогда сторонников среди археологов [23]. Пристальное изучение обеих статуй, в том числе с помощью дотошного фотографирования и сравнения деталей, приводят к выводу о том, что они принадлежали одной скульптурной группе, скорее всего, как предполагал Ф. Уильмс, изображая одного из братьев Диоскуров — Полидевка [Поллукса] («властитель»), победившего в кулачном бою на пути к Золотому Руну задиристого Амика («боец»), царя бекриков в Вифинии¹⁷. На головах обоих участников только что завершившейся схватки можно заметить припухлости и ссадины: например, вздувшаяся складка на лбу, а также припухлые уши у Полидевка [24, S. 36, 39, Abb. 31–32]. Особенно ярко разукрашено лицо проигравшего Амика¹⁸. Чтобы выделить его раны, древний мастер поступил прямо-таки изощренно: прорезал бронзу, имитирующую кожу, впадинами, которые заполнил медными вкладками, имитирующими кровоподтеки, — они сохранились на ушах статуи [21, p. 223; 24, S. 36, 38, Abb. 28–29; 25]. Для изображения гематомы на правой скуле Амика скульптор использовал специальный сплав иного цвета [21, p. 223]. Кроме того, в облике персонажей зафиксирован этнофизиогномиче-

¹⁵ См. воспроизведение: The So-called «Hellenistic Ruler»: A Magnificent and Highly Important Late Hellenistic Bronze Statue of a Hellenistic Prince (?) or Prominent Roman Citizen (?) / Ancient Art // Flickr — Photo Sharing. 02.04.2011. URL: <https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/9184679917> (дата обращения: 15.12.2015).

¹⁶ См.: Bronze Statue of a Boxer / MrJennings // Flickr — Photo Sharing. 22.03.2008. URL: <https://www.flickr.com/photos/mrjennings/4463128625/> (дата обращения: 15.12.2015).

Статуи были найдены во время строительных работ на южном склоне Квиринальского холма с промежутком в один месяц. В их датировке до сих пор существует большая разногласия мнений ученых: от второй половины IV до II в. до н. э. [20, p. 60, 69, 71; 21, p. 223]. В слайд-шоу на странице сайта Музея Гетти есть изображение «Кулачного бойца» на фоне старой фотографии XIX столетия, где только что найденная статуя зафиксирована на месте ее обретения в 1885 г. [22].

¹⁷ См. фотографии статуй в каталоге выставки «Назад к классике. Новый взгляд на старую [т. е. Древнюю] Грецию», состоявшейся в 2013 г. в Музее скульптуры Либигхауз, во Франкфурте-на-Майне [24, S. 34–39, Abb. 24–32; 25]. Нужно заметить, что данная атрибуция пока не получила признание у всех археологов-античников, что неудивительно, — эта среда весьма консервативна и недоверчива по отношению к подобным революционным инновациям. Об этом красноречиво говорит каталог другой выставки — «Сила и пафос. Бронзовая скульптура эллинистического мира», которая проходит сейчас в США, куда привезли римского «Кулачного бойца»: в статье о нем есть ссылка на публикацию в немецком каталоге, но обе бронзовые статуи по-прежнему рассматриваются независимо друг от друга [20, p. 69, 70; 21].

¹⁸ См.: Boxer of Quirinal, Greek Hellenistic bronze sculpture of a sitting nude boxer at rest, 100–50 BC, Palazzo Massimo alle Terme, Rome / Carole Raddato // Flickr — Photo Sharing. 08.02.2014. URL: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/13332830545/> (дата обращения: 15.12.2015).

К статье А. Г. Сечина «Три синтагмы иконической риторики на основе парадигмы контраста»



А. А. Иванов. Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару.
Х., м. 1827 г. ГРМ, Санкт-Петербург.



Томмазо Салини (прозванный Мао).
Увенчание терниями.
Х. (пер. с дерева), м. 1610 г.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.



Доменико Фетти. Давид с головой Голиафа.
Х., м. Межд. 1616 –1620 гг.
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва.



Георг Мельхиор Краус. Обманутый муж, или Вино и любовь. Х., м. 1765 (1767) гг.
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва

ский контраст, который пластически явлен изображением лохматых бровей царя бебриков и волос, покрывающих его тело [24, S. 33–34, 36–38, Abb. 26–27, 30]. Последние были процарапаны уже по холодному металлу, а затем, видимо, заполнены черной краской или пастой, которая не сохранилась [21, р. 223]. У Полидевка как этнически чистого грека мы не найдем на теле подобных примет неухоженности. Например, брови в таких случаях обычно рисовались, если статую высекали из мрамора, или процарапывались, что хорошо видно на лице Полидевка, в то время как у Амика они изображены густыми и косматыми, подобно бровям варвара или кентавра [24, S. 33–34, 36, 38–39, Abb. 26, 28, 31–32; 25]. Однако ладная конструкция атлетичного тела Амика ничем не уступает таковой его противника, что можно объяснить его происхождением от бога морей Посейдона¹⁹. Это бросающееся в глаза качество является своего рода общим знаменателем для элементов иконической синтагмы, ее базисом, на котором и разыгрывается дальнейшее противопоставление героев древнего мифа друг другу, причем с точки зрения иконографии здесь использован, хотя и в редуцированном виде, помимо следов боя, также этнофизиогномический контраст между греком и варваром, хорошо известный по античным физиогномическим трактатам, например, по «Физиогномике» Псевдо-Аристотеля [27, р. 152–160; 28, с. 27–28, 30–31].

История встречи Амика с аргонавтами кратко рассказана в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (I, 9, 20) и «Мифах» Гигина (17). В обеих книгах драчливый царь бебриков погибает от сокрушительных ударов сына Зевса Полидевка, которого сам же вызвал на кулачный бой. Еще один античный автор, Феокрит (XXII, 28–134), повествует о поединке исполинов седой старины намного подробнее и заканчивает свой рассказ иначе:

*Мощный боец Полидевк, ты его победил, но жестокой
Карой не стал унижать; лишь поклясться великою клятвой
Должен он был, призывая отца Посейдона в пучине,
Что никогда он пришельцам не станет вредить добровольно [29, с. 99].*

И хотя облик римского «Кулачного бойца» ближе описанию Феокритом сидящего на берегу потока «видом ужасного» гиганта Амика — «с ушами, разбитыми в битве кулачной, с грудью округлой, могучей, с широкой и плоской спиной» [29, с. 95] — перед поединком, скульптурная группа, скорее всего, представляет зрителям его финал.

Восходя в обратном порядке, от античных статуй к живописи Иванова, можно заметить следующую интересную закономерность: постепенно чисто физическое, в том числе физиогномическое, противопоставление главных персон произведения уступает место эмоциональному противоположению внешне практически идентичных акторов, что можно, на наш взгляд, объяснить своего рода дистиллирующим влиянием христианства и гуманизма. Во всех трех основных примерах — синтагмах иконической риторики — сквозь антисимметричную дис-

¹⁹ Амик был сыном Посейдона и нимфы Мелии [26, с. 36].

позицию визуальной риторики с разной интонацией и с различной степенью возможности, направления и сложности смыслового развития художественного образа проступает вечная парадигма контраста жизни и смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сечин А. Г. Классическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 3. С. 121–137.
2. Сечин А. Г. Иконическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2015. Вып. 5: Образы классической древности. Искусство античного мира и его наследие в мировой художественной культуре. С. 617–625.
3. Сечин А. Г. Иконическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Искусствознание. 2015. № 1–2. С. 278–307.
4. Аллатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 419 с.
5. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. 206 с.
6. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 404–422.
7. Аристотель. Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Московского университета, 1978. С. 15–164.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
9. Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна; пер. с англ. М. А. Снеткова, Ю. Л. Амченкова, В. Ф. Куликова, Н. О. Фоминой. М.: Мир, 1995. С. 29–73.
10. Бальдини У. «Самый редчайший шедевр, когда-либо созданный смертными» // «Эрмитажный мальчик» и Новая ризница Микеланджело: [каталог выставки]. Флоренция, Дом-музей Буонарроти, 09.05–10.07.2000; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, 12.09–12.11.2000 / кураторы С. Андросов и У. Бальдини. СПб., Флоренция: Artout: Maschietto & Masolino, 2000. С. 23–41.
11. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В. Н. Гращенков; вступит. ст. В. Н. Лазарева. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1983. 451 с.
12. Баранов А. К вопросу о программе скульптурного ансамбля капеллы Медичи // Микеланджело и его время. Сб. ст. / под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М.: Искусство, 1978. С. 51–63.
13. Дажина В. Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М.: Искусство, 1986. 215 с.
14. Махо О. Г. Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 154–161.
15. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
16. Wittkower R. Sculpture: Processes and Principles. London: Allen Lane Penguin Books, 1977. 288 p.
17. Педрокко Ф. Тициан. Полное собрание картин / пер. с ит. Т. В. Козак и Н. Я. Фальковской. М.: СЛОВО /SLOVO, 2002. 320 с. (Великие мастера).

18. The Springtime of the Renaissance. Sculpture and the Arts in Florence 1400–60: [Catalogue of the Exhibition]. Florence, Palazzo Strozzi, 23.03–18.08.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.09.2013–06.01.2014 / concept and curated by B. P. Strozzi, M. Bormand. Florence: Mandragora, 2013. 548 p.
19. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрени, 2003. 288 с. (Очерки визуальности).
20. Hemingway S. Contexts of Discovery // Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World: [Catalogue of the Exhibition. Florence, Palazzo Strozzi, 14.03–21.06.2015; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 28.07–01.11.2015; Washington, National Gallery of Arts, 06.12.2015–20.03.2016] / edited by J. M. Daehner and K. Lapatin. Los Angeles, Firenze & Milano: J. Paul Getty Trust: Giunti, 2015. P. 60–71.
21. Daehner J. M. Statue of a Seating Boxer (Terme Boxer) // Ibidem. P. 222–223.
22. Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World. 28.07–01.11.2015 // J. Paul Getty Museum: website. URL: http://www.getty.edu/art/exhibitions/power_pathos/ (дата обращения: 15.12.2015).
23. Williams P. Амыкs and the Dioskouroi // American Journal of Archaeology. 1945. № 49. P. 330–347.
24. Brinkmann V. Zurück zur Klassik // Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013. [Katalog] / Hrsg. von V. Brinkmann. München: Hirmer, 2013. S. 15–57.
25. Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland. 08.02–26.05.2013 // Liebieghaus Skulpturensammlung: Website. URL: <http://www.liebieghaus.de/de/ausstellungen/zurueck-zur-klassik> (дата обращения: 15.12.2015).
26. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. 736 с.
27. Stewart A. Attalos, Athens, and the Akropolis: The Pergamene «Little Barbarians» and Their Roman and Renaissance Legacy. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 358 p.
28. Сечин А. Г. Типический маскулинный образ в эллинистическом изобразительном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2007. 131 с.
29. Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы / пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. 326 с. (Литературные памятники).

УДК 7.02;7.045

Л. Чжу, К. Чжу

ТИБЕТСКАЯ МАНДАЛА: ВИДЫ И ТЕХНИКИ

Культурное наследие Тибета представляет огромную ценность как синкретическое явление, которое стало результатом духовного обмена Тибета с соседними странами — Индией, Непалом и Китаем. Сложнейшая символическая структура искусства Тибета остается недостаточно изученной. Масштабные исследовательские работы начались в Тибете лишь после «культурной революции» (1966–1976), когда, «тысячелетиями стоявшие храмовые и монастырские комплексы, уникальные пещерные фрески, богатейшее наследие скульптуры и живописи — невосполнимая большая часть этого наследия была разрушена, когда из более чем 7000 строений храмовой и монастырской архитектуры в Тибете осталась ничтожно малая часть, в частности только 8 монастырей» [1, с. 4]. Сохранившиеся памятники искусства зачастую перестраиваются. Власти Китая чинят многочисленные препятствия в научном исследовании того, что осталось. Многие брошенные памятники архитектуры и скульптуры получают статус памятников археологии. Все чаще памятники искусства Тибета становятся атрибутами различных современных сект и духовных практик, далеких от исконной традиции. Этот процесс затрагивает и священный предмет тибетского религиозного культа — мандалу.

Традиции тибетского буддизма вызывают повышенный интерес в рамках празднования 100-летия Санкт-Петербургского Дацана Гунзэчойнэй, которое проходило в 2015 году в северной столице. И одним из традиционных обрядов тибетского буддизма, выбранных для праздничных мероприятий, стал обряд создания песочной мандалы, которая является символическим дворцом для призвания в него божества.

В ритуальной атрибутике тибетского буддизма существует множество предметов, которые помогают практикующему медитацию визуализировать лучший мир. Среди них наиболее интересным и сложным является мандала. Слово «мандала» происходит из санскрита и буквально переводится как круг или диск. По утверждению тибетолога С. В. Курасова, «в раннем буддизме слово имело более 20 значений, но со временем утратило их». [1, 167] В сегодняшнем Тибете слово «мандала» означает модель идеального мира, используемую в молитвенной практике и храмовом служении. Мандала — это и символ мироустройства, уменьшенный образ вселенной, и место, где встречаются божественное и земное, где человек может достичь совершенства.

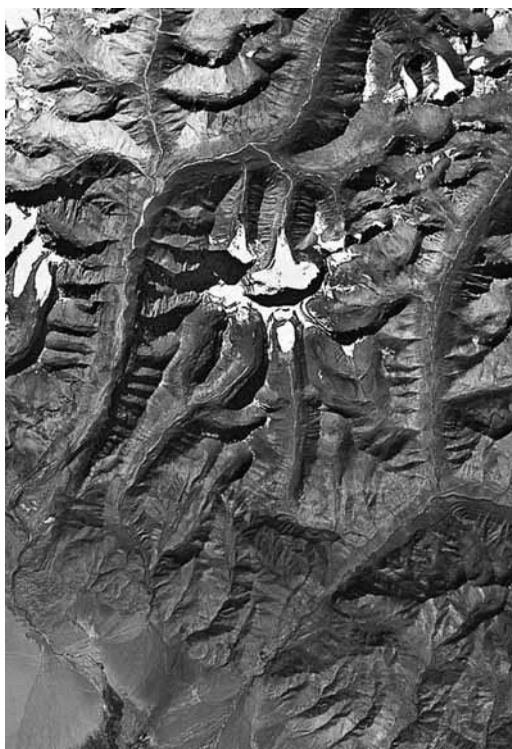
В тибетском трактате XVIII в. «Арья Нагаджуна о путях и ступенях Гухъясамаджи» [2, с. 208] приводятся три основные типа мандалы: естественная или природная мандала, двумерная мандала (нарисованная на плоскости), трехмерная мандала (объемная).

Природная мандала — это рангджунг мандала. «Рангджунг» означает «сформированный естественным путем». Двухмерная мандала делится на следующие группы: тханка мандала — тибетская живопись на холсте, цакли — графические или живописные миниатюры, называемые также «карточками для подношений», живопись на дереве, стенная роспись, мандала, выгравированная на железе или камне, песочная мандала. Трехмерная мандала включает в себя следующие формы: архитектурная мандала, мандала-скульптура в форме жертвенного алтаря для подношений. Мандалы посвящаются разным божествам, символы которых обогащают иконографическую основу изображения.

Мандала пришла в Тибет вместе с буддизмом в период правления Сонгцен Гампо (ок. 604–650 гг.). Ученые нашли мандалы в ранних буддийских поселениях Центральной Азии — Дуньхуане и Хотане. Эскизы мандал были обнаружены в рукописных текстах Дуньхуана (VIII — X в.), которые являются одними из самых ранних письменных источников тибетского буддизма. Согласно преданию, первая мандала была создана Падмасамбхавой (Гуру Ринпоче) — основателем буддийского тантризма, жившем в VIII веке н. э. Согласно преданию, святой изображал мандалу и 7 дней молился, после чего призываемое божество спускалось в ее центр. [1, с. 174]

С XI в. мандала становится неотъемлемой частью тибетского буддизма. Принцип мандалы (фактически — орнамента в круге, розетки) известен с доисторических времен. Прототипами мандалы являются китайские бронзовые зеркала ханьского периода с изображаемыми на них диаграммами вселенной, мегалитические сооружения Тибета, вавилонские зиккураты, шаманские бубны народов Сибири и Севера. Прообраз мандалы можно найти и в космогонической мифологии древних индусов. В центре индуистского алтаря располагался Брахма — бог прародитель в окружении святых. Брахма и святые были помещены в круг — символ бесконечности и непрерывного течения жизни, который в свою очередь заключался в квадрат — символ стабильности и прочности.

Впоследствии мандала стала «алтарем мира Будды», геометрия изображения обогатилась разнообразными символами, многочисленными деталями, превратившись в итоге в настоящее произведение искусства. Но хранители учения подчеркивают: как бы ни были прекрасны созданные мандалы, они лишь помощники



Гора Кайлас. Снимок из Космоса.

на пути духовного восхождения и неотделимы от него. Ученые тоже отмечают сложность феномена мандалы: «Искусство не является в культуре Тибета отдельным и «самодовлеющим» видом духовной деятельности: это часть духовной работы буддиста, включённая в общую систему воздаяний» [1, с. 75].

В иерархии видов мандалы самое высокое место занимает **природная мандала**. Такой созданной самой природой мандалой является гора Кайлас или тибетски Канг Ринпоче. Поклонение горе встречается во многих верованиях далеко за пределами Тибета и началось еще в добуддийские времена. В буддизме Кайлас — это прообраз горы Меру¹ — центра Вселенной. Горный пик Кайласа со всех сторон защищен невысокими отрогами, напоминающими, по словам Чжао Юнхуня, восемь лепестков цветка лотоса (рис. 1), которые часто изображают вокруг центрального божества, как, например, на Мандале Махакалы (рис. 2). Гора представляет в плане четырехугольник, стороны которого, как и в мандале, почти точно соответствуют сторонам света. Тибетцы называют Кайлас «матерью богов» [3, с. 87]. Согласно космогоническим представлениям древних тибетцев, четыре великие реки: Инд, Сатледж, Брахмапутра и Карнали берут свое начало с четырех сторон горы Кайлас, их устья подобны воротам, у которых находятся священные животные — лошадь (у врат Инда), лев (у врат Сатледжа), слон (у врат Брахмапутры) и павлин (у врат Карнали). Впоследствии на основе этих представлений сформировался иконографический канон мандалы рукотворной: четырем вратам небесного дворца стали соответствовать четыре хранителя-махараджи²: Вайшравана — северным вратам, Вирудхака — южным, Дхритараштра — восточным и Вирупакша — западным (рис. 3).

Двухмерная мандала — это мандала, изображенная на плоскости. Различают двухмерные мандалы по материалу, на который наносится изображение, и по способу нанесения красок или чернил.

Тханка — это декоративная картина-свиток. Такая «мобильная» картина-икона, которую можно легко свернуть, была очень практична в условиях суровой жизни тибетского народа. Изображение мандалы, очень часто встречающееся на тханках, свидетельствует о популярности сюжета и его религиозной востребованности.

¹ Гора Меру или Сумеру (саскр. मेरु, тиб. ri gyal, ri rab) — гора в космологии индуизма, центр всех материальных и духовных вселенных. Гора окружена океанами, горными цепями и четырьмя материками с островами. Уровень воды в океане делит высоту горы пополам, а на ее вершине находится небо 33 богов, возглавляемых Индрой. [4, 289].

² Четыре хранителя-махараджи или четыре небесных царя — в буддизме четыре бога-хранителя, каждый из которых оберегает одну из четырех сторон света. Их место пребывания Чатурмахараджика (санскр. Saturmaharajika) — воздушное пространство вокруг горы Меру. Их предводителем является Вайшравана (санскр. vaishravana или kubera — «всеслышащий») — хранитель севера, в его подчинении находятся: Вирудхака (санскр. virudhaka — «покровитель роста») — хранитель юга, Дхритараштра (санскр. Dhritarashtra — «смотритель земли») — хранитель востока и Вирупакша (санскр. virupaksa — «всевидящий») — хранитель запада. Четыре небесных царя являются защитниками мира и борцами со злом, каждый из них имеет в распоряжении легион сверхъестественных существ для защиты дхармы (учения Будды). Они охраняют четыре континента и не пускают демонов в высшие миры богов. [5]

Иконография тибетской тханки строго канонична, подобно русской иконописи. Поэтому тханка всегда создавалась под руководством ламы, разбиравшегося в священных текстах, в которых до мельчайших деталей расписывался каждый сюжет. У ламы, или учителя, было множество учеников, одни из них помогали делать краски и грунтовать ткань, другие обучались рисунку, третьи живописи. Как пишет Ю. Н. Рерих, «аналогичное разделение труда мы находим среди русских иконописцев, они всегда путешествуют небольшими артелями» [6, с. 29]. Работа выполнялась на ткани. Помимо шелка использовали и льняное полотно, и хлопчатобумажную ткань, и грубую шерстяную материю. Грунт под живопись готовили из смеси мела и клея. Рецепт тибетского грунта для живописи очень похож на левкас — грунт для иконописи. Рисунок переводили при помощи проколов по контуру, прикладывая ткань к печатному трафарету, или наносили линии при помощи туши. Рисунок занимал длительное время, отрисовывались все мелкие детали. Когда дело доходило до живописи, ученики прописывали фоны и одежды, руки и лица писал сам мастер, выбирая для этой кропотливой работы благоприятные дни. Такими днями считались: 15 число каждого месяца для прорисовки лика и 30 число каждого месяца — для доличного письма. Живопись выполнялась красками на основе минеральных пигментов, в качестве связующего использовали смесь животного клея и бычьей желчи. Благодаря этому традиционная тханка не покрывалась трещинами и не выцветала, и сейчас многие тханки порой выглядят как написанные вчера! Современные художники натуральные пигменты все чаще заменяют имитациями и синтетикой, которые снижают качество живописи. Однако и сегодня еще можно встретить мастеров тибетской мандалы, работающих в традиционной манере и полностью сохраняющих все каноны изготовления мандалы³.

Мандалу часто изображают на выделанной бараньей, оленьей или бычьей шкуре, используя ее в качестве холста. Также мандалу часто вышивают на ткани шелковыми нитями.

Существует две разновидности *печатной мандалы*. Первая — ксилография. Первоначальный рельефный рисунок выполняется на дереве, меди или металле (рис. 5). Отпечаток на ткани или бумаге делают черной тушью или киноварью. В архивах типографии города Деге, одном из важнейших исторических центров тибетской культуры, сохранилась самая большая в мире коллекция деревянных матриц для печати, которая дает представление о развитии мандал-ксилографий.

³ Начиная с VIII в. и по 60-е гг. XX в. в Тибете живописи обучались только представители духовенства (ламы, монахи), так как она являлась лишь вспомогательной частью культа. В наши дни тибетской живописи может обучаться любой желающий, существуют мастерские при соборах и монастырях, или частные занятия, которые проводят уже сложившееся мастера. Художники традиционной тибетской живописи, даже не являясь монахами, ведут религиозный образ жизни, проводя время в молитвах и изучении канонических текстов, содержащих руководство к созданию тханки, таких как Калачакра-тантра, Ламрим, Самварла. Современные авторы обучаются традиционной тибетской живописи у мастера Дона Чена Доти, живущего в Пекине, работы которого находятся в собрании Пекинской академии буддизма, в личной коллекции Одинадцатого Панчай-ламы (Китай), Семнадцатого Гамапа (Индия) и в частных коллекциях по всему миру.



Мандала Белой Тары. Китай. Тибет.
Типография Деге. Дерево. XVIII в.

Рисунок наносится на штукатурку с помощью кальки, на которой уже изображены линии композиции, при помощи проколов по контуру. Затем выполняется живопись, как и в тханке, «от фона к лику». После завершения настенной живописи необходимо покрыть ее маслом (специально обработанное кунжутное масло и синь тутового шелкопряда) для сохранения блеска (рис. 6).

Мандалу часто изображают на *цаклях* — небольших табличках из гималайской бумаги, ткани или тонких пластинок слюды, которые часто называют «карточками для подношений» (рис. 7). Изображаются на них как целые мандалы, так и символы божества, которому посвящена основная храмовая мандала, и в ходе обряда их водружают в определенный сектор этой мандалы.

Скульптурная мандала — это объемное изображение, выполненное из камня, дерева или гипса, которое может быть покрыто листовым золотом и богато инкрустировано драгоценными камнями. Как правило, это изображение дворца божества в окружении райского сада.

Ярким примером такой мандалы является Мандала Калачакры в храме Калачакры города Шамбала провинции Юннань (рис. 8).

Мандалу изображают и в традиционной тибетской технике *масляной скульптуры*, которую делают из масла яков и цампы (прожаренной ячменной муки), добавляя в смесь природные красители (рис. 9).

Одним из самых завораживающих обрядов тибетского буддизма является обряд создания *песочной мандалы* (рис. 10). Монахи используют измельченную горную породу. В Тибете, когда-то богатой горной стране, мандалы строились из мелких полудрагоценных камней: бирюзы, малахита, яшмы, жемчуга, кораллов с их яркими и насыщенными натуральными красками. Сегодня мы можем лишь догадываться, какими были те драгоценные мандалы древнего Тибета.

В древности все ксилографии были одноцветные, цвет стали вводить позднее.

Вторая разновидность печатной мандалы — хромотипия или типографская цветная печать. Такие «картинки» подвергаются критике со стороны тибетского духовенства, так как имеют массовый характер и теряют свою индивидуальность. Зато такую мандалу может себе позволить любой.

Печатные изображения мандалы часто наклеивают на шелковую ткань или парчу.

Во многих тибетских монастырях можно встретить *мандалы-фрески*. Краска для настенной росписи и для тханки используется почти одинаковая, в минеральный пигмент добавляется животный клей и бычья желчь.



Мандала Калачакры. Китай. Тибет. Монастырь Сянгарела.
Дерево, листовое золото, инкрустация. 2005–2015 гг.

Тибетским монахам, сейчас живущим в изгнании, приходится довольствоваться подручными средствами: они часто используют мрамор, который измельчают в огромной каменной ступе в монастырском дворе. В результате получается мраморная крошка, которую просеивают и окрашивают акварелью или гуашью в яркие цвета, чтобы хоть немного приблизиться к эффекту сверкающих природных камней. Изображение мандалы создается с помощью специальных конусовидных трубочек — чакпу. Средняя часть трубочки чакпу имеет неровную ребристую поверхность. Потирая эту поверхность рогом яка или другим твердым предметом, монахи создают вибрацию, за счет которой песок ровной струйкой высыпается через небольшое отверстие, позволяя рисовать даже самые сложные буддийские символы. Техника нанесения песка при помощи чакпу уникальна и не встречается нигде в мире.

С окончанием молитв и посвящений наступает время обряда разрушения мандалы, во время которого божество покидает ее. Песок после завершения ритуала, по буддийским представлениям, сохраняет мощный заряд энергии, часть его монахи развеивают над каким-либо водоемом, делая подношение божествам воды, другую часть песка раздают верующим.

Многие тибетские храмы и даже монастыри имеют в своем плане мандалу, и в этом случае можно говорить об **архитектурной мандале**. Ярким примером является Самье, самый первый монастырь в Тибете (VIII в.), который построен по образцу индийского монастыря Одантапури. Вокруг основного храма расположены восемь малых храмов, четыре стороны храма ориентированы по сторонам света и посвящены бодхисаттвам Авалокитешваре, Арьяпале, Манджушри и Майтрее.

Многообразие видов и техник мандалы объединено единым **иконографическим канон**. Каждая мандала посвящена определенному божеству, которое располагается в центре композиции. Иногда вместо фигуративного изображения божества в центр помещают его атрибут. Самым часто встречающимся атрибутом является ваджра⁴. Круг, в котором изображено божество (иногда вместе со своей свитой) или его атрибут, в свою очередь, заключается в чуть больший круг. Образуемое между кругами пространство делится на восемь частей или лучей, исходящих из центра и символизирующих восемь лепестков лотоса. Далее круг помещается в квадрат, стороны которого сориентированы по сторонам света и наделены цветовой символикой согласно Калачакра-тантре. Западу соответствует красный цвет — это верх мандалы, северу соответствует зеленый цвет — это правая сторона мандалы, востоку соответствует белый цвет — это низ мандалы, югу соответствует желтый цвет — в мандале это левая сторона.

Во внешнем круге некоторых мандал встречаются изображения двенадцати нидан (звеньев) — двенадцати взаимосвязанных причин, которые порождают мирские желания и не дают человеку следовать учению Будды:

1. изначальное неведение (санскр. avidya) представлено слепым человеком;
2. обусловленные действия (санскр. samskara) изображаются в образе гончара;
3. сознание (санскр. vijñana) изображается как игривая обезьяна;
4. имя и форма (санскр. nama-rupa) изображаются как двое мужчин в лодке;
5. пять чувственных основ и ум (санскр. ayatana) — как дом с пятью окнами и дверью;
6. контакт (санскр. sparsha) и его тяга к объекту — как целующаяся и занимающаяся любовью пара;
7. ощущение (санскр. Vedana) или желание, вызывающее такие чувства, как удовольствие и боль, представлено мужчиной, ослепленным стрелой, торчащей из его глаза;
8. страстное желание (санскр. trishna) или жажда, изображается как мужчина, пьющий алкоголь;
9. цепляние (санскр. adana) представлено как обезьяна, срывающая с дерева все плоды;
10. становление (санскр. bhava) или созревание к перерождению, изображается как беременная женщина или курица на насесте;
11. рождение (санскр. jati), ведущее к бесчисленным перерождениям, изображается как рожаящая женщина;
12. старение и смерть (санскр. jagatagana), ведущие к бесконечным циклам рождений и смертей, изображаются как старик, идущий с палкой, и труп, который несут на кладбище» [7, с. 318]. Таким образом, мандала очень тесно связана с калачакра-тантрой⁵ — священными текстами, которые повествуют о взаимосвя-

⁴ Ваджра или ваджр (по тибетски: дордже) — алмазный топор, ритуальное и мифологическое оружие в индуизме, тибетском буддизме и джайнизме, символизирует непоколебимость истины. [4, 170]

⁵ Калачакра-тантра (санскр. Kala-sakra-tantra — Колесо времени) — класс текстов ануттара-йогатантр, в котором особое внимание уделяется йогическому созерцанию Калачакры по методу Шести учений Наропы и традиции махасидх. [4, 243].

К статье Л. Чжу, К. Чжу «Тибетская мандала: виды и техники»



Мандала Махакалы. Китай. Хара-Хото.
Холст, минеральные краски.
XII–XIV вв.



Мандала Авалокитешвары Шадакшари
с праджней. Китай. Тибет.
Холст, минеральные краски. XIX в.



Мандала Ушнишавиджаи. Китай. Хара-Хото.
Дерево, минеральные краски. Кон. XII–XIII вв.



Цакля. Китай. Тибет.
Картон, минеральные краски. XIX в.



Мандава Белой Тары. Молотые камни с окрестностей озера Байкал. 2015 г.
ГЭ, Санкт-Петербург.

занности всех совершаемых человеком деяний с Космосом. Мандалы можно считать визуализированными образами тантрического учения, обладающими ярким своеобразием и неповторимостью художественной формы. Прежде всего мандалы дают основание для характеристики искусства Тибета как «уникальной по хронологической длительности, предметной разработанности и философской глубине системы воплощения буддийского мировоззрения в оригинальных жанровых формах изобразительного и неизобразительного искусства» [1, с. 259]. Однако эта художественная форма все еще нуждается в дальнейшем более глубоком исследовании, как и сама традиция тибетского буддизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курасов С. В. Искусство Тибета (XIX–XX вв.) как единая художественная система: иконология и семиотика. Дисс. ...канд. иск. М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2014. 279 с.
2. Лама Янгчен Гавэ Лодой. Арья Нагарджуна о путях и ступенях Гухъясамаджи. М.: Номос, 2011. 172 с.
3. Чжао Сиинь, Ван Чао. Первобытная религия тибетцев. Сычуань: Народное издательство, 1999. 464 с.
4. Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Словарь. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.
5. Четыре Небесных Царя // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%82%D1%8B%D1%80%D0%B5_%D0%9D%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8B%D1%85_%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%8F (дата обращения 22.04.2016)
6. Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000. 175 с.
7. Бир Р. Тибетские буддийские символы. Справочник. М.: Ориенталия, 2013. 336 с.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01



С. В. Лаврова

АКУСТИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ И «LOOP»-ЭСТЕТИКА. НАСЛЕДИЕ ПРИНЦИПОВ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Кинематограф — самый массовый, тиражируемый вид искусства, который наряду с фотографией оказал сильнейшее влияние на принципы художественного мышления в целом. Наиболее значимая работа, посвященная вторжению техники в новую художественную реальность — известное эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху художественной производимости» [1]. Философ утверждает, что именно кинематограф, «средство технической репродукции», является как самостоятельным видом художественной деятельности, так и отражением природы и социальной функции искусства.

В качестве технического изобретения кинематограф прежде всего был движущейся фотографией. Переход от фотографической статики к подвижному фильму привнес объем в плоскостное изображение и одновременно стал достижением точности воспроизведения жизни. Однако, как полагает В. Беньямин, кинематограф предлагает зрителям «невообразимый, искусственный взгляд на действительность» [1, с. 47]. Философ сравнивает кинооператорскую работу с хирургическими манипуляциями, когда хирург воспринимает пациента не как личность, а скорее как объект необходимого вмешательства: «Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности» [1, с. 48].

В качестве новой творческой системы кинематограф соединяет визуальные и акустические элементы реального мира, бывшие разрозненными в процессе работы, воедино. При этом необходимо отметить, что даже столь реалистичное и жизнеподобное искусство как кинематограф, образно. Теория кино, постулируемая философом Жилем Делезом в его трактате «Кино», направлена не на сам объект, а скорее на его концепты, являющиеся более влиятельными, нежели оно само [2]. Делез обращается к трансформации всеобщего культурного опыта, который воссоздается современной культурой, основываясь на нем, классическом и экспериментальном кинематографе, где происходит процесс становления нового коллективного опыта.

Способом передачи смысла становится сумма приемов — монтаж. Он транслирует художественный смысл, содержащийся не столько в самих кадрах, сколько в их сопоставлении и в работе с кадром. Монтаж, как утверждает Делез — это

определение целого «посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки» [2, с. 18]. Монтаж применяется к образам-в-движении, а его целью становится извлечение идеи и воплощение «образа конкретного времени» [2, с. 19]. Отдельно взятый кинокадр неподвижен, в то время как последовательность кадров создает иллюзию движения и образует специфику ритма фильма.

С. М. Эйзенштейн писал, что целью так называемого «вертикального монтажа» является попытка «найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит нам сочетать “по вертикали”, то есть в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров; и при этом в условиях совершенно такой же строгости письма, с какой мы умеем сочетать “по горизонтали”, то есть в последовательности, кусок с куском изображения в немом монтаже или фазу с фазой развертывания темы в музыке» [3, с. 20].

В своей статье «Четвертое измерение в кино» Эйзенштейн подробно рассмотрел виды монтажа по линии кинетического ряда:

1. *Монтаж метрический*, который имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков, сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме и реализуется в повторе этих формул;

2. *Монтаж ритмический*, где в определении фактических длин кусков равноправным элементом вступает внутрикадровая наполненность. Фактическая длина не совпадает с математической длиной, отводимой ей согласно метрической формуле;

3. *В тональном монтаже* понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска и сам монтаж идет по признаку эмоционального доминантного звучания куска, где игра на комбинировании степени освещенности или разных степеней резкости представляет собой типичнейший пример;

4. *Обертонный монтаж* представляется Эйзенштейном как конфликт между тональным (доминантным) началом куска и обертонным. Наиболее сложным и захватывающим типом построения последней категории будет случай, когда не только учтен конфликт кусков, как «физиологических» комплексов «звучания», но когда соблюдена еще возможность отдельным слагающим его раздражителям сверх того вступать с соответствующими раздражителями соседних кусков в самостоятельные конфликтные взаимоотношения, что образует своеобразную полифонию;

5. *Интеллектуальный монтаж* — соединение не «грубо физиологических обертонных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой...» [см. 3].

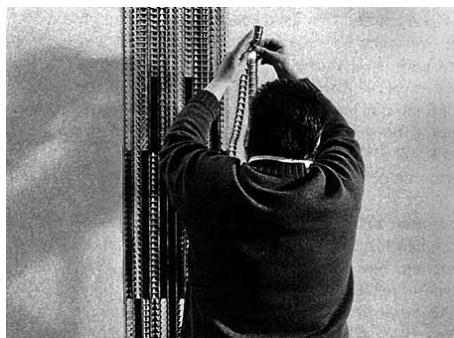
Со всей очевидностью проступает общность приемов киномонтажа и Новой музыки. Монтажный принцип не только определяет формообразование и возможность в коллажных формах сочетать элементы, несовместимые с точки зрения принятой ранее эстетики, но и принципы подачи информации, так как именно фрагментарность является наиболее адекватной формой современному сознанию.

Элементами монтажа в Новой музыке становятся как фрагменты традиционного музыкального материала, так и фрагменты звукозаписей. Стремительно развивающийся процесс «оцифровывания» искусства является не только одной из ведущих тенденций современного художественного творчества, он также порождает многочисленные направления и формы современного цифрового искусства. Самостоятельную ценность музыки как «архива звукозаписей», где источником нового служит не только уже существующий, но и зафиксированный материал, представляет «loop-эстетика» австрийского композитора Бернхарда Ланга [7].



Кадр из фильма «Alone Again».
Реж. М. Арнольд.

Арнольд использует метод, так называемой мыслительной синхронизации: асинхронное следование звукового потока и изображение приводит к определенному процессу восприятия: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и приводит их к синхронному взаимодействию, увеличивая их интенсивность.



Кадр из фильма «Адебар»
реж. П. Кубелка

Одним из источников идей и вдохновения для Б. Ланга стало экспериментальное кино, в частности — фильмы Мартина Арнольда и Питера Кубелки. Арнольд работает с кадром: каждый новый кадр кардинальным образом отличен от другого в рисунке, цветовом и, главное, временном качестве. В своем фильме «Alone Again» режиссер берет фрагменты старых фильмов и замедляет их, проигрывает в обратную сторону. При этом создается абсолютно иное напряжение и иные эмоции в восприятии сцен.

Кубелка также экспериментировал в русле десинхронизации звука и изображения. В фильме «Наша поездка в Африку» он умышленно устранял согласование между ними, сочетая их по-новому, метафорически, а не так, как это происходит в природе. Кинорежиссер утверждает, что звук и изображение — «совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные водно нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними — я. Они дают нам ощущения «здесь» и «теперь»» [5]. Величие звукового кино, согласно творческому кредо Кубелки, состоит в том, что оно вовсе не синхронизировано, так как эти две составляющие функционируют независимо друг от друга. А синхронизированная звуковая ситуация в кино создается искусственно, хотя казаться она может и вполне естественной. Современный этап развития зрительно-звуковых носителей (цифровая эра), при всем своем технологическом совершенстве не позволяет увидеть основу «звукозрительной метафоры»

[5]. С его точки зрения цифровое искусство непригодно для экспериментального авторского кинематографа. Он утверждает, что «содержания как абстракции, как аналога бессмертной души просто не существует; реально лишь то, к чему можно прикоснуться» [6].

Эти две идеи: работа с самим кадром, возможностью его временной транспозиции, и идея «звукозрительной метафоры» — оказываются в центре «loop-эстетики» Ланга.

В самом понятии о «loop-эстетике» композитор выделяет одиннадцать факторов:

Фактор первый — «*трансмедиальность транскрипций*» — референции принципов киноискусства на искусство в целом. Так, с позиции Ланга, творчество М. Арнольда оказало сильнейшее влияние на «концептуальную хореографию» Ксавье Леруа, и на формирование идей Вилли Дорнера, в буквальном смысле творящего «скульптуры» из людей [7].

Вторым фактором становится *идентичность мира и кинематографа*: «мир как фильм». Кубелка предлагал различать кинематографическое и пост-кинематографическое представление об индивидууме [4]. Кино — это имитация реальности, которая заставляет нас взглянуть на мир иначе, а восприятие меняется в зависимости от угла зрения.

Третьим фактором становится *кадровый ритм*. В фильмах Арнольда соотношения между макро-уровнем и микроскопическими каркасными точками складываются таким образом, что последние оказываются на поверхности и по своему структурируют время. Зацикленность и сбивчивость времени, основанная на идее навязчивого повторения кадра и его обратного движения нарушает принцип повествовательности, а основой киноэстетики Арнольда становится ритмичное биение швов и разрезов.

Четвертый фактор — *деконструкция и разрушение пафоса* [7].

Значительность события в кино трансформирует пафос в иронический жест, где градус исключительности существенно снижается. В работе с кадром Арнольда субъект теряется, постепенно становясь частью роботизированной машины [7].

Пятый фактор — *потеря субъекта*. Методика «защипывания», применяемая Арнольдом приводит к тому же эффекту, который возникает в техно, поп и рок — музыке, где субъект растворяется в повторяющейся и механизированной материи. Эту идею Арнольд развивает в фильме «Piese Touchee». С помощью «оптического



Питер Кубелка. Кадр из фильма «Фрагменты Кубелки». Реж. Мартина Кудлачек, 2012

принтера» Арнольд дублирует кадры оригинала и реорганизует их. Бесконечное мерцание и повторы расширяют границы кадры до формата короткометражного фильма (от восемнадцати секунд до шестнадцати минут) [7]. Жесты пары героев (мужчина и женщина) многократно повторяются и конденсируются в судорожных конвульсиях. При этом Арнольд вновь фокусирует внимание на парности объектов. В «*Piece Touchée*» — это мужчина и женщина, в «*Alone Again*», это мать и сын, в фильме «*Passage à l'Acte*» идея бинарности разъясняет понятия интертекстуальности, определяемые Жераром Женеттом в «*Палимпсестах*» как «со-присутствие двух текстов» или трансформации одного текста в другой [8] (в данном случае под текстом подразумевается кино). Подобно диджею, Арнольд создает оригинальный аудио-ряд через сегментацию и повторения: хлопок двери, звук падающей вилки принимают на себя новую эстетическую значимость. Время от времени звуковая дорожка имеет приоритет над зрительным рядом, так как фильм играет на случайных шумовых эффектах в качестве независимых элементов. Сегментация и повторение звуко-шумовых формул превращают диалог в недифференцируемый звуковой поток. Арнольд порывает с повествовательностью и нарративностью, на которых базируется действие киноискусства, обращаясь к коротким схемам памяти, которые составляют структуру современного художественного сознания.

Шестой фактор — единица движения и одновременно его объект — *петля* (*loop*), которая и является центром «loop-эстетики».

Термин «*loop*» (петля) — равнозначен как для акустических, так и визуальных медиа. Так, у М. Арнольда они присутствуют в двояком качестве. Условием построения петли становится «*сэмпл*» (аудиофраза) — относительно короткий оцифрованный отрезок звукового файла. Внутри сэмпла выделяется повторяющаяся зона.

Процесс считывания сэмпла происходит с определенной скоростью от начала (LST) до конца. (LE). Преобразования скорости позволяют осуществить растяжение или сжатие сэмпла. Этот замкнутый процесс образует петлю, многократно возвращающуюся.

Ланг определяет следующие характеристики сэмпла: [4]

1. SST (Sample start) — начало сэмпла — не изменяемая характеристика;
2. SE (Sample end) — окончание сэмпла — не изменяемая характеристика;
3. SL (Sample length) — длина самого сэмпла — постоянная величина.

Изменяемыми характеристиками становятся 1. LST (Loop start) — начало петли, 2. LE (Loop end) — конец петли) — конец петли. 3. LL (Loop length) — длина петли. 4. LPOS (Loop position) — петлевая позиция. Петля подлежит процессу аддиции и аугментации, возможны эффекты дрожания (джиттер), когда внутри петли образуется модулируемая точка, движимая вперед-назад под контролем генератора случайных чисел и осцилляция — ритмичное движение точки.

Б. Ланг, применительно к своим последующим композициям, говорит о создании так называемых феноменологических лупов (петель), образующих изменяемые, неизменяемые и гранулярные петли. Последний тип заслуживает отдельного упоминания: это петли с очень короткой длиной петли (4 и менее миллисекунд);

которые позволяют осуществить пуантилистическую реконструкцию исходного сэмпла (пример — «Room full of shoes»). Ланга привлекает в этом типе феноменологических петель эффект так называемой «сломанной машины» (квази-имитация испорченного CD-плеера или видеомэгнитофона, установленного на паузе, с характерным дрожанием кадра). Еще одна дифференциация связана с соотношением сигнала и тишины внутри петли, где оба компонента подвержены независимым трансформациям. Принцип согласования начала и окончания петли образует еще один подвид сэмпла: бесконечная петля, функционирующая по принципу бесконечного канона, где финальная и начальная точки совпадают, а первоначальный импульс исчезает. Зеркальная петля, а также асимметричная петля, напоминают эффект «искусственного сбоя». Распределение внутри петли может быть как симметричным (квантовая петля), так и несимметричным (неквантованная петля). Анализируя предложенные Лангом в рамках его loop-эстетики методы работы, можно сделать вывод относительно их идентичности вполне традиционным принципам развития материала в полифонии и додекафонии, унаследовавшей многие полифонические приемы. Кардинально различно в данном случае содержание самого материала, принадлежащего к новой цифровой эпохе.

Помимо уровня работы с самой петлей, Ланг задействует также и более высокий синтаксический уровень: наложение и соотношение самих петель (их вертикальный монтаж) с последующим фазовым сдвигом. Поскольку сущность петли состоит в ее ячейках, он разрабатывает принцип контрапункта ячеек, где каждая ячейка содержит внутри сложные контрапункты, но эти сложные структуры повторяются, содержимое ячейки будто изучается под увеличительным стеклом, иногда меняя исходный смысл. «Из-за кольцеобразной структуры петли я снова заинтересовался бесконечными канонами, но это лишь побочный эффект» [7].

Седьмой фактор «loop-эстетики» — использование единого архива звукозаписей — общей художественной «карты памяти».

Идея использования материала всеобщего архива звукозаписей в качестве основополагающего в Новой музыке находит свое воплощение у многих композиторов, и, в частности, у австрийца Петера Аблингера, разработавшего идею так называемой «акустической фотографии». Первым этапом творческого процесса композитора является «фонография» (акустическая фотография). Это может быть фиксация любого акустического объекта: речи, уличного шума, музыкального фрагмента. Второй этап: проекция данного фрагмента на временную сетку, формат которой может быть различным: 1 секунда (время) на 1 секунду (интервала). Затем — на третьем этапе образуется результирующая сетка, которая помещается в определенный инструментальный контекст: музыкальные инструменты, соединенные с компьютером, или же белый шум.

Восьмым фактором «loop-эстетики» Б. Ланга становятся «время и память». В прежние эпохи компьютерная память сэмплера была весьма ограничена, и ранние эксперименты осуществлялись с короткими петлями. В техно-музыке, утверждает Ланг, это привело к открытию эффекта коротких циклов, продолжительность которых лежала между 50 и 5000 миллисекунд, другими словами, в пределах диапазона кратковременной памяти. До сегодняшнего дня, лишь

за некоторыми исключениями, большинство композиций на основе цикла функционировать в течение этого промежутка времени.

Петля становится своего рода зерном, попадающим под феноменологический микроскоп, а также способом видения скрытой стороны объекта.

Девятый фактор унаследован от экспериментального кино Арнольда — это текстура и продолжительность самой петли: *петли и зерна*. С этих позиций выделяются гранулярные и экстрагранулярные. Гранулярные — до 50 мс. или чуть больше и экстрагранулярные «микро-Image» (50мс до 7000мс.).

Десятый фактор — *невыносимое противодействие материала*. Принцип закливания петли Арнольда состоит в избегании кроссфейдов¹. В ряде случаев он применяет эффект зеркала (*pièce touchée*). Пульсация гранулярных и экстрагранулярных петель (процесс сокращения) оказывается родственной феноменологической редукции (редукции вещей к феноменам и вынесение за скобки обсуждения их реального статуса). Этот предельно краткий и редуцированный материал отчаянно сопротивляется и взаимодействует в полифонии жестов.

Последним — *одинадцатым фактором* становится *феномен клеточного мышления*. Это своеобразная художественная интерпретация мышления Лейбница из его «Монадологии».

Клетка, сетка, акустическая фотография, петля, сэмпл — этот ковергентный ряд понятий тождественен в «loop-эстетике» Ланга, основывающегося на технике, применяемой в экспериментальном кино Арнольдом. При сравнении творческих методов Ланга и Аблингера, можно обнаружить их некоторую (безусловно, не полную) идентичность.

В композиции П. Аблингера «Quadraturen V» (1999–2000) в роли генератора звуковых событий выступает «машина», способная написать оркестровую музыку, опровергающая традиционное представление о том, что симфоническая музыка — четко структурированное композиторской волей явление. Объект — «звуковая фотография», использованная композитором — это гимн Германской Демократической Республики Г. Эйслера. По словам композитора, предметом его гордости является то, что он сам в данном случае не написал не единой ноты [9]. Различные темпо-временные сетки, в которые помещается звуковой объект, делают его все менее узнаваемым: предварительно осуществленный спектральный анализ предполагает последующую трансформацию.

Создание акустической фотографии — это первый этап работы (процесс фоноскопической экспертизы). Преобразование звука, применяемое П. Аблингером — это «ресинтез звука». Спектральный синтез и ресинтез являются продолжением развитием идеи вокодера, аддитивного синтеза, но с позиций новых технологий цифровых алгоритмов. Ресинтез, использующийся главным образом для синтеза речи в физическом моделировании, Аблингером применяется для превращения немзыкальной информации в звуковое полотно. В технологическом процессе выделяются следующие этапы:

¹ Crossfade — когда два сэмпла, или просто фрагмента являются смежными, либо частично перекрывают друг друга.

Анализ звукового фрагмента и построение на его основе «визуализированного образа звука: зависимостей частот-времени-громкостей;

Визуальное представление звука можно экспортировать и в качестве изображения (акустической фотографии) и, в качестве изображения подлежит редактированию;

Далее его можно импортировать обратно, где изменения в изображении будут преобразованы в звук. Для анализа и построения сонограммы («полотна»/акустической фотографии) применяется алгоритм FFT (БПФ — Быстрого Преобразования Фурье). В результате работы FFT-алгоритма звук раскладывается на все составляющие его частоты. Информация по каждой частоте в каждый отрезок времени анализируется, в результате строится изображение, где по оси X откладывается время, по оси Y — частоты, а громкость на пересечении координат выражается яркостью пикселя.

В «Quadraturen V» акустическая фотография используемого звукового фрагмента выглядит следующим образом [9]:



Использование спектрограммы (акустической фотографии) в качестве точки отсчета создает автору ряд проблем, так как подобная визуализация все же носит абстрактный характер, который предполагает отсутствие прямого отношения к воспринимаемым звуковым составляющим. В частности, «пространственные» характеристики сонограммы представляют звуковые события в контексте сетки

частот-времени-громкостей. Именно эта сетка и подлежит трансформации в концепции Аблингера. В силу некоторой абстрактности возникают вопросы, касающиеся определения иных параметров: звуковое поле, тембр, динамика и темброво- оркестровое решение.

Там, где музыкальная композиция была обусловлена устаревшими средствами фиксации звукового материала, наконец, появилась возможность воспроизвести весь спектр звука, визуализировать его, подвергнуть ревизии и затем вернуть его в преобразованном виде. П. Аблингер утверждает, что мы не способны слушать окружающий мир вне того, что традиционно называется музыкой: «Музыка становится наблюдателем этих новых звуков, которые не имели грамматики, хотя с ними уже и работали с тысячу лет». Композитор представляет музыку в качестве «универсального анализатора реальности» [10].

Безусловно, Аблингер не был первым композитором, применившим технологию ресинтеза звука. Эта идея себя реализовала в спектрализме: Франсуа–Бернард Маш в своей композиции «Le son d'une voix» (1964) для 16 исполнителей осуществил спектральный анализ прочтения стихотворения Поля Элюара, реконструированный далее камерным ансамблем, где согласные транспонируются в тембр ударных инструментов.

Джонатан Харви — один из продолжателей спектральной линии в новой музыке, в своей масштабной композиции для «Speakings» (2013) в качестве живого материала для акустических фотографий использует Мантру, которая является речевым базисом для трансформации.

Основу работы с электроакустическими средствами составила программа, созданная в IRCAM — «Orchidée». С ее помощью спектральная динамика речевых структур интегрировалась в оркестровое пространство. Музыкальная реализация прошла через три этапа: первый — отбор элементов и их спектральный анализ, второй — оценка возможных эффектов, создание предпосылок для их осуществления и далее — программирование этих звуковых эффектов в режиме реального времени. Выбранные композитором звуковые файлы с записью Мантры были подвергнуты спектральному анализу для того, чтобы затем совершить процесс сэмплирования и конвертацию в инструменты симфонического оркестра. На приведенной ниже схеме, заимствованной с сайта IRCAM характеризуется специально созданная программа².

Последним этапом стала организация трансформации звукового материала, которая осуществляется непосредственно в режиме реального времени.

В состав инструментария включены следующие «инструменты» новой цифровой эпохи: Вокодер (кодировщик голоса) для синтеза речи на основе произвольного сигнала, тритмент (treatments), отвечающий за звуковой сценарий и спатиализатор (spatialisation), организующий пространственную локализацию. Публика окружена восьмью громкоговорителями. В этой композиции объединяются элементы, которые в процессе ее создания существовали в эмансипирован-

² IRCAM-Orchidée // IRCAM — official web-site. URL: <http://forumnet.ircam.fr/tribune/making-an-orchestra-speak/> (дата обращения: 29. 06. 2016).

ном — независимом качестве. Они включаются в процесс взаимодействия и создают своеобразный интерактивный организм.

Как было сказано выше, кинематограф объединяет бывшие разрозненными в процессе работы визуальные и акустические элементы реального мира воедино и основным методом кинематографа становится монтаж. В Новой музыке, которая оперирует элементами фиксированного материала из всеобщего архива звукозаписей, не может идти речь о каких бы то ни было классических прототипах музыкальных форм. Вполне естественно, что основными методами так же являются монтаж и перформативное взаимодействие в условиях live–electronic.

Подводя итоги, необходимо вспомнить процитированные выше слова Эйзенштейна о необходимости в кинематографе найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит сочетать «по вертикали», то есть в одновременности. Этот принцип вертикального монтажа действует и во всех проанализированных композициях.

Все виды монтажа, обозначенные Эйзенштейном (метрический, ритмический, тональный) действуют в рамках loop-эстетики Б. Ланга. Принцип оберточного монтажа действует на основе резонанса между тональным и оберточным в звуковой реализации у Д. Харви, наряду с интеллектуальной монтажностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
2. *Делез Ж.* Кино / Перевод с французского Бориса Скуратова. М.: «Ад Маргинем», 2004. 618 с.
3. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/book/eyzenshteyn_serгей/chetvertoe_izmereni_e_v_kino.html (дата обращения: 06.07.2016).
4. *Lang B.* Loop aesthetics Darmstadt 2002 [Электронный ресурс] // URL: members.chello.at/bernhard.lang/.../loop_aestet.pdf (дата обращения 29.07.2015).
5. *Кубелка П.* «Древнейший инструмент художника — это указательный палец» // Colta.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 4.07.2016).
6. *Кубелка П.* «Слух (звук) — посредник движения» // Искусство кино. 2012. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/02/n2-article19> (дата обращения: 06.07.2016).
7. *Lang B.* Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold. Open lecture 10 March 2006 Bergen (Norway) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.borealisfestival.no/2006/cutsandbeats.pdf> (дата обращения: 06.07.2016).
8. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени. М.: «Научный мир», 1982. 76 с.
9. *Ablinger P.* Werkverzeichnis recent and complete works lists // Peter Ablinger composer's website. URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.2015).
10. *Ablinger P.* Quadraturen documentation // URL: <http://ablinger.mur.at/docu11.html> (дата обращения: 4.07.2016).

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ЗАЧЕМ БАЛЕТНЫМ ГРОТОВСКИЙ?

Полина Степанова.
Театр и не-театр
Ежи Гротовского.
М.: Совпадение, 2015.



Балет издавна имеет репутацию одного из самых консервативных и даже герметичных в своем бытии искусств. В основе академического балетного спектакля, обладающего несомненной пространственно-временной синтетической зрелищностью, лежит строгий канон визуально-технических пропорций и знаков. Канон, который еще в XVIII в. знаменитый Ж.-Ж. Новерр «мечтал одухотворить единым драматическим чувством». Видя балет как органическое художественное целое, выдающийся реформатор стремился к идеалу действенного танца, который превратил бы «балетное увеселение в пластическую драму страстей» - признавая, таким образом, определенную общность сценических искусств, при всем многообразии выразительных средств и технических особенностей, созидаемых по единым законам гармонии.

Сегодня, когда театр существует в сугубо техногенной среде, и пост-драматизм (опровергающий центральную, смыслообразующую роль актера-исполнителя) норовит уверенно возобладать на самых разных сценах, балет остается тем заповедным пространством, которое не существует без движения человеческого тела, без живого исполнителя и его живой энергии. В своей каноничности и герметичности он безусловно антропологичен — а потому столь же безусловно подчиняется большинству тех законов пластической выразительности и ее эмоционального наполнения, открытию и обоснованию которых посвятил свою творческую жизнь польский драматический режиссер и педагог Ежи Гротовский (1933–1999 гг.)

Это знаменитое имя сегодня воспринимается как безусловный театральный тренд: о его существовании полагается не просто знать «на слух», но и признавать его актуальную значимость для практики, теории и философии современного театра. Среднестатистическому обитателю российской театральной среды для такого признания вполне может быть достаточно того факта, что о Гротовском (в числе многочисленных прочих) писали Брук, Бентли и Бартошевич. Для более серьезно заинтересованных, например — знакомых со сборником теоретических статей «От Бедного театра к Искусству-проводнику» или державшим в руках «Бумажное каноэ» Эудженио Барбы, — факт серьезнейшего влияния наследия Гротовского на процессы развития сценического искусства в XX–XXI вв. является уже аксиомой. Но вся вышеописанная «трендовость» не исключает (а скорее — активно включает в свой контекст) некоторую долю таинственной недоговоренности: о том, что сам режиссер называл «моя работа», кажется, знаешь тем меньше,

чем больше информации на эту тему осваиваешь. Поэтому выход книги Полины Степановой (доцента кафедры зарубежного искусства РГИСИ) «Театр и не-театр Ежи Гротовского» воспринимается как очередная попытка «осмысления на расстоянии» того загадочно-притягательного феномена, которым было и остается творчество польского режиссера.

На гибкой обложке — черно-белый фото-пейзаж: осеннее поле с пожухшими подсолнечниками, сумрачный лес вдали, одинокая стройная фигура с холщовой «торбочкой» через плечо. Название и имя автора набраны черным шрифтом, явно имитирующем машинописный. В заключительном разделе — 17 черно-белых некрупных фотографий (сцены из спектаклей, эскиз, плакат). 200-страничная книжка словно «всплыла» из той эпохи, когда очень и очень многое становилось информационно доступным русскоязычному читателю только в «самиздатовском» формате. А вполне «говорящее», символичное при всей своей скромности (а во многом — и благодаря ей) оформление как нельзя более созвучно созданной героем монографии концепции «Бедного театра».

Первый раздел книги, озаглавленный «Актер в театре Ежи Гротовского», посвящен спектаклям 1959–69 гг. и проблеме существования актера в их новаторски организованном пространстве. Автор связывает творчество своего героя, чуть ли не самого молодого в «поколении 1956 года», с широким культурно-историческим контекстом: от наследия «Театра жестокости» Антонена Арто и основополагающих для польских практиков сцены работ режиссеров Леона Шиллера и Юлиуша Остервы, до элементов античной эстетики, средневековых мистерий. Монография привлекает обширный материал, в том числе — на польском языке в собственном переводе автора. Последнее важно отметить, так как критическая рефлексия непосредственных очевидцев сценического действия обладает той несомненной ценностью, с которой не могут конкурировать другие источники (тем более в данном случае, с учетом категорического отказа режиссера от киносъемок его работ).

Второй раздел — «Театр после театра» — посвящен экспериментам 1970-х гг. (есть ли нужда напоминать, что на тот же временной отрезок пришлось появление таких знаковых для современного пластического искусства явлений, как вуппертальская труппа Пины Бауш, дартмутский «Пилоболус» Элисон Чейз и др.?). Исследование первооснов актерского искусства, «Театр Истоков», у Гротовского носило мультикультурный, интердисциплинарный характер, что и привело впоследствии к возникновению такого неоднозначного, спорного в самой своей теоретической природе, но и практически обоснованного явления, как «театральная антропология» (теоретическое направление, введенное в обиход учеником Гротовского, итальянским режиссером и педагогом Эудженио Барбой). Осознав актера и зрителя как основные составляющие театра, опробовав в сценическом творчестве разнообразно и порой рискованно новаторские приемы их взаимодействия, выходя за традиционные жанровые пределы в область дотеатральных культовых практик, реформатор Гротовский создал вокруг себя мощное и притягательное поле «антропологического театра», стремился овладеть искусством «мирского ритуала» (который должен вывести взаимоотношения актера и зрителя

на качественно новый духовно-эмоциональный уровень). Автор отмечает уникальность паратеатральных опытов Гротовского, очевидным образом не предполагающих эпигонского подражания, но оставивших в наследство деятелям и исследователям театра новейшего времени ряд существенных вопросов о природе сценического искусства. На страницах монография названы имена ряда последователей, уже в собственном творчестве экспериментирующих на заданные Гротовским темы: помимо упомянутого Эудженио Барбы (и его Международной школы театральной антропологии, основанной в 1979 г.), здесь и такие малознакомые для российского читателя имена, как Катажина Казимерчук (организатор театра «Ремус», экспериментирующего с песенной культурой народов мира) и Владзимеж Станевский (создатель Центра театральных практик в г. Гардженице, чья деятельность направлена на экспериментальный поиск общего в этнических танцевальных культурах) и др..

Парадоксам личной и театральной биографии Гротовского, кажется, нет числа: бесстрашный новатор — по свидетельству знавших его, не признававший слова «авангард»; мировая знаменитость — отказывавшаяся от представлений для аудитории больше 100 человек; исследователь максимально неосязаемых основ человеческой духовной природы — стремившийся овладеть максимально осязаемой, телесной формой их сценического выражения; европеец по рождению и воспитанию — с глубоко воспринявший и осмысливший в своем творчестве философские категории Востока, и т. д., и т. д. Но, разумеется, парадокс для великого театрального поляка не был самоцелью.

Вся его режиссерская, педагогическая, исследовательская деятельность была тесно сопряжена с тем личным духовным и гражданским выбором, который предполагал творчество в качестве практики самопознания (и, в данном случае, шире — практики познания творческих основ в природе человека). Закономерно, что широчайший многоаспектный опыт польского режиссера сегодня требует такого же многоаспектного осмысления (и наука о театре здесь будет на равных правах с антропологией, социологией, психологией, историей, философией и др.). Вероятно, следует воспринимать как оправданную закономерность и то обстоятельство, что автор книги «Театр и не-театр Ежи Гротовского» словно избегает каких-либо серьезных концептуальных выводов, итоговых формулировок по поводу масштабного творческого наследия своего героя. Содержанием монографии по сути становится систематизация того багажа информации, который был накоплен П. Степановой со студенческих лет — его объем и характер отражен в списке литературы, насчитывающем более 300 источников (солидную часть которых составляют книги и статьи на польском языке). И уже научный аппарат книги представляет безусловную ценность для дальнейшего изучения творчества Гротовского в русскоязычном научном сообществе.

Не менее ценно и то, что завершающая часть книги касается одной из важнейших проблем современного искусствоведческого дискурса: терминологической. Еще в XX в., когда авторское начало в сценических искусствах получило ведущую роль, этот аспект стал остроактуальным. Преодолев канонические стилевые рамки в поиске новых приемов коммуникации со зрительской аудиторией, сегодняш-

ний театр (и танец — в самом широком смысле) продолжает формировать адекватные для себя системы жанров, понятий и терминов, призванные отразить все возможное многообразие способов художественного высказывания. И театроведению трудно бывает угнаться за своим предметом, с каждым годом развивающим все большую и большую скорость производства авангардных форм... Существеннейшим условием понимания эстетического, социального, духовного феномена творчества Гротовского нельзя не признать владение целым комплексом связанных с ним определений (таких, как «пратеатр», «паратеатр», «перформер» и т. п.) — рассмотрению этих базовых терминологических категорий посвящен ряд последних страниц монографии.

«Лабораторные» опыты великого польского режиссера, ставившего себе непростые задачи и достигавшего их самобытным новаторским путем, по сей день вызывают научное любопытство у историков и теоретиков мирового театра. Их практическое освоение также сможет занять еще не одно десятилетие и увлечь десятки умов — в том числе и тех, для кого приоритетной ценностью в сценическом творчестве остается пластическое выражение «живой драмы чувства». И на первых шагах этого пути новая книга о Гротовском вполне может пригодиться.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

УДК 792,8

Н. М. Цискаридзе

В ЕЕ ДУШЕ ПОКОЯ НЕТ...

Приз «Душа танца», учрежденный журналом «Балет» совместно с Министерством культуры Российской Федерации в 1994 г. — высшая награда в профессиональном балетном сообществе, его можно приравнять к премии «Оскар». Приятно, что среди новых лауреатов педагог нашей Академии — Лариса Ивановна Абызова.

Я познакомился с ней как с балетным критиком в начале своей карьеры на сцене Большого театра. Помню, как в 1998 г. Лариса пришла ко мне домой. Пришла, чтобы взять интервью, да так и осталась — в душе, во встречах. Она бывала на моих спектаклях, я читал ее статьи и книги. Разве можно было подумать тогда, что судьба сведет нас под одной крышей, что мы будем ежедневно встречаться в стенах Академии Русского балета?

В балетоведение Лариса пришла из журналистики. Не деля балет на московский и петербургский, она досконально знала репертуар ведущих балетных трупп Петербурга и Москвы, что позволило ее статьям завоевать страницы многих газет и журналов. Кроме того, эти публикации стали прочной основой для дальнейшего занятия историей отечественного балета, осмысления теории хореографического искусства. Принципиальной вехой нового этапа творчества была монография о выдающемся танцовщике, хореографе и педагоге Игоре Бельском. Собранные там обширные уникальные материалы, касающиеся славной эпохи советского балета, вкупе с их тщательным анализом и описательной реконструкцией всех балетов Бельского, сделала книгу событием (неслучайно в этом году Академия выпустила второе издание), а начинающего исследователя побудила продолжить научную работу. Помощью в становлении Абызовой-балетоведа было внимание Веры Михайловны Красовской, а после ее кончины — опека её мужа, известного театроведа Давида Иосифовича Золотницкого. Закономерным итогом стала защита Абызовой диссертации, затрагивающей сложнейшие теоретические вопросы симфонизации танца.

Однако Абызову волновала не только собственная карьера. На посту заведующей издательским отделом Академии Русского балета Абызова наладила выпуск «Вестника», ее усилиями увидели свет книги «Балет сквозь литературу» В. Красовской, «Концертмейстер балета» Г. Безуглой, «Тщетная предосторожность» в Петербурге» М. Ильичевой, «Уроки классического танца» Л. Сафроновой. «Глория: русские корни мексиканского балета» Б. Илларионова. Тесная дружба Ларисы с известным хореографом Георгием Алексидзе содействовала рождению замечательной книги «Балет в меняющемся мире».



Перу Абызовой принадлежат два не имеющих аналога учебника «История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века» и «Термины и определения хореографического искусства. Глоссарий». На этих страницах история и теория балетного театра предстают не застывшим музейным экспонатом, а живым, развивающимся во времени организмом: образные портреты артистов и хореографов, меняющиеся термины и понятия рисуют динамичную картину хореографического мира. Еще один солидный вклад в историю — «Военные хроники ленинградского балета», выпущенные Академией Русского балета к 70-летию Великой Победы и включающие уникальные материалы, собранные автором за 20 лет тщательных исследований.

В середине 2000-х Абызова начала преподавать историю и теорию балета в бакалавриате и магистратуре Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Ныне она — один из ключевых специалистов возрожденной кафедры балетоведения. Для будущих балетоведов Абызова читает курс балетной критики.

Отрадно видеть, что студенты любят своего педагога. Лариса Ивановна для них и авторитет, и помощник. Она не натаскивает учеников на заучивание отдельных фактов, а вырабатывает понимание истории хореографического искусства как непрерывного процесса, добивается самостоятельности мышления, учит детей любить и понимать балет. Вероятно, по этой причине дипломные работы, написанные под ее руководством, неизменно получают самые высокие оценки. Еще одним достоинством педагога можно считать ее подвижническую воспитательную работу, в процессе которой ученики осознают, на основании каких фактов могут гордиться славной историей отечественного балета. В результате у Абызовой нет «бывших» воспитанников, через многие

годы ее ученики не теряют с ней тесной связи, зовут на свои спектакли, с волнением ждут оценок.

Педагогическая работа не отвлекла Абызову от «живого» пера, она продолжает писать критические статьи. Опубликованные в ведущих петербургских и московских газетах и журналах они представляют собой летопись истории балета страны и являют собой пример профессионализма для молодых балетных критиков.

Неслучайно журнал «Балет» отметил Абызову своей наградой. Будучи его постоянным автором, она выступает на страницах этого издания в разных жанрах — с рецензиями, проблемными и критическими статьями, творческими портретами, интервью. Серьезное знание предмета соединяется с доступностью изложения, и сложное для описания искусство балета становится понятным и интересным для читателей разных уровней — от коллег по балетоведческому цеху до обычных зрителей. С ее мнением можно не соглашаться, но не прислушиваться невозможно — суждения всегда искренни и уважительны. Чувствуется, что в них вложена душа. И поэтому самый престижный профессиональный приз «Душа танца» — награда, по праву заслуженная Ларисой Ивановной Абызовой.

На сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, получая приз, Лариса Ивановна не была одинока: в ее честь танцевали фрагмент из «Феи кукол» наши воспитанники.

Л. И. Абызова

ЗЕРКАЛО ПЕТИПА

В Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 11 марта – в 198-й день рождения великого балетмейстера – открылась II Ежегодная историко-теоретическая конференция «Hommage à Petipa» (Посвящение Петипа).

По традиции она началась с возложения цветов к могиле Мариуса Ивановича Петипа в Некрополе мастеров искусств Александро-Невской Лавры.

Открыл конференцию в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования ректор Академии, народный артист России Н. М. Цискаридзе.

Дух Петипа не покидает стен Академии, где работал великий балетмейстер. Здесь есть старинный репетиционный зал его имени, посвященная ему экспозиция. Тем удивительнее и интереснее было начало конференции: народный артист СССР О. М. Виноградов представил вниманию собравшихся личные вещи Мариуса Петипа. Особый восторг вызвало зеркало в серебряной раме. В него смотрелся сам Петипа! Каждый из присутствующих не отказал себе в удовольствии заглянуть в зеркало.

Пленарную часть вел заведующий кафедрой балетоведения Б. А. Илларионов. За два дня прозвучало 20 научных докладов. Хотя их темы не ограничены твор-





чеством Петипа, именно наследию великого мастера были отданы интересы большинства докладчиков — выдающихся деятелей отечественной сцены, видных балетоведов, искусствоведов, педагогов из Петербурга, Москвы, Украины, Белоруссии, Франции.

В рамках конференции прошел и Круглый стол по проблемам терминологии теории хореографического искусства, роль модератора которого взяла на себя главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств, профессор В. И. Уральская. В центре обсуждения были презентация и обсуждение нового учебного пособия доцента кафедры балетоведения АРБ, кандидата искусствоведения Л. И. Абызовой «Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий». В дискуссии выступили прочитавшие книгу ректор АРБ Н. М. Цискаридзе, А. А. Соколов-Каминский (кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова), Н. Н. Зозулина (кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения), В. И. Уральская.

Состоялся Семинар по проблемам преподавания истории хореографического искусства в профильных учебных заведениях. Модераторы — Т. В. Пуртова (кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор МГАХ) и Б. А. Илларионов.

ДОКЛАДЫ:

1. **Виноградов** О. М. (нар. арт. СССР.). Мировой балет и наследие Петипа;
2. **Фатеев** Ю. В. (зав. балетной группой Мариинского театра). Проблемы сохранения классического наследия в театральной практике;
3. **Бурлака** Ю. П. (засл. арт. РФ, доцент МГАХ). Традиции классических балетов XIX в., возрожденных в XXI в. («Корсар», «Розарий»);
4. **Федорченко** О. А. (канд. иск., науч. сотрудник РИИИ). «Корсар»: сценическая жизнь в XIX в.;
5. **Полубенцев** А. М. (засл. деят. иск. РФ, проф., зав. каф. режиссуры балета СПб гос. Консерватории). К вопросу о хореографических формах;
6. **Апанаева** Г. М. (директор и худ. рук. Школы-студии при ГААНТ И. Моисеева). Игорь Моисеев — великий хореограф XX века;
7. **Груцынова** А. П. (доктор иск., доцент, проф. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского). Нераскрывшийся «Бутон» (о последнем балете Петипа «Роман бутона розы»);
8. **Дунаева** Н. Л. (доцент АРБ имени А. Я. Вагановой). Описательная реконструкция старинного балета как метод научного исследования;
9. **Чепалов** А. И. (доктор иск., проф. Харьковской академии культуры). «Свадьба Авроры» как ключ к интерпретации балета «Спящая красавица»;
10. **Меланьин** А. А. (канд. иск., доцент МГАХ). Схематизация танцевальных поз по методу Уильяма Хогарта (Англия, XVIII в.);
11. **Полубнева** Ю. А. (зав. отд. РГБИ). Фотоархив семьи Петипа в собрании РГБИ;
12. **Илларионов** Б. А. (канд. иск., проф. АРБ имени А. Я. Вагановой). Метаметафора «Раймонды»;
13. **Радица** М. П. (вед. спец. по связям с общественностью АРБ имени А. Я. Вагановой). «Болеро»: Рубинштейн — Равель — Нижинская. К выпускному спектаклю Академии;
14. **Никитина** Т. В. (аспирантка каф. славянских языков Университета Бордо Монтэнь, Франция). Мариус Петипа в текстах французской прессы;
15. **Горина** Т. Н. (ст. преподаватель АРБ имени А. Я. Вагановой). Новое о Марфе Муравьевой.
16. **Коляда** Е. М. (доктор иск, проф. РГПУ им. А. И. Герцена). М. И. Петипа в Гурзуфе;
17. **Ерёмина** Е. П. (науч. сотр. Центра исследований белорусской культуры. Минск, Белоруссия). Хореографическое наследие М. Петипа на белорусской сцене: особенности визуального решения;
18. **Гурова** Я. Ю. (канд. иск., редактор Санкт-Петербургской государственной Консерватории). Балет блокадного Ленинграда на страницах фронтовой переписки (на основе фонда Ю. Гамалея);
19. **Левина** Т. А. (аспирантка каф. балетоведения АРБ имени А. Я. Вагановой). Из истории Танцевальных конгрессов в Германии;
20. **Фомичёва** Е. Г. (аспирантка МГАХ). Современный репертуар на российской балетной сцене в начале XXI в.: постановки на музыку партитур XIX и XX вв.

Т. Н. Горина

**ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ.
ЯНВАРЬ–ИЮНЬ 2016 Г.**

11. 01. 2016. Академию посетил выдающийся хореограф, нар. арт. СССР Ю. Н. Григорович (вып. 1946 г.). В ходе визита вместе с ректором Академии Н. М. Цискаридзе обсуждался вопрос об участии воспитанников Академии в возвращаемом на Мариинскую сцену балете «Каменный цветок».

12. 01. 2016. В холле Академии открылась фотовыставка, посвященная 80-летию юбилею засл. арт. РСФСР, танцовщицы и киноактрисы О. Л. Заботкиной (вып. 1953 г.).

15. 01. 2016. Постоянная МКИОХО пополнилась мемориальными экспонатами, сценическими раритетами, принадлежавшими балерине Кировского (Мариинского) театра, нар. арт. СССР, педагогу Н. А. Кургапкиной. Родственный дар преподнесла И. А. Юхнович.

19. 01. 2016. Обзорную благотворительную экскурсию в прослушали блокадники Кировского р-на Санкт-Петербурга.

25. 01. 2016. С коллекциями МКИОХО познакомились учащиеся петербургских художественных школ.

03. 02. 2016. Гостем Академии стал театровед, главный редактор журнала «Сноб» С. И. Николаевич, работающий над балетным выпуском журнала.

05. 02. 2016. Делегация деятелей балета Китая посетила МКИОХО. Особый интерес у гостей вызвали материалы, связанные с именем хореографа Петра Гусева — создателя классического балета в Китае.

08. 02. 2016. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью телевизионной программе «Наш человек».

09. 02. 2016. В рамках образовательного процесса на Факультете повышения квалификации состоялась обзорная экскурсия для стажеров из Японии.

10. 02. 2016. С историей Академии на обзорной экскурсии познакомились врачи, осуществлявшие медицинскую диспансеризацию учащихся исполнительского факультета.

11. 02. 2016. Состоялась запись телепередачи, посвященной судьбе великой русской балерины Анны Павловой. Ведущий — ректор Н. М. Цискаридзе.

12. 02. 2016. К 135-летию со дня рождения великой русской балерины Анны Павловой (вып. 1899 г.) в холле Музейного кабинета открылась фотовыставка.

15. 02. 2016. Состоялся «Открытый урок», посвященный юбилею танцовщицы, киноактрисы О. Л. Заботкиной. Урок провели преподаватели кафедры балетоведения Т. Н. Горина, И. А. Пушкина.

16. 02. 2016. Гостьей МКИОХО стала преподаватель Дрезденской Школы Греты Палукки — Джулиана Сабино.

17. 02. 2016. Обзорную экскурсию прослушали сотрудники Национального балета Китая.

18. 02. 2016. Состоялась фотосессия воспитанников Академии для журнала «VOGUE».

18. 02. 2016. Сотрудники антимонопольного департамента передали в дар Академии старинную театральную гравюру.

19. 02. 2016. Коллекция МКИОХО пополнилась специальным футляром, предназначенным для хранения костюма Николая Цискаридзе (из балета «Синий бог» по эскизу Л. Бакста).

18. 02. 2016. Открылся Международный научно-практический форум, посвященный памяти великой русской балерины Анны Павловой (1881–1931). Участники прослушали тематическую экскурсию «Балет Серебряного века».

20. 02. 2016. Состоялась лекция-экскурсия для стажеров из Кореи на тему: «Петербург – колыбель русского балетного образования».

22. 02. 2016. Сотрудники МКИОХО провели консультации и содействовали сбору материалов для съемки телепередачи «Царская ложа» о творчестве хореографа Л. В. Якобсона (вып. 1926 г.).

22. 02. 2016. В рамках празднования 125-летия со дня рождения балетмейстера Брониславы Нижинской (вып. 1908 г.) в МКИОХО состоялся видео-вечер с показом записей ее постановок (ведущая – преподаватель Е. Ю. Федотова).

25. 02. 2016. В рамках празднования 100-летия со дня рождения балетмейстера В. А. Варковицкого (вып. 1936 г.) в открылась экспозиция сценографа В. Коломойцева, оформлявшего школьные постановки Варковицкого (куратор выставки Е. Н. Байгузина).

29. 02. 2016. К юбилею балерины Петербургской императорской сцены Марии Суровщиковой-Петипа (вып. 1854 г.) был проведен «Открытый урок» (преподаватели Т. Н. Горина, И. А. Пушкина).

07. 03. 2016. С экспозицией МКИОХО кабинета познакомились участники IX научно-практической конференции по реконструкции и развитию исторического бытового танца.

10. 03. 2016. МКИОХО посетили родственники директора ЛГХУ Р. Б. Хаскиной, возглавлявшей Школу в 1939–1949 гг.

11–12. 03. 2016. Состоялась II ежегодная историко-теоретическая конференция «Homage à Petipa» («Посвящение Петипа»).

15. 03. 2016. С коллекцией МКИОХО познакомилась Илзе Лиела – московская балерина, ныне педагог.

16. 03. 2016. В холле Академии открылась юбилейная фотовыставка, посвященная сценическому и педагогическому пути В. С. Десницкого (вып. 1960 г.).

17. 03. 2016. Открылась юбилейная фотовыставка, посвященная балерине, ученице А. Я. Вагановой – Галине Кирилловой.

17. 03. 2016. Проводилась Молодежная научно-практическая конференция «Театр на срезе времен».

19. 03. 2016. Состоялся вечер памяти, посвященный 90-летию Бориса Яковлевича Брегвадзе (вып. 1947 г.) – нар. арт. РСФСР, педагога классического танца.

22. 03. 2016. Состоялась запись телепередачи с участием ректора Академии Н. М. Цискаридзе («Канал 24»).

23. 03. 2016. Гостем Академии стал главный дирижер, художественный руководитель Петербургского государственного симфонического оркестра «Классика» Александр Канторов.

24. 03. 2016. Состоялась учебная экскурсия для студентов Ленинградского областного колледжа культуры и искусства.

25. 03. 2016. Гостями Академии стали педагоги-хореографы из г. Тяньгузинь (Китай).

26. 03. 2016. Состоялась фотосъемка воспитанников исполнительского факультета.

28. 03. 2016. Состоялась обзорная экскурсия для гостей из Ирландии.

04. 04. 2016. Академию посетили педагоги Английского Королевского балета.

05. 04. 2016. В интерьерах МКИОХО состоялась традиционная фотосессия первоклассников Академии.

07. 04. 2016. Состоялась тематическая экскурсия для «Балтик Трэвел» (группа студентов из Голландии).

08. 04. 2016. Гостями МКИОХО стала группа Санкт-Петербургских ветеранов Великой Отечественной войны и жителей блокадного Ленинграда.

12. 04. 2016. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью французскому ТВ.

13. 04. 2016. Участники III Всероссийской конференции «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта» осмотрели Музейный кабинет.

14. 04. 2016. Состоялась благотворительная экскурсия для участников балетной школы «Первая позиция» (СПб).

18. 04. 2016. С коллекциями МКИОХО кабинета познакомилась гости из Испании — педагоги танцев фламенко.

19. 04. 2016. В Мемориальном кабинете с докладами выступили участники научно-практической конференции, посвященной 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева и 110-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича.

20. 04. 2016. Состоялась презентация книги «Уланова Галина Сергеевна» (серия «Русский Миръ в лицах»; составитель — М. А. Котельникова-Алексинская).

22. 04. 2016. МКИОХО посетила Е. И. Рублевская (зав. литературно-драматической частью Петербургского государственного театра марионеток им. Е. Демени). Обсуждался вопрос об изготовлении театральных кукол для оформления Мемориального кабинета.

23. 04. 2016. Гостями Академии стали балетные артисты из г. Манилы (Филиппины). Во встрече приняла участие профессор кафедры классического и дуэтно-классического танца Т. А. Удаленкова.

25. 04. 2016. Состоялась обзорная экскурсия для участников студии «Стрекоза» (г. Киров) и Вятского колледжа культуры.

26. 04. 2016. В интерьерах МКИОХО записано телеинтервью с Татьяной Легат (канал «Культура»).

27. 04. 2016. В Мемориальном кабинете состоялась встреча с руководителями гостиницы «Астория» — деловым партнером Академии по проведению международного балетного конкурса «Ваганова — PRIX».

28. 04. 2016. Состоялся «Открытый урок», посвященный юбилею петербургской балерины, засл. арт. РСФСР, педагога Е. П. Гердт (вып. 1909 г.). Урок провели педагоги кафедры балетоведения — Т. Н. Горина, И. А. Пушкина.

29. 04. 2016. Состоялись съемки телефильма о балерине Диане Вишневой (вып. 1995 г.). Записано интервью с профессором Академии Л. В. Ковалевой.

04. 05. 2016. Гостями Академии стала делегация «Цирка дю Солей» (Канада).

10. 05. 2016. Состоялась запись телеинтервью балетмейстера, нар. арт. СССР О. М. Виноградова.

10. 05. 2016. Состоялась студенческая конференция «Проблемы перевода терминологии в искусствоведческих текстах».

11. 05. 2016. Состоялась обзорная экскурсия для педагогов-хореографов Балетной школы г. Пескари (Италия).

12. 05. 2016. С экспозицией МКИОХО познакомилась Элен Трейлин — экс-директор Гранд Опера (Франция).

13. 05. 2016. Обзорную экскурсию по МКИОХО для делегации мэрии Санкт-Петербурга провел в зав. кафедрой балетоведения Б. А. Илларионов.

16. 05. 2016. Гостьей Академии стала Валентина Козлова, учредительница Международного балетного конкурса (Нью-Йорк).

17. 05–18. 05. 2016. Состоялась научная конференция «Бакст и Belle Epoque», посвященная 150-летию юбилею художника.

20. 05. 2016. С коллекцией МКИОХО познакомилась историк балета, социолог Галина Казноб (Франция), по приглашению ректора выступившая с лекцией о постановках балета «Болеро» (на муз. М. Равеля).

23. 05. 2016. Состоялась встреча с А. Айдарской (г. Казань), обучавшейся на национальном отделении ЛГХУ. Велись переговоры о передаче ею личного архива в фонды Академии.

24. 05. 2016. По приглашению преподавателя кафедры балетоведения И. А. Пушкиной состоялся визит танцовщика и балетмейстера Гали Абайдулова (вып. 1971 г.)

26. 05. 2016. Состоялась обзорная экскурсия для фонда «Старый Петербург».

27. 05. 2016. С музейной экспозицией познакомилась члена «Клуба друзей Михайловского театра».

01. 06. 2016. Академию посетила выдающийся тренер по фигурному катанию Т. Н. Москвина. Гостя осмотрела музейную коллекцию и присутствовала на репетиции выпускного концерта.

06. 06. 2016. Состоялась запись телеинтервью ректора Н. М. Цискаридзе о благотворительных концертах Академии.

08. 06. 2016. С коллекциями Мемориального кабинета познакомилась директор Корейского национального балета г-жа Сон Хи Чжан.

10. 06. 2016. Состоялась запись интервью ректора Н. М. Цискаридзе о выпускных спектаклях Академии (ТВ «5-й канал»).

13. 06. 2016. Состоялась обзорная экскурсия для студентов Сингапурского семинара повышения педагогической квалификации.

15. 06. 2016. Фонды МКИОХО пополнились декоративной тарелкой с балетным сюжетом — подарком Балетной школы им. М. Плисецкой (г. Тольятти).

17. 06. 2016. Мемориальный кабинет посетил литовский танцовщик, педагог Э. Букайтис (вып. 1962 г.).

18. 06. 2016. В интервью МКИОХО состоялось официальное мероприятие — подписание документа об открытии в г. Владивостоке филиала Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

20. 06. 2016. Открылись II Международные Вагановские чтения.

22. 06. 2016. Для слушателей Международного семинара «Сохранение и развитие методики классического танца А. Я. Вагановой» состоялась лекция «Наследие А. Я. Вагановой» (преподаватель Т. Н. Горина).

24. 06. 2016. В рамках Вагановского семинара состоялся круглый стол с участием кафедр классического, дуэтно-классического, характерного танцев. Семинар завершился итоговым тестированием и вручением удостоверений о повышении квалификации.

26. 06. 2016. Гостем Академии стал Дирк Бадинхорст — бывший директор Южно-Африканского балета, директор конкурса артистов балета в г. Кейптауне.

27. 06. 2016. Фонды МКИОХО пополнились несколькими томами Ежегодников Императорских театров конца XIX — начала XX вв., переданными в качестве дара из библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД РФ.

28. 06. 2016. Коллекция МКИОХО пополнилась авторской куклой «Щелкунчик» (мастер Оксана Шебалева, 2014), дар ООО «РОСТАГРОЭКСПОРТ».

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

Две судьбы Марии Грибановой

Материал посвящен творческому пути ведущего педагога Академии - М. А. Грибановой. В беседе Грибанова рассказывает о своем творчестве на сцене Михайловского театра и работе педагогом классического танца. Затронуты вопросы сохранения классического наследия, проблемы балетной педагогики.

Ключевые слова: М. А. Грибанова, Ф. И. Балабина, Н. Н. Боярчиков, Н. А. Долгушин, Михайловский театр, МАЛЕГОТ, ЛХУ, Академия Русского балета, балерина, педагог.

Е. Р. Адаменко

По мотивам Бакста (экспонаты из коллекции МКИОХО)

Статья посвящена экспонатам Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, прямо или косвенно связанным с именем выдающего театрального художника Льва Бакста, 150-летний юбилей которого отмечается в 2016 г. Автор делает акцент на истории бытования произведений живописи, скульптуры, печатной графики и театральных костюмов, охватывающих более чем 100-летний временной промежуток.

Ключевые слова: Лев Бакст, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин, Серафим Судьбинин, театральный костюм, скульптура, живопись, портрет, афиша.

К 135-летию великой русской балерины Анны Павловой

Е. М. Коляда

«Айви-Хаус» — лондонская усадьба Анны Павловой.

Исторические и культурные аспекты

Статья посвящена старинной английской усадьбе «Ivy House» в Лондоне, которую в 1912 г. приобрела великая русская балерина Анна Павлова. Почти двадцать лет усадьба была местом жизни и творчества балерины. Здесь Павлова устроила студию, где занималась подготовкой юных танцовщиц.

Ключевые слова: Анна Павлова, творчество, балет, танец, усадьба.

М. Сакамото де Мясников

Кубинские гастроли Анны Павловой (1915–1919 гг.)

На основе авторского перевода ряда интервью в кубинской прессе охарактеризован короткий период творческой деятельности выдающейся балерины XX века Анны Павловой в связи с гастролями по Латинской Америке. Прослеживается периодизация ее пребывания на Кубе в период 1915–1919 гг. Впервые обобщаются некоторые поэтические приношения выдающихся кубинских поэтов и прозаиков: Федерико Урбаха, Рене Мендаса Капоте и др. Обосновывается мысль о том, что выступления труппы Анны Павловой представляли собой важную веху в истории исполнительского искусства на острове и дали мощный импульс становлению и развитию кубинского национального балета.

Ключевые слова: балет, Анна Павлова, Куба, гастроли, национальная балетная школа.

Е. С. Хмельницкая

«Русские сезоны» в фарфоре.

Анна Павлова

В начале XX столетия фарфоровая скульптура переживает подлинный триумф во многом благодаря фигурам балерины Анны Павловой, созданным С. Н. Судьбининым по заказу Санкт-Петербургского Императорского фарфорового завода. О них заговорил весь мир, и фарфоровая пластика вновь продемонстрировала свою способность «чувствовать» и живо реагировать на исторические и культурные запросы времени. В статье приводятся архивные документы завода и личные бумаги Судьбинина, и др. Автор реконструирует историю создания скульптурных портретов А. Павловой, выполненных в фарфоре.

Ключевые слова: Анна Павлова, Серафим Судьбинин, скульптура, фарфор, бронза, декоративно-прикладное искусство К 125-летию со дня рождения Брониславы Нижинской

Hommage à Petipa

Ю. П. Бурлака

Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры»)

Статья посвящена реконструкции балета «Корсар» в хореографии М. И. Петипа и Pas de quatre «La Rosegaie» из балета М. И. Петипа «Пробуждение Флоры», а также проблемам сохранения классического наследия в XXI в.

Ключевые слова: М. И. Петипа, А. Адан, Р. Дриго, В. И. Степанов, Н. Г. Сергеев, «Корсар», «Пробуждение Флоры», Мариинский театр, Большой театр, балет, хореография, реконструкция.

А. П. Груцынова

Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы»

Статья посвящена последнему балету М. Петипа — «Роман Бутона розы и бабочки». Балет готовился к постановке в 1904 г. в Эрмитажном театре Петербурга (музыка балета принадлежала Р. Дриго, либретто и эскизы костюмов — И. А. Всеволожскому). Но подготовленный балет так и не был представлен публике. Только в 1919 г. «Роман...» был показан в постановке А. Чекрыгина. В статье выстроена хронология создания балета, высказаны предположения относительно причин его неосуществления. Произведённый анализ музыки балета позволил реконструировать возможную драматургию балета.

Ключевые слова: М. Петипа, Р. Дриго, И. А. Всеволожский, «Роман Бутона розы», Эрмитажный театр, балет, постановка, музыка.

Т. В. Никитина

Мариус Петипа в текстах французской прессы

Кажется, что имя французского балетмейстера Мариуса Петипа забыли на его родине, как только он уехал работать в Россию в 1847 г. А был ли он уже тогда известен? Успел ли он заявить о себе как талантливый танцовщик? Что писали о балетмейстере в его родной стране в то время, как он проходил трудный путь к становлению великим Мариусом Ивановичем Петипа? В данной статье мы постараемся ответить на эти вопросы.

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, Франция, французская пресса.

О. А. Федорченко

Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX веке

Статья рассматривает изменения партии Медоры в балете «Корсар» на примере петербургской версии спектакля, в котором танцевали балерины: Екатерина Фридберг, Каролина Розати, Мария Суровщикова-Петипа, Адель Гранцова, Екатерина Вазем, Генриетта Дор, Евгения Соколова, Пьерина Леньяни. Анализируется информация, содержащаяся в театральных афишах, отклики рецензентов, материалы периодической печати и мемуары. Впервые сделана попытка проследить танцевальное развитие партии Медоры в спектакле на протяжении полувека, установить как изменялось хореографическое наполнение роли в зависимости от исполнявшей ее балерины.

Ключевые слова: Жюль Перро, Мариус Петипа, «Корсар», Екатерина Фридберг, Каролина Розати, Мария Суровщикова-Петипа, Адель Гранцова, Екатерина Вазем, Генриетта Дор, Евгения Соколова, Пьерина Леньяни, Тамара Карсавина.

А. А. Меланьин

Схематизация танцевальных поз по методу У. Хогарта.

В предлагаемой статье автор делает попытку выявить принципы графической схематизации танцевальных поз и движений, представленные

английским художником Уильямом Хогартом (1697–1794) на страницах его трактата «Анализ красоты».

Эта книга, впервые напечатанная в Лондоне в 1753 г., представляет значительный интерес не только для понимания художественного наследия самого Хогарта, но и в силу заключенных в ней глубоких суждений о природе зрительного восприятия движущихся предметов, во многом опередивших научные изыскания теоретиков танца эпохи Просвещения — Д. Уивера, и Ж.-Ж. Новерра.

Ключевые слова: Уильям Хогарт, хореография, поза, графический мотив, мнемоника.

Г. М. Апанасова

Игорь Моисеев — великий хореограф XX столетия (к 110-летию со дня рождения)

В статье, посвященной 110-летию со дня рождения Игоря Александровича Моисеева, прослеживается творческий путь выдающегося артиста и хореографа и созданного им Ансамбле народного танца, ныне носящего имя своего основателя.

Ключевые слова: Игорь Александрович Моисеев, Ансамбль народного танца имени И. А. Моисеева.

Е. Г. Фомичева

Постановки балетных партитур XIX и XX вв. на современной российской сцене

В статье проведен аналитический обзор оригинальных балетных спектаклей, созданных на материалах партитур XIX и XX вв. (рассматриваемый период постановок — 2000–2015 гг.) в ведущих театрах Москвы и Санкт-Петербурга. Выявлены основные тенденции данного направления репертуара, в частности, причины обращения хореографов к известной балетной музыке XIX и XX вв., значение этих партитур для современного балетного театра.

Ключевые слова: балет, музыка, партитура, хореография, балетный репертуар, спектакли-стилизации, Мариинский театр, Большой театр, новая эстетика.

Теория, история и практика хореографического искусства

Н. Н. Зозулина

Джон Ноймайер — день сегодняшний. Фестиваль «Ballett-Tage» (Гамбург)

В статье дается обзор прошедшего летом 2016 г. фестиваля «Ballett-Tage» (Гамбург), в афишу которого вошли «Жизель» в авторской версии Джона Ноймайера (2000) и две новые премьеры главы Гамбургского бале-

та — «Дузе» (2015) и «Турангалила» (2016). Эти три спектакля автор статьи рассматривает наиболее детально.

Ключевые слова: Джон Ноймайер, Алессандра Ферри, Мессиан, Гамбург, «42. Ballett-Tage», «Жизель», «Дузе», «Турангалила», танцсимволия.

О. И. Розанова

Кармен и Клеопатра в отсутствие мужчин. «Астана-балет»

Публикация продолжает цикл статей, посвященных казахской труппе «Астана-балет». Самобытность коллектива, созданного три года назад, определяется не только его этнической спецификой, но и тем, что в его составе нет мужчин — только 42 танцовщицы. Почти все они — выпускницы Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнева. Автор рецензирует спектакли, показанные в рамках петербургских гастролей «Астана-баллет», состоявшихся в июне 2016 г.: балеты «Клеопатра» и «Кармен».

Ключевые слова: Мукарам Авахри, Николай Маркелов, «Астана-балет».

Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии

И. А. Степаник И. А., П. Ю. Масленников.

Об итогах III-й всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта»

В статье дается краткий аналитический обзор проблематики, затронутой в докладах III-й ежегодной Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта», проходившей 11–13 апреля 2016 г. в АРБ имени А. Я. Вагановой. Представлены список организаций и очных участников, а также основные положения итоговой Резолюции.

Ключевые слова: Академия Русского балета, конференция, медико-биологическое сопровождение, хореография, балет, спорт.

В. И. Березуцкий

Синдром гипермобильности суставов у артистов балета (Ч. 1)

Аналитический обзор научной литературы посвящен первичной и вторичной профилактике заболеваний суставов у артистов балета. Профессиональная гипермобильность суставов на фоне интенсивных физических нагрузок обуславливает хроническую микротравматизацию суставов, что приводит к развитию остеоартроза. Результаты научных исследований указывают на необходимость введения обязательной системы профилактических мероприятий, в которую входят периодические ультразвуковые и томографические исследования, комплекс физической реабилитации —

массаж, мануальная терапия, лечебная гимнастика. Такая система доказала свою эффективность для спортсменов с аналогичными физическими нагрузками на суставы.

Ключевые слова: гипермобильность суставов, артист балета, хореография, остеоартроз, остеохондроз, вертеброгенный синдром, реабилитация.

Ю. Е. Куценко, Л. В. Тарасова

Средства и анализ физической подготовки гимнасток групп начальной подготовки

Авторами публикации проведен обзор литературных источников и программы по спортивной подготовке у гимнасток. Представлен обзор специальных упражнений для гимнасток массовых разрядов. Приведен комплекс обязательных упражнений, которые рекомендованы для выполнения гимнастками на тренировочном этапе.

Ключевые слова: художественная гимнастика, средства художественной гимнастики, специальные упражнения.

Менеджмент и право в искусстве

С. Г. Ибрагимова.

Культура музыкального менеджмента в Азербайджане: традиции и новаторство

В статье рассматривается проблема взаимодействия традиций и новаторства в создании современной системы музыкального менеджмента в Азербайджане. Вся история развития музыкальной культуры и искусства Азербайджана констатирует о преимуществах традиций их управлением, пропагандой, а также социальной и материальной поддержки. Сохраняя, в целом, свою жизнеспособность, эти традиции служат опорой для современного развития всей целостной системы арт-менеджмента в Азербайджане. Данная система ориентируется на установление рациональной интеграции современного международного опыта и традиционного национального содержания.

Ключевые слова: Азербайджан, современная культура, музыкальный менеджмент, традиции и новаторство.

Ю. Б. Кунина, А. В. Константинова

Медиа технологии в театральном менеджменте: фестиваль «Белая маска» (материалы к истории театрального дела в России XXI в.).

В качестве предмета исследования авторами статьи избран один из первых в России Интернет-фестивалей — «Белая маска» («The white mask»), соединивший аудиторию профессионалов и любителей искусства пантомимы. Рассмотрены предпосылки его возникновения, проанализированы особенности менеджмента фестиваля по следующим позициям: критерии уча-

ствия, этапы и сроки проведения, основные номинации, участники, состав экспертного совета и принципы его работы, финансовая деятельность. Показана динамика развития фестиваля на протяжении пяти лет.

Ключевые слова: В. В. Шевченко, Е. В. Маркова, Интернет-фестиваль, «Белая маска», «Мимолёт», пантомима.

В зеркале искусств

Ю. В. Гусарова

Образы театра в ленинградской-петербургской керамике

В статье анализируется феномен влияния театра на искусство керамики в Ленинграде– Санкт-Петербурге. На примерах произведений отечественного керамического искусства второй половины XX — начала XXI вв. показаны пути развития названной темы и принципа театральности в декоративно-прикладном искусстве. Рассмотрены работы ленинградских керамистов разных поколений, в которых проявились черты театральности.

Ключевые слова: О. Некрасова-Каратеева, Н. Савинова, художественная керамика, театральность, сценография, композиция, декоративно-прикладное искусство.

А. С. Рыжинский

Реквием Бруно Мадерны: на пересечении эпох

Статья посвящена анализу первой крупной работы выдающегося итальянского композитора Бруно Мадерны — одного из четырех деятелей, входивших в так называемую дармштадтскую школу. Исследование интонационно-гармонического, метrorитмического профилей сочинения, особенностей его фактурного решения подвигает автора к выводу о значительном влиянии на раннего Мадерну творчества И. Стравинского и Л. Даллапикколы. Изучение Реквиема Мадерны позволяет сделать вывод не только об эстетической и технологической близости музыки Мадерны 1940-х годов направлению неоклассицизма, но и опоре композитора на богатейшие традиции двух ведущих полифонических школ Италии эпохи Ренессанса — римской и венецианской.

Ключевые слова: Б. Мадерна, Л. Ноно, И. Стравинский, Л. Даллапиккола, итальянская хоровая музыка, фактура, Неоклассицизм.

А. Г. Сечин

Три синтагмы иконической риторики на основе парадигмы контраста

Предметом исследования стала иконическая синтагма «эвристической риторики» (У. Эко) в изобразительном искусстве — семантический троп, возникающий на пересечении метаязыков изображения и красноречия в результате использования художником сознательно или неосознанно для выражения идеи своего произведения одного из общих условий конструирования

риторического силлогизма средствами живописи, скульптуры или графики. В статье приведены примеры применения одного из таких общих условий — противоположительного периода речи (антисимметричной диспозиции). В основу конструирования трех синтагм визуальной риторики различных эпох европейского искусства: античности, Ренессанса и Нового времени — легла парадигма контраста, причем постепенно чисто физическое, в том числе физиогномическое, противопоставление главных героев произведения уступает место эмоциональному противоположению внешне практически идентичных персонажей, что можно объяснить своего рода дистиллирующим влиянием христианства и гуманизма.

Ключевые слова: эвристическая риторика, иконическая синтагма, семантический троп, противоположительный период речи, антисимметричная диспозиция, парадигма контраста.

Л. Чжу, К. Чжу

Тибетская мандала: виды и техники

В статье рассматривается тибетская мандала — уникальный ритуальный предмет ламаистского культа. Дается краткое описание видов мандалы и наиболее характерных художественных техник ее создания. Рассматриваются основной иконографический канон тибетской мандалы.

Ключевые слова: мандала, тибетское искусство, техники создания мандалы, иконографический канон.

Теория и практика современного искусства

С. В. Лаврова

Акустическая фотография и «Лоор»-эстетика.

Наследие принципов экспериментального кино в Новой музыке

Статья посвящена теме взаимодействия кинематографа — самого массового и тиражируемого вида искусства и новой музыки. Один из важнейших аналитических аспектов в исследовании — влияние современных технологий, в том числе медиа, на принципы художественного мышления. В статье анализируются виды монтажа, описанные С. Эйзенштейном в статье «Четвертое измерение в кино», а также приемы современного экспериментального кино — П. Кубелки и М. Арнольда, оказавшие влияние на творческие дефиниции «лоор-эстетики» австрийского композитора Б. Ланга.

Кинематограф объединяет визуальные и акустические элементы реального мира при помощи монтажа. В Новой музыке, которая оперирует элементами фиксированного материала, также основным методом становится монтаж, резонирующий с идеями Эйзенштейна.

Ключевые слова: С. Эйзенштейн, Б. Ланг, Дж. Харви, киноискусство, Новая музыка, «лоор-эстетика», вертикальный монтаж.

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

L. I. Abyzova

Two fates of Maria Gribanova

Interview with the lead teacher of the Vaganova Ballet Academy – M. A. Gribanova – dedicated to her career. Gribanova talks about his work on the stage of the Mikhailovsky theatre and the work of a teacher of classical dance. The issues of preservation of the classical heritage, the problems of ballet pedagogy.

Keywords: M. A. Gribanova, F. I. Balabina, N. N. Boyarchikov, N. A. Dolgushin, Mikhailovsky theatre, Vaganova Ballet Academy, ballerina, classical dance.

E. R. Adamenko

Based on Bakst

(exhibits from the collection of Vaganova ballet Academy)

The article is devoted to exhibits of the Vaganova Ballet Academy's Memorial office, which are associated with the name of outstanding theater artist Leon Bakst (his anniversary is celebrated in 2016). Author focuses on the history of museum pieces's existence (painting, sculpture, poster and theater costume), covering more than 100-year time period.

Keywords: Leon Bakst, Vaslav Nijinsky, Mikhail Fokin, Serafim Sudbinin, theatrical costume, sculpture, painting, portrait, poster.

By the 135-th anniversary of the great russian ballerina Anna Pavlova

E. M. Kolyada

The Anna Pavlova homesteads «Ivy House» in London. Historical and cultural aspects

The article is devoted to the old English homestead Ivy House in London, which in 1912 acquired the great Russian ballerina Anna Pavlova. For almost twenty years, the estate was a place of life and work of a ballerina. There Pavlova arranged studio, where she was training young dancers.

Keywords: Anna Pavlova, «Ivy House», creativity, ballet, dance, farm.

F. M. T. Sakamoto de Miasnikov

Cuban tour of Anna Pavlova (1915–1919)

The article is dedicated to the phenomenon of the great Russian ballerina Anna Pavlova. The author's translation of a number of interviews in the Cuban

press is characterized by a short period of creative activity of the outstanding ballerina of the 20th century in connection with the tour of Latin America. The ballerina visited Cuba during the period 1915–1919. For the first time summarises some poetic offerings by prominent Cuban poets and writers, such as Federico Urbach, Rene Mendaza Capote and others. It substantiates the notion that the performance troupe of Anna Pavlova represents an important milestone in the history of the performing arts on the island and gave a powerful impetus to the formation and development of the Cuban National Ballet.

Keywords: Anna Pavlova, Cuba, ballet, tours, National Ballet School.

E. S. Khmel'nitskaya

«Russian Seasons» in porcelain. Anna Pavlova

Article covers the most interesting facts in the story of creation of figures of Anna Pavlova in porcelain. Their commission to sculptor S. Soudbinine was initiated in 1913. The same year Soudbinine created remarkable figures, some of them were later repeated in bronze and other materials. Two portraits of A. Pavlova were also chosen to be created in the Sevres porcelain factory in Paris.

Keywords: A. Pavlova, S. Sudbinin, ballet, sculptor, porcelain, bronze, the Imperial Porcelain Factory, Manufacture nationale de Sèvres, decorative arts.

Hommage à Petipa

J. P. Burlaka

The problem of reconstruction of choreography by Marius Petipa (ballets' «Le Corsaire» and «The Awakening of Flora»)

The article is dedicated to the reconstruction of the ballet «Le Corsaire», choreographed by M. Petipa, as well as to the Pas de quatre «La Roseraie» from the M. Petipa's ballet «The Awakening of Flora» and also to the problems of preserving the classical heritage in the twenty-first century.

Keywords: M. Petipa, A. Adan, R. Drigo, V. Stepanov, N. Sergeev, ballet, «Le Corsaire», «The Awakening of Flora», the Mariinsky Theatre, the Bolshoi Theatre, choreographic edition, reconstructions.

A. P. Grucynova

Unopened «Un bouton »: some words about the latest ballet by Marius Petipa «Le roman d'un bouton de rose et d'un papillon»

This article is dedicated to the last ballet by Marius Petipa — «Le roman d'un bouton de rose et d'un papillon». The ballet was to be staged in 1904 in Saint-Petersburg's Hermitage Theatre (music of ballet was written R. Drigo, libretto and sketches of costumes were created by Iv. Vsevolozhsky). But the trained ballet was not shown to the public. Only in 1919, «Le roman d'un bouton de rose et

d'un papillon» was featured in the version A. Chekrygin. In this article given a chronology of the creation of the ballet, the author has been suggested why the ballet was not staged. Analysis of the ballet music allows you to reconstruct a possible dramatic concept of this ballet.

Keywords: M. Petipa, R. Drigo, I. A. Vsevolozhsky, «Le roman d'un bouton de rose et d'un papillon», the Hermitage Theatre, ballet, performance, music.

T. V. Nikitina

Marius Petipa in french press

It may seem that the name of a well-known French ballet master was forgotten in his native country as soon as he left it for Russia in 1847. Was he already famous in France? Did he manage to become a great dancer whose name every newspaper knew? What did French newspapers and journals write about his personality and compositions while he was working in Russia? This article will try to answer these questions.

Keywords: Marius Petipa, ballet, France, french press.

O. A. Fedorchenko

«Le Corsaire»:

evolution of the Medora's party in the XIX century

The article presents dance changes of Medora's role in «Le Corsaire» ballet illustrated by petersburg version of the performance where such ballet dancers as Ekaterina Fridberg, Carolina Rosati, Maria Surovshikova-Petipa, Adel' Grantsova, Ekaterina Vazem, Henrietta Dor, Evgeniya Sokolova, Pierina Leniani took part. The information from theatre bills has been analysed, the reviewers' feedbacks for the performances, periodicals materials and memoires have been studied. This is the first attempt to follow the dance evolution of Medora's role in the performance during a half of the century, to find out how the choreographic filling of the role changed depending on a ballet dancer who performed it.

Keywords: Marius Petipa, «Le Corsaire», Julle Perrot, Katarina Fidberg, Carolina Rosati, Maria Surovshikova-Petipa, Adel Grantzow, Ekaterina Vasem, Henriette Dor, Eugenia Sokolova, Pierina Legnani, Tamara Karsavina.

A. A. Melanin

Chematization of the dance poses by the method of W. Hogarth

In the article the author makes an attempt to identify the principles of graphic schematization of the dance postures and movements represented by the English artist William Hogarth (1697–1794) in his treatise «the Analysis of Beauty». This book, first published in London in 1753, is of considerable interest not only for understanding the artistic heritage of the Hogarth, but also because prisoners in her deep thoughts about the nature of visual perception of moving objects, in many respects ahead of current scientific studies of dance theorists of the Enlightenment — D. weaver, and J. J. Nowarra.

Keywords: W. Hogarth, choreography, pose, graphic motif, mnemonics.

G. M. Apanaeva

**Igor Moiseyev – the great choreographer of the XX century
(to the 110-th anniversary of his birth)**

In an article devoted to the 110th anniversary of the birth of Igor Aleksandrovich Moiseyev, traced creative way of prominent artist and choreographer and dance ensemble folk, now bears the name of its founder.

Keywords: Igor Moiseyev, Folk Dance Ensemble named after I. A. Moiseyev.

R. G. Fomitchiova

**Staging of the ballet-music scores
of the XIX and XX centuries at modern Russian stage**

The article gives an analytical overview of original ballets created on materials of the scores of the XIX and XX centuries on the stage of the leading theaters of Moscow and St. Petersburg (the period of productions – from 2000 to 2015). The main tendencies of this direction of repertoire, in particular, reasons for seeking choreographers for the famous ballet music of the nineteenth and twentieth centuries, the value of these scores for modern ballet theater.

Keywords: Russian ballet, musical score, choreography, modern ballet repertoire, styling performances, Mariinsky Theatre, Bolshoi Theatre, a new aesthetic.

Theory, history and practice of choreographic art

N. N. Zozulina

John Neumeier – today. Festival «Ballett-Tage» (Hamburg)

The article is an overview of the Summer Hamburg Festival «Ballett-Tage». The Festival presented «Giselle» (2000) – the version of John Neumeier and his two new productions – «Duse» (2015) and «Turangalila» (2016). The author examines these three ballets in details.

Keywords: John Neumeier, Alessandra Ferri, Olivier Messiaen, «42. Ballett-Tage», Hamburg, ballet, «Giselle», «Duse», «Turangalila».

O. I. Rozanova

Carmen and Cleopatra in the absence of men. «Astana ballet»

The publication continues the series of articles devoted to the Kazakh troupe named «Astana Ballet». Originality of team, created three years ago, is determined not only by its ethnic characteristics, but also by the fact that it includes only 42 dancers – without men. Almost all of them – a graduate of the Almaty Choreographic School, named after A. V. Seleznev. The author analysed few performances shown in the framework of the St. Petersburg tour «Astana ballet», held in June 2016: ballets «Cleopatra» and «Carmen».

Keywords: Mukaram Avahri, Nikolai Markelov, «Astana ballet».

Topical issues of medical-biological support of choreography

I. A. Stepanik, P. Y. Maslennikov, X. E. Zubarev

Results of III-th all-russian scientific conference «Actual problems of medical-biological support choreography and sport»

The article presents a list of organizations and internal participants III-th Annual All-Russia scientific-practical conference with international participation «Current issues of medical and biological support of choreography and sport», which was held april 11–13, 2016 at the Vaganova ballet Academy, as well as an excerpt from the final resolution of the Conference.

Keywords: Vaganova Ballet Academy, conference, medical and biological support, choreography, ballet, sport.

V. I. Berezutsky

Joint hypermobility syndrome in balet dancers (Part 1)

Analytical review of scientific literature is devoted to ballet-dancer primary and secondary arthropathy prevention. Professional joint hypermobility combined with intensive exercise loads stipulates the long-lasting microtraumatic influence on joints that leads to osteoarthritis progression. Scientific researches point out the necessity of obligate preventive service system that includes as periodic ultrasound and tomographic investigations as physical rehabilitation complex comprised of massage, manual therapy, therapeutic exercises. Such a system proves it's effectiveness for sportsmen with a similar physical loads on joints.

Keywords: joint hypermobility, ballet-dancer, choreography, osteoarthritis, osteochondrosis, vertebrogenic syndrome, rehabilitation.

J. E. Kutsenko, L. V. Tarasova

Tools and analysis of physical preparation of gymnasts groups of initial preparation

An analytical review of the program of sports training in rhythmic gymnastics in groups of initial training. A review of special exercises, carried out in rhythmic gymnastics young athletes in the initial training groups. An set of test exercises recommended for the control of physical preparedness of young athletes specializing in rhythmic gymnastics.

Keywords: rhythmic gymnastics, a means of physical training, gymnastics groups of initial preparation, analysis of physical fitness.

Management and Law in Art

S. G. Ibragimova

The culture of musical management in Azerbaijan: traditions and innovations

The article focuses on the problem of interaction between traditions and innovations in creation of modern musical management system in Azerbaijan.

The whole history of musical art and culture development in Azerbaijan proves traditional continuity of their management, promotion, social and financial support. With their viability kept intact, the traditions, themselves, act as the basis for modern development of entire art management system. The given system is oriented on establishment of rational integration of modern international experience and traditional national content.

Keywords: Azerbaijan, modern culture, musical management, traditions and innovations.

J. B. Kunina, A. V. Konstantinova.

Media Technology in theater management: Festival «White Mask» (materials for the history of the theater business in Russia in XXI)

As a subject of research – one of the first Russian Internet-festival «The White Mask», connected the audience of professionals and amateurs of art of pantomime. Analyzed the preconditions of its occurrence, especially the management of the festival on the following positions: criteria for participation, stages and timing of, the participants, financial activities, the composition of the expert council and his work.

Keywords: V. Shevchenko, E. Markova, Internet festival, «The White Mask», «Mimolet», pantomime.

In the mirror of arts

Y. V. Gusarova

Images of Theatre in ceramics of Leningrad-Petersburg

The article analyzes the phenomenon of the influence of the theater on the art of ceramics in Leningrad-Petersburg. Examples of works of domestic ceramic art in the second half of the XX – early XXI showed the development of the said theme and principle of theatricality in the arts and crafts. We consider the works of Leningrad ceramic artists of different generations, which features theatrical motives.

Keywords: O. Nekrasova-Karateeva, N. Savinova, art pottery, theatricality, staging, composition, arts and crafts.

A. S. Ryzhinskiy

Requiem by Bruno Maderna: on crossing of eras

Article is devoted to the analysis of the first big work by the famous Italian composer Bruno Maderna – composer of Darmstadt school. Author is studying an intonational and harmonious, metrorhythmic, texture techniques of the composition and drawing conclusion about influence on early Maderna of music by I. Stravinsky and L. Dallapiccola. The Requiem's score shows esthetic and technological proximity to Neoclassicism on the one hand and a support on tradition of Italian polyphonic schools (Roman and Venetian) on the other hand.

Keywords: B. Maderna, L. Nono, I. Stravinsky, L. Dallapiccola, Italian choral music, texture, Neoclassicism,

A. G. Sechin

Three syntagms of iconic rhetoric on the basis of contrast paradigm

The scope of this study is an iconic syntagm of «heuristic rhetoric» (U. Eco) in the fine arts – semantic trope that arise on crossing of meta languages of a fine arts' form and eloquence as a result of its conscious or unconscious use by an artist to express of the idea of his work of one of the general conditions of designing of a rhetorical syllogism means of painting, sculpture or graphics. In the article examples of application of one of such general conditions – the antithetical periodic style (antisymmetric disposition) – are given. The setting stone of the three visual rhetoric syntagms' design of that belong to various eras of the European art: antiquity, the Renaissance and Modern period – is considered to be the contrast paradigm, and gradually purely physical, including physiognomic, opposition of protagonists of a work gives way to emotional antiposition of visually almost identical images which can be explained by certain distilling influence of Christianity and Renaissance humanism.

Keywords: heuristic rhetoric, iconic syntagm, semantic trope, antithetical periodic style, antisymmetric disposition, contrast paradigm.

L. Chu, K. Chu

Tibetan mandala: types and techniques

The article discusses the Tibetan mandala – a unique ritual object of Lamaist cult. Described the main types of the mandala and the most typical artistic techniques of its creation. Considered the main iconographic canon of Tibetan mandalas.

Keywords: mandala, Tibetan art, the art of creating the mandala, iconographic canon.

Theory and practice of contemporary art

S. V. Lavrova

Acoustic photography and «Loop»-aesthetik.

The legacy of the principles of experimental films in New Music.

The research concerns the interaction of cinema - the most mass and replicable type of art and New music. One of the most important aspects of the analysis in the study - the impact of modern technology, including media on the principles of artistic thinking. The article analyzes the types of installation described Eisenstein in his article entitled «The Fourth Dimension in Cinema», as well as techniques of modern experimental cinema - P. Kubelka and M. Arnold, that influenced the creative definition loop-aesthetics Austrian composer B. Lang. The main item represented an aesthetic position is that the composer is music as a «universal analyzer reality» create a unique interactive body.

Cinema combines visual and acoustic elements of the real world with the help of the installation. In new music, which operates the fixed elements of the material, as the main method of getting installation, resonating with ideas Eisenstein.

Keywords: B. Lang, G. Harvey, S. Eisenstein, cinema, New music, «loop-aesthetics», vertical installation.

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Адаменко Елена Робертовна — сотрудник Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Е. Н. Байгузина, кандидат искусствоведения.

Adamenko Elena R. — Fellow of Memorial office history choreographic education, undergraduate Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — E. N. Baiguzina, Ph.D.

Апанаева Гюзель Махмудовна — директор и художественный руководитель ФГБПОУ «Школа-студия (училище) при ГААНТ имени Игоря Моисеева»; Народная артистка РФ.

Apanaeva Guzel Mahmudovna — director, artistic director of Moiseyev Dance Academy; People's artist of the Russian Federation.

Березуцкий Владимир Иванович — доцент, кандидат медицинских наук, доцент кафедры пропедевтики внутренней медицины Государственного учреждения Днепропетровская медицинская академия.

Berezutsky Vladimir I. — Ph.D., associate professor; associate professor of department of Propedeutics internal medicine, Dnepropetrovsk State Medical Academy.

Бурлака Юрий Петрович — доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии; балетмейстер-реставратор; заслуженный артист РФ.

Burlaka Yuri P. — associate professor of Department of choreography, theory and history of ballet, The Bolshoi Ballet Academy; choreographer-restorer; Honoured artist of Russia.

Груцынова Анна Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Grutsynova Anna P. — Doctor of Arts; professor of the chair of Interdisciplinary musicologists' specialities, **Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.**

Гусарова Юлия Васильевна — кандидат искусствоведения; доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.

Gusarova Julia V. — Ph.D.; Associate Professor, Department of Art Education and Decorative Arts, Herzen State Pedagogical University.

Зозулина Наталия Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Zozulina Natalia N. — Ph.D., Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Ибрагимова Сона-ханум Гуламрза гызы — Ph.D., доцент; проректор по научной и творческой работе Бакинской Академии Хореографии; Заслуженный деятель искусств Азербайджана.

Ibragimova Sona-khanum G. — Ph.D.; vice -chancellor for science and art of Baku Academy of Choreography; Honored art worker of Azerbaijan.

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.

Константинова Анна Владимировна — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, научный сотрудник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Konstantinova Anna V. — Ph.D., theater critic, researcher at the Vaganova ballet Academy

Кунина Юлия Борисовна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — К. А. Учитель, доктор искусствоведения; консультант — А. В. Константинова, кандидат искусствоведения.

Kunina Julia B. — postgraduate student, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy. Scientific adviser — K. A. Uchitel, Doctor of Arts; A. V. Konstantinova, Ph.D.

Кудченко Юлия Евгеньевна — аспирант Федерального научного центра физической культуры и спорта (Москва). Научный руководитель — Тарасова Л. В., доктор педагогических наук.

Kutsenko Julia E. — postgraduate student Federal Science Center for Physical Culture and Sport (Moscow). Scientific adviser — L. V. Tarasova, Doctor of Education.

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.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Степаник И. А., кандидат медицинских наук.

Maslennikov Pavel Y. — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, graduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D.

Меланьин Андрей Александрович — кандидат искусствоведения; доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии; заслуженный работник культуры РФ.

Melanin Andrey Alexandrovich — Ph.D.; associate professor of Department of choreography, theory and history of ballet, The Bolshoi Ballet Academy; Honored worker of culture of Russia.

Никитина Татьяна Владимировна — аспирант, Университет Бордо Монтень (Франция). Научный руководитель — П. Мелани, Ph.D.

Nikitina Tatiana V. — postgraduate student, University Bordeaux Montaigne (France). Scientific adviser — Pascale Melani, Ph.D.

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.

Рыжинский Александр Сергеевич — кандидат искусствоведения; доцент кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ryzhinskiy Aleksandr S. — Ph.D.; associate professor of Department of Choral conducting, The Gnesins Russian Academy.

М. Сакамото де Мясников — аспирант, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; помощник постоянного приглашённого хореографа, Михайловский театр. Научный руководитель: П. А. Силкин, кандидат педагогических наук.

Sakamoto de Fatima Miasnikov Mayumi Tolenaïda — postgraduate student, Vaganova Ballet Academy; Mikhailovsky Theatre. Scientific adviser — P. A. Silkin, Ph.D.

Сечин Александр Георгиевич — кандидат искусствоведения; доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Sechin Alexander G. — Ph.D.; associate professor, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Степаник Ирина Анатольевна — кандидат медицинских наук, доцент, доцент кафедры Философии, теории и истории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель анатомии.

Stepanik Irina A. — Ph.D., Associate Professor of department of Philosophy, Theory and History of Arts Vaganova ballet Academy, the teacher of anatomy.

Тарасова Любовь Викторовна — доктор педагогических наук; заведующая кафедрой теории и методики спортивной тренировки, восстановительной и спортивной медицины Федерального научный центра физической культуры и спорта (Москва).

Tarasova Lubov V. — Doctor of Education; head of the Department of theory and methodology of sports training, rehabilitation and sports medicine, Federal Science Center for Physical Culture and Sport (Moscow).

Федорченко Ольга Анатольевна — кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора источниковедения Российского Института истории искусств.

Fedorchenko Olga A. — Ph.D.; senior research assistant, Russian History Art Institute.

Фомичева Екатерина Геннадиевна — аспирант Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель — Е. П. Белова, кандидат искусствоведения.

Fomicheva Catherine G. — postgraduate student, The Bolshoi Ballet Academy; Scientific adviser — E. V. Belov, Ph.D.

Хмельницкая Екатерина Сергеевна — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела истории русской культуры, хранитель коллекции русского фарфора и керамики XIX–XXI вв. Государственного Эрмитажа.

Khmelnitskaya Ekaterina S. — Doctor of arts; senior researcher, curator of the collection of Russian porcelain and ceramics XIX–XXI, Department of Russian Culture, State Hermitage Museum.

Цискаридзе Николай Максимович — ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народный артист России.

Tsiskaridze Nikolai M. — Rector of Vaganova Ballet Academy, People's artist of Russia.

Чжу Лэй — аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Научный руководитель — Э. В. Махрова, доктор культурологии.

Zhu Lei — postgraduate student, Herzen State Pedagogical University of Russia. Scientific adviser — E. V. Mahrova, Doctor of culturology.

Чжу Ксения — выпускница Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Zhu Xenia — a graduate of the St. Petersburg state academic institute of painting, sculpture and architecture named after I. E. Repin.

Примечание к № 2(43) за 2016 г.

По причине технической ошибки в номере был опубликован не утвержденный вариант редакции статьи В. О. Чушкиной «Молодые бывалые. «Творческая мастерская молодых хореографов»-2016.

Редакция приносит свои извинения автору.

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. Евсеева 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/Sage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2016 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (44) 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 00.00.2016. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 16,75 + 0,75 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.