



ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4(45)

2016 год

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.*



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Цискаридзе Николай Максимович, ректор, народный артист России (*председатель*);

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

Боярчиков Николай Николаевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, проф., народный артист России;

Васильева Марина Александровна, декан исполнительского факультета, проф. заслуженный деятель искусств России;

Генслер Ирина Георгиевна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, проф., заслуженная артистка России;

Лаврова Светлана Витальевна, проректор по научной работе и развитию, канд. искусствоведения;

Меньшиков Леонид Александрович, проректор по учебно-методической работе, канд. филос. наук, доц.;

Петухов Юрий Николаевич, зав. кафедрой балетмейстерского образования, народный артист России;

Сафонова Людмила Николаевна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России;

Тарасова Наталья Борисовна, зав. кафедрой методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, проф., заслуженная артистка России;

Трофимова Ирина Александровна, зав. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России;

Янанис Ольга Ивановна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России;

Деннис Рич, Ph. D, проф. Columbia College Chicago (США);

Сусанна Касьян, Ph. D of Arts, научный сотрудник факультета музыки и музыковедения Paris-Sorbonne, Paris IV (Франция);

Элизабет Платель, директор хореографической школы Opéra national de Paris (Франция).

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Лаврова Светлана Витальевна, проректор по научной работе и развитию, канд. искусствоведения (*председатель*);

Абызова Лариса Ивановна, доц. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения;

Байгузина Елена Николаевна, доц. кафедры философии, истории и теории искусства, канд. искусствоведения;

Безуглая Галина Александровна, зав. кафедрой музыкального искусства, канд. искусствоведения, доц.;

Букина Татьяна Вадимовна, доц. кафедры музыкального искусства, д-р искусствоведения, доц.;

Головина Татьяна Ильинична, проректор по учебно-воспитательной работе, зав. кафедрой общеобразовательных дисциплин, канд. культурологии;

Грибанова Мария Александровна, зав. кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца;

Димура Ирина Николаевна, доц. кафедры общей педагогики, канд. пед. наук;

Дробышева Елена Эдуардовна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р филос. наук;

Зозулина Наталья Николаевна, проф. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения;

Ирхен Ирина Игоревна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, проф.;

Кузнецов Илья Леонидович, декан факультета повышения квалификации, канд. искусствоведения;

Лелеко Виталий Дмитриевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, д-р культурологии, проф.;

Максимов Вадим Игоревич, проф. кафедры балетоведения, д-р искусствоведения, проф.;

Махрова Элла Васильевна, зав. кафедрой философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, проф.;

Меньшиков Леонид Александрович, проректор по учебно-методической работе, канд. филос. наук, доц.;

Никифорова Лариса Викторовна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, проф.;

Новик Юлия Олеговна, научный редактор, д-р культурологии, доц.;

Розанова Ольга Ивановна, доц. кафедры балетмейстерского образования, канд. искусствоведения, доц.;

Силкин Петр Афанасьевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, канд. пед. наук, доц.;

Ситникова Ирина Александровна, зав. кафедрой классического и дуэтно-классического танца;

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич, проф. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения, доц.;

Степаник Ирина Анатольевна, доц. кафедры философии, истории и теории искусства, канд. мед. наук;

Ступников Игорь Васильевич, проф. факультета журналистики СПбГУ, д-р искусствоведения, проф.;

Шекалов Владимир Александрович, проф. кафедры музыкального искусства, д-р искусствоведения.

Дорогие читатели!

Мы рады новой встрече с вами.

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

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

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

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

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

С искренним пожеланием творческого и научного вдохновения,

*Ректор
Н. М. Цискаридзе*



ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели, уважаемые авторы!

Рады представить Вашему вниманию очередной номер нашего «Вестника», в котором Вы найдете широкий тематический спектр материалов, посвященных различным проблемам как классического, так и современного искусства.

В выпуске представлены традиционные научно-исследовательские векторы: «Теория, история и практика хореографического искусства» (в материалах о различных балетных постановках), продолжение рубрики «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии», соответствующее вектору прикладных исследований, а также материал об оценке акустических особенностей оперных залов («Менеджмент в искусстве»). Тематический раздел «В зеркале искусств» отражает мнение наших авторов о некоторых проблемах изобразительного искусства (Л. Д. Мельничук. «Артистический мир в карикатурах И. А. Всеволожского»), музыкального творчества и психологии восприятия музыки (Н. И. Дегтярева, Н. М. Эйсмонт. «Структура и смысл: о восприятии музыки неподготовленным слушателем»).

Дискуссия о современных художественных практиках представлена в статье Л. А. Меньшикова «Дзен и антиискусство», продолжающей обсуждение темы интермедиальности в искусстве XX века, «открытой» предыдущими номерами журнала.

Желаем Вам интересного прочтения!

*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	
О. И. Розанова. Золотая цепь преемственности: К юбилею Н. С. Янанис	7
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
О. А. Гагарина. К вопросу о национальных истоках балетного театра во Франции	11
И. Н. Димура, Д. С. Макарова. Танцевальная выразительность артистов балета: К вопросу о дефинициях	20
А. В. Епишин. Дж. Баланчин и С. С. Прокофьев: История несостоявшегося сотрудничества, или рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (Ч. 3)	31
Л. В. Никифорова. «Политики танца» как исследовательская категория	44
Д. Д. Уразымбетов. Новаторские поиски М. Тлеубаева в национальном балете «Аксак кулан»	51
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ	
В. И. Березуцкий. Синдром гипермобильности суставов у артистов балета (Ч. 2)	62
А. М. Привалов. Особенности хирургической коррекции вальгусной деформации первого пальца стопы	67
МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ	
А. И. Кузнецова. Методы оценки акустических качеств оперных залов	75
В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ	
Н. И. Дегтярева, П. М. Эйсмонт. Структура и смысл: О восприятии музыки неподготовленным слушателем	85
Л. Д. Мельничук. Артистический мир в карикатурах И. А. Всеволожского	95
Е. В. Степанова. Квартет F-dug в переписке П. И. Чайковского и Н. А. Римского- Корсакова	103
Ю. Н. Чирва. «Пьесы жизни» А. Н. Островского и «роман-трагедия» Ф. М. Достоевского	110
В. А. Шекалов. Владимир Нильсен и орган	119
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	
Л. А. Меньшиков. Дзен и антиискусство	129
ХРОНИКА СОБЫТИЙ	
О. В. Кирпиченкова. 274-й выпуск состоялся!	140
Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2016 г.	142
Аннотации	144
Сведения об авторах	154
Редакционная политика журнала	158
Перечень требований, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации в журнале	159
К сведению подписчиков	161

CONTENTS

Greetings from the Rector	3
Editor' preface	4
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCES, TRADITIONS, PRACTICE	
<i>O. I. Rozanova</i> . Golden chain of continuity: to the anniversary of Natalia. S. Yananis	7
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>O. A. Gagarina</i> . To the origin of the National Ballet in France	11
<i>I. N. Dimura, D. S. Makarova</i> . Dancing expressiveness of ballet dancers: to the question of definitions	20
<i>A. V. Yepishin</i> . J. Balanchine and S. Prokofiev: history of failed cooperation (Part 3)	31
<i>L. V. Nikiforova</i> . "Politics of dance" as a concept	44
<i>D. D. Urazymbetov</i> . Innovative search of Mintai Tleubaev in the National Ballet "Aksak kulan"	51
CURRENT ISSUES OF BIOMEDICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY	
<i>V. I. Berezutsky</i> . Ballet dancers' joint hypermobility syndrome (Part 2)	62
<i>A. M. Privalov</i> . Surgical correction of hallux valgus deformity	67
MANAGEMENT IN ARTS	
<i>A. I. Kuznetsova</i> . Methods of acoustic evaluation of opera houses	75
IN THE MIRROR OF ARTS	
<i>N. I. Degtyareva, P. M. Eismont</i> . Structure and meaning: on the perception of music by untrained listener	85
<i>L. D. Melnichuk</i> . Artistic elites in caricatures of I. A. Vsevolozhsky	95
<i>E. V. Stepanova</i> . String Quartet (F-dur) as a subject of P. I. Tchaikovsky and N. A. Rimsky-Korsakov correspondence	103
<i>Yu. N. Chirva</i> . A. N. Ostrovsky's "Plays of life" and F. M. Dostoevsky's "Novel-tragedy"	110
<i>V. A. Shekalov</i> . Vladimir Nielsen and organ	119
THEORY AND PRACTICE OF MODERN ART	
<i>L. A. Menshikov</i> . Zen and Anti-art	129
CHRONICLE OF EVENTS	
<i>O. V. Kirpichenkova</i> . Graduation took place in 274 times!	140
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2016	142
Abstracts	144
Authors	154
Editorial policy	158
Requirements for author's manuscripts	159
Subscriptions	161

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

УДК 792.8

О. И. Розанова

ЗОЛОТАЯ ЦЕПЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ:
К ЮБИЛЕЮ Н. С. ЯНАНИС¹

О жизни Натальи Станиславовны Янанис, недавно отметившей весьма солидный юбилей, можно написать увлекательную повесть. События истории переплетутся в ней с событиями личными, порой парадоксальным образом. Так во время Отечественной войны 1941 г. четырехлетняя Наташа заболела тяжелой формой дифтерита. Едва живую истощенную девочку, у которой отнялись ноги и отказывала речь, положили в больницу, и это спасло ее от голодной смерти в блокадном городе, поскольку пациентов лечебницы кормили.

Не обошлось без вмешательства истории и при выборе профессии. Крупнейшим специалистом по историческим танцам Н. С. Янанис (см. рис. 1 наклейке между с. 8 и 9) стала благодаря своей матери — Марине Борисовне Страховой, женщины во многих отношениях замечательной. Внучка Николая Оттовича фон Эссена — знаменитого российского адмирала, героя обороны Порт-Артура, а значит, потомственная дворянка, М. Б. Страхова в послереволюционные годы не имела права поступить ни в одно высшее учебное заведение.

Происхождением не заинтересовались только в балетном училище на улице Зодчего Росси, куда М. Страхова и поступила на вечернее отделение, благо имелась подготовка, полученная в школе Акима Вольнского. В 1930 Марина выпустилась из училища по классу М. Ф. Романовой (вместе с В. М. Чабукиани, К. М. Сергеевым) и начала преподавать классический танец. А в 1940 закончила еще и педагогические курсы, организованные А. Я. Вагановой, где ее мэтрами были, кроме самой Вагановой, А. В. Лопухов и Н. П. Ивановский. Продолжить работу не дала разразившаяся война. Училище было эвакуировано в Пермь, но Марина Борисовна решила остаться в городе, не подозревая о чудовищных испытаниях, которые выпадут на ее долю. Из-за бомбежек приходилось неоднократно переезжать с места на место. Однажды даже укрылись в подвалах Эрмитажа. Чтобы выжить, Марина Борисовна снова поступила учиться — теперь в Институт физической культуры имени Лесгафта и с ним эвакуировалась в Киргизию вместе с матерью и дочкой. Город Фрунзе (Бишкек) был погружен во тьму, но театру давали свет, и там оставались допоздна, а потом буквально ползли в крошечной темноте домой.

¹ Статья публикуется в авторской редакции (*Примеч. Ред.*)

М. Б. Страхова служила в театре и вдобавок открыла детскую студию, где приходилось быть и педагогом, и хореографом, и портнихой. Постоянно находившаяся при матери Наташа с интересом постигала азы балетной науки. По возвращении в Ленинград, мать и дочь пришли на улицу Росси. Марина Борисовна преподавала классику и, по предложению худрука Ивановского, еще и историко-бытовой танец. Наташа в 1946 г. стала ученицей первого класса Хореографического училища, где в числе ее педагогов был и Н. П. Ивановский. И дальше их профессиональная жизнь шла как бы параллельно, то скрещиваясь, то расходясь.

М. Б. Страхова, работая в Училище, снова села за парту — на этот раз в Консерватории на педагогических курсах, возглавляемых Вагановой. А через десять лет после выпуска, в 1962 г., вместе с П. А. Гусевым, Н. А. Анисимовой, А. Я. Шелест и Н. А. Камковой, здесь же, в Консерватории, оказалась в числе первых преподавателей созданной Федором Лопуховым кафедры балетмейстерского образования. Знаменательное совпадение: Н. С. Янанис, заканчивая карьеру солистки балета, прошла почти такой же путь. Вначале 1970-х гг. Гусев пригласил ее в Консерваторию давать урок классического танца студентам кафедры. Через несколько лет она стала студенткой кафедры хореографии Консерватории на отделении педагогов-репетиторов, училась вместе с Габриэлой Комлевой, Еленой Евтеевой, Натальей Большаковой, Реджепом Абдыевым, Алексеем Улановым, Вадимом Гуляевым. Получив диплом балетмейстера-репетитора, начала вести в Консерватории трехгодичный курс историко-бытового танца и по-прежнему давала урок классики.

Янанис отклонила предложение руководителей Училища преподавать классический танец, хотя имела на то все основания. Ее педагогами основной балетной дисциплины были блестящие специалисты — Е. П. Вечеслова-Снеткова, В. С. Костровицкая, А. Я. Шелест, Н. Р. Тихонова, Н. В. Балтачеева. В 1953 г., ученицей шестого класса Янанис приняла участие во Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте. Танцевала во всех массовых номерах — первом акте «Спящей красавицы», дивертисменте «Гаяне», «Спортивной сюите» Якобсона.

В театре Янанис оттачивала мастерство с Е. О. Гейденрейх и М. Н. Шамшевой. За 22 сезона в Малом оперном театре (Михайловском) исполнила ведущие и сольные партии во множестве классических и современных балетов. Освоить их помогали партнеры — Юрий Литвиненко, Вениамин Зимин, Адольф Хамзин, Анатолий Сидоров, Никита Долгушин, Василий Островский, Реджеп Абдыев и др. Это были превосходные артисты, но особые (романтические) отношения сложились с Хамзиным. В 1960 г. возникла новая семейная пара, вскоре родилась дочь Алиса, а шесть лет назад супруги отметили золотую свадьбу!

В 1950–1960-е гг. Малый оперный театр был на подъеме. Янанис участвовала в новых постановках Ф. В. Лопухова, К. Я. Голейзовского, П. А. Гусева, Л. В. Якобсона, Б. В. Фенстера, И. А. Чернышева, Н. А. Долгушина, К. Ф. Боярского, Л. А. Андреева, Н. А. Анисимовой, Г. Р. Замуэля и др. Вершины ее академического репертуара — Одетта-Одиллия, Медора, Никия («Тени»).

Приложение к статье

О. И. Розановой «Золотая цепь преемственности: К юбилею Н. С. Янанис»



*Рис. 1. Педагог-хореограф
Н. С. Янанис*



Рис. 2. На уроке историко-бытового танца



Рис. 3. На уроке историко-бытового танца



Рис. 4. Поиск правильной позы

Не каждой балерине достается такое творческое богатство. Оно пригодилась Янанис в работе по постановке балетов классического наследия в различных городах и странах. Из ее рук труппы Новосибирска, Минска, Тбилиси, Перми получили «Арлекинаду», «Привал кавалерии», «Фестиваль цветов» Гран па из «Пахиты»; «Щелкунчика» — Алма-Ата, Бишкек, Лисабон. В Минске благодаря Янанис (совместно с Г. Мельниковой) появился «Корсар», в Екатеринбурге (вместе с Г. Комлевой и Е. Евтеевой) осуществлена «Баядерка», в Берлине (вместе с Г. Комлевой) — «Тени», «Шопениана», «Пахита», в Каролине (США) — «Пахита».

И все же Янанис выбрала для своей второй — педагогической — профессии историко-бытовой танец. Сознательно пойдя по стопам матери, она получила из ее рук ценный, можно даже сказать, уникальный материал, который Марина Борисовна, в свою очередь, получила от самого Н. П. Ивановского — создателя учебной дисциплины «Историко-бытовой танец», автора первого научного труда «Бальный танец XVI—XIX вв.» (1948). Страхова была внимательной ученицей Ивановского на курсах в Училище, затем — на курсах в Консерватории, и с его благословения стала ассистентом Ивановского в Училище, а позднее — единственным преподавателем и лучшим специалистом этой дисциплины в Училище и Консерватории.

Наталья Станиславовна также сначала ассистировала Марине Борисовне, а после ее выхода на пенсию стала преподавателем в Консерватории — пока незаменимым. Зато в Академии Русского балета сегодня рядом с ней работают ее ученицы и последовательницы — Юлия Зайцева, Нина Иванович, Анастасия Васильева. Янанис не только передала им свои знания. Она позаботилась об их дальнейшей судьбе и помогла с устройством на работу.

С бесконечной благодарностью помнят Янанис и выпускники Консерватории. По ее инициативе в экзамены по историко-бытовому танцу непременно включались собственные композиции студентов, а наиболее удачные разучивали ученики Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой и, в свою очередь, показывали на экзаменах, встречая одобрение комиссии и зрителей.

Однажды Б. Я. Брегвадзе попросил Янанис порекомендовать ему преподавателя историко-бытового танца для руководимой им кафедры хореографии в Институте культуры. Выбор пал на выпускницу Консерватории Светлану Ануфриеву — высокую, красивую девушку, отличавшуюся вдумчивым, творческим отношением к предмету. Янанис не ошиблась. Ее ученица уже много лет успешно преподает редкую дисциплину и продолжает пополнять знания по старинным трактатам о танце. Приведем ее собственные слова: «Наталья Станиславовна для меня дорогой, глубоко уважаемый и горячо любимый человек. Как преподаватель я ей обязана всем. Какой у нее был великолепный показ — подробный до мельчайших деталей, до кончиков пальцев! Какое внимание к стилю каждого танца с рассказом об особенностях эпохи, костюмах, обуви, манерах. На занятия приходила в длинной юбке, в туфлях на низких каблуках. Когда на каждый зачет или экзамен мы сочиняли танцы, участвовала в постановочном процессе, подсказывала,

поправляла. Мы впитывали от нее петербургскую культуру, петербургскую интеллигентность».

Культуру и интеллигентность Янанис унаследовала от родителей и учителей. В золотой цепи непосредственной преемственности она — третья после Ивановского и Страховой. Эта славная «триада» — прочный фундамент, на котором стоит сегодня и будет стоять в необозримом будущем дисциплина «Историко-бытовой танец». Сохраненные образцы бальной хореографии являются кладом знаний о музыке и модах разных эпох, о поведении и манерах мужчин и женщин, которых танец преображает в дам и кавалеров, словом, это ценнейший пласт гуманитарной культуры.

Янанис приобщает учеников к этой культуре не только красотой показа движений. В ее «методологии» столь же важны деликатность обращения, даже интонации голоса (см. рис. 2, 3, 4 на вклейке между с. 8 и 9). И это также унаследовано от ее предшественников. Автору этих строк довелось вначале 1960-х г. быть ученицей М. Б. Страховой. Прошедшие десятилетия не стерли из памяти ее выразительный облик: породистое худощавое лицо, внимательные серые глаза, нос с легкой горбинкой, точеные кисти рук. Нельзя забыть и изящество ее движений, выдержанность в обращении с учениками, ровный, никогда не повышаемый тон голоса.

Точно так же доброжелательна, тактична с подопечными любых возрастов Янанис — всегда подтянутая, собранная, всегда в хорошем настроении, располагающем к работе. Пожалуй, только в одном отношении она не последовала примеру матери. В 1965 г. Страхова написала главы о классическом и историческом танце для учебника по художественной гимнастике. Янанис в силу служебной необходимости сделала по своей дисциплине учебные программы, начала готовить к переизданию книгу Ивановского, нуждавшуюся в некоторой корректировке и новом иллюстративном материале. Однако вскоре факсимильное издание книги осуществили в Калининграде, и стимул к продолжению работы пропал, о чем можно только пожалеть. Впрочем, книгой Янанис, причем книгой действенной, живой, можно считать ее учеников, которым несть числа. И пусть еще долгие годы растут и множатся их ряды, пусть они вплетут новые звенья в золотую цепь преемственности, выкованную Ивановским, Страховой, Янанис!

16 ноября 2016 г.

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

О. А. Гагарина

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВО ФРАНЦИИ

Европейский балет в его первоначальной форме синкретичного спектакля, соединившего воедино поэзию, музыку и хореографию, зародился во Франции в XVI в. Начало его истории принято связывать с постановкой *Le Ballet comique de la Rein*)¹. Спектакль состоялся в зале Малого Бурбонского дворца в Париже и привлек внимание нескольких тысяч зрителей. Заказчиком и спонсором показа выступила Екатерина Медичи. Постановка была приурочена к событиям государственной важности — свадьбе сестры королевы Луизы Маргариты Лотарингской с герцогом Жуайёзом. Руководителем и постановщиком этого грандиозного пятичасового действия был назначен начальник оркестра скрипок, Бальтазар де Божуайё. Музыка арий и хоров написал придворный певец и композитор Ламбер де Болье, инструментальные номера подготовил королевский певец Жак Сальмон, декорации и костюмы спроектировал Жак Патен, стихи сочинил поэт и духовник короля Ла Шени.

В основу первого в европейской истории балетного спектакля была положена легенда о волшебнице Цирcee. Мифологический сюжет давал богатую пищу для фантазии постановщика, стремившегося, исполняя волю королевы, «создать нечто великолепное и величественное» [1, с. 66]. Новизна изобретения, по всей видимости, осознавалась самим Божуайё, и, судя по написанному им предисловию к либретто, состояла в соединении балета, понимаемого как «геометрические сочетания нескольких человек, танцующих вместе под разнообразную гармонию нескольких инструментов» [1, с. 66] с комедией. Автор, по его собственному выражению, «оживил и заставил говорить Балет, заставил петь и звучать музыкой Комедию» [1, с. 63]. В спектакле эффектные выходы героев в костюмах и масках чередовались с различными «зрелищами» и «прикрасами», вокальными номерами, поэтическими декламациями, и, конечно, танцами. В сюжет спектакля были вовлечены мифологические персонажи, в том числе — Цирцея². При этом спектакль отражал театральные традиции Средневековья и Возрождения. Во многом чувствовалось влияние Италии, усилившееся в период итальянских войн.

¹ «Комедийной балет Королевы» — (франц.) Другое известное название этой постановки — «Цирцея».

² Образ коварной волшебницы Цирцеи вскоре станет одним из самых популярных в операх и балетах эпохи Барокко.

Можно ли назвать «Цирцею» лишь «транскрипцией» итальянских музыкально-драматических опытов? Известно, что в Италии подобные эксперименты привели к рождению *drama per musica*, однако балет всё-таки считается детищем французской культуры и отражением её национального идеала. В ходе реконструкции истории балета нельзя не учитывать влияние некоторых национальных тенденций в театральной сфере, определивших особенности развития французской культуры Позднего Средневековья и Ренессанса. На некоторых из них хотелось бы остановиться в данной статье.

Имея характер вполне национальный, Французский Ренессанс был на первых порах тесно связан с итальянским. Эта связь возникала на почве длительного культурного взаимодействия, начало которому положили завоевательные походы. В 1495 г. Франция начинает военную кампанию в Италии. Итогом военных экспедиций Карла VIII, Людовика XII и Франциска I к герцогствам Неаполя и Милана, которые длились в среднем около пятидесяти лет, стали не столько территориальные приобретения, сколько культурно-эстетические впечатления от увиденного по ту сторону Альп. Французские сеньоры были очарованы мягкостью климата, великолепием дворцов, красотой и элегантностью женщин, блеском балов, празднеств и маскарадов, данных в их честь. Всё это их пленило, хотя французы не всегда могли, как отмечал А. Прюньер, оценить красоту произведений искусства, открывшуюся им. Так, по его словам, «фрески Гирландайо, Боттичелли, Пинтуриккио взбудоражили их меньше, нежели новизна увиденных ими обычаев. Их восхитила красота масок, они были очарованы разнообразием танцев, бытовавших в среде итальянской знати: вместо нескольких бассдансев, употребляемых при французском дворе, они обнаружили бесконечные разновидности па, жестов, аттитюдов, которые сочетались с грацией и гармонией» [2, с. 35]. Для укрепления престижа Франции на европейском континенте Франциск I призвал на службу французскому двору целую армию итальянских художников, скульпторов, архитекторов, музыкантов, танцовщиков и учителей танцев.

Присутствие итальянцев при французском дворе оказало прямое влияние на развитие танцевальной культуры. По мнению исследователей (в частности, того же Прюньера) появление итальянцев способствовало распространению фигурных танцев, мало известных до начала итальянской гуманистической экспансии.

Итальянцы привезли во Францию готовую школу танца, опирающуюся на серьёзные теоретические основания. На протяжении XV–XVI вв. в Северной Италии выходили трактаты с описаниями правил танцевальных движений, специальными терминами и размышлениями о художественных возможностях хореографии и её месте в ряду других искусств. Известные теоретики танца были одновременно профессиональными танцовщиками и хореографами. Своей школой танца в эту эпоху прославился Милан. Танцовщики и учителя танцев, получившие образование в Милане, были популярны по всей Европе. Чезаре Негри, теоретик и мастер хореографии второй половины XVI в., в своём трактате «Новые изобретения танца» (1604) упоминает более сорока итальянских танцмейстеров, своих современников, многие из которых работали как в Италии, так

и за её пределами. Среди знаменитых итальянских танцовщиков, приглашённых ко французскому двору был и создатель «Цирцеи». Божуайё, он же Бальтазарини де Бельджозо, был уроженцем Пьемонта. Согласно одной из версий этот талантливый скрипач и танцовщик приехал во Францию по приглашению королевы. Сама же Екатерина Медичи, флорентийка по происхождению, была известной покровительницей искусств и любительницей танцев. Ей не без оснований приписывают моду на итальянские пасторали и балеты, которыми она и её свита занимали себя в Фонтенбло.

Трудно не признать существенное влияние Италии на развитие всех европейских музыкально-театральных форм Франции. С конца XV в. в Италии, в русле гуманистического движения, сопровождавшегося ослаблением влияния церкви на искусство, утвердились светские роды зрелищ, в том числе, танец и пантомима. Огромное влияние на зарождающийся французский балет оказали итальянские пасторальные драмы, интермедии и различные формы маскарадов, в которых танец служил одним из неперенных элементов действия.

Всё это объясняет, почему «Цирцея» напоминала современникам пышные постановки *a l'italienne*. Многие внешние черты итальянского влияния можно заметить в новом изобретении Божуайё: выходы колесниц по образцу флорентийских *mascherate*³, антично-пасторальные пейзажи и декорации⁴, панегирические песни монарху и интермедии, восходящие к «Сказанию об Орфее» А. Полициано (1471).

Авторы сценария балета, в центре которого — образ коварной волшебницы Цирцеи, явно не избежали влияния популярного итальянского романиста Л. Ариосто⁵. А. Прюньер в своём труде о придворном балете во Франции указывает на существование жанрово-стилевого прототипа «Цирцеи»: «Несомненно, — пишет он, — что автор “Цирцеи” имел сначала намерение писать смешанную аллегорическую пастораль по итальянской моде, с лирическими и хореографическими интермедиями» [2, с. 82]. Р. Роллан ещё более проясняет истоки. По его мнению, образцом для создателей первого французского балета могли послужить пьесы с музыкальными интермедиями, например, — поставленная для свиты Генриха III в 1574 г. в Венеции «Трагедия на античный лад» К. К. Франжипани и К. Мерullo [3, с. 217].

Акцентируя важность итальянских артистических традиций для французского искусства балета, вместе с тем, следует признать, что становление французского балета также происходило на фоне становления и развития средневековых, собственно французских, форм танцевального искусства.

В европейской средневековой культуре танец присутствует как в светской, так и религиозной жизни. В сакральной сфере, в проведении религиозных обрядов танец был специфическим проявлением благочестия — одной из важнейших категорий христианского сознания. Й. Хейзинга в своей книге «Осень Средневековья»

³ «Маскерате» (*итал.*). — жанр придворных театральных представлений с музыкой во Флоренции XVI в.

⁴ Одна из декораций, например, представляла дубовую рощу и грот Пана.

⁵ «Неистовый Роланд».

раскрывает сущность благочестия. По мнению учёного, под благочестием в эпоху Позднего Средневековья понимали душевную возбудимость, особую «умягчённость» сердца, склонность к слезам и восторженности. Так как «французское благочестие по своему характеру было более порывистым, более страстным, чем нидерландское, легче впадало в преувеличенные формы и легче стихало» [4, с. 192], именно оно являлось благодатной почвой для развития танца внутри религии. Возможно, поэтому в культуре французского католичества возникли включавшие хореографию многообразные модели сценических театральных действ, которые разыгрывались при участии духовных лиц и в храмах, и на улицах. По словам М. С. Кагана, в художественно-религиозной жизни Средневековья «выделяется особого рода деятельность, именовавшаяся *theatrica*: собственно драматические действия, литургическая драма, мистерии, миракли т. д.» [5, с. 130]. Сюжеты мистерий соединяли воедино сакральную и профанную (мирскую) стороны христианской культуры.

Одним из популярных сюжетов средневековых мистерий, косвенно подтверждающих своим названием присутствие в мистериях хореографии, является *La Danse Makabre*⁶. С XII в. Этот сюжет неоднократно воспроизводился в произведениях французской литературы, изобразительного и декоративного искусства, поэзии, скульптуре и в театре, что указывает на значимость идеи, распространившейся во времена Средневековья. Самым известным её воплощением были фрески в галереях кладбища «*des Innocents*»⁷ в Париже, снабжённые стихотворными подстрочниками. Существовала и драматическая интерпретация «хоровода смерти». Известно, что в 1449 г. «Пляска» была поставлена при дворе герцога Бургундии в Брюгге. Й. Хёйзинга упомянул об этом событии в своей книге и допустил возможность того, что именно сценическая версия «Пляски смерти» могла породить её вариации в изобразительном искусстве. «Если бы мы представили себе внешний облик такого спектакля, — пишет Хёйзинга, — краски, движения, скольжение света и тени по фигурам танцующих, — мы ощутили бы гораздо лучше истовость страха, вызывавшегося Пляской смерти в душах людей того времени, чем это позволяют нам сделать гравюры Гюйо Маршана и Хольбайна» [4, с. 132].

Большое значение для развития во Франции культуры сценического танца имела также средневековая традиция дворцовых момерий и междуяствий. Светские зрелища эпохи позднего Средневековья, родившиеся в русле этой традиции, сыграли важнейшую роль для формирования стилистики «серьёзного» танца и основ будущего балета. Момериями, междуяствиями и турнирами в эпоху Средневековья назывались придворные действа, разыгрываемые профессиональными актёрами и знатными любителями во время балов и празднеств, торжественных трапез. Момерии и интермедии дворов Франции и Бургундии включали настоящие драматические постановки. Дорогие костюмы, пышные декорации и передовые изобретения (машины) украшали эти действа. Людовик Селлер, исследователь истоков французской оперы, писал о междуяствиях: «Это были короткие

⁶ Пляска смерти» — (франц.).

⁷ Кладбище «Невинных» или «Безгрешных» — (франц.).

сцены в виде различных турниров — рыцарских и галантных, в которых фигурировали огромные машины, группы персонажей, трофеи, чудовища, извергавшие огонь, или гастрономические сюрпризы» [6, с. 29–30]. Судя по сохранившимся описаниям, момерии и междуяствия XV в. представляли собой достаточно сложные по структуре спектакли, где пантомима, танец, и пение образовывали свободные комбинации. Впечатляет и техническая сторона этих действ. О высокой степени развития машинерии в Бургундии позволяет судить, например, междуяствие при дворе Шарля Орлеанского, воспоминание о котором оставила Кристина Пизанская в своём «Ди о розе» (1401). Персонажи этого произведения — Богиня Верности и её спутницы, «*nymphes et de puceletes*»⁸, — неожиданно спускаются в залу «с неба» в «богато украшенной огнями» машине, в то время как гости ведут «вежливые речи о куртуазности и чести» [2, с. 15].

Впечатляет и то, насколько естественно христианская символика и сюжетика могла сочетаться с языческими, мифологическими мотивами. Так, в щедрой фантазии создателей момерий, вроде «Праздника Фазана», заметны и связи с античной традицией. Такое органическое взаимопроникновение христианского и мифологического в художественной жизни было обусловлено необычайной широтой и некоторой «калейдоскопичностью» средневекового сознания. Тотальная религиозность Средневековья, пронизывая все сферы культуры, провоцировала и в обыденной жизни смешение сакрального с повседневным, христианского с языческим, библейского с мифологическим. Вместе с тем, рыцарско-героический идеал, составлявший основу светской придворной культурной традиции, также предполагал такой синтез, например, элементов современной (рыцарской) и древней (античной) истории и мифологии в изображении героического начала.

Уже на рубеже XIV–XV вв., задолго до итальянских походов, во Франции были предприняты первые попытки нового осмысления Античности. Начало XV в. было отмечено появлением обществ — «штудий», из которых вышли первые французские гуманисты, основным толчком для деятельности которых был интерес к филологии и гуманитарным наукам. В это время осуществляется ряд переводов античных трагедий и поэтических трактатов античных авторов, а также писателей итальянского Ренессанса. В 1469 г. в Сорбонне был установлен первый печатный станок, и уже к концу века в стране их насчитывались десятки. Особым издательским спросом пользовались образцы национальной литературы⁹, переводы древних латинских драматургов, философов, современных итальянских авторов. Интересы гуманистов, поначалу сугубо филологические, постепенно расширяются, захватывая всё новые и новые области. К 1490 г. относится бурный всплеск гуманистической мысли во Франции, представленный великими именами Ф. Рабле, Маргариты Наваррской, К. Маро, Л. д'Этапля.

Начиная с периода правления Франциска I культурная ситуация в стране начала определяться королевским двором. Так, Прюньер подчёркивает, что итальянское влияние на развитие музыкального театра во Франции осуществлялось лишь

⁸ «Нимфы и юные девы» — (франц.).

⁹ «Роман о розе» был напечатан уже в 1473 г.

до тех пор, пока придворные поэты Франции не взяли под контроль ведение празднеств [2, с. 41]. Созидание новой французской культуры, ставшее делом общенациональной важности, было немислимо без смелых и новаторских опытов в области языка и поэзии, впоследствии захвативших и другие сферы искусства, в том числе музыкальный театр. Путь новой поэзии указал Тома Себилле в своем трактате «Французское поэтическое искусство» (1548), выступив, в частности, за почерпнутое у Платона понимание поэзии как «божественного вдохновения» — вопреки его ремесленническому толкованию, распространённому в более ранних поэтиках. Но всё же важнейшую роль в деле создания национальной литературной и поэтической школы сыграли поэты из кружка Плеяды: Ронсар, дю Белле, Баиф.

Поэтическая программа Плеяды, изложенная в литературном манифесте «Защита и возвеличивание французского языка» (1549), отражала новые представления о миссии поэта, о месте поэзии в ряду других искусств, а также о её влиянии на другие сферы. Манифест провозглашает принцип *Poeta doctus*¹⁰, противопоставляемого простому слагателю виршей. Проблема формирования поэтической культуры подразумевала также обновление жанров. Среди пунктов «Защиты» фигурировал принцип подражания древним и призыв заимствовать поэтические жанры из древнегреческой поэзии (в первую очередь, её малым формам: элегии, оде, сонету, эклоге).

Характеризуя некоторые жанры древней и современной поэзии, Себилле в своём трактате относит эклогу к разновидностям диалога (наряду с театральными жанрами моралите и фарса), т. е. к формам поэм, которые строятся на разговорных диалогах или полилогах. Говоря о «классическом» содержании жанра, Себилле отсылает читателя к Феокриту и Вергилию, а также к поэзии К. Маро. У последнего он выделяет, помимо диалогической эклоги, специфическую её форму, построенную на «непрерывной авторской речи» (эклоги Маро «Пан и Робен», «Титир», эклога на смерть матери короля Франциска I). Признанными мэтрами эклоги среди членов Плеяды были Баиф, который написал свои эклоги в период с 1554 по 1559 гг., а также Ронсар, чьи эклоги были написаны вначале 1560-х гг.

Содержание эклоги, согласно Себилле, развивало в основном гражданскую или политическую тематику. Обязательным же в ней было наличие «пасторального стиля» [7, с. 227]. В эклогах, — утверждает Себилле, — «участвуют пастухи и хранители стад, рассуждающие на присущем им наречии о смерти государей, превратности времён, государственных переменах, радостных торжествах, почестях, оказанных поэтам, и прочих тому подобных событиях — и всё это в форме столь прозрачной аллегии, каковой являются имена и названия действующих лиц, а также подобающее приспособление пастушеских речений к заключённому или подразумеваемому в них смыслу, что всё, о чём говорится в эклоге, видно столь же отчётливо, как живопись под стеклом» [7, с. 226]. Первый (диалогический) тип эклоги в придворной культуре нередко бытовал в виде драматических

¹⁰ «Поэта-учёного» — (лат.).

постановок «на случай». Драматическая интерпретация оставляла место для пантомимных сцен и балетных выходов, наличие которых превращало такие эклоги в красочные балеты.

Из пяти эклог, созданных Ронсаром, первая и последняя написаны специально для сцены. Обе они как по своему предназначению, так и по содержанию уже представляют собой драматические спектакли с музыкой и танцами. Описания этих так называемых бержери (*bergerie*) или пасторалей даёт Г. Н. Ермоленко в статье «Особенности пасторальных жанров в поэзии П. Ронсара» [8, с. 98–110]. Первая бержери-эпиталама относится к 1559 г. Она была написана по случаю бракосочетания кардинала Карла Лорренского, поэтому мифологические мотивы в ней соединены с панегирическими. Действие происходит в священном гроте, где пастухи славят Палладу и Бахуса, а затем возносят хвалу Карлу IX. Поэтическое пространство эклоги населено мифологическими героями — нимфами, селенами, музами. Упомянуты и языческие боги-покровители пастухов: Адонис, Парис, Аполлон. Содержание эклоги сводится к прославлению государства, поэзии, любви и плодородия. Центральное место отведено изображению свадебного обряда, где пастухи взывают к богу брачных уз — Гименею, поют песни в честь жениха и невесты. Мифологический антураж эклоги сочетается и с фольклорными мотивами, характерными ещё для средневековой обрядовой поэзии.

Вторая «Бержери» была поставлена 13 февраля 1564 г. (день Королевы-матери Франции) в Фонтенбло вместе со спектаклем «Гиневра» — драматической адаптацией романа Ариосто «Неистовый Роланд». От романа не осталось ничего, кроме отрывочных упоминаний современников и нескольких фрагментов. Оба спектакля были частью десятидневной череды празднеств, организованных Екатериной Медичи по случаю празднования примирения враждующих фракций после первой религиозной войны (1562–1563 гг.) и утверждения власти 13-летнего короля Карла IX. Они представляли собой красочное зрелище — костюмированный спектакль, включавший помимо поэтической декламации драматическое действие, музыку и танец. В данной эклоге Ронсар обращается к теме Золотого века, который осмысливается в связи с современными политическими реалиями. Среди персонажей эклоги фигурируют реальные лица. Так, под масками пастухов скрыты герцог Орлеанский (Орлеантен), герцог Анжуйский (Анжело), Диана де Пуатье (Диана), король Наваррский (Наваррен), Андре де Гиз (Гизман), Маргарита Савойская (Марго).

Помимо реальных персон «Бержери» включала и другие лица. Хоры и танцы исполняли 12 «пастухов». Два музыканта, играли и аккомпанировали себе на лире (или, возможно, на лютне). Причём, в качестве одного из них выступал, по некоторым сведениям, Тибо де Курвиль — поэт и музыкант, ближайший соратник Баифа, с которым они тремя годами позже основали Академию поэзии и музыки.

Открывается «Бержери» прологом, где противопоставлены природа и цивилизация, красота искусственная и естественная. Причём, поэт, в пасторальном духе, отдаёт предпочтение простоте перед природой, окультуренной садово-парковым искусством. Главный эпизод эклоги изображает агон пастухов-поэтов, слагающих

песни о прошлом, настоящем и будущем Франции. Традиционным для театра Ренессанса было чередование сольных монологов и пения ансамблевых групп. У Ронсара в качестве ансамбля выступал хор пастухов, которые пели и танцевали. О том, каким был танец в этой постановке, можно судить по рассуждениям Прюньера в его статье «*Ronsard et les Fetês de cour*», посвящённой танцу в театральных зрелищах времён Карла IX и Генриха III [1, с. 62]. У В. Красовской читаем: «Поклонник живой Красоты, Ронсар любит гармоничный ритм танцующего тела. Он довольствуется не только городскими танцами: паванами, гальярдами, бранлями, — но, главным образом, фигурными танцами, лишь недавно завезёнными из Италии» [1, с. 63]. Но если в Италии стремление к субъективной передаче эмоций находило выражение в свободе импровизационного танца, то во Франции превалировала забота о красоте и ясности форм. Фигурные танцы, которыми обычно заканчивались придворные зрелища, отличала ритмическая чёткость, причём ритм танца должен был согласовываться с ритмикой аккомпанемента и стиха: как пишет Красовская, «танец скандировался, подобно тексту в пении» [1, с. 63], основанному на сменяющих друг друга ритмах музыки. В этом проявилось «природное свойство» французского вкуса с его требованием ясности, пластической конкретности и выверенности всех составляющих художественной формы.

В танцевальных выходах придворных бержери могла найти применение и экспериментаторская деятельность Антуана де Баифа по созданию стиля *mesurée à l'antique*¹¹. Попытки Баифа «пересадить» на французскую почву систему греческой метрики, основанной на правилах просодии (чередование долгих и кратких слогов), нашли продолжение в реформе танца. Подобно тому, как мелодия и стих следуют греческому или латинскому метру, танец должен был строго придерживаться метрических пропорций. Исходя из первичной эквивалентности шага и ноты, Баиф пришёл к выводу, что возможно выразить различные метры греческой ритмики пластически, гармонично согласуя жесты и шаги танцоров с хорами, которые сами же танцоры и пели. В этом «восхитительном союзе» [2, с. 65] танца, музыки и поэзии Баиф видел подлинное воссоздание греческой трагедии с хорическими танцами.

Едва опробованная реформа Пляды не нашла дальнейшего развития. Этому помешали религиозные войны. После событий Варфоломеевской ночи искусства погрузились в траур, прекратились субсидии на содержание Академии. Но с кризисом Пляды не закончились поиски тайны *mélorée antique*¹². Ренессансная мечта о воскрешении трагической музы витала в воздухе.

Осуществив главную мечту Ренессанса о синкретическом единстве искусства слова, музыки и танца, «Цирцея» Божуайё подвела итог развитию придворных театральных жанров предшествующей эпохи и открыла перспективы для новых.

¹¹ Стиль во французской вокальной музыке конца XVI века, в котором длительность нот отражает метр поэтического текста. Был одной из попыток возрождения единства музыки и поэзии, якобы достигнутого в классической Античности.

¹² «Античная мелопея» (франц.).

Согласив «в стройном теле зрение, слух и разум» [1, с. 67], Божуайё утвердил новый принцип соотношения искусств внутри пьесы и доказал безграничные возможности нового жанра. В XVII в. Франция закрепила за собой право законодательницы мод в области балетного театра. Прочно войдя в плоть и кровь национальной французской культуры, институционализированный и усовершенствованный балет получил статус высокого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 320 с.
2. Prunieres H. Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris.: Henry Laurens, 1914. 288 p.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 1: Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Пер. с франц. Е. Гречаной, с итал. З. Потаповой; ред. и коммент. В. Брянцева. М.: Музыка, 1986. 311 с.
4. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 544 с.
5. Акиндинова Т. А., А машукели А. В. Танец в традиции христианской культуры. СПб.: РХГА, 2015. 239 с.
6. Celler L. Les origines de l'Opéra et Le Ballet de la Reine (1581). Etude sur les Danses, la Musique, les Orchestres et la Mise en scène au XVI siècle. Paris.: Didier et compagnie, 1868. 365 p.
7. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2. Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. 639 с.
8. Ермоленко Г. Н. Особенности пасторальных жанров в поэзии П. Ронсара // Известия Смоленского государственного университета. Ежеквартальный журнал. Смоленск, 2009. № 4. С. 98–110.

УДК 347.785.7

И. Н. Димура, Д. С. Макарова

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРТИСТОВ БАЛЕТА: К ВОПРОСУ О ДЕФИНИЦИЯХ

В рамках данной статьи мы размышляем над связями между понятиями психофизиологические данные танцовщика, красота и музыкальность исполнения хореографического текста, создание художественного образа в балетном спектакле, подразумевая, что все они являются основными составными частями танцевальной выразительности как профессионально значимой способности артиста балета. Также рассматривается вопрос о необходимости осознанной работы, направленной на развитие танцевальной выразительности в процессе формирования личности артиста балета.

Начнем анализ с рассмотрения термина «выразительность». Обычно он стоит в одном ряду с понятиями: экспрессия, эмоциональность, сила проявления чувств и переживаний. Классики психологии, к примеру, С. Л. Рубинштейн, называют выразительностью внешнее проявление внутренней эмоциональной жизни [1, с. 617]. Научная литература не предлагает однозначного определения, подчеркивая расплывчивость и полисемичность дефиниций.

Опираясь на традицию исследования художественной выразительности различных видов искусства, заложенную еще в период Античности [2], а также на личный сценический опыт, сформулируем определение «выразительности», адекватное для исполнительского искусства в хореографии. При этом опираться будем на несколько идей.

Поскольку танцевальная выразительность — явление многофакторное, рассматривать и оценивать его представляется возможным лишь через взаимосвязь с такими понятиями как психофизические данные танцовщика, красота танцевального движения, точность исполнения хореографического текста, музыкальность и умение воплощать художественный образ через танец. Эудженио Барба в рамках Международной школы театральной антропологии осуществил нечто подобное, заявляя: «Театральная антропология — это изучение поведения человеческого существа, использующего как инструмент свои психофизические свойства (свое присутствие) для некой демонстрации, притом организованной в рамках предварительного замысла, не имеющего отношения к обыденной жизни» [3, с. 7]. Он поясняет свою позицию: «само присутствие актёра, его сценический «биос» становится возбудителем зрительского внимания до того, как будет передано некое содержание» [4, с. 28]. Это как раз о внутренней мобилизации актёра (без привязки к жанру — драме, пантомиме, балету). Далее «действие и способ его осуществления определяют, что выражает исполнитель... зритель видит демонстрацию намерения и значения» [3, с. 119]. Это о связи выразительности танцовщика и его восприятии. Выразительные движения — сплошь и рядом метафоры. И последнее: «то, что мы называем техникой, есть лишь особое применение

свойств нашего тела» [3, с. 9]. Родоначальница «свободного танца» А. Дункан утверждала: «Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли. Фраза «красота линий» — сама по себе абсурд. Линия только тогда прекрасна, когда она направлена к прекрасной цели» [5, с. 47]. Эти утверждения близки нашей позиции, однако требуется ее уточнение, поскольку хореографическое искусство обладает собственной спецификой.

Танцевальная выразительность, одухотворенная наполненность артиста балета собирает из последовательности технических элементов единое целое — танец. В танцевальном искусстве художественно выразительно то, что эффективно воплощает с помощью присущей данному виду искусства техники внутреннее содержание, идею. Этим содержанием становятся как конкретные образы персонажей, так и абстрактные явления (настроения, переживания, впечатления, цвета, ощущения и др.).

Танцевальной выразительностью артиста балета можно назвать способность танцовщика эффективно использовать физические и психоэмоциональные возможности своего тела как инструменты создания художественно-целостного хореографического образа.

К выразительным средствам танцовщика, достигающего экспрессивного эффекта в танце, передающего зрителю его содержание, относят: пластику тела, танцевальное движение-действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики (темп), музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально-семантическое значение) [7].

Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции.

Достаточно сложно дать объективную экспертную оценку качественному уровню танцевальной выразительности балетного артиста, поскольку она зависит от нескольких факторов: восприятия зрителя, самоощущения артиста и критериев, задаваемых профессионалами (педагогом-репетитором, хореографом, постановщиком, профессиональной средой, референтной группой и др.).

Восприятие — сложный когнитивный процесс, в котором образ, создаваемый во время сценического действия, соотносится, резонирует с внутренними представлениями, идеями, опытом, как артиста, так и публики. Красота движения определяется не только красотой идеи и формы, воплощаемых артистом, но и уровнем эстетического развития публики, отдельного зрителя. Поэтому зрительская оценка выразительности артиста всегда относительна и субъективна.

Выразительные средства танца многообразны: пластика тела; динамика, ритм и амплитуда движений; мимика, жесты и ракурсы танцовщика и т. д. Общие средства выразительности изобразительных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры) идейно близки и взаимосвязаны с балетом. Объем и контръем, ракурс и силуэт, поза и светотень объединяют пластические (пространственные) и зрелищные (пространственно-временные) виды искусства, а, значит, скульптуру

и балет [6]. Выразительная эффективность внешней формы изобразительного искусства зависит от пропорций, математически правильного соотношения частей. Законы гештальтпсихологии действуют при этом однозначно и неумолимо. «Хорошие гештальты», в наибольшей степени обладающие качествами простоты, регулярности, симметрии, замкнутости, физиологически воспринимаются легче, энергетически экономнее и поэтому оцениваются эстетически положительно. Причем «гештальт качества», принадлежащие различным объектам, воспринимаются с эстетической точки зрения одинаково. Более того, индивидуальное восприятие человека корректирует «плохие гештальты» (приблизительно равно-сторонний треугольник видится равносторонним, почти прямой угол — прямым, не совсем параллельные линии — параллельными). Такое исправление — спасительный «мост», который с помощью обучения и воспитания перебрасывается через провал, рознящий обыденное восприятие зрителя и профессионально «заточенное» мышление художника.

В танце, в отличие от скульптуры, это соотношение воплощается не только в статике, но и в динамике. Балетной публике важно воспринимать художественный акт как целостность, а не в арпеджио акцентов отдельных составляющих: музыкальности, прыжки, апломба и пр. В то же время для достижения эффекта целостности артист балета сохраняет достаточно высокую степень концентрации внимания, будучи погруженным в непрерывный процесс воплощения образов в танцевальных движениях. Именно такой подход к выразительности хореографии позволяет «держаться» внимание зрителя. Давно замечено, что артисты внушаемы и это качество повышает их способность «гипнотизировать» публику, т. е. быть суггестивными.

Подобно рассказчику танцовщик увлекает за собой зрителей в мир персонажей и образов. Так, в момент чтения текста человек погружается в историю: активно работает его образное мышление, фантазия рисует сложные картины. Читающий отвлекается от структуры написанного (букв, предложений, синтаксиса). Аналогичные процессы происходят и со зрителем балетного спектакля, когда артисту удается сконцентрировать внимание публики на целостном восприятии образно выражающего идею танца, а не только на порядке танцевальных движений или технических приемах.

Танцевальная выразительность основывается на теле, понимаемом не только как инструментальная ценность, но как источник смыслов. Смыслы провоцируются событием. Выразительный танец делает тело событием. Возможно, одна из задач балетной педагогики — работа над тем, как сделать тело событием¹ [7].

¹ Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантиленность, музыкальность и одухотворенность пластики, — все то, чем всегда отличалась русская школа танца. Педагоги первоочередной задачей считают оснащение учеников виртуозной техникой, что нередко осуществляется в ущерб развитию артистичности и выразительности. В результате, по словам С. Филатов, хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители. Балетные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности, по мнению С. Филатова.

Для возникновения смыслов необходимо осознавать, рефлексировать тело, исследовать его взглядом изнутри. Этому способствуют практики медитации, самонаблюдения, концентрации внимания, самоконтроля, превращающие восприятие в экзистенциальный опыт. При этом танец является и текстом (из которого при помощи ремесла, техник, индивидуального своеобразия вычитываются разные смыслы) и способом мышления, результатом коммуницирования которого является смысл.

Хотя гештальтпсихология активно занималась и многого достигла в изучении художественных образов как гештальтов, механизмы восприятия синтетического спектакля, балетного действия все еще не вполне исследованы. Это создает трудности в экспертной оценке танцевальной выразительности артиста балета. Несмотря на сложность и субъективность подобных оценок попытаемся выделить несколько общих параметров эстетики танцевального спектакля, соответствие которым отражает способности танцовщика к выразительному танцу.

Ориентирами (аспектами) системного подхода к экспертной оценке понятия «танцевальная выразительность», на наш взгляд, являются:

1. психофизиологические данные танцовщика;
2. красота его танцевальных движений;
3. точность исполнения им хореографического текста;
4. музыкальность;
5. умение артиста создавать танцевальный художественный образ и удерживать его целостность необходимое количество времени.

Остановимся на каждом из них.

1. Составляющая танцевальной выразительности, раскрывающаяся через психофизиологические данные танцовщика

Существует взаимосвязь между выразительностью человеческого тела и выразительностью танцевального искусства в целом. Рудольф Лабан подчеркивал значимость для танцора, как и актера, и мима, «умение чувствовать». «Освобождая умения и ритмы, танцор обязательно находит утраченные состояния сознания» [8, с. 362]. Изменения эмоционального состояния трансформируют мышцы тела и наоборот. Для Р. Лабана танец детерминирован лишь формой выразительности, поскольку движение неразрывно связано с эмоцией.

Сходные мысли высказывает С. М. Эйзенштейн, перефразируя которого, можно утверждать, что в балете артист — не только предмет, но и материал искусства, поскольку танец «высвобождается» из телесных, пластических, двигательных, мимических воплощений внутреннего мира [9]. Дыхание, характерная поза, особенность телосложения и самоподачи становятся материалом для воплощения художественного образа. Само по себе человеческое тело еще не предмет искусства. Для того чтобы воспринимать его выразительность в танце, необходимо умение мастерски, органично использовать телесные возможности с целью создания целостного художественного образа, воплощаемого посредством хореографии.

Качество движения тела определяется двумя важнейшими параметрами: качеством тела как инструмента и качеством его управления. Последнее определяется целостностью восприятия человеком своего тела как психофизического инструмента выразительности. Лишь в случае высокой концентрации внимания и адекватной системой управления движениями (координации) задается нужное соотношение их взаимодействий. Здесь исполнителю «пригодится» умение концентрировать и удерживать внимание на предмете изображения — психофизическом образе своего тела: «Органичное существование артиста балета на сцене возможно только в случае абсолютного чувствования, психофизической откровенности. Исполнение технически насыщенных партий заполняет все внимание актера» [10, с. 108]. Таким образом, выразительность танца определяется уровнем технического развития мастерства танцовщика и концентрацией его внимания в момент исполнения движения.

Очевидно, что при исполнении отдельного технически сложного движения, уровень концентрации внимания будет иным, нежели при исполнении целого танца, тем более — при создании сценической роли. Путем тренировки и развития концентрации внимания в процессе движения артист балета расширяет свой технический диапазон возможностей, благодаря которому сможет создавать и удерживать на сцене более длительное время целостный танцевально-художественный образ.

2. Танцевальная выразительность с точки зрения понимания красоты как целесообразной эффективности

Выразительность танцевального искусства тесно связана с понятием красоты. Красота определяется как «все красивое, прекрасное, все то, что доставляет эстетическое и нравственное наслаждение» [11, с. 304]. Другие ее определения субъективируют дефиниции прекрасного. Философы древней Греции считали красоту внешним выражением практической целесообразности, эффективности. «Красота — это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоречивых элементов во всяком устройстве, во всякой вещи, всяком организме... Каждая красивая линия, форма, сочетание — это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного, то есть наиболее правильного для данной вещи. Красота и есть та выравнивающая хаос общая закономерность, великая середина в целесообразной универсальности...» [12]. Это определение раскрывает понятие «красоты» через ее объективную составляющую.

Так же и танцевальная выразительность артиста балета, с точки зрения красоты, связана с реально существующими эмоциями, способами их репрезентации и кодирования, техниками тела, подкрепляемыми культурой и принятыми в искусстве балета визуальными знаками. В законах классического танца изначально заложена красота и гармония четко выверенных линий и положений, чистота и органичность исполнения движений. Поэтому, если артист балета красив и органичен в исполнении танцевального движения, то, соответственно, и его выразительность в танце — целесообразна.

3. Танцевальная выразительность, воплощаемая через точное исполнение хореографического текста

Хореографический спектакль можно воспринимать как текст, состоящий из знаков определенной системы. Выстраивая согласование и соподчинение его элементов как слов и синтагм, мы ставим вопрос о знаковой иерархии элементов танца с целью достижения яркой и гибкой его выразительности.

В отличие от знаков языка, пластические элементы не наделены устойчивым значением. Они обретают его в контексте каждого конкретного спектакля, который является самостоятельной знаковой системой. При этом грани выразительности, определяются не только раз и навсегда заданной художественной задачей, но и контекстом: стилем, эпохой, характером исполнения. «Танец как культурное явление выступает своеобразным текстом, отражающим тип и особенности культуры данного этноса в определенную культурно-историческую эпоху с помощью своего особого пластического языка» [13]. Танцевальная выразительность артиста играет такую большую роль в адекватном восприятии танца или танцевального спектакля, поскольку она, подобно интонации или модальности, способна объединять в единое целое хореографический текст и делать его удобным для зрительского восприятия.

Создавая балетный «знак», танцовщик располагает собственным телом как материалом. В этом смысле техника артиста является важнейшим инструментом достижения художественно-выразительного образа в танце. Таким образом, части хореографического текста становятся целостностью, а выразительность обретает полноту: каждый отдельный элемент связывается с каждой другой составляющей. Это означает, во-первых, что в каждый момент времени все части тела танцовщика совокупно подчинены одной цели, одному выражаемому образу, а во-вторых, что следующее движение связано с предыдущим и логически вытекает из него. Такая цельность (подчинённость одной цели) и целостность (связность частей) хореографического текста порождает у зрителя понимание развивающейся во времени осмысленной «истории», визуального рассказа, в который он вовлечен и интеллектуально, и эмоционально.

Частями (визуальными знаками, из которых собирается хореографический текст в единое целое) являются позиции, базовые движения, технические приёмы. Тщательное изучение их и овладение ими входит в «джентльменский набор» артиста балета, составляя его компетентность. Четкость и правильность их исполнения подобно дикции речи способствует увеличению визуальной информации, донесенной до зрителя.

4. Аспект танцевальной выразительности, раскрывающийся через музыкальность танцовщика

Музыка — один из источников, в котором танцовщик находит опору и импульс для своего вдохновения, рождения выразительного по форме и внутреннему наполнению движения. Некоторые исследователи подчеркивают, что более точно говорить не о музыкальном сопровождении танца, а о его музыкальном

содержании. В балетном искусстве данная идея ярко проявилась в хореографии Дж. Баланчина, создававшего симфонический танец, визуализирующий текстуру музыки. «В осмыслении танца происходит «пластическая ретрансляция музыкального материала в хореографические образы» [13]. При этом музыкальная мелодия, вместе с интонацией, тематизмом, воплощаются в рисунке танца, его линейном контуре и пластическом рельефе; фактура музыки — в текстуре танца, которая «проявляется в пластическом соотношении вертикали и горизонтали в сложении хореографического рисунка» [14, с. 11]. Танцевальный симфонизм претворяется через музыкальную гармонию, определяющую общую композицию хореографического произведения. Полифоническая музыка словно отражается в пространственно-дифференцированном пластическом воплощении хореографического текста танц-симфоний.

Музыкальный текст и его хореографическое воплощение неразрывно связаны с понятием танцевальная выразительность. Музыка передает танцовщику, умеющему грамотно использовать ее ресурсы, необходимую психоэмоциональную настройку для воплощения танцевально-выразительного художественного образа.

5. Танцевальная выразительность и художественный образ

В танце тело максимально репрезентировано. Художественный образ, то есть история персонажа (героя), выраженная в движениях танцевального текста, задает параметры и условия для необходимой модели выразительности в конкретном танце.

Техника — лишь инструмент артиста балета. Демонстрация артистом балета своих технических достижений в искусстве танца равносильно показу художником не своих картин, а мольберта и кистей. Поэтому так важно осознание танцовщиком своей практики, опыта, того, как наилучшим образом использовать природные данные и полученные танцевальные навыки для создания главного — выразительного танца, художественного образа, воплощенного языком хореографии.

Следует признать, что современная школа классического танца все больше внимания уделяет вопросам технического совершенствования танца, формам его внешней эффектности. Однако важнейшим качеством танцевальной культуры, отличающей ее от спортивных достижений, является именно выразительность, экспрессивность, актерское представление замысла единого художественного посыла хореографического произведения. Трюкачество и демонстрация возможностей человеческого тела зрелищнее смотрятся в цирке или на спортивных соревнованиях. Главной особенностью, отличающей танец от спорта, является идея создания целостного художественного образа. Именно благодаря этому танец относится к категории искусства.

Используя системный подход в оценке танцевальной выразительности артиста балета, через анализ вышеперечисленных ее аспектов представляется возможным повысить уровень объективности оценки восприятия данного процесса, как самим танцовщиком, так и зрителем.

Мир танца, как и мир спорта, постоянно повышает технические требования к исполнителям. Совершенствуя техническую сторону движения, танцовщики и их преподаватели могут забывать о традиционном для русской школы классического танца качестве выразительности, одухотворенности пластики. Эта тревожная тенденция приводит к тому, что искусство в своих средствах выражения приближается к спорту, обедняя художественность балета. Хореографическая педагогика должна быть в первую очередь нацелена на синтез полученных технических навыков в нечто большее, чем их механическую совокупность. «Воспитание балетного актера в этом случае предполагает постановку перед учениками художественно-творческих и технических задач в «предлагаемых обстоятельствах» [10, с. 109], то есть постановку творческой сверхзадачи.

Сергей Филатов, один из исследователей языка балета, констатирует, что выразительность выскальзывает из актуальных требований современного хореографического образования: «Итоги последних конкурсов исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества, где отчетливо проявляются современный уровень и особенности развития танцевального искусства, позволяют говорить о том, что в исполнительской трактовке классического танца исчезает одно из его неотъемлемых качеств — художественная выразительность» [7].

В итоге современные хореографические учебные заведения выпускают молодых танцовщиков, которые имеют хорошие профессиональные данные, владеют исполнительской техникой, однако не являются в прямом смысле слова танцующими актерами, так как не обладают необходимой способностью подчинить все свои знания, накопленные в процессе обучения главной цели — созданию выразительного художественного образа. Несмотря на усложнение общего уровня технических средств балетного искусства, артистам балета, их педагогам и балетмейстерам имеет смысл сконцентрировать внимание на умении создавать высокохудожественные хореографические образы, экспрессивное воплощение которых формирует эстетический вкус зрителей, ориентируя их на целостное восприятие.

Поэтому представляется, что и хореографическое образование должно ориентироваться на идею о том, что развитие физических данных, совершенствование технического мастерства соподчинены решению главной задачи — умению артиста балета создавать выразительные художественные образы. Тем более что в истории русской танцевальной школы существуют устойчивые педагогические традиции развития танцевальной выразительности.

Начиная с XIX в. Е. О. Вазем, А. П. Павлова, П. А. Герд, А. А. Горский, М. М. Фокин, А. Я. Ваганова и многие другие выдающиеся педагоги, балетмейстеры и артисты говорили о необходимости культивировать танцевально-выразительные способности артистов балета и стремились к этому в своей сценической и педагогической практике. Известный балетмейстер В. Д. Тихомиров писал, что «в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность» [15, с. 47]. Он же выделял в качестве необходимого компонента воспитания выразительности осознанное восприятие музыки, анализ ее эмоциональности с целью дальнейшего воплощения в пластике.

Балетмейстер А. А. Горский считал воспитание артистичности и экспрессивности даже более важным, чем техническое совершенствование. Именно на выразительности выстроила собственный танцевальный стиль А. Дункан — танцовщица-новатор и основоположник свободного танца.

В отечественной балетной педагогике 1920–1930-х гг., при отсутствии единой стандартной методики, царил размах студийного творчества и хореографического эксперимента. Именно в то время начала свою педагогическую практику А. Я. Ваганова, создательница системы классического танца в русской школе. Агриппина Яковлевна считала, что достижение танцевальной выразительности должно следовать за техническим совершенством и являться его результатом: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» [16, с. 13].

Последовательное воспитание техники исполнения и танцевальной выразительности вывело русский балет того периода на ведущее место в мире. Представитель московской балетной школы, педагог Н. И. Тарасов, также уделял особое внимание выразительности танца, утверждая, что танцевальная лексика должна усваиваться «художественно, то есть пластически осмысленно» [17, с. 20].

Техническое развитие танцевального движения и его выразительность — две сообщающиеся и взаимодополняющие задачи танцовщика, которые в лучших образцах танцевального искусства гармонично слиты воедино. Великие мастера танца органично объединяют технику танцевального движения с идеями своего ощущения роли, выражая смысл языком хореографии. Артисты, создающие ярчайшие танцевально-выразительные образы в балетном искусстве, остаются на страницах его истории эталонами исполнительского мастерства. Такого результата одним техническим ремеслом достигнуть невозможно.

В идеале техническое совершенствование танцовщика идет от импульса разного наполнения. При таком подходе стилевое богатство танца, его оригинальные технические формы развиваются во взаимосвязи с идеей и привносят изысканные оттенки выразительности, обогащая содержание танца интересными формами выражения эстетического целого.

Воспитание и развитие выразительности, артистичности в танцовщике может быть рассмотрено не только в тесной связке с обучением хореографической технике, но и как дополнительное развитие актерских навыков студента. К. С. Станиславский связывал актерское мастерство с психологическим погружением в мир персонажа, которое в балетном искусстве нивелируется предпочтением хореографически точного исполнения движений, без привязки их к танцевальному образу.

Педагог по актерскому мастерству и пластической выразительности Е. Е. Навиславская предложила пересмотреть основы актерского образования в хореографии, взяв на вооружение систему К. С. Станиславского, биомеханику В. Э. Мейерхольда, практику анализа Р. Лабана, технику актера М. Чехова, гимнастику Э. Декру, принципы лаборатории Е. Гротовского. По ее мнению, сочетание хореографической подготовки с освоением практик, методик и приемов, заим-

ствованных из обучающих программ и дисциплин драматического театра, помогут танцовщикам в достижении наилучших результатов в сфере актерского мастерства [10]. Она считает, что для хореографического искусства особенную ценность несёт изучение законов биомеханики, которая помогает закреплять автоматизмы танцевальных движений.

Не только методики, используемые в традиционном образовании драматических артистов, могут быть плодотворны для современной подготовки артистов балета, но также и идеи искусства театра и танца, базирующиеся на эмпирических знаниях в этологии, этнографии, нейрофизиологии, нейропсихологии, психофизике, психоанализе, гештальт-психологии. Искусство, как форма бытия, соединяет в себе телесное и психическое начало, определяющее целостность нашего существования через движение, ощущение, чувствование и мышление. Тело и психика в своем неразрывном единстве претворяют становление свободной, творчески одаренной личности [18]. Исследования показывают, что огромную роль в достижении всестороннего мастерства по управлению собственным телом, эмоциями, вниманием и волей играет использование методов по расширению самосознания, применяемых в телесно-ориентированной и арт-терапии. Апробация в балетной педагогике таких методов и практик, не только улучшит качественный уровень танцевальной выразительности артиста, но и благотворно отразится на его психическом и физическом здоровье, способствуя тем самым его профессиональной устойчивости и личностному развитию.

В 2010 г. в рамках научно-творческого эксперимента Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, под руководством В. М. Исакова и С. А. Васильева была отобрана группа студентов для участия в экспериментальной работе по проверке гипотезы о связи танцевальной выразительности и саморегуляции внимания будущих артистов балета. Основная идея ее заключалась в возможностях обогащения традиционных знаний о танцевальной выразительности исполнительского мастерства путем использования авторского метода, направленного на развитие концентрации внимания и волевых качеств артиста балета. Работа над развитием метода и применением его на практике продолжается и в настоящее время солисткой балета Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Якобсона Д. С. Ельмаковой и артисткой балета и педагогом Е. С. Улитиной (Белград, Сербия).

В данный момент существуют значительные противоречия между реальной сценической практикой артистов балета и накопленными традициями развития танцевальной выразительности. Наблюдается дисбаланс между техническим совершенствованием танцевального искусства и способностью к его внутреннему наполнению.

Для устранения причин подобной дисфункции в танцевальном искусстве, артистам балета и их педагогам важно задействовать дополнительные возможности развития выразительности танца. Одним из способов совершенствования танцевальной выразительности артистов балета может стать использование специальных техник и практик, улучшающих общий уровень концентрации внимания танцовщика в процессе исполнения хореографической композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер Ком, 1999. 720 с.
2. Драчёва Л. Н. Представления о красоте и уродстве в эпоху Античности // Молодой ученый. 2015. № 9. С. 26–27.
3. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010. 320 с.
4. Барба Э. Бумажное каноэ. Трактат о театральной Антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
5. Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. М.: Искусство, 1989. 349 с.
6. Старчеус М. С. Выразительный человек (о внешнем и внутреннем в музыкально-сценическом высказывании) // Музыка. Миф. Бытие. Сборник статей. М., 1995. С. 65–98.
7. Филатов С. Танцевальная техника и выразительность. URL: <http://dancerussia.ru/publication/333.html> (дата обращения: 30.04.2015).
8. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. А. Гордеевой (введение, ч. 2.2, 2.3, 3), Ю. Романовой (ч. 1.1, 2.1), Д. Николаева (ч. 1.2, 4), Д. Жукова (ч. 5). М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
9. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред. — сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 639 с.
10. Навиславская Е. Е. Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. Т. 200. С. 104–111.
11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А Темп», 2006. 944 с.
12. Ефремов И. А. Высшая целесообразность красоты // Лезвие бритвы. <http://www.geocities.com/Athens/Academy/9997/> (дата обращения: 03.05.2015)
13. Петроченко Т. В. Балет и скульптура (теоретическое описание выразительного языка пластических искусств посредством синхронного анализа) // Человек и культура. 2014. № 4. С. 16–31. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_13544.html (дата обращения: 03.05.2015)
14. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве). Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2009. 27 с.
15. Холфина С. Воспоминания мастеров московского балета. М.: Искусство, 1990. 377 с.
16. Ваганова А. Я. Основы классического танца. М.: Искусство, 1963. 179 с.
17. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
18. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент. М.: Алетейа, 2000. 624 с.

УДК 792.8

А. В. Епишин

ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА
ПО ПРИНЦИПУ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ (Ч. 3)

С. Л. Григорьев полагал, что претензии Прокофьева к хореографической трактовке «Блудного сына» Баланчининым, были небезосновательными: «Когда я прослушал музыку, то пожалел, что этот балет не может ставить М. Фокин. Музыка как бы специально написана для него. <...> С первых же репетиций, которые начались в Monte Carlo, Прокофьев стал находить, что Баланчин делает не то, что надо, и что его хореография не сливается с музыкой, а скользит по ней, и что подход его к балету неправильный. Дягилев на его жалобы отмалчивался, думаю, что он чувствовал немного свою вину в том, что хореография Баланчина не удовлетворяет Прокофьева. Произошло же это, по моему мнению, по следующей причине.

Творчество Баланчина не было чисто рассудочным, и ему не было чуждо проявление душевных эмоций в хореографии, но многие годы пребывания в нашей труппе, где он принужден был ставить балеты по выбору Дягилева, в которых действующие лица никогда не проявляли никаких чувств, кроме чувства радости, а также постоянное желание, чтобы хореограф при постановке балета все свое внимание обращал главным образом на высшие формы танца, не заботясь о каких-либо выражениях чувств, конечно, не могло способствовать выработке в его творчестве умения выявлять их» [цит. по: 1, с. 348]. Неприятие Прокофьевым, склонным к недооценке роли хореографического компонента в балете и профессиональных танцовщиков, гениального новаторства постановки Баланчина совсем не кажется парадоксальным, а, скорее, закономерным следствием давления некоторых обстоятельств и сложившихся стереотипных представлений.

Показательно, что Дягилев также не был вполне удовлетворен результатом работы Баланчина, так как опасался провала из-за эмоционального «переохлаждения» хореографии. Он требовал от танцовщиков, включая Лифаря, того, что ранее начисто отвергал: «давать чувство», играть «драматически, а не просто холодно-танцевально» [3, с. 560, 561]¹. И Лифарь, озаренный непосредственно перед выходом на сцену мощным приливом вдохновения, гениально претворил внушенные ему предначертания, чем существенно укрепил успех спектакля. Танцовщик вспоминал: «Я выхожу и начинаю почти импровизировать... охваченный дрожью, трепетом, экстазом. *Играю* себя — блудного сына, потерявшего веру в друзей, — ставшего одиноким, усталым, замученным своими мыслями, ...людьми,

¹ Требование Дягилева «актерской работы» от танцовщиков «Блудного сына» подтверждается и С. Л. Григорьевым [2, с. 205].

обманувшими мою детскую, слепую веру в них. Всё, что я переживал за последние шесть месяцев ...каким-то экстатическим чудом было *драматически-пластично* воплощено. ...Так я никогда еще не играл. ...Я *играл свою жизнь*» (курсив мой. — А. Е.) [3, с. 563–564]. Недаром строгий критик, князь Сергей Волконский, назвал в рецензии Лифаря «большим трагическим мимистом», а заключительный эпизод возвращения Блудного сына «выдающимся» [1, с. 351].

Примечательно, что именно эта сцена настолько потрясла обиженного Прокофьева, что чувство неприятия, которое композитор питал к Баланчину-хореографу, постепенно ослабело. Только ли потому, что Лифарь оказался уникальным танцовщиком? Конечно, нет. Композитор вместе со всеми зрителями безошибочно распознал гениальность простого решения балетмейстера, который в финале радикально сменил приоритеты доминирующего новаторского мышления, отказавшись от принципа дополнительности в соотношении музыки и хореографии. Вместо двойственности и противоречивости в хореографический текст вошли ясность и полное согласие с музыкой, позволяющие однозначно воспринять основную идею библейской притчи о всепрощении отца. Баланчин безупречно выстроил драматургию, отказавшись от игр с трансформированными многозначностью смыслами, чтобы в конце спектакля утвердить возвращение к традиции, к истокам, к вечным ценностям в первозданной чистоте. Финал балета покорила даже закоренелых консерваторов, поскольку вернул в оригинальном творении устои знакомого хореографического языка.

Принципиально иное хореографическое воплощение «Блудный сын» получил у Давида Лишина в 1938 г., но каких-либо упоминаний Прокофьева об этой постановке не найдено. Показательно, что русские танцовщики зарубежья, посмотревшие обе упомянутые постановки, безоговорочно отдавали предпочтение версии Лишина, упрекая хореографическое прочтение Баланчина в эмоциональной холодности. М. Б. Мейлах собрал тому немало свидетельств. Ю. С. Зорич признавался, что любит «Блудного сына» Лишина, а Олег Тупин вспоминал: «Баланчинский балет больше ориентирован на форму, а лишинский — на драматургию. Баланчин был не очень эмоционален, а ...Лишин весь состоял из чувств» [4, с. 123, 155]². Танцовщик Анатолий Жуковский, высоко оценивавший хореографию «Блудного сына» Баланчина, признавал, что хореограф уже «с 1934 г. в Америке ушел в абстракцию: ни костюмов, ни декораций. Танцующая партитура. Я ставлю ему это в смертный грех. ...Он отрицал духовную часть танца, брал только технику и абстрактные идеи. <...> Мясин... находил какой-то сюжет. ...Его балеты получались не совсем уж абстрактные. В них есть романтика» [4, с. 176]. Противоположного мнения придерживались профессиональные хореографы, в частности, Ролан Пети, который считал детище Лишина второстепенным по значимости [4, с. 414].

Следовательно, не только Прокофьев, но и профессиональные танцовщики, оказались не в состоянии прочувствовать и по достоинству оценить красоту **непсихологизированной** хореографии Баланчина. Возможно, что с Прокофье-

² Цит. слова Олега Тупина в пересказе Кеннета Мак-Кинзи.

вым это произошло потому, что его стиль эволюционировал в сторону романтического психологизма. О появлении новых стилистических особенностей в творческой эволюции композитора свидетельствует дневниковая запись ноября 1928 г.: «Я вообще против соединения трех тем: этого почти никогда не слышно как следует, но в данном случае после всей гомофонической музыки это соединение должно вызвать напряжение перед тем, как блудный сын падает в объятия отца, и оттенить вступление моей *лирической* (курсив мой. — А. Е.) темы». Оценив ее как «совершенно изумительную», композитор «чувствовал себя именинником» [5, с. 651, 649].

Изменения композиторской стилистики в «Блудном сыне» сразу же уловили чуткие музыканты. Композитор Н. Д. Набоков считал, что этот «шедевр... отмечен лирическим началом, новым для Прокофьева» [цит. по: 6, с. 483], подчеркивал впечатление «нежности, трогательности» музыки, а В. А. Дукельский «называл партитуру “лирическим чудом”» [цит. по: 1, с. 346]. Н. Я. Мясковский 22 мая 1929 г. в письме автору балета отметил необычные для предыдущих сочинений черты: «прозрачная фактура, очень ясная полифония, совсем не громоздкие и с редким резкостью гармонии»; он назвал балет одним «из удачнейших и своеобразнейших... сочинений, продолжающих в каком-то плане линию “Мимолетностей”» [7, с. 309–310], то есть лирическую. Эта линия берет начало от романсов на стихи А. А. Ахматовой (1915) и тянется непрерывно через Первый скрипичный концерт (1917), среднюю часть Четвертой фортепианной сонаты (1917), некоторые фрагменты в музыкальной характеристике Ренаты из оперы «Огненный ангел» (1919–1927), Пять вокализов («Песен без слов») (1920).

По мысли И. В. Нестьева именно «партитура “Блудного сына” оказалась важным этапом в творческом развитии Прокофьева», поскольку в ней раскрылась стихия новой, «самобытнейшей прокофьевской лирики, которой предстояло большое будущее», и впервые среди сценических произведений явно преобладали чисто лирические эпизоды с углублением эмоционального выражения, воплощенного «в ясных и мелодически распевных линиях». «В таких страницах балета, как “Красавица”, “Возвращение”, любовная сцена Блудного сына с Красавицей, эпизод пробуждения и раскаяния, господствуют нежные певучие мелодии, покоряющие капризной сменой света и тени. Порой они кажутся непосредственными эскизами к пленительным темам “Ромео и Джульетты”» [8, с. 292, 295, 293]. На эти же качества обращала внимание Е. Б. Долинская: «психологическая направленность балета», в котором «главный образный модус задает глубокая и одновременно изысканная лирика», окрашенная «возвышенностью и благородной сдержанностью» и подсвеченная «драматическими эмоциями». «В этой же когорте и нежная тема сестер» [9, с. 204, 207].

Стилистический поворот к романтическому идеалу чувствования, разумеется, явился результатом напряженной работы мысли и отнял немало творческих сил. Гордый достижением высот мастерства в разнообразии выражения психологических оттенков, которыми наполнялись лирические темы балета, Прокофьев представлял себе лишь такие варианты сценического воплощения, которые максимально высвечивали новое в его стилистике начало. Гармоничные «отзвуки»

лирико-психологизированных музыкальных характеристик в хореографическом тексте лишь усиливали бы художественную ценность композиторских находок.

Идея Баланчина о взаимодополнительности антиромантической хореографии и лирической музыки нанесла удар по авторскому честолюбию Прокофьева. Композитор, вознесший себя над всеми создателями балета, вдруг осознал, что хореография сместила его с наивысшей ступени пьедестала почета, уравнивала с балетмейстером и перекрыла пути к утверждению и усилению лирического начала во всех остальных составляющих спектакль сферах. В реализованном балетном триединстве лирика представляла лишь автономную музыкальную ценность, не распространяющуюся на хореографию с ее принципиально иными, порой несовместимыми с содержанием музыки образами. Вероятно, именно по этой причине накануне премьеры в «Дневнике» Прокофьева появились бранные слова, адресованные Баланчину, в визит балетмейстера к композитору спустя несколько дней закончился уничижительно-безобразной сценой.

Были и другие причины, расстроившие душевный склад Сергея Сергеевича на несколько дней до и после премьеры. Лирическое начало, не получившее отражения в хореографии, ограничивало действие тщательно разработанных драматургических функций исключительно музыкальной сферой. Баланчин лишил Прокофьева радости сполна насладиться всепроникающим утверждением своих оригинальных откровений в целостном драматургическом организме балета.

Можно представить себе негодование композитора, которому удалось превосходно выстроить систему образных и тематических контрастов-противовесов, в принципе самодостаточных для хореографического воплощения, но не реализовавшихся по воле балетмейстера. Оказавшийся на месте Баланчина другой хореограф наверняка воспользовался бы простотой подсказываемого музыкой решения, при котором противопоставлялись, по точной характеристике Нестьева, «...с одной стороны — круг лирических эмоций, выражающих юношеские мечты, любовные восторги, горечь расставания и трепет раскаяния, с другой — действенное начало, рисующее молодой задор, жажду приключений, атмосферу пирушек и ссор, вероломства и кровавых поединков» [8, с. 293].

Психологический удар, нанесенный хореографией Баланчина, оказался для Прокофьева столь сильным еще и потому, что в «Блудном сыне» лирико-романтический мир музыки ознаменовал радикальную стилистическую трансформацию. Уже во время написания клавира в ноябре 1928 г. наметились изменения в мышлении композитора, зафиксированные в «Дневнике»: «...я решил написать “Блудного сына” просто и не мудрствуя лукаво» [5, с. 647]. Стимулом к такому направлению оказались указания Дягилева, который говорил: «Ты мне балет напиши попроще. <...> Надо проще, ласковей и мягче» [5, с. 649]. В феврале 1929 г., в процессе создания партитуры, эта стилистика получила авторское название «**новой простоты**»: «...слово “модерн” в музыке было пришпилено к поискам новых гармоний, а затем к поискам красивого в фальши и сложности; наиболее проницательные композиторы... утомились этим и повернули к простоте,

но не старой, а... новой, и, разумеется, Дягилев был с ними; композиторы же менее чуткие продолжали гордиться свои постройками и, уходя в тупик, думали, что открывают неведомые горизонты» [5, с. 674]. Необходимо обратить внимание на сочетание существительного «простота» с прилагательным «новая», ведь художественный приоритет автора отражен признанием в 1922 г.: «Я всегда стремился к новизне в музыке» [10, с. 43].

По этой причине в балете, «в особенно пленяющих лирических темах почти не встретишь сложных гармоний: иногда мелодия идет в унисон или в октаву без аккордовой опоры; эмоциональный нюанс передается средствами едва заметных альтераций или модуляционных перекрашиваний. Здесь же применены новые для автора оркестровые средства — прозрачное “карандашное” письмо с одиночными тембрами флейты, гобоя, кларнета. После огненных звучностей “Скифской сюиты” или хлестко колючих тембров “Шута” эта палитра казалась даже несколько аскетичной, эмоционально приглушенной» [8, с. 293].

Бесконечно далекая от лирики, время от времени демонстративно вступающая в непримиримые противоречия с музыкальными смыслами, хореография Баланчина уводила от простоты в сторону амбивалентной усложненности спектакля по принципу дополнительности. Прокофьев, озабоченный собственным самоутверждением, опасался полного и безраздельного переключения внимания на такого рода новаторскую хореографию, которая в чем-то ставила под сомнение, оспаривала, снижала значимость новых стилистических изобретений композитора. Сергей Сергеевич мог почувствовать себя ущемленным, когда осознал, что мысль балетмейстера не только не усилила яркость сценического восприятия основных обновленных музыкальных тем и идей, а, наоборот, дезавуировала и в определенной степени девальвировала их. Этот фактор также подливал масла в огонь обуревавших Прокофьева перед премьерой болезненно негативных реакций и разжигающих конфликт переживаний.

Определиться с кругом своих творческих интересов с целью преумножения оригинальности языка композитору было в тот период особенно сложно из-за жесткой конкуренции в мире искусства, подвластного доминирующим модным идеям. Поэтому обозначившийся поворот в стилистике Прокофьева свидетельствует о его обостренной чуткости и прекрасной приспособляемости к эстетическим требованиям своего времени. В 1920-е гг. во Франции идея доступности и простоты носилась в воздухе и будоражила умы многих представителей художественного мира (включая и композиторов), хотя понималась часто с принципиально различных позиций. К возрождению классической простоты устремились П. Валери, П. Пикассо, Г. Аполлинер, Э. Сати, Ф. Бузони, М. Равель, П. Хиндемит, Б. Барток, М. де Фалья. О стремлении композиторов того времени к простоте, к сужению творческих проблем и «установке на слушателя» писал в 1929 г. Асафьев [11, с. 270]³. Лифарь в числе господствующих тенденций

³ Оценка Асафьевым «Аполлона Мусагета» Стравинского весьма жесткая: «...это всё продолжает быть игрой с искусственной простотой в простую искусственность» [цит. по: 11, с. 271]. Первое издание этой книги вышло в 1929 г.

последних лет антрепризы Дягилева называет, наряду с конструктивизмом декораций, «модернистское упрощение музыки» — без упоминания конкретных авторов [3, с. 389].

В 1930 г. Прокофьев публично поделился видением поставленных себе творческих задач: «Новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов. ...Классическая симфония... была моим первым капризом в этом смысле. Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя... большой оркестр. <...> Поворачиваясь к новой простоте, мы будем обращаться и к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии — ее силу, остроту и выразительность. Сравнивая с предыдущей эпохой, могу сказать, что я делаю то, что сделал Моцарт после Баха. <...> Не отвергая баховской мелодики, Моцарт и Гайдн... стремились... к большей простоте. <...> Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля. ...Она предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности. Стравинский в это лето говорил мне, ...что стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов» [10, с. 90–91]⁴.

Примечательны и многократные упоминания Моцарта (в некотором отстранении от Баха) и последующая ссылка на Стравинского. Обладая поистине моцартовским даром мелодической щедрости тематизма, Прокофьев оставался апологетом авторской **оригинальности** в **романтическом** смысле. С 1925 г. он категорически отвергал заимствование тематизма как принцип и, соответственно, поворот «...Стравинского в сторону баховских приемов — “бахизмов с фальшивизмами”, <...> не одобрял принятия чужого языка в качестве своего. Я сам написал Классическую симфонию, но мимоходом; у Стравинского же это принимало характер центральной линии творчества» [12, с. 171]⁵. Со свойственным ему жестким юмором афористических оценок Сергей Сергеевич высказался о Концерте для фортепиано Стравинского, услышав там «обцарапанного Баха», а музыку его же Сонаты для фортепиано определил как «Бах, изъеденный оспой» [7, с. 195, 218].

Моцартовский идеал яркой персонификации творчества с приоритетом индивидуализированной мелодии, исповедуемый Прокофьевым, проявился в том, что для него «...вообще менее ценны все вещи, написанные подо что-нибудь вроде “Пульчинеллы” или даже моей... Классической симфонии» [13, с. 9]. Это свидетельствует об осознании **вторичности** работы с чужим материалом. Сказанное подтверждает фраза Прокофьева о «Поцелуе феи» Стравинского: «Неужели он до того иттиак, что даже приличной темы выдумать не может, или просто решил,

⁴ Сходные мысли о «новой простоте» Прокофьев высказывал и в других интервью в 1930 г. и позднее [10, с. 87–90, 101–102].

⁵ Классическая симфония вышла из-под пера Прокофьева в 1917-м, на два-три года раньше первых крупных неоклассицистских опусов Стравинского!

что не стоит, раз у других есть хорошие запасы. Сделано это месиво, правда, недурно, с темпераментом, ловко по конструкции и мастерски в смысле использования и комбинации материала» [7, с. 289]⁶.

Прокофьев был вынужден ревниво отслеживать все этапы творческой эволюции дягилевского «первого сына»⁷ в направлении упрощения музыкального языка, чтобы не впадая в эпигонство прочно закрепиться в собственной, оригинальной стилистической манере в рамках того же самого направления. Но в некоторых мелких деталях хронологии Прокофьев допустил неточности. Вопреки изложенному выше мнению Прокофьева, на рубеже 1920–30-х гг. Стравинский не мог «мечтать» о простоте двухголосия, так как этот путь им был уже опробован в нескольких сочинениях последних восьми (!) лет. Принцип двухголосия, по собственному признанию автора, последовательно проводился в духе баховских инвенций в финалах Октета (1922) и Сонаты для фортепиано (1924), а также в Концерте для фортепиано и духовых (1924) [14, с. 175; 15, с. 46].

Частые и язвительно-критические прокофьевские высказывания о Стравинском свидетельствуют об осознании его широчайшего влияния на современников. Как пронизательно заметил Баланчин, именно Стравинский «не давал спать спокойно» Прокофьеву⁸, будучи постоянным творческим и психологическим раздражителем. Игорь Федорович подавлял мощью своего гения; его музыка, несмотря на негативную оценку многих ее принципов, побуждала Прокофьева к дерзновенным стилистическим поискам. Еще более критичными становились замечания Прокофьева при обнаружении схожести или намека на заимствование у других авторов: «“Поцелуй феи” действительно был скучным и бледным. В одном месте мелькнула и несколько раз повторилась фраза из 2-го Концерта Рахманинова. <...> ...я решил, что Рахманинов украл фразу у Чайковского, а Стравинский, сочиняя балет на темы Чайковского, законно почерпнул ее из первоисточника. Но Сувчинский... уже спрашивал, ...оригинальный ли это кусок или взятый у Чайковского, на что Стравинский ответил: “Нет, это мой собственный”» [5, с. 649–650].

Подобно Прокофьеву, Стравинский в своем творчестве также устремлялся к упрощению языка. Эта тенденция определилась с первых неоклассицистских опусов 1920 г.: балета с пением «Пульчинелла» и «Симфонии духовых памяти Дебюсси»⁹. Однако о постепенности и логической обусловленности перехода Стравинского к изысканной простоте свидетельствуют его сочиненные в 1914–1915 гг. Три легкие пьесы для фортепиано в три руки: «Марш», «Вальс» и «Полька».

После первого беглого знакомства с текстом «Аполлона» (до постановки) Прокофьев писал Мясковскому: «...в этой вещи, кажется, много контрапунктических

⁶ В. П. Варунц представил подробный обзор оценок Прокофьева, касающихся неоклассицистских опусов Стравинского [см.: 10, с. 240–243].

⁷ Так Дягилев называл Стравинского.

⁸ Полностью фраза Баланчина приводилась в части 1 данной статьи.

⁹ В этих сочинениях выявилось тяготение к универсальной традиции со свободным выбором моделей, включая использование структурно-композиционных приемов и «перинтонирования» музыки барокко.

выдумок, в клавире теряющихся. Тематический материал, конечно, беден: *простота* (курсив мой. — А. Е.) еще большая, чем в “Эдипе”, <...> ...есть баховские реминисценции, но есть... более легкие и светлые уклоны». Через полгода Сергей Сергеевич в этой музыке «...окончательно... разочаровался. Материал абсолютно жалкий и к тому же нахватанный из самых зазорных карманов: и Гуно, и Делиб, и Вагнер, и даже Минкус. Всё это преподнесено с чрезвычайной ловкостью и мастерством» [7, с. 148, 169].

Из современников Стравинского Э. Ансерме одним из первых обратил внимание на изменение его языка: «Он упрощает свой стиль всё более и более, делая его приемлемым для восприятия, более ясным. ...Стравинский начинает использовать инструменты в виде отдельных групп (“Пульчинелла”, Симфонии духовых), не возвращаясь более к большому оркестровому составу. И он вновь возвращается к тональности; ...его тональность ныне развивается вне рамок полифонии. “Мавр” — начало нового периода, в котором композитор освобождается от всех сковывающих его пут» [цит. по: 16, с. 531]. О своей «Мавре» Игорь Федорович писал еще в 1921 г.: «Музыка оперы о ч е н ь п р о с т а, даже проще, чем в “Истории солдата... и вся “очень мелодична”» [16, с. 499]. В 1924–1927 гг. А. С. Лурье обнаружил тенденцию к наибольшей простоте стиля, которая для его собственных творений (например, для Concerto Spirituale) оставалась совсем не чуждой, у Стравинского в «Мавре», «Царе Эдипе» и «Аполлоне Мусагете», причем в «Мавре» простоте способствовала диатоническая основа мелодий [17, с. 51, 200–204, 227]. Стравинский пояснял в «Хронике», что в «Аполлоне» «...наиболее подходящим... показалось мне диатоническое письмо», а Дукельский в 1929 г. ратовал за «неодиатонизм» [18, с. 298; 17, с. 389].

В 1929 г., Стравинский, подобно Прокофьеву, заявил: «...нужно решать художественные задачи, стремясь при этом к простоте выражения» [15, с. 91]¹⁰. В том же году Асафьев отмечал, что в «Пульчинелле» «вся композиция отличается мудрой простотой, гибкостью ритмов и мелодических линий, чистых и ясных, и прозрачностью звучания» [11, с. 194]¹¹.

Почти все из названных современников входили в круг знакомых Прокофьева, и отголоски высказанных ими идей вместе с музыкой Стравинского стимулировали композиторскую мысль. Однако Игорь Федорович (слишком часто для уязвленного самолюбия Прокофьева) одерживал верх в конкурентной борьбе за «первенство» среди композиторов, неизменно спуская соперника на ступеньку

¹⁰ Показательно, что в своих интервью Стравинский, как и Прокофьев, неизменно отрицается от какой-либо причастности собственной музыки к модернизму [15, с. 54, 57, 59, 65].

¹¹ Анализируя манеру «Пульчинеллы», М. С. Друскин установил, что «...характер музыки... стал светлее, мягче, проще. <...> Упростилась, сделалась более лапидарной ритмика. Усилилось значение гомофонного фактора — Стравинский вернулся к традиционной тональности». Но когда речь заходит о балете «Игра в карты», исследователь, констатируя упрощение гармоний до трезвучной основы, выносит суровый приговор: «Прояснение, упрощение структур, стилистический эклектизм — вот симптом грозящего Стравинскому кризиса...» [19, с. 148, 169].

ниже. Поэтому за рамками внешних приличий во взаимоотношениях композиторов всегда скрывалось неудовлетворенное желание одержать долгожданную победу в этом нескончаемом и изнурительном единоборстве.

Соперничество Прокофьева со Стравинским затрагивало едва ли не все музыкальные жанры, притягательные для Сергея Сергеевича. Ему не оставалось ничего другого, кроме изнурительной необходимости изобретать оригинальные приемы в собственном музыкальном языке, чтобы не подчиниться магистральным потокам, инициированным Стравинским, и отгородиться от бессознательного подражания. Фиксация Сергеем Сергеевичем принципиального несоответствия нового тематизма Стравинского собственным идеалам и дарованию психологически подталкивала к собственной стилистической эволюции. Таким способом нащупывался индивидуальный подход к простоте. Очевидное неприятие и осуждение заметны в запальчиво-язвительном, намеренно принижающем композиторский дар соперника комментарии Прокофьева: «Стравинский, не умея сочинить собственные темы, берет чужие и “откладывает на них личный отпечаток”!» [5, с. 705].

Прокофьев искал стилистику, позволяющую наиболее полно раскрыться сильным сторонам своего композиторского дара, намеренно отрицая метод неоклассицизма Стравинского. Творческое воздействие Стравинского на Прокофьева ни в коем случае не было прямым: Сергей Сергеевич протестовал против мнения, будто он является последователем Стравинского [10, с. 44]. Вполне вероятно, что устоявшийся надолго неоклассицизм Стравинского заставил Прокофьева отвернуться от опробованного соперником пути и противопоставить угрозе подражания поиск иных, индивидуализированных форм упрощения языка.

Как только Прокофьев нашел свой путь обновления, он смог спокойно признать возможность соединения принципов (как собственных, так и своего соперника) в направлении противодействия переусложнению музыкального языка. Мясковскому композитор сообщал в 1931 г. о сожалениях в прессе по поводу того, что «Прокофьев и Стравинский упорствуют в бледной простоте» [7, с. 349].

Обретение ярко оригинального, неповторимо самобытного стиля «новой простоты», сформировавшегося в ситуации профессионального противоборства, воспринималось Прокофьевым как победа собственного дара. Конечно, он хотел, чтобы в театральном произведении, в первую очередь в «Блудном сыне» как своеобразной площадке для нового поединка с Игорем Федоровичем, все грани открывшейся автору музыкальной стилистики достигали максимального выражения и в остальных составных частях балетного действия. В этом случае музыка всех, а не только лирических, номеров стала бы движущей силой сценического развития и сыграла главную роль в целостной драматургии, а композитор получил бы лишний повод для гордости за свое творение и шансы на воцарение на вершине воображаемого пьедестала почета.

В 1928 г., после критических высказываний Сувчинского, Прокофьев пытался убедить себя в том, что «Стравинский — золотой идол с глиняными ногами. И ноги эти треснули» [5, с. 650]. Однако это было не так. Даже после успеха «Блудного сына» он чувствовал, что занимает не первое, а второе после Стравинского

место среди современных композиторов. Недовольство общественным статусом лишь усиливало жажду самоутверждения, которая впоследствии подтолкнула Прокофьева к переезду в не слишком привлекательную для него «Большевиизию»¹².

Поскольку стиль автора «Блудного сына» трансформировался в сторону «новой простоты» и сворачивал к почти романтической лирике, трудно согласиться с Вишневецким в том, что «...для Прокофьева таким идеальным балетмейстером, чьи принципы — сочетание виртуозной техники с непсихологической в основе своей выразительностью — были предельно близки к прокофьевским, должен был стать Баланчин. Только Прокофьев этого, увы, не осознавал». И еще труднее — в том, что для Баланчина Прокофьев «был гораздо более “его” композитор, чем Стравинский» [1, с. 348, 349]. Непсихологизированная хореография не могла стать близкой Прокофьеву, а Баланчина вряд ли смогли привлечь романтический строй чувств и вокальная декламация в мелодической линии. Сувчинский в 1939 г. прозорливо и мудро высказался о том, что «творчество Стравинского благодаря его чувству музыкального времени, благодаря приемам, с помощью которых развивается и течет его музыка, принадлежит классической традиции, той “великой” музыке, в которой время и музыкальный процесс взаимоопределены и ведут происхождение из сферы *не психологической* (курсив мой. — А. Е.) рефлексии, но онтологического опыта» [17, с. 363].

Наоборот, антиромантическая направленность творчества Стравинского казалась притягательной для Баланчина. Стравинский признавался: «...в моей музыке абсолютно нет ничего романтического. ...Вообще, как в наше время можно быть романтическим? По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена, как в искусстве, так и в жизни. Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма» [15, с. 81]. Прокофьев же не производил ничего подобного в публичных декларациях и не излагал в письменных материалах.

Стравинский (но не Прокофьев!) и Баланчин отлично подходили друг другу для плодотворного сотрудничества, ибо они оба, как установила Л. Мишукова, «культивировали свою *концепцию инструментальности*, соответственно в музыке и балете. Можно сказать, что танец Баланчина танцовщиком не столько “пропеваётся”, сколько “играется”. <...> Инструментальные технические приемы, определяющие приспособляемость к инструменту, определенно стимулировали танец... <...> Для Баланчина, как для поразительно синтетического музыканта, формулы движения в исполнении музыки на инструменте и формулы хореографического движения подчинены одним и тем же законам» [20, с. 95–96]. Следовательно, «танец Баланчина — антипод “хореографической вокальности”. Он противоположен хореографическому движению, основанному на декламационной выразительности. Баланчин стремится вернуться к природным истокам танцевальности... и создать своего рода “инструментальный танец”» [20, с. 98].

¹² В СССР, однако, Прокофьев также был вынужден довольствоваться местом второго — после Д. Д. Шостаковича — композитора.

Думается, что все эти художественные предпочтения значительно сужали пространство для дальнейшего гипотетически допустимого сотрудничества Баланчина с Прокофьевым.

Неизвестно, мог бы Прокофьев — даже спустя годы! — посчитать приемлемым условием композиторской работы полную самостоятельность и самоценность хореографии при допустимости радикальных расхождений с музыкальными характеристиками персонажей в балетном синтезе. Поэтому недостаточно оснований для рассуждений о том, в какой мере ограничивались бы потенциально возможные для Прокофьева несоответствия в эстетически разнонаправленных устремлениях композитора и балетмейстера. Но Стравинский оставил на этот счет неопровержимое свидетельство безоговорочного признания и прав, и обязанностей участвующих сторон: «Хореография, как я ее понимаю, должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки. Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [14, с. 68].

Сформулированный Стравинским идеал в соотношениях музыки с хореографией в балете существенно приближается к типу взаимодействия сторон по принципу дополнительности, хотя, разумеется, не равнозначен ему. Отсюда уже не так далеко до возможности соединения взаимоотрицающих качеств в составляющих компонентах спектакля, хотя сохраняется немалая дистанция до их взаимоисключающих, амбивалентных характеристик, которыми отличалась первая постановка «Блудного сына». Однако трудно себе представить, чтобы Прокофьев, живя в СССР, пришел в результате творческой эволюции и под влиянием балетмейстерских пожеланий к мыслям, схожим с теми, которые высказал Стравинский.

* * *

Премьера «Блудного сына» увенчалась успехом и принесла славу ее создателям и участникам. Вместе с тем событие по-разному сказалось на финансовом положении Прокофьева и Баланчина. Из-за вопиюще низкого социального статуса балетмейстера Баланчин не получил никакого авторского вознаграждения, тогда как Прокофьев позволил себе эгоистически упиваться своим финансовым благополучием, не желая делиться с остро нуждающимся в средствах хореографом.

Конечно, Баланчин, Прокофьев и Дягилев во время подготовки «Блудного сына» к премьере не знали о принципе дополнительности. Но к осознанию взаимоисключительности образующих единство компонентов в эти годы продвигалась европейская философия, психология и наука в целом.

Не случайно, что знаменитому в будущем балетмейстеру-новатору практически в то же время, когда Н. Бор сформулировал свой принцип дополнительности, пришла идея совмещения несовместимого с помощью излюбленного впоследствии «музыкально-хореографического контрапункта» (по цитированной выше

терминологии С. В. Наборщиковой)¹³. Баланчин, следуя, как он говорил, «за музыкальной линией, а не за тактовой чертой», сознательно выработал выразительные приемы структурных, смысловых и сценических несоответствий, чтобы «высвить низкое, опустить высокое» и в музыке, и в хореографии¹⁴. Вслед за новаторскими исканиями хореографов и композиторов начала XX в. впервые в истории балетного жанра появилась возможность полностью отказаться от органичного единения музыкальных и хореографических характеристик любого персонажа, от их образно-смыслового унисона — для того, чтобы акцентировать их амбивалентность, взаимоисключающую противоречивость.

Реализуя идею совмещения несовместимого, балетмейстер превратил Красавицу (Сирену) — целомудренно-лирический образ слышимого (музыки) — во властную и коварную гетеру-эротоманку, воплощенную в видимом на сцене (хореографии). В данном случае визуальный и звуковой ряды в отношении к одному персонажу полностью соответствуют принципу взаимоисключающей дополнительности. Этот же принцип, но без обязательности взаимоисключения, лежит в основе метроритмических соотношений танца и музыки, при которых становятся возможными значительные несовпадения. Таким способом в балет внедрилась асинхронность появления персонажей и музыкальных тем¹⁵.

Дягилев, заподозривший психологическую и эстетическую несовместимость Баланчина с Прокофьевым и распознавший гордую независимость и стремление к творческому уединению хореографа, принципиально не побуждал их к сотрудничеству в подготовке премьеры балета. И на самом деле, ни балетмейстер, ни композитор не испытывали желания работать совместно: Баланчин воплощал хореографический замысел на законченный музыкальный текст, а Прокофьев не интересовался направлением мысли балетмейстера¹⁶.

Когда же несовпадение своих трактовок ведущих персонажей в баланчинской постановке обнаружило себя, Прокофьев, несмотря на современный стиль своей музыки, не почувствовал в хореографии ни красоты, ни чутко уловленного отзвука новейших поисков европейских мыслителей в постижении мира. Поглощенный творчеством, он сконцентрировался исключительно на исходящем из музыки осмыслении характеров балетных персонажей и на собственных достаточно ограниченных хореографических представлениях, исключающих признание ценности противоречащих музыке сценических воплощений.

Вследствие всех этих причин и обстоятельств Баланчин оказался в авангарде современной ему философской мысли и предложил в «Блудном сыне» сверхоригинальную хореографию, которая — по принципу дополнительности к вдох-

¹³ Несовпадением в два года этих событий допустимо пренебречь, ибо подобный срок для истории — «бесконечно малая величина», не противоречащая синхронности процесса.

¹⁴ Этот вопрос подробно освещался в 2 части данной статьи.

¹⁵ Подтверждением служит зафиксированная Прокофьевым и упомянутая выше несоевременность выхода сестер.

¹⁶ Как упоминалось в части 2 данной статьи, вплоть до оркестровой репетиции за два дня до премьеры Прокофьев даже не видел, по собственному признанию, «ни одного танцевального движения».

новившей его гениальной музыке Прокофьева — породила балетный шедевр. Уникальность условий реализации этого феноменального балетмейстерского замысла не позволила в достоверной подлинности воплотить его вновь в поздней постановке 1978 г.¹⁷ — даже тогда, когда к автору пришло всемирное признание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
2. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 383 с.
3. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
4. *Мейлах М. Б.* Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
5. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
6. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М.: Изобраз. искусство, 1982. 493 с.
7. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.
8. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.
9. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
10. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
11. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л. Музыка, 1977. 279 с.
12. *Прокофьев С. С.* Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
13. Письма С. С. Прокофьева — Б. В. Асафьеву (1920–1944) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. С. 4–54.
14. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
15. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
16. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
17. *Вишневецкий И. Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
18. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
19. *Друскин М. С.* Собр. соч. в 7 томах. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб.: Композитор, 2009. 584 с.
20. *Мишукова Л.* «Серенада». Балет Баланчина на музыку Чайковского. Миф о Петербурге. СПб.: Композитор, 2004. 141 с.

¹⁷ Постановка «Блудного сына» 1978 г. запечатлена в киноверсии.

УДК 792.8

Л. В. Никифорова

«ПОЛИТИКИ ТАНЦА» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Понятие «политики танца» в российских исследованиях не встречается, тогда как в современной зарубежной научной литературе оно является привычным и практически не требует пояснений. В настоящей статье предлагается краткий обзор исследований, преимущественно англоязычных, для которых понятие политик танца является рабочим. Описывая совокупность тем и характер постановки проблем с точки зрения «политик», хотелось бы показать саму возможность **так** видеть и изучать танец. Хотя, скорее всего, на российском материале и под пером российских исследователей категория политик танца может претерпеть изменения.

Появление категории «политики танца» связано с влиянием *cultural studies*, или шире т. н. критической теории¹. Определяющими признаками этой традиции является проблематика власти, прежде всего, незамечаемой, неюридической власти — идей, образов, конвенций; вопросы социального конструирования идентичностей, в особенности социальные практики «производства» различий. Культура здесь понимается как сфера борьбы за различия, статус, идентичность. В рамках этой стратегии явления искусства рассматриваются не в перспективе возвышенного эстетического опыта, а как участники совокупного процесса производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. Категория «политики танца» применима и к искусству классического балета, и к народному танцу, и к формам популярной культуры. Более того, в этом интеллектуальном горизонте они больше не расставлены на ступенях иерархии высокого/низкого, элитарного/массового, а уравниваются, поскольку становятся участниками общего процесса — языками, артикулирующими особенности расы, нации, этничности, класса, гендера.

Как отмечала Джэйн Десмонд, составитель и одна из авторов сборника «Значение в движении: новые культурные исследования танца» (первое издание 1997 г.), «вплоть до середины 1980-х гг. главными задачами исследований танца считались сбор исторической фактографии и описание ускользающей, эфемерной художественной формы в эстетических категориях. Особенно ценились монографические исследования творчества великих танцоров или хореографов. < ... > Но сегодня на передний план выдвигаются работы, сосредоточенные на идеологических основах эстетических практик» [3, р. 1]. Однако заметим, что идеология здесь — это не прямой политический заказ или конъюнктура. Это участие танца — практик обучения, исполнения, оценки, удовольствия от зрелища — в производстве социальных различий.

¹ Об особенностях *cultural studies*, об отличиях российской культурологии и *cultural studies* см.: [1; 2].

В целом ряде исследований Раннего Нового времени используется понятие политик придворного танца. Под ними понимается многообразие социальных преимуществ, которые достигались благодаря умению танцевать, а также роль, которую играл придворный танец в формировании европейской аристократии как привилегированного сословия.

Придворный танец как исторический тип танца сформировался и развивался в XV–XVII вв. в качестве одной из ветвей гуманистической культуры, т. е. был оправдан Античностью, сопровождается теорией, кодифицирован, осмыслен как одна из практик виртуозности [4]. Придворный танец формировался во взаимосвязи со свободными искусствами, особенно риторикой, поэзией, математикой. Танцевальные фигуры уподоблялись поэтическим рифмам, танец — «немой речи», а сам танцор ритору, «который должен быть понят, благодаря своим движениям, который должен убедить зрителей в том, что он светский человек и достоин восхищения»² [Цит. по: 5, р. 11]. Скайлс Ховард сравнивает искусство придворного танца с владением мастерством письменной речи и светского общения — три культурные практики (грамотное письмо, ораторское мастерство, искусство придворного танца) в совокупности составляли код социальной грамотности и отличительный признак элиты [6, р. 21].

Придворный танец, отделившийся постепенно от ритуальных, сезонных и праздничных танцев, замкнувшийся в стенах дворцов или в ограде дворцовых парков, стал ярчайшим «перфомансом социальных различий»: «Телесные структуры копировали социальные формы: тренировка тянущегося вверх тела отражала обеспокоенность вертикальной мобильностью, сегментация танцевального места была миниатюрным подобием масштабов влияния, развертывание танца в сторону центра зала — микрометонимией централизованного государства» [7, р. 23].

Политики придворного танца раскрываются в работах исследователей Раннего Нового времени в нескольких аспектах.

Во-первых, благодаря танцу и обучению танцевать вырабатывались отличительные поведенческие и телесные особенности элиты — осанка, поза, постановка готовы. Умение двигаться с достоинством, изящно и без видимых усилий воспитывалось в танце, но действовало и за пределами бального зала, во всех сторонах жизни — обучение танцу тренировало образцы поведения, манеры, необходимые для членства в социальной элите. Словарь движений придворного танца стал «невербальной *lingua franca*» европейской аристократии [8, р. 266]. Исследователи особенно обращают внимание на то, что танец стал не только способом демонстрации принадлежности к привилегированному классу, но и той практикой, в которой отличия формировались.

Во-вторых, придворный танец выступал одним из средств достижения привилегий и влияния — виртуозность в танце или особое изящество давали танцору дополнительные преимущества внутри социальной элиты, а танцевальные тренировки означали инвестиции в статус.

² Из трактата Туана Арбо «Оркесография» (1588).

И, наконец, танцевальный придворный праздник в целом может быть понят как репрезентация централизованной государственной власти. Исполнен политического значения танец короля или королевы. Благодаря книге Ф. Боссана [9] и фильму «Король танцует» (2000, режиссер Ж. Корбье) создан яркий образ придворного балета Людовика XIV, в котором утверждалась придворная иерархия и демонстрировался символический центр власти. Джорджия Коварт, анализируя придворные балеты и оперы Людовика XIV в качестве «политик развлечения», под политиками понимает полифонию идеологических заявлений, разворачивающихся внутри спектакля, диалогичность исполняемого произведения, жанровая модель которого подсказывает различные формы высказываний. Придворные оперы и балеты эпохи Короля-Солнце она рассматривает не только как иконические образы королевской власти, но и как «подвижные линии напряжения между королем и аристократией, между придворными партиями, а порой между королем и его имидж-мейкерами» [10, р. XVII].

Джулия Прест анализируя функции придворного балета во внутренней и внешней политике французского двора, подчеркивает разнообразие «посланий», которые транслировались аудитории. «И во времена мира эти послания были исполнены могущества, а во времена войн расточительность балетных постановок служила подтверждением процветания Франции, несмотря на военные затраты» [11, р. 231].

Искусными танцорами были многие монархи, например, Генрих VIII и Елизавета в Англии, Генрих III и Людовик XIII во Франции. Танец короля (или королевы) служил формой подтверждения физического и морального превосходства правителя, формой утверждения собственного образа и репутации. Участие и солирование в придворном танце означало владение правилами искусства и этикетного поведения, служило демонстрацией здоровья, молодости, сексуальной отваги — для Раннего Нового времени это было очень важное качество. Разговоры о танцах с королями служили дипломатическим задачам, позволяя эвфемистически обсудить актуальные политические вопросы. Особое внимание исследователей привлекли танцующие королевы [12], и поскольку для женщин подтверждение права на трон составляло особенную проблему, и потому что политики гендера составляют одно из модных направлений современных культурных исследований.

Классический (романтический) балет XIX в. как будто лишен прямых политических ассоциаций. Тем не менее, исследователи увидели в нем особую формулу конституирования социальных различий, тем более действенную, что она облечена в формы возвышенной красоты. Буквально возвышенной, поскольку романтический балет поднял балерину на пуанты, скрыл немалые телесные усилия под непринужденной грацией, придал всем движениям невиданную прежде легкость, воздушность.

Балет «Жизель» прочитан Эван Алдерсон [13] как новая форма утверждения давно известных патриархальных отношений (или, иначе, гендерного неравенства): мужская неверность и сексуальная агрессия оправданы и прощены; власть и сила женщины заключены в ее готовности принести себя в жертву; воз-

возможность мщения и борьбы для нее замещены «сладкой меланхолией», а совершенство художественной формы и сильное эмоциональное воздействие танца убеждают нас в естественности и справедливости такого порядка вещей.

Если прежде господство мужчины над женщиной было оправдано традицией и законом, то в эпоху разрушения аристократической иерархии ценностей и становления буржуазного индивидуализма гендерные привилегии мужчины все более зависят от работы «социального воображения», в котором огромную роль играет убедительность искусства. Как отмечал Алдерсон, «Жизель» 1841 г. участвовала в утверждении буржуазных ценностей, современная «Жизель» аналогичным образом участвует в нашей жизни — только теперь это классика, и утешение, которое она нам предлагает, обрело качества вечной истины.

Новый образ женщины, предложенный романтическим балетом, сочетал утонченность, одухотворенность и одновременно доступность, соблазнительность (Алдерсон назвал это «неиспорченной сексуальностью») — такая двойственность прямо перекликается с жизненными реалиями и социальным положением танцовщицы в XIX в. [14; 15]. За сюжетами и образами романтических балетов, за совершенством техники исследователи увидели поэтизацию первичного сексуального влечения и в то же время новое утверждение дьявольской женской натуры (родственной потустороннему миру и склонной к пороку), нуждающейся в подчинении и контроле. Мужскую же позицию отличает тонкое и глубокое переплетение возвышенного эротизма и чувства (даже права) собственности. Выраженное танцем уважение к женщине (что рассматривается как один из моментов буржуазной системы ценностей) непротиворечиво согласовано с императивом контроля и обладания. Последний тезис нередко сопровождает анализ *pas de deux* как танцевальной формы.

Особенно часто предметом критического анализа становился балет «Жизель» — в пору уже создавать интеллектуальную историю этого произведения. Потребовалось даже реабилитировать «Жизель», или, как сформулировала свою задачу Джоди Брунер, — найти компромисс между убедительностью критических трактовок и обезоруживающей выразительностью танца [16]. В этой работе привлечен концептуальный аппарат психоанализа и семиотики с опорой на наследие Ю. Кристевой, в особенности на идею различения уровней семиотического (первоначального, хтонического, нерасчлененного) и символического (структурированного, рационального, репрессивного). «Жизель» увидена как борьба двух начал, свидетельствующих о кризисе социального порядка, восстановление которого возможно лишь через принесение жертвы. Ею и становится Жизель, как в реальном мире 1830–1840-х гг. таковыми были танцовщицы, дамы полусвета и другие социальные группы, живущие за чертой буржуазной респектабельности. В этом анализе «Жизель» становится формой признания гетерогенности мира, интуицией становления нового субъекта модерна.

Историки балета XIX–XX вв. интересуют политики танца в связи с проблематикой национального. В исследованиях романтического балета вопрос о роли национальных (характерных) танцев ставится в двух основных аспектах. С одной стороны как важнейшего компонента эстетики балета — как несущей конструкции

балетного нарратива, симптома взаимосвязи сценического и т. н. социального (бального) танца. В середине XIX в. они обладали эффектом реальности — национальные дивертисменты в классических балетах, воспринимаемые сегодня как условность, были отражением настоящих балов того времени. С другой стороны, постановка и исполнение характерных танцев в балетных спектаклях были существенной частью общего процесса осмысления особенностей национальных культур и утверждения эстетики подлинности [17, р. 35]. Среди российских исследователей к балету в функции репрезентации «национального» обратилась А. Л. Васильевна, однако с понятием «политик танца» она обращается осторожно, употребляя его, прежде всего, в значении прямых (очевидных) политических функций балета разного исторического времени [18; 19, с. 14].

Политики характерных танцев в балете анализируются также в связи образом «Другого» (Otherness), что одновременно означает формирование европейской идентичности через демонстрацию отличий — через ритм, темп, «цитатные движения», место в сюжете, костюм, музыкальный материал. Несмотря на то, что во Франции, на родине романтического балета, существовали собственные фольклорные традиции, подавляющее большинство национальных танцев пришли в балет с европейских окраин — южной Италии, Испании, Шотландии, Польши, Венгрии. Испанские танцы, с их соблазнительными изгибами тел и открытой чувственностью, репрезентировали «внутренний Восток» и были частью широкой испаномании XIX в. [20]. В ряде работ поставлен вопрос о том, можно ли рассматривать балет как часть колониальной политики, о соотношении танцевальных образов египтян, индийцев, алжирцев и реальной (официальной) восточная политики Франции и Англии, балетных столиц XIX в. [21, р. 54–55].

В качестве особой формы репрезентации многонациональных государств средствами «хореографических политик» рассматриваются Государственные ансамбли народного танца [22]. В понятии репрезентации же подчеркивается, во-первых, моделирование, конструирование образа, а не отражение реальности. Это всегда отбор, отделение от оригинального контекста, добавление, обогащение и, в любом случае, трансформация значений. Во-вторых, репрезентация — это всегда представительство от имени другого, это власть обозначать и действовать от имени другого (как и власть исключать из образной системы).

К «хореографическим политикам» репрезентации цветущего национального разнообразия Антони Шэй относит широко распространенный в репертуаре самых разных ансамблей мотив «деревенской потехи» (fun in the village) — упрощенный и идеализированный образ счастливой жизни; общий тон бодрости и оптимизма в исполнении танцев; яркость, даже броскость стилизованных народных костюмов. Другие стратегии — некоторые пробелы в многообразии народностей, как, например, отсутствие турецких и цыганских танцев в репертуаре ансамбля народного танца Болгарии. Или ценностные маркеры танцевальных характеристик, визуализирующие доминирование одной национальной группы и маргинальность другой: изящные аристократические персидские танцы и воинственные танцы курдов в репертуаре Государственного ансамбля танца Ирана, уже прекратившего свое существование.

Творчество ансамблей народного танца (их родоначальником стал государственный ансамбль танца народов СССР под руководством Игоря Моисеева, а в 1950–1970-е ансамбли такого типа появились практически по всему миру) это не только факт искусства, но и эффектные политические заявления, транслирующие позитивный образ страны на языке хореографии.

Важно также уточнить, что понятие хореографии в языке гуманитарных наук относится как к искусству танца, так и к структурам социальной организации. Под хореографией понимается не только запись танцевальных движений, постановка танцевальных спектаклей и стиль, но и формы совместного движения большого количества людей, например, организация придворных церемониалов, военных парадов, партийных съездов, концертов поп- и рок-музыки [23, р. 41–43]. В этом плане слаженные, виртуозные, ритмически организованные движения десятков, а то и сотен танцоров на сцене обладают практически ритуальным воздействием на массы зрителей, вызывая невероятный эмоциональный отклик.

Понятие политик танца является маркером понимания танцевального искусства как явления широкого социального порядка, не только отражающего или транслирующего некоторые представления, но активно участвующего в их создании. В статье представлен лишь небольшой круг работ, в который понятие «политики танца» и связанные с ним «хореографические политики», «политики балета» используются впрямую. Вместе с тем тема танца (в т. ч. балета) как сферы утверждения идентичностей представлена практически неисчерпаемым кругом работ, а сама тема является неперенным интеллектуальным горизонтом современной теории танца.

Подводя итоги, отмечу, что в ряде теоретических работ, посвященных анализу танца, встречаются сожаления о том, что философы по странной случайности пренебрегают танцем, хотя нередко обращаются к иным видам искусства в поисках метафор или прямо анализируют литературу, живопись, музыку [24]. Этот факт служит, обычно, одним из объяснений того, что танец позже других видов искусств был вовлечен в социальную теорию. В то же время для понимания теории танца на Западе важно отметить, что понятие «воплощение» (англ. *embodiment*) является однокоренным к слову «тело» (*body*), то есть представление о теле как наиболее непосредственном и первичном инструменте для утверждения смыслов совершенно естественно. И даже не тела вообще, а именно танца и балета: ведь танец на пуантах (фр., англ. — *pointes, points*) это еще и особая «точка зрения» (фр. «*point de vue*»; англ. «*point of view*»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
2. Усманова А. Гендер и культура в парадигме культурных исследований. Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 427–464.
3. Desmond Jane C. Introduction // *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / Ed. By Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. P. 1–28.

4. Nevile Jennifer. *The Eloquent Body: Dance and Humanist culture in Fifteen-Century Italy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 248 p.
5. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
6. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
7. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
8. Ravelhofer Barbara. *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 336 p.
9. *Боссан Ф. Король-артист* [Пер. с фр., коммент. А. Булычевой]. М.: Аграф, 2002. 265 с.
10. Cowart Georgia J. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*. Chicago&London: Chicago University Press, 2008. 324 с.
11. Julia Prest. *The Politic of Ballet at the Court of Louis XIV // Dance, Spectacle and Body Politics, 1250–1750 / Ed. by Jennifer Neville*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press, 2008. P. 229–240.
12. Mirabella Bella. «In the sight of all»: Queen Elizabeth and the Dance of Diplomacy // *Early Theatre*. 2012. Vol. 15. № 1. P. 65–89.
13. Alderson Evan. *Ballet as Ideology: Giselle, Act 2 // Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / Ed. Be Jane D. Desmond*. Third printing. Durham: Duke University Press, 2003. P. 121–132.
14. Garafola Lynn. *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet // Dance Research Journal*. 1985–1986. 17/2 & 18/1. P. 35–40.
15. Deirdre Kelly. *Ballerina: Sex, Scandal, and Suffering behind the Symbol of Perfection*. Vancouver: Greystone Book, 2012. 264 p.
16. Bruner Jody. *Redeeming Giselle: Making a Case for the Ballet We Love to Hate // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 107–120.
17. Lisa C. Arkin and Smith Marian. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
18. *Васильева А. Л. Русская тематика на балетной сцене Москвы и Петербурга в XIX веке // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой*. 2014. № 1–2 (31). С. 24–32.
19. *Васильева А. Л. Характерный танец в Петербургской балетной культуре*. Автореф. дисс. ... канд. культурол. (24.00.01). СПб., 2015. 20 с.
20. Jeschke Claudia, Vettermann Gabi, Haitzinger Nicole. *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Munich: epodium 2009. 136 pp.
21. Lisa C. Arkin and Smith Marian. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
22. Shay Anthony. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan, 2002. 252 p.
23. Kolo Katrin. *Ode to Choreography // Organizational Aesthetics*. 2015. Vol. 5. Iss. 1. P. 37–46. URL: <http://digitalcommons.wpi.edu/oa/vol5/iss1/3>.
24. Francis Sparshott. *Why Philosophy neglects the dance // What is Dance? Readings in Theory and Criticism / Ed. By Marshall Cohen, Roger Copeland*. N.-Y.: Oxford University Press, 1983. P. 94–102.

УДК 792.8

Д. Д. Уразымбетов

НОВАТОРСКИЕ ПОИСКИ М. ТЛЕУБАЕВА
В НАЦИОНАЛЬНОМ БАЛЕТЕ «АКСАК КУЛАН»

Новаторские поиски и попытки осмысления пластического решения национального танца на профессиональной академической сцене проводились практически с самого основания казахского музыкально-театрального искусства в 30-х гг. XX столетия. Так, в Казахском Государственном Академическом Театре Оперы и Балета имени Абая (Алма-Ата) стали если не крупными, то важными ступенями в «академизации» казахского фольклорного танца и его синтеза с классическим балетом танцевальные спектакли: «Калкаман и Мамыр» В. Великанова — А. Жукова (1938), «Весна» И. Надирова — А. Чекрыгина (1940), «Камбар и Назым» В. Великанова — М. Моисеева (1950), «Джунгарские ворота» Л. Степанова — Ю. Ковалева (1957), «Легенда о белой птице» Г. Жубановой — Д. Абирова, З. Райбаева (1966), «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Е. Брусиловского — Д. Абирова (1971).

Балет Алмаса Серкебаева «Аксак кулан»¹ в постановке Минтая Тлеубаева (выпускника Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского — Корсакова) и в сценографии Эрнста Гейдебрехта обозначил некий перелом, оказав своей музыкальной и хореографической эстетикой значимое влияние на дальнейшее развитие казахского балета. Его премьера состоялась 14 января 1976 г. [1; с. 17] на сцене ГАТОБ им. Абая (см. рис. 1).

Легенда «Хромой кулан» гласит: «Сын хана, нарушив запрет отца, тайком уезжает на охоту. Он встречает стадо куланов и ранит копьём жожака. Разъяренный Хромой кулан ударом копыта убивает юношу. Не дождавшись сына с охоты, хан объявляет, что тому, кто придет к нему с «естірту» — вестью о смерти — вольют расплавленный свинец в рот. Долго никто не осмеливается, но наконец, к хану приходит старый домбрист. В звуках домбры и ее плачевном напеве хан слышит трагическую весть: “Сын твой умер, несчастный хан”. Он приказывает залить расплавленным свинцом домбру. С тех она имеет дырку на верхней деке» [2, с. 254–255].

Мавзолей Джучи-хана сохранился на берегу древней казахской реки Кара-Кенгир в Жезказганской области, а «Аксак кулан» остается одной из прекрасных легенд устной традиции казахской степи, воспевающих силу и бессмертие искусства. Впервые кюй был записан музыкантом-этнографом Александром Затаевичем. Ромен Роллан в письме к нему писал: «Я, как и Вы, был поражен силою трогательного настроения, которое довольно простыми средствами вызывает легенда об “Аксак кулане”»².

¹ «Ақсақ құлан» — в пер. с казахского «Хромой кулан».

² Цит. по: *Миненко В. М., Момынов П. М.* Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). — Алма-Ата: Жалын, 1978. С. 62.



Рис. 1. Авторы спектакля «Аксак кулан» — композитор А. Серкебаев, художник Э. Гейдебрехт, балетмейстер М. Тлеубаев (1976)

Жанр легенды-кюя³ характеризуется как «синкретическая форма, в которой отдельные эпизоды легенды иллюстрируются музыкальными фрагментами» [3, с. 158]. Так, в звучании «Аксак кулана» воплощается действие музыканта в тот момент, когда он сообщает о смерти. При этом в кюе не сразу наступает развязка, ситуация постепенно нагнетается, что «делает его концовку особенно эффектной» [4, с. 126].

В 1975 г. авторы спектакля «Аксак кулан» делают *новый шаг* в казахском искусстве. Кюй как жанр традиционной казахской культуры издавна волновал твор-

³ Кюй — казахская народная инструментальная пьеса, в которой находят отражение эпические сказания, сказки и легенды. Для кюя характерны простая, смешанная и переменная метрика, а также разнообразные формы: от простого наигрывания до многочастотных построений типа рондо. Музыка кюев может включать в себя частицы пентатонных звукорядов и основана на диатонике. Лучшими из образцов являются произведения выдающихся кюйши и композиторов Курмангазы Сагырбаева, Даулеткеря Шигаева, Таттимбета Сагангапулы, Ыхласа Дукунова, Дины Нурпеисовой, Сугура Алиулы и др.

У различных народов слово «кюй» означает разное, но примерно схожее: у казахов и киргизов (кюу) — жанры инструментальные, у татар и башкир (кюй) — как инструментальные, так и песенные, у алтайцев (кай) — эпическое сказание (См. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С 189.).

ческое воображение М. Тлеубаева. Будучи абитуриентом консерватории, он сочинил хореографическую композицию на народный кюй «Аксак киик»⁴ для своего вступительного экзамена. Наверняка, Тлеубаев ставил танец, основываясь на фольклорных движениях, представив комиссии народный казахский танец как своеобразную композицию. От постановки молодого абитуриента был в восторге член комиссии, его будущий педагог Георгий Алексидзе [5, с. 13]. Именно отсюда, по нашему мнению, берет исток последующее возвращение М. Тлеубаева к народному кюю, но в уже крупной форме целостного балетного спектакля.

В процессе создания либретто режиссер и сценарист Тураш Ибраев и балетмейстер столкнулись с проблемой отсутствия развернутой драматургии событий в народной легенде. «Здесь нет прямого столкновения борющихся сил — захватчиков и угнетенных» [6], потому необходимо было развить танцевальные образы, в принципе отстоящие друг от друга. Т. Ибраев вводит новых персонажей, выстраивает конфликт и общую композицию спектакля на контрастных характерах балетных героев. Старый домбрист из легенды в балете становится молодым кюйши Кербугой, появляется образ Баршагуль — его музы.

В 1978 г. балетмейстер создает вторую версию спектакля специально для гастролей в Большом театре (г. Москва)⁵. Как режиссер и музыкант М. Тлеубаев понимал, что в новой версии спектакля нужна более действенная, целостная и динамичная драматургия, потому он сокращает длинный пролог к 1-му акту и добавляет нового персонажа — куланенка.

Музыка А. Серкебаева — ярко-театральная, образная, танцевальная; она звучит современно, чему немало способствуют вкрапления композитором джазовых ритмических и гармонических моделей. Партитура А. Серкебаева [7] представляет собой соединение общеевропейской музыкальной традиции и казахской народной музыки, что в целом определяет музыкальный синтез, предполагающий и побуждающий к подобному синтезу и в хореографической лексике.

Соединение и обобщение академических и традиционных образцов музыкального творчества характерно для творчества композиторов — выходцев из республик СССР. К таковым относятся «Спартак» А. Хачатуряна (1956), который стал одним из канонических образцов симфонического балета; «Фатых» Н. Жиганова (1943), где «музыкальная стилистика исходит из традиционных для татарского песенного и танцевального фольклора мелодических и ритмических формул, пентатонных ладовых оборотов» [8, с. 227]; а также «Шурале» Ф. Яруллина — Л. В. Якобсона (1941). М. Тлеубаев, относившийся с искренним восхищением к творчеству Якобсона, «брал на вооружение» миниатюры и крупные «полотна» старшего коллеги, приближавшего классический балет к жизни,

⁴ «Аксак киик» — в пер. с казахского «Хромая косуля».

⁵ По свидетельству супруги балетмейстера С. Тищенко, «Аксак кулан» был лично выбран для просмотра ныне правящим шведским королем Карлом XVI Густавом, который в тот момент находился с официальным визитом в СССР. Существует документальный кинофильм Г. Боброва «Высокие гости из Швеции в СССР» (1978) о данном визите короля и королевы, где показаны фрагменты балета в исполнении Р. Байсеитовой и Ю. Васюченко.

наполнявшего образы своих героев подлинными человеческими чувствами и живыми страстями [9, с. 98].

Для композитора А. Серкебаева балет «Аксак-кулан» — первый опыт в музыкальном театре, «в целом удачный, хотя индивидуальность автора еще не до конца проявляет себя в данном сочинении» [10, с. 10]. Композитор берет за основу фабулы балета народный кюй «Аксак кулан» и разрабатывает его звучание в различных лейтмотивах на протяжении всей партитуры. Иначе говоря, *из музыки рождается сюжет*. По мнению театроведа С. Пономаревой, музыка «уже сама по себе подсказывала танцевальное новаторство» [6]. Мы уверены, именно тесное творческое сотрудничество балетмейстера с композитором дало плодотворное решение в нотной партитуре, потому что М. Тлеубаев имел музыкальное образование и знал как режиссер, что ему нужно видеть в конечном результате.

Воплощать легенду на балетной сцене, тем более ту, где задействованы исторические персонажи — кропотливая работа. Многократно пересказанная из уст в уста, легенда насыщается и приобретает новые краски. Думается, что именно в балетных образах удалось запечатлеть дух народа и особенным образом поэтизировать его языком танца, хотя до А. Серкебаева кюй «Аксак кулан» интерпретировался в таких жанрах казахской музыкальной культуры как опера («Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, 1934), симфоническая поэма («Аксак кулан» Г. Жубановой, 1953), хоровая поэма («Аксак кулан» М. Мангитаева, 1969). Но в жанре балета данный сюжет воплощен впервые именно Серкебаевым. Новизна его творческих устремлений в нотном тексте получает по-настоящему современное осмысление, «растворяясь в развернутых, драматически и психологически насыщенных сценах-картинах. Музыка балета богата различными нюансами в обрисовке благородного акына Кербуги, жестокого завоевателя Джучи-хана, его необузданного сына Хана-Зада, нежной Баршагуль и лстивых придворных» [11, с. 89]. Чувствуется особо трепетное отношение композитора к прорисовкам образов легких степных скакунов — куланов. Органичны, по мнению С. Кузембаевой, лейтинтонации свободолюбивого народа, вражеского нашествия, трагического возмездия, любви Кербуги [11, с. 89]. Известно, что наличие музыкальных и наряду с ними хореографических лейттем *способствует успеху балетного спектакля*. То есть, *создавая лейттемы в балетном спектакле, композитор или хореограф обуславливают фундаментальную основу, которая предопределяет положительную реакцию зрителя и узнаваемость им образов в спектакле*. Тематические арки и драматургические репризы способствуют «цементированию» формы спектакля, а художественно схожее решение пролога и эпилога придает спектаклю «Аксак кулан» лаконичную завершенность и философскую обобщенность. В них утверждается величие природы, ее красота и неизбежность, метафорически выраженные образами степных куланов: сценами с их участием начинается и заканчивается спектакль.

Сценография Э. Гейдебрехта лапидарна, проста и выразительна как костюмами, так и декорациями, соответствующими замыслу балетмейстера. За счет использования нескольких «задников» значительно видоизменяется общая атмосфера спектакля. Как отмечает С. Кузембаева, в сценографии «отчетливо просле-

живается основная сюжетно-сценическая идея балета» [11, с. 89], выраженная резко контрастным противостоянием образов Кербуги и Джучи-хана, а в философском плане — в противостоянии силы власти и силы искусства.

В 1-ом действии сюжет разворачивается на фоне бескрайних степей, во 2-ом — в мрачном шатре на фоне высоких курганов. На всю ширину одного из задников нарисована большая ритуальная маска — образ, который достаточно емко, выразительно и символично отражает характеры отрицательных персонажей балета. Семантика цвета является ярким драматургическим приемом в сценографии Э. Гейдебрехта. Преобладающие в одеяниях Джучи-Хана и его приближенных красные и черные тона олицетворяют собой смерть и горе, а черный паукообразный шатер врагов тревожно диссонирует с зеленовато-голубым фоном вольной степи. Костюмы кордебалета повторяют стиль общего декоративного оформления: куланы одеты в серые трико и купальники; костюмы воинов снабжены металлическими щитами и ремешками, украшениями, в них преобладает коричнево-черный и красный цвет.

Спектакль строится на антитезе двух образных сфер: мира кюйши Кербуги и мира завоевателя Джучи-хана. В их противостоянии и попеременном сценическом движении балетмейстер выстраивает хореографическую лексику. М. Тлеубаев развивает параллельно и гуманистическую тему, превращающую «дворцовую трагедию в философски значительное повествование, связанное с *вольнo-любивым духом народа, с его бесстрашием, с величием природы, ее гармонией, нарушать которую ради алчных интересов никому не позволено*» (курсив наш — Д. У.) [12]. В сюжете «Аксак кулан» природа и искусство выше человеческой силы — куланы и кюйши с музой находятся рядом в финальной сцене, торжественно провозглашая свое единение. Балет обладает ясной и выразительной простотой сценического воплощения — такие качества были изначально свойственны творчеству М. Тлеубаева, подчеркивали особенность его режиссерского мышления: *увидеть на сцене порой тривиальное, но суметь выразить его стильно, выукло и актуально*.

Хореографическое решение балета «Аксак кулан» было, безусловно, новаторским. Балетмейстер отступил от традиционной интерпретации его предшественниками лексики национального танца, которые только «вкрапляли» и добавляли определенные элементы плясовых фольклорных движений к классическим позициям рук, ног и позам. Стараясь избежать механического соединения классического танца и народного, привычные элементы которого использовало большинство хореографов ранее, Тлеубаев ставит спектакль, исходя из философской глубины кюя. Таким образом, балетмейстер являет широкой публике⁶ свой первый опыт синтеза национального и классического танца, базирующегося на первоисточнике — народной легенде. Характеризуя балетные образы, он добивается органичного слияния двух разных эстетических направлений танца, то есть показать «новый лик искусства, обусловленный жизнью сегодняшнего дня» [13, с. 168]. *И «звучащая»*

⁶ Балет был показан в Алма-Ате, Москве, Ленинграде, Ярославле, Сочи и других городах СССР.

легенда придает классическому балету высокую культуру и богатство выражения с помощью национального танца, единения традиций и новаторства.

Начинается спектакль с хореографической прелюдии — сцены парения беркута над землей. В исполнении Л. Акылбековой (Л. Ли, Ф. Жулимбетовой и И. Гуляевой в других составах) «танец передает и метафору полета, и ощущение надвигающихся кровавых событий» [14, с. 17]. Амбивалентность образа Беркута заложена в основу режиссерского решения: он — «символ степи, свободного гордого полета и в то же время беспощадный хищник» [15]. Тема беркута, возникающая также и в финале, наполнена метафорическими аллюзиями: в начале спектакля беркут парит, предвещая некую угрозу, но и демонстрируя мирную жизнь степи, а в конце — он означает завершение кровавых событий и торжество степи, то есть триумф природы, с ее устремлением в вечность.

Уже с первого танцевального эпизода балетмейстер заявляет зрителю об основных лексических направлениях спектакля: на классическую основу он нанизывает пантомиму и бытовые движения. «У него живой балетмейстерский почерк, его танцы осмысленны, изобретательны, их пространственный рисунок отличается четкими переливчатыми линиями» [16]. Кроме классического танца, пантомимы, бытовых и акробатических движений хореограф использует казахские лексические элементы, что придало не только национальную, но и реалистическую достоверность персонажам спектакля. Поясним: основные элементы казахского танца строятся на движениях рук: **айналма** (круговые повороты кистей к себе и от себя), **толқыма-шалқыма** (волнообразные движения корпуса), **қол сілтеу** (встряхивание кистей), **жалын** (языки пламени), **қайнар булақ** (родничок), **толқын** (волна) и др. Большинство из движений олицетворяют сакральный для казахского народа (и многих других народов) *круг*, так как исполняются в круговом движении и потому связаны в контексте тенгрианского мироощущения кочевников с бесконечностью хода жизни.

Стадо пасущихся куланов в замысле хореографа воплощает звучащую музыкальную тему радости жизни: поэтичные грациозные движения артистов кордебалета подражают повадкам резвых животных. Их образ становится главной антитезой миру разрушения и насилия Джучи-хана. Здесь балетмейстер синтезирует элементы классики, казахского танца и бытовых движений. Кордебалет становится активной театральной силой спектакля, ярко запоминающейся. При этом балетмейстер поставил танцы куланов на пуантах, где «быстрый перебор ног перекликается с цокотом копыт быстроногих куланов» [14, с. 18], сплетая причудливые рисунки.

М. Тлеубаев вводит второстепенный персонаж куланенка. Его исполняет ученица Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева М. Агишева (А. Жумагалиева, Г. Чайка в других составах). Хореографический текст куланенка похож на танец взрослых куланов, но он угловат, не уверен в своих шагах. Таким образом балетмейстер развивает динамику действия и косвенно затрагивает тему детства, которая становится впоследствии одной из магистральных в его творчестве.

Образ Баршагуль не вполне реален. Хореограф в своих заметках поясняет: «скорее, она — его [Кербуги] домбра, его Песня» [15, с. 1], а заодно и мечта — символ народного счастья, что в европейском понимании можно обозначить

музой. Отношения их с Кербугой воспринимаются как метафора отношений художника к творчеству, искусству. Но именно благодаря образу Баршагуль выстраивается лирическая линия спектакля. Ее словно «колеблет ветром, она летит, подвластная порыву. Она тонко ощущает его малейшее дуновение, самый тихий возглас окружающей ее природы» [17]. Душой степи, ее светлой, радостной песнью она предстает в сценическом воплощении народной артисткой Казахской ССР Раушан Байсеитовой. Эта партия очень подходила типу и физическим данным балерины, олицетворившей образ светлой души, «рожденной первым лучом солнца, упавшим на степные травы» [17] (см. рис. 2).

Adagio Кербуги и Баршагуль — важный, но не ключевой эпизод спектакля. Думается, что хореограф не акцентировал особого внимания на этом дуэте в контексте всего балета. Народный артист Казахской ССР, наставник и коллега М. Тлеубаева Булат Аюханов, будучи очевидцем постановочного процесса, заметил: «Минтаю хотелось быстро осуществить все, что он задумал. Я рекомендовал ему: “Мысленно представь себя посторонним зрителем и посмотри на свою постановку — где проскочил, где не заметил”. Но в итоге Adagio не дотянуло по объему масштабности, драматургии и сценическому воплощению дуэта до самой легенды» [18]. Так же и А. Александров считает, что, несмотря на всю слаженность и техническую отточенность их дуэта, Кербуга и Баршагуль «выглядели менее индивидуализированными персонажами» [10, с. 10]. Его замечание можно понимать таким образом, что дуэт главных героев не выглядел персонификацией самобытной национальной казахской лексики, а являлся простым академическим adagio. По мнению Г. Жумасеитовой, «сам образ простой казахской девушки Баршагуль, развитие их любви с Кербугой недостаточно раскрыты в балете» [14, с. 20]. Мы знаем, что Кербуга — это кюйши, народный поэт, а Баршагуль — муза, его песня, поэтому наверняка необходимо какое-то развитие их дуэтной линии, *не забывая*, что это не любовный, но *творческий дуэт*. Однако же С. Михайлов сомневается, «нужна ли в балете еще и эта линия? Думается, нет смысла усложнять текст, перегружать его. Поэтическое, аллегорическое звучание присуще “Аксак кулану” и без демонстративной лирики» [17]. Думается, что более обоснованы сомнения С. Михайлова, чем утверждения Г. Жумасеитовой.



Рис. 2. Баршагуль — Р. Байсеитова, Кербуга — Ю. Васюченко. Сцена из балета «Аксак кулан»

Народный поэт Кербуга, представленный в развернутой хореографической интерпретации, предстает перед зрителем сложной и эмоционально наполненной личностью. Вдумчиво вылепленный Ю. Васюченко (Э. Мальбеков, Б. Ешмухамбетов, Т. Нуркалиев в других составах), он отличается величественной красотой, смелостью, достоинством. Танец Кербуги поставлен так, что героическая и лирическая темы переплетаются в нем, воплощая противостояние жестокому миру Джучи-хана. Мужественное благородство кюйши утверждается с первого его появления на сцене, а к концу спектакля возвышается до высокой доблести и патетики (см. рис. 3).

Очень важна в балете тема народа. По замечанию Н. Эльяша, в музыке «тема народа, тема высокого гуманизма звучит мощно, широко и требует зримого воплощения... И оно-то, думается, и должно было быть связано с реальным показом народа. Этого не хватает спектаклю» [12]. Возможно, в своем замечании балетовед имел в виду само присутствие народа на сцене. Высказывание Н. Эльяша вполне в духе советской эстетики, ставившей идею народности во главу угла. Хотя мы склонны думать, что балетмейстер и композитор предполагали дать идею народности через контрверзу силы власти и силы искусства. В любом случае — у каждого зрителя во время или после спектакля возникает своя собственная рефлексия и коннотация.

Образы ордынцев и их предводителей Глеубаев решает в гротесковом ключе, не пренебрегая возможностями классического танца. Он воплощает жестоких,

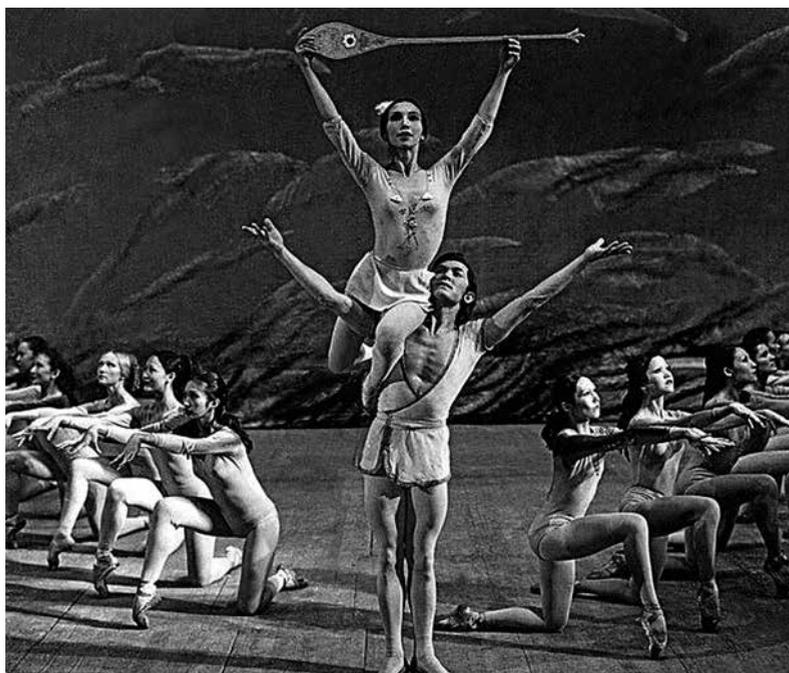


Рис. 3. Баршагуль — Р. Байсеитова, Кербуга — Э. Мальбеков.
Финальная сцена из балета «Аксак кулан»



Рис. 4. Джучи-хан — Д. Медведев, Хан-Зада — К. Мажикеев. Сцена из балета «Аксак кулан»

коварных захватчиков Джучи-хана и его сына Хана-Зада в «острой», «изломанной» хореографии, не боясь показать грубость и «уродливую сущность облика завоевателей» [10, с. 10]. Их танец экспрессивен и полон силы. Хан-Зада, будучи на охоте, упивается самолюбованием. Музыкальная тема помогает демонстрировать в лексике его упоение собой, сочетаемое с мощной силой и страстью к победе. Воинственный, смелый, но полный неумолимой свирепости, Хан-Зада в исполнении К. Мажикеева (Д. Накипов, У. Мирсеидов, А. Буркитбаев в других составах) техничен, бравурен и раскован⁷. Исполнитель роли Джучи-хана А. Медведев (Б. Валиев, И. Данилин, Э. Мальбеков в других составах) создает образ грозного, мощного властителя, наделенного жестокостью и умом. Порой вызывающий восхищение своей безрассудной отвагой, «он напоминает своей “паучьей” пластикой некое фантастическое чудовище» [10, с. 10]. Но в то же время Джучи-хан раним, когда речь идет о его сыне и такая черта наделяет его образ человечностью (см. рис. 4).

⁷ Здесь можно уловить сходство образов Джучи-хана и Хана-Зада с Ханом Гиреем и его военачальником Нурали из балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова. Оба хана — властные, жестокие завоеватели, поработители, а их приспешники — юркие и бесстрашные воины. Во втором акте у М. Тлеубаева наложницы развлекают Джучи-хана, пытаются отвлечь от тяжелых дум о сыне; у Р. Захарова любимая жена Зарема и другие наложницы улаживают танцами хана Гирея, влюбленного в пленницу Марию.

Хореографическая партитура балета изобилует массовыми сценами и дуэтами, мастерски решенными балетмейстером через сложный, образно-поэтический язык, индивидуализирующий каждый персонаж. Рисунки кордебалета складываются таким образом, что возникает полная иллюзия степной картины. Отметим, что и в своих более поздних работах М. Тлеубаев часто обращается к образам животных (спектакли С. Кибировой «Три поросенка», 1982; А. Серкебаева «Брат мой, Маугли», 1984; И. Морозова «Доктор Айболит», 1987) и мастерски воплощает и «превращает» балетную историю в красочное, живописное представление.

По замечанию Н. Эльяша в спектакле «Аксак кулан» «еще встречаются танцевальные формулы, позы, движения явно подражательного характера» [16]. Это можно отнести к недостаткам только начинающего свой путь балетмейстера крупных балетных форм. В последующих спектаклях («Вечный огонь» С. Еркимбекова, 1985; «Классическая симфония» С. Прокофьева, 1987; «Прощание с Петербургом» И. Штрауса, 1988 и др.) М. Тлеубаев будет находить новые пути танцевальных решений, у него сформируется собственный стиль и покажет его как зрелого мастера хореографического искусства. Но все же полифоничность изложения, своеобразный, оригинальный, пластический язык героев и образное решение лучших сцен «Аксак кулана» выделяют этот национальный балет. Хореограф проявил себя новатором в пластическом языке и режиссерском мышлении, соблюдая вековые традиции академического балета и сочетая их с особенностями казахского народного танца. «Аксак кулан» шел около 16 лет до ноября 1992 года на сцене ГАТОБ им. Абая⁸, а также гастролировал в разных городах СССР, где зрительские овации доказали востребованность и своеобразность спектакля.

М. Тлеубаев заложил основы, которые будут в будущем использовать его преемники и продолжатели культуры казахского танца на академической сцене и в любительских коллективах. Единение двух эстетических направлений танца и развитие казахской хореографии на академической сцене продолжают и по сей день, внося новое дыхание жизни в народные легенды и сказания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Казахские сказки. Алма-Ата: Казахстанское издательство художественной литературы, 1932. Т. 2. С. 254–255.
3. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
4. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1966. 399 с.
5. Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы: «Полиграфия-сервис К°», 2012. 243 с.
6. Пономарева С. Легенда и история. Балет «Аксак кулан» в постановке Казахского государственного Ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Абая // Черноморская здравница. 1978. № 126 (12817). С. 8.

⁸ По свидетельству Дмитрия Сушкова, заслуженного деятеля Казахстана, премьеры балета ГАТОБ имени Абая (1993–2014, декана факультета «Хореография» Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова.

7. Серкебаев А. Аксак кулан. Партитура. Алматы: Өнер, 2009. 368 с.
8. Хайрутдинова Д. Ф. Развитие татарского балета в творчестве Назиба Жиганова // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 29 (1). С. 227.
9. Смирнова Ю. С. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 98.
10. Александров А. Этапы творческих завоеваний // Музыкальная жизнь. 1978. № 17. С. 19.
11. Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Өнер, 1982. 104 с.
12. Эльяш Н. Страницы истории // Музыкальная жизнь. 1978. № 22. С. 22.
13. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
14. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. Астана: Елорда, 2001. 144 с.
15. Тлеубаев М. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. Алматы: Рукопись, 2000-е. 3 с.
16. Эльяш Н. В союзе с классикой // Советская культура. 1978. № 50 (5162). С. 7.
17. Михайлов С. Легенда, воплощенная в танце // Вечерний Ленинград. № 159 (16449). 1981. С. 6.
18. Уразымбетов Д. Интервью с Б. Г. Аюхановым. Алматы, 2016. 12 янв. Личный архив автора.
19. Миненко В. М., Момынов П. М. Краткий курс музыкальной литературы Казахстана. Часть I (Казахская народная музыка). Алма-Ата: Жалын, 1978. 104 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 612.10:313

В. И. Березуцкий

СИНДРОМ ГИПЕРМОБИЛЬНОСТИ СУСТАВОВ
У АРТИСТОВ БАЛЕТА (Ч. 2)

Профилактике заболеваний суставов у артистов балета уже достаточно давно уделяют пристальное внимание, однако решенной эту проблему считать нельзя [1]. Еще в 1940–е гг. под руководством А. Я. Вагановой и Е. А. Котиковой, создавшей при кафедре анатомии ГОЛИФК им. П. Ф. Лесгафта¹ курс биомеханики физических упражнений, было положено начало исследованиям хореографических движений с точки зрения биомеханики. Дальнейшие изыскания в этой области показали, что связь законов биомеханики, методики преподавания и эстетических представлений в балете является основой постижения классического танца. С тех пор при обучении технике исполнения движений акцент делается на здоровье артистов и безопасности тех или иных комбинаций для опорно-двигательного аппарата [2]. С этих позиций методика А. Я. Вагановой имеет ряд преимуществ перед другими системами воспитания артиста балета. Например, точно выверенное прямое положение корпуса в сложных движениях (один из обязательных постулатов вагановской школы) — это лучшая профилактика возможных травм позвоночного столба. По сравнению с артистами современного танца или гимнастками, повреждения спины у балерин встречаются намного реже, несмотря на более длительную продолжительность профессиональной карьеры [3].

Современные знания об условиях, обеспечивающих сохранность здоровья артистов балета, обобщены в отдельных научных монографиях [4], заложены в рабочие программы дисциплин «Анатомия, физиология и основы балетной медицины» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия) [5] и «Анатомия, физиология, биомеханика и основы медицины в хореографии» Саратовского государственного университета [6]. Особого внимания заслуживает книга Джозефа Хавилера «Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки», в которой в доступной форме изложены медицинские знания об изменениях в мышечно-суставной системе при профессиональных занятиях хореографией. Несмотря на некоторые погрешности перевода, изложенные в книге

¹ ГОЛИФК им. П. Ф. Лесгафта — Государственный ордена Ленина институт физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, ныне — Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

практические советы специалиста, основанные на опыте 25 лет медицинских наблюдений за артистами балета, обладают огромной ценностью для всех занимающихся хореографией [7].

В свете результатов современных научных исследований о патогенезе поражений суставов у спортсменов и артистов балета все большее внимание уделяется не только совершенствованию техники выполнения профессиональных движений с целью профилактики травматизма, но и специальным методикам предтренировочной (предрепетиционной) физической подготовки. Доказана несомненная польза комплексов специальных упражнений, разработанных для уменьшения травматизма [8]. Важность подобных комплексов оценили и артисты балета. Некоторые прима-балерины имеют личного тренера по гимнастике, с помощью которого правильно готовят мышечно-связочный аппарат к работе и избегают травм. Опрос танцовщиков современного танца показывает, что основной причиной травм они считают именно недостаточную подготовку мышц и связок к работе перед началом репетиций [9]. Аналогичного мнения придерживаются и преподаватели хореографии, которые рекомендуют подобный комплекс на основе упражнений, заимствованных из спортивной, художественной гимнастики, спортивной акробатики [10]. Не меньшее значение уделяется послетренировочным, восстановительным комплексам упражнений. Такие комплексы направлены на торможение процессов патогенеза остеоартроза (здесь и далее — ОА) и стимуляцию процессов саногенеза, оптимизацию морфологических трансформаций и функциональных способностей, дающих возможность справляться с интенсивными физическими нагрузками. Подобный комплекс упражнений для акробатов состоит из корригирующих и расслабляющих физических упражнений, постизометрической релаксации мышц, упражнений для закрепления навыка правильного двигательного стереотипа и массажа. Корригирующие упражнения направлены на мышечную тягу в направлении, противоположном вектору деформации и проводятся в положении наименьшего статического напряжения — лежа на спине или животе. Расслабляющие упражнения необходимы для выравнивания тонуса мышц позвоночника и координации процессов возбуждения и торможения в центральной нервной системе. Упражнения на вытяжение позвоночника — различные висы, упражнения в парах — направлены на декомпрессию позвонков и межпозвонковых дисков (здесь и далее — МПД). Мелкоамплитудные сгибания и разгибания, мелкоамплитудные одноплоскостные скручивания на всех уровнях позвоночника способствуют диффузионному прокачиванию питательной жидкости через МПД. Интенсификация обмена питательной жидкости является профилактикой ОА. Массаж применяется для ликвидации мышечных напряжений и болевого синдрома путем использования миофасциальных методик [11]. Подобные комплексы с добавлением мануальной терапии и физиотерапевтических методик применяются и во многих других видах спорта [12, 13, 14]. Многие комплексы медицинского сопровождения спортсменов, артистов цирка спортивных жанров, танцоров включают периодические рентгенологические, ультразвуковые и томографические исследования суставов конечностей и позвоночника с целью ранней диагностики изменений. Такой контроль позволяет начать своевременное

лечение и перестроить процесс тренировок (репетиций) с акцентом на профилактику прогрессирования выявленных изменений [15, 16, 17]. Особо эффективным является применение модульно построенных физических упражнений в стадии предболезни, а также первой и второй стадии остеохондроза позвоночника в фазе реконвалесценции или устойчивой ремиссии с прицельно патогенетически направленными реабилитационными и профилактическими задачами [18].

Похожие комплексы восстановительных упражнений адаптированы и для артистов балета. Многие педагоги и ведущие артисты балета дополнительно к ежедневному тренажу классическим танцем применяют корригирующие гимнастические упражнения для устранения физических недостатков и развитию природных данных. Вспомогательные корригирующие упражнения выполняются, лежа на спине и животе, сидя на коленях, стоя во весь рост. Упражнения, исполняемые лежа на полу, «разгружают» позвоночник от той дополнительной нагрузки, которую он испытывает, когда человек находится в вертикальном положении [19]. Интересно, что все «разгрузочные» для позвоночника артиста балета или спортсмена комплексы упражнений очень похожи на систему Бориса Князева, в соответствии с которой упражнения предшествующие и последующие уроку классического танца выполняются в положении лежа на полу.

Система хорошо показала себя в профилактике плоскостопия и искривления позвоночника у детей, занимающихся хореографией. Уникальный метод Б. Князева зафиксировал Джералд Северн (Gerald Severn). Книга Северна «Учите вашего ребенка балету. Балетная школа без станка. Упражнения на полу» (английское название: «Teach your child ballet. Ballet School without a Barre. Exercises on the floor») была издана в Лондоне в 1958 г. [20]. Есть и не менее креативные современные методики постнагрузочной релаксации мышц для профилактики травм и болезней опорно-двигательного аппарата у артистов балета. Например, использование «Unnata Aerial Yoga» («Воздушная гимнастика»), по мнению автора, может не только способствовать улучшению профессиональных данных артистов балета, но и помочь во время восстановления после физических нагрузок и травм [21].

Таким образом, для эффективной профилактики профессиональных заболеваний суставов и позвоночника у артистов балета необходимы следующие условия:

- грамотный профессиональный отбор;
- популяризация медицинских знаний о механизмах возникновения травм и заболеваний опорно-двигательной системы у артиста балета;
- совершенная в своей биомеханике техника исполнения профессиональных движений;
- комплекс физических упражнений, подготавливающий мышечно-суставную систему к нагрузкам на репетиции;
- комплекс физических упражнений, восстанавливающий мышечно-суставную систему после профессиональных нагрузок;
- плановые систематические обследования мышечно-суставной системы с использованием рентгенографических, ультразвуковых и томографических диагностических методик;
- плановые реабилитационные программы на основе массажа, мануальной терапии и лечебной физкультуры.

Разумеется, такой обширный и сложный комплекс мероприятий нуждается в систематизации и контроле со стороны медицинских специалистов.

Образцом организации медицинского сопровождения хореографии является система Академии, получившая научную основу с организацией специализированной клиники спортивной и балетной травмы при ЦИТО им. Н. Н. Приорова² в 1952 г. Уставом Академии (разделом «О медицинской части»), помимо медицинского осмотра абитуриентов штатными специалистами (педиатром, травматологом-ортопедом, невропатологом, кардиологом, офтальмологом) при поступлении, предусматривается проведение дополнительных (два раза в год) медицинских обследований учащихся приглашенными медиками [22]. Медицинская часть и преподаватели Академии и по сей день работают в тесном сотрудничестве с ЦИТО им. Н. Н. Приорова. О том, насколько серьезно в Академии изучаются проблемы медицинского сопровождения процесса подготовки артистов балета, свидетельствует ежегодно проводимая в ней Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Миронова З. С., Баднин И. А.* Повреждения и заболевания опорно-двигательного аппарата у артистов балета. М.: Медицина, 1976. 320 с.
2. *Капанова Г. Ж., Методика А. Я. Вагановой* как основа профессиональной подготовки артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 4 (39). С. 177–223.
3. *Масленников П. Ю., Роль А. Я. Вагановой* в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 17–23.
4. *Баднин И. А.* Охрана труда и здоровья артистов балета. М.: Медицина, 1987. 206 с.
5. Рабочая программа дисциплины «Анатомия, физиология и основы балетной медицины» / Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // URL: http://www.vaganovaacademy.ru/vaganova/priem/rabochie%20programmi_bakalavriat/%D0%91%D0%B0%D0%BA%20%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%8F,%20%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F.pdf (дата обращения от 30.03.2016 г.)
6. *Шевченко Е. П.* Методические рекомендации по дисциплины «Анатомия, физиология, биомеханика и основы медицины в хореографии» / Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского // URL: http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/1556.pdf (дата обращения от 28.03.2016 г.)
7. *Хавилер Дж. С.* Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. Издательство: «Новое слово», 2007. 112 с.
8. *Димитрова З. А., Алешина Н. А.* Профилактика травматизма в художественной гимнастике с помощью специальных комплексов упражнений // Обучение и воспитание: методики и практика. 2015. № 20. С. 124–131.
9. *Byhring S., Bø K.* Musculoskeletal injuries in the Norwegian National Ballet: a prospective cohort study // Scand J Med Sci Sports. 2002. № 12 (6). P. 365–370.

² ЦИТО им. Н. Н. Приорова — Центральный научно-исследовательский институт травматологии и ортопедии имени Н. Н. Приорова.

10. *Никифорова А. В., Ключкова А. А., Лаврухина Г. М.* Гимнастика как неотъемлемая часть в подготовке артистов балета // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2015. № 5. С. 34–37.
11. *Максимова Ю. А.* Профилактика функциональных нарушений позвоночника путем ликвидации постнагрузочных изменений в опорно-двигательном аппарате верхних акробатов // *Педагогика, психология и медико-биологические проблемы физического воспитания и спорта.* 2012. № 12. С. 75–79.
12. *Янышева Г. Г., Аухадеев Э. И., Бодрова Р. А.* Использование постизометрической релаксации в коррекции и профилактике миофасциальных нарушений у спортсменов // *Практическая медицина.* 2015. № 3–1 (88). С. 77–80.
13. *Татаринцева Р. Я., Ежова Н. М.* Новые подходы эффективной реабилитации в спорте высших достижений // *Известия Тульского государственного университета. Физическая культура. Спорт.* 2014. № 2. С. 163–168.
14. *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. № 4–1. С. 168–170.
15. *Капустина Н. В., Смоленский А. В.* Оценка функционального состояния коленных суставов у спортсменов с посттравматической хондропатией // *Современная медицина: актуальные вопросы.* 2013. № 21. С. 115–121.
16. *Фадеева Ю. А., Валеев Н. М.* Коррекция вертеброгенных рефлекторных деформаций для восстановления оптимального двигательного стереотипа артистов цирка спортивных жанров // *Ученые записки университета Лесгафта.* 2014. № 3. С. 180–183.
17. *Макарова Э. В., Васильева И. В.* Алгоритм физической реабилитации на поликлиническом этапе лечения при остеохондрозе позвоночника у спортсменов // *Педагогика, психология и медико-биологические проблемы физического воспитания и спорта.* 2014. № 12. С. 49–53.
18. *Челноков В. А.* Инновационные пути медицинской профилактики болезней позвоночника в спорте высших достижений // *Вестник спортивной науки.* 2008. № 4. С. 93–96.
19. *Куанышбекова Д. М.* Восстановительные функции лечебной гимнастики в профессиональной деятельности артистов балета // *Наука и образование: новое время.* 2014. № 5. С. 45–49.
20. *Силкин П. А.* К проблеме профессионального отбора и профессиональной подготовки обучающихся специальности «Хореографическое искусство», квалификация «Артист балета» // *Вестник Томского государственного университета.* 2008. № 5. С. 324–327.
21. *Баринова М. А.* «Воздушная йога» как средство восстановления для артистов балета // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2015. № 5 (40). С. 114–120.
22. *Степаник И. А., Фомкин А. В.* Концепция развития медико-биологической составляющей хореографического обучения // II Международная научно-практической конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Сб. статей. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 463–478.

УДК 617.3

А. М. Привалов

ОСОБЕННОСТИ ХИРУРГИЧЕСКОЙ КОРРЕКЦИИ ВАЛЬГУСНОЙ ДЕФОРМАЦИИ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА СТОПЫ

В общей структуре ортопедических заболеваний ведущее положение занимает поперечное плоскостопие. Данный вид статической деформации стоп встречается более чем у 60 % взрослого населения [1, 2, 3]. Вальгусная деформация первого пальца является ведущим компонентом поперечного плоскостопия, достигая 80 % от общего числа отклонений [2, 3]. В большей степени страдают женщины, нередко молодого, трудоспособного возраста [3], что может впоследствии негативно отразиться на профессиональной деятельности. Так, по данным Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой среди студенток старших курсов исполнительского факультета поперечное плоскостопие является наиболее распространённой деформацией стопы (до 81 %) [4]. Из этого следует, что научное обоснование коррекции деформации стоп относится к числу актуальных проблем профилактики профессиональных заболеваний танцоров и хореографов.

Вальгусная деформация первого пальца (*Hallux valgus*), проявляется отклонением первой плюсневой кости во внутреннюю сторону, а обеих фаланг первого пальца — в наружную. В основе заболевания — слабость соединительной ткани — связок и капсулы суставов стопы. *Hallux valgus* сопровождается появлением и постепенным увеличением болезненного нароста («шишечки», «косточки») в области головки плюсневой кости, возникновением болезненных мозолей в области переднего отдела стопы. Постепенно возникают и нарастают боли, ограничивается амплитуда движений в суставах первого пальца, у пациента появляются проблемы с выбором и ношением обуви [5, 6, 7].

Консервативные методы лечения, приводят только к временному улучшению и не способны остановить развитие деформации. Радикально решить проблему позволяет хирургическая операция. Современные условия жизни предъявляют определенные требования к хирургии стопы для лиц молодого возраста. Лечение должно осуществляться в максимально короткие сроки, не сопровождаться чрезмерной кровопотерей и продолжительным болевым синдромом. Современный пациент перед визитом к ортопеду предварительно собирает сведения о своем заболевании из разных (в первую очередь электронных) источников информации доступную информацию о своем заболевании. Он не хочет пользоваться громоздкими внешними фиксаторами, костылями и гипсом; требует минимизировать время социальной, а вместе с ней и профессиональной дезадаптации. Многие опасаются длительного наркоза или возможности появления послеоперационных рубцов на видных участках тела. Исходя из этого, операция для пациента должна быть быстрой, послеоперационный период — коротким, а реабилитация по возможности — комфортной.

Новые ортопедические технологии соответствуют этим требованиям [5, 7, 8, 9]. Несмотря на большое число публикаций по хирургии стопы, вопрос оперативной коррекции вальгусной деформации и дальнейшей послеоперационной реабилитации у лиц молодого возраста недостаточно освещен в медицинской литературе.

С 2014 по 2015 гг. в Центре Хирургии стопы Международной клиники МЕДЕМ изолированная коррекция вальгусной деформации первого пальца выполнена у 27 пациентов — 18,9 % от общего числа обратившихся лиц молодого возраста (от 18 до 30 лет). Женщин было 24, мужчин — 3. Все пациенты вели активный образ жизни, 14 человек с детства профессионально занимались спортом или танцами. Вальгусная деформация I степени была диагностирована у 7,4 % пациентов, II степени — у 77,8 %, сочетание обеих степеней — у 14,8 %. По показаниям было выполнено 48 оперативных вмешательств¹. В 66,7 % случаев выполнена SCARF-остеотомия, в 20,8 % — Austin-остеотомия, в 12,5 % — моделирующая резекция головки плюсневой кости методом подкожной хирургии. Все операции сопровождалось выполнением латерального релиза и Akin-остеотомии основной фаланги первого пальца. Среднее продолжительность оперативного вмешательства на одной стопе составило 32 минуты. Обследование, оперативное лечение и реабилитации имели особенности.

Общими жалобами были видимая деформация первых пальцев, наличие болезненных «косточек», боли при ходьбе и физических нагрузках, наличие мозолей на внутренней поверхности фаланг первых пальцев, неудобства с выбором и ношением обуви (см. рис. 1.).

При визуальном осмотре и пальпации оценивались степень выраженности деформации, амплитуда движений, сила мышц, натяжение сухожилий. Особое внимание уделялось положению пяточных костей и возможности свободно вставать и удерживаться на носках. Дополнительно выполнялась рентгенография переднего отдела стопы в косой и прямой проекции с нагрузкой. При наличии жалоб на боли в межпальцевых промежутках обследование дополнялось компьютерной томографией (КТ) и магнито-резонансной томографией (МРТ). Выполнение такой программы обследования позволяло выявить степень вальгусной деформации, оценить стабильность стопы, выявить дополнительные источники боли и нестабильности². При отсутствии дополнительных отклонений



Рис. 1. Внешний вид стоп с вальгусной деформацией первых пальцев (пациентка Т., 22 года)

¹ У 6 пациентов коррекция проведена только на одной стопе.

² Дополнительно выявляются возможные: невринома Мортона, отклонение пяточных костей, «маршевые переломы», слабость большеберцовых мышц и др.

и выявлении при опросе неэффективной консервативной терапии далее предлагалось оперативное лечение.

Нередко пациенты сами настаивали на выполнении хирургического вмешательства, зачастую без явных медицинских показаний. Подробное объяснение сути деформации, возможных методов лечения и (при необходимости) полноценное обследование, позволяли разубедить пациента и провести эффективное консервативное лечение.

Оперативная техника зависела от степени деформации. Мы считаем целесообразным при I степени Hallux valgus выполнять миниинвазивные, перкутанные вмешательства при помощи специальных буров³. По внутренней поверхности, в области основания головки первой плюсневой кости делали прокол скальпелем. Затем тонким распатором отслаивали мягкие ткани, после чего цилиндрическим буром проводилась моделирующая резекция головки. При этом в отличие от стандартной методики, у пациентов молодого возраста достаточно удалить фиброзные разрастания и не более 20 % костной составляющей. Следующим этапом проводили Akin-osteотомию основной фаланги первого пальца. Для этого прокол кожи осуществлялся на границе проксимальной и средней трети фаланги. Тонким распатором выполняли канал в косом направлении для введения бура. Использовали тонкие (диаметр 2 мм.) цилиндрические или конические буры, при помощи которых производилась клиновидная резекция кости с сохранением наружной кортикальной стенки. Затем фаланга надламывалась во внутреннем направлении, и палец устанавливался в правильное положение. При необходимости область остеотомии фиксировалась минивинтом, проведенным перпендикулярно ее плоскости из дополнительного прокола (см. рис. 2.).

Накладывалась стерильная марлевая повязка в положении гиперкоррекции первого пальца. Перевязки не требовались. Ходить с полной нагрузкой разрешали со вторых суток в обуви с плотной подошвой. Через три недели корригирующая повязка снималась и пациенту разрешали носить обычную обувь с индивидуально изготовленными стельками.

При II степени деформации выполнялась Austin или SCARF остеотомия первой плюсневой кости. Хирургическая техника имела свои особенности. В связи с хорошей эластичностью мягких тканей доступ осуществлялся из разреза длиной 1,5–2,5 см. по нижней



Рис. 2. Рентгенограммы левой стопы до и после выполнения оперативной коррекции перкутанным способом (пациентка С.)

³ Способ позволяет выполнить операцию, не разрезая кожные покровы — из проколов под рентгенологическим контролем.



Рис. 3. Внешний вид медиального доступа и техника выполнения латерального релиза

трети внутренней поверхности плюснефалангового сустава I пальца. Из такого доступа, используя специальные ретракторы, возможно визуализировать сам сустав и не менее 70 % длины тела первой плюсневой кости. Сам разрез в последующем будет незаметным. После рассечения капсулы сустава латеральный релиз осуществлялся через его полость. Для этого скальпель проводился между головкой плюсневой кости и сесамовидными костями (см. рис. 3.).

Это позволяет мобилизовать сесамовидный комплекс, не выполняя дополнительных разрезов. После экономной моделирующей резекции головки выполнялась остеотомия диафиза кости. При этом, учитывая небольшую степень деформации и эластичность мягких тканей, достаточно выполнения коротких разрезов. Плоскость остеотомии не превышала половины длины тела первой плюсневой кости. После смещения нижнего отломка в наружную сторону, фиксация осуществлялась двумя минивинтами (см. рис. 4.).

Удалялась выступающая часть верхнего отломка плюсневой кости и сшивалась капсула. С нашей точки зрения, следует избегать натяжения мягких тканей при сшивании капсулы, это позволит избежать тугоподвижности сустава. Для достижения хорошего косметического эффекта, первый палец устанавливался в правильное физиологическое положение выполнением Акин-osteотомии (техника описана выше). На проколы швы не накладывались, разрезы послойно закрывались узловыми швами. Особое внимание уделялось восстановлению анатомических соотношений при ушивании фасции. Накладывалась плотная корригирующая марлевая повязка. Дренажи не применялись.



Рис. 4. Рентгенограммы стоп после выполненных укороченных остеотомий: Austin (слева) и SCARF (справа)

Все пациенты, независимо от вида оперативного лечения сутки находились в клинике. Конечностям придавалось возвышенное положение. На марлевые повязки по тыльной поверхности стопы постоянно прикладывались охлаждающие гелевые термоаккумуляторы. Проводилась антибактериальная и противовоспалительная терапия. В связи с высоким возрастным потенциалом активности начиналась ранняя реабилитация пациентов. Утром следу-

ющих суток пациент обучался ходьбе в специальной разгрузочной обуви и выписывался для продолжения лечения в амбулаторных условиях. Швы снимались на 14 день. Через 4 недели после операции выполнялась контрольная рентгенография стоп в прямой и косой проекциях, и пациенту разрешалось ходить в обычной обуви с индивидуальными стельками. С первых суток разрешалось выполнение сгибания-разгибания в голеностопном суставе и активное поведение в пределах медицинской кровати. Со вторых суток — движения пальцами и дозированная ходьба в специальной обуви. Через неделю после операции пациент должен был свободно передвигаться и постепенно разрабатывать движения в пальцах по специальной программе. После перехода на обычную обувь разрешались плавание и массаж. Все ограничения, связанные с активными занятиями спортом, снимались на третий месяц после хирургического лечения.

Клинический пример

Пациентка М. (29 лет) обратилась в Центр Хирургии стопы с вальгусной деформацией I пальцев обеих стоп и болевым синдромом в области первых плюснефаланговых суставов (см. рис. 4). Деформация возникла 7 лет назад. Последние 2 года стали беспокоить нарастающие боли, возникли трудности с выбором и ношением обуви. Пациентка, ведущая очень активный образ жизни, была вынуждена ограничивать себя в длительности прогулок и занятиях спортом. Консервативные методы лечения не приносили положительного эффекта.

В клинике выполнена реконструктивная операция на переднем отделе обеих стоп в объеме: латерального релиза, укороченной SCARF остеотомии первых плюсневых костей, перкутанной Акин остеотомии основных фаланг первых пальцев. Ходьба разрешена с вечера после операции, начата ранняя реабилитация, на 24 день пациентка была переведена на обычную обувь со стельками. К третьему месяцу после операции произошло полное восстановление функции стоп. Пациентка смогла вернуться к привычному ритму жизни (см. рис. 5 и 6.).



Рис. 5. Внешний вид и рентгенограмма в прямой проекции стоп в момент госпитализации в клинику (пациентка М.)



Рис. 6. Внешний вид, функция и рентгенограммы обеих стоп через 2 месяца после операции (пациентка М.)

Срок наблюдения пациентов составлял от 26 дней до 7 месяцев. На всех этапах описанные в литературе возможные осложнения не наблюдались. Рецидивы деформации не выявлены. Отмечено значительное улучшение функционального состояния стоп, купирование болевого синдрома. Все пациенты отметили достижение нужного косметического эффекта и восстановление привычной жизненной активности. Оценка состояния в до и после операции проводилась по шкале AOFAS: средний балл достиг 95 (70 до операции), при этом функция стопы — 45 (32). Лучевые методы диагностики выявили полноценное сращение, отсутствие вторичных деформаций и миграции мини винтов. Отеки в течение первых 3 недель были у 70,4 % пациентов, после перехода на обычную обувь они быстро регрессировали. Во всех случаях, полученные результаты оценены как хорошие.

Прогресс хирургии стопы позволяет выполнять корригирующие операции любой сложности у всех категорий пациентов. При этом малотравматичные методики позволяют провести быструю реабилитацию и социальную адаптацию пациента. Особенно это касается пациентов молодого, трудоспособного возраста. Сложившиеся стереотипы мышления о тяжелых последствиях любых операций на костях порой мешают пациенту адекватно оценить свое состояние и выбрать способ лечения. Современный травматолог-ортопед должен владеть информацией о методиках реконструкции стопы и вовремя помочь пациенту с выбором операции. Абсолютных противопоказаний к оперативному лечению в молодом и среднем возрасте нет. В ходе обследования, следует учитывать, что вальгусная деформация вызывается несколькими факторами, а у болевого синдрома в стопах могут быть разные причины. Поэтому необходим полноценный осмотр пациента и выполнение лучевых диагностических процедур при выявленных в ходе осмотра показаниях. С нашей точки зрения в лечении молодых пациентов (при начальной степени деформации) следует отдавать предпочтение перкутаным способам оперативного лечения. При средней выраженности — комбинированным методикам. Целесообразно избегать обширных доступов, тем более на открытых участках стопы. Для коррекции деформации вполне достаточно выполнение коротких остеотомий, при этом фиксация должна быть надежной. В этих целях для скрепления

плюсневой кости следует применять два мини винта. Для профилактики отеков и быстрого купирования болевого синдрома мы предписываем нашим пациентам постельный режим до следующих суток после операции, придаем стопам постоянное возвышенное положение, применяем лед и проводим комплексную противовоспалительную терапию. Для быстрой социальной адаптации необходима ранняя активизация пациентов. Ходьба с постепенным увеличением ее продолжительности необходима уже со следующих суток. Для предотвращения тугоподвижности, разрешены движения в голеностопном суставе и суставах пальцев стоп (как активные, так и пассивные). После перехода на обычную обувь для формирования и поддержания правильного свода стопы пациента следует убедить в необходимости изготовления и обязательного ношения индивидуальных стелек. Важно избегать интенсивных нагрузок на стопы (командные игры, бег, прыжки, танцы) в течение первых 7 недель после операции, затем режим постепенно расширяют и снимают ограничения к 12 неделе после оперативного лечения. При этом плавание и занятия в бассейне разрешены сразу после перехода на обычную обувь.

Для достижения хороших результатов необходимо постоянное наблюдение за пациентом, своевременная коррекция ортопедической поддержки и физических нагрузок. В этих целях мы рекомендуем проводить осмотры с функциональными пробами и рентгенографией стоп на 3, 6 и 12 месяцев после оперативного вмешательства. Только постоянный контакт ортопеда и пациента позволяют ускорить полное восстановление и предупредить возможные рецидивы деформации.

* * *

Возраст, социальная и физическая активность не являются абсолютными противопоказаниями для оперативной коррекции вальгусной деформации первого пальца стопы.

Hallux valgus вызывается рядом причин, что обуславливает необходимость полноценного предоперационного обследования и комбинации хирургических методик коррекции.

У пациентов молодого возраста целесообразно выполнение малотравматичных ортопедических операций.

Надежная фиксация костных фрагментов позволяют начать раннюю активизацию и реабилитацию, что существенно сокращает сроки социальной и профессиональной дезадаптации.

Целесообразно осуществлять наблюдение за пациентом в динамике не менее чем в течение года после оперативного лечения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петросян А. С. Эндопротезирование проксимальных межфаланговых суставов при молоткообразной деформации стопы / А. С. Петросян [и др.] // Травматология и ортопедия России. 2011. № 4. С. 123–130.
2. Савинцев А. М. Реконструктивно-пластическая хирургия поперечного плоскостопия. СПб.: Фолиант, 2006. 200 с.

3. Янсон Х. А. Биомеханика нижней конечности человека. Рига: Знание, 1975. 324 с.
4. Марина М. А. Формирование балетной стопы в системе профессионального и пред-профессионального хореографического образования // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 102–112.
5. Карданов А. А. Оперативное лечение деформаций первого луча стопы: история и современные аспекты / Ред. А. А. Карданов, Л. Г. Макинян, М. П. Лукин. — М.: Медпрактика-М, 2008. 24 с.
6. Мовшович И. А. Оперативная ортопедия. М.: Медицина, 1994. 446 с.
7. Varouk L. S. Forefoot reconstruction. Ed. 2. Paris, 2005. 389 p.
8. Диваков М. Г. Остеотомия «scarf» в лечении больных с вальгусной деформацией 1-го пальца стопы // Вестник травматологии и ортопедии им. Н. Н. Приорова. 2001. № 1. С. 41–45.
9. Корж Н. А. Тактика лечения пациентов в послеоперационном периоде после ортопедических оперативных вмешательств на переднем отделе стоп // Травматология, ортопедия и протезирование. Донецк, 2011. № 1. С. 39–42.

МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ

УДК 782:681.8

А. И. Кузнецова

МЕТОДЫ ОЦЕНКИ АКУСТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ОПЕРНЫХ ЗАЛОВ

Одним из критериев менеджмента музыкального театра, является оценка качества звучания музыки. В оперных театрах наряду с объективными параметрами существенную роль играют субъективные характеристики. В зале оперного театра необходимо обеспечивать должное качество звучания инструментальной и вокальной музыки, так же необходимо поддерживать и хорошую разборчивость.

Основой для оценки акустических свойств оперных залов являются такие объективные параметры, как время реверберации, структура резонансных частот, время и направления прихода ранних отражений и др.. С помощью методов расчета звуковых полей в помещениях, основанных на трех разных теориях — статистической, геометрической и волновой, и с помощью компьютерных программ, например таких как ODEON, EASERA, Aurora, B&K Dirac и др., удается получить следующий комплекс объективных параметров для расчета звукового поля в помещении [1]-[5]:

- Структуру ранних и поздних отражений;
- Спектр собственных частот;
- Распределение амплитуд и фаз звукового давления;
- Коэффициент ясности C (Clarity) — отношение энергии прямого звука и ранних отражений к энергии поздних отражений;
- Временной интервал между приходом прямого звука и первого отражения ITDG (Internal Time Difference Gap);
- Время реверберации RT (Reverberation Time) — время, в течение которого уровень звукового давления падает на 60 дБ;
- Время раннего затухания EDT (Early Decay Time) — время, в течение которого уровень звукового давления падает на 10 дБ, умноженное на 6, для сравнения с временем реверберации (RT);
- Коэффициент силы звука G (Strenght) — отношение уровня звукового давления, измеренного на определенном расстоянии от источника в исследуемом помещении, к уровню звукового давления от того же источника, измеренному на расстоянии 10 м в заглушенной камере;
- Доля боковой энергии LF (Lateral Fraction) — отношение энергии, записанной двунаправленным микрофоном (характеристика направленности — восьмерка), ориентированным в направлении боковых стен к энергии, записанной ненаправленным микрофоном;

– Сила бокового звука LG (Lateral Strenght) – отношение уровня бокового звукового давления, измеренного с помощью микрофона с характеристикой направленности в виде восьмерки к уровню звукового давления от того же источника на расстоянии 10 м в заглушенной камере;

– Коэффициент внутрислуховой кросс-корреляции IACC (Inter Aural Cross Correlation) – коэффициент корреляции между звуковыми сигналами, поступающими на левое и правое ухо. Определяет степень подобия сигналов. Он характеризует степень различия звуковых сигналов на двух ушах как по времени их прихода, так и по амплитуде;

– Коэффициент времени реверберации на низких частотах (Bass RT ratio) – отношение суммы значений времени реверберации на частотах 250 Гц и 500 Гц к сумме значений времени реверберации на частотах 500 Гц и 1000 Гц;

– Ранний уровень низких частот (Early Bass Level) – отношение уровня звукового давления в первые 50 мс в частотном диапазоне 125–500 Гц, измеренное в оцениваемом зале к уровню звукового давления того же сигнала, не ограниченного по длительности, измеренному в заглушенной камере;

– Коэффициент высоких частот (Treble Ratio), определяемый как отношение энергии позднего высокочастотного звука (после 80 мс, 4 кГц) к энергии позднего среднечастотного звука (1–2 кГц);

– Коэффициент девиации уровня (Deviation of Level, DL) – степень отклонения значения уровня звукового давления на разных частотах от среднего в диапазоне 7,5 октав (63–12500 Гц).

На основании данных проведенных исследований Л. Беранеком, М. Лонгом, И. Андо, И. Анертом, В. Фурдуревым, Л. Макриненко и др. [6]-[16], можно сделать вывод, что оптимальное время реверберации для оперы меняется в пределах от 1,2 до 1,9 с. В работах Л. Беранека [6, 8]-[10] показано, что время реверберации на средних частотах для заполненного зала классической оперы составляет 1,5 с, для опер Вагнера – 1,7 с. М. Лонг [11, с. 102] считает, что время реверберации в оперном театре должно составлять от 1,2 до 1,5 с.

Анализ работы Л. Беранека [6] позволил получить таблицу (Табл. 1) основных объективных параметров исследуемых им залов оперных театров.

Таблица 1

Объективный параметр	Пределы варьирования значений
Временной интервал между приходом прямого звука и первого отражения (ITDG), мс	15–41
Время раннего затухания (EDT), с	1,05–1,9
Коэффициент силы звука на средних частотах (G_M), дБ	–0,3–6,0
Коэффициент силы звука на 125 Гц (G_{125}), дБ	1,3–2,9
Коэффициент ясности (C_{80}), дБ	–0,4–4,6
Бинауральный коэффициент междуушной кросс-корреляции ($1 - IACC_{E3}$)	0,39–0,72

В качестве примера можно привести объективные параметры зала оперного театра Ла Скала в Милане: время реверберации на средних частотах составляет 1,24 с, временной интервал между приходом прямого звука и первого отражения (ITDG) равен 20 мс, время раннего затухания (EDT) 1,14 с, коэффициент силы звука на 125 Гц (G_{125}) равен 1,4 дБ, коэффициент ясности (C_{80}) 3,6 дБ, бинауральный коэффициент междушной кросс-корреляции ($1 - IACC_{E3}$) составляет 0,48.

Из этих же исследований, а также работ других авторов [11]-[17], можно получить следующие рекомендации: среднее время прибытия первых отражений находится в пределах 20–24 мс. Для обеспечения теплоты звука рекомендуется подъем частотной характеристики времени реверберации примерно на 20 % на частоте 125 Гц. Допустимое удаление зрителей от сцены до 35 м. Глубина балконов не должна превышать 3 м, для свободного попадания в подбалконное пространство прямой звуковой энергии и отражений. Объем зала, приходящийся на одно место, должен составлять 6–7 м³. Вместимость оперного зала варьируется от 1500 до 3816 мест. Объем — от 7000 до 25 000 м³.

В качестве примеров, можно привести сводную таблицу (Табл. 2.) параметров классических оперных театров:

Анализ вышеуказанных объективных параметров звукового поля в помещении показал [1, 6, 11, 13], что оно оказывает существенное влияние на изменение физических параметров звукового сигнала источника (музыкального инструмента, голоса и др.), поскольку изменяет его временные характеристики, в первую

Таблица 2

Название, местонахождение	Год постройки	Объем зала, м ³	Количество мест	Объем на одно место, м ³	Время реверберации на средних частотах, с
Театр Ла Скала, Милан	1778	11252	2289	4,9	1,24
Большой театр, Москва	1856	12000	2130	5,6	1,35
Театр Ковент-Гарден, Лондон	1858	12240	2209	5,54	1,1
Оперный театр, Одесса	1887	9000	1728	5,2	1,1
Национальная опера, Париж	1875	9960	2131	4,67	1,18
Оперный театр, Вена	1869/1959 (реконструкция)	10665	1709	6,2	1,36
Театр Колон, Буэнос-Айрес	1908	20570	2487	8,27	1,56
Метрополитен-Опера, Нью-Йорк	1883	24724	3816	6,47	1,47

очередь, процесс атаки и спада (при этом следует учесть, что во время спада, затухание происходит на собственных частотах помещения, а не инструмента). Кроме того, оно влияет на спектральные свойства источника сигнала, усиливая обертоны, совпадающие с собственными частотами помещения.

На основе полученной информации, была выполнена дифференцированная оценка субъективных характеристик акустики залов и исследована их связь с объективными параметрами [1, 6]-[9].

Результаты субъективной оценки в значительной степени зависят от слушателей: их общего и музыкального образования, социальной принадлежности, профессии, вкусов и привычек, физического и психического состояния.

Для определения субъективных акустических критериев качества звучания существует три метода оценки, основанных на суждении человека [7, с. 493]:

- Метод непосредственного прослушивания оркестра и исполнителей в испытываемых залах опытными экспертами с последующей статистической обработкой их оценок;

- Прослушивание стереофонических записей, сделанных в испытываемом зале на «искусственной голове» для последующего прослушивания через головные телефоны;

- Прослушивание в искусственно созданных условиях, например в синтезированном звуковом поле, создаваемом в заглушенной камере распределенной системой громкоговорителей.

Метод непосредственного прослушивания. Этот метод даёт возможность оценить полную и реальную картину звукового поля. Однако он не позволяет быстро менять звуковые обстановки, исследовать влияние отдельных параметров и вызывает большие организационные трудности. Кроме того, при таком методе оценки сказывается ряд побочных факторов, влияющих на субъективную оценку — манера исполнения, освещение, вид интерьера, температура воздуха и т. п.

Исследования на основе метода непосредственного прослушивания были проведены М. Барроном (M. Barton) [17]. В своей работе он представил результаты, полученные после анализа оценок, выполненных группой экспертов различных музыкальных представлений в ряде исследуемых залов Великобритании, с последующим заполнением специальных вопросников. Результаты сравнивались с объективными параметрами, измеренными в этих залах (в отсутствии публики с помощью ненаправленного громкоговорителя, расположенного на сцене). Как известно, акустические свойства зала меняются при наличии большого количества публики в помещении, к тому же свойства источников звука при субъективных (оркестр и солисты) и объективных (единичный ненаправленный громкоговоритель) измерениях могли существенно различаться. Всё вышеперечисленное говорит о высокой вероятности несовпадения звукового материала в обоих процедурах измерений. Но, тем не менее, автор пришёл к заключениям, которые во многом совпали с результатами предыдущих исследований [11]. Он обнаружил, что ответы экспертов коррелируют с такими параметрами акустического качества как общий уровень звука, начальная фаза реверберационного процесса и доля звуковой энергии приходящей к слушателю с боковых направлений.

В отношении субъективных параметров эксперты разделились на две группы в определении наиболее значимых параметров: отдающие предпочтение жизненности звучания и предпочитающие интимность.

Метод бинаурального сравнения. Данный метод основан на размещении в испытуемом зале микрофонной стереосистемы типа «искусственная голова», геометрические размеры которой моделируют базовые пропорции человеческой головы. Для получения более объективных результатов, в зале должно быть размещено несколько таких систем, а запись должна производиться на ряде концертов. Полученный материал прослушивается квалифицированными экспертами через громкоговорители в заглушенной камере, с последующим ранжированием исследуемых залов.

Метод стереофонического сравнения начал развиваться в семидесятые годы в связи с совершенствованием технической возможности бинауральной стереофонии. В начале 70-х гг. К. Зибарс (K. Siebrasse), М. Шредер (M. Schroeder) и Д. Готтлоб (D. Gottlob) [1] провели в двадцати пяти залах Германии несколько таких экспериментов: через два ненаправленных громкоговорителя, в исследуемом зале, воспроизводились музыкальные отрывки, записанные в заглушенном помещении. Эти отрывки, в свою очередь, записывались с помощью микрофонной системы «искусственная голова», что позволяло сохранить пространственные признаки сигнала. После этого записи прослушивались экспертами через два громкоговорителя в заглушенном помещении, чтобы на запись не накладывались вторичные отражения. Оценка проводилась методом парного сравнения, эксперты могли отдать предпочтение одному из двух звуковых образцов, или сказать что не имеют предпочтения. Субъективные предпочтения экспертов сравнивались с различными объективными параметрами исследуемых залов. Было установлено, что особой важностью при оценке акустического пространства обладают отношение уровня звукового давления в первые 50 мс к полному звуковому давлению и степень корреляции сигналов левого и правого уха. А так же важными субъективными характеристиками являются уровень громкости, жизненность, различимость, степень различия звуковых сигналов на двух ушах, тембр.

В своей работе, Х. Уилкенс (H. Wilkens) и П. Леман (P. Lehmann) [7], так же проводивших исследования методом стереофонического сравнения, пришли в выводу что тремя наиболее важными субъективными факторами являются уровень громкости, ясность звучания и тембральные свойства.

Метод в искусственно созданных условиях. С помощью этого способа, звуковое поле синтезируется в заглушенной камере распределенной системой громкоговорителей. Этот метод позволяет легко менять параметры звукового поля: изменять уровни прямого и отраженного звуков, изменять направление прихода ранних отражений, вводить реверберацию, меняя её величину и уровень, вводить частотную коррекцию в компоненты звукового поля. Недостатками способа являются трудоемкость эксперимента и упрощенность картины звукового поля из-за конечного количества источников.

В 1995 г. Г. Сулодре (G. Soulodre) и Дж. Брэдли (J. Bradley) [1, 9] провели серию экспериментов, где экспертам предстояло оценить бинауральные звуковые

образцы, используя такие субъективные критерии как ясность, громкость, жизненность, пространственность и др. Звуковые образцы были получены методом «свертки» записей музыкальных отрывков с бинауральными импульсными характеристиками, записанными в различных, в том числе и оперных, залах Северной Америки. Звуковые образцы и импульсные характеристики были записаны одновременно, при одинаковых акустических условиях. Эксперты прослушивали пары звуковых образцов при помощи двух громкоговорителей с системой подавления перекрестных связей и механическими барьерами для отделения правого и левого громкоговорителей. Пары звуковых образцов можно было прослушивать неограниченное количество раз, при переключении между образцами изменялись акустические качества пространства, за счет выбора другой бинауральной импульсной характеристики (при этом музыкальный фрагмент не оставался). Данное исследование позволило свести к минимуму различия в условиях субъективного и объективного измерений, благодаря чему удалось зафиксировать значительное число корреляций между ними и найти новые объективные параметры, такие как: ранний уровень низких частот, коэффициент высоких частот, коэффициент силы звука.

Начиная с конца 1950-х гг. и на протяжении почти тридцати лет огромную работу по установлению оценок качества звучания музыки в оперных театрах, проделал ученый — акустик Л. Беранек (L. Beranek) [6]. Он провёл измерения объективных акустических параметров во многих десятках престижных залах мира. Для получения эстетической оценки изученных залов, были проведены многочисленные интервью с известными дирижёрами, музыкантами, музыкальными критиками. Им было предложено оценить акустические качества ряда широко известных оперных театров по пятибалльной шкале. Результаты показаны на рис. 1 [6].

На основании данных проведенных исследований, можно было составить таблицу (Табл. 3.) наиболее значимых субъективных критериев оценки акустических качеств оперных залов и их объективных коррелятов.

Интимность (Intimacy) — (присутствие, камерность, близость) определяет для слушателя кажущийся размер пространства, в котором он слушает музыку. Этот параметр определяется разницей во времени между прямым звуком и первым отраженным звуком. Также, частично определяется общей воспринимаемой громкостью звучания. Для оперных залов, разница во времени прихода прямого звука и первого отражения для слушателей, сидящих в центре зала, составляет 15–30 мс.

Ясность, различимость (Clarity, Definition) — эти параметры характеризуют степень, с которой отдельные звуки в музыкальном произведении четко разделяются друг от друга. Различимость подразделяют на «горизонтальную» и «вертикальную». Горизонтальная относится к звукам, следующим друг за другом, вертикальная — к звучащим одновременно. Коэффициент ясности C_{80} , для традиционной классической музыки лежит в пределах $C_{80} = (4+/-2)$ дБ (на расстоянии от источника, равном r — радиусу чуткости).

Ширина источника (ASW) и Окружение звуком (LEV) — характеризуют такой параметр как пространственность, который в свою очередь, характеризуется

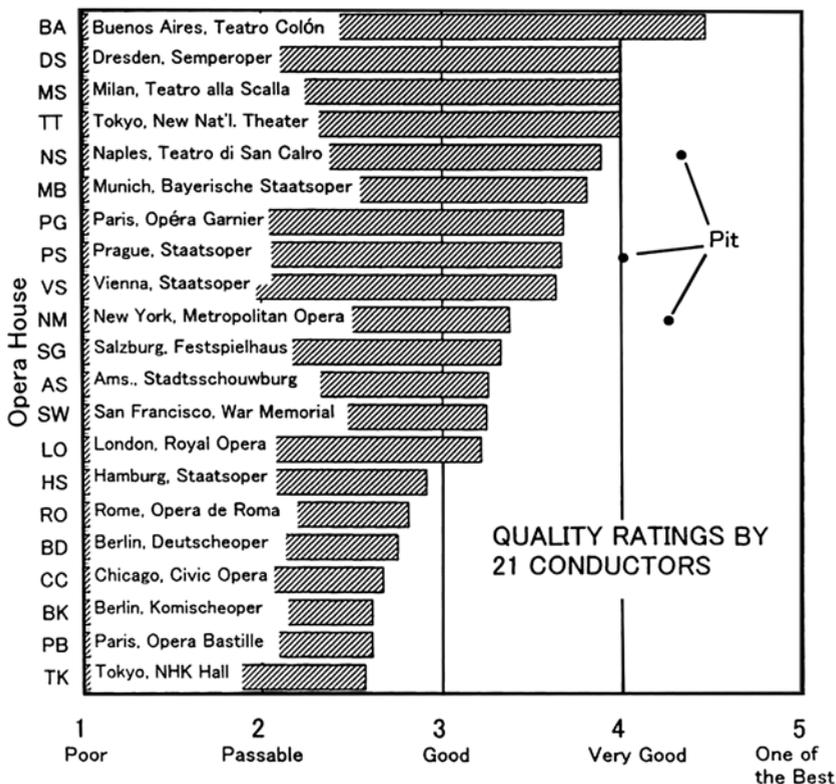


Рис. 1. Экспертная оценка качества акустических свойств оперных залов

Таблица 3

Субъективные критерии	Объективные критерии
Интимность (Intimacy)	ITDG, G_{0-inf} , G_{0-80} , C80 низкочастотная звуковая энергия, боковая звуковая энергия
Ясность, различимость (Clarity, Definition)	C80 (музыка), C50 (речь), TS
Ширина источника (ASW)	LG_{0-80} , LF_{0-80} , $IACC_{0-80}$
Окружение звуком (LEV)	$Gperc_{80-inf}$, LF_{80-inf} , $IACC_{80-inf}$
Громкость (Loudness)	G , G_{re}
Жизненность, полнота (Reverberance, Leveness, Fullness)	RT30, EDT, EDT350–380, C80 (как коррелят полноты)
Тембр (Timbre)	График значений EDT для октавных полос
Тональный баланс (Tonal balance)	DL
Высокие частоты (Treble)	TR
Теплота (Warmth)	$G_{weighted}$, Early bass level, Bass RT ratio
Текстура (Texture)	Objective texture (анализ огибающей импульсной характеристики)

ощущением окружения звуком слушателя. Первая составляющая связана с прямым источником звука и уровнем боковых отражений: чем выше уровень боковых отражений в помещении, тем больше кажущееся расширение источника. Кажущаяся ширина звукового источника связана также с уровнем громкости на низких частотах, в основном в области частот 125 и 200 Гц. Так же значительная связь ширины источника звука наблюдается с коэффициентом внутрислуховой кросс-корреляции сигнала. Для лучших по качеству звучания оперных залов мира, значение этого параметра лежит в пределах 0,3–0,6.

Окружение, обертывание звуком (LEV) связано с ощущением позднего ревербирующего звука, поступающего со всех сторон (после 80 мс). Оно определяется особенностями конструкции зала, наличия в нем рассеивающих нерегулярностей. Так же влияет расположение слушателя относительно стен и других отражателей. Наиболее хорошее месторасположение для этого параметра, является центр зала.

Громкость (Loudness) определяется субъективным ощущением плотности звуковой энергии на месте прослушивания и оценивается слушателем в соответствии с его ожиданиями.

Жизненность, полнота (Reverberance, Leveness, Fullness) — этот параметр связан с субъективной оценкой характера реверберационных процессов в помещении. Он определяется длительностью воспринимаемой реверберации. Беранек (L. Beranek) определяет его как «субъективный термин, соответствующий в основном времени реверберации на частотах 350–1400 Гц» [16]. Пространство с минимальными показателями характеризуется как «мертвое», с максимальными — «живое». Преобладание поздней звуковой энергии в концертном зале вызывает у слушателя ощущение полноты звучания. Реверберационный звук заполняет паузы между последовательно извлекаемыми нотами, отсюда и происходит термин «полнота». Оптимальное время реверберации на средних частотах для оперы, составляет 1,3–1,9 с

Тембр (Timbre) — понятие сложное и многогранное. Он зависит от структуры звука: в момент установления звучания (атаки), в стационарный период и в момент спада. Акустические свойства помещения влияют на все этапы звучания и, соответственно, на воспринимаемый тембр. Также существенно влияет на спектральный состав музыкальных и речевых сигналов структура распределения резонансных частот в помещении.

Тональный баланс (Tonal balance) — показывает сбалансированность звучания низких и высоких частот в пространстве.

Высокие частоты (Treble, Brilliance) В работе Беранека [17] brilliance определяется как чистый, звонкий звук, богатый гармониками. Бриллиантовый звук имеет выраженные, медленно затухающие высокие частоты. Высокий регистр связывают с поздней высокочастотной звуковой энергией. Наибольшей корреляцией с этим критерием обладает объективный параметр коэффициент высоких частот (Treble Ratio, TR), определяемый как отношение энергии позднего (после 80 мс) высокочастотного звука (4 кГц) к энергии позднего среднечастотного звука (1–2 кГц).

Теплота (Warmth) зависит от отношения времени реверберации на низких частотах к времени реверберации на средних. Время реверберации на низких частотах должно быть равно или больше (примерно на 20 %) времени реверберации на средних частотах. Теплота субъективно определяется как звучность басов по сравнению со звучностью средних частот.

Текстура (Texture) Этот параметр связан с субъективными ощущениями, которые определяются структурой первых дискретных отражений, разницей во времени между приходом прямого звука и первого отражения (а также между приходом второго и третьего отражения и т. д.) и соотношением амплитуд между этими отражениями.

Хорошая текстура требует большого числа ранних отражений, расположенных на временной шкале упорядоченно, но не абсолютно точно относительно друг друга, без доминирования какого-либо отдельного отражения над другими.

Таким образом, за последнее время были проведены комплексные работы, основанные на представленных в данной статье методах оценки акустических качеств оперных залов, которые позволяют получить совокупность объективных параметров и, связанных с ними субъективных критериев, с помощью которых можно достаточно полно оценить акустическое качество звучания.

В настоящее время проводятся исследования акустических свойств оперных театров Санкт-Петербурга на предмет соответствия полученных результатов вышеуказанным параметрам. Эти исследования будут чрезвычайно ценны для решения соответствующих вопросов менеджмента музыкального театра, для сохранения залов, при возможной реставрации, для проектирования новых оперных залов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рустамов А. Р. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дис. канд. искусств. СПб., 2013. 195 с.
2. Acoustics Simulation Software of Odeon // Odeon Room Acoustics Software. URL: <http://www.odeon.dk/content/acoustics-simulation-software> (дата обращения: 17.02.2016).
3. Electronic and Acoustic System Evaluation and Response Analysis // EASERA Universal Measuring Platform. URL: <http://easera.afmg.eu/index.php/es-software-en.html> (дата обращения: 17.02.2016).
4. Aurora for Adobe Audition // Aurora Plug-ins. URL: http://www.aurora-plugins.it/Aurora_XP/index.htm (дата обращения: 17.02.2016).
5. Building acoustics // Brüel & Kjær. URL: <http://www.bksv.com/Products/analysis-software/acoustics/building-acoustics> (дата обращения: 17.02.2016).
6. Beranek L. Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. N. Y.: Springer, 2004. 661 с.
7. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 720 с.
8. Beranek L., Hidaka T. Objective and subjective evaluations of twenty-three opera houses in Europe, Japan and the Americans // J. Acoust. Soc. Am. 2000. № 107 (1). 16 с.
9. Beranek L. Concert Hall Acoustic // J. Acoust. Soc. Am. 1992. № 56 (7/8). 13 с.

10. *Beranek L.* Music, Acoustics and Architecture. N. Y.: Acoustical Society of America, 1996. 491 с.
11. *Long M.* Architectural acoustics. UK.: Elsevier, 2006. 844 с.
12. *Ando Y.* Concert hall acoustics. Berlin: Springer. 1985. 154 с.
13. *Ando Y.* Opera House Acoustics Based on Subjective Preference Theory. Tokyo.: Springer. 2015. 179 с.
14. *Ahnert W., Steffen F.* Sound reinforcement engineering: fundamentals and practice. London.: E & FN Spon. 1999. 412 с.
15. *Макриненко Л. И.* Акустика помещений общественных зданий. М.: Стройиздат. 1986. 173 с.
16. *Фурдуев В. В.* Акустические основы вещания. М.: Связиздат. 1960. 103 с.
17. *Barron M.* Auditorium Acoustics and Architectural Design. London.: Chapman & Hall. 1993. 489 с.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 7.01

Н. И. Дегтярева, П. М. Эйсмонт

СТРУКТУРА И СМЫСЛ:

О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ НЕПОДГОТОВЛЕННЫМ СЛУШАТЕЛЕМ

В исследованиях, посвященных вопросам музыкального смысла, обнаруживаются две противоположные точки зрения. Сторонники одной из них полагают, что некоторые элементы музыкального высказывания имеют достаточно определенное содержание; при этом можно проследить его развитие от одного произведения к другому, от одной эпохи к другой [1, 2]. Связь между элементом и его содержанием здесь мыслится настолько тесной, что позволяет — по аналогии с бинарной структурой языка — говорить о семиотичности музыки, а также делает возможным предположение о существовании некоего словаря, где каждому элементу соответствует конкретный смысл или набор таких смыслов.

Сторонники другой точки зрения, напротив, считают, что в музыке мы имеем дело с однокомпонентным текстом, не являющимся знаковой системой, поскольку в каждом новом контексте элементы его структуры получают собственное значение, не выводимое из их предыдущих реализаций [3, 4]¹.

Еще одно различие, оказывающееся принципиальным для ответа на вопрос о наличии либо отсутствии некоторого постоянного значения у музыкального высказывания, связано с представлением об универсальности музыкального языка. Как известно, для того, чтобы понять значение текста на каком-либо языке, предварительно необходимо овладеть языком, на котором этот текст написан. Без этого знания речь является лишь бессмысленным потоком нечленораздельных звуков². В то же время, очевидно, что для восприятия музыкального текста не требуется специального образования. Любой человек, независимо от наличия или отсутствия слуха, происхождения и родного языка, способен слушать и слышать музыку.

Наличие музыкального опыта³ влияет на способность воспринимать тексты разных ступеней информативности. Понятие информативности текста, введенное в рамках лингвистики, может быть, на наш взгляд, применено и в музыковедении.

¹ Емкий обзор направлений музыкальной семиотики содержится в статье А. Денисова «Музыкальная семиотика — краткий экскурс в историю развития» [5].

² Более того, исследования интонационной структуры разных языков показывают, что восприятие интонации высказывания на неизвестном языке отличается от того, как будет воспринята эта интонация носителями этого языка [6].

³ Под музыкальным опытом понимается не только посещение специальных учебных заведений или обучение игре на каком-либо инструменте, но и воспитанная с детства привычка слушать музыку.

В данной статье мы опираемся на принципы определения ступеней информативности в тексте, сформулированные Бограндом и Дресслером [7]. К первой ступени они относят тексты, содержание которых полностью соответствует передаваемой информации, т. е., не существует различных прочтений таких текстов. Для понимания второй ступени информативности важны не только упоминаемые объекты, но и отношения между составляющими описываемой ситуации, которые формируют содержание текста. Особенностью третьей ступени является то, что описываемая в тексте ситуация может не соответствовать знаниям воспринимающего, которому приходится выяснять, почему полученная информация не совпадает с его ожиданиями. Таким образом, тексты первой ступени оказываются приближенными к текстам-прототипам, на них базируются тексты второй и третьей ступени, однако воспринимать такие тексты сложнее, и воспринимающий может остановиться на второй ступени, не достигнув третьей ступени информативности.

Одним из критериев первой ступени информативности в музыкальном тексте может служить жанровая природа музыкального материала⁴. Определение жанра не требует специального изучения теории музыки. Это прототипическое понятие, лежащее в основе любого музыкального произведения, практически не допускающее множественных трактовок⁵. Это одно из первых понятий, с которыми знакомится ребенок в начальном музыкальном образовании.

Вторая ступень информативности определяется заложенным в тексте эмоциональным содержанием, «настроением», выраженным музыкальным произведением. Для понимания этого также не требуется какого-либо глубокого музыкального образования, однако необходимо внимательное прослушивание музыкального фрагмента и определение его эмоциональных характеристик.

Третья ступень информативности связана с самым глубоким уровнем организации музыкального текста, на котором объектом восприятия является замысел автора (композитора), понимание смысла музыкального высказывания, целостного содержания музыкального текста. Для получения этой информации слушателю требуется как минимум многолетняя привычка внимательного прослушивания многих музыкальных текстов и знакомства с достаточно разнообразными музыкальными произведениями различных культурных традиций.

Для определения взаимодействия трех отмеченных ступеней информативности в музыкальном тексте и выяснения воспринимаемости содержания музыкального текста «наивным» (неподготовленным) слушателем одним из авторов статьи⁶ был проведен пилотный эксперимент. Исходная гипотеза такова: если музыка универсальна, то любой человек, не имеющий специального музыкального образования, сможет понять содержание музыкального текста без предварительного глубокого

⁴ Имеются в виду так называемые первичные жанры: песня, танец и т. п.

⁵ Ср.: понятие *музыкально-коммуникативные архетипы* — «своеобразные базисные формы музыкального содержания, связанные с протоинтонационной формой музыки, которые представляют собой первичный уровень восприятия музыкального содержания, опирающийся на комплекс неспецифических музыкальных средств недискретного характера» [8, с. 123].

⁶ П. М. Эйсмонт.

знакомства с ним. Если музыкальное высказывание имеет точный определенный смысл, то всеми слушателями он будет понят безошибочно и синонимично.

Для проверки данной гипотезы были выбраны две экспериментальные методики: метод свободного ассоциативного эксперимента и метод семантического дифференциала.

Метод свободного ассоциативного эксперимента был выбран с целью выявления понимания слушателями содержания музыкального текста. Во избежание какого-либо влияния на восприятие испытуемыми предъявляемых фрагментов инструкция была сформулирована следующим образом: «Зафиксируйте минимум по две первых пришедших в голову ассоциации (слова, мысли и т. д.), которые возникли у Вас при прослушивании мелодии». Мы сознательно не стали включать в анкету прямых вопросов («О чем это произведение?», «Как бы Вы назвали это произведение?» и т. п.), поскольку именно ассоциации могут выявить подсознательное, глубинное понимание текста. Попытка же испытуемых дать ответы на прямые вопросы, во-первых, подсказала бы им задачи исследования, что могло повлиять на их ответы либо в ту, либо в другую сторону, а, во-вторых, значительно снизила бы неподготовленность и спонтанность получаемых ответов.

В рамках исследования восприятия испытуемыми различных ступеней информативности музыкального текста ассоциативная методика способна выявить как показатели восприятия информации первой ступени (жанровая основа произведения), так и понимание информации третьей ступени, причем именно на глубинном, подсознательном уровне.

Метод семантического дифференциала, разработанный Осгудом [9], был включен в эксперимент с целью выявления понимания информации второй ступени, а также изучения восприятия слушателями эстетического содержания музыкального фрагмента. Испытуемым было предложено оценить предъявляемые фрагменты по трем шкалам: «плохой» — «хороший», «слабый» — «сильный», «холодный» — «теплый», и по семи оценочным категориям: от «-3» до «+3», включая нейтральную оценку «0». Эти шкалы не полностью соответствуют шкалам Осгуда («оценка», «сила», «активность»), однако недавние исследования подтвердили, что, применяя эту методику для анализа восприятия музыкальных стимулов, целесообразнее уделить большее внимание оценочным шкалам [10, с. 49], в связи с чем, шкала потенции («пассивный» — «активный») была заменена на шкалу оценки («холодный» — «теплый»). Инструкция имела следующий вид: «Прослушайте музыкальные фрагменты и оцените их по предложенным шкалам (от «-3» до «+3»). Например, по шкале оценки:

- «-3» — «очень плохой»;
- «-2» — «плохой»;
- «-1» — «скорее плохой, чем хороший»;
- «0» — «нейтральный»;
- «+1» — «скорее хороший, чем плохой»;
- «+2» — «хороший»;
- «+3» — «очень хороший».

Предполагалось также, что при выявлении понимания информации второй ступени, определяющим моментом среди прочих показателей (ритм, темп, тембр и т. п.) станет ладовая организация музыкального фрагмента (в предъявляемых образцах — мажор, минор, а также сложные ладовые системы).

Для проведения эксперимента было отобрано двенадцать фрагментов популярных произведений классической музыки, принадлежащих перу, как русских, так и европейских композиторов XVIII–XX вв. Одиннадцать фрагментов были инструментальными (оркестровые, фортепианные и скрипичные), один фрагмент был представлен в исполнении хора и оркестра:

1. П. И. Чайковский. «Неаполитанская песенка» из Детского альбома, оп. 39.
2. И. С. Бах. Токката ре минор, BWV 565.
3. Л. ван Бетховен. Симфония № 5, первая часть.
4. И. Ф. Стравинский. «Великая священная пляска (Избранница)» из балета «Весна священная».
5. В. А. Моцарт. Симфония № 40, первая часть.
6. М. И. Глинка. «Патриотическая песня».
7. Н. Паганини. Каприс № 24, ля-минор из цикла 24 каприза для скрипки соло, оп. 1.
8. Л. ван Бетховен. Симфония № 9, финал (тема оды «К радости»).
9. Дж. Гершвин. Колыбельная «Summertime» из оперы «Порги и Бесс» (в переложении для оркестра).
10. Р. Вагнер. «Полет валькирий» из оперы «Валькирия».
11. Ф. Шопен. Вальс, оп. 64 № 1, ля-бемоль мажор.
12. П. И. Чайковский. «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик».

Для эксперимента были отобраны структурно оформленные, законченные тематические фрагменты. Длительность каждого фрагмента не превышала одной минуты; между фрагментами была пауза в десять секунд, чтобы испытуемые могли завершить анализ прослушанного фрагмента и подготовиться к следующему. Каждый фрагмент предъявлялся по одному разу, возвращаться к предыдущему фрагменту после его завершения не разрешалось.

Всего было опрошено тридцать русскоязычных взрослых в возрасте от 18 до 53 лет⁷: восемнадцать женщин и двенадцать мужчин, не имеющих специального музыкального образования⁸.

Все полученные в ходе эксперимента ассоциативные реакции были распределены на две группы: *смысловые* (содержательные) и *«общемюзикальные»* ассоциации, не относящиеся к эмоциональным или смысловым характеристикам музыкального фрагмента (названия инструмента, жанра и т. д.). К *«общемюзикальным»* при анализе были отнесены и ассоциации, представляющие собой, так называемое *узнавание* представленного фрагмента, куда относились указания фамилии композитора или названия произведения.

⁷ Средний возраст опрошенных — 33,2 г.

⁸ У двух женщин был опыт обучения в музыкальной школе за 10–12 лет до проведения эксперимента.

Смысловые ассоциации были также разделены на две группы: *индивидуальные* и *тематические* реакции (в зависимости от их частотности и совпадения с укоренившимся в истории музыки пониманием музыкального фрагмента).

Частотность появления в ответах реакций позволила сформировать ассоциативно-семантическое поле каждого из предъявляемых музыкальных произведений посредством распределения полученных реакций на ядерные и периферические (к ядерным были отнесены реакции, встретившиеся в более 10 % случаев).

При подведении итогов эксперимента преобладание среди полученных реакций ядерных обшемзыкальных и периферийных индивидуальных ассоциаций оценивалось как отсутствие в восприятии данного фрагмента каких-либо четко и ясно понимаемых и идентифицируемых «наивными» слушателями значений, в то время как преобладание ядерных близко-тематических ассоциаций — как свидетельство возможности выведения некоего воспринимаемого слушателями смысла данного музыкального фрагмента и, следовательно, наличия в данном музыкальном тексте содержания, доступного для определения и вербализации «наивным» слушателем.

Всего в ходе эксперимента было получено 640 ассоциативных реакций, также было 12 отказов. Во всех ответах на 12 стимульных фрагментов преобладали смысловые реакции. Наибольшее число «обшемзыкальных» реакций было дано на фрагменты из «Каприса № 24» Н. Паганини и «Вальса» Ф. Шопена (46 % и 43 % от всех полученных реакций соответственно). Среди смысловых реакций, полученных на данные фрагменты, наблюдался значительный разброс ассоциаций, преобладающими оказались индивидуальные и периферийные реакции. В то же время наименьшее число «обшемзыкальных» реакций было дано на фрагменты, в которых среди смысловых реакций преобладали реакции, совпадающие по тематической группе с общепринятым содержанием данных фрагментов. В первую очередь такими стимулами стали фрагменты №№ 6, 3, 10, 4 и 2 (14 %, 15 %, 16 %, 17 % и 19 % соответственно).

Данные результаты позволяют предположить, что преобладание «обшемзыкальных» реакций зависит от степени ясности для слушателя содержания музыкального фрагмента. В случае если это содержание остается неясным, восприятие поверхностно, слушатель ограничивается информацией первой ступени, которую и отражают подобные реакции. Если же информация, которая содержится в произведении, оказывается ясной для слушателя, среди реакций значительно преобладают смысловые, а испытуемые демонстрируют тематическое совпадение порождаемых ассоциаций.

Среди *смысловых* реакций преобладали в большинстве случаев *тематические*. Однако только в одном случае это преобладание оказалось значительным — речь идет о реакциях, относящихся к группе «патриотизм», в ассоциациях к фрагменту № 6 «Патриотическая песня» М. И. Глинки (89 % от общего числа смысловых реакций). В остальных случаях число тематических реакций не превышало 76 % от общего числа смысловых реакций.

Во всех фрагментах удалось выделить ядерные тематические группы (см. Табл. 1.).

Таблица 1

Фрагмент	Тематическая группа	% от общего числа реакций
Чайковский. «Неаполитанская песенка»	«свет», «радость»	20
Бах. Токката d-moll	«смерть»	34
Бетховен. Симфония № 5	«высшие силы»	33
Стравинский. «Великая священная пляска (Избранница)»	«война»	23
Моцарт. Симфония № 40	«радость»	23
Глинка. «Патриотическая песня»	«праздник», «патриотизм»	43 34
Паганини. Каприс № 24	«положительные эмоции»	14
Бетховен. Симфония № 9	«религия», «радость»	20 18
Гершвин. Колыбельная «Summertime»	«покой»	35
Вагнер. «Полет валькирий»	«движение», «война»	30 24
Шопен. Вальс, оп. 64 № 1	«грация», «легкость»	27
Чайковский. «Вальс цветов»	«бал»	30

Как можно заметить, в целом ряде случаев выделенные тематические группы совпадают с распространенными в музыковедческой литературе трактовками различного содержания этих произведений. Однако можем ли мы говорить о том, что эти результаты подтверждают двусторонность музыкального знака и наличие у музыкального произведения некоего четкого ясного содержания, воспринимаемого любым слушателем? Представляется, что нет. Несмотря на то, что тематические реакции, близкие к традиционному пониманию смысла рассматриваемых фрагментов, составили 20 % и более, эти результаты показывают лишь то, что традиционно приписываемое содержание присутствует в этих музыкальных фрагментах наравне со всеми другими возможными смыслами, которые может услышать в музыкальном тексте неподготовленный слушатель.

Лучше всего это разнообразие воспринимаемых смыслов, наверное, иллюстрируют реакции, полученные на фрагмент из IX симфонии Бетховена (тему оды «К радости»).

Полученные смысловые ассоциации относятся к следующим тематическим группам: «религия» (20 %), «радость» (18 %), «смерть» (8 %). Подобные результаты позволяют сделать вывод, что, несомненно, музыкальный текст несет в себе некий смысл, некоторое содержание, однако это содержание не является единым, одинаково воспринимаемым любым «наивным» слушателем. Постоянное прослушивание музыкального фрагмента в определенной ситуации формирует устойчивые ассоциации между этим музыкальным фрагментом и соответствующим явлением действительности, встраивая мелодию в сформированный в модели

мира концепт⁹. В качестве содержания музыкального фрагмента слушатель понимает элементы самого концепта, не имеющего ничего (или почти ничего) общего с тем содержанием, которое, возможно, закладывал в этот музыкальный текст автор. Тем же, вероятно, объясняется значительное число ассоциаций, относящихся к тематическому полю «религия», во фрагменте из IX симфонии: в звучании бетховенской темы испытуемые услышали хор и оркестр, что и вызвало ассоциации с церковью и церковной службой (среди ассоциативных реакций были также и такие, как «театр», «опера», «спектакль»).

Таким образом, полученные результаты указывают, что музыкальный текст является элементом декларативного знания, одним из слотов многомодальной когнитивной структуры – фрейма, формируемого и изменяющегося в течение жизни [11]. Именно содержание фрейма, составной частью которого является данный музыкальный текст, и воспринимается слушателем как содержание самого текста, как его смысл¹⁰. Однако в то же время незнакомые или недостаточно знакомые музыкальные тексты могут встраиваться в различные фреймы, чаще всего связанные с эмоциями или воспоминаниями, что подтверждает тот факт, что основной функцией музыкального текста (в отличие от текста вербального) является эстетическая функция.

Восприятие эмоциональных характеристик предъявляемых фрагментов можно проследить на анализе распределения семантического дифференциала (см. Табл. 2.).

Таблица 2

Фрагмент	Шкала 1 «плохой» – «хороший»	Шкала 2 «слабый» – «сильный»	Шкала 3 «холодный» – «теплый»
1. Чайковский. «Неаполитанская песенка»	+2	0	+2
2. Бах. Токката d-moll	+0,5	+3	-2
3. Бетховен. Симфония № 5, первая часть	+1,5	+3	-1,5
4. Стравинский. «Великая священная пляска (Избранница)»	-2,5	+1	-3
5. Моцарт. Симфония № 40, первая часть	+3	+2	+1,5
6. Глинка. «Патриотическая песня»	+2	+3	+1,5
7. Паганини. Каприс № 24	+2	+2	0
8. Бетховен. Симфония № 9, финал	+1	+2	0
9. Гершвин. Колыбельная «Summertime»	+2,5	+2	+2
10. Вагнер. «Полет валькирий»	+2	+2	+1
11. Шопен. Вальс, оп. 64 № 1	+2	0	+2
12. Чайковский. «Вальс цветов»	+3	+3	+2,5

⁹ Ср. с ассоциациями, полученными на фрагменты 6 («гимн», «парад», «победа») и 12 («бал», «волшебство», «праздник»).

¹⁰ Ср. с теорией концептуальной структуры музыкального произведения, выдвинутой Zbikowski (Збыковский) [12].

Пожалуй, самым любопытным оказывается отсутствие заметной взаимосвязи полученных оценок с ладовой организацией музыкального фрагмента. Оценки мажорных фрагментов (№№ 1, 6, 8, 11, 12) по шкале «плохой» – «хороший» и по шкале «холодный» – «теплый» не имеют значимых различий с оценками по тем же шкалам минорных фрагментов (№№ 2, 3, 5, 7, 9, 10). Сопоставление этих результатов с результатами исследования эмоционального восприятия тональностей показывает, что если при предъявлении отдельных кадансов и модулирующих слушатели четко определяют мажорные звучания как положительные и теплые, а минорные – как отрицательные и холодные [13], то при предъявлении законченных музыкальных фрагментов такое соответствие не выявляется. Полученные оценки коррелируют с полученными ассоциациями, что позволяет предположить, что музыкальный текст действительно воспринимается на некотором эмоционально-смысловом уровне, который не поддается разделению на два автономных компонента. Однако, возможно, причина таких результатов в том, что испытуемые подсознательно оценивали не столько музыку, сколько сами ассоциации. Интересны также оценки, данные фрагменту № 4 из балета И. Стравинского «Весна священная», который показался слушателям «самым холодным» и «самым плохим». Подобное «неприятие» позволяет предположить, что хотя в целом мы не обнаружили связи между ладом и эмоциональным пониманием музыки, тем не менее, по-видимому, лад является одной из основных характеристик, влияющих на восприятие музыкального текста, и усложнение ладовой организации мешает «наивному» слушателю понять такой музыкальный фрагмент.

Проведенный анализ показал, что музыкальный текст, несомненно, передает некое содержание, доступное для восприятия «наивными» слушателями. Однако это содержание не является единым и очевидным для всех. Практически не вызывает затруднений выявление в музыкальном фрагменте информации первой степени – прототипической информации о жанровой принадлежности произведения, что показало достаточно большое число «общемюзькальных» реакций во фрагментах с неясной семантикой. Те же фрагменты (№№ 7 и 11) показали, что испытуемые воспринимают подобные музыкальные тексты исключительно как источники эстетической информации, вызывающей те или иные эмоции. При восприятии фрагментов, не имеющих ясно понимаемого однозначного содержания, слушатели склонны ограничиваться информацией первой и второй ступеней. В то же время анализ семантического дифференциала не выявил зависимости оценок от лада произведения, но показал склонность испытуемых оценивать не сам фрагмент, а его содержание.

Таким образом, полученные результаты позволяют предположить следующую структуру восприятия музыкального текста «наивными» слушателями:

– в первую очередь слушатель определяет, знаком ли ему предъявляемый фрагмент. Если этот фрагмент знаком, то он является компонентом некоторого когнитивного фрейма, и слушатель приписывает музыкальному тексту содержание, свойственное всему фрейму целиком. При этом у слушателя не возникает затруднений с определением информации всех трех ступеней информативности;

– если фрагмент оказывается незнакомым или недостаточно знакомым, слушатель ограничивается информацией первой и второй ступеней информативности, воспринимая только эстетическое содержание музыкального текста. Данный фрагмент пока не является компонентом никакого фрейма, но в результате сопоставления его с существующими фреймами ему приписываются некоторые несвойственные, но возможные характеристики¹¹.

* * *

Подводя итоги, хочется отметить, что восприятие музыкального текста имеет двойственный характер в зависимости от степени осведомленности (ознакомления с ним) слушателя. Музыкальный фрагмент может являться частью сформированного представления о мире, занимая определенное место в концептуальной системе, и тогда за его содержание принимается фрейм, составной частью которого он является. Эмоциональное восприятие такого фрагмента зависит от эмоционального восприятия фрейма, а не от характеристик самого музыкального текста. В других случаях, когда музыкальный текст не является компонентом какого-либо фрейма, его восприятие ограничивается определением его эмоционального воздействия, что и принимается за его содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. Феномен музыки. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2014. 382 с.
2. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. 2007, № 1. С. 31–43.
3. Бершадская Т. С. О некоторых аналогиях в структурах языка вербального и языка музыкального // Бершадская Т. С. Статьи разных лет: Сб. ст. / Ред. — сост. О. В. Руднева. СПб.: Изд-во «Союз художников», 2004. С. 234–294.
4. Бонфельд М. Ш. Музыка. Язык или речь? // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб., 1996. № 8. С. 15–39.
5. Денисов А. Музыкальная семиотика — краткий экскурс в историю развития // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2013. № 37. URL:
6. http://www.21israel-music.com/Music_journal_No37.htm (дата обращения: 26.08.2016)
7. Leed R. L. A contrastive analysis of Russian and English intonation contours // The Slavic and East European Journal. 1965. Vol. 9, № 1. P. 62–75.
8. De Beaugrande R. A., Dressler W. U. Introduction to Text Linguistics. London. New York: Longman, 1981. 288 p. URL: <https://ru.scribd.com/doc/127440992/105371243-Introduction-to-Text-Linguistics-Beaugrande-1-pdf> (дата обращения: 15.07.2016).
9. Лазутина Т. В. Символичность музыкального жанра // Вестник Том. гос. ун-та. 2009. № 324. С. 123–126.
10. Osgood C. E., Suci G. J., Tannenbaum P. H. The Measurement of Meaning. Champaign: University of Illinois Press, 1957. 342 p. URL: https://books.google.com.au/books/about/The_Measurement_of_Meaning.html?id=Qj8GeUrKZdAC (дата обращения: 15.07.2016).

¹¹ Ср. реакции на фрагмент № 8.

11. *Корсакова-Крейн М.* Эмоции в музыке: восприятие расстояний в тональном поле // Репное. Школа эффективных коммуникаций. Семинар «Лифт в будущее», 21–22.03.2015. С. 46–54. URL: http://repное.net/upload/iblock/b4a/materialy-k-seminaru-21-marta-_22-marta-2015.pdf (дата обращения: 15.07.2016).
12. *Minsky M.* A framework for representing knowledge // *The Psychology of Computer Vision* / Ed. P. Winston. New York: McGraw Hill, 1975. P. 211–277. URL: http://www.cc.gatech.edu/classes/AY2013/cs7601_spring/papers/Minsky+1974+Framework+for+knowledge.pdf (дата обращения: 15.07.2016).
13. *Zbikowski L. M.* *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, AMS Studies in Music. New York: Oxford University Press, 2002. 376 p.
14. *Korsakova-Kreyn M., Dowling W. Jay* Emotional processing in music: study in affective responses to tonal modulation in controlled harmonic progressions and real music. *Psychomusicology: Music Mind Brain*, 2014, 24(1). P. 4–20.

УДК 76.03

Л. Д. Мельничук

АРТИСТИЧЕСКИЙ МИР

В КАРИКАТУРАХ И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО

Творчество Всеволожского в области карикатуры — значительное явление отечественного изобразительного искусства, и, в определенном смысле слова, культурный памятник своего времени. В работах художника — большой охват самых разнообразных явлений действительности (политика, искусство, быт). Незаурядность трактовки тем и понимания сути изображаемого человека, художественное мастерство исполнения и сейчас производят незаурядное впечатление.

Между тем, наследие мастера в области карикатуры остается неизученным. Отчасти это объясняется традиционно скромным вниманием исследователей к жанру. Поэтому столь актуальными выглядят слова крупнейшего историка искусства Э. Гомбриха, сказанные им полвека тому назад: «Нельзя оправдать историков искусства, которые игнорируют эту область искусства. Карикатура как вид изобразительного искусства так же принадлежит истории изобразительного искусства, как портрет и алтарная живопись» [1, с. 120]. Инерция мышления искусствоведов в полной мере относится и к современной науке об искусстве. Обобщающих исследований, посвященных карикатурам мало (большинство из них вышли лишь в последние годы), а деятельность Всеволожского в этом отношении и вовсе не исследована. Его карикатуры неизвестны даже в профессиональной искусствоведческой среде. В работах Д. С. Швырова и С. С. Трубачева [2], Г. Ю. Стернина [3], А. Н. Москина [4], Л. А. Медведевой [5], Е. М. Биневица [6], А. Б. Кроткова [7], посвященных истории карикатуры, представлена большая панорама российского искусства карикатуры. В этих трудах приводится в качестве иллюстраций немало изображений. Но среди них не только нет ни одной работы Всеволожского, но отсутствует даже упоминание о нем. Поэтому тем важнее обратить внимание на художественное наследие выдающегося деятеля российской культуры, каким является И. А. Всеволожский.

Впервые несколько работ художника были напечатаны только после его смерти [8]. Но уже при жизни, в особенности в определенных кругах — великосветских и театральных, Всеволожский был широко известен как талантливый и яркий карикатурист. Незаурядный уровень его творчества в сфере сатирических изображений признавали даже люди, весьма критически настроенные по отношению к нему. Один из крупнейших драматических артистов своего времени Ю. М. Юрьев утверждал, что у художника высок уровень «карикатур, всегда остроумных и весьма талантливых по исполнению» [9, с. 383]. Известный историк и теоретик искусства С. М. Волконский писал о Всеволожском: «Он отлично рисовал; он был хороший, ядовитый карикатурист; у него было злое сходство и беспощадные под карикатурами подписи [10, с. 141]. Широко известный своим

скептическим отношением к своему предшественнику на посту директора императорских театров В. А. Теляковский, как бы подводя итог мнениям современников о художнике, писал: «Склонность к рисованию карикатур, иногда удачных и остроумных, придавала таланту Всеволожского... репутацию в обществе выдающегося художника» [11, с. 31].

На фоне развития российской карикатуры своего времени карикатуры Всеволожского предстают своеобразным явлением. Художником, начиная с 1870-х гг., было создано значительное число работ остросатирического характера, многие листы мастера отличались резкостью обличения. При этом внимание карикатуриста было направлено на российские порядки, табуированные до этого времени стороны отечественной жизни, что придавало произведениям Всеволожского большое общественное звучание. Работы носили персоналистский характер, предметом изображения становились конкретные люди, и очень многие из них составляли верхние слои российского общества. В работах художника часто создавался пронизанный едким скепсисом мир высшего общества российской империи. Естественно, что эти работы не могли быть напечатаны.

Комплекс явлений действительности, послуживший предметом отображения Всеволожским, очень разнообразен. Перед нами предстают жизнь России и Европы, представители высшего общества, артистического мира, деловых кругов, третьего сословия. В центре внимания карикатуриста — внутренняя и внешняя политика государств, деловые и сугубо личные взаимоотношения людей. Но главными героями карикатур Всеволожского становятся представители высшего света и артистических профессий. В основном они принадлежат к петербургскому кругу. Рисовал художник карикатуры и на самого себя.

Карикатуры Всеволожского отличаются видовым разнообразием (графика, живопись и декоративно-прикладное искусство). Работы были созданы в самых разных техниках — рисунка, акварели, станковой картины, батика (веера), росписи по стеклу (каминные экраны). Существовала дифференциация в каждой конкретной технике в отношении используемых материалов: в графике (только графитный карандаш, сочетание графитного карандаша с прорисовкой тушью), акварели («чистая» акварель, акварель с белилами, гуашь). В каждой технике разнообразна и художественная манера Всеволожского. Карандашные работы сделаны на основе изысканной светотени или лаконичного контура; возможен и вариант разнообразной штриховки с растушевкой. В акварели нередко использовались перьевые и карандашные прорисовки.

Карикатурные изображения Всеволожский создавал, руководствуясь не материальными соображениями, но творческими импульсами и своими деловыми интересами. Поскольку его работы пользовались большой популярностью в великосветских и артистических кругах, они создавали определенное общественное мнение в отношении изображаемых лиц. Карикатуры выполняли определенную социальную функцию, являясь своеобразным регулятором общественных идей, которые формировались в интересах Всеволожского. Поэтому следует рассматривать его работу в сфере карикатуры как естественное выражение художественно одаренной, чрезвычайно наблюдательной и ироничной личности, а также как

особую форму социальной деятельности Всеволожского, занимавшего видные государственные посты¹.

Театр всегда занимал большое место в жизни Всеволожского. Не случайно карикатуры, посвященные театру, наравне с политической карикатурой занимают основное место в наследии художника. Почти все работы, посвященные театру, изображают представителей петербургских императорских театров, что ясно очерчивает круг театральных предпочтений и общения Всеволожского.

Только в петербургских архивах и музеях находится более сотни карикатур Всеволожского, посвященных артистическому миру². Среди них выделим наиболее яркие работы, отличающиеся метафорической образностью и незаурядным художественным уровнем.

Балет предстает в карикатурах Всеволожского как мир полярных противоположностей. Диковинные человекоподобные существа здесь уживаются с людьми, исполненными возвышенных романтических чувствований.

Выделяется лист, изображающий балерин К. Брианца, В. Цукки, В. А. Никитину, М. Н. Горшенкову, М. М. Петипа, танцовщика П. А. Гердта (см. рис. 1 на вклейке между с. 100 и 101)³. Это не законченная работа, а всего лишь набросок, но весьма показательный. Художник работает тонкими, ломкими линиями, которые почти всегда агрессивно угловаты. Изображение отличает графичность силуэта, контрастное сочетание истончения и гипертрофирования форм. Фигуры балерин ассоциативно связаны с миром насекомых. Некоторые из этих «лиц» с большими глазищами и ресницами перекошены гримасами злобы. В интерпретации карикатуриста, большинство балерин принадлежит к некоему особенному классу живых существ — агрессивных человекоподобных насекомых. Резкий угловатый ритм, контраст иссохших тел и эффектных дамских бюстов, некая бездумная внеличностная агрессия выражают совершенно особое внутреннее состояние.

Яркостью образа отличается работа, посвященная одной из крупнейших фигур в истории балета — выдающемуся балетмейстеру Л. И. Иванову⁴. Карикатура указывает на вполне конкретные обстоятельства творческой жизни и черты

¹ В 1856–1881 гг. Всеволожский занимал различные должности в Министерстве иностранных дел. Затем до 1886 г. он находился на посту директора московских Императорских театров. В 1886–1899 гг. Всеволожский возглавлял петербургские Императорские театры, а в 1899–1909 гг. руководил деятельностью Эрмитажа.

² Речь идет о Государственном Русском музее, Государственной театральной библиотеке, Государственном музее театрального и музыкального искусства, Российском институте истории искусств.

³ Всеволожский И. А. Групповая карикатура на артистов балета (В. Цукки, неизвестная, П. А. Гердт, В. А. Никитина, неизвестная, М. А. Петипа) // СПбМТиМ. ГИК 5645/1. ОР 9953. На основании изобразительных материалов (фотографий) удалось атрибутировать лица, которые не были указаны в музейном описании. Кроме того, в музейной аннотации этой работы Мария Мариусовна Петипа (1857–1930) ошибочно названа М. А. Петипа.

⁴ Всеволожский И. А. Карикатура на балетмейстера Л. Иванова «В Москву» // СПбМТиМ. ГИК 5645/6. ОР 9958.

внутреннего облика балетмейстера. В его служебные обязанности, в частности, входили поездки в Москву для постановки спектаклей на сцене Большого театра. Иванов облачен в комбинезон розового цвета с короткими штанишками, за его спиной — большие крылья. Руки модели разведены в стороны, при этом правая наступательно выставлена вперед. Его маленькие ножки застыли в изящной балетной позиции. Под фигурой Иванова надпись: «В Москву». У хореографа удлиненное изысканное лицо, полузакрытые печальные глаза, его лицо освещается легкой грустной улыбкой. Некоторыми чертами облика — овалом лица, взглядом из-под пенсне, чуть заметной улыбкой он напоминает автошаржи самого Всеволожского. Композиция работы ясна и гармонична. Певучестью отличаются ее линейные ритмы, мягкостью — колорит, в котором господствуют красный, розовый и бледно-желтый тона. Трактовка одной из наиболее значительных фигур в мире мирового балета далека от поверхностной сиюминутности. В условно-поэтической форме здесь представлены приметы духовного облика и творческой жизни гениального хореографа. Выражены значительность и яркость его личности, доброта, мягкость и нежность очень деликатного человека, пребывающего в мире мечтаний. Ему непросто существовать в будничных реалиях действительности. Непростой была жизнь крупнейшего мастера, находившегося на положении второго балетмейстера императорских театров. Высокой романтической поэзией, нераздельной слитностью хореографии с миром музыки исполнен художественный мир творений балетмейстера. Сдержанный Л. И. Иванов, по существу, явился смелым новатором, связавшим классический русский балет XIX в. с исканиями рубежа XIX — XX вв.; балетами М. М. Фокина и других представителей того времени, а, значит, и с балетом XX века.

Среди немногочисленных работ, посвященных оперным исполнителям, выделяются карикатуры на Е. К. Мравину и Н. Н. Фигнера. Карикатура Мравиной представляет певицу в партии Маргариты из «Фауста» Ш. Гуно⁵. Представлена женщина с сухим лицом, почти квадратной головой, невообразимо длинным «змеиным хвостом» косы парика; у персонажа желтоватый цвет лица и рук, оттеняемый белым платьем. У нее косой усталый взгляд и тонкая резкая линия губ. Весь ее образ построен на несоответствии предельно приземленного характера исполнительницы и романтического характера оперного персонажа. В действительности, эта карикатура имеет мало общего с личностью певицы. Ее внешний вид и духовный мир (судя по фотографиям и воспоминаниям современников об одной из крупнейших оперных певиц и красивейших женщин своего времени) были совершенно иными. Причины подобного несоответствия имеют внехудожественный социальный смысл. Он коренится, по всей видимости, в неприязненных отношениях, сложившихся у певицы с императорским двором и интригами крупной оперной певицы того времени М. И. Мей-Фигнер. «Монашеские сухость» и жесткость характера, которые присутствуют в карикатурном образе, возможно, намекают на невнимание певицы к Великому Князю Николаю Александровичу,

⁵ Всеволожский И. А. Карикатура на певицу Е. К. Мравину в партии Маргариты в опере «Фауст» Ш. Гуно // СПбМТиМ. ГИК 4892/6. ОР 4409.

будущему Николаю II⁶. Царедворец и «фигнерист» Всеволожский здесь действовал в русле семантики придворного пространства и, в определенной степени, творил великосветскую мифологию⁷.

Эффектный апологетический шарж посвящен выдающемуся оперному певцу Н. Н. Фигнеру (см. рис. 2 на вклейке между с. 100 и 101)⁸, которым восхищались П. И. Чайковский и Дж. Верди. Но Фигнеры, в свою очередь, также были любимыми оперными исполнителями Николая II и его жены. Это, в частности, и предопределило трактовку Всеволожским образа певца. Он изображен здесь в эффектном театральном костюме Радамеса⁹. Тенор прижимает к груди правую руку, над которой (в нагрудной части костюма) изображено горящее красным цветом изящное сердечко. Ни лицо, ни его фигура нисколько не патетичны. Гиперболизация реальных черт персонажа здесь минимальна. Его приветствуют аплодисментами условно обозначенные «духи-поклонницы» в виде нескольких крохотных дам в нарядных платьях, которые волшебным образом летают вокруг него и рукоплещут. А на подмостках сцены, у ног артиста, лежат несколько лавровых венков, перевитых красочными лентами.

Очень выразительна работа, посвященная крупнейшей актрисе Александринского театра рубежа веков М. Г. Савиной [18]¹⁰. Строг графичный силуэт артистки. Подчеркнуто ясна его архитектоника: вертикаль основного объема подчеркивается небольшим шлейфом — поэтому фигура будто вытянута по вертикали. Строг и холоден колорит костюма — голубой цвет платья дополняется синей полоской шлейфа. Энергично и сурово лицо Савиной — нахмурены брови, тяжелы надбровные дуги, скепсис выражают тонкие складки краев рта. Очень выразителен жест правой руки — актриса держит закрытый черный веер как шпагу — по диагонали. Собранное, агрессивное и «элегантно-воинственное» состояние персонажа, который «всегда в бою», выражает эта работа. Известно, что Всеволожский крайне отрицательно относился к театральным интригам Савиной, позволяя себе в письмах и частных разговорах очень резкие отзывы о ней¹¹.

⁶ Об этом, в частности, упоминает И. Северянин в главе «Трагический соловей», посвященной певице — своей троюродной сестре (книга воспоминаний «Уснувшие весны») [12].

⁷ Всеволожский был директором императорских театров, и, в этом смысле, к нему также относятся слова Э. Канетти о специфике пространства двора и придворных: «Но в определенном месте они собираются вместе, и... почитают своего господина. Почитание состоит в том, что они здесь, вокруг него, при нем, но в то же самое время близко к нему, ослепленные им и его страшящиеся, ожидающие от него чего угодно... специфичность позиции придворного, не сводящего глаз с господина, — единственное, что всех их объединяет» [13].

⁸ *Всеволожский И. А. Карикатура на Н. Н. Фигнера в партии Радамеса в опере «Аида» Д. Верди // СпбМТиМ. ГИК 4892/4. ОР 4411.*

⁹ В партии Радамеса состоялся дебют артиста на сцене Мариинского театра.

¹⁰ *Всеволожский И. А. Карикатура на М. Г. Савину. // СпбМТиМ. ГИК 4892/1. ОР 1379.*

¹¹ Так, например, Всеволожский писал своему ближайшему коллеге по управлению императорскими театрами В. П. Погожеву: «идет интрига, чтобы принудить Дирекцию склонить голову перед капризным артистом. Все шуры-муры стервы Марии Гавриловны [Савиной — Л. М.] останутся без реакции» [14, л. 8–9].

Вообще же карикатур, посвященных артистам драмы очень немного. Это, естественно, связано с соответствующим местом драматического театра в иерархии театральных симпатий Всеволожского.

В коллекции Кабинета рукописей Российского института истории искусств (далее — РИИИ. КР) находится лишь одна карикатура Всеволожского, но она заслуживает особого внимания — это лист, посвященный выдающемуся пианисту, дирижеру и композитору А. Г. Рубинштейну¹². Всеволожский назвал эту работу «Herr von Rubinstein»¹³. Музыкант восседает на нотном стане, крепко держась обеими руками за верхнюю линейку стана. Большие, эффектно прорисованные ноты подобны роскошным цветам на крепких стеблях. Энергично смоделирована фигура. Лаконизмом и ясностью отмечен линейный рисунок работы. Но манера создания немного увеличенного по пропорциям лица совершенно иная — здесь используется особая светотеневая лепка. Детализированная мелкая изящная штриховка в различных направлениях с очень легким нажимом сочетается здесь с растушевкой. Довольно большие глубокие тени легли под нижней губой и глазами, а тени поменьше — на подбородок, другие тени чуть заметны на лбу, щеках. Основное внимание уделено сложной световой моделировке лица, которое выполнено на очень высоком художественном уровне. Эта легкая и тонкая моделировка рождает исключительно нежную игру светотени в сложном и немного беспоконном ритме. Создается впечатление, будто персонаж состоит из некоей иной — нематериальной субстанции. Весь образ Рубинштейна наполнен одухотворенной поэзией. В нем выявлена сложность и тонкость внутреннего состояния незаурядной личности. Известно, что романтической приподнятостью, отличаются многие известные изобразительные работы, посвященные А. Рубинштейну. Лист выполнен только в технике графитного карандаша, но сколь выразителен этот образец карикатуры.

В своем родовом имении Алешня Рязанской губернии Всеволожским была создана уникальная карикатура (см. рис. 3 на вклейке между с. 100 и 101). Это станковая картина¹⁴, метафорически трактующая тему театра, его место в мире.

¹² Всеволожский И. А. Карикатура на А. Г. Рубинштейна // РИИИ. КР. Ф. 24. Оп. 2. Ед. хр. 15.

¹³ «Господин фон Рубинштейн» (нем.). Обычно Иван Александрович делал надписи к работам на французском и русском языках. В этом случае единственный раз художник подписал работу на немецком языке. Надпись намекает не только на немецкие корни и связи Рубинштейна, но и на определенную «искусственность» положения музыканта в российской культуре. Ведь не секрет, что стремление А. Рубинштейна основать профессиональное музыкальное образование в России встречало многочисленные попытки противодействовать консерваторскому обучению, как, якобы, чуждому основам русской жизни и не раз становилось темой издевок реакционной прессы. Ироничное присвоение Рубинштейну дворянского звания указывает на высокий статус музыканта — наиболее известного российского артиста того времени, обласканного и приближенного ко двору.

¹⁴ Всеволожский И. А. Карикатура на театральные деятели Петербургских императорских театров. 1884. // СПбМТиМ. ГИК 5324. ОЭК 212. В каталоге музея эта картина-карикатура не имеет полной атрибуции. В описании указаны лишь И. И. Рюмин, П. П. Доершиков и П. И. Григорьев.

Приложение к статье

Л. Д. Мельничука «Артистический мир в карикатурах И. А. Всеволожского»



Рис. 1. Всеволожский И. А. Групповая карикатура на артистов балета (В. Цукки, неизвестная, П. А. Гердт, В. А. Никитина, неизвестная, М. А. Петипа), 1880-е гг. (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства)



Рис. 2. Всеволожский И. А. Карикатура на Н. Н. Фигнера в партии Радамеса в опере «Аида» Д. Верди, 1880-е гг. (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального Искусства)



Рис. 3. Всеволозский И. А. Карикатура на театральных деятелей Петербургских императорских театров (Рюмин, Домерщиков, Погожев В. П., неизвестный, художник Григорьев, 1884 г. (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства)

В центре картины — развернутая по диагонали большая лира, которая летит над Невой. На ней и рядом с ней в самых различных ракурсах нарисованы забавные человечки (столь пропорционально небольшие в пространстве картины) — это деятели петербургского театра того времени. Некоторые из них в костюмах персонажей итальянской комедии масок: И. А. Всеволожский — Труффальдино, Александр Петрович Фролов (заведующий балетной труппой Мариинского театра в 1882–1887 гг.) — Бригелла, Владимир Петрович Погожев (управляющий конторой Петербургских театров в 1882–1897-е гг., а позднее управляющий делами дирекции Императорских театров) — Пьеро. Директор театров держит в руке веревочку, на которой будто воздушный шарик парит голова человека, которого пока не удалось идентифицировать. «Усеченность» его тела, вероятно, показывает абсолютную зависимость этого человека от дирекции, которая вольна играть с ним как пожелает. В красной рубаше, черных штанах и высоких сапогах изображен страстный борец за национальную культуру, выдающийся историк искусства, общественный деятель и критик В. В. Стасов. В синем костюме расшитом золотом — один из крупнейших музыкантов эпохи, главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник. Он расположен в левой части картины играющим на мандолине. А. Визентини (штатный балетный композитор и дирижер Императорских театров в Санкт-Петербурге в 1879–1889-е гг.) крепко держится ручками за струны огромной лиры в центре карикатуры. Внизу в виде удалого молодца из русской сказки изображен заведующий балетным училищем Иван Иванович Рюмин¹⁵. Энергично танцует облаченный в балетную пачку художник императорских театров Петр Иванович Григорьев. Его экстравагантное одеяние недвусмысленно намекает на то, что он специализировался на создании театральных костюмов. В одной руке Григорьев держит цветок, а в другой гигантскую ветвь. В костюме Арлекина изображен заведующий монтажной частью Мариинского театра в 1882–1897-е гг. П. П. Домерщиков, а в золотом наряде — оперный певец и главный оперный режиссер Мариинского театра в 1871–1900-е гг. Г. П. Кондратьев. Одни фигурки (Всеволожский, Направник, Стасов) более выразительны; другие — менее эффектны и занимают подчиненное положение. Пестрым сиянием различных цветов одежд персонажей, динамизмом маленьких фигурок, запечатленных в сложных, самых разнообразных и разнонаправленных ракурсах, некой инфантильностью «игрушечных» человечков заполнен первый план картины. На заднем плане виднеется Петропавловская крепость. Нижнюю часть картины заполняют черно-синие воды Невы. Устрашающая интенсивность сумрачных тонов петербургского пейзажа контрастирует с фантастической острохарактерностью забавной сценки.

Театр, которому Всеволожский посвятил столько сатирических рисунков, здесь предстает теплым сверкающим и уютным маленьким мирком, исполненным радостной витальной силы, который летит над «черной дырой» мрачного

¹⁵ Ирония Всеволожского заключается в том, что в действительности Рюмин, судя по фотографиям и многочисленным воспоминаниям, был к тому времени стар, сонлив и флегматичен.

величественного города — грандиозным холодным, внеличным миром. Отмеченный чертами очевидной конфликтности между персонажами, странной нелепости, мир театра, тем не менее, является источником позитивного, жизнеутверждающего начала бытия. Так незамысловатая карикатура становится своего рода живописным гимном театру.

В статье рассмотрена лишь очень небольшая часть карикатур Всеволожского, посвященных наиболее известным представителям петербургского артистического мира. Еще немало карикатур художника хранятся в музеях и архивах, ожидая исследования и публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gombrich E. Meditation on a Hobby Horse. London, New York: Phaidon, 1963. 252 p.*
2. *Швыров Д. С., Трубачев С. С. Иллюстрированная история карикатуры. СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева, 1903. 494 с.*
3. *Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964. 335 с.*
4. *Москин А. Н. Краткая энциклопедия карикатуры. Петроз.: Петропресс, 2000. 208 с.*
5. *Медведева Л. А. Русская карикатура. 1812–1985. М.: Книги WAM, 2006. 296 с.*
6. *Биневиц Е. М. Карикатуристы идут в театр. СПб.: Петрополис, 2011. 647 с.*
7. *Кротков А. Б. Карикатура. Непридуманная история. СПб.: АСТ, 2015. 320 с.*
8. Карикатуры И. А. Всеволожского // Искры. 1909. № 44. С. 4.
9. *Юрьев Ю. М. Записки. В 2 т. Т. 1. [под общ. ред. Е. М. Кузнецова, примеч. Л. И. Гительмана и А. А. Штейнман]. Л. — М.: Искусство, 1963. 659 с.*
10. *Волконский С. М. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1992. 383 с.*
11. *Теляковский В. А. Воспоминания. Л. — М.: Искусство, 1965. 484 с.*
12. *Северянин И. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. М.: Logos, 1995. [электронный ресурс] // режим доступа: URL: — <http://ruslit.traumlibrary.net/book/severyanin-ss05-05/severyanin-ss05-05.html> (19 февраля 2015 года).*
13. *Канетти Э. Масса и власть. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/kanetti/0/j317.html (дата обращения 18.02.2015).*
14. Письмо И. А. Всеволожского В. П. Погожеву. // РИИИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 8–9.

УДК 785.7

Е. В. Степанова

КВАРТЕТ F-DUR В ПЕРЕПИСКЕ

П. И. ЧАЙКОВСКОГО И Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Творческие отношения П. И. Чайковского и представителей Новой русской школы, или «Могучей кучки» часто становились предметом внимания исследователей. Е. М. Орлова пишет: «долгое время в русском и, особенно, в зарубежном музыкознании взаимоотношения композиторов “Могучей кучки” и Чайковского рассматривались в плане антитезы, как глубоко противоположные творческие направления в русской музыке XIX в. Вместе с тем, при несомненных различиях художественных вкусов и методов этих композиторов, все они, в своей совокупности, являлись представителями общих для этой эпохи эстетических устремлений» [1, с. 262].

Общение и сотрудничество музыкантов оказалось плодотворным и для «кучкистов» и для Чайковского. Его пристальный интерес к создававшимся сочинениям коллег носил искренний характер, о чем свидетельствует интенсивная переписка художников, в которой встречаются не только формально вежливые отзывы о произведениях, но и подлинно научные аналитические этюды, окрашенные тонким композиторским слышанием нового сочинения. Выделяется письмо П. И. Чайковского к Н. А. Римскому–Корсакову от 29 сентября 1876 г., где композитор подробно описывает свое восприятие нового опуса, отмечая его недостатки и подчеркивая достоинства. Новым произведением, к которому с вниманием отнёсся Чайковский, был Первый квартет Н. А. Римского-Корсакова, законченный в 1875 г. Ансамбль открывает в целом нехарактерную для творчества Римского-Корсакова сферу камерно-инструментальной музыки, представленную различными по жанру произведениями. Эта линия традиционно считается второстепенной в наследии композитора и уступает по значимости его симфоническим и оперным сочинениям. Однако именно обсуждение Струнного квартета встречается в ряде писем двух выдающихся музыкантов.

Период 1870-х гг. явился важным этапом в творчестве Римского-Корсакова. Он отмечен интенсивными занятиями в области гармонии и контрапункта, изучением произведений нидерландских полифонистов, Палестрины, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Упомянув деятельность Римского-Корсакова этого времени, А. П. Бородин так характеризует ее в письме к Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 г.: «Корсинька возится с Бесплатною Школой, пишет всяческие контрапункты, учится и учит всяческим хитростям музыкальным. <...> Музыки не пишет пока» [2, с. 89].

Многочисленные упражнения Римского-Корсакова, зачастую, не находящие поддержки среди композиторов Новой русской школы, были восприняты с особым интересом и вниманием Чайковским. «Приятельство между П. И. Чайковским и Н. А. <...> в какой-то момент, не определимый вполне точно, но относящийся,

предположительно, к началу консерваторской деятельности Н. А.¹, — выразилось в виде очень важной совещательной роли П. И. Он <...> в свойственной ему деликатной форме пришел на помощь Н. А. и вместе с ним установил на ближайшие годы некоторую программу действий, послужившую путеводной нитью для дальнейших шагов Н. А. по пути запоздалой учебы. Случаи дальнейших неоднократных обращений Н. А. к Чайковскому происходили во исполнение именно этой намеченной ими совместно программы» [3, с. 14]².

Именно в это время Римский-Корсаков впервые обращается к новому для себя жанру, завершая, как было отмечено, в 1875 г. Первый струнный квартет F-dur. Являясь первым сочинением композитора в области камерно-инструментальной музыки, ансамбль неоднократно упоминался в переписке Римского-Корсакова и Чайковского. Письма, в которых обсуждается Квартет F-dur, охватывают период с 1874 по 1876 гг. В них находят отражение некоторые особенности начального этапа сочинения, первое исполнение и отзыв Чайковского об уже готовом ансамбле. Документы позволяют не только восстановить этапы работы Римского-Корсакова над инструментальным ансамблем, но и раскрывают особенности общения музыкантов.

Замысел Квартета F-dur Римского-Корсакова, зафиксированный в переписке, датируется 1874 г. В письме от 13 сентября 1874 г. Чайковского встречается первое упоминание Квартета Римского-Корсакова как, предположительно, уже готового произведения: «Как идет Ваше руководство и не сочинили ли Вы еще что-нибудь новое, за исключением квартета, который, вероятно, уже давно кончен?» [4, с. 28]³.

Ответ Римского-Корсакова неизвестен, но, судя по письмам композиторов, процесс сочинения несколько затягивался, и работа над Квартетом была отложена практически на год. Римский-Корсаков возвращается к своему камерно-инструментальному ансамблю лишь осенью 1875 г. В письме от 1 октября 1875 г. к Чайковскому вновь встречается упоминание произведения: «Приехав в Петербург с дачи и, перебирая ноты, я нашел 1-ю часть своего квартета, которую считал давно пропавшею. Взглянув на нее, мне захотелось всю ее пересочинить, и я сделал это в два дня, а это побудило меня написать новый финал, что я и сделал, а затем анданте, что тоже немедленно исполнил; было у меня набросано также скерцо для этого квартета, я его также на-днях переделаю, и тогда квартет будет готов» [4, с. 36].

¹ Начало работы Римского-Корсакова в Санкт-Петербургской консерватории относится к 1871 г.

² Упомянутое общение композиторов в этот период, А. Н. Римский-Корсаков отмечает: «даже и сохранившаяся часть переписки наводит на мысль о существовании более тесных дружеских отношений старшего и младшего музыкантов. На это указывает, прежде всего, повышенный интерес со стороны Н.А. к мнению Чайковского о его произведениях, интерес, проявляемый им по поводу 3-й симфонии, квартета и 8 фуг, в сопроводительном письме к которым он прямо просит П. И. высказать его общее мнение о своих успехах» [3, с. 95].

³ В этом издании дано примечание: «Струнный квартет F-dur, op. 12 Н. А. Римского-Корсакова в первом варианте был закончен в 1874 г., новая редакция была завершена в 1875 г. Квартет издан фирмой П. Юргенсона во второй половине 1870-х гг.» [4, с. 28]. Однако никаких сведений о первой редакции Квартета более не приводится.

Как отмечалось, Квартет F-dur создавался в период занятий композитором гармонией и контрапунктом. Отчасти и свое первое самостоятельное камерно-инструментальное произведение Римский-Корсаков воспринимает как один из этапов технической подготовки: «Сочинение этого квартета составляет отступление от той программы моих действий, которую я Вам сообщал, но утешаюсь тем, что квартет есть сам по себе отличное упражнение» [4, с. 36]⁴. Описывая этот период своей жизни в «Летописи», композитор более подробно говорит о «программе действий», которая, по-видимому, была связана с активной работой в области самообразования и систематическими занятиями: «Погрузившись в Керубини и Беллермана, запасшись кое-какими учебниками гармонии (между прочим, и учебником Чайковского) и всевозможными книгами хоралов, я усердно занимался гармонией и контрапунктом, начав с самых элементарных задач» [5, с. 88]⁵. Восприятие квартета как важного этапа профессионального обучения не случайно и впоследствии проявилось в педагогической деятельности Римского-Корсакова. Композитор включает квартет в курс инструментовки, в письме к Танееву отмечая: «что касается инструментовки, как предмета, по необходимости сопровождающего практическое сочинение, то я бы счел возможным отнести ее на первый год практического сочинения, а во время первоначальных упражнений в композиции (параллельно с фугой) ограничился бы струнным квартетом, фортепиано, пожалуй, скрипкой с фортепиано, хором *a' cappella* или с сопровождением и т. п.» [6, с. 32].

Значительная часть переписки Римского-Корсакова и Чайковского этого периода связана с проблемами издания Квартета фирмой П. И. Юргенсона. Композиторы обсуждают детали публикации партитуры ансамбля и переложения для фортепиано в 4 руки. В письме от 12 ноября 1875 г. Чайковский упоминает о готовности Юргенсона опубликовать сочинение, а из письма от 25 сентября 1876 г. Римского-Корсакова следует, что Квартет еще не издан. Процесс публикации произведения затянулся на несколько лет⁶. П. Е. Вайдман упоминает

⁴ Письмо Н. А. Римского-Корсакова–П.И. Чайковскому от 1 октября 1875 г.

⁵ Ранее Римский-Корсаков в письме к Чайковскому от 5 сентября 1875 г. так описывает свои занятия: «с половины мая, а в особенности в июле и августе, я занимался много, пройдя все роды контрапункта зимой, а также имитации и отчасти канон на *santus firmus*, я принялся за фуги и канон. Летом я написал 61 фугу (в том числе короткие и длинные, строгого и свободного стиля, 2-х, 3-х, 4-х и 5-ти голосные с хоралами и без хоралов), 5 канонических варьаций на хорал, 3 варьации на другой и несколько фугированных хоралов... > Желая знать об этом ваше мнение, так как вы много работали, будучи в Консерватории, а кончив ее, писали всегда много и скоро. В числе написанных мною фуг есть штук до 10-ти, которые я позволил себе написать свободно, т. е. в баховском стиле, и которые я очень хотел бы вам показать, чтоб вы мне сказали о них ваше мнение и сделали бы замечания обстоятельные» [4, с. 32].

⁶ В Полном собрании сочинений Римского-Корсакова отмечено: «Впервые квартет был издан фирмой П. Юргенсона во второй половине 70-х гг.» [7, с. 7]. В письме от 29 сентября 1876 года Чайковский упоминает некоторые причины, которые, вероятно, повлияли на столь длительный процесс издания ансамбля Римского-Корсакова. Об одной из них он пишет подробно: «В прошлом году, когда были получены партии Вашего квартета, у Рубинштейна его пробовали наши квартетисты в присутствии Юргенсона. Этим четверем господам квартет Ваш не понравился, и они выражали Юргенсону свое удивление, что он решается издавать вещь, которая обречена на забвение. Это, вероятно, охладило рвение нашего издателя, которое я подгорел» [4, с. 44].

об одном из писем, хранящемся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину: «в разные годы в музей Чайковского поступили также письма Римского-Корсакова издателю П. И. Юргенсону. В первом из них от 12 января 1876 г. (обнаружено в 1938 г. в архиве М. И. Чайковского) имеются отметки о регистрации письма в издательстве и дата получения — “15.1.76.” На л. 2, не заполненном, рукой не установленного лица помета: “Римский-Корсаков 1876.” Номер в правом углу регистрации в издательстве: “8589. 15/1 76”. В нем Римский-Корсаков пишет: “Милостивый государь Петр Иванович! Совершенно согласен на Ваши условия относительно квартета, но переложение сделаю сам и потому буду считать свой гонорар: 50 руб. за сочинение и 25 за переложение в 4 руки, всего 75 рублей. Партию квартета вышлю Вам недели через две, а вместе с нею и четырехручное переложение. Мне было бы желательно, чтобы изданы были: партитура, отдельно голоса и переложение; вероятно, Вы тоже так смотрите на это. Если позволите высказать одно мое желание, то скажу, что мне было бы приятно, если б партитура была напечатана в небольшом формате, как напечатана большая часть квартетных партитур и не в коей степени мелко как квартет П. И. Чайковского⁷. Прошу передать мои поклоны, если он уже приехал в Москву. Ваш Римский-Корсаков. 12 января 76 г.”» [8]⁸.

Квартет F-dur впервые был исполнен 11 ноября 1875 г. в Третьем квартетном собрании 1-й серии Петербургского отделения Русского музыкального общества⁹ ансамблем Ауэра — Давыдова¹⁰. Однако, успеха у публики при первом исполнении это сочинение не имело, о чем свидетельствует композитор в письме к П. И. Чайковскому от 1 декабря 1875 г.: «Квартет мой мало возбудил сочувствия в публике, а также и в ближайшем мне музыкальном кружке; Ларош отозвался недурно. Я с нетерпением жду, чтоб вы его посмотрели, когда представится случай, и написали бы мне о нем, а в Петербурге он, кажется, всех сбил с толку, и появление его объясняется различными способами, подразумеваю, что со стороны некоторых (но только не близких мне друзей) даже неблагоприятными толкованиями, — как это глупо» [4, с. 38].

Рецензия на первое исполнение Квартета была опубликована в газете «Музыкальный листок», освещавшей квартетные собрания Петербургского отделе-

⁷ Возможно, речь идет об издании Первого квартета Чайковского, партитура которого были выпущена фирмой Юргенсона в 1871 г.

⁸ Впоследствии Юргенсон в письме к Чайковскому от 12/24 апреля 1879 года характеризовал, вероятно, Первый Квартет Римского-Корсакова как «тяжеловесный» [9, с. 126].

⁹ Анонс первого исполнения Квартета был включен в газету «Музыкальный листок» от 19 октября 1875 года: «Н. А. Римский-Корсаков окончил свой первый струнный квартет, который, как слышно, будет исполнен в одном из квартетных собраний императорского русского музыкального общества» [10, с. 27].

¹⁰ Состав: Л. А. Ауэр, И. Н. Пиккель, И. А. Вейкман, К. Ю. Давыдов. Сообщения о квартетных собраниях этой серии публиковались в газете «Музыкальный листок»: «Квартетное собрание Императорского Русского Музыкального Общества, в зале Консерватории, по Вторникам, в 8 час. вечера.<...> 3 собрание 11 ноября. 1 Квартет (в 1раз), Римского-Корсакова. 2 Трио для фортепиано (г. Климов), скрипки и виолончели, Сен-Санса. 3. Квартет, соч. 59, Бетховена» [11, с. 59].

ния Русского музыкального общества, и принадлежала А. С. Фаминцыну. Автор довольно сдержанно отмечает первый камерный ансамбль композитора: «в сочинении этом трудно узнать автора смелого “Антара”. <...> Надо сознаться, что от композитора, уже написавшего достаточное количество больших сочинений для концерта и сцены, можно было бы ожидать произведения более зрелого, более широко развитого, более оригинального. Сочинение это было принято слушателями залы консерватории с полнейшим равнодушием, какое публика квартетных собраний обыкновенно оказывает новым сочинениям» [12, с. 173]. Очерк Г. А. Лароша явился наиболее дружественным отзывом о новом сочинении Римского-Корсакова в прессе. В статье «Как относительна важность событий...» Ларош пишет: «<...> самое изящное и непосредственное, что есть в этом квартете, всецело принадлежит прежнему Римскому-Корсакову: я разумею вторую тему (побочную партию) первого аллегро, бойко, живо, размашисто вступающую у виолончели при богатом, звучном аккомпанементе остальных трех инструментов. Характерно для композитора и то, что именно этот отрывок носит на себе характер чисто оркестральный» [13, с. 132].

Письмо Чайковского от 29 сентября 1876 г. особенно выделяется в переписке композиторов. Оно содержит ответ Чайковского на просьбу Римского-Корсакова, в котором автор письма высказывает свое мнение об ансамбле. Чайковский выделяет I часть Квартета: «первую часть его я считаю положительно прелестной и идеально чистой по фактуре. Она может служить образцом чистоты стиля» [14, с. 77]. Критическими замечаниями отмечена IV часть сочинения: «что касается финала, то должен сказать откровенно, что он мне совсем не нравится, хотя не могу поручиться за то, что по услышании его примирюсь с его назойливо преследующим ритмическим мотивом и с его сухостью, доводящего до непереваиваемости» [14, с. 77]. Выделяя как достоинства нового сочинения, так и его слабые стороны, композитор подытоживает: «<...> Ваши теперешние произведения, и в том числе квартет, еще не *chef d'oeuvre*'ы. Впрочем, оговорюсь и еще раз повторю, что 1-я часть — образец девственной чистоты стиля. В нем есть что-то Моцартовски красивое и непринужденно вылившееся из-под пера» [14, с. 77]. Сравнивая Квартет Римского-Корсакова с музыкой Моцарта, Чайковский подчеркивает несомненные сильные стороны нового сочинения¹¹.

Впоследствии публика с большим интересом отнеслась к инструментальному ансамблю Римского-Корсакова. Несмотря на достаточно спокойную реакцию слушателей на премьеру Квартета, повторное исполнение этого сочинения состоялось 19 декабря 1875 г. ансамблем Московского отделения РМО¹², далее

¹¹ Однако позднее в письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877/5 января 1878 года Чайковский более строг в оценке Первого квартета Римского-Корсакова: «От презрения к школе он разом повернул к культуре музыкальной техники. Вскоре после того вышла его симфония и квартет. Оба сочинения наполнены тьмой фокусов, но, как Вы совершенно верно замечаете, проникнуты характером сухого педантизма. Очевидно, он выдерживает теперь кризис, и чем этот кризис кончится — пересказать трудно. Или из него выйдет большой мастер. Или он окончательно погрязнет в контрапунктических штуках» [15, с. 134].

¹² Второе квартетное собрание Московского отделения РМО (2-я квартетная серия). Квартет: И. В. Гржимали, И. И. Котек, Ю. Г. Гербер, В. Ф. Фитценгаген.

последовало исполнение в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 г.¹³ Позднее это сочинение неоднократно звучало на концертах камерной музыки. Квартет F-dur был включен в сезон Московского отделения РМО 1882–1883 гг.,¹⁴ исполнялся в 1893 г. в программе «Русских квартетных вечеров» Беляева¹⁵, в квартетном собрании Петербургского отделения РМО 1894 г. [19]. Среди камерно-инструментальных произведений Римского-Корсакова ансамбль наиболее часто привлекал внимание исполнителей.

Квартет F-dur, как отмечалось, явился первым сочинением Римского-Корсакова в жанре камерно-инструментальной музыки. На протяжении более двадцати лет композитором были написаны различные инструментальные ансамбли. Переписка Римского-Корсакова и Чайковского 1870-х годов не только раскрывает важные особенности создания и исполнения произведения Римского-Корсакова, но и является частью творческого общения двух композиторов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1977. 383 с.
2. Бородин А. П. Письма А. П. Бородина. В 4-х вып. Вып. 2 (1872–1877) / Ред. С. Дианина. М.: Музгиз, 1936. 315 с.
3. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. III. М.: Музгиз, 1936. 104 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VII. / Том подг. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. М.: Музыка, 1970. 471 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. ПСС. Т. I / Том подг. А. В. Оссовским и В. Н. Римским-Корсаковым. М.: Музгиз, 1955. 396 с.
6. Танеев С. И. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания / Подг. Б. В. Асафьевым. М.: Издательство АН СССР, 1952. 354 с.
7. От редакции // Римский-Корсаков Н. А. Камерные ансамбли. ПСС. Т. 27 / Том подготовлен Г. В. Киркором. Вступительная статья и примечания без указания автора. М.: Музгиз, 1955. С. 7–13.
8. Вайдман П. Е. Материалы и документы Н. А. Римского-Корсакова и его семьи в фондах ГДМЧ. // Память о великом земляке. Выпуск III. Н. А. Римский-Корсаков — музыкальная гордость России. / Материалы научной конференции. Март 2005. Тихвин, 2005. URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/120528.html>. (дата обращения: 29. 03. 2016).
9. Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка в 2-х т. Т. 1: 1866–1885 / Сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2011. 688 с.

¹³ На этом собрании были исполнены: «Еврейская мелодия» для форт[е]пиано и альты. Иохима (Ф. Гильдебранд и М. де Сантис); Трио (op.102, c-moll) Раффа. (Р. Кюндингер, Ф. Гильденбранд и Р. Гильденбранд); Квартет (manusc.) Римского-Корсакова (Р. Рихтер, Ф. Гильденбранд, Е. Альбрехт и Л. Фишер); Квинтет (C-dur) Шуберта (Е. Альбрехт, Р. Рихтер, Ф. Гильденбранд, Л. Фишер и Р. Гильденбранд) [16, с. 9].

¹⁴ Этот сезон явился первым в истории русской музыки, состоявшим из цикла вечеров, целиком посвященных творчеству русских композиторов. В программе первого вечера первого цикла прозвучали Квартет Римского-Корсакова, Фортепианное трио B-dur А. Г. Рубинштейна, Квартет A-dur К. Ю. Давыдова [17, с.155]

¹⁵ Программы «Русских квартетных вечеров» М. П. Беляева 1891–1894 гг. были опубликованы как приложение к статье В. В. Стасова «Митрофан Петрович Беляев. Биографический очерк» [18].

10. [Без автора]. Известия из России // Музыкальный листок 1875 № 2. С. 26–29.
11. [Без автора]. Извещения // Музыкальный листок 1875 № 4. С. 59
12. Фаминцын А. С. Петербургская хроника // Музыкальный листок 1875–1876, № 11. С. 169–173.
13. Ларош Г. А. Как относительно важна важность событий...// Ларош Г. А. Избранные статьи. В 5-ти выпусках. Вып. 4. / Общ. ред. А. А. Гозенпуда. М.: Музыка, 1972. С. 132–138.
14. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VI / Том подготовлен Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.
15. П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк: переписка, 1876–1890: в 4 т. Т. 1 1876–1877 / сост., науч. — текстол. ред., коммент. Вайдман П. Е. Челябинск: МРІ, 2007. 704 с
16. Отчет С.-Петербургского общества квартетной музыки за 1875–1876 год // Музыкальный листок. 1875–76. СПб.: Издание Музыкальной Торговли В. Бесселя и Ко. 1876. С. 3–16.
17. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
18. Стасов В. В. Митрофан Петрович Беляев. Биографический очерк // РМГ 1895 № 2. Стлб. 81–130
19. Импер[аторское] Рус[ское] Муз[ыкальное] Общ[ество] симф[онические] Собр[ания] (I–V). Квартетн[ые] собр[ания] // РМГ. 1984 № 1. С. 17–19.

*Ю. Н. Чирва***«ПЬЕСЫ ЖИЗНИ» А. Н. ОСТРОВСКОГО
И «РОМАН-ТРАГЕДИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Как и нынешнее десятилетие XXI в., второе десятилетие XX в. тоже было временем всяческих юбилеев. И свою статью «Добролюбов и Островский» (1911) Георгий Валентинович Плеханов начнет с фразы «Нынешний год — год юбилеев». А потом перечислит имена многих юбиляров — от Белинского до Добролюбова и Островского [1, с. 529]. Вот и нам кажется возможным считать юбилейным все нынешнее десятилетие. И прежде всего постепенно отмечать 150-летний юбилей эпохи шестидесятых годов XIX в. — как замечательного времени небывалого подъема русского искусства. Шестидесятые годы XIX в. дали нам романы И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и А. И. Герцена, замечательные спектакли, великие произведения живописи.

Но шестидесятые годы, помимо всего перечисленного, дали России еще и двух великих драматургов. Нет, конечно, пишущих пьесы в шестидесятые годы было значительно больше. Были Алексей Писемский и Алексей Толстой. Был Сухово-Кобылин. Были и другие. Но мы в этой статье о них не будем вспоминать. Мы будем говорить только о двоих, воистину великих. Это А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский. Потому что статья в первую очередь посвящена парадоксальному моменту русского литературного развития шестидесятых годов XIX в. — одновременному существованию, лучше сказать — сосуществованию «пьес жизни» Островского и «романа-трагедии» Достоевского.

Островский, создал почти пятьдесят пьес, составивших основу отечественного театрального репертуара XIX столетия. Достоевский, не написал ни одной пьесы, но его романы своей театрально-игровой мощью, своими действенно-драматургическими и театрально-игровыми началами неизменно привлекали к себе деятелей театра. А инсценировки этих романов в XX в. заняли громадное место в репертуаре и отечественного и мирового театра и открыли для него такие «широчайшие горизонты», о которых после постановки в Московском художественном театре (МХТ) «Братьев Карамазовых» Вл. И. Немирович-Данченко сказал, что никто даже не подозревал, «как они широки и огромны» [2, с. 186].

Достоевский и Островский — сверстники, родились с разрывом всего в полтора года. Один в конце 1821 г., а второй — в первой половине 1823 г. Оба они вышли из так называемой «Натуральной школы», в той или иной степени находившейся под воздействием идей великого русского критика Виссариона Белинского.

Натуральная школа была собранием первооткрывателей, художественных исследователей разного рода областей неизведанного пока, да и сейчас еще далеко не во всем изведанного материка по имени Россия. Она была собранием Колумбов новых тем и областей России. Островский станет сначала «Колумбом Замоскворечья», а потом и Колумбом приволжских местностей России.

А Достоевский выступит сначала первооткрывателем богатого, сложного и противоречивого внутреннего мира того маленького человека, которого до него считали чуть ли не бессловесной тварью. Он откроет в забитом и молчаливом бедняке, в своем собственном, неожиданном варианте гоголевского Акакия Акакиевича, вовсе не смиренное существо, а живущего напряженной внутренней жизнью униженного и оскорбленного человека. И находиться будет этот человек, Макар Алексеевич Девушкин, не в центре сугубо повествовательного рассказа, а в драматической ситуации действующего, отнюдь не претерпевающего выпавшие на его долю несчастья. Его герой станет персонажем драмы, а не смешной и нелепой фигуркой сугубо повествовательного рассказа. А в начале шестидесятых годов Достоевский станет еще и Колумбом «Мертвого дома» николаевской каторги, этого очередного Гулага русской истории, непрременной составной части имперского российского государственного механизма.

Творчество каждого из них восторженно приветствовалось в начале пути. В одном случае Виссарионом Белинским. В другом — Аполлоном Григорьевым. Вокруг каждого из них будет кипеть нешуточная критическая борьба. Но один вопрос, хотя и будет периодически ставиться критической мыслью, но так и не найдет вполне убедительного решения. Вопрос этот связан с характером драматизма каждого из наших авторов, или, вернее, созданных ими художественных миров.

Характеризуя известное к тому времени двухтомное собрание пьес А. Н. Островского, Н. А. Добролюбов назовет их «пьесами жизни» и постарается определить своеобразие такой драматургии [3, с. 321]. Он признает, что «пьесы жизни» не отличаются качествами хорошо сделанной пьесы. По сравнению с классическими художественными образцами, все в этих пьесах не слишком насыщено драматургической остротой, конфликтным напряжением, энергией столкновений. Действие течет как-то вяло, завязка часто растягивается, диалоги не обладают необходимым накалом. И объяснит это все верностью драматурга русской действительности. Все в пьесах Островского, по мысли Добролюбова, идет неспешно, потому что такова и вообще русская жизнь.

Напротив, романы Достоевского, повествующие о той же русской жизни, полны драматического напряжения, лихорадочных страстей, острейших идейных споров, яростных столкновений, катастрофических событий. В них уже просматривается какой-то новый жанр, жанр романа, сочетающего в себе «эпос с поэзией и драмой», своего рода «философская поэма в оправе из физиологических очерков». Так скажет об этом романе один из первых исследователей его поэтики — Леонид Петрович Гроссман, и он же обратит внимание на своего рода драматургичность этого романа [4, 5].

Добролюбов даст замечательный анализ художественного мира Островского. Его статьи «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» — блестящие образцы реальной критики, критики одновременно исследовательской, социально-аналитической и эстетической. Он же введет в жизнь блестящее определение поэтики драматургии Островского как «пьес жизни» [3, с. 321].

Сейчас у нас не в моде наши демократы шестидесятых годов — Чернышевский и Добролюбов, как не в моде и вообще революционный демократизм. В школе их

вообще не изучают. Обвиняют в излишней социологичности, в публицистичности. Представляется, что это нелепые упреки. Сороковые и шестидесятые годы XIX в. в России — это пора расцвета русского реализма. А что такое реализм, как не распространение и внедрение в художественную область научных, позитивных методов исследования мира. Исследовательский пафос, пафос научности в подходе к любому явлению действительности становится всеобщим достоянием эпохи. Художник превращается в ученого-экспериментатора, искусство — в род социально-психологического художественного исследования. Бальзак будет называть себя не художником, не романистом, а историком, ученым секретарем общества [6, с. 538].

А современники присвоят ему почетный титул «доктора социальных наук» [6, с. 538]. Такой же титул тогда же нужно было бы присудить и А. Н. Островскому за его кропотливое и дотошное исследование того художественного мира, который Добролюбов назовет «Темным царством», но который можно было бы назвать и миром российского «третьего сословия». Такого характера исследовательскому искусству в наибольшей степени и соответствует «реальная критика» Н. А. Добролюбова, помогающая драматургии Островского стать мощным двигателем духовного развития нашего народа, художественной философией и социологией своего времени, его мирозерцанием и его самопознанием.

Художественное исследование мира «третьего сословия» к тому времени давно уже стало насущной проблемой отечественного исторического развития. Над этой проблемой, как известно, задумывался еще А. С. Пушкин, когда в тридцатых годах начал свое осмысление современного ему этапа развития страны.

В эти годы Пушкин внимательно изучал труды знаменитой исторической школы Франции, посвященные главным образом разным этапам Великой французской революции и эпохи Наполеона Бонапарта. В этих книгах будет много места уделено и роли в революции третьего сословия, о котором его идеолог, знаменитый аббат Сийес скажет: «Чем было третье сословие — ничем. Чем оно станет — всем».

Пушкин констатирует, что в России третьего сословия в том виде, в каком оно было во Франции перед Великой революцией, нет. И создаст так называемую «теорию двух дворянств», в которой современное ему дворянство разделит на две группы. Историческое дворянство, которое служит народу, отечеству. И новое дворянство выскочек, нуворишей, служащих только своей выгоде, своему карману. Первое из этих дворянств и сможет, по Пушкину, сыграть в России роль революционного третьего сословия. Да оно уже и играет эту роль. «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе, — отметит Пушкин. — Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много» [7, с. 60]. Но эта точка зрения к исходу жизни у Пушкина меняется. Он уже не видит в дворянстве двигателя серьезных перемен в стране.

Поэтому-то тема «третьего сословия» и переходит к новому писателю — к Островскому. Назвав положение «третьего сословия» «темным царством», Добролюбов выступит с резкой критикой того произвола, того рабства, которое

с замечательной художественной силой покажет в своих пьесах Островский. Конечно, как укажет Добролюбов, «деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского, и это, без сомнения, потому, что сама гражданская жизнь наша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться человек. Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может приложить у нас душу свою, — отношения семейные и по имуществу» [8, с. 29]. Поэтому драматургия Островского дает возможность показать тот произвол и то насилие, которое составляет сущность всего общественного порядка крепостнического «темного царства» России.

Сущность жизни «темного царства» определяется прежде всего поведением самодуров. Самодур — главное явление темного царства, всесторонне проанализированное Островским. И его поведение настолько далеко от какой-нибудь разумной логики, что требовать этой логики в произведениях о самодурах просто нелепо. В царстве самодуров «нет логичности в жизненных отношениях». Когда Кулигин в «Грозе» спрашивает Дикого, за что тот его ругает, самодур отвечает: «Отчет, что ли, я стану тебе давать? Я и поважнее тебя никому отчета не даю. Хочу так думать о тебе, так и думаю! Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник — вот и все... Так и знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю». Вот и подумайте, — пишет Добролюбов, — «какое теоретическое суждение может устоять там, где жизнь основана на таких началах! Отсутствие всякого закона, всякой логики — вот закон и логика этой жизни» [3, с. 325–326].

Но, может быть, еще важнее, что самодурное темное царство не имеет нужды в каком-либо просвещении и тем более в какой-то гражданской позиции. В отличие от европейской буржуазии, самодуры лишены какого-либо свободолобия, понимания и критики самодержавных порядков. Они знают, что все их богатства от правительства и потому изо всех сил стремятся политическим добронравием заслужить великие милости властей. В «Своих людях — сочтемся» Подхалюзин в ответ на вопрос Липочки: «А для чего вы, Лазарь Елизарыч, по-французски не говорите?» — спокойно отвечает: «А для того, что нам не для чего» [9, с. 134]. И этой же необыкновенно емкой и выразительной фразой русская буржуазия спокойно отвечает на все общественные и политические соблазны и вожделения европейской буржуазии. «А для того, что нам не для чего». Им и в самом деле все эти вещи ненадобны. Как напишет один из исследователей русской литературы начала XX в., «русская буржуазия, воспитанная в страхе правительственном», «жила своей жизнью, не создав цельного и стильного своего быта, не участвуя в вольном творчестве новых общественных форм». «В русском дворянстве постепенно “облетели цветы, догорели огни”. Но были исторические моменты, когда эти огни горели, а цветы цвели и благоухали. Русское дворянство выдвинуло множество людей, одаренных гениальной творческой фантазией и создавших нетленные художественные изображения дворянской Руси. В серой же и какой-то безымянной истории русской буржуазии идеологические огни никогда не горели

и цветы никогда не цвели. Русская буржуазия в своем историческом росте как-то миновала период идеологического цветения и прямо перешла к периоду срывания питательных плодов. Она не знала периода, который знала буржуазия Запада, когда вся она находилась в идеологическом цветении, опьяняя его ароматом всю атмосферу эпохи и вызывая блеск и напряжение творческих сил» [10].

В жизни «темного царства» ничего этого никогда не было. Жизнь «темного царства» вообще лишена много того, что составляет основу общечеловеческих отношений. Она лишена логики, гуманности и справедливости! Поэтому произведение о царстве самодуров не может быть ни «комедией характеров», ни «комедией положений», и его лучше всего определить как «пьесы жизни».

Это знаменитое определение, которое сам Добролюбов считал не самым удачным, может быть по-настоящему понято, если мы поставим его в ряд с другими такими же неожиданными определениями, высказанными в ту пору, например, Л. Н. Толстым. В своих очерках о Севастопольской обороне великий писатель земли русской скажет, что его главный герой, которого он любит всеми силами души, это — правда. А отзываясь на некоторую растерянность читателей и критики перед поразительной жанровой необычностью своей книги «Война и мир» заявит, что «Война и мир» — «это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» [11, с. 356]. И дальше Толстой скажет, что ни одно художественное произведение русской литературы, немного выходящее из посредственности, никогда не укладывалось в европейские формы. Так что это определение художественной природы «Войны и мира» в какой-то мере корректирует и определение «пьес жизни», где те или иные устаревшие или неприменимые к отечественной действительности правила приносятся в жертву во имя глубокого постижения хаотической и иррациональной сущности «темного царства».

И все же в основе главного конфликта «пьес жизни», как и в основе творчества Л. Н. Толстого того времени лежит сугубо оптимистическое мировоззрение, полное доверия к ходу истории, даже к сугубо нравственному его характеру. Как известно, по одному из первоначальных замыслов «Война и мир» должна была называться: «Все хорошо, что хорошо кончается». Эта вера в благополучный и в конечном итоге нравственный ход истории вообще важнейший момент литературы XIX в. по сравнению с искусством XX в.

Современники были уверены, что и Островский разделял этот оптимизм. Настаивал на этом и А. Р. Кугель в целом ряде своих статей в журнале «Театр и искусство». А в книге «Русские драматурги. Очерки театрального критика» в доказательство этого положения даже привел слова французского исследователя Жана Патуйе о том, что «добродота чувствуется в основе его картин, даже жестоких или проникнутых сатирическим духом. Островский любил, даже бичуя, самодуров, опьяненных властью, упрямых и даже творящих зло — он как бы верил в кредит в благородную природу человека. Не впадая в слезливую сентиментальность, он жалел всех обездоленных. Он надеялся, что все эти отсталые, заблудившиеся, падшие братья, мало-по-малу откажутся от начал, противных достоинству

человека, научатся уважать себя и других, восстанут из падения своего и оживят в себе “божественную искру”. В этом смысле Островский — глубоко русский человек и демократ в благороднейшем значении слова, но без декламации и пышного изложения догмата веры. Продукт здравого смысла и чистого наблюдения, театр Островского учит терпению и благоразумному оптимизму» [12, с. 56].

А в основе романа-трагедии Ф. М. Достоевского лежит трагическое сознание, мысль об апокалиптическом характере современного бытия, об уже зримой и все более надвигающейся катастрофе. И мир нужно срочно спасти. А о катастрофе предупредить. И стимулом для творчества становится могучее и властное убеждение в том, что весь мир погибнет, если вы этого не напишете. Так думал и писал Л. Н. Толстой. Так думал и Ф. М. Достоевский. Отсюда все особенности его романа. И яростное противоборство персонажей, и детективный характер интриги, и философский масштаб коллизий, и экзистенциальный уровень размышлений персонажей.

А пьесы Островского не таят в себе мысли о возможности катастрофы. В основе их философии вполне благополучная идея постепенного прогресса. Движения вперед, постепенного выхода из «темного царства», которое и само уже демонстрирует изжитость то одних, то других положений и ситуаций.

Позитивистская концепция постепенного прогресса, не допускающая никаких серьезных взрывов, не допускающая уровня «карамазовского сознания», так называемых «карамазовских вопросов», торжествует в мире Островского. В его мире не может быть Раскольниковых и Карамазовых. Его герои не задаются вопросами о переделке мира и путях достижения этой переделки. А вот герои Достоевского задаются. В этом принципиальное отличие мира Достоевского от мира Островского, «пьес жизни» от «романа-трагедии».

«Пьесы жизни» как бы начинают исследование того мира, у которого нет прошлого, нет никаких истоков в прошедшем. А романы-трагедии исследуют тот мир, у которого, возможно, нет будущего, но весьма многочисленны разнообразные и давние истоки. За плечами самодуров и их жертв стоят такие же самодуры и их жертвы. А за плечами героев Достоевского «шиллеровские мальчишки» и герои Бальзака да еще осмысляемые не в романтическом мочаловском мире, а в пошеспировски объективном реалистическом. За их плечами представление о современной эпохе как о времени величайшего кризиса, обнажения всяческих противоречий, накопленных «тысячелетиями». Отсюда такое количество ситуаций, словно взятых на прокат из шиллеровских пьес и бальзаковских повестей и романов. Отсюда соотнесенность героев с их многочисленными предшественниками в мировой литературе.

О драматургической природе, о «театральности» романа Достоевского написано много и теоретиками литературы и практиками театра. Проблемы этой так или иначе касались все, кто писал о Достоевском, с тех пор, как на рубеже прошедшего столетия началось освоение наследия великого романиста отечественным и мировым театром. Об этом великолепно написано и в книге Татьяны Михайловны Родиной «Достоевский. Повествование и драма», которую автор этой статьи рецензировал на страницах журнала «Театр» [13].

Родина подключит к спору о природе романа Достоевского большой, интересный и талантливо осмысленный материал истории театра, театральной жизни срединных десятилетий XIX столетия, воспринятый Достоевским со всем пылом молодости, со всей страстью его мятежной и поэтической натуры. В захватывающем влиянии русского романтического театра 1830–1840-х гг. с его лидером П. Мочаловым, в знаменитых мочаловских Карле Moore и Гамлете, в самой личности гениального актера как выразителя «трагизма глубоко русского, национального, обусловленного русским крепостническим укладом, социальной и нравственной драмой русского народа, характерными трагическими формами его бунтарства», Родина нашла истоки важнейших творческих идей будущего романиста, его эстетики «фантастического реализма» [14, с. 68]. Именно театр, как справедливо укажет Родина, сам привлеченный к Достоевскому масштабом и актуальностью его идей, остротой обнажаемых им противоречий, духовных и социальных, заставил зрителей почувствовать театральную мощь Достоевского и обратил критику к размышлению над этой проблемой. Но тот же самый театр, который не так уж часто одерживал безусловные победы в своих встречах с Достоевским (Т. М. Родина отнесла к их числу, в сущности, только постановку Вл. И. Немировича-Данченко «Братьев Карамазовых» в Московском художественном театре, но мы могли бы сюда прибавить «Идиот» Г. А. Товстоногова и «Преступление и наказание» Ю. А. Завадского), дал почувствовать и другое. Ощувив присутствие «своего», «театрального» в произведениях Достоевского и попробовав вернуть это «свое» обратно на сцену, театр с необыкновенной наглядностью продемонстрировал, как нерасторжимо спаяны между собой у романиста театрально-драматургические и повествовательные начала.

Вот почему в литературе 20–30-х гг. прошлого века утвердились и до сих пор сохраняют свое влияние два во многом противоположных взгляда на эстетическую природу романа Достоевского. Один из них был высказан известным русским поэтом и теоретиком искусства Вячеславом Ивановым [15], другой еще более ныне авторитетным теоретиком М. М. Бахтиным [16]. И если для Вяч. Иванова несомненно объединение в структуре романа Достоевского эпических и драматических начал и он определяет его жанр как «роман-трагедию», то М. Бахтин отвергает возможность сближения романа Достоевского с драмой. Для него Достоевский — создатель принципиально нового в мировой литературном мире «полифонического романа». А полифония, то есть система множества равноправных и равноценно звучащих голосов, по Бахтину, не соединима с драмой, «так как драма по природе своей чужда подлинной полифонии» [16, с. 20].

Каждая из этих точек зрения, в сущности, указывает на одни и те же черты произведений Достоевского (своего рода автономность действующих лиц, изображение действительности не извне — изнутри персонажа, наличие идеологического диспута, обилие монологов и диалогов, построение композиции «сценами», мнимая самоустраненность автора и т. п.), хотя и дает им разную интерпретацию. И каждая имеет сторонников в современной науке. Но при этом, если концепция романа-трагедии как бы побуждает театр и дальше искать свои пути

к Достоевскому, то концепция Бахтина и его сторонников по сути дела разрушает театр и убеждает его отказаться от дальнейших попыток перенесения полифонического романа на сцену, заранее предсказывая им неудачу. Так что, как видим, спор этот затрагивает интересы не одной науки о литературе, но и театроведения, а главное он имеет не теоретический только, но самый живой, практический характер.

Театр участвовал в формировании эстетики Достоевского 1840-х. Театр, в частности народный театр на каторге, влиял на художественное сознание писателя в годы «перерождения идей». Но особенно широко вовлеченным в театральные интересы Достоевский оказывается в 1860-е гг., когда в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» сотрудничает известный театральный критик А. Григорьев, а сам писатель сближается с рядом выдающихся актеров: А. Мартыновым, П. Васильевым, В. Самойловым, И. Горбуновым, А. Шуберт и подумывает о том, чтобы обратиться к драматургии.

Именно в эти годы окончательно формируется художественное мировосприятие Достоевского, а затем на протяжении пятнадцати лет создаются все его великие романы. Ни драмы, ни комедии он так и не напишет. Но театральные интересы писателя, его представление о современной эпохе как о времени величайшего кризиса, обнажения всяческих противоречий, времени развязки, подготовленной борениями «целых тысячелетий», — все это создаст предпосылки к интенсивной драматизации повествовательной формы, к синтезу элементов рассказа и показа, информации и действия. Так будет осуществлен роман, в котором театрально-игровые и действенно-драматургические начала пронизывают собой повествовательную ткань, присутствуя в ней не в качестве заимствованных элементов, но как ее собственное особое свойство. Иными словами, в романах Достоевского путем синтеза театрально-драматургических и повествовательных начал формируются принципиально нерасторжимые, необыкновенно целостные художественные структуры нового типа. Таким образом книга Т. М. Родиной активно включилась в давний спор и дала новые аргументы в пользу продолжения борьбы театра за дальнейшее взаимодействие с замечательно интересным и глубоким миром романа-трагедии Достоевского.

Почему же при столь мощном театрально-драматургическом даровании, сказывающемся и на характере творческой работы писателя, в чем-то сходной с работой актера над ролью, «вживанием» в нее, и на его выступлениях на литературной эстраде, Достоевский так и не вышел в своем литературном творчестве за пределы повествовательного жанра? Почему он так и не осуществил намерения написать драматическое произведение?

Этот вопрос неоднократно ставился в литературе о Достоевском. Неоднократно предлагались и разные ответы на него. Говорили о состоянии русского театра того времени, оторванного от освободительных тенденций времени и все более теряющего общественное лицо. Говорили и о том, что сам по себе Достоевский своими романами выполнял более фундаментальную творческую задачу. Все это, конечно, присутствовало в литературно-театральном процессе 1860-х гг. Но все-таки парадоксальное противостояние в литературном процессе второй половины

XIX в. «пьес жизни» и «романа-трагедии», как мы пытались показать, было вызвано различием позитивного и трагического мировоззрения, лежащих в основе их жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. 614 с.
2. Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4-х т. М.: МХТ, 2003. Т. 2. 814 с.
3. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 6. 574 с.
4. Гроссман Л. П. Собр. соч.: В 5 т. М.: кн-во Современные проблемы, 1928. Т. 4. С. 99–104;
5. Гроссман Л. П. Достоевский — художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во Акад. наук, 1959. С. 336.
6. Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. 672 с.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1964. Т. 8. 495 с.
8. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. 614 с.
9. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973. Т. 1. 575 с.
10. Берлин П. Буржуазия в русской художественной литературе // Новая жизнь. 1913. № 1. С. 172–173.
11. Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 7. С. 356–366.
12. Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М.: Мир, 1934. 179 с.
13. Чирва Ю. Н. О театральности прозы Достоевского // Театр. 1985. № 8. С. 136–139.
14. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М.: Наука, 1984. 244 с.
15. Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вячеслав. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 5–60.
16. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. [Изд. 2-е, переработ. и доп.] М.: Сов. писатель, 1963. 363 с.

УДК 7.071.2; 786.6

В. А. Шекалов

ВЛАДИМИР НИЛЬСЕН И ОРГАН¹

Тема статьи может показаться неожиданной. Воспитанник и профессор Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории, связанный с ней на протяжении всей жизни, Владимир Владимирович Нильсен (1910–1998) вошел в историю как выдающийся пианист и педагог. Но этот тонкий и глубокий поэт фортепиано в молодости был и одним из самых перспективных органистов Ленинграда, долгое время сочетал фортепианное и органное исполнительство.

При жизни В. В. Нильсен не был удостоен высоких почестей и титулов. Звания лауреата I Всесоюзного конкурса пианистов (декабрь 1937 — январь 1938 г., 2-я премия) и профессора кафедры специального фортепиано ЛГК (1951), а также медали «За доблестный труд» (1946) и «250 лет Ленинграду» (1953), несколько почетных грамот и благодарностей — вот и все знаки его «официального» признания. Несравненно выше было и остается признание слушателей, коллег и особенно учеников, по сей день проводящих ежегодные концерты в память учителя в Петербурге, Киеве (где Владимир Владимирович несколько лет преподавал по совместительству), других городах. По-новому осветили его значение и появившиеся уже в нашем веке публикации. Так, в 2004 г. Санкт-Петербургская консерватория выпустила практически одновременно два (!) сборника — «Наше святое ремесло» [1] и «Владимир Нильсен — артист и учитель» [2], — посвященных В. Нильсену. Приводимые ниже биографические данные основаны на материалах последнего сборника, опирающегося на почти исчерпывающий комплекс архивных и иных документов, и включающего подробный «Хронограф жизни и деятельности В. В. Нильсена». Сведения о Нильсене как органисте содержатся в опубликованных в данном сборнике статьях автора этих строк [3] и Ю. Семенова [4], а также в публикации последнего в «Музыкальной академии» [5]. При цитировании использованных в этих работах материалов ссылка дается на данные публикации. Вместе с тем статья содержит и новые, впервые вводимые в научный оборот материалы.

Органистом, да и вообще музыкантом Нильсен стал относительно случайно: профессиональных музыкантов в семье не было. Его дед, Иоганн Самуэль Нильсен (1821–1885), приехавший в Петербург из Христиании (нынешнее Осло), в 1860-е гг. владел слесарным заведением по адресу: Невский проспект, 45, затем — несохранившимся доходным домом на набережной Екатерининского канала, 72, у Вознесенского моста²; был купцом 2-й гильдии. Отец — Вольдемар Эуген (Владимир Самойлович) Нильсен (1878–1938) — до революции держал в собственном доме на Могилевской улице, 21 (ныне — Лермонтовский проспект, 31)

¹ Статья публикуется в авторской редакции (*Прим. Ред.*).

² Все адреса приведены по адресным книгам того времени.

начальные учебные заведения для мальчиков и девочек, работал также во Втором российском страховом обществе, затем преподавал, служил бухгалтером.

В 11 лет Владимир начал учиться в музыкальной школе имени Н. А. Римского-Корсакова на Лермонтовском проспекте у Веры Владимировны Шабановой-Рогинской (ученицы Софьи Александровны Малозёмовой). Она смогла заразить ученика своей любовью к музыке. Уже в 14 лет Нильсен «по командировке союза текстильщиков» (!) поступил в консерваторию, точнее, в 1-й техникум при ней, находившийся в д. 101 на Екатерининском канале³ и служивший своего рода подготовительным отделением к ВУЗу. Отзыв, подписанный А. К. Глазуновым, Л. В. Николаевым, С. И. Савшинским, гласит: «Даровит и очень музыкален, в игре чувствуется вдумчивость и выразительность; хорошо подготовлен. 1924 год. 18 сентября» [цит. по: 3, с. 18].

Нильсен поступил в класс Николая Ивановича Рихтера (1879–1941). Через два года перешел к нему же в ВУЗ. Рихтер был широко образованным музыкантом, постоянным участником музыкальных вечеров в доме Н. А. Римского-Корсакова, первым исполнителем ряда сочинений И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина. Потомственный дворянин, барон, в 1927 г. он был вынужден оставить консерваторию⁴. Нильсен, из чувства протеста, ушел с ним — из консерватории в техникум, в консерватории же перевелся в класс органа — как говорил позже, не потому, что очень любил орган, а потому, что любил Баха.

Класс органа вел тогда молодой Исайя Александрович Браудо (1896–1970), впоследствии выдающийся советский органист, пианист, музыковед. Он был назначен на эту должность (сначала временно) осенью 1923 г. после отъезда за рубеж предыдущих руководителей класса⁵. Браудо лишь недавно вернулся из поездки по Европе, где изучал состояние органного исполнительства [6]. Протокол заседания Правления Ленинградской консерватории под председательством ректора А. К. Глазунова от 25 марта 1925 г. [7] свидетельствует, что органной класс не завоевал еще популярности, и поступить в него было, видимо, несложно. Пункт 7 протокола принимает к сведению заявление Браудо о возвращении из заграничной командировки и «вступлении к исполнению обязанностей преподавателя по классу органа». А пункт 8 озаглавлен: «Об установлении преп. Браудо и проф. Кота⁶ (sic! — В. III.) полных ставок. <...> В виду того, что класс органа по своему специфическому характеру вряд ли будет заполнен до комплекта, также как и класс фagота (зачеркнуто «гобоя» — В. III.) и в то же время отмечая, что никакого дополнительного заработка указанные преподаватели не имеют <...> уплачивать проф. Кота и Браудо полную преподавательскую ставку, считая первому с 1-го апреля, а второму — с 15 февраля» [7, л. 19]. Документ говорит, с одной стороны, о хорошем отношении руководства к молодому Браудо

³ Ныне — канал Грибоедова.

⁴ Подробнее о Н. И. Рихтере и обстоятельствах его ухода см.: [2, с. 17–23, 483].

⁵ Прежние руководители класса: Жак (Яков Яковлевич) Гандшин и Николай Карлович Ванадзинь.

⁶ Под «проф. Кота» имеется в виду фagотист Эрнст Федорович Котте (1862–1930), профессор консерватории с 1908 г.

до, с другой — об опасениях недобора. Весьма характерна параллель между фаготом и органом.

Эта ситуация отражена и в рецензии критика, писавшего под псевдонимом С. Грес, на концерт учащихся-органистов: «Их очень мало — учащихся по классу органа в Консерватории. Всего несколько молодых энтузиастов органной культуры, работающих без ясно осознанной цели, без ясной перспективы применения своих сил. Не следует закрывать глаза на то, что перспективы эти на сегодня еще очень неутешительны. Для развития органной культуры <...> нужна, прежде всего, реальная инструментальная база, нужны органы. А их в СССР очень мало» [8].

Данная цитата требует комментариев. Орган в русской культуре уже с периода Киевской Руси использовался как светский инструмент [см., напр.: 9]. С. Грес видел благо в том, «что мы исторически были *избавлены в органной музыке от груза церковно-культурных традиций*» (курсив мой — В. Ш.) [8]. Но воспринимался он все же в первую очередь как атрибут католицизма и протестантизма. Борьба же с религией была одной из главных задач советской власти. Ввиду закрытия и разграбления храмов (как православных, так и «иноверческих») предпринимались попытки предотвратить гибель церковных органов путем переноса их в светские учреждения, более того, — поставить орган на службу новой власти. В 1930 г. в статье с характерным названием «Орган — пролетариату» В. Дерингер и М. Коротков, констатируя, с одной стороны, что в силу условий исторического развития для пролетариата орган — «пустой звук», с другой — что «неоднократные выступления органного актива ленинградской консерватории перед рабочей аудиторией с очевидностью выявили огромный интерес массового слушателя», отмечали способность органа «эмоционально воздействовать на массы» и предупреждали: «Органы — валютный фонд республики, и за хищническое отношение к ним надо безжалостно преследовать». Вывод статьи: «Мы имеем по области и по городу, примерно, до 100 органов <...>. Этот органной фонд, стоимостью, примерно, до 1.000.000 руб. должен быть использован по своему *прямому назначению* исключительно как *фактор нашего нового музыкального строительства*» (курсив мой — В. Ш.) и ни в коем случае не должен консервироваться в пустующих церквях или учреждениях, которые в нем непосредственно не нуждаются» [10].

Вскоре была создана Органная комиссия. В ее работе участвовали Браудо и студенты органного класса. Несмотря на усилия и определенные успехи комиссии [11], большинство органов спасти не удалось. Нильсен вспоминал: «Мы, студенты консерватории, получили специальные мандаты <...>, с которыми ходили описывать сохранившиеся органы: диспозицию, форму, сохранность. После описи эти инструменты вскоре исчезали» [цит. по: 5, с. 93]. Н. П. Кравчун собрал сведения о почти ста органах, погибших в 1930–1940-е гг. только в пригородах Санкт-Петербурга и Ленинградской области: «Мало где в истории человечества органная культура переживала такую катастрофу в столь короткий исторический период. В прошлое ушла целая органная страна» [12, с. 6]. Тем не менее, перемещение великолепных церковных органов в Капеллу и другие учреждения культуры способствовало секуляризации органного искусства и стимулировало его

развитие. Возможно, именно это дало основание И. Браудо назвать свою статью 1927 г. «Возрождение органа», хотя, в отличие от клавесина, орган никогда не впадал в «двухсотлетний сон» [13, с. 15]⁷.

Своеобразное церковно-светское положение органа было, видимо, причиной того, что значительная доля студентов-органистов происходила из семей, придерживавшихся протестантской или католической религий. Сам Нильсен был крещен в Шведской евангелическо-лютеранской церкви св. Екатерины. С ним учились немцы Эрнест Вениг и Вильгельм Дерингер (Дёрингер), воспитанники Петершуле, поляк из Нижнего Новгорода Станислав Рукевич.

Судьба этих соучеников сложилась трагически. Эрнест Владимирович (Эрнст-Александр Вольдемарович) Вениг (1900–1941) начал заниматься музыкой лишь после демобилизации из Красной армии⁸. Он окончил консерваторию по классу органа Браудо⁹, в 1938 г. принимал участие во Всесоюзном конкурсе дирижеров, работал дирижером в Ленфилармонии, погиб на фронте в 1941 г.

Вильгельм Георгиевич Дерингер (1903–1985), ученик М. Бариновой, после ее вынужденного ухода (1928) не стал оканчивать консерваторию как пианист, в 1931 г. получил диплом высшей квалификации по специальности орган, выступал с органными концертами, был репрессирован, находился в Караганде, затем на поселении в Игарке. После реабилитации преподавал в училище в Гродно, в конце жизни жил в Севастополе.

Станислав Викентьевич Рукевич (1901–?), в годы гражданской войны служивший в Красной армии, поступивший в ЛГК после обучения в Нижегородском музыкальном техникуме и в марте 1930 г. удостоенный звания музыканта-исполнителя высшей квалификации как пианист и органист также был репрессирован в конце 1930-х гг.¹⁰

Судьба других соучеников Нильсена оказалась более счастливой: Вера и Надежда Бакеевы стали видными органистками, Евгений Лебедев — дирижером Оперной студии, главным хормейстером Малого оперного театра, заслуженным артистом РСФСР (1956).

Первая запись Браудо о Владимире Владимировиче в зачетном журнале: «Первый год. Поступил в класс (,) не зная органа. Ясно выраженные виртуозные данные. Есть все основания предполагать развитие исполнительского дарования [далее зачеркнуто — «Необходима работа»]. Пока что в исполнении недостаточ-

⁷ Связь деятельности Органной комиссии с «Органым движением» (Orgelbewegung), развернувшимся в то время в Европе и направленным на сохранение барочных органов, требует отдельного изучения.

⁸ Э. В. Вениг ушел в Красную армию добровольцем в 1919 г.; воевал с Юденичем, на польском фронте, был ранен, контужен.

⁹ Также обучался по классу фортепиано у О. К. Калантаровой и как дирижер — по классу И. А. Мусина.

¹⁰ Несколько подробнее о соучениках В. В. Нильсена см. примечания к статье Ю. Н. Семенова в вышеупомянутом сборнике [3, с. 495]. Личные дела многих из них хранятся ЦГАЛИ СПб в ф. Р-298, оп. 2: №№ 520 (Вениг), 972 (Дёрингер), 2801 (Рукевич), 2451 (Пастор) 146 (Н. Бакеева), 147 (В. Бакеева) и др.

но активности. Следует вырабатывать большую исполнительскую инициативу». Там же отзыв Глазунова: «Хорошие виртуозные и музыкальные данные. В исполнении обнаружил много живости и тонкого вкуса. Зачет. Пер/еведен/ на 2 курс» [цит. по: 3, с. 23].

Дальнейшие записи в зачетных журналах 1929–1930 гг. показывают, что Браудо выделял Нильсена среди учеников:

«Дерингер, Вильгельм. Незачет. Талантливый человек, работает очень мало. К сожалению, не может преодолеть любительского отношения к исполнению.

Бакеева Вера. — Зачет. — Превосходно работает. Видна ритмическая инициатива.

Бакеева Надежда. Превосходно работает. В исполнении желательна большая объективность.

Вениг, Эрнест. Зачет. Хорошо и систематически работает. Сделал большие успехи технические и художественные. Исполнение зрелое(,) продуманное.

Шелиговский Иван. — Не зачет. Не работает.

Пастор, Александр. Не зачет. Очень способный человек. В этом году не работал по причинам семейного и материального характера.

Нильсен Владимир. *Яркое исполнительское дарование* (курсив мой — В. Ш.). В этом году меньше успел из-за большой нагрузки по ансамблю» [14, л. 21 об. — 22].

Но отношения Браудо и Нильсена со временем стали портиться. Свидетельство тому странным образом сохранилось в личном деле Э. Венига: на клочке бумаги, рядом с записью о Вениге, Браудо написал: «Нильсен. За 4-й курс зачета не даю» [15, л. 37]. Нильсена не удовлетворял педагогический метод Браудо, предлагаемые им исполнительские решения. Браудо, похоже, видел в ученике опасного конкурента на тесном поле органного исполнительства¹¹.

В 1931 г. в консерватории вышел приказ об ускорении обучения. Студенты, завершившие 4 курс, получали дипломы при условии сдачи экзамена по марксизму и зачета по общему курсу фортепиано. Как ни парадоксально, у Нильсена возникли проблемы именно с последним, поскольку он, уже давая сольные фортепианные концерты, не ходил на «ОКФ». Диплом органиста он получил только через год.

Нильсен участвовал в ряде концертов учеников Браудо в Малом зале консерватории. Так, 22 марта 1931 г. он играл Фантазию и фугу g-moll Баха и Пастораль Ж. Роже-Дюкаса; 27 июня 1932 г. — Три хоральные прелюдии, Токкату F-dur Баха и Фантазию f-moll Моцарта. В концертах Общества друзей камерной музыки, проходивших в здании бывшей церкви бывшей Евангелической больницы

¹¹ Об этом пишет Ю. Семенов [4, 5]. Фелиция Вениаминовна Ляндау, также учившаяся у Браудо, в беседе с Н. Цивинской в августе 2001 г. привела слова, будто бы сказанные учителем: «Зачем я буду делить Большой зал с Нильсеном?». Публикуя беседу [2, с. 273–279], мы опустили это высказывание.

на Лиговском проспекте, 4 (в то время — Туберкулезный институт, ныне НИИ фтизиопульмонологии), где находился установленный в 1910 г. орган фирмы Валькер¹², 10 ноября 1931 г. исполнил партию органа в драматическом монологе Виктора Белого на слова Николая Асеева «Двадцать шесть» памяти Бакинских комиссаров (пела Л. Н. Юрман) и Токкату Михаила Юдина; 11 декабря играл Andante Моцарта и аккомпанировал Александру Тарле Largo для скрипки и органа Гайдна, 26 января 1933 г. — певице А. М. Баяновской-Идельсон арии Генделя.

Как видим, в органной репертуар Нильсена, помимо старинной, входила и современная музыка. Вопрос о соотношении старинной и современной музыки в концертном органном репертуаре в то время активно дискутировался. Если Асафьев в 1926 г. подчеркивал, что «современный клич “вперед к Баху” является не реставрационным, а обновляющим», «итак, не реставрация, а революция» [17, с. 9, 10], то С. Грес писал: «Бах, помноженный на самого себя, не продвигает ни на шаг разрешения органной проблемы. Доказать жизненность органной музыки можно лишь показом живой современной органной литературы — нашей и западной. Для этого молодые органисты заявили себя технически и художественно достаточно подкованными, а их “староста” Нильсен показал и элементы настоящего мастерства» [8].

Кроме Пасторали Ж. Роже-Дюкаса и Токкаты М. Юдина, в «современную» часть органного репертуара Нильсена вошли Соната h-moll Кушнарёва, сочинения М. Регера и «Ария, fuga, токката» Георгия Мушеля. Именно за исполнение сочинений Кушнарёва и Юдина Нильсен в 1936 г. получил первую премию на конкурсе Союза советских композиторов на исполнение советской музыки. Причем эти сочинения он играл неоднократно, о чем свидетельствует, например, отзыв-рекомендация М. Юдина: «Считаю, что тов. Нильсен в исполнении моей органной токкаты на концерте в Консерватории в 1929 г. показал большое художественное дарование пониманием общего композиторского замысла, умением все детали соподчинить нарастающей динамике всей вещи. Исполнение было безусловно высокого качества» [цит. по: 3, с. 24–25]. Сонату Кушнарёва Нильсен играл также в годы войны в Саратове (см. ниже), она должна была звучать и на последнем, видимо, органном выступлении Владимира Владимировича в МЗК (1949).

Но основой органного репертуара Нильсена был, конечно, И. С. Бах. Помимо этого, он исполнял произведения Дж. Фрескобальди, М. Шильдта, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Г. Ф. Генделя, К. Дакена, У. Бойса, И. Л. Кребса, У. Уоланда, В. А. Моцарта, С. Франка и Ф. Листа (полный список органного репертуара см. 2, с. 542–543); в одном из сезонов сопровождал игрой на органе постановку оперы Рубинштейна «Демон» в Малом зале консерватории.

Отзывов об органном исполнительстве Нильсена до нас дошло немного. Кроме вышеприведенных слов Браудо («Яркое исполнительское дарование»), Греса («элементы настоящего мастерства»), Юдина, можно указать на отзыв А. Н. Котляревского: «Нильсен был очень сильным органистом. <...>. Его органное ис-

¹² В 1960-е гг. орган был перенесен в костел Девы Марии Лурдской в Ковенском переулке. «В настоящее время это единственный в России сохранившийся практически в оригинальном состоянии звучащий орган фирмы “Э. Ф. Валькер”» [16, с. 74].

полнение было удивительно мужественным <...>. Он удивительно играл Фамажорную токкату И. С. Баха. Это самое сильное впечатление» [цит. по: 5, с. 95]. Христофор Кушнарёв писал в отзыве-рекомендации для получения Большого зала: «Тов. Нильсен Вл. Вл. известен мне по его многократным концертным выступлениям в Л. Г. К. Могу аттестовать его, как прекрасного исполнителя, вполне владеющего инструментом и обладающего зрелым художественным чутьем и артистическим темпераментом» [цит. по: 3, с. 26]. Николай Борисович Болдырев, мой преподаватель по фортепиано в Музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, учившийся в консерватории (у М. Юдиной) в те же годы, что и Нильсен, на мое сообщение о поступлении в класс Владимира Владимировича с глубоким пиететом произнес: «Он же был органистом!».

Однако «органная судьба» Нильсена складывалась в основном из цепи несостоявшихся событий. Получить Большой зал для органных концертов ему не удалось. Браудо воспрепятствовал его участию в Исторических концертах-выставках Эрмитажного театра. Не сложилось и его пребывание в органной аспирантуре; в итоге аспирантское место перевели на фортепианный факультет, он стал аспирантом Н. Голубовской, а через год — ее ассистентом.

В этом контексте не кажется странной и отмена органного конкурса в рамках Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (всех специальностей), проходившего в Ленинграде с 17 февраля по 2 марта 1935 г. Нильсен был заявлен для участия в нем как пианист и как органист. Органистов было двое — Нильсен и Надежда Бакеева. Одна из газет опубликовала их совместную фотографию с подписью: «Второй тур Всесоюзного музыкального конкурса. Единственные представители на конкурсе редкой и труднейшей музыкальной специальности органисты тт. Бакеева и Нильсен (Ленинград)» [см. 2, с. 440]. Но органнй конкурс не состоялся. О причинах этого можно только догадываться.

Тем не менее, органнне выступления продолжались. Выше сказано об успехе на конкурсе, проведенном Союзом советских композиторов. 23 марта 1939 г. Нильсен, уже лауреат I Всесоюзного конкурса пианистов, дал сольный органнй концерт в МЗК, где сыграл Пастораль Уоланда, Гавот Бойса, Прелюдии и фуги h-moll и D-dur, Токкату F-dur и три хоральные прелюдии Баха, Фантазию f-moll Моцарта и Сонату h-moll Кушнарева.

В годы войны Владимир Владимирович работал в Саратовской и эвакуированной в Саратов Московской консерваториях. Ему удалось дать два концерта на имевшемся там органе. Его письма своему другу, актеру Владимиру Ларионову, раскрывают некоторые подробности подготовки.

20/ХП 41 г. «Сейчас даже чинят орган, если починку закончат, будут мои органнне концерты». [Орган ремонтировал Георгий Багино, тогда студент МГК — ВШ].

29/І 42 г. «У нас страшные морозы, в комнате также холодина. Почти не занимаюсь, негде, у знакомых, где занимался раньше, 2° в комнате. Через неделю будет готов орган, буду готовиться к органному концерту».

4/ІІІ 42 г. «16-го даю органнй концерт, орган неважный, трудно выжать что-либо настоящее, поэтому много работаю. И все ночами, а днем не сплю, некогда, жизнь дневная должна так же напряженно течь».

6/III 42 г. «Ужасно устаю, днями пропадаю в К/онсервато/рии, нагрузка большая, а ночами готовлюсь в органному концерту. Компенсация денежная за такой труд совсем ничтожная. Органный концерт К/онсервато/рия не дает устраивать местному концерт/ному/ бюро, а сама ничего не платит, и рекламирует плохо» [2, с. 349, 350, 352].

В занятиях ему помогали студентки фортепианного класса — Людмила Делиникайтис, Ирина Поморцева, Ева Цейтлин. Последняя вспоминала: «Нильсен был прекрасным органистом, и я влюбилась в органную музыку. Для органных занятий и выступлений ему нужен был помощник-ассистент, а так как он занимался на органе вечерами, найти такого было трудно, и я с удовольствием помогала ему» [2, с. 77].

В концертах 16 и 25 марта 1942 г. были исполнены: Токката Фрескобальди, Прелюдии и фуги h-moll, D-dur, Фантазия и фуга g-moll, Пастораль, Токката F-dur, 3 хоральные прелюдии Баха, Соната h-mol Кушнарера, а также, с виолончелистом Я. Слободкиным, Адажио из сонаты C-dur Гайдна и Мелодия Власова. Позже Владимир Владимирович вспоминал, «с каким трепетом люди слушали прелюдии и фуги Баха во время войны» [18].

18 апреля 1942 г. по просьбе директора МГК Григория Арнольдовича Столярова Нильсен описывает консерваторский орган Александру Федоровичу Гедике, главе московской органной школы: «Орган небольшой, механический, 2 мануала и педаль, фирма Валькер. Регистров 30, звучит очень приятно, Tutti хорошее, зал наполняет вполне, сольных регистров не много, но при различных комбинациях можно выходить из положения. К регистрам имеются Combinationen. Копуляции, Tutti, Forte, Comb. включаются ногой. Walze и Schweller'a нет. Самый существенный недостаток — это шум мотора, некоторые регистры как Voix celéste, Aeoline, Viola di gamba и др. не могут быть использованы из-за шума, но его вполне возможно ликвидировать. Бах безусловно звучит, романтиков регистровать сложнее. Я играл уже два концерта преимущественно Баха. Удалось срегистровать еще сонату Кушнарера. <...>. Интерес у публики к органу громадный, концерты прошли при переполненном зале. Есть в библиотеке кое-что из кантат Баха, т. ч. ансамбли с вокалистами и инструменталистами можно организовать. Приезжайте обязательно. Вас все здесь очень хотят видеть и слышать. Для меня Ваш приезд будет особенно приятен. <...>. Все недостатки органа Вас не должны смущать, т. к. они исправимы» [цит. по: 2, с. 419–420].

После войны Гедике предпринимал усилия для приглашения Нильсена в МГК, в т. ч. как преподавателя органа. Нильсен, у которого были плохие отношения с ректором ЛГК П. А. Серебряковым, также рвался в Москву, но Серебряков заблокировал этот переход: тогда такие перемещения могли осуществляться только с разрешения ректора.

Л. Ройзман в статье о советской органной культуре писал о Владимире Владимировиче: «Его сольные органные вечера предвещали молодому артисту большое будущее. Репертуар Нильсена быстро расширялся, сложнейшие виртуозные классические пьесы, например, баховская токката F-dur или прелюдия и фуга D-dur

сосуществовали в программах рядом с советской (соната h-moll Хр. Кушнарера) или французской новой музыкой (пастораль Роже-Дюкаса) <...> К сожалению, в дальнейшем он отошел от органного исполнительства и целиком отдался пианистической деятельности» [19, с. 272].

Действительно, последнее органное выступление Нильсена состоялось, видимо, в 1949 г. в МЗК. В. В. оставил органное исполнительство не только из-за необходимости постоянно преодолевать препятствия. Он высказывал мнение, что игра на органе трудно совмещается с игрой на рояле: «Рояль — инструмент, требующий тонкого прикосновения, у органистов эта тонкость притупляется», говорил о необходимости освободиться от «органной» привычки всю фактуру удерживать руками.

Но орган многое дал артисту: «Я вынес от органа очень много для понимания музыки и для себя, для своего, так сказать, существа, для своей души» — говорил он [2, с. 292–293]. Прежде всего, это широкий кругозор, слуховой тезаурус. Благодаря органу, история музыки для него охватывала пять веков, а не два, как для большинства пианистов. Кроме того, орган дал то глубокое понимание выразительного значения времени, агогики, которое было характерно для Нильсена и в значительной степени усвоено его учениками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Наше святое ремесло. Памяти В. В. Нильсена (1910–1998) / Редактор-составитель Т. А. Зайцева; Санкт-Петербургская консерватория. СПб.: Сударыня, 2004. 390 с.
2. Владимир Нильсен — артист и учитель / Редакторы-составители С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов; Санкт-Петербургская консерватория. СПб.: Культ-ИнформПресс, 2004. 592 с.
3. Шекалов В. А. Биография В. В. Нильсена, рассказанная им самим и документами // [2, с. 11–71, 481–490].
4. Семенов Ю. Н. Нильсен — органист (Встреча с Владимиром Владимировичем 29 января 1990 года) // [2, с. 245–254, 495–496].
5. Семенов Ю. 20–30-е: Органисты и органы Ленинграда в документах, воспоминаниях, фотографиях / Публ. и комментарии Ю. Семенова (по материалам личных архивов М. Шахина, И. Браудо, Ю. Семенова, а также диссертации Ж. Князевой и бесед с С. И. Авраменко, А. Н. Котляревским, В. В. Нильсеном, А. И. Флоренским) // Муз. академия. 1995. № 4–5. С 91–104.
6. «В Петрограде нет лучше Браудо»: Об органной культуре Петрограда-Ленинграда (из переписки 1920-х годов) / публикация М. П. Мищенко // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. СПб., 2003. С. 111–138.
7. Протоколы заседания правления Консерватории 1924–1926 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-298. Оп. 1. № 86.
8. Грес С. [Кукурин Семен Адольфович]. Молодые органисты. [Вырезка из неуставленного источника]. Личный архив В. В. Нильсена.
9. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 367 с.
10. Коротков М., Дерингер [В.]. Орган — пролетариату // Рабочий и театр. 1930. № 39, 15 июля. С. 7.
11. Семенов Ю. Н. «Орган — пролетариату»: О работе Органной комиссии в Ленинграде в 1930-е годы // Судьбы музейных коллекций: Материалы VII Царскосел. науч. конф. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 103–110.

12. *Кравчун П. Н.* Органная «Атлантида» Ингерманландии и Карельского перешейка: очерк истории органного инструментария пригородов Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Кронштадта. СПб.: Изд-во РИФ «Роза мира», 2009. 136 с.
13. *Браудо И. А.* Возрождение органа // Современный инструментализм (Новая музыка. Сборники Ленинградской ассоциации современной музыки под ред. Игоря Глебова и С. Гинзбурга. Сб. 3). Л.: Тритон, 1927. С. 15–23.
14. Зачетные журналы студентов за 1929/30 уч. год. Ч. II. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 6. № 204.
15. Личное дело Э. Венига // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. № 520.
16. Игорь Глебов (Асафьев Б. В.) О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности // Полифония и орган в современности. Л.: Academia, 1926. 16 с.
17. Сердце, живущее музыкой (беседа Ю. Ороховацкого с В. Нильсеном) // Вперед (г. Пушкин). 7 нояб. 1986.
18. Ройзман Л. Советская органная культура и её своеобразие // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. М.: Музыка, 1969. С. 247–297.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

ДЗЕН И АНТИИСКУССТВО

Интерес к философии дзен, определявший общую направленность умонастроений авангарда 1960-х г., в значительной степени обусловил мировоззренческие особенности творчества многих художников группы «Флюксус», работавших в области интермедиального искусства. Отношение флюксуса к жизни и творчеству было крайне вариативным, в не меньшей степени, чем индивидуальность участвовавших в нём художников. Но в работах многих из них присутствует очевидная склонность к дзен, увлечённость восточными духовными практиками, которые проявляются в строгой определённости особенностей фиксации художественной формы и ритуализации процесса представления работ. Эту тенденцию можно найти у Джорджа Брехта, Боба Уотса, Миэко Шиоми, Элисон Ноулз, Шигеко Куботы и многих других. Интерес к практикам дзен обнаружился у многих художников, начиная уже с первых работ. Получили они его от идейного предшественника флюксуса — композитора Д. Кейджа: «Кейдж и Каннингем интересовались дзен-буддизмом, что... было продолжением мистических увлечений Востоком начала XX века, но в Америке после 1945 года могло сойти за диссидентство» [1, с. 225]. Дзен-буддистское мировоззрение, пересаженное на почву европейского и американского авангарда, во многом определило превращение художественных проектов флюксуса в провокативные интермедиальные практики, получившие название антиискусства.

В ранние годы значительная часть произведений флюксуса доводилась до публики в виде коробок со сложенными в них партитурами, инструкциями и описаниями художественных событий — ивентов. Искусство превращалось в способ «сворачивания» и проблематизации смысла, который не раскрывается художником, а становится лишь импульсом для дальнейшего развития, движения, развёртывания игры с реальностью: «На смену старому представлению о художнике как творце приходит новое понимание художника как наблюдателя за возникающими независимо от него комбинациями» [2, с. 30]. Характерными и наиболее известными из такого рода «произведений» были, например, коробки «Водный ямс» Джорджа Брехта, изданные в 1963 г. Аналогично напечатаны коллекции работ Боба Уотса, Миэко Шиоми, Такехиши Косуги, Бена Вотье. Индивидуальные коробки с партитурами ивентов планировали сделать Дик Хиггинс, Элисон Ноулз, Кен Фридман, Джордж Мачунас и другие художники. Большинство этих работ, в конечном счете, изготовили разные издатели. Но многие остаются

неопубликованными до сих пор, среди них и собственные партитуры Джорджа Мачунаса, которые периодически выходят как случайные несистематизированные публикации [см., например: 3, р. 78–93]. Анализ опубликованных партитур в полной мере подтверждает значительную роль дзен-буддистской философии в становлении эстетики флюксуса. В качестве примера влияния дзен-буддизма на художественные произведения можно рассматривать, например, «Словесный ивент» Д. Брехта (1961), партитура которого состоит из одного слова «выход». Даже несмотря на то, что есть более пространственный её вариант: «Публике приказывают покинуть театр», — близость эстетическим установкам дзен понятна: задача художника состоит лишь в провокации некоторого реагирования со стороны зрителя, для этого достаточно одного, поставленного в парадоксальный контекст, слова. Ясно, что эта партитура может быть исполнена только как короткий визуальный ивент в пространстве галереи, а смысл её сводится не к непосредственному выполнению указанного простого действия, но к тому, чтобы заставить зрителя включиться в художественный процесс, тем самым подтолкнув его к развитию, к началу движения в поисках некоторой идеи: «Предполагалось, что созданная ситуация запустит процесс познания, поиск значения, деконструкции существующих установок» [4, с. 676]. В связи с этим многие партитуры имеют скрытый потенциал для продолжения за пределами исполнения — к примеру, партитура Д. Брехта «Три водных события» (также 1961): «Лёд. Вода. Пар». Эта партитура не только предполагает представление в качестве произвольного театрализованного действия, но может быть легко расширена путём превращения в абсолютно любую художественную форму (радиопередачу, телевизионный фильм и т. п.) в случае расширения очевидной структуры ивента и её воплощения в нехарактерных и парадоксальных художественных формах. «Три водных события» могут быть поняты, в том числе, и как описание физических процессов, происходящих в природе ежедневно в режиме реального времени. Так Д. Брехт незаметно производит пересмотр границ между искусством и жизнью. Этот пересмотр составляет обязательную модель проявления дзенской философии во флюксусе и предполагает обращение художественного акта в реальный жизненный результат. Так в эстетике флюксуса соединяются провокационность, доходящая до шокового эффекта представления результатов творчества, с медитативностью и глубиной влияния на жизненный поток. Здесь становится понятным принципиальное отличие флюксуса от его близкого по духу предшественника — дадаизма. «Обоюдный интерес дада и флюксуса к созданию шокового эффекта, который является... отличительной и объединяющей особенностью обеих групп, может быть рассмотрен как проявление и последствие этих двух направлений. Шоковая функция как часть этих движений позволяла изменить общество или, строго говоря, оказать обоюдное воздействие на социокультурную реальность артистов и зрителей» [5, р. 2]. Но принципиальное отличие флюксуса от дада проявилось именно в интересе первого к дзен-буддизму, давшему флюксусу созерцательную наполненность и духовный активизм.

Перформативные работы Роберта Уотса также предполагают переход от представления к действию, провоцирующему соучастие. Его ивенты выглядят очень

личными по своей природе. Они включают в себя, на первый взгляд, лишь размышления автора о впечатлениях, полученных им в процессе переживания какой-либо ситуации, но при этом обязательно предназначаются для исполнения в общественных местах перед многочисленной аудиторией и с её участием. «Случайный ивент» (1962) является одной из таких работ: «Перформер привозит автомобиль на бензозаправочную станцию, чтобы правильно надуть переднюю шину. Он надувает шину до тех пор, пока она не лопаётся. Он меняет шину и едет домой. Если шина от его автомобиля более новой модели, чем та, на которую её можно поменять, он едет домой на сдувшейся шине» [6, р. 40]. Ивенты Уотса часто камерны и иллюзорны по замыслу. Они говорят о несущественных, случайных и очень частных ситуациях, имеющих малую ценность, но оказавшись в обстоятельствах представления, они быстро становятся остро общественными в своём обращении к аудитории, подобно практикам дзен, в которых требуется найти ключ к личности каждого адепта, с тем, чтобы получить подлинно общественный, затрагивающий всех, эффект. Один из таких ивентов — «Два дюйма» (1962): «Двухдюймовая ленточка протягивается через сцену или улицу, затем разрезается». В его основе — пустячная идея, которая в процессе реализации оказывается очень эффективной. Этот ивент стал одним из самых популярных и исполнялся с бесчисленными вариациями на многих фестивалях флюксуса. Специфика работ Уотса заключалась в том, что большинство из них выполнялись в форме скульптурных инсталляций, расположенных в особом образом организованном пространстве, например, «Ивент для Гугенхайма» (1963): «Очень тяжёлый маятник, подвешенный при помощи стального провода к высокому куполу, раскачивают по вогнутой поверхности насыпанного на пол мелкого песка так, чтобы он прочерчивал во время своего вращения линии в соответствии с вращением Земли» [6; р. 40]. Этим и подобными проектами Уотс, как и Брехт, сделал успешную карьеру визуального художника, выставившегося в начале 1960-х гг. в таких известных галереях, как, например, «Галерея Лео Кастелли». Успех художника объяснялся тем, что его партитуры и ивенты имели чётко выраженную индивидуальную образную форму, которая позволяла произвести необходимый духовный, эмоциональный, а затем и действенный эффект. Уотс работал в разные периоды времени и как художник поп-арта, и как минималист, но это не мешало реализации общей направленности его работ в соответствии с принципом дзен: от простой и очевидной образной формы, ставящей в затруднение своей простотой, — к постижению истинной сущности вещей. Разнообразие его перформативных работ не противоречит общему принципу достижения эстетического эффекта, но только подчёркивает сложность интуитивной природы, определяющей характер его произведений. В работах Уотса ивент приобретает все основные черты хеппенинга, который есть «некая алеаторная акция, так или иначе инициируемая в изначально заданном направлении, но с непредсказуемым течением событий и с обязательным участием присутствующих... Цель хеппенинга — помочь раскрепоститься в процессе импровизации и дать выход бессознательным побуждениям сопричастных ему. Допуская подчас немалую долю юмора, хеппенинг вместе с тем выражает серьёзную (и отнюдь не случайную) тенденцию

к слиянию искусства с течением самой жизни» [7, с. 422–423]. Таким образом в ивентах Уотса соединяются все основные черты интермедиального искусства — направленность, непредсказуемость, соучастие, импровизационность, ироничность, конкретность, свойственные им в той же мере, что и восточному пониманию жизни в западной трактовке философии дзен. И ивент как жанр флюксуса оказался наиболее адекватной формой отражения дзенской стилистики в антиискусстве.

В работах, выполненных в этой стилистике, восточная направленность флюксуса проявлялась отчетливее, если произведения создавали японские художники, непосредственно, по своему рождению и воспитанию, включённые в культурное поле дзен и легко понимающие и использующие его духовные инструменты. Флюксус-версия «Ивента для позднего вечера» (1963) Миэко Шиоми является в этом смысле образцовой: «Скрипка привязывается за верхушку с помощью одного конца верёвки или ленты, пропущенной через шкив на потолке и зафиксированной другим своим концом на полу. Исполнитель в самурайских доспехах становится под закреплённой скрипкой, достаёт свой меч и обрезает верёвку перед собой, тем самым освобождая скрипку, которая падает на его защищённую шлемом голову» [6, р. 41]. В этом ивенте японский антураж подчёркивает бессмысленность производимого действия, которая лишь загадывает загадку, ставит проблему, помещает зрителя в состояние затруднения по поводу того, чем является представленное ему событие. Оказавшись в затруднении, зритель произвольно включается в работу мысли, порождая, совместно с другими зрителями, многочисленные новые, пусть даже нелепые и абсурдные идеи. В дополнение к этому возникает звук, столь же нелепый, необычный и шокирующий.

Пробуждает воспоминание о самурайской культуре и «Бумажный ивент», придуманный Аи-О в середине 1960-х годов. В этой работе конструкция из пересекающихся деревянных полос, устроенная наподобие решётки, устанавливается на сцене. Многочисленные объекты присоединяются к этой конструкции в различных местах. Среди них должны быть музыкально звучащие куски дерева, металлические блоки, стеклянные листы и другие предметы. Через сцену протягивается бумажный экран. Исполнитель ивента обязательно должен уметь хорошо стрелять из лука. Он попадает в помещение, где проводится ивент, так, чтобы не видеть расположение объектов. Стоя в задней части зала, исполнитель стреляет через бумажный экран, стрелы поражают предметы как попало или и вовсе летят мимо. Звуковое сопровождение ивента возникает тогда, когда стрелы попадают в объекты, присоединённые к конструкции. Здесь опять же присутствует японский (самурайский) антураж, который весьма слабо связан с производимым им действенным, звуковым и мыслительным эффектом, вследствие чего этот эффект приобретает очень высокую степень произвольности. Японский антураж, медитативно-хаотическое угасающее звучание антимузыки придают ивенту сильный дзенский оттенок. Важным средством выразительности было использование в представлениях, состоявших из интермедиального соединения элементов различных искусств, конкретных, принадлежащих реальности выразительных средств: «Введение реалистических элементов в музыку, театр, живопись, скульптуру, поэзию привело к радикально новым полям творчества... в действиях

и объектах флюксуса, к рождению ряда новых, опирающихся на дзен, форм» [8, р. 37]. Именно интермедиальность стала тем средством, которое определило дзен-ориентированность эстетической программы флюксуса, позволило превратить искусство в ритуал преобразования жизни.

Часто дзенское влияние даёт флюксусу поистине ритуальное прочтение его работ. Строго ритуальные работы Элисон Ноулз включают партитуры, очень тонкие и сложные по воплощению. Её «Перетасовка» (1961), которая является ранней постмодернистской работой, впервые была исполнена в 1963 г. в Национальной ассоциации химиков и парфюмеров в Нью-Йорке. Партитура её такова: «Исполнитель или исполнители перемешиваются с людьми в месте исполнения и в стороне от него, выше, позади, вокруг или среди публики. Они перемещаются внутри публики группами или поодиночке, спокойно и медленно» [6, р. 41]. Выступления Ноулз с очень абстрактными названиями часто в реальности представляли собой очень конкретные действия (еду, другие бытовые процессы), а не размышления, как это могло бы быть характерным для дзен-ориентированного искусства. Таким было «Суждение» (1962) в Лондонском институте современного искусства, инструкция к которому гласит: «Сделайте салат». Ритуализация бытовых действий, их превращение в художественно оформленное священнодействие делают работы Ноулз по-настоящему дзенскими. Больше чем четверть века своей перформативной деятельности Ноулз двигалась по направлению к тихому и задумчивому перформансу, который привлекал зрителей своей медитативностью, возникающей в процессе тихой групповой деятельности, совместной еды, других бытовых действий. Именно такие партитуры создавали вокруг флюксуса своеобразную ауру, превращавшую его искусство в ритуальную практику. По этой причине в случае флюксуса можно говорить о «появлении цепной реакции, когда была достигнута критическая масса, и его идеи стали так широко признанными, что рассматривались как самоочевидные: достаточное количество людей общались друг с другом об идее нового искусства, в результате чего целое превысило сумму своих частей, последовала цепная реакция, возникали всё новые и новые идеи, влияя на всё большее количество людей» [9, р. 2]. В итоге простые партитуры образовали критическую массу, которая привела к настоящему прорыву в создании интермедиальных работ в авангардной и постмодернистской практике.

Если дзен-стилистика японских художников флюксуса и Элисон Ноулз может быть охарактеризована как «нормальная» и представляет собой один полюс апроприации восточных влияний, то другой полюс составляет «сумасшедшая» дзен-стилистика Нам Джун Пайка. Пайк в истории искусства обычно рассматривается как основатель видеоарта. У него сложилась быстрая карьера в видеоискусстве, развивавшаяся по направлению от музыки к робототехнике, к кибернетике, к электронным средствам коммуникации. Пайк стал пророком будущего искусства электронного века, которое только ещё формировалось в его работах. Он предсказал многие открытия и нововведения. Его предсказания осуществлялись во многих случаях раньше, чем он ожидал. Например, «Утопическая лазерная телестанция» Пайка (1965) осуществилась в 1970-е гг. в виде кабельного и спутникового телевидения, а не в середине 1990-х гг., как он первоначально предсказывал. Но в этом

заключено стремление понимать искусство как средство прозрения и поиска истины о мире, которое было свойственно всем работам Пайка, осуществлённым, в частности, в рамках практик флюксуса.

Выступления Пайка всегда содержали в себе элемент интерактивности, который был сродни диалогу учителя и ученика. Он привлекал к участию в представлениях публику, как в ивенте с обрезанием галстука в «Оммаже Джону Кейджу» (и галстуку Джона Кейджа). Зрители оказывались в роли учеников гуру, находящихся в ситуации поиска истины. Его работы, равно как и его высказывания, были всегда обращены или к определённом моменту в культуре, или к моменту в его собственной жизни. Ивент «Приношение Энди Маннику на кухне» (1981) в Нью-Йорке вырос из одного телефонного звонка о желании Пайка выступить в качестве пианиста в дешёвом баре. Пьеса не была выдумкой Пайка, а была результатом общения с Энди Манником (чъё «Приношение Нам Джун Пайку» было впервые представлено в одной программе с пьесой Пайка). Работы Пайка всегда опирались на свойственное духу флюксуса дзенское понимание коллективного поиска истины, коллективного творчества. Дух дзен выразился и в сотрудничестве Пайка с виолончелисткой Шарлоттой Мурмен, которая была его долговременным соавтором по флюксусу. «К числу медитативных произведений относятся “Дзен-буддистский телевизор” (чёрно-белый экран, поделённый пополам вертикальной полосой, — обновлённая версия “единственного события на холсте” Б. Ньюмена), “Телевизор — свеча”, повторявшийся в 1970–1990-е гг., и композиция из предметов “Будда смотрит на свечу” (1970–1992)» [1, с. 343]. Интерес Пайка к мировоззрению дзен проявился даже в названиях его произведений, например, работы «Дзен для кино», которая «представляет собой пустую шестнадцатимиллиметровую плёнку» [4, с. 676]. Тема пустоты, погружения в пустоту — магистральная тема, соединяющая дзенские практики и антиискусство.

Творчество Пайка представляет собой свободно возникающую в творческом процессе флюксуса восточную чувствительность, которая сродни «постмодернистской чувствительности» [10, с. 204] и стала в случае Пайка её основой. Был и другой путь: успешный художник и теоретик флюксуса Дик Хиггинс исходил в своём творчестве исключительно из западных источников, но занял в западной ветви флюксуса место в отношении к дзен, сопоставимое с местом Пайка. Работы Хиггинса выражают эксперименты, описанные в его теоретических проектах об искусстве интермедиа 1960-х гг. Имеющие многочисленные музыкальные источники «Наборы для театра» Хиггинса представляют собой пьесы, использующие обычные возможности звукоизвлечения, в которых различное число исполнителей и инструментов создают звуки согласно изменяющимся предписаниям. Две из работ дают общее представление обо всём цикле; одна из них — «Новые наборы (Набор № 7)» — заключается в том, что «любое число исполнителей договариваются о звуке, предпочтительно вокальном, который они будут издавать. Когда они готовы начать выступать, все они одновременно производят звук, быстро и резко, так, чтобы композиция звучала столь короткое время, насколько это возможно» [6, р. 42] (впервые исполнено в Боулдере, Колорадо, в октябре 1960 г.). Вторая работа (неоднократно была исполнена в 1959–1961-е гг.) — «Два

пожертвования (Пожертвование № 1)» — состоит в следующем: исполнители выбирают лидера; каждый исполнитель выбирает звук, который он будет издавать, такой, чтобы он соответствовал окружающей среде и при этом не был бы непосредственно получен из неё. По сигналу лидера каждый исполнитель издаёт свой звук максимально резко и громко. Когда каждый участник издаст свой звук, пьеса заканчивается. Хиггинс систематически эксплуатировал понятие музыкальности, разработанное флюксом, столь же продуктивно, как и восходящую к Джону Кейджу способность ценить и использовать незвук. В этом мотиве у него явно прослеживается дзенское противопоставление и единение бытия и ничто. Чувство тишины выражено у Хиггинса в «Зимней песне (Пожертвование № 6)» (1961): любое число людей может, заранее договорившись о продолжительности исполнения действия, выйти на некоторое время на улицу, чтобы послушать, как падает снег. Очень поэтичная сценка, вполне в духе дзенской ментальной системы. Хиггинс в своих работах очень плодотворно использовал «эффект рассеивания», передающий смысл ненавязчиво, так, чтобы ни у кого даже не возникло чувства, что этот смысл в искусстве есть, но при этом достаточно действенно, пользуясь интуитивными возможностями сознания. «Флюксус включает в сферу творчества механизмы интуитивного, “бокового мышления”, опосредования, компоненты бессознательного, нелогического (парадоксы, абсурды, алогизмы, нонсенсы, игру, перевёртыши, небылицы), клоунаду (маску, эксцентричность)» [11, р. 168]. Все эти механизмы и обеспечивают загадочность и неопределённость производимого эффекта.

В достаточно близкой к творчеству Д. Хиггинса манере создания перформансов работал чешский художник флюксуса Милан Книжак. В разнообразии его работ, в его творческой подвижности и вариативности, в его способности преодолевать ограниченность выразительных средств, в сочетании их в равной степени и в использовании ивентов, музыки, изобразительного искусства и хеппенингов — он во всём похож на Хиггинса. Книжак был одним из главных художников флюксуса в Чехословакии, работавшим наравне с такими фигурами, как один из ведущих авангардистов Восточной Европы Иржи Колер. Творчество его повлияло на новое поколение восточноевропейских художников, включая Дж. Х. Кокмена, Иржи Вэлоха (Чехословакия), Эндре Тота, Тамаша Центяби (Венгрия), Януша Хака и Ярослава Козловски (Польша), он воспринимался молодыми художниками как восточноевропейский учитель флюксуса. Влияние Книжака простиралось и далеко за пределы восточноевропейского художественного сообщества. Его творчество широко представлено в эпохальной для становления интермедийного искусства книге «Ассамбляжи, инвайронменты и хеппенинги» Аллана Капра [12]. С 1966 г., когда появилась книга, неоднократно менялась репутация Книжака: его влияние попеременно то увеличивалось, то уменьшалось. Статус художника во флюксус-движении определялся экстравагантностью его политических и художественных убеждений. Книжак создавал ивенты, в которых присутствует преднамеренный акцент на духовные аспекты, который принято называть «евродзеном», но этот акцент соединяется с подчёркнутым интересом к телесной проблематике.

Три из «Ивентов противостояния» («конфронтаций») Книжака 1964 и 1965 гг. выражают смысл его стиля. «Противостояние № 1»: каждый участник, одетый в бумажную кепку, пытается сбить палкой или игрушечным мечом кепку другого, защищаясь собственным мечом от таких же попыток противников. «Противостояние № 2»: совершить поездку на поезде, не покупая билет. «Противостояние № 3»: хранить молчание целый день. Ивенты демонстрируют движение от агрессивно понятой социальности через скрытый протест в сторону духовного погружения в собственное Я, заставляя исполнителя осуществлять свой путь в соответствии с дзен. Во время поездки в Америку в конце 1960-х годов к Книжаку пришла идея физических представлений для североамериканских зрителей. Его приезды в Калифорнию собирали большое число людей, которые участвовали в «противостояниях», сопровождавших его путешествия и названных им «Путь огня». К числу калифорнийских выступлений относится вечер тихой медитации в Бенневил Пайнс, Унитарном универсалистском конференц-центре в горах в окрестностях Лос-Анджелеса, в котором вслед за этим прошли несколько серий конференций и выставок, посвящённых авангардному и современному искусству и музыке. Среди них была и утренняя прогулка по снегу после продолжавшейся всю ночь медитации в горах. Среди них была и акция 1969 г., представлявшая успешную попытку Книжака напоить до бесчувствия группу хипстеров из Лос-Анджелеса во время продолжавшегося всю ночь праздника. Таким образом, стилистика дзен совмещалась в творчестве Книжака с точным следованием основным эстетическим принципам флюксуса: «серьёзность во флюксусе “побивали камнями”, простота сочеталась в нём с причудливым, эксцентричным чувством юмора» [11, с. 167]. Клоунада у Книжака весьма удачно сочеталась с серьёзностью дзен.

Жёстким конкурентом Книжаку являлся Йозеф Бойс, работы которого столь же глубоко человечны и духовны, как и искания Книжака. В стиле и тоне Бойс был более мрачен, но столь же харизматичен. Предметом его творчества стал «глубинный опыт контактирования с природой посредством своеобразных симулякров магических действий с природными объектами» [13, с. 24]. При этом его работы находятся в определённом контрасте с неистово насыщенными акциями Книжака. Можно говорить о триаде художников флюксуса, духовно ориентированных на дзен: Бойсе, Пайке и Книжаке. При этом Пайк и Бойс разделяли духовные и мировоззренческие качества ориентированного на дзен флюксуса, Пайк и Книжак разделяли раблезианскую направленность искусства, Книжак и Бойс разделяли общеевразийские фольклорные истоки культуры с их мифологическими идеалами. Насыщены дзенской проблематикой видео-работы Бойса, например, его «Разговор» (1974) — снятый на видео тридцатичетырёхминутный разговор Бойса, Дугласа Дэвиса и Пайка, который состоялся в Галерее изящных искусств Рональда Фелдмана в Нью-Йорке и был посвящён обсуждению идей и надежд, связанных с использованием в творчестве спутниковых технологий. Разговор имел продолжение тремя годами позднее, когда его авторы объединились на выставке Документа 6 в Касселе для первого сеанса спутникового телеискусства [14, р. 53]. Все работы Бойса, опирающиеся на евразийскую мифологию, используют её в ориентированном на дзен ключе. Для его творчества в зна-

чительной степени характерна импровизационность, которая вносила в его работы элемент по-настоящему дзенской случайности: «импровизационная работа была непременной и подчеркивала специфику понимания искусства — искусства как процесса» [15, с. 98]. Ивенты Бойса в некоторых случаях выходят за грань стилистики флюксуса, поскольку подобно другим формам акционистских практик «дают переживания чистого докультурного существования... отбрасывая нас к доязыковым формам общения — крикам, звукам» [16, с. 116]. Можно сказать, что в работах Бойса флюксус лишается своего юмористического содержания, превращаясь в практически «чистый» дзен.

Во многих работах флюксуса ярко проявляются его водевильные начала, что особенно характерно для творчества таких художников, как Бен Вотье и Джордж Мачунас. Сотни облечённых в форму шуток проектов Мачунаса эксплуатировали самые разные сюжеты: от обучения собаки отвечать на команды противоположными словам действиями, до сценки «Дверь ножей», в которой неожиданно отменялось приглашение всех посетителей, пришедших в его лофт в Сохо. Мачунас был «Спайком Джонсом современного искусства» [6, р. 43]. Характерно, что любимыми композиторами Мачунаса были Спайк Джонс (1911–1965), американский бэндлидер, автор сатирических и издевательских интерпретаций современных хитов и популярных классических мелодий, и Клаудио Монтеверди. Нахальный, грубый и эгоцентричный Вотье пошёл гораздо дальше Спайка Джонса в своём интересе к классике и в своей однолинейной сатирической интерпретации действительности в исполнении проектов флюксуса. Больше двух с половиной десятилетий он выступал против искусства, поддерживая призывы в духе современного ему антиискусства «противопоставить бесконечному комментарию реальное, “конкретное” искусство, порой почти неотличимое от жизни» [17, с. 19], тем самым оказав решающее влияние на становление таких ключевых фигур актуальных арт-индустрий, как Пьетро Манцони и Ив Кляйн. Благодаря Вотье, флюксус (как ментальность и художественная практика) приобрёл определённую стилистическую окраску водевильности и самопогружённости одновременно. Его «Жесты» и «Уличные действия», его публикационная активность как автора и редактора множества журналов были достаточно самостоятельными художественными формами, которые способствовали тому, что флюксус стал «амальгамой, которая облегчила соединение разных художественных направлений в его существовании» [18, р. 151] и обеспечила единство мировосприятия дзен и иронического статуса антихудожественной деятельности.

Гуманистическое и духовное начало, воплощённое в жанре ивента, наиболее очевидно проявилось в работах Кена Фридмана, которые вовлекают людей во взаимодействие с другими людьми с целью открытия и преобразования мира. Участники, включенные в художественный процесс, в своей работе с объектами приходят к соединению изящных формальных жестов с умоглядным постижением единства человека с миром. Взаимодействие с работами других художников становится у Фридмана основным содержанием и центральной темой творчества [19]. Одним из примеров является «Приношение Кристо» (1968), смысл которого заключается в распаковывании чего-либо (в противовес производимым

Кристо ритуалам упаковки). Сценка первоначально была исполнена в Колледже Св. Иоанна в Санта-Фе во время конференции. Позже автор представил её одновременно с «Упакованной публикой» Кристо во время выставки 1981 г. в Нью-Йорке, на которой выступления Кристо и Фридмана происходили в один день. В совместных выступлениях художников образовывалось единое мыслительное и творческое пространство флюксуса и его современников. Исследование духовных оснований творчества и объединение творческих усилий художников принимало во флюксусе разнообразные формы. Ивенты создавали целый театр объектов. Эти объекты получали новую жизнь, вовлекая исполнителя и публику в общее с ними духовное пространство, как того требовал дзен. Многочисленные версии сценки «Фрукт в трёх действиях» (1963–1967) исследуют этот процесс. Партитура «Фрукта в трёх действиях» заключается в следующем: «Действие 1: Персик. Действие 2: Арбуз. Действие 3: Груша» [6, р. 44]. Ивент здесь появляется в процессе проникновения в жизненный мир людей и в предметный мир в целом; именно в этом проявляется особая чувствительность, характерная для флюксуса, родственная постмодернистской чувствительности, заключающейся в восприятии «мира как хаоса» [10, с. 204].

Эта чувствительность состояла в «делании событий», то есть в воспроизведении физических явлений или человеческих действий во времени и пространстве, которые следовало делать не так, как их мог бы сделать художник, а так, как их мог бы сделать обыватель, простой человек, отвечая на обыденные идеи, события и ситуации. Преднамеренно культивируемая способность отвечать на творческий повод (или даже на его отсутствие) так, как будто ты не художник, сделала флюксус тем искусством (антиискусством), которое он собой представляет. Десятилетия создания ивентов, появляющихся из частной жизни и деятельности, породили ту чувствительность, которая имеется во всех флюксус-художниках и флюксус-зрителях и которая сродни дзен, позволяющему ученику обрести способность увидеть истину, наблюдая любое простое явление. Как, например, в «Кустовой сценке»: «В один из первых дней весны пойдите молча к какому-нибудь общественному памятнику. Приведите его в порядок» [6, р. 44], — описывается простое действие, которое впервые было осуществлено с памятником Натана Хейла в Нью-Йорке, штат Коннектикут, весной 1956 г.

Флюксусу удалось занять своё место в современном искусстве, выжить и повлиять на практически все другие современные направления искусства благодаря его терпимому и внимательному, «учительскому» отношению к другим направлениям, жанрам и группировкам, благодаря его живому отклику на жизнь и особой постмодернистской чувствительности. Текущее время, движение, изменение являются сутью флюксуса, дающей ему жизненный заряд и перспективу и составляющей его духовную основу как художественного и одновременно духовного движения в культуре второй половины XX в. — того художественного движения, которое благодаря своей опоре на дзенские ментальные практики в полной мере выразило свой основополагающий лозунг: понимать «антиискусство как искусство» [3]. Важнейшие характеристики дзен — конкретность, диалогичность, ориентированность на соучастие, самопогружённость, провокационность, шоковое

воздействие — стали основой для превращения искусства флюксуса в подлинное антиискусство. На примере творческих практик движения «Флюксус» становится ясной та важность философии дзен для становления современного искусства как антиискусства, как антихудожественной практики, основной задачей которой было провозглашено уравнивание искусства и жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е. Ю.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века: Дис. ... д-ра филос. н.: 17.00.09 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2005. 438 с.
2. *Чуворкина О. А.* Фигура автора после «смерти автора» // *Артикульт.* 2013. № 2 (10). С. 28–39.
3. *Fluxus! Antikunst ist auch Kunst / W. Esser, B. Kunz, S. Egle.* Stuttgart: Staatsgalerie; Snoeck, 2012. 155 p.
4. *Югай И. И.* Арт-практика Fluxus — соединение творчества и социальной деятельности // *Современные проблемы науки и образования.* 2014. № 2. С. 676.
5. *Brill D.* Shock and the Senseless in Dada and Fluxus. Hanover; L.: University Press of New England, 2010. 245 p.
6. *Friedman K.* Fluxus Performance // *The art of performance: A critical anthology / Ed. by G. Battcock and R. Nickas.* N. Y.: E. P. Dutton inc., 1984. P. 39–44.
7. *Кюрегян Т. С.* Алеаторика // *Теория современной композиции.* М.: Музыка, 2007. С. 412–430.
8. *Fluxus virus, 1962–1992.* Köln: Galerie Schuppenhauer, 1992. 399 p.
9. *Critical mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972 Exhibition Schedule: Mead Art Museum, Amherst Massachusetts: February 1 — June 1, 2003; Mason Gross Art Galleries, New Brunswick, New Jersey: September 29 — November 5, 2003 / Ed. by G. Hendricks.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 213 p.
10. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
11. *Семёнова Е. А.* Перформанс как хлеб // *Инициативы XXI века.* 2012. № 1. С. 166–170.
12. *Kaprow A.* Assemblages, Environments and Happening. N. Y.: H. N. Abrams Inc., 1966. 341 p.
13. *Захарова Е. В.* Хеппенинг, перформанс, энвайронмент — становление новой концепции искусства второй половины XX века // *Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение.* 2013. № 4 (12). С. 21–25.
14. *Video Art / The Castello di Rivoli collection; ed. by I. Gianelli, M. Beccaria.* Milan: Skira, 2005. 286 p.
15. *Матушкина М. В.* Танцевальная импровизация: Истоки и история развития в начале XX века // *Теория и практика общественного развития.* 2014. № 9. С. 98–101.
16. *Степанова (Гончарова) Н. В.* «Культура охотников» (к вопросу о формировании стилистики «Театра Оргий и Мистерий» Германа Ницша // *Дом Бурганова. Пространство культуры.* 2012. № 1. С. 113–120.
17. *Бирюкова М. В.* Кассельская Документа 5 Харальда Зеемана: К проблеме художественной формы в западном искусстве второй половины XX века // *Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена.* 2008. № 54. С. 17–21.
18. *Vautier B.* Is everything art? Basel: Museum Tinguely, 2015. 315 p.
19. *Friedman K.* Events. N. Y.: Institute for Art and Urban Resources, 1980.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

О. В. Кирпиченкова

274-й ВЫПУСК СОСТОЯЛСЯ!

Выпускной концерт традиционно позволил увидеть и общий уровень подготовки воспитанников, включая перспективных выпускников. В отличие от прошлогоднего вечера, запомнившегося исключительными по постановочному мастерству и танцевальной сложности «Вариациями на тему Раймонды» Баланчина-Глазунова, нынешний выпускной концерт выгодно отличался эффектной архитектуроникой тщательно отрепетированных массовых танцев.

Программа была составлена и отредактирована ректором Академии Николаем Цискаридзе и опиралась на наследие балетмейстеров петербургской школы. К танцевальным сюитам из опер Михаила Глинки («Польский бал» из «Ивана Сусанина» и «Волшебные сады Наины» из «Руслана и Людмилы») добавили одноактные балеты: возобновленную «Фею кукол» братьев Легат и Константина Сергеева и мало известное в России «Болеро» Брониславы Нижинской.

Суть «Польского бала» в формате концерта — упоение танцевальной стихией. Это и продемонстрировали юные артисты. Юношеское воодушевление исполнителей еще больше усилило притягательность этого шедевра характерного танца, созданного Андреем Лопуховым и Сергеем Коренем. Изобретательная вязь польских па требует сложнейшей координации корпуса и рук, свободной, но не развязной подачи движения. Из верной формы исполнения, достигнутой скрупулезной репетиторской работой профессора Академии Ирины Георгиевны Генслер, и создается самобытная манера сюиты. К тому же насыщенное танцевальное действие было оживлено драматическими нюансами отношений дам и статусных кавалеров. В каждом из составов солисты «Краковяка» (Ксения Осинцева, Павел Остапенко; Анастасия Константинова, Роман Малышев) стояли друг друга. Непринужденное изящество танца и владение техническим арсеналом продемонстрировали Царицы бала — Мария Ильюшкина и Алёна Ледах.

Картина «Волшебные сады Наины» в хореографии Михаила Фокина — проверка на прочность и для женского кордебалета, и для трех солисток, прошедших ее успешно. Выверенная чистота движений и вместе с тем выразительность нюансов характерны для Веры Сеговой — обладательницы эффектного легкого прыжка. Алёна Ковалёва в той же сольной партии «помножила» уверенное исполнение на эмоциональную живость и открытость. Крепкому танцу солисток аккомпанировала столь же технически подкованная «двойка» — Жофия Лацко и Елизавета Куликова.

Интриги выпускному вечеру добавило первое в Петербурге исполнение «Болеро» в редакции Андрииса Лиепы. Постановочный материал требовал от солистов (Анастасия Яроменко — Танцовщица, Роман Малышев — Танцовщик) исключительной актерской харизмы, которая, как правило, в полной мере проявляется

с опытом и не всегда наличествует даже у зрелых артистов. Стилизованная хореография мало соответствовала возможностям исполнителей, но в какой-то мере явилась испытанием. Балет стал пятнадцатиминутным соло для эмоционально напористой А. Яроменко, доказавшей выносливость и способность держать сценический образ столько, сколько требуется.

Возобновленный спектакль «Фея кукол», объединивший жанровые игровые сцены с дивертисментными номерами, даёт повод встретиться на сцене и воспитанникам всех возрастов, и педагогам. Вместе с тем спектакль — это энциклопедия для начинающих хореографов, которым, вероятно, когда-нибудь придется сочинять номера для детей. Вариации кукол, как правило, не перегружены технически, зато предлагают разнохарактерные образы, отвечая задачам школьного спектакля. Отметим Марсея Казыханова, пластичное тело и высокий бесшумный прыжок которого в полной мере подошли для роли Полишинеля; энергичного Арлекина (Тимура Дымчикова); чеканную точность движений Алёны Ледях в роли Китайки; устойчивость и чистоту пируэтов Веры Сеговой и Алёны Ковалёвой в вариации Японки. Хореографическая вершина балета — па-де-труа Феи Кукол и двух Пьеро, шутливо соревнующихся за ее благосклонность. Исполнительницы главной роли (Алёна Ковалёва и Элеонора Севенард) одинаково уверенны и аккуратны при встрече с техническими каверзами танца. Оба состава ухажеров-Пьеро (Егор Геращенко — Роман Малышев; Павел Остапенко — Олег Игнатъев), передав непосредливость своих персонажей, чутко обходились с балериной в дуэтном танце и с актерским азартом демонстрировали владение танцевальной техникой.

Минувшие концерты продемонстрировали зрелищность в лучшем смысле этого слова. Неустанный кропотливый труд педагогов Академии (В. С. Десницкий, И. А. Ситникова, Ю. А. Касенкова, И. В. Новосельцев, А. А. Ермоленков) и главного репетитора, которым фактически выступил ректор, обеспечил высокий уровень исполнения. Возобновленные по оригинальным эскизам костюмы Ф. Федоровского, А. Головина, А. Бенуа, Л. Бакста усилили эффект достигнутого в репетиционных залах. Праздник состоялся и его торжественную атмосферу вместе с выпускниками и педагогами ощутили и благодарные зрители.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ 2016 г.

**СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ
«ИСКУССТВО БАЛЕТА»:**

Бондаренко Елизавета
Бородулина Влада
Буалова Полина
Воробьёв Николай
Вычужанин Кирилл
Герашенко Егор
Гнедчик Вячеслав
Жукова Екатерина
Зенин Максим
Золотых Юлия
Касторина Мария
Коршунова Александра
Казыханов Марсель
Лопатин Владислав
Мельникова Евгения
Михеев Павел
Морева Ольга
Наумова Дарья
Осминкин Сергей
Полякова Алиса
Резник Дарья
Севенард Элеонора
Сухоруких Арина
Труевцева Мария
Ушанов Мурат
Халимова Лана
Яковлева Маргарита

БАКАЛАВРИАТ

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
**«ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО»,**

профиль «Педагогика балета»:

Алексеева Ольга
Балагурова Юлия
Виноградов Павел
Войтин Александр
Войтина Анна

Зарипова Виктория
Катков Роман
Кузнецова Юлия
Манжелес Людмила
Николаева Марина
Толмачев Денис
Рудакова Ольга
Тулибаева Миннигуль
Фатеев Юрий

*профиль «Искусство
балетмейстера»:*

Беляева Оксана
Васкелайнен Ксения
Воронина Анастасия
Зубарев Максим

*профиль «Менеджмент
исполнительских искусств»:*

Зиннурова Альмира
Мастепанова Дарья
Шаматрина Александра

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
**«ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ
НАУКИ»:**

Горбачёва Екатерина
Исаковская Светлана
Кириллова-Добровольская Валерия
Райкова Лидия
Севастьянова Наталья
Синдревич Ксения
Харитоновна Яна

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
**«МУЗЫКАЛЬНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»,**

профиль «Фортепиано»:

Богайцева Екатерина
Изотова Анастасия
Лоскушина Анастасия
Обежисвет Юлия
Селиванова Виктория

МАГИСТРАТУРА

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО»,

профиль

«Искусство хореографа»:

Бачева Юлия

Елтунова Оюна

Зверева Ксения

Селезнева Майя

Тарасова Алена

Толчильщикова Ирина

*профиль «Теория и история
хореографического искусства»:*

Козлова Карина

Кольцова Виктория

Чибирева Виктория

*профиль «Продюсирование
хореографического искусства»:*

Волкова Юлия

Ерохина Наталия

Лалетин Сергей

Тикка Юлия

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
«ИСКУССТВО»,

*профиль «Педагогика
хореографии»:*

Глазкова Татьяна

Лихобабина Наталья

Лукманова Асия

Павликова Наталья

Сатторова Злата

Шарапов Дмитрий

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
«ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ
НАУКИ»:

Короткова Алена

Шабалина Наталия

НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ
«МУЗЫКОЗНАНИЕ И
МУЗЫКАЛЬНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО»,

*профиль «Музыка в искусстве
балета»:*

Юзмухаметов Иван

АННОТАЦИИ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАННОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

О. И. Розанова

ЗОЛОТАЯ ЦЕПЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ: К ЮБИЛЕЮ Н. С. ЯНАНИС

Статья посвящается Наталье Станиславовне Янанис — видному специалисту в области преподавания историко-бытового танца, долгие годы работающей в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Автор создает разносторонний портрет своей героини, вспоминая наиболее значительные страницы ее творческой биографии.

Ключевые слова: Наталья Станиславовна Янанис, историко-бытовой танец, хореограф, педагог, Николай Павлович Ивановский, Марина Борисовна Страхова.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

О. А. Гагарина

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВО ФРАНЦИИ

Статья посвящена европейским музыкально-театральным формам XV–XVI вв., подготовившим рождение первого балетного спектакля во Франции — «Комедийного балета королевы». Автором исследуется влияние некоторых итальянских и собственно французских художественных (танцевальных, театральных, поэтических) традиций на процесс формирования французского балета как специфически национального рода театра.

Ключевые слова: Балетный театр, Цирцея, Средневековье, Ренессанс, итальянские и французские художественные традиции.

И. Н. Димура, Д. С. Макарова

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРТИСТОВ БАЛЕТА: К ВОПРОСУ О ДЕФИНИЦИЯХ

Авторы статьи устанавливают связи между понятиями: «психофизиологические данные танцовщика», «красота и музыкальность исполнения хореографического текста», «создание художественного образа в балетном спектакле» на основании предположения, что все они являются важнейшими составными частями танцевальной выразительности как профессионально значимой способности артиста балета. Также рассматривается необходимость осознанной работы, направленной на развитие танцевальной выразительности в процессе формирования личности артиста балета.

Ключевые слова: танцевальная выразительность, личность, артист балета.

А. В. Епишин

**ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА ПО ПРИНЦИПУ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ (Ч. 3)**

В третьей части статьи исследуются эстетические и стилистические причины острейшего конфликта между Баланчиным и Прокофьевым, проявившегося в работе над балетом «Блудный сын». Хореография Баланчина, рожденная по инициативе Дягилева, в соотношении с музыкой заключала в себе органичную для мышления балетмейстера амбивалентность компонентов, неприемлемую для стилистики «новой простоты» Прокофьева. Противоречивое единство в синтетическом театральном спектакле соответствовало принципу дополнительности Н. Бора.

Ключевые слова: Баланчин, Прокофьев, Стравинский, балет «Блудный сын», роль балетмейстера, принцип дополнительности.

Л. В. Никифорова

«ПОЛИТИКИ ТАНЦА» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КАТЕГОРИЯ

В статье анализируется распространенное в зарубежной науке понятие «политики танца», указывающее на отношение к танцу, в т. ч. балету, как участнику совокупного процесса производства значений, в первую очередь, относящихся к сфере социокультурных различий (сословных, гендерных, национальных, расовых). Автор показывает, что за понятием «политиках танца» встает полифония смыслов художественного текста в поле отношений господства и подчинения, социокультурного неравноправия. Особенности анализируемого понятия раскрываются преимущественно на материале зарубежных исследований, посвященных придворному танцу Раннего Нового времени, романтическому балету, сценическому народному танцу.

Ключевые слова: политики танца, политики балета, хореографические политики, романтический балет, придворный танец, народный сценический танец.

Д. Д. Уразымбетов

**НОВАТОРСКИЕ ПОИСКИ М. ТЛЕУБАЕВА
В НАЦИОНАЛЬНОМ БАЛЕТЕ «АКСАК КУЛАН»**

Впервые проводится самостоятельный анализ национального балета «Аксак кулан» в постановке Минтая Тлеубаева; фиксируется попытка синтеза классического и казахского танцев, истоки которого берут начало от самого основания музыкального искусства в Казахстане. В статье рассматривается режиссерская и хореографическая концепция Минтая Тлеубаева, выявляются недостатки и достоинства постановки.

Ключевые слова: Минтай Тлеубаев, Юрий Васюченко, Раушан Байсеитова, «Аксак кулан», казахский танец, национальный балет.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

В. И. Березуцкий

СИНДРОМ ГИПЕРМОБИЛЬНОСТИ СУСТАВОВ У АРТИСТОВ БАЛЕТА (Ч. 2)

Статья посвящена первичной и вторичной профилактике заболеваний суставов у артистов балета. Автор обосновывает необходимость введения в программу профессиональной подготовки артистов балета обязательной системы профилактических мероприятий, состоящей из периодических ультразвуковых и томографических исследований, комплекса 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, остеоартроз, профилактика заболеваний суставов.

А. М. Привалов

ОСОБЕННОСТИ ХИРУРГИЧЕСКОЙ КОРРЕКЦИИ ВАЛЬГУСНОЙ ДЕФОРМАЦИИ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА СТОПЫ

В статье рассматривается проблема коррекции изолированной вальгусной деформации первого пальца — заболевания, характерного для лиц, занимающихся хореографией и спортом. Приводятся результаты лечения 27 пациентов молодого возраста, обратившихся в медицинскую клинику МЕДЕМ в период с 2014 по 2015 гг. Анализируются результаты 48 операций, выполненных различными способами (SCARF, Austin-остеотомия, моделирующая резекция головки плюсневой кости методом подкожной хирургии). Проводится сравнительный анализ состояния пациентов до и после операций. Делается вывод, что современные хирургические методики в сочетании с ранней активизацией приводят к ранней реабилитации и быстрой социальной адаптации пациента. Приводятся конкретные клинические примеры.

Ключевые слова: вальгусная деформация, хореография, балет, SCARF-остеотомия, Austin-остеотомия, Akin-остеотомия, ранняя реабилитация.

МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ

А. И. Кузнецова

МЕТОДЫ ОЦЕНКИ АКУСТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ОПЕРНЫХ ЗАЛОВ

В статье представлен обзор исследований, посвященных методам оценки акустических свойств оперных залов. Рассматриваются основные объективные акустические параметры, приводится их сводная таблица, показываются допустимые пределы изменения этих параметров. Приводятся методы оценки субъективных параметров для классических оперных залов, показывается связь между объективно измеряемыми параметрами звукового поля в помещении и их субъективными акустическими качествами. Даются при-

меры вышеуказанных параметров для таких оперных залов как театр Ла Скала в Милане, Большой театр в Москве, театр Ковент-Гарден в Лондоне, Национальная опера в Париже, Оперный театр в Вене, Метрополитен-Опера в Нью-Йорке.

Ключевые слова: акустика, оперные театры, акустические параметры, методы исследования, качество звучания, театр Ла Скала, Большой театр.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

Н. И. Дегтярева, П. М. Эйсмонт

СТРУКТУРА И СМЫСЛ:

О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ НЕПОДГОТОВЛЕННЫМ СЛУШАТЕЛЕМ

Статья посвящена вопросам понимания музыки слушателями, не имеющими музыкального образования. На основании анализа экспериментальных данных, полученных с помощью метода свободных ассоциаций и метода семантического дифференциала, авторы статьи приходят к выводу о прямой зависимости структуры восприятия от предшествующего музыкального опыта слушателя. Если музыкальный фрагмент знаком испытуемому, он занимает определенное место в уже сформированном представлении о мире, выступая в качестве компонента когнитивной структуры (фрейма). В этом случае за его содержание принимается содержание фрейма в целом. Если же фрагмент не знаком испытуемому и не принадлежит какому-либо фрейму, его восприятие ограничено эмоциональным воздействием, которое и принимается за его содержание.

Ключевые слова: музыка, язык, восприятие, степени информативности музыкального текста, фрейм.

Л. Д. Мельничук

АРТИСТИЧЕСКИЙ МИР В КАРИКАТУРАХ И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО

В творчестве И. А. Всеволожского-карикатуриста значительное место занимают работы, посвященные артистическому миру. Они находятся в собраниях различных архивов и библиотек. До настоящего времени эти работы не опубликованы и не известны широкой общественности. В статье рассматриваются карикатуры, посвященные крупнейшим представителям петербургского артистического мира, выявляются их семантические и стилистические особенности.

Ключевые слова: И. А. Всеволожский, карикатура, петербургский артистический мир.

Е. В. Степанова

КВАРТЕТ F-DUR В ПЕРЕПИСКЕ

П. И. ЧАЙКОВСКОГО И Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В статье рассматриваются письма П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова периода 1870-х гг., посвященные первому сочинению Римского-Корсакова в жанре камерно-инструментальной музыки — Квартету F-dur;

раскрываются важные эпизоды, связанные с созданием, исполнением, изданием и оценкой ансамбля современниками.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, письма, Квартет F-dur, камерно-инструментальная музыка.

Ю. Н. Чирва

«ПЬЕСЫ ЖИЗНИ» А. Н. ОСТРОВСКОГО И «РОМАН-ТРАГЕДИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Статья посвящена парадоксальному развитию русского литературно-театрального процесса в 60–70-е гг. XIX в., в котором спокойно-аналитическим «пьесам жизни» А. Н. Островского противостоял драматически насыщенный театрально-игровой «роман-трагедия» Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский, «пьесы жизни», «роман-трагедия».

В. А. Шекалов

ВЛАДИМИР НИЛЬСЕН И ОРГАН

Статья раскрывает малоизвестную сторону деятельности выдающегося российского пианиста В. В. Нильсена — его органное исполнительство: историю и причины обращения к органу, достижения в этой области. Эта деятельность рассматривается в контексте развития советской музыкальной культуры и органного исполнительства 1920–1930-х гг.

Ключевые слова: советская музыкальная культура 1920–1930-х В. В. Нильсен, И. А. Браудо, А. Ф. Гедике, органное исполнительство, Ленинградская консерватория, Саратовская консерватория.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Л. А. Меньшиков

ДЗЕН И АНТИИСКУССТВО

Статья посвящена изучению роли философии дзен в становлении современного искусства как антиискусства. Рассмотрены творческие практики художественного движения «Флюксус» в культуре второй половины XX в.; продемонстрирована важность философии дзен в перформативных практиках этого движения. Обосновывается идея о том, что движению «Флюксус» удалось занять своё место в современном искусстве и стать базой многих современных направлений в искусстве действия благодаря его «учительскому» отношению к другим художникам, благодаря его живому отклику на жизнь и особой постмодернистской чувствительности. Дается характеристика разнообразных творческих подходов движения «Флюксус» в контексте философии дзен, следствием которых было уравнивание искусства и жизни.

Ключевые слова: Дзен, авангард, искусство, антиискусство, нео-дада, автор, зритель, партитура, ивент.

ABSTRACTS

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCES, TRADITIONS, PRACTICE

O. I. Rozanova

GOLDEN CHAIN OF CONTINUITY: TO THE ANNIVERSARY OF NATALIA. S. YANANIS

The article is about Natalia S. Yananis, a prominent expert in the field of historical and domestic dancing, who has been working in Vaganova Ballet Academy for a long time by now. The author recalls the most significant creative biography pages making a diverse portrait of her heroine.

Keywords: Natalia S. Yananis, historical and domestic dancing, choreographer, teacher, Nikolai P. Ivanovskiy, Marina B. Strakhova.

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

O. A. Gagarina

TO THE ORIGIN OF THE NATIONAL BALLET IN FRANCE

The article is devoted to European musical and theatrical forms of the 15 and 16th centuries, which have preceded the birth of the first ballet performance in France — «The Queen's Comedy Ballet». The author studies the origin of the ballet as a specific kind of the national French theater influenced by some Italian and proper French artistic (vis. dance, theater, poetry) traditions.

Keywords: Ballet, theater, Circe, Middle Ages, Renaissance, Italian and French artistic traditions.

I. N. Dimura, D. S. Makarova

DANCING EXPRESSIVENESS OF BALLET DANCERS: TO THE QUESTION OF DEFINITIONS

Essential connections between concepts, namely “psychophysiological capabilities of the dancer”, “beauty and musical talent of choreographic text execution”, “creation of an artistic image in a ballet performance” are the subject of this study which is based on an assumption that all these concepts are components of dancing expressiveness, understood as a professionally significant ability of a ballet dancer. The article also discusses ballet dancer's identity formation including the development of dancing expressiveness is also discussed.

Keywords: dancing expressiveness, identity, ballet dancer.

A. V. Yepishin

J. BALANCHINE AND S. PROKOFIEV: HISTORY OF FAILED COOPERATION (PART 3)

The third part of the article is focused on aesthetic and stylistic reasons for the confrontation that arose between S. Prokofiev and J. Balanchine in the period of their joint work on ‘The Prodigal Son’ ballet. The author believes that Balanchine

created his ballet in accordance with the complementarity principle, which can explain the contradicting unity of ambivalent musical and choreographic components. He also argues that Prokofiev did not share the idea of complementarity in relation to music and choreography. That's why the composer turned to lyrics of a 'new simplicity' style.

Keywords: Balanchine, Prokofiev, 'Prodigal Son' ballet, complementarity principle, 'new simplicity' style.

L. V. Nikiforova

"POLITICS OF DANCE" AS A CONCEPT

The concept of "Politics of Dance" is widely used in the Humanities of Western Europe and North America, while Russian researchers refer to it carefully. It intends a specific approach, meaning dance and ballet as participants of social values creation process. There is polyphony of meanings (viz. class, gender, nationality, ethnicity and race) in a cultural text discovered by the author in the plane of socio-cultural inequalities as well as in the dominance and submission dichotomy of relations.

Mainly foreign researchre's works dedicated to Early Modern court dances, Romantic ballet and Stage folk dance were used for semantic nuances observation of the concept.

Keywords: Politics of Dance, Politics of Ballet, Choreographic Politics, Court dance, Romantic ballet, Stage Folk dance.

D. D. Urazymbetov

INNOVATIVE SEARCH OF MINTAI TLEUBAEV IN THE NATIONAL BALLET "AKSAK KULAN"

An independent analysis of the national ballet "Aksak kulan" directed by Mintai Tleubaev is carried out for the first time. The author made an attempt to fix the trend of convergence of classical and national kazakh dances from the very beginning of the musical art of Kazakhstan. The article discusses M. Tleubaev's concepts of choreography and direction. Some advantages and disadvantages of the performance are also identified.

Keywords: Kazakh dance, choreographer, Aksak kulan, Mintai Tleubayev, Yuri Vasyuchenko, Raushan Baiseitova, National Ballet of Kazakhstan.

CURRENT ISSUES OF BIOMEDICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY

V. I. Berezutsky

BALLET DANCERS' JOINT HYPERMOBILITY SYNDROME (PART 2)

The article is devoted to ballet-dancer primary and secondary arthropathy prevention. The author comes to the conclusion that a preventive service system of periodic ultrasound and tomographic investigations as well as physical rehabilitation complexes of massage, manual therapy, therapeutic exercises, which are

already used in professional sport medicine, should come to a training program of ballet dancers.

Keywords: joint hypermobility, ballet-dancer, arthropathy, preventive service system.

A. M. Privalov

SURGICAL CORRECTION OF HALLUX VALGUS DEFORMITY

Relevant for individuals involved in choreography and sports, the problem of surgical correction of valgus deformity of the first toe is in focus of the article. It presents the results of treatment of 27 patients who became the patients of MEDEM clinic during the period from 2014 to 2015. The author analyzes the results of 48 operations carried out in different (SCARF, Austin-osteotomy simulating resection of metatarsal head by subcutaneous surgery) surgical techniques. The article also contains a comparative analysis of preoperative and postoperative conditions of patients. The author comes to the conclusion that modern surgical techniques allow early physical rehabilitation and social adaptation of patients.

Keywords: valgus deformity, choreography, ballet, SCARF-osteotomy, Austin-osteotomy, Akin-Osteotomy, early rehabilitation.

MANAGEMENT IN ARTS

I. Kuznetsova

METHODS OF ACOUSTIC EVALUATION OF OPERA HOUSES

A detailed review of studies on acoustic methods for opera houses evaluation is presented in this article. It contains the main objective acoustic parameters and also explains the limits of the parameters' change.

The article describes methods for evaluating subjective parameters applied to classical opera houses. Some objectively measured indoor sound field parameters are compared with subjective acoustic qualities.

The author considers the above parameters in such examples as: Teatro alla Scala in Milan, The Bolshoi Theatre in Moscow, Covent Garden in London, National Theatre in Prague, Vienna Opera House and Metropolitan Opera in New York.

Keywords: Acoustics, opera houses, acoustical parameters, measurement procedure, sound quality parameters, Teatro Alla Scala, The Bolshoi Theatre.

IN THE MIRROR OF ARTS

N. I. Degtyareva, P. M. Eismont

STRUCTURE AND MEANING:

ON THE PERCEPTION OF MUSIC BY UNTRAINED LISTENER

The article discusses the problem of music understanding by untrained listeners. According to the results of experimental studies based on associations and

semantic differential the authors prove that there is a strict dependency between music perception and previous music experience of the listeners. If a listener is familiar with a music fragment, it becomes a part of a particular cognitive structure (frame). In this case the meaning of the whole frame is understood as the meaning of that music fragment. If a listener has never known that fragment before, its understanding is limited with emotional perception, which is thought to be its meaning.

Keywords: music, language, perception, frame, three orders of information.

L. D. Melnichuk

ARTISTIC ELITES IN CARICATURES OF I. A. VSEVOLOZHISKY

The article deals with caricatures which are significant part of I. A. Vsevolozhsky's artistic heritage. The author examines the little-known caricatures of St. Petersburg artistic elites of the 19th for their semantic and stylistic specificity.

Keywords: I. A. Vsevolozhsky, caricatures, St. Petersburg artistic elites.

E. V. Stepanova

STRING QUARTET (F-DUR) AS A SUBJECT OF P. I. TCHAIKOVSKY AND N. A. RIMSKY-KORSAKOV CORRESPONDENCE

Several P. I. Tchaikovsky and N. A. Rimsky-Korsakov letters of 1870s are analyzed in this article. All of them are dedicated to String Quartet (F-dur), which is the first work of Rimsky-Korsakov performed in the manner of chamber-instrumental music. The author explores the episodes associated with creation, execution and evaluation of the Quartet given by contemporaries.

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, P. I. Tchaikovsky, letters, Quartet F-dur, chamber-instrumental ensemble.

Yu. N. Chirva

A. N. OSTROVSKY'S "PLAYS OF LIFE" AND F. M. DOSTOEVSKY'S "NOVEL-TRAGEDY"

The article is devoted to the paradoxical development of Russian literary and theatrical process in 1860–1870s, characterized by coexistence of two genres: "calm" and analytical A. N. Ostrovsky's "plays of life", on the one hand, and the dramatic "novel-tragedy" of F. M. Dostoevsky, on the other.

Keywords: A. N. Ostrovsky, F. M. Dostoevsky, "plays of life", "novel-tragedy".

V. A. Shekalov

VLADIMIR NIELSEN AND ORGAN

The article highlights the little-known work of the outstanding Russian pianist Vladimir Nielsen dedicated to organ performance. The author examines the reasons and the story of Nielsen becoming a professional organist. V. Shekslov makes an attempt to evaluate achievements of the organist. This musical activity is seen in the context of Soviet musical culture development and organ performing of 1920–1930s.

Keywords: Soviet musical culture of 1920–1930s, organ performance, V. Nielsen, I. Braudo, A. Gedike, Leningrad Conservatory, Saratov Conservatory.

THEORY AND PRACTICE OF MODERN ART

L. A. Menshikov

ZEN AND ANTI-ART

The article focuses on the formation of an anti-art movement under a powerful impact of Zen philosophy. Some creative practices of Fluxus artists dating back to the second half of the 20th century are considered. The importance of Zen philosophy for the artistic activities is also proved. It is argued the idea that Fluxus became the foundation for the other avant-guard art performances due to its parental relationship with the other artists in conjunction with life responsiveness and peculiar postmodern sensitiveness. In a context of Zen philosophy different creative approaches of Fluxus, aiming to destroy any boundaries between art and life, are described in the article.

Keywords: Zen, avant-garde, art, anti-art, neo-Dada, author, viewer, score, event.

АВТОРЫ

Березуцкий Владимир Иванович — кандидат медицинских наук, доцент, доцент кафедры пропедевтики внутренней медицины Днепропетровской медицинской академии Министерства здравоохранения Украины.

Гагарина Оксана Александровна — аспирант Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

Научный руководитель: *Коробова Алла Германовна*, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

Дегтярева Наталья Ивановна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Димура Ирина Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Епишин Александр Вильгельмович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Кирпиченкова Ольга Валериевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Научный руководитель: *Розанова Ольга Ивановна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Кузнецова Анна Ивановна — аспирант Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Научный руководитель: *Алдошина Ирина Аркадьевна*, доктор технических наук, профессор кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Макарова Дарья Сергеевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Научный руководитель: *Димура Ирина Николаевна* — кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Мельничук Лев Дмитриевич — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Научный руководитель: *Махрова Элла Васильевна* — доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Никифорова Лариса Викторовна — доктор культурологии; профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Привалов Анатолий Михайлович — кандидат медицинских наук, руководитель Центра хирургии стопы Международной клиники МЕДЕМ.

Степанова Елена Викторовна — аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Научный руководитель — *Гусейнова Зивар Махмудовна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Уразымбетов Дамир Дуйсенович — магистрант Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Научный руководитель — *Кудашов Валерий Фазильевич*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Научный консультант — *Махлина Светлана Тевельевна*, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Чирва Юрий Николаевич — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой литературы и искусства Российского государственного института сценических искусств.

Шекалов Владимир Александрович — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Эйсмонт Полина Михайловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения.

AUTHORS

Berezutsky Vladimir I. — Candidate of Medical Sciences, Associate Professor of the Propaedeutic Internal Medicine Department of Dnipropetrovsk Medical Academy of Health of the Ministry of Ukraine.

Gagarina Oksana A. — Postgraduate of Ural State Mussorgsky's Conservatoire.
Scientific adviser: *Korobova Alla G.*, Doctor of Arts, Professor of the Music Theory Department of Ural State Mussorgsky's Conservatoire.

Degtyareva Natalia I. — Doctor of Arts, Professor of the Foreign Music History Department of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Dimura Irina N. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the General Pedagogy Department of Vaganova Ballet Academy.

Makarova Daria S. — Postgraduate of Vaganova Ballet Academy.
Scientific adviser: *Dimura Irina N.* — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the General Pedagogy Department of Vaganova Ballet Academy.

Kirpichenkova Olga V. — Postgraduate of Vaganova Ballet Academy.
Scientific adviser: *Rozanova Olga I.* — Candidate of Arts, Associate Professor of the Choreography Education Department of Vaganova Ballet Academy.

Yepishin Alexander V. — Candidate of Arts, Assistant Professor, Lecturer of the Musical Arts Department of Vaganova Ballet Academy.

Kuznetsova Anna I. — Postgraduate of Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.
Scientific adviser: *Aldoshina Irina A.* — Doctor of Engineering Sciences, Professor of the Sound Engineering Department of Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.

Melnichuk Lev. D. — Postgraduate of Vaganova Ballet Academy.
Scientific adviser: *Makhrova Ella V.*, Doctor of Culturology, Professor, Head of the Philosophy, History and Theory of Arts Department of Vaganova Ballet Academy.

Menshikov Leonid A. — Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-rector for educational and methodical work of Vaganova Ballet Academy.

Nikiforova Larisa V. — Doctor of Culturology, Professor of the Philosophy, History and Theory of Arts Department of Vaganova Ballet Academy.

Privalov Anatolii M. — Candidate of Medicine, Head of the Podiatric Department of MEDEM International Clinic.

Stepanova Elena V. — Postgraduate student of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Scientific adviser: *Guseinova Zivar M.* — Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of History of Russian Music of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Urazymbetov Damir D. — Undergraduate student, Saint Petersburg State Institute of Culture.

Scientific adviser: *Kudashov Valeriy F.* — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Saint Petersburg State Institute of Culture.

Scientific consultant: *Makhlina Svetlana T.* — Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Saint Petersburg State Institute of Culture.

Chirva Yuri N. — Doctor of Arts, Professor of the Musical Arts Department of Vaganova Ballet Academy.

Shekalov Vladimir A. — Doctor of Arts, Professor of the Accompaniment Mastery and Musical Education Department of Vaganova Ballet Academy.

Eismont Polina M. — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Foreign Languages Department of Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrumentation.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«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, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

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»).
- Одновременно с авторскими материалами в виде отдельного файла с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Договор» (например: «Иванов Договор.pdf» высылается заполненный с помощью трафаретной формы, размещенной на сайте вуза по адресу: <http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511> лицензионный договор о предоставлении права использования произведений.

Контактное лицо по вопросам оформления лицензионного договора:

Васильев Игорь Владимирович, ведущий специалист научно-издательского отдела, канд. полит. наук.

E-mail: fpk@vaganovaacademy.ru

Телефон: +7 (812) 456-07-65, добавочный 204

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 (подрисовочный 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 наклейки для многоколоночных таблиц, не помещающихся 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. Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2016 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати – 81620.

Сведения о редакции:

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

№ 4 (45) 2016

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
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. 13,16 + 0,33 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.