



ВЕСТНИК № 6(41) АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА 2015 год им. А. Я. Вагановой

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

ПОБЕДА! 70 ЛЕТ



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

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



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

Редакционный совет

Цискаридзе Николай Максимович — председатель, ректор, народный артист России

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Иностранцы члены Редакционного совета:

Деннис Рич — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor

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

Элизабет Платель — директор хореографической школы Opera national de Paris

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Зозулина Наталья Николаевна — профессор кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дорогие читатели!

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

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

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

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

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

Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!



A large, stylized handwritten signature in black ink. The signature is highly cursive and fluid, with many loops and flourishes. It is written on a white background.

Ректор
Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели и авторы!

Последний в 2015 г. номер «Вестника» предлагает вашему вниманию широкий тематически и географически спектр материалов, посвященных не только хореографическому искусству, но и музыковедению, и педагогике балета.

Пожалуй, одной из ключевых тем уходящего года нам следует признать 100-летний юбилей выдающегося балетоведа В. М. Красовской, чья творческая жизнь была неразрывно связана с Академией. Эта знаменательная дата была отмечена проведением научной конференции, с материалами которой вы сможете ознакомиться в разделе, открывающем этот номер.

Символически закономерным представляется сегодня, что юбилейный год В. М. Красовской совпал с проведением в Польше «Года театра»: как известно, Вера Михайловна вела свое происхождение из династии польских петербуржцев, чья деятельность оставила весьма и весьма значительный след в российской культуре. Наследию династии Красовских посвящен один из материалов раздела «Балет на перекрестке культур. Россия – Польша». Здесь собраны статьи, основой для которых стали доклады участников международной научной конференции, прошедшей в Академии при поддержке Польского института в Санкт-Петербурге. Часть материалов, предоставленных польскими коллегами (преимущественно – преподавателями Музыкального университета им. Фредерика Шопена в Варшаве) публикуется в оригинале, на польском языке. Тематический диапазон раздела традиционно обширен: мемуарные, художественно-критические, историко-архивные, а также статьи педагогической направленности.

Особо хочется обратить внимание читателей на статью М. П. Радиной, посвященную истории постановок балета «Фея кукол». Премьера сюиты из этого балета, воссозданной в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в конце 2015 г., состоялась на сцене Эрмитажного театра и стала замечательным подарком всем петербургским поклонникам классического танца.

Плодом архивных изысканий И. А. Пушкиной стал материал, проливающий свет на малоизвестные страницы жизни солистки Кировского театра Н. А. Анисимовой (1909–1979).

Статья Г. К. Жуковой в разделе «Вопросы методологии науки и образования» может оказаться интересной не только для историков балета и специалистов в области хореографического искусства: здесь освещаются вопросы специфики фортепианных транскрипций балетной музыки в концертной жизни XIX–XXI вв.

До новых встреч в 2016-м!

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

К 100-ЛЕТИЮ В. М. КРАСОВСКОЙ

<i>Б. А. Илларионов.</i> В. М. Красовская и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой	11
<i>Л. И. Абызова.</i> В. М. Красовская — новатор жанра балетных обзоров	17
<i>Л. В. Грабова.</i> Личный архивный фонд В. М. Красовской в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга	21
<i>О. А. Фролова.</i> Личная библиотека В. М. Красовской в фонде Санкт-Петербургской ГТБ	24
<i>В. И. Уральская.</i> Балетоведение: профессиограмма, кадры, образование	30
<i>Т. В. Пуртова.</i> К проблеме преподавания предмета «История балета» в ВУЗах искусств	33
<i>В. С. Кольцова.</i> Работы А. Я. Левинсона как источник исторических исследований В. М. Красовской	36

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

<i>И. А. Пушкина.</i> Малоизвестные страницы жизни солистки Кировского театра (материалы к биографии Н. А. Анисимовой)	40
<i>М. П. Радина.</i> «Фея кукол» в Петербурге (к воссозданию спектакля в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой)	49

БАЛЕТ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР. РОССИЯ-ПОЛЬША

<i>К. Carlos-Machej.</i> Tradycja rosyjskiej szkoły tańca klasycznego w edukacji baletowej Polska. Metodyczne kontakty (на польск. яз)	58
<i>Z. Rudnicka.</i> Etiudy choreograficzne jako istotny element procesu kształtowania sylwetki artystycznej ucznia szkoły baletowej (на польск. яз)	61
<i>Б. Ксенжеквич.</i> Влияние методики А. Я. Вагановой в контексте истории и практики польского балета	66
<i>Д. Пясецка.</i> С благодарностью к моим ленинградским учителям	74
<i>Й. Сибильска-Сюдым.</i> Варшавские гастроли Н. К. Богдановой (по материалам «Kurier Warszawski» 1855–1867 гг.)	79
<i>С. Чехлевска.</i> «Краковская свадьба в Ойцуве» — петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре)	86
<i>А. К. Васильев.</i> Польские лейтмотивы в русской опере	91
<i>М. Ю. Гендова.</i> Польские бальные танцы в зеркале русской литературы	97
<i>Е. М. Коляда.</i> Наследие династии Красовских: вклад польской семьи в культуру России	103
<i>А. М. Кулегин.</i> Матильда Кшесинская против Владимира Ленина. Из истории судебного процесса о выселении большевистских организаций из особняка М. Кшесинской (май 1917 г.)	112
<i>С. Н. Попов.</i> Польский Национальный балет 2009–2013 гг. Из практического опыта	121
<i>И. А. Пушкина.</i> Польские танцы на русской балетной сцене	130
<i>Ю. В. Сальникова.</i> «Гордая полячка» в контексте русской культуры (актрисы-польки в российском кинематографе XX в.)	136

<i>Д. С. Свистунович.</i> Визуально-музыкальный образ России в спектакле Кшиштофа Ясиньского «Бесы»	145
<i>А. А. Соколов-Каминский.</i> Матильда Кшесинская и поиски нового в балете начала XX в.	150
<i>П. М. Степанова.</i> Тренинги Е. Гротовского и проблема «нового тела» в современном театре	152

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Г. К. Жукова.</i> Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XIX–XXI вв.	156
---	-----

HARMONIA MUNDI

<i>В. А. Кушелев</i> Дионисийское и аполлоновское истолкование искусства и человека	163
<i>Р. В. Светлов.</i> Философ в визуальном пространстве античного города	171

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

<i>Л. А. Меньшиков.</i> «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства	180
--	-----

КНИЖНАЯ ПОЛКА

<i>В. И. Максимов.</i> Издания Академии Русского балета к 100-летию юбилею В. М. Красовской и 90-летию юбилею И. Д. Бельского	188
--	-----

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

<i>Л. И. Абызова.</i> В честь великого балетоведа	191
<i>И. А. Пушкина.</i> Научно-практическая конференция «Балет сквозь литературу»	194
<i>И. А. Пушкина, А. В. Константинова.</i> На перекрестке великих культур	195
<i>О. И. Розанова.</i> Незабываемые встречи	198
<i>Б. А. Илларионов.</i> В преддверии года Петипа	200
<i>Т. Н. Горина.</i> Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. Июнь–декабрь 2015 г.	202

Примечание к № 3 (38) за 2015 г.	208
Список сокращений	209
Аннотации	210
Abstracts	220
Авторы	229
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	233
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	234
К сведению подписчиков	236
Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2015 г.	237

CONTENTS

From the Rector of Vaganova ballet Academy Nikolay M. Tsiskaridze	3
From the Edition	4
ON THE 100-th ANNIVERSARY OF V. M. KRASOVSKAYA	
<i>B. A. Illarionov.</i> V. M. Krasovskaya and the Vaganova Ballet Academy	11
<i>L. I. Abyzova.</i> V. M. Krasovskaya – a pioneer of the ballet review	17
<i>L. V. Grabova.</i> Personal archives of V. M. Krasovskaya in the Central State Archive of Literature and Arts of St. Petersburg	21
<i>O. A. Frolova.</i> The personal library of V. M. Krasovskaya in fund of Saint-Petersburg state Teatre library	24
<i>V. I. Uralskaya.</i> Theory and history of ballet: professiogram, experts, education	30
<i>T. V. Purtova.</i> On developing of teaching History of Ballet as a subject for Art Institutions of Higher Education	33
<i>V. S. Koltsova.</i> The works of J. Levinson as a source of historical research V. M. Krasovskaya	36
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE	
<i>I. A. Pushkina.</i> Less-known pages of life soloists of the Kirov Ballet (materials for the biography of N. A. Anisimova)	40
<i>M. P. Radina.</i> «The Fairy Doll» in Saint-Petersburg (to recreation of the ballet by the Vaganova Ballet Academy)	49
BALLET AT THE CROSSROADS OF CULTURES. RUSSIA-POLAND	
<i>K. Carlos-Machej.</i> The tradition of the Russian school of classical dance at the Polish ballet education. Methodical Contacts (polish lang)	58
<i>Z. Rudnicka.</i> Etudes choreography as an important part of the process of shaping artistic image of student ballet school (polish lang)	61
<i>B. Książkiewicz.</i> The impact of A. Y. Vaganova's methods on the context of the history and practice of Polish ballet art	66
<i>D. Piasecka.</i> With gratitude to my teachers from Leningrad	74
<i>J. Sibilska-Siudym.</i> Warsaw tours of N. K. Bogdanova (materials of «Kurier Warszawski» 1855–1867)	79
<i>Z. Czechlewska.</i> «Krakow wedding in Ojców»: Petersburg's chapter in the history of the Polish performance (to the question of the mutual influence of folklore and academic in musical theater)	86
<i>K. Vasiliev.</i> Polish motifs in Russian opera	91
<i>M. Y. Gendova.</i> Polish ballroom dancing in the mirror of Russian literature	97
<i>E. M. Koljada.</i> The heritage of the family of Krasovski: the contribution of the polish dynasty in the culture of Russia	103
<i>M. Kulegin.</i> Mathilda Kshesinska v. Vladimir Lenin. A History of Dispossession Proceedings against Bolshevik Organizations from Kshesinskaya's Mansion (May 1917)	112
<i>S. N. Popov.</i> The Polish National Ballet: 2009–2013. First soloist's experience	121
<i>I. A. Pushkina.</i> Polish dancing in Russian ballet stage	130
<i>Y. V. Salnikova.</i> «Prideful polish woman» in the context of russian culture (Polish-actresses in Russian cinema of the twentieth century)	136

<i>D. S. Svistunovich.</i> Visually-musical model of Russia in the performance of Krzysztof Jasinski «Devils»	145
<i>A. A. Sokolov-Kaminsky.</i> Mathilda Kshesinska and search for a new ballet in the early XX century	150
<i>P. M. Stepanova.</i> J. Grotovski's trainings and the problem of the «new body» in the modern theater	152

METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION

<i>G. K. Zukova.</i> Piano transcription of ballet music. The concert life of XIX–XXI explosives	156
--	-----

HARMONIA MUNDI

<i>V. A. Kushelev.</i> Dionysian and apollonian interpretation of the art and human	163
<i>R. V. Svetlov.</i> Philosopher in the visual space of the ancient city	171

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

<i>L. A. Menshikov.</i> «An Elusive Aesthetic» in the Anti-art community	180
--	-----

BOOKSHELF

<i>V. I. Maximov.</i> Publications of the Academy of Russian Ballet to the 100th anniversary of V. M. Krasouskaya and the 90th anniversary of I. D. Belsky	188
--	-----

CHRONICLE

<i>L. I. Abyzova.</i> In honor of the great historian of ballet	191
<i>I. A. Pushkina.</i> Scientific and practical conference «Ballet through literature»	194
<i>I. A. Pushkina, A. V. Konstantinova.</i> At the crossroads of great cultures	195
<i>O. I. Rozanova.</i> Unforgettable meetings	198
<i>B. A. Illarionov.</i> Ahead of the Petipa's year	200
<i>T. N. Gorina.</i> Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education. September – december 2015	202

Note to № 3 (38) of 2015	208
List of acronyms	209
Abstracts	210
List of autors	229
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	233
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	234
To data of follovers	236
A list of materials published in the «Bulletin of the Vaganova Ballet Academy» in Vaganova Ballet Academy 2015	237



*«В этих стенах Вера Михайловна будет жить вечно,
потому что здесь всегда будут читать ее книги»*

*Н. М. Цискаридзе,
Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*

ПРИВЕТСТВИЕ

МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ РФ В.Р. МЕДИНСКОГО
УЧАСТНИКАМ НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«В ЧЕСТЬ В. М. КРАСОВСКОЙ»

УВАЖАЕМЫЕ ДРУЗЬЯ!

РАД ПРИВЕТСТВОВАТЬ УЧАСТНИКОВ НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕРЫ МИХАЙЛОВНЫ КРАСОВСКОЙ – ВЫДАЮЩЕГОСЯ УЧЕНОГО, ОСНОВОПОЛОЖНИЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ, СОЗДАТЕЛЯ НАУЧНОЙ ИСТОРИИ РУССКОГО И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЕТА, БЛЕСТЯЩЕГО КРИТИКА И ЛИТЕРАТОРА.

ПРИМЕЧАТЕЛЬНО, ЧТО КОНФЕРЕНЦИЯ ПРОХОДИТ В АКАДЕМИИ ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ – НАСТОЯЩЕЙ КОЛЫБЕЛИ РУССКОГО БАЛЕТА, КОТОРУЮ ВЕРА МИХАЙЛОВНА ОКОНЧИЛА КАК ТАНЦОВЩИЦА. И ИМЕННО ЗДЕСЬ РАБОТАЕТ ЕДИНСТВЕННАЯ В МИРЕ КАФЕДРА БАЛЕТОВЕДЕНИЯ, СОЗДАННАЯ ПРИ ЕЕ НЕПОСРЕДСТВЕННОМ УЧАСТИИ.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРУДОВ КРАСОВСКОЙ ВПЕЧАТЛЯЕТ: БОЛЕЕ ДЕСЯТКА КНИГ, КОТОРЫЕ РЕГУЛЯРНО ПЕРЕИЗДАЮТСЯ НЕ ТОЛЬКО НА РУССКОМ, НО И НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ; СОТНИ НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ, НЕ ТЕРЯЮЩИЕ СВОЮ АКТУАЛЬНОСТЬ И ПО СЕЙ ДЕНЬ. ТРУДЫ ВЕРЫ МИХАЙЛОВНЫ – ЭТО НЕ ТОЛЬКО ПРОВЕРЕННЫЕ ВРЕМЕНЕМ УЧЕБНИКИ, ЭТО НАСТОЯЩАЯ ШКОЛА ДЛЯ НОВЫХ ПОКОЛЕНИЙ ИСКУССТВОВЕДОВ, ШКОЛА ИСТОРИЧЕСКОГО И КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА, ШКОЛА ПРЕДАННОГО ОТНОШЕНИЯ К ПРОФЕССИИ.

ОНА БЫЛА ВЫСОКОПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ КРИТИКОМ, И ЕЕ ПРОГРЕССИВНЫЙ, НЕРАВНОДУШНЫЙ ВЗГЛЯД, АКТИВНАЯ ПОДДЕРЖКА МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ-НОВАТОРОВ – ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА, ИГОРЯ БЕЛЬСКОГО, НИКОЛАЯ БОЯРЧИКОВА – СОДЕЙСТВОВАЛА ПОБЕДАМ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА НАШЕЙ СТРАНЫ.

УБЕЖДЕН, ЧТО КОНФЕРЕНЦИЯ «В ЧЕСТЬ В. М. КРАСОВСКОЙ» НЕ ТОЛЬКО СТАНЕТ ДАНЫЮ ПАМЯТИ ВЫДАЮЩЕМУСЯ УЧЕНОМУ, НО И НАМЕТИТ НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ КАК НАУКИ.

ЖЕЛАЮ УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ И ДАЛЬНЕЙШИХ УСПЕХОВ!

МИНИСТР КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ –
В.Р. МЕДИНСКИЙ
М. Гнездииковский пер., д.7/6
Москва, 125009
№ 16395-02-11-ВМ
от «28» сентября 2015г.



УДК 792.8

Б. А. Илларионов

В. М. КРАСОВСКАЯ

И АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Судьба Веры Михайловны Красовской неразрывно связана с Академией Русского балета. Она — выпускница этой Школы, ученица Агриппины Яковлевны Вагановой. Это — ключевой факт ее биографии.

Личность Красовской — и творческую, и человеческую — сформировали два обстоятельства: профессиональное образование танцовщицы и необыкновенная способность к самоорганизации и самообразованию. Удивительно, но факт: она поступила в аспирантуру Государственного научно-исследовательского института театра и музыки (Зубовский институт, нынешний РИИИ) с дипломом хореографического училища, то есть, формально не имея высшего образования, и стала великим ученым.

Известно, что первая публикация Красовской относится к 1941 г. Ею стал творческий портрет молодой балерины Аллы Шелест в ленинградском журнале «Искусство и жизнь» [см.:1, с. 46]. В балетоведении эта дата считается точкой отсчета писательской деятельности Веры Михайловны. Сомнения, казалось бы, исключает и перечень ее работ в «Библиографическом указателе трудов» [2, с. 40]. Однако необходимо обратить внимание на следующие сведения.

В конце 1930-х гг. Ю. И. Слонимский готовил к печати книгу «Драматургия балета. Статьи и материалы». Была выполнена верстка, корректура, отпечатаны сигнальные экземпляры. Но, как пишет П. А. Гусев: «Написанная в 1938–1939 годах «Драматургия балетного театра XIX века» ждала издания очень долго. Я был в числе немногих читателей рукописи, радовался открытиям, которые она вносила в мировую литературу о балете, и очень горевал, узнав, что во время блокады Ленинграда погибли отпечатанные листы книги» [3, с. 6]. Но погиб набор, а сигнальный экземпляр сохранился у Петра Андреевича Гусева. В 1990-е гг. мне довелось познакомиться с этим экземпляром, благодаря любезности вдовы П. А. Гусева Валентины Васильевны Румянцевой (ксерокопия сигнального экземпляра книги хранится в архиве автора). На титульном листе значится: «Слонимский Ю. Драматургия балета. Статьи и материалы. Общая редакция П. Гусева. Государственное издательство «Искусство». Ленинград, 1941».

Для этого издания Красовской сделаны три перевода:

- либретто Сальватора Вигано балета «Весталка» [4, с. 207–210] (на с. 210 указано: «Перевод В. Красовской»);
- либретто Жюля Перро и Фанни Черрито балета «Ундина или Наяда» [4, с. 271–274] (на с. 274 указано: «Перевод В. Красовской»);
- либретто Теофиля Готье и Артюра Сен-Леона балета «Пакеретта» [4, с. 293–306] (на с. 306 указано: «Перевод В. Красовской»).

Таким образом, мы установили, что не статьей об А. Я. Шелест в 1941 г., а этими переводами начинается литературное творчество В. М. Красовской. Кроме того, подобный дебют неслучаен: Вера Михайловна с детства свободно владела несколькими иностранными языками, что будет неоценимым подспорьем в работах по истории западноевропейского балета.

Следует обратить внимание еще на один малоизвестный факт биографии ученого. Первая запись в трудовой книжке В. М. Красовской свидетельствует, что она поступила в труппу Государственного академического театра оперы и балета (впоследствии — имени С. М. Кирова) 15 июня 1933 г. 19 сентября 1941 г. ей «Предоставлен отпуск без сохранения содержания на время эвакуации театра. Прик [аз] 96 от 22.09.41».

Следующая запись представляет особый интерес: «1950. I (январь). 27. Лен. Гос. Хореографическое Уч-ще. Преподаватель истории балета. Пр. № 11–1950». Через полтора года, в течение которых проработала в этой должности В. М. Красовская, появляется запись: «1951. IX (сентябрь). 15. Освободить ввиду необходимости работы над диссертацией». Этот период деятельности Красовской-педагога нам не известен, и, возможно, он станет предметом будущих изысканий. Главная причина в том, что она сама никогда о нем не рассказывала. После кончины Веры Михайловны ее супруг Давид Иосифович Золотницкий скупно сообщил, что она ушла, поскольку на педсоветах подвергалась «проработкам» за свои статьи в печати.

Красовская перестала быть сотрудницей хореографического училища, но всем своим творчеством оставалась связанной с ним. Она писала об училище, о его выпускных спектаклях, педагогах. Но самое главное — в центре ее исследований и критических статей всегда были воспитанники старейшей русской балетной школы.

Сюда, уже в Академию Красовская вернется в конце жизни, став выдающимся ученым с мировым именем. В 1995 г. руководителями Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Леонидом Николаевичем Надировым и Игорем Дмитриевичем Бельским было принято решение о начале подготовки балетоведов. На созданную двумя годами ранее кафедру истории и теории хореографического искусства, которой заведовала Марина Александровна Ильичева, профессором-консультантом пригласили В. М. Красовскую. Так получилось (реорганизации и оптимизации бывали всегда), что в тот год Красовскую уволили из Театрального института «по окончанию срока работы». Академия Русского балета стала последним местом работы Веры Михайловны. Спустя год Ильичева перешла на постоянную работу в Мариинский театр, и Красовская совершенно естественно возглавила кафедру истории и теории хореографического искусства.

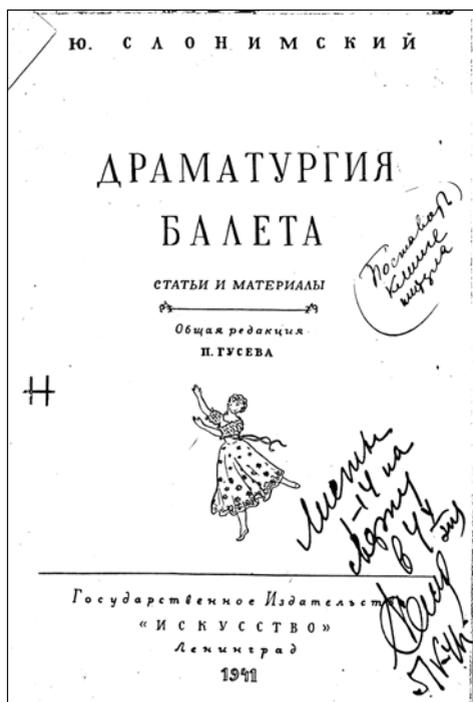
Три года — с 1996 по 1999 — она занимала пост заведующего кафедрой. Красовская не читала лекций, но принимала активное участие в жизни кафедры. Она давала консультации, принимала участие в обсуждении учебных планов и программ, присутствовала на защите курсовых работ (до дипломных она, увы, не дожила). И, что очень важно, в этот период преподавать в Академию пришли ее ученики.



В. М. Красовская. 1950-е гг.
Архив АРБ имени А. Я. Вагановой.

СВЕДЕНИЯ О РАБОТЕ					
№ записи	Дата			Сведения о приеме на работу, перемещениях по работе и увольнении (с указанием причин)	На основании чего выписан записки (документ, его дата и номер)
	Год	Месяц	Число		
1	1923	12	15	Государственный театр оперы и балета им. С. М. Кирова	Паспорт № 119 от 26.12.23. Звание балетмейстера. Выдан 1923-1926.
2	1941	12	19	Младший артист оперы	История болезни № 96 от 22/12-41.
	08	03	04	История болезни	История болезни № 11 от 11.03.42.
3	1950	1	24	Министерство культуры РСФСР	Приказ от 11.03.1950
4	1951	11	15	Составитель программы	Приказ от 10.05.51.
	01	08	48	Составитель программы	Приказ от 10.05.51.
5	1953	11	1	Составитель программы	Приказ от 10.05.51.
6	1971	01	01	Переведена на должность профессора-композитора	приказ от 16.1.71.

Из трудовой книжки
В. М. Красовской.



Титульный лист
сигнального экземпляра книги
Ю. Слонимского «Драматургия балета.
Статьи и материалы».



Презентация выхода в свет книги В. М. Красовской «Профили танца». Справа налево:
Н. М. Дудинская, В. М. Красовская, А. М. Решетов, Ю. М. Красовский, Д. И. Золотницкий,
И. Д. Бельский, Л. Н. Надиров. АРБ имени А. Я. Вагановой. 1999 г.

Надо сказать, Красовская никогда не употребляла слов «мой ученик», в лучшем случае могла сказать «мой аспирант». Но мы все — кто писал под ее руководством диссертации, кто участвовал в работе Семинара молодых балетных критиков под ее руководством при Санкт-Петербургском отделении Союза театральных деятелей — считаем себя ее учениками. Наталия Зозулина, Татьяна Кузовлева, Мария Ратанова, Ольга Гладкова, Татьяна Горина, автор этих строк — стали преподавать в Академии. Также с нами сотрудничал давний коллега и друг Красовской, блестящий ученый и лектор Лев Иосифович Гительман.

Красовская все время спрашивала: «Чем я могу быть полезной Школе?» Так и родилась идея книги «Профили танца» — последнего издания, вышедшего в свет при ее жизни. Книга «Балет сквозь литературу» появилась уже в 2005 г., она была подготовлена к печати по замыслу Веры Михайловны ее супругом Д. И. Золотницким. Эти два издания Академии Русского балета стали принципиальными балетоведческими трудами на рубеже тысячелетий. Поэтому так важен для нас выход в свет второго издания «Профилей танца», приуроченный к 100-летию со дня рождения В. М. Красовской.

В 1999 г. Веры Михайловны не стало. Семья передала Академии уникальную научную картотеку Красовской, чтобы та заняла главное место в создаваемом кабинете балетоведения.

Значение картотеки трудно переоценить. Она одновременно являла собой:

- памятник научной деятельности выдающегося ученого;
- собрание огромного информационного материала;
- наглядное методическое пособие по организации научной работы.

В начале 2002 г. руководство Академии объявило о создании кабинета балетоведения имени В. М. Красовской, было выделено помещение, проведена научная конференция, посвященная проблемам балетоведческого образования [см.: 5].

К сожалению, затем последовали печальные события. В августе 2003 г. руководство Академии неожиданно решило, что кабинет балетоведения не нужен, он был закрыт. Коллектив кафедры не смог его отстоять. А в сентябре 2003 г. в музее Академии, именно в том месте, где хранилась картотека В. М. Красовской, случился пожар. Нам сообщили, что картотека полностью уничтожена. В 2004 г. кафедра истории и теории хореографического искусства была преобразована в кафедру методики организации образовательного процесса нетипового вуза. Вскоре была прекращена и подготовка балетоведов. Почти десятилетие длилось забвение, но время все ставит на свои места.

Одним из первых решений Николая Максимовича Цискаридзе — тогда еще не ректора, а исполняющего обязанности — было решение о возрождении кафедры балетоведения. Кабинет балетоведения имени В. М. Красовской также воссоздан, сейчас мы активно работаем над его наполнением. Оказалось, что и картотека Красовской не погибла полностью; сегодня сложнейшие работы по восстановлению, систематизации и оцифровке сохранившегося массива ведет профессор нашей кафедры Н. Н. Зозулина (этому был посвящен ее доклад на юбилейной конференции).

Сегодня Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой — место, где хранят память о Вере Михайловне Красовской, где продолжают ее дело, где живет ее наследие, потому что здесь им пользуются ежедневно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красовская В.* Алла Шелест // Искусство и жизнь. 1941. № 3.
2. Библиографический указатель трудов Веры Михайловны Красовской. Редактор-составитель Д. Золотницкий. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2000.
3. *Гусев П.* Читая книги. Заметки на полях / Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977.
4. *Слонимский Ю.* Драматургия балета. Статьи и материалы / Общая редакция П. Гусева. Л.: Государственное издательство «Искусство», 1941. [Сигнальный экз.]
5. Конференция по проблемам балетоведческого образования. Доклады и тезисы. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2002. 70 с.

УДК 792. 8

Л. И. Абызова

В. М. КРАСОВСКАЯ – НОВАТОР ЖАНРА БАЛЕТНЫХ ОБЗОРОВ

Вера Михайловна Красовская проявила себя выдающимся ученым в разных жанрах балетоведения, но в некоторых из них она стала подлинным новатором; например, в жанре обзора балетного сезона.

К середине двадцатого столетия в советском театроведении сложился институт рецензирования. Не будем говорить здесь об ангажированности ряда авторов и идеологических границах, но факт существования профессиональных рецензентов вряд ли подлежит сомнению. С 1941 г. с балетными рецензиями начала выступать в печати и В. М. Красовская, а в 1954 г. она стала зачинателем нового жанра, принадлежащего к научной и художественной критике, – обзору театральных сезонов.

Всего Красовской написаны восемь таких работ. Они напечатаны в литературно-художественных и общественно-политических журналах «Звезда» и «Нева»¹. Каждый обзор посвящен сезону в ленинградских балетных труппах Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (ГАТОБ), Малого оперного театра и Ленинградского хореографического училища, иногда выступлениям иностранных гастролеров и коллективам художественной самодеятельности. Суммарный объем публикаций составляет около 400000 знаков (10 авторских листов).

Обзоры В. М. Красовской отличает сплав информации, аналитики и художественности изложения материала. Несмотря на сравнительно узкие временные границы (театральный сезон по отечественной традиции длится с сентября по июнь), они носят масштабный научно-теоретический характер. Это удается за счет того, что хроника театральных событий, наблюдения автора, неизменно дополняются анализом, выявлением сущности процессов на балетной сцене, их оценкой и прогнозированием дальнейших результатов.

Мы не должны упустить из внимания, что первый обзор опубликован в 1954 г., то есть всего через год после смерти И. В. Сталина, когда общественная жизнь не успела измениться, до оттепели было еще далеко, и советская театральная критика была оружием идеологической пропаганды. На этом фоне удивительна свобода мысли Красовской, ее независимость от соцреалистической установки.

¹ *Красовская В.* Балетный сезон в Ленинграде//Звезда. 1954. № 9. С. 163–168; *Красовская В.* Балетный сезон в Ленинграде//Звезда. 1955. № 9. С. 160–168; *Красовская В.* Будни ленинградского балета//Звезда. 1956. № 9. С. 152–159; *Красовская В.* Ленинградский балет продолжает поиски//Звезда. 1957. № 9. С. 175–183; *Красовская В.* Балетный сезон в Ленинграде//Звезда. 1958. № 9. С. 199–206; *Красовская В.* Старое и новое в балете//Нева. 1959. № 9. С. 175–183; *Красовская В.* Времена поисков, времена выдвиганий//Нева. 1960. № 10. С. 180–187; *Красовская В.* В поисках современной выразительности. Балетный сезон в Ленинграде//Нева. 1961. № 12. С. 166–175.

Восхищает и ясность позиции, четкость формулировок, звучащих с первых слов первого обзора: «Жизнь ленинградского балета в минувшем сезоне наглядно отразила картину жизни всего советского балета за последние годы. Картина эта рождает кое-какие недоуменные вопросы. Главный вопрос таков: почему, в силу каких таинственных обстоятельств лучшие балетные театры страны, ее гордость и слава, резко остановились в своем творческом развитии?» [1, с. 163]. Хотя в центре анализа — работа ленинградских трупп, автор не оставляет без внимания балетные театры Москвы, периферии и столиц союзных республик, показывая тем самым, что развитие отечественного хореографического искусства — единый процесс. Лидерство определяется беспристрастно, доказательно и по заслугам переходит то к Малому оперному, то к ГАТОБу имени С. М. Кирова.

Каждый спектакль рассматривается подробно по актам и картинам. Оценивается работа композитора, балетмейстера, сценариста, художника, дирижера, исполнителей не только главных, но и второстепенных партий. Особенно выделены работы молодых артистов. Такой подход позволяет современным читателям не просто поверить авторитету Красовской при вынесении ею оценок, но самим живо представить происходящее на сцене.

В обзорах поднимаются вопросы теоретического характера: о симфонической хореографии, месте драматического балета на современной сцене, крупных и малых формах балетных спектаклей (автор считает главной задачей отечественного театра создание больших, «полнометражных» балетов [см.: 2, с. 182]), авторстве хореографии и защите авторских прав, проблемах сохранения классического наследия. «Произведение балетного искусства утратить легче легкого; никакая запись и даже кинематограф не способны сохранить существенные подробности оригинальных постановок. Недаром восстановленная в Лондоне по записям «Спящая красавица» так неприятно поразила искажением подлинного текста», — писала в 1961 г. Красовская. Она словно обращалась к тем, кто через полвека будет увлечен возобновлениями спектаклей по записям. А любителям перестановок можно адресовать строки 1954 г.: «Балетные «Бахчисарайский фонтан», «Овечий источник» и «Ромео и Джульетта» остались далеко в тридцатых годах нашего века, насчитывающего уже шестой десяток, и стали почти такой же историей, как и их литературные первоисточники» [1, с. 164].

Несмотря на масштабный, проблемный характер материалов, они полны многими частными подробностями. «Недобросовестность, и удручающую, проявил поборник актерского вживания в образ И. Бельский. < ... > Он не удосужился [в панадеросе — Л. А.] загримироваться, а < ... > на вызовы после окончания акта он выслал вместо себя танцовщика из кордебалета в сходном костюме. < ... > Исполняя вариации в сцене сна Раймонды, Н. Кургапкина, делая прыжок бризе, опускалась не на носок ноги, а на всю ступню, что решительно противопоказано в любых прыжках классического танца. Г. Иванова в прыжке сисон на арабеск излишне подавала корпус вперед, что тоже отнюдь не рекомендуется» [3, с. 153]. Это не мелочные придирки, а строгость коллеги-профессионала. И многие ли современные критики могут похвастаться знанием, как приземляться после того или иного прыжка?

Беспристрастно и требовательно судит Красовская учеников и педагогов Ленинградского хореографического училища. Достоинства выпускников всегда отмечены, но и недостатки не замалчиваются. Автор упрекает педагогов в том, что их воспитанники выступают в номерах, непосильных по технике, амплуа, актерскому мастерству или, напротив, облегченных. Красовская ратует за постановки выпускных спектаклей больших форм, доказывая их преимущества перед сборными программами из вариаций и *pas de deux*.

Особая заслуга В. М. Красовской — поддержка лидеров нового поколения хореографов Юрия Григоровича и Игоря Бельского. Уже в первом обзоре 1954 г. отмечено, что «к положительным качествам мы относим не только успех творческих решений, но и смелость творческих дерзаний» [1, с. 163]. Однако именно подробный анализ творческих решений балетов «Каменный цветок» и «Легенда о любви» в постановке Григоровича и «Седьмая симфония» в постановке Бельского убедительно доказал значение этих спектаклей для истории отечественного балетного театра. И если сегодня нам важен именно рубеж, определяющий конец эпохи советского драмбалета, то для современников Красовской особо значимой была ее оценка новаторства Григоровича и Бельского. Сразу после премьеры «Каменного цветка» В. М. Красовская отмечает: «Выразительные средства современной нам хореографии отобраны Григоровичем самостоятельно и с незаурядным художественным вкусом. < ... > Это — начало нового этапа: недаром «Каменный цветок» — спектакль молодежи, творческой, пытливой, ищущей» [2, с. 177,179]. О «Каменном цветке» и «Легенде о любви»: «Оба спектакля далеко превосходят все созданное мировым балетом в области философской драмы» [4, с. 170]. Премьера «Берега надежды» удостоена резюме: ««Берег надежды» — новая победа ленинградского балетного театра, победа особенно значительная потому, что она достигнута на главном пути направления советского искусства» [5, с. 182,183]. Повторим, что к своим выводам ученый подводит читателей после подробного, всестороннего, доказательного анализа спектаклей.

Обзоры послужили материалом для сборника В. М. Красовской «Статьи о балете» [6]. Однако «необработанный» текст встречается только в самоцитировании при описании балета «Каменный цветок». В иных случаях приведенная в обзорах фактология, непосредственное осмысление процесса происходящего на балетной сцене стали лишь базой для новой ступени развития теоретической мысли ученого. Есть и утраты. «Статьи о балете» лишились многого: развернутых и ярких портретов танцовщиков, анализа целого ряда спектаклей (особенно из репертуара Малого оперного театра), оценки работы Ленинградского хореографического училища, массы мельчайших подробностей, касающихся самых разных сторон жизни театра. Все эти великолепно написанные страницы автор исключает как отвлекающие внимание от главной темы — попытки определить значение нового этапа отечественной хореографии.

Можно только сожалеть, что В. М. Красовская после 1961 г. перестала обозревать балетные сезоны. Ее работы, обладающие развернутой аргументацией и убедительными выводами, не потеряли своей актуальности. Они могут служить источником для изучения истории балета, эталоном балетной критики. Однако

опубликованные в журналах, не принадлежащим к специализированным театральным изданиям, они выпадают из круга зрения балетоведов, особенно молодого поколения. Думается, эта часть творческого наследия выдающегося ученого заслуживает переиздания отдельным сборником.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Балетный сезон в Ленинграде // Звезда. 1954. № 9. С. 163.
2. Красовская В. Ленинградский балет продолжает поиски // Звезда. 1957. № 9. С. 182.
3. Красовская В. Будни ленинградского балета // Звезда. 1956. № 9. С. 153.
4. Красовская В. В поисках современной выразительности. Балетный сезон в Ленинграде // Нева. 1961. № 12. С. 170.
5. Красовская В. Старое и новое в балете // Нева. 1959. № 9. С. 182, 183.
6. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967.

УДК 792.8

Л. В. Грабова

ЛИЧНЫЙ АРХИВНЫЙ ФОНД В. М. КРАСОВСКОЙ
В ЦГАЛИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

В 1990 г. Вера Михайловна Красовская начала передачу своего ценнейшего и огромного архива в Центральный государственный архив литературы и искусства Ленинграда. После кончины Веры Михайловны передача архива завершилась ее мужем Давидом Иосифовичем Золотницким и братом, Юрием Михайловичем Красовским.

Фонд 517 включает документы к биографии, творческой деятельности, переписку и другие документы за 1930–2000 годы¹. Сведения к родословной записал Ю. М. Красовский, он же передал фотографии семьи Красовских-Зиновьевых. На обороте фотопортретов — надписи: о деде по матери, Николае Алексеевиче Зиновьеве (1839–1917), занимавшем посты губернатора Тулы и Могилева, члена Госсовета и товарища Министра внутренних дел, о прадеде по отцу — Красовском (Корвин-Красовском) Аполлинарии Каэтановиче (1817–1875), профессоре архитектуры, авторе труда «Гражданская архитектура. Части зданий. С атласом чертежей на 102 листах» (СПб, 1851) и о других представителях аристократического рода.

Справки, удостоверения, характеристики и другие официальные документы констатируют факты биографии В. М. Красовской.

В Личном листке по учету кадров, заполненном 14 января 1953 г., в графе — «бывшее сословие родителей», ее рукой записано — «Дворяне».

Свидетельство о рождении, выданное Московским районным отделом ЗАГС г. Петрограда 21 июля 1921 г., удостоверяет, что в метрической книге Церкви при Институте гражданских инженеров за 1915 г., в статье под № 7 имеются сведения о факте рождения Красовской Веры Михайловны 29 августа (по старому стилю) 1915 г.

19 февраля 1941 г. В. М. Красовская во время урока (тренажа) получила растяжение связок голеностопного сустава, вызванное ранее полученной травмой и ослаблением связок. Этот факт подтвержден двумя актами, один из которых подписан артистками балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова: Кремшевской, Каплан и Лебедевой.

С начала войны Вера Михайловна выступает с концертной бригадой перед моряками Краснознаменного Балтийского флота, с 1943 г. работает в Доме Красной Армии Белебеевского гарнизона. Через тридцать лет плодотворного труда

¹ В тексте использована информация из фонда «Красовская Вера Михайловна (1915–1999), театровед, педагог, доктор искусствоведения». Ввиду того, что фонд находится в процессе научного описания, дать ссылки на номер описи и дела не представляется возможным.

В. М. Красовской в области истории и теории хореографического искусства 29 июня 1973 г. Ю. В. Толубеев, К. Ю. Лавров и П. А. Гусев подписали обращение Ленинградского отделения ВТО в Государственный комитет при Совете Министров РСФСР о выдвижении ее на соискание Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского за создание фундаментального исследования «Русский балетный театр».

В 1966 г. В. М. Красовская вступила в Союз писателей РСФСР. Членом Союза писателей она могла бы стать и раньше, так как еще 27 марта 1959 г. писатель Николай Николаевич Никитин писал в приемную комиссию Ленинградской организации Союза писателей РСФСР: «Я хорошо знаю деятельность В. М. Красовской, как по ее книгам, так и по ее работам в журнале «Звезда», постоянным сотрудником которой она является. Ее большие статьи (наприм. «Уланова», «О Спартаке», «О лирике и драме балетного спектакля»), ее книги, выпущенные за последние годы (монография «Чабукиани», «Русский балетный театр»), говорят о ее глубоком знании материала, настоящей научной и критической эрудиции, кроме того они всегда интересно, культурно написаны и пользуются вниманием очень широкого круга читателей, а не только узкого круга специалистов. Все это, вместе с тем настоящим дарованием, которое чувствуется в ее трудах, заставляет меня просить Л.О. ССП принять В. М. Красовскую в члены Союза».

Следующий раздел фонда — «Рукописи» содержит статьи, очерки, информационные обзоры о балете, тексты выступлений и интервью, отзывы и рецензии В. М. Красовской на книги и публикации о балете, рецензии на балетные спектакли и рукописи, отзывы о работах студентов.

В научном и дружеском общении с Верой Михайловной находился многочисленный круг современников, что нашло отражение в самом обширном разделе фонда — переписке. Она получала сотни писем — от друзей, из издательств, редакций, от искусствоведов, читателей, иностранных корреспондентов. Вероятно, кроме научных интересов, ей доставляла наслаждение переписка на английском и французском языках, которыми она владела свободно. 2 июня 1965 г. в одном из писем неизвестному лицу с обращением «Дорогой Анатолий Яковлевич» Вера Михайловна пишет: «Я просто-таки обожаю Ваши письма. Вы даже не представляете, как они в духе нашей семьи. Мама, например, просто не замечает, что разговаривая со мной и моим братом, она составляет самые причудливые фразы из русских, английских и французских слов. Да и мы не очень это замечаем, хотя посторонние иногда удивляются». В конце письма фраза: «Посылаю Вам мою фотографию, самую любимую. Впрочем, это не совсем верно. Других — вообще нет». Возможно, этим признанием объясняется почти полное отсутствие фотографий в фонде. Впрочем, какие-то фотографии Вера Михайловна передала в музей Хореографического училища, за что ее 31 января 1967 г. запиской благодарила заведующая музеем Мариэтта Харлампиевна Франгопуло: «Верочка, большое спасибо за прелестные фото, которые 30-го принес мне твой юноша. Это отличное пополнение для Музея».

Заслуги В. М. Красовской были признаны коллегами. «Я думаю, что эта Ваша работа пользуется большим успехом у читателя — он, бедный, редко получает

книги, где о балете пишут живо, ярко и образно» – написал после выхода очередного труда Веры Михайловны Борис Александрович Львов-Анохин. Ее благодарили артисты балета: «Дорогая Верочка! Большое Вам спасибо за добрые слова, которые Вы написали к моему творческому вечеру» — писала Н. М. Дудинская 2 июля 1966 г. — «Для меня это было очень важным, радостным событием. Я очень ценю Ваше мнение. Поэтому, я всегда горда и счастлива, когда под строчками, написанными обо мне, стоит Ваше имя. Целую Вас крепко, крепко и еще раз благодарю».

Подробнее с материалами Веры Михайловны Красовской можно будет ознакомиться в читальном зале Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга после завершения научного описания фонда. Надеемся, что духовное наследие Веры Михайловны Красовской будет востребовано, а ее самоотверженный труд станет примером для будущих балетных критиков.

УДК 792.8; 02

О. А. Фролова

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА В. М. КРАСОВСКОЙ
В ФОНДЕ СПГТБ

В сентябре 2015 г. к столетию со дня рождения Веры Михайловны Красовской в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке была открыта выставка. На ней были представлены книги Веры Михайловны, ее рабочие записки, письма, фотографии, хранящиеся в фонде СПГТБ, а также материалы из семейного архива. Однако основной идеей выставки было представить личную библиотеку В. М. Красовской, переданную в дар Театральной библиотеке ее семьей.

В начале 2000 г. к нам обратилась Татьяна Давыдовна Золотницкая с предложением безвозмездно передать коллекцию книг В. М. Красовской. Давид Иосифович и Татьяна Давыдовна Золотницкие хотели отдать книги не просто в хорошие руки, а туда, где эта коллекция была бы наиболее востребована. Поэтому решение о передаче книг в Театральную библиотеку семья наших постоянных читателей приняла сразу. В библиотеке было принято решение выделить коллекцию, не распыляя ее по фонду (такая практика хранения личных библиотек существует). Сейчас коллекция хранится в отделе основного книгохранения. Она насчитывает 1276 книг и 186 журналов. В нее входят 726 книг на русском языке, а так же книги на английском, французском и др. Основная часть коллекции — это издания по балетному искусству, но есть и книги по другим видам искусств, художественная литература. В профессиональной части библиотеки можно найти книги с 1830 г. издания, репринтные издания XVI — XVIII вв., уникальные издания начала XX в., времен второй мировой войны, послевоенные издания до 1999 г.

Говоря о книгах первой половины XIX в., хочется обратить внимание на издание Теофиля Готье «Шедевры Гранд Опера, проиллюстрированные лучшими художниками Парижа и Лондона» [1].

Интерес к романтическим сюжетам Готье в России был всегда велик. Балетные спектакли по его либретто или по его произведениям ставились с 1841 г. (постановка «Жизели» — сценарий Готье, написанный совместно с Сен-Жоржем и Жаном Коралли по легенде, пересказанной Генрихом Гейне). Далее были «Дочь фараона» по «Роману о мумии», «Павильон Армиды» по новелле «Омфала», поставленный М. Фокиным по либретто и в оформлении А. Бенуа и др.

Заслуживает особого внимания издание «Альбом Гранд Опера: Основные сцены и декорации самых лучших спектаклей, поставленных на сцене Королевской академии музыки» [2], снабженное графическими цветными иллюстрациями. В него включено описание балетов, а также статья о Марии Тальони, выступавшей в Гранд Опера с 1827 г.

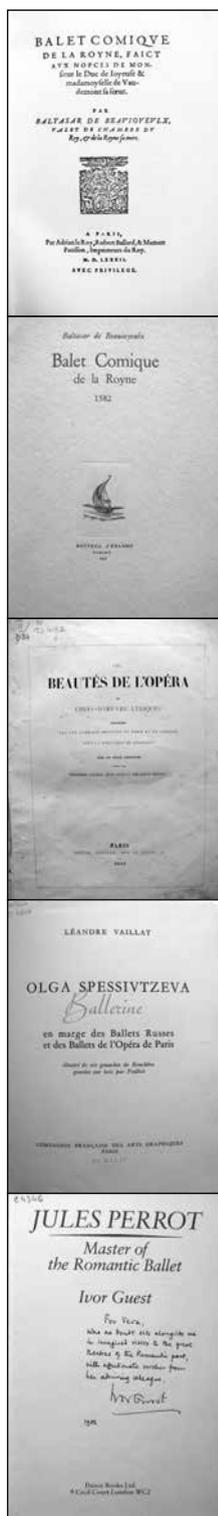
Среди репринтных изданий интересно либретто представления «Комедийный балет королевы» 1581 г. [3]. Это представление рассматривается в истории театра как самый первый балетный спектакль. Его инициатором была королева Франции Луиза Лотаргинская, супруга короля Генриха III Валуа. Этим действием должны были завершиться пиршества по поводу свадьбы сестры королевы. Автором стал королевский хореограф Бальтазар де Божуайе; он был итальянцем и входил в свиту Екатерины Медичи, когда та отправилась во Францию выходить замуж за Генриха II. Оставшись во Франции, он немало поспособствовал развитию балета как танцевального искусства. За основу данного представления он взял сюжет из «Одиссеи» Гомера, а именно легенду о Цирcee. В 1582 г. либретто балета было издано (оригинал хранится в Национальной библиотеке Франции).

Из изданий начала XX в. можно упомянуть книги В. Светлова «Современный балет», «Терпсихора»; «Письма о танце» Ж.-Ж. Новерра как на русском, так и на французском языке; книги И. Глебова; воспоминания М. Петипа, изданные в 1906 г.; издание Д. Лешкова «Мариус Петипа» (1922 г.). Представляют интерес книги А. Левинсона, написанные в период его жизни в России, например: «Мастера балета» (СПб, 1913 г.), и парижские издания, написанные на франц. яз., представленные в частности изданием «Сергей Лифарь» (1934 г.) [4]. Это последняя книга автора, изданная уже после его смерти. Она иллюстрирована рисунками П. Пикассо. На экземпляре из коллекции Красовской присутствует автограф С. Лифаря.

Любопытно издание книги Н. Легата «История русской школы» (Лондон, 1932) [5]. На книге имеется штамп школы студии Н. Николаевой-Легат. Николай Легат не только знаменитый танцовщик, но и педагог, уехав из России, продолжал заниматься преподавательской работой, его жена Надин Николаева-Легат танцевала, позже также занималась преподаванием.

Исторический период II мировой войны представлен лондонскими и парижскими изданиями. Например, книга Л. Вайя об известной балерине Марии Тальони была издана в разгар войны в 1942 г. [6]. Примечательно, что данный экземпляр имеет автограф автора. В 1944 г. у этого же автора выходит издание «Ольга Спесивцева» в оформлении Дмитрия Бушена, художника «Мира искусств», чье имя неразрывно связано с первой волной русской театральной эмиграции [7]. Книга проиллюстрирована шестью его рисунками выполненными гуашью, он же оформил авантитул. Нежные в голубых тонах гуаши, необыкновенно точно передают воздушный танец балерины. Общий тираж издания 518 экземпляров. Экземпляр из коллекции Красовской имеет номер 105. Некоторые экземпляры тиража оформлены гравюрами, вырезанными по рисункам Д. Бушена.

Из изданий периода середины XX в. нельзя обойти вниманием издания С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым» (Париж, 1939 г.) и «История русского балета» (Париж, 1945 г.) [8, 9], тем более что в нашей стране книги Лифаря не издавались вплоть до девяностых годов. Представляют интерес и книги Сирила Бомонта английского балетоведа, одного из основоположников современной английской балетной критики. В 1922 г. он принимал участие в организации Общества Чеккети, которое ставило своей целью преподавание классического танца на научной основе. В этот же год он издал учебник, написанный совместно



с С. Идзиковским: «Руководство по теории и практики сценического классического танца по методу Чеккети». В коллекции Красовской имеется 2-е издание этой книги 1940 г. [10]. Есть в коллекции и другие книги С. Бомонта, для нас наиболее ценной является книга «Балет «Лебединое озеро», подаренная им Красовской в 1956 г. с автографом автора и признанием ее как коллеги [11]:

«Вере Красовской в обмен за книгу о творчестве Вахтанга Чабукиани с наилучшими пожеланиями».

В библиотеке В. М. Красовской много изданий, подаренных ей друзьями, коллегами, учениками. Среди них есть книги с дарственными надписями известных деятелей искусства и балетоведов: Т. Вечесловой, А. Геста, А. Гозенпуда, С. Дж. Коэн, Г. Кремшевской, Ф. Лопухова, Б. Львова-Анохина, Н. Рославлевой, И. Ступникова и др. Изучение инскриптов (дарственных надписей) дает для исследователя многое. С одной стороны, инскрипты отражают творческую индивидуальность дарителей, с другой (и особенно это видно в коллекции) — открывается и характер адресата (получателя). В коллекции Красовской, инскрипты говорят об уважении, иногда даже преклонении их владельцев перед адресатом, об их теплом отношении к ней, и отдают дань ее профессионализму.

Например:

«Глубокоуважаемой Вере Михайловне Красовской, большому знатоку хореографии, которая именно с ее работ идет по новому пути оценки хореографического искусства, оставляя далеко позади многие пробы балетоманствующих».

С уважением свой скромный труд предлагаю на рецензию. Ф. Лопухов» [12];

«Вере Михайловне Красовской с уважением и искренним признанием серьезности, нужности и талантливости всех Ваших трудов».

Октябрь. 1974. Б. Львов-Анохин» [13];

«Вере Михайловне Красовской с превеликим почтением и нежностью».

Июнь. 1998. Б. Львов-Анохин» [14];

«Дорогой Вере Михайловне Красовской — ближайшей соседке по общежитию муз — от автора с самыми сердечными пожеланиями».

19/i-1962 г. А. Сохор» [15].

Или шутовское послание на книге А. Сохора [16]:

«Пусть труд мой не вполне хорош,
Пусть я не Стасов, не Ларош,
И далеко мне до Красовской...
Но и Седой ведь не Чайковский
8. VII.— 60. Сохор».

Ученики Красовской с почтением и благодарностью к мастеру пишут:

«Всем хорошим, что есть в этой книге, я обязана Вам, Вера Михайловна и Давид Иосифович, моим учителям, воспитателям, наставникам, бесконечно дорогим и близким людям. С чувством, для которого нет точного слова, очень сильным и искренним, включающим в себя благодарность, почтение, робость, восхищение, тревогу, радость, волнение... вечная должница и ученица Оля Розанова» [17];

«Дорогой Вере Михайловне, моему многоуважаемому Учителю, чье благословение дало жизнь этой книге, а пример — вдохновение автору.

С неизменной благодарностью Н. Зозулина» [18];

По воспоминаниям, Красовская была довольно скупа на похвалу, могла раскритиковать то, что считала непрофессиональным или халтурным. Поэтому не удивительно, что респонденты зачастую опасаются ее критики:

«Дорогой Вере Красовской

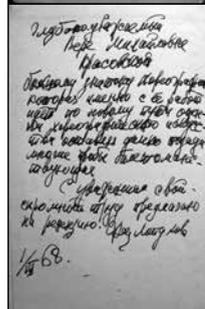
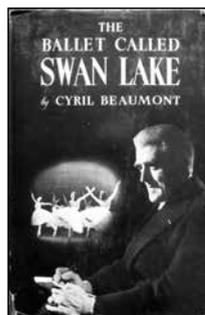
„Я Вас люблю, хоть я боюсь...“. 6/III-1985 г. Г. Добровольская» [19].

Словами А. Ахматовой обращается к Красовской ее подруга Галина Кремшевская:

«От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала» [20].

В записях Веры Михайловны (часть ее архива хранится в СПбГТБ) присутствуют критические заметки, где постранично разобраны ошибки и недочеты рецензируемых работ. В частности, есть и замечания по поводу «Истории русского балета» Ю. Бахрушина. На экземпляре этой книги в коллекции Красовской написана такая оригинальная надпись:

«Душеньке Верочке Михайловне на предмет экзекуции автора. Порка — вещь полезная, но не до полусмерти. Ю. Бахрушин» [21].



Просьба об «экзекуции» была выполнена.

Но обычно в инскриптах прослеживается большое уважение и радость возможности общения с профессионалом и единомышленником:

«Моей дорогой и любимой Верочке — другу, единомышленнику в искусстве, коллеге — от любящего автора этого скромного исследования из истории балета в Англии. Н. Р. Февраль, 1960.» [22].

Знание нескольких иностранных языков давало возможность Красовской не только читать, но и общаться с иностранными коллегами, находиться в гуще событий зарубежного балета. При том, что Вера Михайловна выезжала за границу только один раз на конференцию посвященную Джорджу Баланчину (США, 1989 г.), она переписывалась с коллегами и, конечно, они присылали ей книги.

Например, Айвор Гест, с которым Красовская переписывалась в течение срока лет, на книге «Балет на Лестер-сквер» в пер. с англ. яз. пишет:

«Вере Красовской, которая разделяла мой энтузиазм в течение многих лет и так часто давала мне ценные советы и помогала, с любовью Айвор. 6.X.92.» [23].

А. Гест являлся одним из крупнейших английских балетоведов. По образованию юрист, он посвятил всего себя романтическому балету. В коллекции насчитывается более двадцати его книг, не считая статей в сборниках и журналах. На книге «Жюль Перро: мастер романтического балета» он пишет (пер. с англ. яз.):

«Вере, которая, вне всякого сомнения, сидит в одном ряду в моих воображаемых посещениях великих театров романтического прошлого. С теплыми пожеланиями от восхищенного коллеги.»

Айвор Гест. 28.05.70.» [24].

Теплые профессиональные отношения сложились у Красовской с Сельмой Джейн Коэн, историком балета из США. На книге «Следующая неделя, Лебединое озеро» она пишет (пер. с англ. яз.):

«Вере, в этот раз с надеждой на встречу, и всегда с любовью от Сельмы Джейн. Январь 1984.» [25].

С. Дж. Коэн посылала Красовской и книги других авторов, в частности на издании Мерил Ашли «Танец Баланчина» она пишет:

«Моему другу Вере Красовской. Некоторые мысли о другом стиле, но не забывая, что все начиналось в Мариинском.»

С любовью от Сельмы Джейн Коэн. Январь 1984.» [26].

В библиотеке В. М. Красовской около 200 книг с инскриптами. Книги, полученные Верой Михайловной в дар, отражают круг ее общения и соответствуют профессиональной тематике ее интересов. Они органично входят в состав собранных Верой Михайловной лично и иногда даже дублируют их. В общем, коллекция является очень интересной как в плане уникальности отдельных изданий, так и в плане разнообразия и большого профессионального наполнения коллекции

в целом. Поэтому можно говорить о важном явлении для профессионалов и любителей балета — «Библиотека Веры Михайловны Красовской».

Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке в 2016 г. исполнится 260 лет. У нее богатая история и богатые фонды, формирование которых всегда было неразрывно связано с поступлением личных библиотек, таких как библиотеки Н. Н. Ходотова, М. Г. Савиной и А. Е. Молчанова, Ю. И. Слонимского и др. Библиотека В. М. Красовской занимает достойное место в этом ряду.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gautier T. Les beauties de l'Opera ou chefs-d'oeuvre lyriques illustres par les premiers artistes de Paris et de Londres.* Paris, 1845.
2. *Album de l'Opera.* Paris, [18?].
3. *Beaujoyeux B. de. Ballet Comique la Royne.* Torino, 1965.
4. *Levinson A., Lifar S. Destin d'un danseur.* Paris, 1934.
5. *Legat N. The Story of the Russian School.* London, 1932.
6. *Vaillat L. La Taglioni ou La d'une danseuse.* Paris, 1942.
7. *Vaillat L. Olga Spessivtzeva: ballerina: en marge des Ballets Russes et des Ballets de l'Opera de Paris.* Paris, 1944.
8. *Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым.* Париж, 1939.
9. *Лифарь С. История русского балета.* Париж, 1945.
10. *Beaumont C. W. A Manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Classical Ballet. Cecchetti Method).* — London, 1940.
11. *Beaumont C. W. The Ballet called Swan Lake.* — London, 1952.
12. *Лопухов Ф. В. 60 лет в балете.* М.: Искусство, 1966.
13. *Львов-Анохин Б. А. Балетные спектакли последних лет.* М.: Знание, 1972.
14. *Львов-Анохин Б. А. Владимир Васильев.* М.: Центрполиграф, 1998.
15. *Сохор А. Н. Музыка как вид искусства.* М.: Музгиз, 1961.
16. *Сохор А. Н. В. Соловьев-Седой «Тарас Бульба».* Л.: Советский композитор, 1959.
17. *Розанова О. И. Елена Люком.* Л.: Искусство, 1983.
18. *Зозулина Н. Н. Алла Осипенко.* Л.: Искусство, 1987.
19. *Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет.* М.: Искусство, 1975.
20. *Кремиевская Г. Д. Наталия Дудинская.* Л.; М.: Искусство, 1964.
21. *Бахрушин Ю. А. История русского балета.* М.: Советская Россия, 1965.
22. *Рославлева Н. П. Английский балет.* М.: Музгиз, 1959.
23. *Guest I. Ballet in Leicester Square.* London., 1992.
24. *Guest I., Perrot J.: Master of the romantic ballet.* New York, 1984.
25. *Cohen S. J. Next Week, Swan Lake: reflections on dance and dances.* Middletown, Conn, 1982.
26. *Ashley Ml. Dancing For Balanchine.* New York, 1984.

УДК 792.8

В. И. Уральская

БАЛЕТОВЕДЕНИЕ:

ПРОФЕССИОГРАММА, КАДРЫ, ОБРАЗОВАНИЕ

Балетоведение, иной более широкий термин «хореоведение» — профессия, включающая в себя ряд составляющих: историк, критик и собственно балетовед в аналитическо-теоретическом плане. Иногда эти составные профессии реализуются в одном лице, чаще в более частной специализации, что не отменяет знание каждым во всех областях данной профессиограммы.

Попытаемся кратко охарактеризовать каждую специализацию и состояние каждой специализации в современной действительности.

Историк. Профессия, предполагающая огромный круг знаний в искусствоведении, театроведении, музыковедении и общей истории.

Специалисты в этой области сочетают в себе исследователей, умеющих изложить исторический материал письменно (статьи, книги), и лекторов, излагающих устно историю хореографического искусства в педагогической деятельности. Примером блистательного историка-писателя служит Вера Михайловна Красовская, чей 100-летний юбилей отмечается в 2015 г. Ее книги охватывают практически все периоды истории отечественного и мирового балета (до XX в.). Написанные литературным штилем они, безусловно, образец и мерило профессионализма.

В более узко-конкретных исследованиях, сделанных в наше время, непререкаемую ценность имеют труды Елизаветы Яковлевны Суриц (Государственный институт искусствознания в Москве). Это, безусловно, фундаментальная основа нашей науки в ее историческом звене.

Ряд диссертационных работ в области отечественного и мирового балета, изданных и хранящихся в рукописях, к сожалению, не систематизирован и представляет собой разрозненные и индивидуализированные исследования отдельных периодов, портретов авторов-хореографов, актеров, тех или иных спектаклей и театров. Поскольку сведение этих источников в единый каталог дело не отдельного специалиста, а организации, с нашей точки зрения, целесообразно поручение какому-либо учреждению (НИИ, музею, вузу) исполнение такого специально финансируемого проекта.

Существуют разработанные и утвержденные программы по преподаванию курса история балета (история хореографического искусства). Настало время их обсуждения и необходимость пересмотра ряда положений, а возможно и сопоставления с чтением ряда других курсов (истории театра, истории музыки, литературы, изобразительного искусства). В настоящее время в этом вопросе бессистемность, а проще сказать неразбериха и повторность. Нет и подготовки специалистов в этой области знаний (о чем разговор ниже).

Вместе с тем, следует отметить, что эта составляющая профессиограммы (историк) наиболее благоприятна по сравнению с другими: критика и теория.

Итак, **критика**. Наиболее передовая и огнеопасная область деятельности.

С нашей точки зрения, с критическими статьям о том или ином арт-факте хореографии могут выступать специалисты самых разных профессий (музыкант, поэт, писатель, журналист и т.д. и т.п.) Но при этом они должны оставаться на «своей платформе», т.е. там, где они профессионалы. В противном случае оценка грешит дилетантизмом.

Есть профессия собственно балетного критика. И о ней речь.

Условно можно разделить балетную критику на оперативную (периодическая печать — газеты, страницы Интернет-изданий) и аналитическую (специальные журналы, обзоры, научные сборники).

Оперативная критика — это род журналистики со всеми ее жанрами: информация, интервью, рецензия, очерк. Все они предполагают энциклопедически образованного специалиста, владеющего при этом «живым», образным пером, т.е. даром излагать мысли увлекательно для широкого читателя.

В системе:



критик занимает промежуточную роль, участвуя, таким образом, в общем художественном процессе: представить зрителю спектакль (его достоинства и возможные просчеты), а театру (авторам) давая с одной стороны рекламу, а с другой профессионально-заинтересованную оценку. При этом следует учесть, что любой критик субъективен, и его оценки — это только одно профессиональное мнение, и чем оно доказательнее, тем значительнее.

Критик не судья, и не «последняя инстанция», но, опубликовав свое мнение, он несет ответственность перед творцами и зрителями.

Чем образованнее подготовлен критик, тем его мнение может быть интереснее, и может сыграть положительную роль в судьбе творения и творцов. Важно обратить внимание на вторую часть позиции оценки, профессионально-заинтересованную, т.е. заинтересованную.

В предложенной схеме позиция критика промежуточна. В сложившейся практике критики-журналисты ставят себя «над» театром и позиционируются чуть ли не диктаторами для зрителей. Эта позиция двояко опасна, так как отторгает от себя возможность приятия мнения авторами и, как это не покажется неожиданным, ставит себя в позицию, близкую к дилетантизму: давать рецепты авторам, при этом не владея тайнами их профессии и степенью подготовки к созданию произведения.

Причем в хореографическом искусстве, в силу неразработанности теоретических аспектов критериев оценки (о чем речь ниже), это встречается значительно чаще, чем, к примеру, в музыкальной критике.

¹ Под автором имеется в виду театр, где спектакль создается композитором, хореографом, сценографом, исполнителями.

Ложное понимание своей позиции «над» (неизвестно по какому праву) неприемлемо и главное — нарушает этические нормы взаимоотношений между представителями двух профессий культурного процесса. А в результате, с одной стороны, потеря уважения и интереса к статьям критиков со стороны творцов; с другой, неоспоримый вред всему процессу развития искусства хореографии.

Несколько слов о **теории** хореографического искусства. Необходимо признать ее неразработанность. С одной стороны нет институтов, где такие исследования бы велись, с другой вроде бы нет потребности в подобных кадрах. К примеру, даже дефиниции таких понятий, как «хореограф», «балетмейстер», «хореография», «балет», «танец» и т.д. не имеют общего понимания. Не говоря уже о более сложных положениях. Научные знания необходимы, прежде всего, для передачи знаний. И практика современного театра страдает от теоретической неразработанности (хотя это не всегда осознается профессионалами искусства).

Федор Лопухов очень точно определил наши проблемы в развитии науки, т.к. у практиков, владеющих языком профессии, не хватает научно-теоретического образования, а у людей науки нет знаний и понимания нашей профессии.

И вновь вопрос кадров.

На сегодняшний день фактически закрылись все, только начавшие функционировать, балетоведческие отделения (в Санкт-Петербургской консерватории, обеих отечественных балетных академиях²). Выпускники же прежних лет не получили мест для развития науки и трудятся как завлиты или на организаторской работе.

Диссертационные исследования, скажем прямо, ограничены по тематике, чаще всего посвящаются историографии отдельных спектаклей или творчеству того или иного актера. Большой интерес представляют педагогические работы, т.к. методика преподавания традиционного искусства в России имеет глубочайшие достижения и уникальный практический потенциал. Разрозненность кадров, профессиональных контактов не позволяет единичным специалистам-балетоведам предложить систему научных исследований, необходимых для успешных шагов искусства в будущее.

Вот почему так ценны инициативы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой по консолидации балетоведческого сообщества.

И последнее. Все мы, напрямую или опосредованно, ученики Веры Михайловны Красовской, воспитаны на ее трудах, ее наследии.

² От редакции: подготовка балетоведов возобновлена в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой в 2014 г.

УДК 792.8

Т. В. Пуртова

К ПРОБЛЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «ИСТОРИЯ БАЛЕТА» В ВУЗАХ ИСКУССТВ

Среди предметов теоретического цикла в хореографических вузах «История балета» является едва ли не приоритетным. Изучение творческого пути российских и зарубежных хореографов, выдающихся персоналий — балетных артистов, ведущих педагогов танцевальных дисциплин, равно как и истории возникновения и становления различных видов танцевальной техники одинаково необходимо как будущим балетмейстерам, так и педагогам-хореографам, артистам высшей квалификации, не говоря уже о студентах — балетоведах — будущих критиках.

В постсоветские годы в учебно-методических планах предмет получил новое название. Вначале — «История хореографического искусства России и зарубежных стран», затем — «История и теория хореографического искусства». Первое, пожалуй, более точно отражало его современное содержание, поскольку каждому балетному педагогу и критику известно, что теория хореографии (в связи с недостаточной разработанностью единой системы фиксации, а значит и анализа хореографических произведений) пока еще находится в зачаточном состоянии, хотя в последние годы активно пополняется отдельными научными изысканиями. Среди выдающихся российских исследователей в этом ряду можно назвать Касьяна Голейзовского и Федора Лопухова, Поэля Карпа, Виктора Ванслова, Валерию Уральскую и немногих других. Отраднее, что в разработку хореографической теории внесли вклад и последние диссертационные работы преподавателей нашей — Московской академии хореографии Андрея Меланьина и недавно ушедшей Надежды Вихаревой.

Однако на этом материале вряд можно построить полноценный новый курс лекций, поскольку исторически сложилось, что наши отечественные требования к методике, структуре, принципам, степени изученности и изложения предмета всегда были достаточно высоки. Для введения отдельной специальной дисциплины в хореографическом вузе, с нашей точки зрения, недостаточно примеров анализа танцевальных текстов на основе философских, филологических или иных обобщений и сравнений, которые могут себе позволить гуманитарные вузы при подготовке искусствоведов, культурологов и т.д. Материал же собственно «Истории балета» или, как мы бы его назвали «Истории хореографического искусства» сам по себе столь обширен, что его вполне хватает на развернутый курс обучения от 5 до 7 семестров.

К сожалению, последние образовательные стандарты, наряду с добавлением термина «теория» все более уменьшают лекционные часы, заменяя их самостоятельной работой студентов, что вряд ли положительно скажется на уровне их подготовки в будущем. Появился также предмет «История и теория хореографического образования», который, видимо, возник из очередной не до конца

отработанной формулировки. Все это, как нам кажется, во многом происходит от забвения, в который попали в последнюю четверть века, как наш предмет, так и его преподаватели. Что мы имеем в виду? Отсутствие внимания учебно-методических советов, разработчиков стандартов и учебных планов к истории балета, как важнейшей теоретической дисциплине специализированных вузов. Как следствие — появление «недодуманных» стандартов, самостийное движение в области составления учебных программ и др.

Спасает педагогическая солидарность. Круг преподавателей предмета «История балета» достаточно узок и, обмениваясь дружеским опытом на театральных премьерах, на кафедрах своих вузов мы пытаемся выработать единую точку зрения на явления истории хореографии, определить перспективы развития предмета и его особенности в реалиях современной балетной жизни. А реалии эти — достаточно разнообразны. Сколько часов учебного плана следует сегодня отдать зарубежному балетному искусству, а сколько — отечественной истории, какие персоналии должны обязательно остаться в перечне обязательных, творчество кого из наших современников уже сегодня достойно изучения в рамках предмета «История хореографического искусства» и так далее. Эти и множество других вопросов могли и должны бы обсудить коллеги-преподаватели. Тем более это актуально сегодня, когда, к сожалению, ушли из жизни великие историки балета, работы которых стали для нас учебными пособиями, — Ю. А. Бахрушин, Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимский, Н. И. Эльяш, Н. Ю. Чернова, Н. Е. Шереметьевская и, разумеется, В. М. Красовская, чей столетний юбилей отмечается в 2015 г. Между тем, нас продолжают обогащать новые исследования Е. Я. Суриц, В. В. Ванслова, А. А. Соколова-Каминского, Г. Н. Добровольской, Л. И. Абызовой, В. А. Тейдера, М. А. Ильичевой, Н. Н. Зозулиной и других.

Появилось и новое поколение историков хореографии, представленное фундаментальными работами М. К. Леоновой и З. Х. Ляшко, впервые столь полно осветившими историю московской балетной школы, а также А. Л. Свешниковой, И. Е. Сироткиной, посвященные различным аспектам из истории танца и балета. Немало интересных работ нового века — сборников, монографий, как авторитетных ученых, так и молодых диссертантов посвящены творчеству выдающихся хореографов советского периода. В то же время, к сожалению, множатся популярные издания, претендующие на роль учебников, не имея на это ни должной компетенции, ни педагогических, ни этических прав. Особенно привлекают авторов-беллетристов имена В. Нижинского, А. Дункан, С. Дягилева, А. Павловой, и речь в подобных изданиях идет вовсе не о творческих достижениях этих выдающихся деятелей хореографического искусства. Интерес к хореографии активно проявляют представители не только гуманитарных, но и точных, и естественных наук, стремясь применить здесь свои законы. В каких-то случаях это приносит определенную пользу, в других, основанных на приблизительности знания предмета, лишь вносит ненужную сумятицу в умы. Разобраться сегодня в этом потоке — наша первоочередная профессиональная задача, поскольку учебный процесс должен ориентировать студентов только на использование проверенных и грамотных с точки зрения науки, источников.

Возвращаясь собственно к проблемам дисциплины, следует задуматься о необходимости расширения материала по теме «Истоки возникновения танцевального искусства», где сегодня может уже появиться значительная теоретическая составляющая. Тему возможно дополнить сведениями об истории танца древних цивилизаций, Индии, Китая, Японии, хореографии времен античности, тем более, что в последние годы переиздано достаточное количество исторической балетной литературы, ранее являвшейся библиографической редкостью и потому недоступной для большинства специалистов, появились и новые современные исследования. Может быть расширен и раздел истории зарождения и развития танца модерн, где также опубликованы, наконец, русскоязычные работы.

Некоторые известные постулаты советского периода, ориентированные на идеологические установки своего времени сегодня, безусловно, требуют пересмотра или иных акцентов в процессе преподавания предмета. Целесообразным представляется пересмотр тематического принципа в преподавании истории, сначала — история зарубежного балета от истоков до XX в., затем русского, советского и постсоветского. Быть может, начиная с XVIII в., следует перейти к хронологическому принципу, освещая общемировую историю балета, тем более, что происходящие в ней процессы, как и творчество выдающихся хореографов и артистов тесно переплелись и уже являлись не только национальным, а скорее — общемировым достоянием.

Интересным явлением стали международные балетные конкурсы, которые уже привлекают внимание диссертантов, но еще не являются темой нашей, или может быть какой-то другой, теоретической дисциплины в процессе подготовки хореографов высшей квалификации. Очевидно, требует разработанности тема творчества педагогов танца, начиная от первых итальянских учителей-танцмейстеров и теоретиков XV в., до создателей методик и учебных пособий советского периода и наших выдающихся современников. Подобный курс, содержание которого тоже требует обсуждения, теперь стал основой уже упоминавшейся нами новой дисциплины «История и теория хореографического образования». Однако следует заметить, что и сама дисциплина нуждается в уточнении формулировки. Более грамотно, с нашей точки зрения, ее следовало бы именовать «Историей хореографической (или даже балетной) педагогики», что гораздо более понятно и полезно будущим хореографам высшей квалификации, тем более что общая педагогика изучается ими в достаточно полном объеме.

Это лишь беглый взгляд на текущую ситуацию, который мы позволили себе сделать исходя из почти 25-летнего опыта преподавательской работы. И как нам представляется, он мог бы стать началом серьезной и вдумчивой работы профессионального сообщества над совершенствованием процесса преподавания дисциплины «История хореографического искусства» в специализированных вузах.

УДК 792, 8

В. С. Кольцова

РАБОТЫ А. Я. ЛЕВИНСОНА

КАК ИСТОЧНИК ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В. М. КРАСОВСКОЙ

В монументальном труде В. М. Красовской «Русский балетный театр начала XX в.», вышедшем в свет в 1971–1972 гг., мы встречаем большое количество ссылок на работы А. Я. Левинсона. Как балетный критик Андрей Яковлевич Левинсон впервые появляется на страницах журнала «Аполлон» и приложении к нему «Русская художественная летопись» в 1911 г. В своих статьях начинающий рецензент делает обзор состояния московского балета, описывает гастроли американской актрисы и танцовщицы Лои Фуллер и размышляет о таланте балерины Мариинского театра Ольги Преображенской [1, с. 37]. С 1912 г. Левинсон становится постоянным критиком либеральной газеты «Речь», издававшейся кадетской партией, где и служит вплоть до закрытия газеты большевиками в 1917 г..

Он сотрудничает в «Ежегоднике императорских театров»; журналах «Искусство», «Северные записки», «За семь дней», «Летопись»; газетах «Речь», «Жизнь искусства» [2]. В 1911 г. в журнале «Аполлон» Левинсон публикует статью «Новерр и эстетика балета в XVIII в.», посвященную балетмейстеру и теоретику танца Ж. Ж. Новерру, в этом же сезоне печатает статьи «Карло Блазис» и «Стендаль и Вигано» в журнале «Новая студия». В доработанном виде эти три статьи стали основой его первой книги о танцевальном искусстве «Мастера балета» (1914 г.).

В первых же своих критических статьях Левинсон заявляет и утверждает непоколебимую позицию противника реформ в балетном театре. Интересен тот факт, что его выступления приходится на эпоху триумфального шествия по Европе «Русских сезонов», гастролей Айседоры Дункан и отхода от дел Мариуса Петипа. «Левинсону были присущи вкус и художественное чутье, — пишет о критике А. Соколов-Каминский, — Андрей Яковлевич обладал пониманием переходящего значения некоторых начинаний и опасности утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых балетным классическим наследием» [3, с. 350].

Критик продолжает отстаивать свою позицию в книге «Старый и новый балет» (1918), где размышляет о хореографии М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского, танце и философии А. Дункан. «Старый и новый балет» стала последней монографией Левинсона, опубликованной в России. И. В. Гвоздева пишет об оттоке художественной интеллигенции из революционного Петрограда: «Зимой 1917 г. закрылся журнал «Северные записки», в 1918 г. из-за ряда «антисоветских статей» — журнал «Аполлон», такая же судьба была уготована и другим изданиям. Однако Левинсон, несмотря ни на что, публиковал театральные рецензии и очерки о балете в оставшихся журналах» [4, с. 23]. В 1918 г. Левинсон публикует несколько статей в изданиях «Наш век» и «Жизнь искусства».

В феврале 1921 г. вместе с женой и дочерью он эмигрировал во Францию, где через несколько месяцев сумел отрекомендовать свою кандидатуру лучшим изданиям. Он становится театральным обозревателем газеты «Comœdia», публикует в ней рецензии на спектакли оперы и балета. Помимо обширной газетной деятельности, Левинсон продолжает заниматься изучением истории балета, осмыслением меняющейся эстетики, четким определением правил классического танца и анализом актуальных тенденций в развитии балета. В 1923 г. выходит его книга «Meister des Ballets», в 1924 г. — «La Danse au Théâtre». В годы эмиграции Левинсон очень много работает, создавая себе имя и репутацию. Левинсону «удалось реализовать уникальный для эмиграции вариант востребованности: он избрал сложнейшую роль посредника и коммуникатора между русской и западной культурными традициями» [4, с. 28]. Дочь Левинсона, Мария Андреевна в беседе о своем отце вспоминает, что он уходил на работу рано утром, возвращался домой для смены костюма, чтобы идти в Opera на вечерний спектакль [5, с. 63]. Кроме литературной деятельности, критик читал лекции о вопросах художественной культуры в Сорбонне и Театре Елисейских Полей. Свои лекции Левинсон зачастую сопровождал выступлениями знакомых ему деятелей искусства: Бакст демонстрировал на занятиях различные техники рисования, Преображенская танцевала, иллюстрируя лекцию о школе танца и хореографии, и т. д. [6, с. 78].

Большие нагрузки от постоянной работы подорвали здоровье критика. Начиная с 1930-го г., Левинсон сильно болел. В 1933 г. он успел издать книгу «Патетическая жизнь Достоевского». 3 декабря того же года Левинсон скончался и был похоронен на кладбище Пер-Лашез.

После смерти Левинсона продолжали издаваться его книги о балете. В 1934 г. вышли монографии «Les Visages de la Danse» и «Serge Lifar».

В издании «Русский балетный театр начала XX в.» В. М. Красовской мы насчитали 96 ссылок на работы Левинсона: 56 в томе «Хореографы» и 40 в томе «Танцовщики», причем цитаты из рецензий занимают 26% от общего числа цитируемой там критики. В своих книгах Красовская использует материалы из всех источников, где печатался Левинсон в свой русский период 1911–1918 гг. Красовская несколько раз ссылается на книги «Мастера балета» и «Старый и новый балет». В томе «Хореографы» чаще цитирует программные статьи критика в журналах «Аполлон», «Искусство», так как в этих, больших по объему статьях, Левинсон подробно описывал хореографию, сценографию, развернуто размышлял о сюжете, мысли хореографа. В томе «Танцовщики» больше ссылок на рецензии в газете «Речь», в которой критик описывал каждое балетное представление Мариинского театра. Левинсон посвятил отдельные большие статьи нескольким танцовщикам в журналах «Аполлон» и «Искусство», досконально описывая своеобразие каждого в различных партиях, однако и в небольших рецензиях в «Речи» можно проследить за выступлениями в каждом спектакле, прочитать сиюминутную оценку критика.

В предисловии к первому тому Красовская отмечает: «Не так запальчиво, как Волынский, но последовательнее и доказательнее отрицал новшества хореографа А. Я. Левинсон. В отличие от многих присяжных рецензентов (например,

Шидловского и Кудрина из «Петербургского листка»), которые с консервативно-местнических позиций защищали старый балет от Фокина, Волынский и Левинсон, каждый по своему, противопоставляли эстетике Фокина, всей вообще эстетике «дионисийства» программу «аполлонизма». Оба описывали непреходящую ценность классического танца как основного выразительного средства балетного действия. Во всех случаях полемика велась внутри идеалистического лагеря, однако в защите классического танца Левинсон и Волынский оказались прощательнее своих противников» [7, с. 65]. Красовская далее поясняет, что позиция критика была скорее охранительная, нежели наступательная, и не сводилась исключительно к неприятию «нового балета»; отмечает высокие требования Левинсона к балетному искусству, подробнейшие описания каждого нового спектакля и детальный разбор сюжета, хореографии, сценографии, музыкального сопровождения и исполнения; обращает внимание на последовательность и доказательность высказываний Левинсона в печати; говорит об исторической правоте критика в его суждениях о роли музыки в балете, о первостепенной значимости искусства исполнителя; отмечает, что критик не преувеличивал угроз «закрывающихся в новом течении» и понимал необходимость опытов и реформ в хореографическом искусстве; признает, что Левинсон в некотором роде искал идеальный спектакль и судил с высот своего идеала. Давая достаточно высокую оценку критике Левинсона, Красовская использует его материалы в каждом разделе обеих книг.

Помимо положительных отзывов о творчестве Николая Легата, мы находим большое количество описаний и критики Андрея Яковлевича в разделах о Фокине, Горском, Нижинском, «Русских сезонах». Красовская зачастую сопоставляет оценку Левинсона с критикой Волынского, Светлова, Кудрина, Плещеева, таким образом, на страницах ее исследования разворачивается заочная полемика крупнейших рецензентов. Вера Михайловна также использует описания Левинсона, считая их достаточными для составления объективной картины балетной жизни. В исследовании Красовской мы находим большие по объему высказывания критика о «новом балете». Несмотря на отрицательную в целом оценку творчества хореографов-новаторов, Левинсон представляет читателю журналов «Аполлон» и «Искусство» подробные описания спектаклей, размышления о хореографических идеях. Негативно воспринимая опыты Фокина, рецензент метко и точно определяет суть новаторства хореографа, отличительные черты его произведений. Несмотря на мнение Левинсона о судьбе «нового балета», критик, склонный к аналитическому мышлению, замечает и фиксирует малейшие изменения балетном искусстве. Красовская использует материалы рецензента, хоть и не принявшего до конца значение реформ, однако талантливо запечатлевшего происходящее.

О доверии Веры Михайловны текстам Левинсона говорит и тот факт, что исследователь часто оставляет без комментариев цитаты критика о выступлении танцовщиков в той или иной партии. Просматривая рецензии в «Речи» можно увериться в искренности высказываний автора, где отсутствует фаворитизм; зачастую критик весьма резко отчитывает «плохо-танцевавших» артистов, достается всем, и балерине и кордебалету. Левинсон уделяет большое внимание ис-

кусству балерины. По его мнению, балерина — это танцовщица с яркой индивидуальностью, балет полностью держится на ней. Балерина умеет наполнять роль только ей свойственным смыслом, своими жестами и линиями. В то же время она умеет распоряжаться своей танцевальной техникой согласно требованиям роли. Балерина «гипнотизирует» зрителя идеальным танцем, драматический талант помогает ей создавать индивидуальный сценический образ. Столь высокие требования Левинсона к танцовщице, исполняющей главную партию в спектакле. В каждой рецензии критик задается вопросом: настоящая ли балерина на сцене? Такой, своеобразный экзамен у Левинсона проходят О. Преображенская, М. Кшесинская, Т. Карсавина, А. Павлова, Л. Егорова и О. Спесивцева. Красовская многократно цитирует Левинсона, описывая танец балерин в своем историческом исследовании.

Важно отметить огромную работу В. М. Красовской по сбору материалов, в частности рецензий и статей А. Я. Левинсона, их переработку и столь органичное использование в книгах. Несомненной заслугой Веры Михайловны является единственное на данный момент опубликование в отечественной печати фрагментов статей талантливого критика, одного из первых теоретиков балета — Андрея Яковлевича Левинсона.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Левинсон А. Я.* О новом балете // Аполлон. 1911. № 8. С. 30–50.
2. *Илларионов Б. А.* Материалы к биографии А. Я. Левинсона. URL: <http://spbballer.narod.ru/simple806.html>. (дата обращения: 12.08.2015).
3. *Соколов-Каминский А. А.* Левинсон Андрей Яковлевич // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: энцикл. биогр. слов. / Под общ. ред. В. В. Шелохаева, отв. ред. Н. И. Канищева. М., 1997. С. 350.
4. *Гвоздева И. В.* О Левинсоне // Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб., 2006. С. 3–37.
5. *Мейлах М.* Балетный критик А. Я. Левинсон в Париже // Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I. Балет. М., 2008. С. 62–64.
6. *Тихонова Н. А.* Девушка в синем. М., 1992. 372 с.
7. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Хореографы. СПб., 2008. 688 с.

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

УДК 792, 8;

И. А. Пушкина

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ
СОЛИСТКИ КИРОВСКОГО ТЕАТРА
(Материалы к биографии Н. А. Анисимовой)

Творческая жизнь музыкальных театров молодой Советской страны в 1930-е гг. была насыщенной и полноценной. Ленинградский Академический театр им. С. М. Кирова не стал исключением: регулярно выходили премьеры, молодые хореографы (прошедшие балетмейстерское отделение, организованное в 1936 г. при Хореографическом училище) пробовали свои силы на прославленной сцене [1, с. 103]. Почти каждый год знаменовался новым балетным спектаклем, что говорит об увлекательных и плодотворных поисках в самом консервативном из всех видов театральных искусств.

Во многих премьерях была занята Нина Анисимова¹ — молодая характерная солистка, принятая в труппу в 1927 г. Состав танцовщиц этого амплуа был тогда великолепен: Н. Вдовина, Н. Стуколкина, В. Иванова, В. Каминская — каждая была хороша и неповторима. Анисимова среди них выделялась самозабвенным темпераментом и страстной манерой исполнения при тонком ощущении национальных стилей. Эти особенности танцовщицы театр и постановщики использовали в полной мере: то она появлялась страстной черной женой Гирея в балете «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, то буйной цыганкой в «Катерине» Л. Лавровского, то гордой полячкой или пряной восточной девой.

В балетах старого академического репертуара характерные танцы приобретали в исполнении Анисимовой особую значимость и эффект. Зритель уже знал это и ожидал появления артистки с нетерпением, даже известные танцы при участии в них Анисимовой обещали непредсказуемые откровения.

¹ Статья продолжает серию публикаций, посвященных жизни и творчеству Н. А. Анисимовой, солистки Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова (См.: Н. А. Анисимова: в начале творческого пути // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2 (20). С. 180–186; Н. Анисимова — танцовщица ленинградских театров // Выдающиеся мастера и выпускники петербургской школы балета: сб. статей. Ч. II. СПб, 2010. С. 59–68; Н. Анисимова на концертных площадках Ленинграда // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27 (1). С. 362–368).

На пятый год работы танцовщицы в ГАТОБе Василий Вайнонен поставил на нее партию «санкюлотки» Терезы (балет «Пламя Парижа», 1932) — и молодой артистке удалось эпизодическую роль последнего акта вывести в ряд с центральными партиями. После премьеры исполнительница удостоилась таких слов рецензента: «Она увлекала драматическим порывом актерской наблюдательности, <...> такого заражающего темперамента, каким обладает Анисимова, мы не встречали уже давно на нашей сцене» [2, с. 8].

После столь убедительной актерской работы Анисимова становилась уже не просто характерной танцовщицей, а солисткой, на которую действительно надо было создавать центральные партии в спектаклях. И такие попытки балетмейстерами предпринимались: Р. Захаров при постановке хореографического романа «Утраченные иллюзии» (1936) давал Анисимовой ведущую роль, задуманную специально для нее. Но это шло в явный конфликт с традициями балетного театра, где главные партии были достоянием исключительно «классиков» (на долю «характерных» оставались второстепенные или эпизодические роли). Артистку с партии сняли и передали ее «одной из классических прима-балерин, переделывая на ходу весь строй спектакля применительно к возможностям классического танца [3, л. 37]. Итог постановки (уже без Анисимовой!) известен — ее признали неудачной несмотря на то, что в балете были заняты лучшие силы труппы [5, с. 150].

Только в 1937 г. характерной солистке Н. Анисимовой удалось выйти в партии, созданной на нее и для нее. Роль казачки Насти в балете «Партизанские дни» балетмейстер В. Вайнонен сочинял, раскрывая актерские возможности Анисимовой. Тем не менее, в прошедшие после «Пламени Парижа» пять лет творческий рост артистки не останавливался ни на минуту. Она продолжала оттачивать свое исполнительское мастерство, выступая на концертах, пробовала свои силы в качестве балетмейстера, начала преподавать.

Со второй половины 1930-х пара Н. Анисимова и С. Корень для многих ленинградцев стала самой эффектной и любимой. Танцовщики буквально нашли друг друга в 1936 г., оказавшись занятыми в одном концерте. С этого момента они стали танцевать вместе, в их репертуаре значились цыганские, венгерские, узбекские, грузинские, армянские названия номеров. И во всех программах на особом месте стояли испанские танцы, где все — от прически и костюмов, до поведения в танцах и ритма кастаньет — было выверено и отточено до предела виртуозности: «в руках Анисимовой звучание кастаньет приобретало несколько оттенков и регистров: от приглушенного, еле уловимого удара до четкого и звонкого, подобно трели...» [6, с. 27].

К 1935 г. относится первая большая постановочная работа Анисимовой. Для своего выступления в Большом зале Филармонии она ставит «Испанскую сюиту». Годом позже, опираясь на собственные знания и опыт, Анисимова сочинила балет «Андалузская свадьба» для учащихся ЛХУ, «первый на советской сцене опыт показа подлинно народных испанских танцев, очищенных от балетной фальши и условности» [3, л. 33].

В 1936 году Н. Анисимова поставила для воспитанников училища свой первый балетный спектакль «Андалузская свадьба» по П. Мериме на музыку Гранадоса и Альбениса. По воспоминаниям Л. Е. Гончаровой² сделала она это «замечательно»: «Можно только пожалеть, что в ту пору невозможно было сделать видео-записи. В балете солировала Алла Шелест или, в очередь с ней, Нина Федорова в паре с Юрой Гофманом. Девочки с хорошо поставленными, красивыми спинами смотрелись очень выразительно. От Шелест нельзя было оторвать глаз: пластика необыкновенная. Федорова, влюбленная тогда в Гофмана, особенно эмоционально танцевала с ним свадебный танец. Изумительно шла и ее сольная «Серенада» под музыку Альбениса. А выпускник Володя Варковицкий в роли разбойника фантастически исполнял танец на бочке. И как только он помещался на ней и не боялся делать на такой маленькой площадке сложные пружинистые опускания и вскоки с колен?!» [7, с. 177].

«Андалузская свадьба» с успехом прошла на выпуске. В городской прессе писали: «Особо следует отметить «Андалузскую свадьбу» — удачный дебют совсем молодого балетмейстера Н. А. Анисимовой. «Андалузская свадьба» явилась для наших зрителей новинкой, поразившей своей свежестью, продуманностью, большой эмоциональной насыщенностью. <...> работа Н. А. Анисимовой в целом оказалась очень интересной» [8, с. 3]. А чуть позже театральное руководство предложило перенести удачную постановку в театр. В архиве Мариинского театра были найдены афиши³, по ним известно, что спектакль готовили к показу на 24 января 1937 г. Но в газетах никаких анонсов и сообщений о состоявшейся постановке найти не удалось⁴.

В это же время В. Вайнонен ставил новый необычный балет «Партизанские дни»⁵, впервые затронув тему Гражданской войны в балете. Новаторство заключалось и в том, что за основу хореографии постановщик взял характерный танец — это был первый опыт постановки характерного балета на советской сцене. Анисимовой хореограф поручил ведущую роль казачки Насти, «к задаче раскрытия живого образа своей героической современницы она подошла с глубокой вдумчивостью и осознанностью. Работа над ролью Насти показала, насколько в идейном и эстетическом отношении Анисимова выросла за эти годы» [6, с. 19]. Это подтверждали и очевидцы премьеры, говоря «о персональном мастерстве исполнителей — о мягком лиризме, с оттенком обреченности у В. Каминской, о волевой энергии протеста и темпераменте у другой Насти — Н. Анисимовой...» [9, с. 38]. Несмотря на успех исполнителей в новом балете, премьеры вызвала разноречивые мнения и новую постановку рекомендовали доработать. А. Я. Ваганова была среди немногих, кто поддерживал хореографа и защищал его право на твор-

² Гончарова Лидия Евгеньевна (1922–2014) — характерная солистка балета театра им. С. М. Кирова с 1940 по 1962. С 1964–76 гг. преподаватель характерного танца ЛХУ им. А. Я. Вагановой.

³ Архив Мариинского театра. Ф. 5. Афиши и программы.

⁴ В просмотренных газетных анонсах балет «Андалузская свадьба» отсутствует. Просмотрены газеты «Ленинградская правда» и «Красная газета» за январь-февраль 1937 год.

⁵ Премьера балета состоялась 10.05.1937.

ческую самостоятельность и оригинальность [10, с. 97]. Но, как известно, Вайнонен, чтобы сохранить балет пошел на уступки, «дорабатывая» мизансцены и заново выстраивая сквозное действие. Такое вынужденное подчинение рекомендациям «сверху» разрушило спектакль.

Шел 1937 год... В стране широко отмечалось 100-летие со дня гибели А. С. Пушкина, и Анисимова предложила осуществить небольшую постановку — балет «Пушкиниана», в которой поэт предстал бы в окружении «народов СССР, выведенных в его произведениях...» [3, л. 38]. Руководство театра, по неизвестным причинам, это предложение отклонило.

Как характерная солистка Анисимова на недостаток работы не могла пожаловаться. Она регулярно выходила в текущем репертуаре театра, преподавала, с упованием репетировала или сочиняла танцы, исполняла их в концертных программах, одна из которых была намечена на 3 февраля 1938 г. Артисты тщательно к ней готовились, по городу появились афиши о предстоящем концерте в Большом зале Филармонии. В приподнятом настроении, уже психологически настраиваясь на завтрашнее выступление, Анисимова проводила предконцертный вечер дома. Среди ночи в квартире раздался резкий звонок...

Арест произошел по обычной для НКВД схеме, неожиданно и быстро: «когда Анисимову пришли арестовывать, она буквально валялась в ногах у оперативников, умоляя дать ей возможность станцевать концерт, а потом делать с ней все, что угодно» [11, с. 103]. Так написала об этом трагическом моменте в жизни артистки Н. Шереметьевская⁶.

* * *

Что же явилось причиной ареста солистки балета Театра имени С. М. Кирова?

Как и в прежние времена, были поклонники и у советских балетных артистов. С конца 1920-х регулярно появлялся на спектаклях Кировского театра сотрудник Германского консульства Е. Саломэ⁷. Особенно часто он присутствовал на балетах, иногда по окончании спектакля приглашал некоторых артистов к себе домой. Об этих вечерах была осведомлена дирекция театра, все приглашенные знали друг друга, и атмосфера таких встреч была непринужденной: обсуждали новые спектакли, первые выступления, вообще дела театральные. В том числе — вспоминали дореволюционную жизнь артистов, отмечали современные трудности, и никто не видел в этом ничего предосудительного (так, по крайней мере, казалось участникам встреч, которые происходили до 1935 г. включительно⁸). Но, как оказалось, сам факт общения артистов с представителем иностранного государства послужил достаточным основанием для того, чтобы НКВД взяло всех участников «на заметку».

⁶ Шереметьевская Н. Е. (1917–2013) — выпускница ЛГХУ 1935 года, артистка Малого оперного театра, артистка ансамбля Народного танца СССР под руководством И. Моисеева, закончила ГИТИС, балетовед.

⁷ Саломэ Евгений Александрович — юрисконсульт Германского консульства 1929–1936.

⁸ В 1936 г. Е. Саломэ уехал из СССР.

Только через два дня после ареста, 5 февраля, Анисимова была отведена на допрос. Вопросы о родственниках и знакомых были прелюдией к главному:

«*Вопрос:* Назовите, кого вы знаете из сотрудников иностранных дипломатических представительств в СССР?

Ответ: Я знала и была лично знакома с сотрудниками Германского Генерального консульства в Ленинграде, а именно: Саломэ Евгений Александрович и двух германских консулов в Ленинграде, один по имени Вальтер, и второй по фамилии — Зоммер. Была знакома с двумя сотрудниками польского консульства в Ленинграде, но фамилий и имен их сейчас не помню.

Вопрос: С какого времени вы знакомы с ними, где познакомились и через кого?

Ответ: Впервые с Саломэ я познакомилась, если мне память не изменяет, в 1928 году, через мою подругу артистку балета Михайловского театра, Комарову Таню у нее на квартире, проживающей в то время на Театральной площади, дом № сейчас не припомню, вскоре она вышла замуж за иностранца и выехала за границу.

С Вальтером и Зоммером я познакомилась значительно позже в здании консульства, куда я в составе балетной группы неоднократно приглашалась на банкеты, *во главе с дирекцией* (курсив мой — *И.П.*). В честь чего устраивались банкеты я не знаю» [3, л. 11–12].

Далее следователя интересовали исключительно вечера у Саломэ. Анисимовой задавали бесконечные вопросы, ответы на многие из которых были уже известны от других арестованных ее коллег.

Андрей Анисимович Леваненок, также артист балета театра имени С. М. Кирова, был арестован сотрудниками НКВД на три месяца раньше Анисимовой, в конце октября 1937 г. Его исчезновение было замечено, кроме администрации театра, немногими: рядовой артист кордебалета, он был вне интересов солистки Анисимовой.

О том, что Леваненок вынес за прошедшие в тюрьме месяцы, остается только догадываться. Сначала он отвергал (на языке следователей это называлось «запирался») нелепые обвинения, но через некоторое время вынужден был ответить на все вопросы. А вопросы, которые предлагались Анисимовой явно составлялись на основе ответов Леваненка:

«*Вопрос:* Кто присутствовал на этих вечерах?

Ответ: Кроме меня были: Вечеслова, Дудинская, Уланова, Йордан, Чабукиани, Кузнецова, Балабина, Сергеев, Шавров, Дудко, Сидоровская, Леваненок, Михайлов, Капустина, Трактина (умерла), Оппенгейм, Саркисов⁹, Пушкин, Георгиевский, Кремшевская, Беликова, Базарова, Рязанов и еще много других, которых сейчас не помню <...>.

⁹ *Саркисов* (Саркисян Саркис Карапетович) р. 1907–? — окончил балетную студию М. Перини в Тбилиси. С 1927 по 1932 г.г. — в ЛХУ, пед. В. Пономарев; с 1932 по 1938 гг. — в Театре имени С. М. Кирова.

Вопрос: Назовите лиц, с которыми Саломэ поддерживал самые близкие взаимоотношения?

Ответ: Кроме меня, близкими к Саломэ были: Михайлов Андрей, Леваненок Андрей Анисимович, выполнявший поручения Саломэ, по созыву людей на вечера. Кузнецова, Дудинская, Вечеслова с мужем Гран Виктор (так! — И.П.) Михайловичем.

Вопрос: На чьи средства организовывались вечера у Саломэ?

Ответ: Это для меня неизвестно» [3, л. 13].

На вопрос о получении подарков от Саломэ обвиняемая Анисимова отвечала подробно: «Да, я получала, кроме цветов, преподносимых мне в дни рождения, на вечерах и у меня на дому разные мелкие подарки, вроде пудреницы, чулок, губной помады, жемчужную нитку, духи, шоколад, папиросы, летнюю пижаму (выиграла на бильярде), < ... > и ряд других мелочей, которых не упомяну. Заявляю, что аналогичные подарки Саломэ преподносил целому ряду лиц, бывавших на этих вечерах, в частности подарки получали Вечеслова, Кузнецова, Дудинская, Уланова, Камонина, Сидоровская и ряд других. Дудинская получила часы ручные заграничные, которые носит и сейчас.

Вопрос: Для каких целей Саломэ организовывал указанные вечера и преподнесение подарков артистам?

Ответ: Мне кажется, что этим самым Саломэ вербовал как можно больше людей для связи с ним (что заставило ее так отвечать? вероятно, и с ней была проведена соответствующая «обработка»: запугивали арестом близких — И.П.).

Вопрос: Для какой — же цели?

Ответ: Это для меня неизвестно, этому вопросу я значения не придавала» [3, л. 13 (об.)].

Здесь позволим себе остановиться. Чистосердечный правдивый ответ, совершенно типичный для профессиональной танцовщицы. Артисты балета во все времена существования балетного театра считались самыми благонадежными и аполитичными: они обслуживали досуг власть предержащих, финансировались властью, в большинстве своем фанатично служили любимому искусству. Их мало интересовали события, не связанные напрямую с балетом и Анисимова была среди тех, кто действительно самозабвенно трудился, почти не замечая того, что происходило вне стен театра.

На одном из следующих допросов Анисимовой объявили, что арестована она по ст. 58 п.10 УК РСФСР: «пропаганда и агитация, содержащие призыв к свержению или ослаблению Советской власти или совершение отдельных контрреволюционных преступлений» (шпионаж или оказание помощи «международной буржуазии» и т. д.). Статья предполагала лишение свободы на срок не менее 6 месяцев. Добавим, что положение осложняло происхождение артистки: в деле значилось, что ее «отец Александр Иванович Анисимов, бывший полковник царской армии, служил в генеральном штабе» [3, л. 10]. То, что он добровольно перешел на сторону Советской власти, очевидно, не смягчало обстоятельств дела его дочери.

В деле также хранится протокол очной ставки обвиняемых Анисимовой Н. А. и Леваненка А. А. от 29 марта 1938 г. Эта процедура была дежурной и мало что значила в решении участи ее участников. Оба подтверждали, что знали друг друга с училища, что недолго танцевали вместе на сцене, что ссор между ними не было. Оба, в который раз, подтверждали правдивость своих показаний. В конце протокола стоят подписи обвиняемых, и здесь не может не привлечь внимания короткое предложение, крупноразмашисто написанное рукой Анисимовой: «Другом Леваненка не считаю Н. Анисимова» [3, л. 22 (об.)]. Эта завершающая фраза резко правдива и честна. После всего ею перенесенного в прошедшие почти два месяца с момента ареста Н. Анисимова с полным основанием могла думать, что источником всех ее бед был А. Леваненок.

После очной ставки прошло немного времени и заключенной 17 апреля 1938 г. объявили об окончании следствия. Но еще пять месяцев Анисимова находилась в неведении своей участи. За это время исчезли из списков труппы Кировского театра Лидия Сидоровская (арестована 19 июня), Андрей Михайлов¹⁰ и Нина Млодзинская (арестованы 20 июня), Руфина Ланская (арестована 13 июля). Предъявленные артистам балета обвинения были однотипны: антисоветская агитация, шпионская деятельность в пользу иностранных государств (все та же статья 58 п. 6 или п. 10). Удалось найти автобиографическую справку Р. Ланской, лишь несколько предложений о тех днях: «Шесть месяцев общей камеры. Ужасающие три допроса. Протоколы написаны заранее. Выбивание подписи <...>. Это был кошмар. Всего не напишешь, да и никто не поверит, что могло быть такое» [12, л. 1]. Можно предположить, что эти слова могли бы принадлежать каждому из арестованных.

После семи месяцев ожидания, 9 сентября 1938 г., Анисимовой было объявлено решение суда по ее делу (в котором отсутствовала фигура адвоката). Постановлением Особого Совещания при НКВД СССР от 4 августа 1938 г. осужденной была определена мера наказания: заключение в Карагандинском исправительно-трудовом лагере сроком на пять (!) лет. Учитывая «выявленную» вину танцовщицы, исход ее дела был более-менее благополучным. Другие артистки театра также подверглись заключению и высылке, А. Леваненок и А. Михайлов исчезли навсегда (их родственникам сообщалось лишь о «десяти годах без права переписки», означавших расстрел¹¹).

После объявления приговора Анисимовой разъяснили, «что за нею не установлено никакой конкретной вины, что имущество ее не подлежит конфискации, что за ней сохраняется право переписки и право бессрочного обжалования» [3, л. 30].

22 сентября 1938 г. она была отправлена в Караганду. Примерно через месяц вместе с другими арестантами Н. Анисимова прибыла на ст. Карабас Карагандинской области, а в конце ноября была назначена в дальний этап.

¹⁰ Михайлов Андрей Андреевич (1905–1938) — выпускник ЛХУ 1926 г., работал в Малом оперном театре, с 1929 г. артист балета театра имени С. М. Кирова, 1936–37 гг. работал в Киевском оперном театре, постановщик танцев в фильме «Богатая невеста» реж. И. Пырьев.

¹¹ Леваненок А. А. — высшая мера наказания — 25.07.1938; Михайлов А. А. — высшая мера наказания — 03.11.1938 [см.: 4].

В деле Анисимовой сохранилось заявление профессора Константина Державина¹² от 4 января 1939 г., где на восемнадцати листах аргументированно доказана вся несостоятельность и нелепость предъявленных артистке обвинений. Заявление Державина стало итогом его регулярных хождений по кабинетам власти, писем в высшие инстанции, и, одновременно, актом гражданского мужества в тот сложный и страшный период жизни страны. Оно в немалой степени послужило скорейшему освобождению артистки.

Н. Анисимова в ноябре 1939 г. вышла из заключения и вернулась в родной город, более того — в родной театр.

* * *

После возвращения артистки на сцену многие отмечали изменения в ее исполнительской манере: «танец Анисимовой изменился — пропала свойственная ей прежде безудержная радость, появились какая-то горечь и злость» [11, с. 104].

О трагическом периоде жизни танцовщицы ни она сама, ни те, кто писал о ней, предпочитали не упоминать¹³. А если все-таки приходилось, то отмечали уклончиво и кратко: «После заметных удач в „Пламени Парижа“ и „Партизанских днях“ естественно было ожидать дальнейших выступлений Анисимовой в партии еще более широкого размаха. Но случилось так, что в репертуаре Ленинградского Академического театра оперы и балета в течение нескольких лет было предельно мало характерных ролей. Приходилось ограничиваться редким их исполнением и выступлениями в отдельных характерных номерах текущего репертуара» [6, с. 21].

После возвращения в театр Анисимова быстро вошла в репертуар, ее выступления и концерты на площадках города возобновились. Театральный коллектив, коллеги приняли артистку. А художественный руководитель и балетмейстер труппы Л. Лавровский дал ей возможность возвратиться к постановочной деятельности. Его советы, поддержка в этот период были необходимы для восстановления творческих и жизненных сил. Анисимовой поручили постановку балета «Счастье» (премьера спектакля с измененным названием «Гаянэ» состоялась в 1942 г.) на музыку А. Хачатуряна, фрагменты из которого до сих пор вызывают неподдельный интерес и энтузиазм, как у исполнителей, так и у зрителей. Несмотря на все сложности творческой жизни танцовщица в 1949 году получила Сталинскую премию II степени за исполнение испанских танцев в балете «Раймонда» (в постановке К. Сергеева). Для Нины Анисимовой эта награда явилась признанием ее страстного и безоглядного 23-летнего служения искусству и подтверждением полной реабилитации.

¹² Державин Константин Николаевич (1903–1956) — русский литературовед, театровед, переводчик и либреттист. Будущий муж артистки, они стали мужем и женой после освобождения Н. Анисимовой (предположительно в конце 1939 г.).

¹³ В личном деле артистки Н. А. Анисимовой за 1950 г. в листке по учету кадров на вопрос привлекалась ли к судебной ответственности? Дан краткий ответ: не привлекалась [13, л. 2 (об)].

ЛИТЕРАТУРА

1. Страницы истории балета. Новые исследования и материалы / Сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны. 2009. 312 с.
2. *Гершуни Е.* Актеры в балете «Пламя Парижа» // Рабочий и театр. 1932. № 34. С. 8–9.
3. Архивное дело № П-44794. Архив Управления ФСБ РФ по СПб и Лен. области. Ед. хр. 28. Л. 73.
4. Архивное дело № П-33492. Архив Управления ФСБ РФ по СПб и Лен. области.
5. *Слонимский Ю.* Советский балет. М.-Л.: Искусство. 1950. 368 с.
6. *Франгопуло М.* Заслуженная артистка РСФСР лауреат Сталинской Премии Нина Александровна Анисимова. Л.: ВТО, 1951. 59 с.
7. Выдающиеся мастера и выпускники петербургской школы балета. К 275-летию АРБ им. А. Я. Вагановой. Сборник / Ред. Т. Самсонова. Ч. 2. СПб. 2010. 206 с.
8. *Шувалов Н.* Новые кадры балета // Красная газета. 1936. 10 июнь. С. 3.
9. *Богданов-Березовский В. М.* На пути к хореографическому реализму // Рабочий и театр. 1937. № 6. С. 38.
10. *Ваганова А. Я.* Статьи, воспоминания, материалы. Л.-М.: Искусство, 1958. 344 с.
11. *Шереметьевская Н. Е.* Длинные тени (о времени, о танце, о себе). М.: Редакция журнала Балет, 2007. 448 с.
12. *Ланская Р. М.* Научно Исследовательский центр «Мемориал». Ф.2. Оп. 1. Ед. хр. Ланская Руфина Михайловна (Детали моей жизни, 1989).
13. Личное дело тов. Н. А. Анисимовой. Центральный Государственный Архив Литературы и Искусства. Ф. 9539. Оп. 2. Д. 14.

УДК 792.8

М. П. Радина

«ФЕЯ КУКОЛ» В ПЕТЕРБУРГЕ

(К воссозданию спектакля

в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой)

18 ноября¹ 1902 г. Владимир Теляковский, директор Императорских театров, вызвал к себе братьев Легатов, чтобы спросить: не возьмутся ли они поставить в Эрмитажном театре балет «Фея кукол»?

В Санкт-Петербурге, да и в России в целом, случился кризис с хореографами: Лев Иванов скончался, работа приглашенного итальянского балетмейстера Ахилла Коппини Дирекцию не удовлетворяла, контракт с ним продлевать не собирались, а Мариусу Петипа на тот момент было уже 83 г., — новые балеты давались ему с трудом. Петипа Теляковского раздражал. Директор Императорских театров чувствовал, что в искусстве наступает время перемен, и, хотя Николай Легат, назначенный 1 сентября 1902 г. помощником балетмейстера, ему не очень нравился, Теляковский решил предложить новую постановку именно ему и его брату Сергею.

Они успешно ставили в разных балетах отдельные номера и *pas de deux*, а незадолго до этого предложения Н. Легат сочинил танец эльфов для постановки комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» в Александринском театре. Позже он напишет: «Это невероятное предложение сначала смутило меня, потому что естественным образом обычно предполагалось, что приглашение поставить что-либо на частной императорской сцене может получить только Мариус Петипа. По этой причине я нашел подходящий предлог, чтобы отговориться и принести извинения. Но мне было сказано, что мои постановки на сцене Мариинского театра привлекли благосклонное внимание, и что приказом директора В. А. Теляковского ставить балет должен именно я» [1, с. 64].

«Фея кукол» в Санкт-Петербурге стала рискованным экспериментом для Теляковского — помимо молодых хореографов он также пригласил «мирискусника» Льва Бакста в качестве оформителя. До этого у Бакста была всего пара театральных работ: эскизы к пантомиме в постановке Петипа «Сердце маркизы» на сцене Эрмитажного театра и оформление трагедии «Ипполит» в Александринке — с последней работой вышел конфуз, и некоторые части неудачных декораций в срочном порядке пришлось переделывать Константину Коровину. Тем не менее, 16 октября Теляковский с Бакстом разговаривал и определил стоимость работы, а 19 ноября, после просмотра нескольких эскизов, оформление «Феи кукол» Баксту было заказано за 1500 руб. (из которых 500–600 руб. предполагалось уплатить только за эскизы костюмов по 10 руб. за рисунок) [2, с. 355]. До премьеры балета оставалось две с половиной недели.

¹ Здесь и далее даты событий, происходящих в России до 1918 г., даны по старому стилю, как указано в источниках.

* * *

Почему Теляковский выбрал именно «Фею кукол» для небольшой сцены Эрмитажного театра² доподлинно неизвестно. Предполагалось, что балет будет частью программы, в которую войдет еще французская пьеса «Permettez madame».

Одноактный сказочный балет «Фея кукол» сочинил австрийский композитор Йозеф Байер. Он был скрипачом в оркестре Венской королевской оперы, а затем там же в течение тридцати лет (1883–1913) — дирижером и музыкальным руководителем балета, — положение обязывало его сочинять музыку к спектаклям театра. Таким образом, его «Фея кукол» была поставлена в Придворном театре 4 октября 1888 г. балетмейстером Йозефом Хасрейтером по собственному либретто (в соавторстве с Францем Гаулем). Поначалу балет назывался «В магазине кукол» («Im Puppenladen»), лишь чуть позже название было изменено на «Die Puppenfee» («Фея кукол») — по имени главного персонажа.

Действие происходит в маленькой лавочке, торгующей заводными куклами. Посетители заходят сюда — каждый со своими делами: служанка приносит для починки сломанную куклу дочери своих хозяев, дети просят родителей купить понравившуюся игрушку, какие-то зеваки — просто посмотреть на красивые витрины.

Но вот появляется богатая английская семья, и глава ее сэр Джемс Плумпетермир из всего, что продается в магазине, выбирает самую красивую и дорогую Фею кукол, которую просит завтра прислать ему в гостиницу.

Рабочий день заканчивается, лавочка пустеет — казалось бы, все должно стихнуть до утра... Но, оказывается, у кукол тоже есть своя жизнь. Как только последние посетители уходят, а хозяин запирает магазинчик, куклы оживают, начинают танцевать, устраивая бал по случаю прощания с Феей кукол — завтра ей предстоит покинуть своих друзей и подруг по витрине и отправиться, красиво упакованной, в дом покупателей. Бал продолжается до утра, и с первыми лучами солнца куклы снова занимают свои места.

Милый легкий балет, не отягощенный драматическими историями, быстро завоевал популярность, как в Вене, так и за ее пределами. В 1897 г. (20 февраля) он был поставлен в московском Большом театре Хосе Мендесом для Аделины Джури. Балет с декорациями Карла Вальца успешно шел несколько раз в сезон.

Весной 1900 г. царь Николай II с супругой собрался навестить Москву. Программа визита включала и посещение Большого театра 20 апреля. Из представленного репертуара Государь сам выбрал оперу «Лакме» и балет «Фея кукол». К прибытию Высочайших персон необходимо было эти спектакли привести в надлежащий вид, а посему Теляковский, который в то время возглавлял Московскую контору Императорских театров, провел ревизию костюмов, декораций и реквизита [см.: 3]. Ивану Хлюстину, штатному балетмейстеру театра (Мендес к тому времени был уволен), было поручено «почистить» танцы в балете и провести репетиции, что тот и сделал. Император балетом остался доволен.

² Каждый год в январе-феврале в Эрмитажном театре ставилось несколько спектаклей для царского семейства. Это был придворный театр, куда билеты не продавались.

В Москве «Фея кукол» в этой редакции была показана 31 раз³, последний спектакль состоялся 19 ноября 1900 г. [см.: 4]. Возможно, помня об успехе спектакля, Теляковский и предложил этот балет для постановки в Санкт-Петербургском придворном театре.

Уже в конце ноября 1902 г. в репетиционном зале училища (ныне зал Мариуса Петипа в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) начались репетиции. «Мы с братом, исполняя партии двух Пьеро в дуэте с Куклой — Матильдой Кшесинской, ставили балет вместе, сочиняя хореографию для всех персонажей одновременно», — писал об этом периоде Николай Легат [1, с. 64]. Брат Кшесинской, Иосиф, в свою очередь вспоминал о работе Легатов так: «Оба брата были очень талантливы, музыкально и танцевально, в особенности же рисовально. Один сидит за пюпитром, а другой стоит сзади него, облокотившись ему на плечи, и вдруг вырывает карандаш или кисть и рисующего сталкивает с его места плечом, садясь, продолжает рисунок; через несколько времени у первого мелькает идея, и он повторяет маневр второго, и так продолжается дальше. Точно так же они ставили «Фею кукол». Один ставит номер, а второй смотрит. Вдруг неожиданно отталкивает того и продолжает ставить танец или сцену дальше, причем никогда между ними не было пререкания и недоразумения или поправки одним другого...» [5, с. 12].

Сохранив основную фабулу балета Хасрейтера, Легаты «русифицировали» его, добавив к музыке Байера целый ряд остроумных и весьма эффектных номеров, поставив все танцы и сцены заново. В балет вошли марш кукол на музыку П. И. Чайковского (Марш миниатюр), *pas de trois* Феи кукол с двумя Пьеро и танец куклы-французенки (Французская полька) на музыку Р. Дриго, танец куклы Бебе на музыку А. Лядова (Музыкальная шкатулка), русская пляска на музыку А. Рубинштейна и негритянский танец на музыку Л. М. Готшалка. Кроме того, композиции Дриго принадлежало и *adagio* — панорама между картинами, а также новая инструментовка большинства номеров [см.: 6]. По свидетельству критиков, новый балет был в два раза длиннее венского оригинала, танцы в нем сложнее и интереснее. Вместо финального марша в конце была художественно поставлена кода всех кукол, которые не занимали свои места в витринах, а образовывали живописную группу вокруг вернувшихся хозяина лавки и приказчика. Завершалось все прелестным *pas de trois* балерины с двумя Пьеро, которое сочинил Сергей Легат [7, с.14].

Однако первым русский акцент в этот балет внес Бакст, представивший эскиз декорации, который, по словам Теляковского, «имеет претензию походить на Гостиный двор» [2, с. 353]. Александр Бенуа, хорошо знавший Бакста, записал в своих дневниках: «Можно, пожалуй, пожалеть, что ему досталась тема не очень высокого полета, но Бакст не был настолько музыкален, чтобы это принять в соображение. Зато он сразу почуял все, что он может извлечь из сюжета, если перенести действие из современности в 50-е года и из Вены — в наш родной Петербург.

³ В 1908 г. А. Горский восстановил балет Х. Мендеса в Большом театре к бенефису Е. Гельцер. Спектакль шел до 1912 г.

Вспомнилась та особая радость, которую вызывали в детстве игрушечные лавки в Гостином Дворе, моя же к тому времени уже очень разросшаяся коллекция народных игрушек дала ему чудесный материал для создания в качестве апофеоза целого мира, близкого душе русского ребенка и в то же время обладающего особой прелестью ярких своих красок и своей хитрой затейливостью». [8, с. 367]

Впрочем, при создании декораций, а писал их Бакст собственноручно, он допустил и некоторую вольность, ставшую впоследствии «басней года». В то время художник переживал роман с Любовью Павловной Гриценко, дочерью П. М. Третьякова, российского предпринимателя, мецената и основателя художественной галереи в Москве. В пылу страсти он решил написать портрет своей пассии, а сеансы позирования проходили в той же в декорационной мастерской, где он заканчивал работу над «Феей кукол». Портрет, по свидетельству А. Бену, «получился очень схожим и удачным, и тогда, по странной прихоти, он решил его включить, всем напоказ, в самую декорацию». [8, с. 368] Бакст аккуратно вырезал из холста фигуру в черном платье, с огромной черной шляпой и прикрепил ее к падуге среди кукол, зайцев, мячей и прочих игрушек. Все друзья и знакомые художника, присутствовавшие на генеральной репетиции, не могли не заметить этого, как и высокопоставленные гости, посетившие премьеру в Эрмитажном театре.

В остальном же Бакст работал в полном согласии с постановщиками — братьями Легатами, а те ставили танцы, прислушиваясь к идеям художника. Юная Тамара Карсавина, только окончившая училище и исполнявшая роль одной из кружевных куколок, впоследствии вспоминала: «Лучше всего Баксту удалось костюмы. С особой нежностью вспоминаю костюмы сахарных кукол: панталончики, бантики и завитые локоны. Мы с Лидией Кякшт участвовали в этом прелестном номере. Сахарные куколочки, танцуя, хлопали в ладоши и явно наслаждались какими-то девичьими сплетнями. Приход деревянных солдатиков сеял великое волнение среди маленьких барышень. Они собирались в тесный кружок, сдвинув головы вместе, выставляя короткие кринолины, как викторианские букетики.

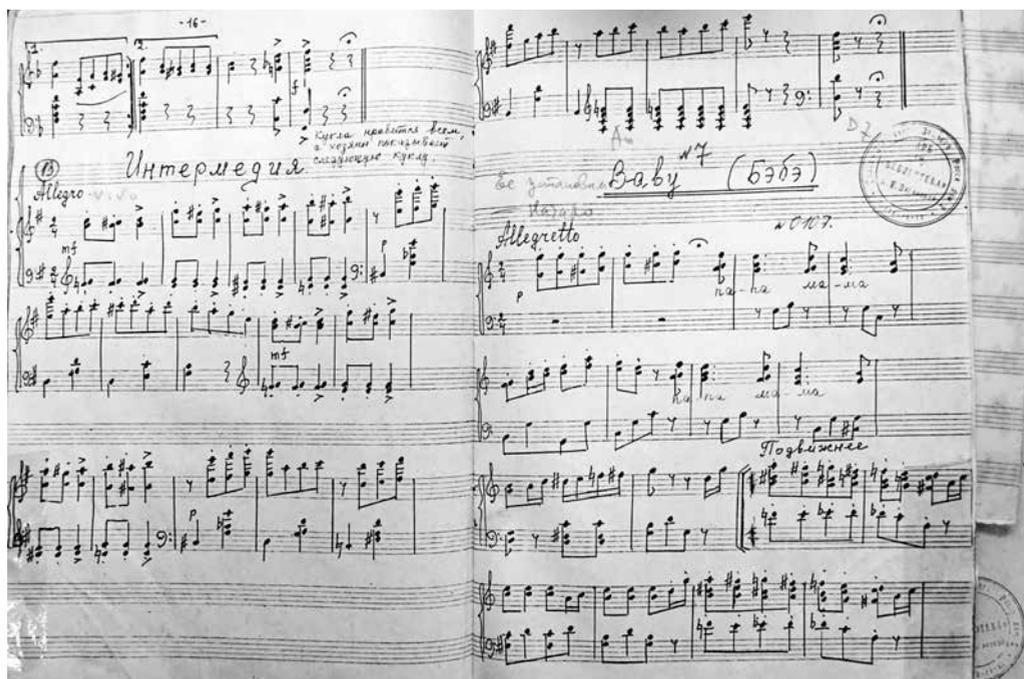
Хореография была полна наивности, напоминающей о радостях детства, и в то же время остроумна. Основной номер, *pas de trois* Феи кукол с двумя Пьеро, содержал много смелых технических новинок, подчеркиваемых притворной неловкостью и чудесным бурлеском братьев Легат.

Апофеоз балета разворачивался на фоне кукол, обручей и других игрушек, свисающих на шнурках, народных игрушек и цветных шаров. Живописность этого апофеоза еще возрастала, благодаря тому, что группы собирались на разных уровнях. Старая уловка с помостами, которые вносились под прикрытием выходящих вереницами балерин и танцовщиков, пригодилась и здесь» [9, с. 13].

Премьера балета в Эрмитажном театре состоялась 7 февраля 1903 г. Императору и его супруге спектакль очень понравился, и по монаршей воле именно «Фея кукол» должна была быть исполнена на сцене Мариинского театра в тот день, когда царь собрался привести туда детей на балет в первый раз. Случилось это днем 16 февраля. В премьеру на сцене Маринки не смог выступить из-за травмы Николай Легат — роль Пьеро он отдал своему ученику Михаилу Фокину.



Обложка партитуры балета «Фея кукол». Брюссель, изд-во А. Granz. 1890 г.



Партитура балета «Фея кукол» к постановке 1989 г.
Нотная библиотека АРБ имени А. Я. Вагановой.



О. Преображенская, С. Легат, Н. Легат. Pas de trois из балета «Фея кукол». 1903 г.
Фото из архива Т. Н. Легат.



А. Яроменко, П. Остапенко, О. Игнатъев. Pas de trois из балета «Фея кукол».
Эрмитажный театр. 2015 г. Фото М. Логвинов.

Заглавную партию в балете танцевала Матильда Кшесинская. Кукол: китайянку — А. Ваганова, французенку — О. Чумакова, испанку — А. Павлова, японку — В. Трефилова, негра и негритянку — А. Бекефи и А. Ширяев, русскую крестьянку — М. Петипа, двух Пьеро — С. Легат и М. Фокин, тирольку — Е. Макарова, Бебе — О. Преображенская, Паяца — Н. Сергеев, Полишинеля — А. Чекрыгин, кружевных кукол — Т. Карсавина, Л. Кякшт, Е. Полякова и Е. Лопухова. В балете также выступали воспитанники Императорского театрального училища.

Спектаклем этим закрывался сезон 1902–1903 гг. в Мариинском театре, но балет вошел в его репертуар и исполнялся до 1925 г. Фею кукол в нем впоследствии танцевали В. Трефилова, О. Преображенская, Т. Карсавина, Э. Виль, Е. Смирнова, А. Федорова.

* * *

В начале 1932 г. о балете вспомнил Владимир Пономарев, когда-то танцевавший в нем роль одного из Пьеро, и решил восстановить его для Ленинградского хореографического техникума, где он работал репетитором и заведовал вечерними балетными курсами. Однако история про лавку кукол, где богатый англичанин (по сути — империалист) покупает своим капризным детям дорогие игрушки, была идеологически не уместной в то время, когда в стране существовала карточная система на хлеб и другие продукты, а работники сферы культуры руководствовались лозунгами: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс, оно должно быть понятно этим массам и любимо ими, оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» [10, с. 31–32]. Критика обошла «Фею кукол» стороной.

16 мая 1933 г. балет был показан на сцене ЛГАТОБ им. С. М. Кирова (ныне Мариинский театр) в программе выпускного спектакля. Оркестром дирижировал Евгений Мравинский, главную партию танцевала Л. Трактина, испанку — З. Васильева, а французенку — В. Красовская (впоследствии — известный балетовед и критик).

Затем балет выпал из репертуара ленинградских театров и училища на долгие тридцать лет. В 1966 г. Роберт Гербек поставил «Фею кукол» Байера на сцене Театра музыкальной комедии. Но это был совсем другой спектакль. Взяв за основу сценарий Хасрейтера и Гауля, Гербек расширил балет до двух актов, используя для вставных номеров музыку И. Штрауса. Оформил спектакль театральный художник Андрей Шелковников. Юрий Слонимский, писал: «Я не смыслю себе милой забавы почти незамаскированного дивертисмента «Феи кукол» без великолепных декораций и костюмов Л. Бакста. Их существование почему-то игнорируется при возобновлениях (!) и новых постановках балета» [11, с. 80]. Тем не менее, спектакль в редакции Гербека с успехом шел в качестве детских утренников до начала 1970-х гг.

В конце 1980-х Константин Сергеев, в то время художественный руководитель Ленинградского хореографического училища, задумал восстановить балет «Фея кукол» в качестве школьного спектакля. «Обилие действующих лиц и их разнохарактерность дают возможность широкого показа детей разного возраста», — писал он в статье для буклета к премьере балета [12].

Сергеев сознавал, что невозможно доподлинно возобновить прежний спектакль, он создал новую постановку по мотивам хореографии братьев Легатов. Его режиссерский подход был основан на стремлении показать мир игрушек глазами детей: «Ведь куклы — друзья нашего детства, мы «воспитываем» их, наделяем качествами, присущими нам самим. И куклы оказываются очень способными! А люди, в их житейской суете, наоборот, часто походят на автоматы, лишённые естественности и человечности. Лишь мальчик на посылках, которого взрослые воспитывают тумаками да пинками — единственный живой человек» [12]. Именно этот персонаж — мальчик-посыльный — объединил обе картины балета. По драматургии «Фея кукол» в редакции Сергеева стала напоминать «Щелкунчик», где дивертисмент разнообразных танцев разворачивается во сне маленькой героини. И в «Фее» бал кукол во второй картине показан глазами мальчика, случайно закрытого на ночь в магазине. Во сне перед ним оживало игрушечное царство, куклы вовлекали маленького героя в свой удивительный праздник. Когда утром появлялся хозяин и заставал мальчишку среди игрушек, не успевших занять свои привычные места, он обрушивал на ребенка весь свой гнев. Но, о чудо — куклы вставали на защиту мальчика, и сама Фея останавливала разбушевавшегося хозяина, приводя в изумление обескураженных приказчиков. Так балет без какого-либо дидактического содержания превратился в сказку о добре и зле, где, конечно же, побеждало добро.

Премьера новой редакции «Феи кукол» прошла 7 сентября 1989 г. на сцене ЛГАТОБ, главную партию в балете исполнила Ольга Сазонова. Работать над спектаклем Сергееву помогали Наталия Дудинская и Вадим Десницкий. Декорации были восстановлены Ириной Тибиловой по эскизам Бакста, по ним же изготовлены костюмы. Один из этих эскизов был выбран и для обложки маленького буклетика, выпущенного к премьере балета. А в 1990 г. студия «Лентелефильм» сняла на видео «Фею кукол» в исполнении учащихся ЛГАХУ им. А. Я. Вагановой.

В редакции Сергеева балет в качестве ученического и выпускного спектакля часто показывали вплоть до 2001 г. Позже в различных концертах Академии исполнялось только *pas de trois* Феи кукол и двух Пьеро — единственный номер из балета, который дошел до нас в почти первоизданной хореографии Легатов.

После смерти Сергеева все его имущество, а также права на спектакли в его редакции по завещанию перешли Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Став ректором Академии, Николай Цискаридзе посетовал: «... мы, обладая таким богатством, не исполняем практически ничего. И потому у меня есть планы по сохранению всего этого великолепия. К примеру, я очень хочу, чтобы в школу вернулся замечательный спектакль «Фея кукол» в постановке Легатов, который Константин Михайлович когда-то восстановил» [13].

* * *

С первых дней 2015–2016 учебного года началась работа над новой «Феей кукол». Танцевальную сюиту из нее готовили к юбилею Эрмитажного театра, а полнотью балет в двух картинах будет исполнен в июне 2016 г., во время выпускных экзаменов. В работе над спектаклем участвуют педагоги Академии, а также ее выпускники, когда-то танцевавшие в «Фее кукол»: первый проректор (художествен-

К статье: М. П. Радина. «Фея кукол» в Петербурге
(к воссозданию спектакля в Академии Русского балета
имени А. Я. Вагановой)

Буклет к спектаклю «Фея кукол».
Постановка К. Сергеева.
ЛАХУ им. А. Я. Вагановой. 1989 г.



Л. Бакст. Эскиз костюма к «Вальсу кукол».
1903 г. СПбГМТМИ.



Вальс кукол. Эрмитажный театр.
2015 г. Фото В. Васильев.



Л. Бакст. Кукла-испанка. Эскиз костюма к балету «Фея кукол». 1903 г. Государственный Русский музей.



А. Павлова (Кукла-испанка). Мариинский театр. 1903 г. Фото из архива СПбГМТМИ.



Э. Севенард (Кукла-испанка). Эрмитажный театр, 2015. Фото М. Логвинов



Л. Бакст. Кукла-китайка.
Эскиз костюма к балету «Фея кукол».
1903 г. Собрание О. А. Кружалова



А. Ваганова (Кукла-китайка).
Мариинский театр. 1903 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



А. Ковалёва (Кукла-Японка), А. Ледах (Кукла-китайка). Эрмитажный театр. 2015 г.
Фото В. Васильев.



Э. Виль (Кукла Бебе).
Мариинский театр. 1903 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Е. Куликова (Кукла Бебе).
Эрмитажный театр. 2015 г.
Фото М. Логвинов



Кружевные и фарфоровые куклки. Эрмитажный театр. 2015 г. Фото В. Васильев.

ный руководитель) Ж. И. Аюпова; профессора М. А. Васильева, Т. А. Удаленкова, В. С. Десницкий; доценты И. А. Ситникова, В. А. Сиротин; педагоги Г. А. Еникеева, Ю. А. Косенкова, Е. Г. Порывкина, Т. В. Соломянко, Е. Г. Забалканская, А. А. Ермоленков, А. В. Ильин, Ф. Миоцци, И. В. Новосельцев.

При восстановлении балета за основу был взят спектакль в версии К. Сергеева, в работе также используются архивные материалы, сохранившиеся воспоминания и эскизы. Николай Цискаридзе, осуществляющий новую редакцию постановки, внес некоторые изменения в подбор танцевальных номеров. Так он решил отказаться от танца Негра и Негритянки, а вместо музыки А. Рубинштейна использовать для Русского танца музыку Ц. Пуни из балета «Дочь Фараона» (танец реки «Невы»). Большое внимание уделяется оформлению спектакля, ведь в 1903 г. «Фея кукол» завоевала сердца зрителей во многом благодаря декорациям и костюмам Л. Бакста. Сейчас более сотни костюмов по его эскизам шьются в Москве под руководством Дмитрия Парадизова (64 из них уже готовы), а декорации к спектаклю воссоздают в цехах Мариинского театра.

26 ноября 2015 г. во время празднований по случаю 230-летия Эрмитажного театра Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой представила танцевальную сюиту из «Фей кукол» в старейшем театре Санкт-Петербурга, где когда-то родился этот балет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Легат Н.* История русской школы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 112 с.
2. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 703 с.
3. *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. 1898–1901. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. 748 с.
4. *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. 432 с.
5. *Кшесинский И. Ф.* Мемуары, II часть. ГЦТМ АРФ. Ф. 134. Оп. 1. № 2. 18 с.
6. Фея кукол // XX-летие службы на Государственной сцене Балерины Государственного Академического Балета Эльзы Ивановны Вилль. Программа от 26 марта 1922 г. Петроград: ГАТОБ, 1922. 12 с.
7. *Алекъ.* Фея кукол // Обозрение театров. 1908.: ежедневная иллюстрированная театральная газета. 1908. № 346. 23 февр.
8. *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 5 кн.: В 2 т. Изд. 2-е, доп. М.: Наука, 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. 743 с.
9. *Карсавина Т.* Николай Густавович Легат // Из «Семейного альбома» Тамары Карсавиной // 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. *Гущин А. С.* Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата (фотоальбом). М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. 82 с.
11. *Лонимский Ю.* Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. Л.: Советский композитор, 1984. 264 с.
12. *Сергеев К. С.* Фея кукол / буклет. Л.: ЛГХУ, 1989. 8 с.
13. *Голубкова М.* Цискаридзе рассказал, как стал вдовой // Российская Газета. 23 апр. 2014. URL: www.rg.ru/2014/04/23/reg-szfo/vdova.html (дата обращения: 07.11.2015).

БАЛЕТ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР. РОССИЯ-ПОЛЬША

УДК 792.8

K. Carlos-Machej

TRADYCJA ROSYJSKIEJ SZKOŁY TAŃCA KLASYCZNEGO
W EDUKACJI BALETOWEJ POLSKA.
METODYCZNE KONTAKTY

Kooperacja, dwóch kultur rosyjskiej i polskiej, polskiej i rosyjskiej ma swoją głęboką tradycję. O tym jak liczne i owocne były to relacje, świadczą fakty, materialne zabytki kultury, kontakty artystyczne. Wśród nich naczelną pozycję zajmują kontakty o charakterze metodycznym. To one ukształtowały polskie szkolnictwo baletowe, które wprost czerpało i dalej czerpie z dziedzictwa rosyjskiej szkoły tańca klasycznego. Szkoła ta otworzyła perspektywy dla jego rozwoju.

Podstawą metodyczną, fundamentem stały się «Zasady tańca klasycznego», spisane przez Agrypinę Waganową. Są one nie tylko encyklopedią praktyki tańca klasycznego. Ich niezaprzeczalna wartość wyłania się z opisu świadczącego o głębokim przeżyciu artystycznym jak i pedagogicznym autorki. Ten kontekst pozwala traktować «Zasady tańca klasycznego» jako dzieło uniwersalne, ponadczasowe, niepozbawione pionierskiego i odkrywczego charakteru. Jakże cenne, dla nas współczesnych są słowa autorki: «Teatr nasz ma do spełnienia następujące zadania: z jednej strony bezustanne poszukiwanie nowych form przedstawienia baletowego, odpowiadających nowej treści, z drugiej zaś — zachowanie klasycznej spuścizny przy równoczesnym poddaniu jej krytycznej analizie. Klasykę pielęgnujemy pieczołowicie, lecz czas robi swoje — wszystko stale się doskonali»¹. Wypowiedź ta, sformułowana przez wybitną artystkę i pedagoga sugeruje zmiany wynikające, jak można sądzić w dużej mierze z dążenia do doskonałości. W tym sensie Agrypina Waganowa miała świadomość, że jej założenia będą służyć właśnie doskonaleniu techniki, ale była przekonana też, że technika będzie jedynie właściwym narzędziem — środkiem do uzyskania w pełni artystycznego wyrazu.

Z pewnością pierwszymi tancerzami, którzy doświadczyli kontaktów na polu artystycznym w Baletach Rosyjskich Diagilewa, który był nośnikiem petersburskiej szkoły tańca klasycznego, byli Polacy — soliści zespołu — Leon Wójcikowski, Stanisław Idzikowski, Piotr Zajlich, Stanisław Kostecki, Maksymilian Statkiewicz, Halina Szmolcówna, Zofia Pflanc Dróbecka czy Maria Zalewska. Dzięki tym tancerzom, w szczególności dzięki Leonowi Wójcikowskiemu, późniejszemu, wieloletniemu pedagogowi warszawskiej szkoły baletowej oraz wykładowcy Wydziału Choreograficznego przy Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, polskie

¹ *Waganowa A. J. Zasady tańca klasycznego /tłum. O. Sławska. Krakow 1952, s. 7.*

szkolnictwo baletowe korzystało z doświadczeń wybitnych artystów. Największe jednak zasługi dla upowszechnienia się «Zasad tańca klasycznego» Agrypiny Waganowej w Polsce ma Olga Sławska, wybitna polska tancerka, primabalerina Teatru Wielkiego w Warszawie i Baletu Polskiego, dla którego choreografie tworzyła Bronisława Niżyńska. Olga Sławska jest autorką tłumaczenia «Zasad tańca klasycznego» na język polski. Wydawnictwo z 1952 roku, ujedynoliciło metody nauczania tańca klasycznego w polskim szkolnictwie baletowym. Wyszło naprzeciw oczekiwaniom środowiska baletowego, stając się wydarzeniem o wielkim znaczeniu. Olga Sławska, co należy podkreślić była organizatorką, kierownikiem artystycznym i pedagogiem szkoły baletowej w Poznaniu w latach 1951–1970, zatem jej osobiste praktyczne, artystyczno-pedagogiczne doświadczenia zrodziły potrzebę uzupełnienia luki jaką był brak literatury dotyczącej metodyki nauczania tańca klasycznego.

Szanowni Państwo w gronie pedagogów reprezentujących Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina jest uczennica Olgi Sławskiej pani profesor Danuta Piasecka. To kontakt z Olgą Sławską jak i osobista potrzeba ciągłego doskonalenia się sprawiła, że pani profesor Danuta Piasecka podjęła studia na Wydziale Baletmistrzowskim i Pedagogicznym w Konserwatorium im. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Leningradzie, pogłębiając, pod okiem mistrzów, wiedzę w obszarze metodyki nauczania tańca klasycznego.

Po II Wojnie Światowej organizacja polskiego szkolnictwa baletowego przybierała różne kształty. Ostatecznie powołano pięć państwowych szkół baletowych: w Warszawie, Bytomiu, Gdańsku, Poznaniu i Łodzi. Podstawowym problemem ówczesnego szkolnictwa był brak wykwalifikowanej kadry. Dlatego też począwszy od 1948 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki delegowało młodych polskich artystów na studia na Wydział Baletmistrzowski lub Pedagogiczny do Państwowego Konserwatorium im. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Leningradzie i do GITIS-u w Moskwie. Zanim jednak nowe kadry zasiliły grupę pedagogów, polskie szkolnictwo baletowe korzystało z wiedzy pedagogów radzieckich między innymi: Olgi Jordan, Borysa Kumysnikowa, Aleksandra Sobola, Anatolija Gridina, Iriny Michajliczenko, Kiry Kniaziewej, Gennaddija Lediacha, Natalii Konius, Niny Bielikowej. Wybitni polscy absolwenci odbywali staże zespołach baletowych. W leningradzkim Balcie im. Kirowa, uczniem Aleksandra Puszkina był znakomity polski tancerz Wojciech Wiesiołowski. Stypendium w Teatrze Bolszoi odbyli Olga Sawicka i Feliks Malinowski. Para wystąpiła na tej scenie w balecie «Giselle» 1961 roku.

Współpraca metodyczna odbywała się również na poziomie szkolnictwa wyższego. W 1955 roku przy Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie powołano studium obejmujące wydziały pedagogiczny i choreograficzny. Wykładowcami byli Olga Jordan i Borys Kumysnikow. W latach 1963–65 seminarium dydaktyki tańca klasycznego dla polskich pedagogów prowadziła Olga Illina. Stałe systematyczne szkolenie pedagogów rozpoczęło się w Polsce w 1972 roku. W Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (dziś Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) powołano Zaoczne Studium dla Nauczycieli Tańca. Kierownictwo objął profesor Zbigniew Korycki – baletmistrz, choreograf i pedagog, absolwent Wydziału Baletmistrzowskiego GITIS-u w Moskwie, kadre stanowili metodycy tańca, historycy i estetycy tańca, specjaliści z

zakresu anatomii i biomechaniki tańca. Po śmierci profesora Zbigniewa Koryckiego kierownictwo przejęła magister Małgorzata Kucharska-Nowak. Podstawy programowe w zakresie metodyki tańca klasycznego tworzyła obecna na konferencji pani profesor Danuta Piasecka. Od ponad 40 lat jest wykładowcą przedmiotów: taniec klasyczny z dydaktyką oraz literatury baletowej z dydaktyką. Zaslugi pani profesor, wkład w jakość kształcenia w polskim szkolnictwie baletowym są bezcenne. Była promotorem niezliczonej liczby dyplomów. Dziś uczniowie pani profesor pracują w szkolnictwie baletowym będąc kontynuatorami tradycji petersburskiej szkoły tańca klasycznego.

Szanowni Państwo wśród obecnych wykładowców Kierunku Taniec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina znajdują się absolwenci wspomnianych rosyjskich uczelni: dr hab. Beata Książkiewicz prof. UMFC, wykł. Joanna Sibilska-Siudym, dr Andrzej Morawiec. Nasi pedagodzy odnoszą sukcesy na arenie międzynarodowej. Uczennica mgr Elżbiety Raczyńskiej-Warzec, wykładowcy tańca klasycznego z dydaktyką, pedagoga Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie zdobyła w październiku bieżącego roku brązowy medal podczas europejskiego półfinału Międzynarodowego Konkursu Baletowego Valentyny Kozłowej w Brukseli. Jedną w trzech nagród specjalnych jest udział Magdaleny Studzińskiej w rocznych warsztatach w Akademii Baletu Rosyjskiego im. Agripiny Waganowej. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina jest organizatorem seminariów, które służą wymianie doświadczeń pedagogicznych. Uczestniczą w nich studenci Uniwersytetu oraz pedagodzy szkół baletowych. Wielokrotnie gościem specjalnym była profesor Liudmiła Siereżnikowa z Akademii Kultury i Sztuk w Sankt Petersburgu oraz profesor Anatolij Borzow, specjalizujący się w tańcach rosyjskich.

Wyrażamy głęboką nadzieję, że nasze drogi spotykać się będą w jednym miejscu. Niech tą częścią wspólną będzie sztuka tańca, która jest uosobieniem trzech naczelných wartości – prawdy, dobra i piękna.

УДК 792.8

Z. Rudnicka

ETIUDY CHOREOGRAFICZNE JAKO ISTOTNY ELEMENT
PROCESU KSZTAŁTOWANIA SYLWETKI ARTYSTYCZNEJ
UCZNIA SZKOŁY BALETOWEJ

Jestem absolwentką Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Warszawie z 1967 roku. Moim pedagogiem był Aleksander Sobol Zasłużony Artysta ZSRR i Izabela Gorzkowska absolwentka moskiewskich studiów pedagogicznych. Po dyplomie zostałam zaangażowana do zespołu baletowego Teatru Wielkiego, gdzie stopniowo awansowałam do stanowiska solistki. Spotkałam tam wspaniałych choreografów i pedagogów z ZSRR. Aleksiej Cziczinadze jako naczelny choreograf wystawił kilka baletów: «Giselle», «Francescę da Rimini», «Romeo i Julię», «Kopciuszką» i wspaniałego «Don Kichota». Jako pedagog i repetytor przez kilka lat pracowałam z nami Irina Gawriłowna Michajliczenko, Narodowa Artystka ZSRR, pierwsza solistka baletu w Odessie. Wspaniała tancerka i osobowość z wielkim talentem pedagogicznym. Wypracowany przez nią II-gi akt «Giselle» tańczyliśmy jak sklonowane. Umiała wyegzekwować każdy detal i tchnąć ducha w nasze wykonanie. I potrafiła to robić spokojnie i skutecznie. Myślę, że jej zawdzięczam bardzo wiele jeśli chodzi o umiejętność pracy z tancerzami i adeptami baletu. Przez 5 lat od 1976–81 była naszym repetytorem zmarła w zeszłym roku w Petersburgu Zasłużona Artystka ZSRR Swietłana Konstantinowna Szejna uczennica Agrypiny Waganowej.

Po 20-letniej karierze solistki baletu w Teatrze Wielkim w Warszawie przeszłam na emeryturę, której od kilku lat w Polsce już się tancerzom nie przyznaje. Tancerz musi się sam w porę przekwalifikować. Przez to zawód ten traci u nas na atrakcyjności. Podczas pracy w teatrze ukończyłam Pedagogikę baletową w Akademii Muzycznej – dziś UMFC gdzie moim wykładowcą metodyki tańca klasycznego był mgr Jarosław Piasecki absolwent Szkoły Petersburskiej. W tym czasie zajęłam się też pracą choreograficzną. Mam w swym dorobku kilkanaście dużych spektakli baletowych w tym kilka prapremier a dwie na scenie rodzimego Teatru Wielkiego (jeden z nich to «La dolce Vita»- balet do muzyki Nino Roty o filmach Federico Felliniego), kilkadziesiąt małych form i etiud, choreografie do oper, operetek i musicali i wiele, wiele innych. Aktualnie jestem dr hab UMFC w Warszawie gdzie wykładam w stopniu adiunkta między innymi kompozycję tańca i choreografię.

Dzisiaj chciałabym podzielić się z Państwem moimi doświadczeniami z pracy choreografa z uczniami Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Warszawie. Tradycje warszawskiej szkoły sięgają drugiej połowy XVIII wieku, kiedy to zaczęto kształcić zawodowych tancerzy na dworach magnackich dla potrzeb zakładanych tam teatrów. W 1785 roku 33 tancerzy, uczniów szkoły nadwornego podskarbiego litewskiego Antoniego Tyzenhausa w Grodnie otrzymał po jego śmierci zgodnie z testamentem Stanisław August. Był to pierwszy polski zespół zawodowych tancerzy- Tancerze Jego Królewskiej Mości. Od tego czasu powstawały ze zmiennym szczęściem szkoły baletowe

prowadzone przez Francuzów, Włochów między innymi Maurice Piona i Filippo Taglioniego oraz polskich baletmistrzów ze wspomnę Romana Turczynowicza – patrona warszawskiej szkoły baletowej, Piotra Zajlicha i Leona Wójcikowskiego będącego jedną z gwiazd Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa. Po II Wojnie Światowej od 1948 roku proces kształcenia w szkole baletowej łączy nauczanie przedmiotów ogólnokształcących i zawodowych. Uczeń kończący szkołę otrzymuje dyplom tancerza scenicznego czyli wykształcenie zawodowe oraz świadectwo dojrzałości, które umożliwia mu podjęcie wyższych studiów. Dziewięć lat nauki baletu to model, który przyjęliśmy na wzór szkoły radzieckiej wraz z programem nauczania dostosowanym do naszych warunków. Współpraca z pedagogami radzieckimi była stała i w pewnym stopniu, trwa do dziś. Uczą także nasi absolwenci GITIS-u i szkoły petersbuskiej.

Jako choreograf zaczęłam się udzielać w szkole dopiero kilka lat po ukończeniu studiów. Początkowo nie czułam się mocna w tej materii, wolałam gotowych tancerzy do współpracy. Praca z dziećmi i młodzieżą wymaga poza odpowiednimi studiami, specjalnego przygotowania, doświadczenia i dużego wkładu osobistego. Dla osoby niepracującej w szkole na co dzień, nie prowadzącej klasy jest to nowe zadanie, ze względu na złożoność aspektów. Jest to także przyjemność wprowadzania młodych ludzi w świat scenicznych kreacji i przyczyniania się do rozwijania ich osobowości.

Uczniowie szkoły baletowej – adepci Terpsychory, to istoty wrażliwe i piękne. Piękne ciałem i duchem. Taniec jest ich pasją. Poświęcają mu każdą ilość czasu. Jak wiemy, taniec klasyczny jako bardzo wystylizowana sztuka tańca wymaga systematycznej pracy w dużej dyscyplinie. Wymaga także pokory i oddania. Na to każdy uczeń jest przygotowany.

Przygotowanie numerów na koncert, wyeksponowanie najlepszych uczniów, zrobienie dla nich atrakcyjnych choreografii na konkurs baletowy to zmartwienie pedagoga baletu, ale nie jego obowiązek. Nie każdy z nich posiada zdolności choreograficzne. Dlatego też z reguły nauczyciele zapraszają do tego swoich bardziej w tym uzdolnionych kolegów czy zawodowych choreografów u których zamawiają potrzebny im układ.

Choreograf podejmujący taką współpracę, niezależnie od tego czy ma to być solo czy też kompozycja na grupę, musi podjąć odpowiednią strategię działania. W pierwszej kolejności udaje się na lekcję baletu, by poznać młodzież z którą będzie współpracować. Następnie dzieli się z pedagogiem wrażeniami z lekcji i ustalają obsadę z wybranych uczniów. Teraz od choreografa zależy dalsze działanie. Jest to wybór muzyki, tematu i pomysłu na układ. W przypadku choreografii numeru dowolnego na konkurs trzeba dodatkowo respektować ograniczenie czasowe muzyki. Generalnie układ konkursowy powinien być efektowny z trudnymi elementami technicznymi, co pozwoli uczniowi na zdobycie większej ilości punktów. Ewentualne przejście do następnego etapu zależy więc w dużym stopniu od talentu choreografa. Teraz musi on odbyć rozmowę z uczniem, zapoznać się z jego oczekiwaniami i zorientować się co do jego uwarunkowań psychofizycznych. Wybór muzyki i pomysł na choreografię, to wypadkowa oceny predyspozycji ucznia i naszej intuicji. Po etapie przemyśleń i podjęciu decyzji, choreograf musi przedstawić koncepcję i przekonać do swojej wizji i pedagoga i ucznia.

Podobnie jak właściwie zrobiony casting do filmu, tak trafiony pomysł na choreografię jest jednym z elementów sukcesu. Zaprezentuję państwu taniec pt. «**Esterka**» – muzyka zespół Kroke, tańczy uczennica klasy VI-tej Paulina Jaksim, która przeszła tym tańcem do następnego etapu Konkursu Baletowego w Gdańsku.

Kompozycja powinna mieć swoją dramaturgię odpowiadającą budowie muzycznej utworu. Odpowiednio dobrana muzyka pozwoli nam na pełne zrealizowanie pomysłu i celu. W przedstawionej choreografii celem był opis techniczny, precyzja wykonania i ekspresja tańca. Pomysł tańca z chusteczką wyeksponował walory uczennicy i ukrył niedostatki a także dał pretekst do opowiedzenia czegoś więcej o tańczonej postaci.

Praca choreografa w szkole obciążona jest obowiązkiem dydaktycznym. Kompozycja, którą przygotowuje dla młodzieży, to dla nich nowy etap poznawczy. Dlatego choreograf musi być solidnie przygotowany do realizowania kolejnych etapów pracy twórczej. Jak wiemy sztuka lubi wymykać się rygorom ale w tym przypadku choreograf musi panować nad sytuacją. Traktuje on uczniów inaczej niż stały pedagog baletu, mają u niego «carte blanche» i wiele zależy od nich samych. Dla ucznia spotkanie z choreografem to szansa na wyeksponowanie swoich możliwości i spróbowania czegoś nowego. W tym procesie uczeń może się otworzyć, błysnąć talentem i odkryć nowe pokłady swoich możliwości. Choreograf musi tylko wzbudzić jego zaufanie. Uczniowie podchodzą do tych zajęć entuzjastycznie, gdyż próby są bardziej swobodne a oni czują się traktowani jak partnerzy. To już nie jest mozolna lekcja wypracowująca technikę ale prawdziwa teatralna próba, przedsmak zawodowego życia artystycznego. Ważne, by młodzież miała odwagę angażować się w proces twórczy lecz odpowiedni dystans między uczniem a mistrzem musi być zachowany. To dla nich nauka na całe życie, nie tylko w odniesieniu do tańca.

Jeśli chodzi o stopień trudności to obligują nas założenia programowe na dany rok nauczania. Wiele zależy jednak od poziomu klasy. Wprowadzanie nowych dla uczniów elementów do choreografii jest właśnie wartością rozwojową. Jest też dla nich atrakcyjne. Zastosowanie metody podwójnie kreatywnej odnosi się w dużym stopniu do ich możliwości wykonawczych. Przy konkursowym układzie wykorzystujemy predyspozycje ucznia do efektownych pas, próbujemy warianty, będąc też otwartym na jego propozycje. Twórcza współpraca zawsze przynosi efekty. W układzie grupowym staramy się korzystać z pas, które uczniowie już znają i wykonują perfekcyjnie. Staramy się stworzyć układ na miarę ich możliwości. Pas powinny być trudne ale możliwe do wykonania. Dlatego należy stawiać wysokie wymagania, gdyż pokonywanie barier jest rozwijające. Trzeba stopniowo wdrażać do choreografii.

Przystępując do pracy musimy mieć przygotowaną koncepcję choreografii w ogólnym zarysie. Należy znać pas jakich użyjemy, rysunki, które zastosujemy i schemat całości. Wybrany przez nas utwór muzyczny musimy mieć dokładnie przeanalizowany, podzielony na frazy i zaplanowane przez nas części oraz «nasłuchany». Znaczy to, że możemy układać kilka figur baletowych nie puszczając co chwila muzyki, gdyż mamy ją w uszach. Konieczne jest dokładne rozliczenie muzyki i dostosowanie do niej zaplanowanych pas. Muszą one przylegać do muzyki. Z wybieranych przeze mnie kompozytorów do choreografii należą często utwory Beniamina Brittena, Claude'a Debussy'ego, Piotra Czajkowskiego, Arama Chaczaturiana, Roberta Schummana, Wolfganga Amadeusza Mozarta i oczywiście Fryderyka Chopina.

Zwykle najtrudniej jest zacząć choreografię. Musimy być zdecydowani ale na początku niezbyt drobiazgowi. Zdarza się, że pomysł rozpoczęcia układu nie sprawdza się, czyli okazuje się, że młodzi tancerze wyglądają w nim źle i woleją zacząć z innej nogi i w drugą stronę. Należy błyskawicznie rozważyć tę sytuację i jeśli jest to lepszy wariant, zgodzić się okazując zadowolenie. Dalej należy ostępować według naszej pierwotnej koncepcji. Zwykle taka sytuacja powoduje, że uczniowie są bardziej skupieni na układzie czując możliwość ingerencji. Należy stymulować tę sytuację i trzymać się w ryzach własnego pomysłu. Ciekawym doświadczeniem była dla mnie współpraca z jedną klasą, prawie od początku ich nauki do matury. Co roku robiłam dla nich choreografię na koncert szkoły. Na moich oczach uczennice przeistaczały się w prawdziwe tancerki. Pokażę państwu układ, który zatańczyły w klasie VII-mej zatytułowany «**Wiosna en rouge**» do muzyki Jeana Philipa Rameau.

Niezwykle istotną rzeczą jest właściwe rozliczanie muzyki i zakomponowanych do niej kroków. Uczniowie uszą dokładnie wiedzieć kiedy rozpoczyna się dana figura, czy akcent jest do góry na «raz», czy plie robimy na «i». To gwarantuje późniejsze równe wykonanie układu. Dzieci nie mogą błędzić w muzyce, gdyż to jest dla nich dyskomfort wykonawczy. Przygotowany układ choreograficzny wymaga dokładnego opracowania pod względem techniki i interpretacji ruchowej. Wszystkie pas musza być pokazane i rozpracowane od strony epaulement i póż. Dokładne określenie prowadzenia rąk i położenia głowy oraz egzekwowanie precyzyjnych pozycji nóg jest bardzo istotne dla jakości wykonania. Szczególnie ważne w tańcu grupowym, w którym należy utrzymać odpowiedni rysunek przemieszczającej się grupy. Dla osadzenia choreografii w muzyce konieczne jest początkowo głośne liczenie, co przyczyni się także do pewności wykonania układu i większej odwagi w tańcu.

Kolejno przystępujemy do wypracowania poszczególnych elementów układu, całych sekwencji i zatańczenia całości bez przerywania. Jest to bardzo ważne la wypracowania kondycji. Po opanowaniu układu od strony techniki zaczynamy pracę nad interpretacja i wydobyciem niuansów. Ważny jest pokaz choreografa i wytłumaczenie intencji. Nowa choreografia wyrabia pamięć taneczną a ciało koduje nowe elementy w swoim «słowniku ruchowym». Praca nad trudnymi pas daje nowe bodźce wysiłkowe i powoduje znaczny postęp. W zasadzie każdy uczeń ma szansę być zauważony w choreografii. Nasza współpraca z uczniami to często ich pierwsze takie doświadczenie. Przygotowując specjalnie dla nich choreografię rozbudzamy ich wrażliwość, rozwijamy możliwości techniczne, dajemy szansę na rozwinięcie zdolności interpretacyjnych. Na konkretnym układzie kształtuje się potencjał wykonawczy przyszłego tancerza.

Chcę zaprezentować państwu jedną z moich ciekawszych i można powiedzieć użytecznych prac: Adagio z Pas de deux do muzyki Fryderyka Chopina «**Sylfida i paniczyk**». Uczennica z klasy V-tej Natalia Rakowska i Grzegorz Maślanka uczeń eksternistycznie zaliczający ostatnie klasy. Celem było przygotowanie techniki i kondycji do tańczenia klasycznych pas de deux. Już piąta para tańczy teraz na koncercie tę choreografię.

Taniec klasyczny to perfekcyjna technika plus artystyczne wykonanie. Jak wiemy, zależy ono od predyspozycji ucznia, czyli jego warunków fizycznych, koordynacji i zdolności interpretacyjnych. Perfekcja wykonania przychodzi z latami nauki, natomiast

tw. wewnątrz musi zostać wydobyte w pracy nad choreografią. Są uczniowie, którzy od razu zaciekawiają nas swoim wykonaniem. Mają już ten dar artystyczny dany od natury. Wrodzona wrażliwość i intuicja sama podpowiada im interpretację tańca. Z kolei inni potrzebują kierowania każdym ich gestem, który w pewnym momencie staje się ich własnym. W końcu otwierają się i odnajdują w sobie artystyczną wrażliwość. Dlatego tak ważna jest w szkole współpraca choreograf – uczeń. To «partnerstwo artystyczne» pozwala na bardzo efektywne stymulowanie osobowości artystycznej a po latach na tworzenie wybitnych kreacji baletowych. Jednak tzw. charyzmatyczne osobowości nie zdarzają się często. I dlatego zacytuję słowa znanego krytyka baletowego Arnolda Haskella – «Wybitna tancerka klasyczna to dobro narodowe».

Postęp w rozwoju artystycznym uczniów zależy w dużym stopniu od stworzenia im możliwości częstego zaistnienia na scenie. W tym wypadku liczba występów może się wydatnie przełożyć na ich jakość. W pracy nad każdym nowym układem rośnie świadomość własnego ciała i wzbogaca zasób ruchowy będący warsztatem tancerza. A pokazanie się w tańcu na scenie jest prawdziwą weryfikacją zdobytych przez ucznia umiejętności. I jest to też dowód na to, że codzienna systematyczna praca na lekcji ma głęboki sens.

УДК 792.8

Б. Ксенжкевич

ВЛИЯНИЕ МЕТОДИКИ А. Я. ВАГАНОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ПОЛЬСКОГО БАЛЕТА

Можно сказать, что польский балет отсчитывает свою историю с того момента, когда при королевском дворе в XVI в. появились придворные балеты (фр. «Ballets de cour»). В основном это были представления-маскарады с участием королевской семьи и придворных, а иногда приглашенных актеров, иностранных танцоров. В Кракове и Варшаве во время правления польских королей из династии Васа¹ для них периодически выступали такие мастера танца как: Амбросио Бонтемпо (1592), Пьетро де Мелл (1596–1597), Георг Добна (1626–1628), Пауль Бартманн (1628–1629) и Санто Вентура (1637–1638). Жены польских королей, особенно *Цецилия Рената Австрийская* (жена Владислава IV Васы), лично наблюдали за подготовкой танцев и подбором костюмов для такого рода придворных представлений в Варшавском Королевском Дворце. Это был период привилегированного искусства, предназначенного исключительно для королевского двора с участием только иностранных артистов.

Важным событием в истории польского балета стало создание первого общественного театра для широкой публики в 1776 г. по приказу короля Станислава Августа. В театре было три труппы: французская комедия, итальянская опера и балет, а также польская комедия.

В 1779 г., согласно проекту польского архитектора Бонаventura Солари, в Варшаве было построено новое здание театра на площади Красинских. С 1765 по 1785 гг. в Варшавском театре выступало большое количество итальянских, французских и австрийских артистов, ставивших как собственные балетные спектакли, так и модный в то время на венецианских, парижских и венских сценах балетный репертуар. Балетмейстерами театра были: Бартоломео Камби, Винсент Саунер, Марк Антонио Миссоли, Джузеппе Анелли, Джованни Антонио Сакко, Франческо Каселли, Леопольд Фрюйманн и Даниэль Курц. Также в театре выступали и европейские танцоры, в частности: талантливый Шарль Ле Пик, прозванный «Аполлоном танца» с итальянской примой-балериной Анной Бинетти и Гаэтано Вестрис, который поставил знаменитый балет Новерра «Ясон и Медея» (1767), исполнив в нем свою лучшую роль Ясона.

В 1785 г. в Варшаве появилась первая профессиональная балетная труппа, полностью состоящая из поляков (возможно также и белорусского происхождения). Король Станислав Август взял под свое покровительство группу из тридцати отечественных танцоров, ранее прошедших обучение у графа Антония Тизенгауза в его литовских имениях. Труппа получила престижный титул

¹ Сигизмунд III Васа (король Польши — 1587–1632 гг.); Владислав IV Васа (король Польши — 1632–1648 гг.).

«Национальные танцоры Его Величества» и положила начало польскому национальному балету. Труппой руководил Франсуа Габриэль Ле Ду² (родом из Парижа) и Даниэль Курц (из Венеции). Наиболее выдающимися танцорами труппы были: Михал Рыминьски, Дорота Ситаньска, Марианна Малиньска, Адам Бжезиньски и Стефан Холницки. «Национальные Танцоры Его Величества» существовали до тех пор, пока Станислав Август Понятовский не отрекся от престола, и Польша не потеряла свою независимость (1795). В польском балетном искусстве наступил период застоя.

Возрождение польского балета наступило, благодаря двум французским балетмейстерам: Луис Тьерри (работал в 1818–1823) и Морис Пион (работал в 1824–1843). Тьерри открыл новую балетную школу в Варшаве, в которой прошло обучение нового поколения талантливых польских танцоров. На сцене Варшавского театра появились самые знаменитые номера известных европейских хореографов, а также балеты на музыку польских композиторов. Наибольшую популярность приобрел балет «Краковская свадьба в Ойцуве»³ на музыку Кароля Курпиньского и Юзефа Дамсе, в хореографии Тьерри (1823).

С 1843 по 1853 гг. руководителем варшавской труппы был Филиппо Тальони. К выдающимся танцорам этого периода относятся, в том числе: Юлия Межинска, Антонина Пальчевска, Каролина Вендт, Констанция Турчинович, сестры Анна и Каролина Штраус, Морис Пион, Миколай Грековски, Роман Турчинович, Феликс Кшесинский, Хиполит Менье, братья Александер и Антони Тарновские. В Варшаве тогда выступали и приглашенные международные звезды: Мария Тальони, Карлотта Гризи, Надежда Богданова, Паоло Тальони и Клаудина Кукки.

С 1853 по 1867 гг. балетом в Большом Театре руководил невероятно талантливый танцор, педагог и хореограф Роман Турчинович. В сезоне 1856–1857 гг. руководителем театра стал знаменитый итальянский балетмейстер Карло Блазис. Вторая половина XIX в. ознаменовалась управлением итальянских балетмейстеров: Вирджилио Калори (1869–1874), Паскуаль Борри (1875–1878), Хосе Мендес (1879–1889), Раффаэле Грасси (1892–1902), Энрико Чекетти (1902–1905) и Грасси (1907–1909). В этот период, наряду с произведениями европейского репертуара, создавались также и балеты на польскую тематику⁴. Наиболее известными танцовщиками того времени были Хелена Холевицка («прима-балерина ассольюта» с 1872 по 1882 гг.), Зофья Микульска, Анна Гашевска, Людвик Жодца, братья Александер и Виктор Гиллерты, Михал Кулеша, Ян Вальчак. На сцене Большого Театра танцевали также приглашенные иностранные звезды: Клаудина Кукки, Генриетта Ламар, Мария Петипа, Матильда Кшесинская, Пьерина Леньяни,

² Ле Ду стал также создателем первого польского драматического балета по сюжету национальной легенды «Ванда, королева Польши» (1788).

³ Этот балет пользовался неослабевающим успехом в течение многих лет и в 1851 г. был представлен в Санкт-Петербурге, где получил высокую оценку русских критиков, которые пришли в восторг от польских танцев и эмоциональности исполнителей.

⁴ Одним из самых популярных считается балет «Пан Твардовский» на музыку Адольфа Зонненфельда (1874), хореография Вирджилио Калори.

Сесилия Черри, Любовь Рославлева, Ольга Преображенская, Вера Трефилова, Анна Павлова, Юлия Седова и Тамара Карсавина.

В 1917–1934 гг. Большим театром руководил Петр Зайлих⁵. На сцене появились спектакли из репертуара труппы Дягилева: «Шахерезада», «Клеопатра», «Половецкие пляски», «Дафнис и Хлоя», «Петрушка» и «Жар-птица». Последняя балетная премьера⁶ состоялась в 1938 г., перед началом Второй Мировой Войны. К выдающимся танцорам того периода относят: Галину Шмолцовну, Ирину Шиманскую, Барбару Карчмаревич, Ольгу Славскую, Зигмунта Домбровського, Сильвина Балишевкого и Станислава Цивинского.

* * *

Первые годы после завершения Второй Мировой войны были самыми трудными для польского общества: следовало восстановить уничтоженную экономику страны и вернуть широкое понятие культуры. В 1950-е годы, благодаря государственной политике в сфере культуры, была восстановлена программа художественного, а также и балетного образования. Послевоенное изменение государственного строя Польши повлекло за собой реорганизацию политической и культурной сферы страны. Министерство Культуры и Национального Наследия (Департамент Художественного Образования), взяв шефство над системой художественного образования, за короткий промежуток времени создало четыре новых балетных школы: в Варшаве (1956), Бытоме (1950), Познани (1951) и Гданьске (1950). В 1975 г. открылась пятая балетная школа в городе Лодзь, самая молодая в Польше.

Изначально школы функционировали под названием «Государственный Хореографический Лицей»⁷ — и в основе программ обучения профессионального артиста балета во всех этих учебных заведениях была программа советских балетных школ, и, соответственно, методика А. Я. Вагановой. В 1952 г. общее название было изменено на «Государственная Средняя Балетная Школа»⁸, а срок обучения был увеличен до 9 лет⁹.

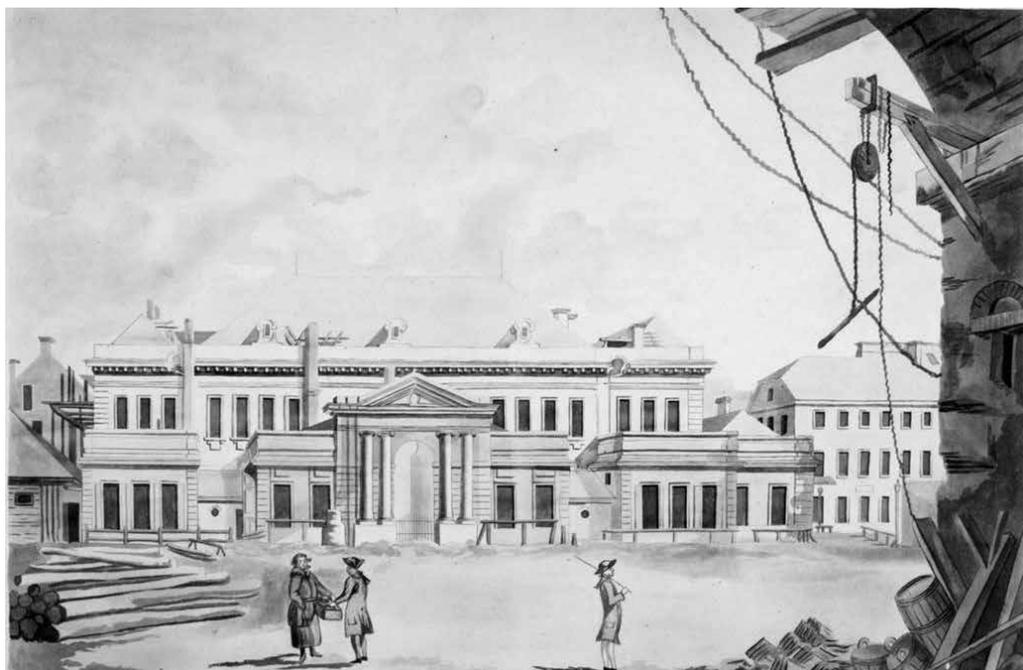
⁵ П. Зайлих создал свою собственную версию балета «Пан Твардовский» на музыку Людомира Ружицкого (1921).

⁶ Балет «Харнасе» на музыку Кароля Шимановского, в хореографии руководителя балета Мечислава Пяновского (1938–1939).

⁷ Срок обучения длился 6 лет и включал в себя общеобразовательную программу в рамках программы лицея по подготовке танцоров оперных театров и танцевальных коллективов.

⁸ Согласно распоряжению Министра образования от 1999 г. балетные школы в Польше сегодня носят название «Общеобразовательная Балетная Школа».

⁹ Обучение начиналось после окончания 3-го класса начальной школы в возрасте 10 лет и завершалось дипломным экзаменом, а также экзаменом на получение аттестата зрелости об окончании лицейских классов в возрасте 19 лет. Эта система действует и по сегодняшний день в балетных школах Польши. Обучение в школе длится девять лет и включает в себя общеобразовательные предметы: 3 года в начальной школе (с IV по VI классы), 3 года в гимназии, 3 года в лицее, а также практические и теоретические специальные предметы.



Национальный театр на площади Красинских, построенный в 1779 г.



Роман Турчинович (1813–1882),
выдающийся польский артист,
балетмейстер, педагог.



Александр Гарновски
и Констанция Турчинович
в танце качуча (балет
Р. Турчиновича «Хромой бес»
Литография Х. Хиршла. 1847 г.
Театральный музей, Варшава.



Хелена Холевицка
в роли цветочницы.
Балет «Пан Твардовский».

Программа обучения балетных школ, используя вагановскую методику, адаптировала ее к польской девятилетней системе обучения. Соответственно, уже не одно поколение профессиональных польских артистов балета получало и получает образование, основанное на обширном педагогическом наследии Вагановой.

Общеобразовательная Балетная Школа им. Романа Турчиновича (Варшава)

Ее истоки восходят к началу XIX в., когда школа работала при Большом Театре, подготавливая молодых танцоров для столичной сцены. Школой руководили в разные годы такие превосходные балетмейстеры как Филиппо Тальони, Карло Блазис, Роман Турчинович, Петр Зайлих, Леон Вуйциковски. После Второй Мировой войны школа возобновила работу в 1949 г. В 1956 г. она получила собственное здание (по соседству с Большим Театром), где были созданы великолепные условия для обучения молодых начинающих танцоров балетного искусства. Педагогические кадры школы — это польские преподаватели, которые получили образование на Отделении балетной педагогики Музыкального Университета им. Фредерика Шопена или в высших учебных заведениях Ленинграда и Москвы, а также частично сотрудничающие со школой российские педагоги. Выпускники школы танцуют на сценах польских театров и по всему миру. Среди них: Леон Вуйциковски, Войцех Веселловски, Герард Вильк, Божена Коцелковска, Крыстына Мазурувна, Барбара Сер, Анджей Глегольски, Лукаш Грузель, Петр Нарделли, Тадеуш Матач, Анджей Земски, Агнешка Шиманьска, Изабеля Милевска, Зофия Рудницка.

Общеобразовательная Балетная Школа им. Людомира Ружицкого (г. Бытом)

Была основана в 1946 г. Татьяной Высоцкой (1894–1970), польской танцовщицей, хореографом, педагогом и теоретиком танца. Школа с успехом обучает молодых начинающих танцоров балетного искусства и успешно подготавливает их к выполнению профессии артиста балета. Ее выпускники танцуют на польских и европейских сценах. Школа тесно сотрудничает с Силезской Оперой в городе Бытом, Гливицким Музыкальным Театром и Театром Развлечений в городе Хожув, где учащиеся проходят сценическую практику. Также, Школа организует ежегодные «Международные Балетные Представления» по случаю Международного Дня Танца и каждые два года — Международный Хореографический Конкурс для учащихся балетных школ, проявивших способности в области хореографии. Педагогические кадры школы — это последователи методики преподавания классического танца А. Я. Вагановой, польские педагоги (выпускники Отделения Балетной Педагогики Музыкального Университета им. Фредерика Шопена), а также приглашенные преподаватели танца из Белоруссии, Украины и России.

Общеобразовательная Балетная Школа им. Янины Яжинувны-Собчак (г. Гданьск).

Чуть ли не с первых годов существования школы, благодаря самоотверженной работе прекрасной артистки, педагога и хореографа Янины Яжинувны-Собчак, сотрудничающей со школой в течение двадцати лет, ученики имели возможность знакомиться с профессиональным искусством на сцене Балтийской Оперы (Гданьск), танцую в спектаклях. С 1972 г., с приходом нового директора Бронислава Прондзынского, началось основательное расширение школы, благодаря чему она стала одной из самых современных балетных школ в Европе. Педагогические кадры — это польские преподаватели, выпускники Отделения Балетной Педагогике Музыкального Университета им. Ф. Шопена или высших учебных заведений Петербурга и Москвы: Эльжбета Алабушев, Ирена Тарасевич, Яцек Дроздовски, Агата Лехович, Ивона Керат-Лукастик, Виктория Моравец, Славомир Гидэль, Анджей Моравец, а также выпускники педагогического отделения Музыкальной Академии в Варшаве: Мариола Лебида, Александра Гоздик, Милена Юрчык, Тамара Беер, Агнешка Енджейчак-Бигус, Агата Бялобжеска, Збигнев Сжечко. Рядом с ними в течение многих лет преподавали русскоговорящие учителя: Тамара Васильева, Вера Ловгина, Нонна Березина, Александр Зубов, Любовь Бахарева, Анатолий и Алла Карпухины, Уран Азимов, Францишек Пелуритис. История гданьской балетной школы — еще один убедительный пример продуктивного влияния методики Вагановой на формирование и развитие польского балета после Второй мировой войны.

Общеобразовательная Балетная Школа им. Ольги Славской-Липчинской (г. Познань)

Школа была основана в 1951 г. благодаря стараниям — О. Славской-Липчинской (примы — балерины Большого Театра в Варшаве и солистки «Представительского Польского Балета» под очередным руководством Брониславы Нижинской и Леона Вуйциковского). Школа расположена в исторической части города, в старинном здании Иезуитской Коллегии. Среди воспитанников школы — знаменитые артисты послевоенного польского балета, педагоги и хореографы: Эва Выщиховска, Эмиль Вэсолowski, Мария Кияк, Анна Фрончек, Ольга Козималба, Марта Бохенэк, Данута и Ярослав Пясецкие, Яцек Солецки, Ромуальда Юшкат, Анна Сташак, Иоланта Дыбусь, Юлиуш Станьда, Эва Павлак. В 1971–1980 гг. артистическим директором школы был Конрад Джевецки, создавший первую современную труппу «Польский Театр Танца». Персонал школы — это польские педагоги, которые получили образование на Отделении балетной педагогики Музыкального Университета им. Ф. Шопена в Варшаве или в ВУЗах Москвы и Санкт-Петербурга: Мирослав Ружальски, Владимир Буланов, Эва Шиманьска, Алиция Сжипчак, Беата Ксионжкевич, Уран и Нина Азимовы, Францискус Пелуритис и др. Школа с самого начала своего существования внедряет программу обучения, основанную на методике преподавания классического танца А. Я. Вагановой. Выпускниками Познаньской балетной школы также являются, помимо автора статьи, Клаудиа Карлос-Махей, Йоанна Сибильска-Сюдим.

Общеобразовательная Балетная Школа им. Феликса Парнелла (г. Лодзь)

Самая молодая из пяти государственных балетных школ в Польше, открылась только в 1975 г. Выпускники школы — известные танцовщики, хореографы и педагоги. Школа работает очень активно, организовывая много спектаклей, концертов и принимая участие в балетных конкурсах в стране и за рубежом. Как и в других четырех государственных балетных школах, педагогический состав представляют польские учителя, получившие образование на Отделении балетной педагогики Музыкального Университета им. Ф. Шопена в Варшаве или в ВУЗах Москвы и Санкт-Петербурга, а также педагоги из стран бывшего СССР. В их числе: Нина Беликова, Изабела Гожковска-Гловацка, Мария Бильска, Александра Станиславска, Каролина Сасин-Барыльска, Агата Янковска-Добровольска, Пранчискус Пелуритис, Светлана Шарова, Богумила Шаленьчик, Магдалена Радлевска.

Отделение балетной педагогики Музыкального Университета им. Фредерика Шопена (Варшава)

О ВУЗе, который готовит кадровых специалистов-педагогов для всех балетных школ в Польше, упоминалось уже неоднократно¹⁰. Остается лишь добавить, что и здесь, на Отделении балетной педагогики продолжают следовать методике А. Я. Вагановой. Более сорока лет она передается нашим студентам и будущим педагогам, которые, в свою очередь, затем используют ее, работая в польских балетных школах.

* * *

Нельзя не отметить, что влияние наследия А. Я. Вагановой, столь заметное в польской системе балетного образования (как на университетском, так и на общеобразовательном уровне), распространяется и на деятельность всех польских театров, в которых работают выпускники балетных школ.

Обе карты, прилагаемые к этой статье, демонстрируют широкие границы польского танцевальной культуры, которая уже много десятков лет остается под влиянием классического наследия гениального педагога А. Я. Вагановой

¹⁰ К. *Carlos-Machej*. Tradycja rosyjskiej szkoły tańca klasycznego w edukacji baletowej Polska. Metodyczne kontakty. С. 58–61.

УДК 792.8

Д. Пясецка

С БЛАГОДАРНОСТЬЮ К МОИМ ЛЕНИНГРАДСКИМ УЧИТЕЛЯМ

Сегодня пришло время воспоминаний и подведения итогов всего того, что я получила во время обучения в двух высших школах: в Ленинградской Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Ленинградском академическом хореографическом училище (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Часто в последние годы я возвращалась мыслями к тому времени, когда мне выпало необыкновенное счастье учиться здесь (1963–1968 гг.). Это был прекрасный период моей жизни.

Тогда в Польше не хватало балетных педагогических кадров, и я приехала в Ленинград, чтобы получить необходимое для преподавателя образование. Петр Андреевич Гусев создал на хореографическом факультете консерватории отделение балетмейстеров-репетиторов и его студенты получили возможность изучать методику классического танца и методику характерного танца в ЛАХУ им. А. Я. Вагановой. А так как я окончила Познаньскую балетную школу и по-прежнему хотела быть танцовщицей, то, благодаря стараниям польского консула в Ленинграде, получила специальное разрешение Министерства культуры СССР: мне было позволено принимать участие в уроках классического танца в любом из старших классов ЛАХУ.

В Консерватории я обучалась у выдающихся педагогов: Наталья Александровна Камкова (классический танец); Татьяна Васильевна Базилевская-Буяновская, Нинель Александровна Петрова, Маргарита Николаевна Алфимова и другие артистки Кировского театра (репертуар и наследие)¹. Дуэтный танец вел Николай Николаевич Серебренников, характерный танец — Юрий Яковлевич Дружинин. Непосредственный контакт с великими артистами сцены воздействовал на мое артистическое воображение, способствовал расширению границ танцевальной эстетики.

Педагогическую специальность я получала на курсах педагогов-стажеров в ЛАХУ. Здесь же изучила методику преподавания классического и характерного танцев. Занятия по методике классического танца проходили дважды в неделю, по методике характерного танца — раз в неделю.

Мне повезло попасть в группу, которой руководила Вера Сергеевна Костровицкая. С первых же занятий я была очарована ею, формой проведения лекций, точностью обсуждаемых в рамках программы упражнений, а также прекрасной демонстрацией (Вера Сергеевна придавала ей огромное значение, особенно работе головы и рук).

¹ Предмет включал сольные партии и кордебалет: «Акт Теней» из балета «Баядерка»; II акт из балета «Жизель», кордебалет; «Шопениана», кордебалет 1 сольные вариации; «Дон Кихот», «Спящая Красавица» (Нереиды), отдельные вариации из других балетов.



Д. Пясецка
в классе ЛАХУ им. А. Я. Вагановой.
Фото из личного архива автора.



Д. Пясецка и В. С. Костровицкая. Фото из личного архива автора.

Костровицкая была одновременно очень требовательным и очень чутким педагогом, замечательным методистом, старалась передать нам все свои знания и педагогический опыт. Занятия были необычайно интересны, поскольку Вера Сергеевна часто упоминала в них эпизоды своей работы в Кировском театре, где она служила с 1923 по 1937 гг.

По словам Костровицкой, методика А. Я. Вагановой, которая постоянно развивается, ориентирована на средние психофизические возможности учеников балетной школы, поскольку таланты сами заявляют о себе. Вера Сергеевна была убеждена, что ученики никогда не должны копировать исполнительскую манеру педагога, их задача — строить свое собственное амплуа. А педагог не может отсылать учеников к определению «как я танцевала», только к правильному выполнению упражнений. Вера Сергеевна уделяла много внимания развитию творческой индивидуальности своих учеников, при этом считая предпочтительным, чтобы становление этой индивидуальности (манеры) произошло как можно позднее. Ведь сложившемуся артисту намного труднее будет возвращаться к основам, необходимым в учебном процессе.

Мне случалось быть гостем на даче у Веры Сергеевны, после окончания учебы мы переписывались. Мне хотелось дать и польским студентам возможность познакомиться с замечательным педагогом и мастером, пригласить ее к нам, в Музыкальный университет им. Ф. Шопена (тогда Музыкальная Академия им. Ф. Шопена). К большому сожалению, в связи с болезнью своего мужа, Вера Сергеевна не могла воспользоваться приглашением и приехать в Польшу. Но ее письма я бережно храню как ценнейшую памятную реликвию уже пятьдесят лет.

И до сих пор все сомнения, которые возникают у меня в ходе работы, я разрешаю с помощью бесценных записок Веры Сергеевны в тетрадях, а также книги «Школа классического танца»². В. С. Костровицкая остается для меня наивысшим авторитетом, а знания, полученные от нее, сопровождают меня всю жизнь.

Именно Вера Сергеевна обращала наше внимание на необходимость развития художественного вкуса педагога, который должен уметь увидеть будущее амплуа танцовщицы. И, благодаря ей, я отдаю себе отчет в том, как важны для формирования личности педагога балета другие виды искусства: скульптура, музыка, живопись. Вся широта этих знаний дало мне обучение в Консерватории. С глубокой признательностью я вспоминаю выдающихся профессоров-лекторов: Людмилу Андреевну Линькову (критика балета), профессора Исаака Давидовича Гликмана (история театра), профессора Дмитриева (чтение партитур), профессора Юрия Иосифовича Слонимского (автора книг о балете).

Будучи одновременно студенткой Консерватории и стажеркой на педагогическом факультете в ЛАХУ, я, с разрешения директора Валентина Ивановича Шелкова и художественного руководителя Феи Ивановны Балабиной, ежедневно участвовала в уроках классического танца (у Инны Борисовны Зубковской, Феи Ивановны Балабиной, Нины Викторовны Беликовой). Независимо от единой методики преподавания каждый из этих педагогов обладал своим индивидуальным

² *Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976.*

стилем, приобретенным в результате многолетнего педагогического опыта. Некоторые занятия были более сложными с точки зрения физической нагрузки, другие — более легкими. Огромным счастьем была возможность применять теорию, которую я изучала на методических занятиях, на практике, и «пропускать ее (теорию) через свое тело» (так всегда говорила В. С. Костровицкая).

К событиям, память о которых сохраняется на всю жизнь, относится мое знакомство с потрясающим мастером Борисом Яковлевичем Бреговдзе.

Заканчивая обучение в Ленинграде, пятикурсницей, по просьбе польского Министерства культуры я приняла участие в Международном конкурсе танца в Варне (1968), поскольку на тот момент других кандидатов от нашей страны не было. Вариации я готовила в Консерватории с Натальей Александровной Камковой. В постановке обязательного современного номера³ мне и моему мужу⁴ помогал именно Бреговдзе. Борис Яковлевич опекал и целую группу российских танцоров на конкурсе в Варне, проводил с ними уроки и репетиции. Нам он также оказывал большую помощь как репетитор с огромным артистическо-педагогическим опытом.

Другим великолепным мастером, с которым мы непосредственно общались, был Александр Иванович Пушкин — легендарный педагог, отличавшийся необыкновенной скромностью и добротой. В ходе подготовки к конкурсу в Варне он часто просматривал наше Адажио из II акта «Жизели» и III акта «Спящей красавицы». Для нас было невероятной удачей провести с ним несколько индивидуальных репетиций и ближе узнать его как неординарную магнетическую личность.

* * *

Я работала в Варшавской школе балета в течение 15 лет, за это время подготовила к выпуску два класса.

В 1972 г. в Музыкальной Академии им. Ф. Шопена появился факультет педагогики балета, основанный хореографом и педагогом, выпускником ГИТИСа, профессором Збигневом Корицким. Меня сразу же пригласили вести предмет «Методика преподавания классического танца», в его основу которого я положила систему, разработанную Верой Сергеевной и сохранившая свое значение до настоящего времени.

Мы с мужем впервые разработали девятилетнюю программу профессиональной подготовки для всех балетных школ на базе методики А. Я. Вагановой. С тех пор на этой же системе основаны мои занятия в Музыкальном университете им. Ф. Шопена. Я стараюсь с огромным пиететом и точностью передавать ученикам репертуар, большую часть которого составляют сольные вариации (в Консерватории репертуар предполагал главным образом реконструкцию классического наследия).

³ Это был хореографический номер Леонида Яковсона на музыку Эдварда Грига под названием «Птица и охотник».

⁴ Ярослав Пясецкий, также выпускник Консерватории.

Выпускники Музыкального университета им. Ф. Шопена преподавали и преподают практически в каждой польской балетной школе. Среди выдающихся наших выпускниц: Ирэна Тарасевич (классический танец), Малгожата Кухарска-Новак (польские национальные танцы). Ирэна Тарасевич, работая в Балетной школе в Гданьске (лучшей с точки зрения организации балетной школы в Польше), добивается отличных педагогических результатов. Ее выпускницы пополняют число солисток в труппах польских и зарубежных театров.

Малгожата Кухарска-Новак, руководившая нашим факультетом с 1995 по 2010 гг., установила контакты с Б. Я. Брегвадзе с целью взаимодополнения опыта двух наших школ. Результатом стало приглашение к нам Людмилы Петровны Сережниковой с циклом лекций по репертуару классического танца. В свою очередь Кухарска-Новак — выдающийся специалист в своей области — была приглашена в Российскую государственную академию искусств на цикл занятий по теме «Польские национальные танцы».

Я рада, что и теперешний декан нашего факультета — Клаудиа Карлос-Махей — по достоинству оценивает школу Вагановой, бережет эту систему преподавания от влияния других стилей и школ.

* * *

В 1968 г. я начала работать как артистка балета в Театре оперы и балета в Варшаве. В 1970 г. заняла положение солистки и до 1989 г. танцевала главные партии.

Около десяти лет я проработала в Италии⁵, а также в Словакии⁶ (в качестве педагога-репетитора). В римской Национальной Академии танца я консультировала педагогов и вела курсы повышения квалификации, переподготовки и разработки программ преподавания⁷. И оказалась не единственной, кто популяризовал школу А. Я. Вагановой: в Риме состоялись мои встречи с выдающимся педагогом ГИТИСа Жарко Пребила, петербургскими педагогами Инной Зубковской, Ириной Трофимовой, Людмилой Сафроновой. Здесь же мне довелось увидеть занятия, которые на международных балетных конкурсах под названием «Premio Roma» проводили Екатерина Максимова и Владимир Васильев.

Я действительно очень и очень благодарна всем своим ленинградским педагогам. Сегодня в нашей памяти и в наших сердцах живут их знания и опыт, которые мы передаем следующим поколениям.

Со времени моей учебы в Ленинграде прошло уже пятьдесят лет. И я счастлива, что смогла приехать сюда еще раз, посетить Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой, почти священное для меня место.

⁵ Палермо (Teatro Massimo), Флоренция (Teatro Comunale), Рим (Teatro Dell`Opera), Верона (Teatro Arena di Weron).

⁶ Братислава (Slovenskoje Narodne Diradlo).

⁷ За многолетнюю работу в Италии Д. Пясецка была удостоена Европейской награды «Lorenzo il Magnifico» (1989).

УДК 792.8

Й. Сибильска-Сюдым

ВАРШАВСКИЕ ГАСТРОЛИ Н. К. БОГДАНОВОЙ

(По материалам «Kurier Warszawski» 1855–1867 гг.).

Варшава всегда с жадным любопытством тянулась к балетным новинкам и к тем зарубежным знаменитостям, которые завоевывали зрительские сердца. Так было и в XIX в. Сюда охотно приезжали звезды мирового уровня, их визиты повторялись, становились традицией. Не обошли Варшаву стороной даже такие европейские кумиры как Мария и Филипп Тальони. Мария появлялась тут периодически. А ее отец Филипп счел возможным принять приглашение и длительное время работать в польской столице хореографом и педагогом. Перечень визитеров подобного уровня можно длить и длить.

Постоянными были контакты и с балетной Россией. Особое место в этих, становящихся желанными, привычными и даже необходимыми связях принадлежит известной русской балерине Надежде Константиновне Богдановой (1836–1897), которая выступала на сцене варшавского Театра Вельки в 1856, 1857, 1859, 1866 и 1867 гг. — всего свыше пятидесяти раз.

Впервые Богданова гастролировала в Варшаве в конце 1855 — начале 1856 гг. То был расцвет творчества балерины, шел десятый год ее сценической деятельности. Она продолжала артистическую династию: ее родители — выдающиеся московские танцовщики Т. С. Карпакова — первая Одетта (версия В. Рейзингера «Лебединого озера») и К. Ф. Богданов. Поначалу училась у отца, затем в Париже у знаменитого Ж. Мазилье (и там же пять лет танцевала на сцене прославленной Оперы). В дальнейшем с большим успехом выступала на петербургской и московской сцене (1850–1864), снискав огромную любовь и признательность самой взыскательной публики.

В Варшаву приехала зрелая балерина, получившая заслуженное признание в Париже. Первым спектаклем она выбрала «Жизель». Выступление состоялось 1 декабря и имело выдающийся успех. «Вчера Театр Вельки был полон, — писал рецензент газеты «Варшавский курьер», — потому как любопытство привело многих зрителей на первое выступление в балете «Жизель» госпожи Богдановой, ранее первой танцовщицы Большой Оперы в Париже. Госпожу Богданову опередила ее слава, утвержденная суждениями заграничных газет, а вчерашнее появление на нашей сцене подтвердило мнение о ее таланте, который оценили ведущие столицы Европы». Автор статьи настаивал — балерине в равной мере удаются и мимическая сторона роли, и вся танцевальная часть: ни тому, ни другому не отдавалось предпочтения: «Госпожа Богданова замечательна как артистка мимическая: ее игра выразительна, и столько в ней правды и грации в каждом движении, настолько подчеркнуто каждое чувство, что кажется, она говорит словами, и мы слышим голос ее сердца. Что касается танцевальной части, нельзя не восхищаться легкостью, силой, грацией и тщательностью отделки. Кроме того, мы с восторгом

заметили множество поз и pas, нам прежде не известных, но исполненных мастерски. Словом, госпожа Богданова оказалась первой среди ведущих танцовщиц» [1, с. 3].

В репертуар этих гастролей вошли также «Эсмеральда», балетная сцена из оперы «Роберт-дьявол» и, кроме того, ряд концертных номеров. Молодая балерина пробовала себя и в качестве постановщика — сочинила pas de deux «Les Regrets» («Сожаления»).

Во время первого пребывания в Варшаве Богданова дважды приняла участие в благотворительных спектаклях. «Варшавский курьер» отмечал: «благодаря благородному сердцу» балерина «сразу согласилась на участие» [2, с. 3–4]. Билеты, цены на которые тут же взлетели, были мгновенно распроданы, а сборы целиком получило Варшавское Благотворительное общество.

Партнерами Богдановой были ее брат Николай, солист французского происхождения Ипполит Менье и ведущие солисты варшавской сцены братья-близнецы Тарновские: Александр и Антоний. Александр исполнял роль Альберта в «Жизели» и Феба в «Эсмеральде», Антоний — Гренгуара.

Благодарные зрители не хотели отпускать Богданову после окончания спектакля, вызывали ее бесконечно. Нашлись и те, кто эти выходы на поклонно-статейно подсчитывал, фиксировал их для истории. И, надо сказать, сейчас, по прошествии времени, эти данные представляют определенный интерес. Например, после прощальной «Эсмеральды» балерину вызвали кланяться 45 раз! Цифра вполне впечатляющая — можно было говорить о триумфе. Корреспондент «Варшавского курьера» объявил итог — за эти первые варшавские гастроли отвечать на приветствия публики гастролерше пришлось 337 раз! [см.: 3, с. 4].

Второй визит Богдановой в Варшаву состоялся в марте 1857 г. Брат Николай вновь сопровождал ее. Балерина выступила в восьми спектаклях — последний состоялся 6 апреля. В «Жизели» танцевала 21 марта со своим братом, 28 марта с Александром Тарновским. Близнецы Тарновские были ее партнерами в «Эсмеральде» (24 и 25 марта, 6 апреля). Танец Богдановой продолжал нравиться зрителям, которые многократно вызывали ее после спектаклей (варшавские солистки: Стефаньска, Оливиньска, Кочмеровска и Рачиньска тоже были вызываны, но реже).

Публика уже знала и ценила Надежду Богданову, и быть может поэтому заметно меньше пресса уделяла внимание таланту и исполнительским качествам балерины. Новинкой было ее выступление в балете «Катарина, дочь разбойника» Жюлья Перро опять с близнецами (Александр — Сальваторе, Антоний — Дьяволино). «Варшавский курьер» откликнулся на это событие: «Публика принимала ее непрерывными аплодисментами, а после спектакля вызвала на поклон 22 раза» [4, с. 3]. Спектакль повторили 1 и 2 апреля, затем 5 апреля последовала смешанная программа: первый и четвертый акты «Катарины» и второй акт «Жизели». Зрители на этот раз преподнесли артистке букет цветов с серьгами и браслетом внутри [см.: 5, с. 3].

Начинался Великий Пост, время запрета на развлечения. Богданова, обласканная варшавянами, отбыла на Родину.

Очередной приезд в Варшаву состоялся в 1859 г. Надежда Богданова выступала в ноябре и декабре, ограничившись на этот раз пятью спектаклями. 15 и 17 ноября станцевала главную роль в балете «Асмодеа, влюбленный бес» (в России известен под названием «Сатанилла»). Этот балет был поставлен польским хореографом Романом Турчиновичем в 1853 г. по Мазилье и настолько врос в репертуар, что просуществовал до 1890 г.

Уже на следующий день после первого выступления Богдановой в «Варшавском курьере» появился восторженный отзыв: «Госпожа Богданова, всемирно известная знаменитая танцовщица, которую мы несколько лет тому назад видели на нашей сцене, вчера выступила в роли Асмодеи в балете под таким же названием. Уже после ее первых выступлений мы отдали дань ее великому таланту. Сегодня мы обязаны только добавить, что ее выступление и на этот раз вполне удовлетворило публику, так как госпожа Богданова сыграла роль Асмодеи с большим талантом. И столько было в ее танце грации, легкости, прелести и красоты линий, столько выразительности и понимания, что восхищенная публика непрерывно награждала ее аплодисментами и вызывала в конце 13 раз» [6, s. 2].

Спустя неделю, 24 и 26 ноября, Богданова исполнила главную роль в балете «Катарина, дочь разбойника» (в нем она уже и прежде блистала талантом перед варшавской публикой). В «Варшавском курьере» отмечено ее выступление и вновь дотошно подсчитано количество поклонов в финале — 14 раз [см.: 7, s. 2].

Прощальным спектаклем была «Жизель» 3 декабря. Та же газета писала: «Публика попрощалась со знаменитой и талантливой танцовщицей громкими овациями, вызывала ее 19 раз и вручала букеты цветов» [8, s. 3]. Во время этого визита ее постоянным партнером был один Антоний Тарновский. Он больше года заменял брата Александра во всех его ролях: тому пришлось покинуть сцену по причине обострения психического заболевания, из-за чего он некоторое время пребывал в психиатрической больнице Братьев Бонифратров в Варшаве. Несмотря на депрессию, он не переставал упражняться и вскоре оказался дома. В дальнейшем именно Богданова помогла Александру Тарновскому вернуться на сцену.

Любимица варшавян предстала перед ними спустя семь лет, после кратковременной гастроль в Париже (ноябрь 1865 г., балет «Жизель»). В 1866 г. Богданова появлялась на польской сцене с февраля по июнь (18 выступлений) и с октября по декабрь (7 выходов на сцену).

Начала 8 февраля «Эсмеральдой». «Варшавский курьер» отреагировал оперативно: «Вчера госпожа Надежда Богданова, с высоким хореографическим талантом которой мы имели возможность познакомиться несколько лет тому назад, выступила в «Эсмеральде». Любители балета восхищаются ее танцем не только у нас, но и за границей, о чем мы можем узнать благодаря переписке между Берлином и журналом „Independance Belge“». Далее в заметке следовала цитата из № 36 названного издания: «Госпожа Богданова, известная танцовщица Императорского театра в Петербурге, которой так аплодировала в «Жизели» парижская публика, выступала несколько раз в Королевском театре в Берлине. Ее талант полон грации и законченности линий, танец, во всех отношениях совершенный, обеспечил ей громкий успех. У нее выразительная мимика, благородные

рас и чрезвычайная легкость. Не видно никакой усталости, и преодоление трудностей для нее нипочем. Ее позы и движения создают вполне эстетический образ. Она выбрала три балета: «Сильфиду», «Эсмеральду» и «Алладина», которые обеспечили ей тройную победу, позволив явить три разных характер. < ... > В Берлине несколькими днями ранее ее имя не сходило с уст. Переехав из Берлина в Варшаву, она не заметит, что зритель сменился, встретив такие же аплодисменты как в столице Пруссии» [9, s. 2–3]. Прочитав эти слова берлинского корреспондента, мы можем только добавить, что его прогноз относительно успеха в Варшаве полностью подтвердился.

Второе выступление Богдановой на варшавской сцене состоялось 11 февраля в балете «Асмодеа». Тут произошел несчастный случай: во время исполнения па-де-де у партнера Антония Тарновского случилась серьезная травма и ему пришлось прервать выступление. Богданова близко к сердцу приняла случившееся. Чтобы поддержать коллегу, выступила инициатором бенефисного спектакля в пользу Тарновского. Бенефис (для Антония, увы, ознаменовавший прощание со сценой) состоялся спустя неделю и, конечно, Богданова приняла в нем участие.

Оставшись без партнера, Надежда Богданова приложила много усилий, чтобы убедить Александра Тарновского, отошедшего от дел, вернуться в театр. Тот поставил условие: он будет танцевать, если получит телеграмму от самого императора. Балерина использовала свои связи в высших кругах, заручилась поддержкой Федора Федоровича Берга (с 1863 г. наместника русского императора в Царстве Польском), и благоволивших ей чиновников, и в итоге эта хитрость удалась. 4 марта Богданова танцевала второй акт «Жизели», где Альбертом был Александр Тарновский!

Спектакль превзошел самые смелые ожидания. Все та же газета захлебывалась от трудно сдерживаемого восторга: «Вчерашнее зрелище в Театре Вельки было исключительно: после долгого отсутствия вернулся на сцену господин Александр Тарновский и выступил во втором акте «Жизели» с госпожой Надеждой Богдановой. Последняя причастна к организации бенефисного спектакля для г. Антония Тарновского. Спустя неделю после несчастья бенефис состоялся и, конечно, балерина Богданова, желая возместить утрату господина Антония Тарновского, убедил выступить на сцене единственного соперника и брата, Александра. Публика приняла громом аплодисментов обоих талантливых артистов < ... > В танце г. Александра Тарновского не было видно, что он уже распрощался со сценой. Зато было видно, что он непрерывно работал и развивался. < ... > Во время спектакля Богданова получила огромный букет белых камелий» [10, s. 3–4]. После этого представления Александр Тарновский стал регулярно выступать во всех своих прежних ролях.

Следующим был балет «Асмодеи», с тем же партнером. Восторг публики был полным, и это нашло отражение в прессе [см.: 11, s. 3]. 18 марта последовало смешанное представление: второй и третий акты «Асмодеи» и дивертисмент. В зрительном зале присутствовал августейший гость великий князь Николай Николаевич Старший (третий сын Николая I) [см.: 12, s. 3].

В переписке известного польского композитора Станислава Монюшко с его другом содержится восторженный отзыв о выступлениях Надежды Богдановой: «Сегодня опять госпожа Богданова, самая лучшая из балерин, унесет нас на восьмое небо; седьмое наверняка уже пройдено и переполнено нашим восхищением» [цит. по: 13, s. 498].

20 марта Богданова выступила во втором акте «Сильфиды» и станцевала па-де-де с Тарновским [см.: 14]. Затем наступил месячный перерыв, связанный с Великим Постом. Богданова в это время готовилась к первому выступлению в роли Медоры в «Корсаре». Тут она повторила свой постановочный опыт, досочинив некоторые номера: «Новые танцы, введенные в балет госпожой Богдановой, исполнены ею с истинной грацией и поэзией. Они ввели разнообразие в этот шедевр и прибавили великолепия» [15, s. 3]. Балерина продолжала успешно выступать вместе с Александром Тарновским: они танцевали в «Корсаре» 26 апреля, 10 и 22 мая. Но только после первого спектакля появилась заметка: «Публика, собравшаяся в большом количестве, заслуженными аплодисментами одарила артистов, особенно же госпожу Богданову и господина Тарновского» [16, s. 3]. Затем следуют лишь анонсы о выступлениях Богдановой в балетах, в которых она уже танцевала перед варшавской публикой. Это были «Асмодеа», второй акт из «Сильфиды» (17 мая ее партнером был Людвик Жондца), «Жизель» и «Катарина, дочь разбойника».

3 июня Богданова впервые появилась в балете «Модистки» («Modniarki, czyli Karnawał paryski»). Поставленный Паскуалем Борри (1820–1884), одним из самых талантливых учеников Карля Блазиса, в 1858 г. на венской сцене, годом позже спектакль был перенесен Р. Турчиновичем в Варшаву. Последнее в сезоне выступление Богдановой было отмечено прессой: «Вчера в Театре Вельки по желанию публики выступила госпожа Богданова в балете «Модистки». Она украсила его новым танцем из «Венецианского карнавала», исполнив его с г. Тарновским, и номером «La tulipe orangeuse» с господином Менье, которые были приняты аплодисментами» [17, s. 4].

Надежда Богданова вернулась в Варшаву в октябре 1866 г. и выступила тогда семь раз: 16 октября шел второй акт «Сильфиды», 1 ноября «Корсар». Причем в «Корсар» она ввела дополнение, отмеченное рецензентом: «Исполненное ею па «Цветочницы из гарема», введенное артисткой, всем понравилось» [18, s. 4]. После этого 4 ноября Богданова станцевала первый акт «Жизели» и балетную сцену из «Роберта-дьявола», 29 ноября – второй акт из «Катарины, дочери разбойника» и первый акт из «Корсара», затем трижды (6, 16 и 30 декабря) балет «Морской разбойник». Последний был поставлен Филиппо Тальони в Петербурге на музыку Адольфа Адана в 1840 г., а год спустя повторен автором на варшавской сцене. Специально для Богдановой балет возобновили. Газета не преминула высказаться и на этот раз: «Балет вполне удался. Госпожа Богданова и господин Тарновский, г-жа Холевицка и другие танцовщицы удостоены заслуженных аплодисментов, причем госпоже Богдановой поднесли два великолепных букета цветов» [19, s. 5].

В январе 1867 г. гастролы продолжились. Заезжая знаменитость появилась 10 января в роли Донны Марии в «Морском разбойнике», 24 января во втором акте «Сильфиды», 10 февраля снова вернулась к «Морскому разбойнику».

Последнее выступление состоялось в субботу 2 марта 1867 г. Это был просальный бенефис Надежды Константиновны Богдановой¹. Все та же газета констатировала: «Замечательный талант этой артистки получил всеобщее признание и любые похвалы тут кажутся излишними. Публика неоднократно выказывала свой восторг громом аплодисментов и преподнесенными цветами» [20, с. 4].

Примечательно, что на родине карьера Надежды Богдановой завершилась уже в 1864 г., когда той было всего двадцать восемь. Начав выступать десяти лет, она была полна сил, находилась в прекрасной творческой форме. Успех ей постоянно сопутствовал, зрительские симпатии не ослабевали.

Известный русский балетовед В. М. Красовская так характеризовала амплу балерины: «... Главным свойством артистической индивидуальности Богдановой был лиризм. Зрителей восхищала чистота, наивная прелесть и робость созданных ею характеров. В ее танце, плавном и поэтичном, преобладали полутона, склонность смягчать порывистые и резкие движения, естественность, теплота и задушевность...» [20, с. 106–107]. Дар особой лирической выразительности Н. К. Богдановой, как мы видим, оказался близок польской публике, привязанность которой была длительной и прочной. Гастролы в Польше (как и в Париже) стали последним ярким свидетельством ее таланта и высочайшего профессионализма, а также позволили замечательной русской балерине успешно продлить свою сценическую жизнь².

* * *

Экземпляр книги В. М. Красовской «История русского балета», который автор унаследовала от госпожи Янины Пудэлека³, подписан собственноручно Верой Михайловной: «For Janina Pudełek with all best wishes from her colleague». И Пудэлека, и Красовская посвятили страницы своих трудов творчеству Надежды Богдановой⁴, судьба которой была так прочно связана с варшавской сценой, а через годы стала причиной еще одного, уже научного, прецедента российско-польских балетных связей.

¹ Варшавский партнер Богдановой, Александр Тарновский, выступил еще в одной премьере — балете под названием «Монте Кристо» в постановке Р. Турчиновича (преьера состоялась 27 августа 1866 г.). 5 мая 1868 г. Тарновский покинул сцену в возрасте сорока пяти лет. Его заменили уже не настолько талантливые танцовщики-солисты: Людвик Жондца и Константин Турчинович (сын Р. Турчиновича).

² Подробнее см.: В. М. Красовская. Танцовщица Надежда Богданова // Ученые записки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. Т. 1. Л., 1958. С. 295–322.

³ Янина Пудэлека (1930–2004) — историк и теоретик балета, профессор Музыкального Университета им. Ф. Шопена в Варшаве.

⁴ См.: Pudełek J. Warszawski balet romantyczny 1801–1866. Kraków, 1968; Pudełek J. Warszawski balet w latach 1867–1915. Kraków, 1981.

ЛИТЕРАТУРА

1. *B. a. Kurier Warszawski*. N 320. 02. XII. 1855.
2. *B. a. Kurier Warszawski*. N 9. 11. I. 1856.
3. *B. a. Kurier Warszawski*. N 18. 20. I. 1856.
4. *B. a. Kurier Warszawski*. N 88. 2. IV. 1857.
5. *B. a. Kurier Warszawski*. N 92. 06. IV. 1857.
6. *B. a. Kurier Warszawski*. N 304. 16. XI. 1859.
7. *B. a. Kurier Warszawski*. N 315. 27. XI. 1859.
8. *B. a. Kurier Warszawski*. N 31. 09. II. 1866.
9. *B. a. Kurier Warszawski*. N 51. 5. III. 1866.
10. *B. a. Kurier Warszawski*. N 57. 12. III. 1866.
11. *B. a. Kurier Warszawski*. N 63. 19. III. 1866.
12. *S. Moniuszko. Listy zebrane*. Krakow, 1969. 678 s.
13. *B. a. Kurier Warszawski*. N 65. 21. III. 1866.
14. *B. a. Kurier Warszawski*. N 89. 20. IV. 1866.
15. *B. a. Kurier Warszawski*. N 95. 27. IV. 1866.
16. *B. a. Kurier Warszawski*. N 131. 13 VI 1866.
17. *B. a. Kurier Warszawski*. № 247. 2. XI. 1866.
18. *B. a. Kurier Warszawski*. № 275. 7. XII. 1866.
19. *B. a. Kurier Warszawski*. № 52. 4. III. 1867.
20. *В. М. Красовская. История русского балета*. Л.: Искусство, 1978.

УДК 7.0; 792.5; 792.8; 793.31

З. Чехлевска

«КРАКОВСКАЯ СВАДЬБА В ОЙЦУВЕ» –
ПЕТЕРБУРГСКАЯ СТРАНИЦА
В ИСТОРИИ ПОЛЬСКОГО СПЕКТАКЛЯ
(к вопросу о взаимном влиянии фольклорного
и академического в музыкальном театре)

Культурные контакты Польши с Россией бесспорны и обширны. Несмотря на политические ситуации и исторические сложности, на культурной карте мира нас издавна соединяли и соединяют необычайные, взаимно вдохновляющие отношения, в которых искусство танца служит самой прочной связующей. Близкое соседство, похожий темперамент, характерное и бравурное исполнение, виртуозность, мощь и энергия народных танцев — все эти факторы неизменно содействовали взаимным достижениям и богатым плодам нашего сотрудничества.

Санкт-Петербургу принадлежит особое место в истории этого взаимодействия: как центр культуры этот город издавна привлекал артистов, литераторов, художников и меценатов искусства. Многие поляки бывали здесь и оставили прочные следы своего присутствия на сценах петербургских театров. А польские народные танцы, обладающие особой символической аурой, сыграли существенную роль не только в деле формирования польской народной сцены в XIX в. Эта область национальной культуры оказала существенное влияние на салонные и сценические традиции Санкт-Петербурга, заняв перед тем свое полноправное место в сценическом искусстве Польши.

* * *

Вехами становления польской народной сцены принято считать премьеру оперы «Предполагаемое чудо Или Краковяки и Гурали», на музыку Яна Стефани и либретто Войцеха Богуславского (1794), постановку балетов «Краковская Свадьба в Ойцуве» на музыку Кароля Курпиньского и Юзефа Дамсе, с хореографией Юлии Межинской и Мориса Пиона (1823), и «Пан Твардовский» на музыку Альфреда Адольфа Зонненфельда с хореографией Вергилия Калори (1874). Этот процесс кристаллизации формулы польского балетного искусства в значительной мере поддерживался и вдохновлялся популярными народными танцами. Фундаментальные сценические произведения того времени обильно заимствовали материал традиционных полонезов, мазурок, краковяков, создавая из них полноправный компонент театрального зрелища.

Возникал эффект качественно нового, полностью оригинального сценического искусства народного характера. Признаком специфически польского в таком произведении становился хореографический рисунок, непосредственно навеянный хорошо знакомыми народными танцами. Народные танцы внесли в сцени-

ческое искусство тот значительный, эмоционально характерный, идейно насыщенный, необычайно эффектный комплект символических значений, таких существенных для формирования коллективного воображения поляков.

Полноправно вписанный в наследие высокого искусства, польский фольклор становится затем источником вдохновения не только для многих польских, но и русских, и европейских, композиторов, принося плоды обогатившие мировую культуру. «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» Петра Чайковского, «Раймонда» Александра Глазунова, «Пахита» Эдуарда Дельведеза и Людвиг Минкуса, «Коппелия» Лео Делиба, — это лишь некоторые из наиболее выдающихся примеров балетной классики XIX в. Предметом отдельного исследования мог бы стать анализ объема и характера польских фольклорных мотивов в этих произведениях. Но одно остается бесспорным — элементы польских народных танцев нашли здесь четкую и ясную интерпретацию. Констатация этого факта демонстрирует, насколько романтическое обращение к народности, простоте, национальной истории обогатило творческую сферу. Это также доказывает, что польская народная сцена XIX в. не находилась в изоляции, а ее опыт и наследие интенсивно влияли на европейскую культуру.

* * *

Остановимся лишь на одном примере: уже упомянутом балете «Краковская свадьба в Ойцуве» («Wesele w Ojcowie»), успешная премьера которого состоялась 14 марта 1823 г. в Варшаве.

Постановщиком спектакля и автором либретто стал Бонавентура Кудлич — актер и педагог. В центре сюжета, чередовавшего обрядовые и комические сцены, насыщенные народными танцами, — свадьба главных героев Зоси и Щепана, происходившая, как следует из названия, в окрестностях Кракова. Спектакль был подготовлен для бенефиса Юлии Межиньской, прима варшавского балета.

Балету сопутствовал огромный успех, как и самой бенифициантке: исполненное ею «соло-мазурка» вошло в историю как «мазурка Межиньской», и стало позднее «испытанием огнем» для каждой начинающей карьеру польской танцовщицы. Дальнейшая история этого балета, который в течение десятилетий изменял состав, но не сходил с варшавских афиш — благодатная почва для отдельного исследования¹. Для нас же важен эпизод, непосредственно связанный с театральной историей Петербурга.

Показу «Свадьбы в Ойцуве» в Петербурге предшествовал визит в Варшаву Александры Федоровны (супруги Николая I) в 1847 г. и представленная в то время мазурка из балета «Графиня и крестьяне» с хореографией Романа Турчиновича [см.: 1, с. 428]. Явно не без влияния тех впечатлений, которые некогда привезла из поездки августейшая особа, состоялись петербургские гастроли танцоров польского варшавского балета в 1851 г.

¹ Русская история «Свадьбы в Ойцуве» детально описана в диссертации Й. Сибильска-Сюдим: «Петербург, Варшава, Москва. Польско-русские балетные связи на протяжении столетия 1815–1915».



Была специально подготовлена версия «Свадьбы» для русской сцены. Одновременно была привезена программа польских народных танцев, встреченных с необычайным восторгом и получивших затем необычайную популярность на придворных петербургских балах.

Известно, что «в начале 1851 г. царь Николай Павлович, желая сделать сюрприз царице Александре Федоровне, приказал выбрать среди лучших варшавских танцоров пять кавалеров и пять дам для так называемой «голубой мазурки», которая своим названием обязана цвету костюмов» [цит. по: 1, s. 117]. О том, как был реализован этот сюрприз, вспоминает петербургский танцовщик Т. А. Стуколкин: «Во время одного из спектаклей, когда давали уже не помню какую оперу, в антракте поднялся занавес и неожиданно для зрителей (на афишах об этом ничего не было указано) дебютировали с большим успехом наши гости. Этот свой народный танец они танцевали действительно мастерски. Голубая мазурка так понравилась царю, что он приказал, чтобы повторили ее так, чтобы четверо поляков танцевали с четырьмя русскими дамами, а четыре польки с четырьмя русскими кавалерами. Успех мазурки в таком смешанном составе превзошел все ожидания. Наше исполнение этого захватывающе красивого и эффектного танца так сильно нравилось аудитории и так восхищало, что еще до нашего выхода на сцену, когда из-за кулис можно было услышать звон и постукивание подбитых каблучков, были слышны аплодисменты, звучание которых доходило до фортиссимо, когда пара за парой выбегали на авансцену» [цит. по: 1, s. 432].

19 февраля 1851 г. прошел последний показ балета, «голубую мазурку» исполнили польские танцоры вместе со своими русскими коллегами. Очередная русская версия танца затем была перенесена на сцену московского Большого театра Стуколкиным и Шамбургским [1, s. 438].

Позднее, в 1895 г., состоялся визит в Варшаву характерных солистов императорского

балета Марии Петипа и Альфреда Бекефи — очевидцы восхищались их исполнением мазурки из «Свадьбы в Ойцуве». Одновременно с ними Варшаву посетила любимая всеми Матильда Кшесинская, она также прославилась интерпретацией мазурки, которую танцевала вместе с Феликсом Кшесинским, своим отцом. Они вместе танцевали в спектакле «Пан Твардовский», заслужив огромный успех и любовь варшавской публики.

Видный польский историк балета Янина Пудзлек отмечает также интересный парадокс, связанный с успехом польского балета у высокопоставленной русской публики: «Кстати, настоящее изумление вызывают следующие два факта: враждебное отношение царской власти ко всему польскому на сцене, и головокружительная карьера «Свадьбы в Ойцуве», такого этнического польского произведения, любимого не только аудиторией, но и... царями. Что было причиной такой толерантности? Недосмотр цензуры? Проявление общей моды на народные танцы? Привлекательность богатства и красочности польского фольклора? Наверное, все эти факторы вместе взятые, начиная со «Свадьбы в Ойцуве» и с многочисленными вставками в других балетах, невзирая на все трудности, привели к возникновению первого сценического синтеза польских народных танцев в операх Монюшко» [2, с. 74].

«Свадьба в Ойцуве» во многом определила направление дальнейших поисков в польском балетном искусстве, которые не были вполне реализованы. Искали концепции и средства для выражения национального в балете, но последующие попытки создания постановок в подобном стиле не были столь же успешными.

* * *

Польский народный стиль, наметившийся уже в XVIII в., выразился сначала в использовании фольклора индивидуальным композиторским творчеством, отражавшим культурное и эмоциональное богатство польского народа.

Высокая популярность польских народных танцев в салонах Европы отразилась в стилизованной музыке многих выдающихся композиторов XIX в., таких как Фредерик Шопен и Станислав Монюшко (отец польской народной сцены), чья чувствительность к народной культуре была чрезвычайной, а подчеркнутое внимание к народным основам как источнику вдохновения содействовало развитию нового стиля эмоционального выражения музыкантов. Феномен Фредерика Шопена стал примером для его современников и сегодня свидетельствует о том, насколько продуктивен синтез фольклорных музыкальных традиций и популярно-артистической музыки.

Все более сильная потребность взаимодействия академической музыки с фольклорной, использование ее характерных мелодических и ритмических особенностей содействовали созданию произведений с культурным и национально-историческим содержанием. Композиторы все охотнее обращались к польским мотивам, заимствуя у них лиричность, энергию, элегантность — элементы, лежащие в основе польского этнического творчества и отличающие его от других.

Танцы, определенные уже в эпоху барокко как типично польские, в XIX в. обрели исключительную популярность, «мазурка и полонез, к которым в скором

времени присоединился двухмерный краковяк, стали модными партнерскими танцами. Очень заметный след оставил в репертуаре трехмерный народный *куявяк*, имеющий модификационное влияние особенно на мазурковые ритмы. Народные танцы исполнялись в салонах, разыгрывались в форме фортепианных и скрипачных миниатюр, ставились на сцене. Большим успехом среди композиторов фортепианной музыки пользовались прежде всего мазурки. < ... >

Вторым, также важным, фактором было включение этих танцев в ресурсы народных символов, как путем их включения в названия или тексты патриотического характера, так и путем трактовки самих форм, как носителей патриотического внемузыкального содержания. В наибольшей мере это касается полонеза, как танца с наиболее многослойной символикой: народной («польский»), исторической («первоначальный») и отечественной («королевский») [3, s. 308–309].

Рубеж XIX – XX вв. стал периодом очень сильного тяготения искусства к фольклорным мотивам, поиска приемов стилизации, близких к этническим, сознательного стремления художников к развитию оригинального стиля на отечественной почве. Наполнение культурного или исторического содержания музыкального произведения характерными народными чертами было осознано в этот период как актуальная художественно-символическая ценность. Сегодня, учитывая поиски композиторов и хореографов XIX в., мы можем говорить о более чем двухсотлетнем постоянном интересе к народной культуре. Из соединения академических и фольклорных элементов постоянно вырастают новые формы и стили музыки и танца, определяющие современный облик сценического искусства.

Факт необычайно плодотворного сотрудничества, взаимного проникновения культур Польши и России сегодня представляется исторически закономерным и художественно оправданным. Польские народные танцы, оригинальные и узнаваемые по своей форме и стилю, послужили творческому вдохновению для многих выдающихся деятелей русской сцены – танцоров, хореографов, композиторов. Современность рисует перед нами перспективы дальнейшего сотрудничества.

Развитие мирового балета и музыки, эволюционирующих вместе с другими сферами искусства, провоцирует возникновение новой формы зрелища с новой структурой. Создаются спектакли с народной тематикой, появляются танцоры и хореографы, ориентированные в том же направлении, возникают так называемые «народные школы» – это важное и отдельное явление.

От нас самих зависит, насколько успешным будет продолжение тех вдохновенных творческих связей между российской и польской танцевальной культурой, прекрасная традиция которых была заложена еще в XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Pudełek J.* Sukcesy warszawskich tancerzy w Petersburgu w lutym 1851 roku // *Pamiętnik Teatralny*. Warszawa, 1995. Z. 3–4. S. 427–438.
2. *Pudełek J.* *Warszawski balet romantyczny. 1802–1866*. Kraków, 1968. 219 s.
3. *Dahlig-Turek E.* «Rytmy polskie» w muzyce XVI–XIX wieku: studium morfologiczne. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006. 476 s.

К статье: Б. Ксенжкевич.
Влияние методики А. Я. Вагановой
в контексте истории и практики
польского балета



Рескрипт Станіслава II Августа Понятовського
о создании первой польской балетной труппы
в Варшаве. 1785 г.



Неизвестный художник.
Театр на площади Красинских
(танцуют Михал Рыминьски,
Дорота Ситаньска и др.
Национальные танцоры Его
Величества). 1790 г.
Театральный музей, Варшава.



Польские балетные школы в период после Второй Мировой войны.

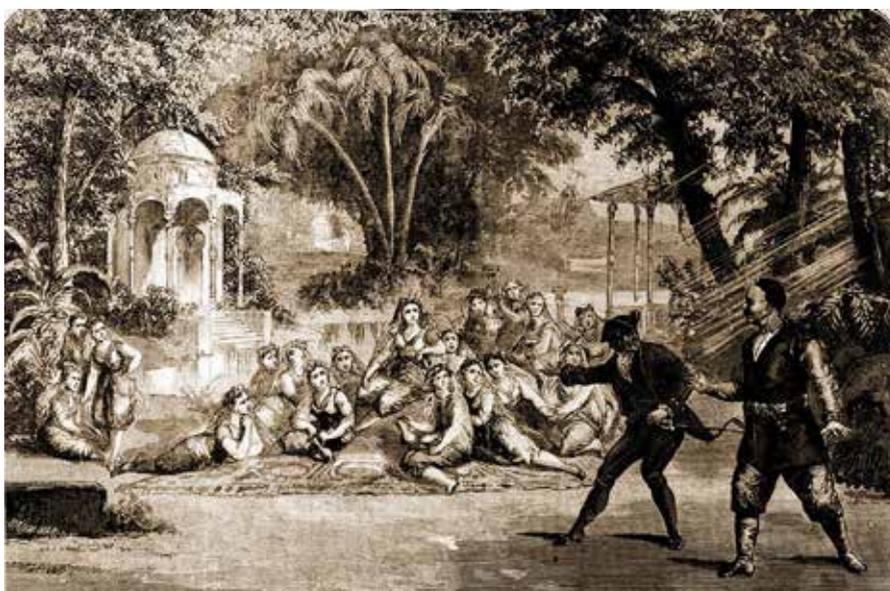


Польские театры с балетными труппами

К статье: З. Чехлевска. «Краковская свадьба в Ойцуве» – петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре)



Сцена из балета «Краковская свадьба в Ойцуве». 1851 г.
Театральный Музей, Варшава



Сцена из балета «Пан Твардовский». 1874 г.
Театральный Музей, Варшава.

УДК 782; 792.5

А. К. Васильев

ПОЛЬСКИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ В РУССКОЙ ОПЕРЕ

В истории российского театра немаловажен фактор масштаба театрального дела: далеко не каждая страна могла позволить себе содержать такие крупные театры, как Большой в Москве и Мариинский в Санкт-Петербурге. Будучи Императорскими, обладая особым социокультурным значением, они всегда выполняли задачу концентрированного отражения ситуации в культуре и искусстве, были ее театрально-художественной квинтэссенцией.

Развитие в европейском направлении некогда стало условием основания Империи, и было бы невозможным без ассимиляции форм западной культуры. Достаточно вспомнить, что Санкт-Петербург, новая столица России, была построена на самой западной окраине страны. Об особой веротерпимости и интернациональности нашего города сказано и написано много, и, в определенной мере, замысел Петербурга можно считать предвосхищением современного курса на глобализацию. Приехать в Северную столицу стремились представители многих народов, которые по-разному осваивали его культурное и социально-политическое пространство.

Особо следует подчеркнуть место Польши в этом процессе. После трагических для своего народа разделов государства, начавшихся еще в XVIII-м в., Царство Польское со столицей Варшавой оказалось под юрисдикцией Российской короны. Часть польских земель тогда отошла Пруссии, другая — Австро-венгерской империи (сегодня, в сложной политической обстановке, стоило бы вспомнить и сравнить, как польский народ и его культура существовали на территории Пруссии, Австрии и России). Польша как страна, имеющая многовековую политическую и культурную историю, стала самым крупным государственным образованием в рамках Российской Империи. В Россию и Санкт-Петербург перебралось много поляков, в том числе — немало выдающихся личностей.

Конечно, в процессе трудного взаимодействия между народами-соседями нередко возникали трения. Однако стоит особо отметить, что на сцене Императорского театра исторически обусловленный конфликт приобретал совершенно иную ценностную плоскость. Обобщенный художественный образ Польши — политического и культурного оппонента России — сценически выявлялся, главным образом, для внесения действенного контраста, целью которого было более объемно раскрыть русский национальный персонаж, типаж.

* * *

В России XIX в. парадоксально сочетались два идейных вектора: борьба за русские национальные истоки против «засилья» иностранного — и восприятие как «своего» всего ценного, выработанного мировой культурой, в том числе имевшего

яркую национальную принадлежность. В оперном и балетном театрах, в частности, публике представляли образы других стран и народов в их «оклассиченных» театральными версиями, созданных на основе единого для всех языка искусства.

Малоизвестный факт: в XIX в. Ф. Шопен воспринимался россиянами как соотечественник, к зарубежным композиторам его отнесли уже в советский период. Свидетельство российского гражданства композитора — паспорт, выданный Шопену, когда он уезжал из Польши во Францию. Симптоматично, что об этом вспомнил бывший министр культуры и национального наследия Польши, председатель оргкомитета по празднованию 200-летия Шопена Вальдемар Домбровский [1]. Однако дело не в формальном паспорте, а в том, что имперское сознание воспринимало как русского любого, кто, с оговоркой на национальное происхождение, занял место в культуре страны. В России творчество Шопена было близким и любимым.

Нельзя не вспомнить пианистку Марию Шимановскую, получившую в 1822 г. звание придворной пианистки, и лишь с 1828 г. она осевшей в Петербурге. В ее доме бывали А. С. Пушкин, А. Мицкевич и др., ей посвятили свои сочинения И. В. Гете, Л. Керубини, И. Н. Гуммель. Как предшественница Шопена, она внесла вклад в формирование польского стиля в музыке. Интонации и ритмы национальных танцев составили основу сочиненных ею фортепьянных миниатюр [2; 3].

Санкт-Петербург стал родным городом для композитора польского происхождения О. А. Козловского. В 1799 г. он занял должность инспектора, а с 1803 г. являлся директором музыки Императорских театров. Автора блестящих полонезов, среди которых знаменитый «Гром победы, раздавайся», в XX в. начали незаслуженно забывать. Художественную ценность музыки, написанной композитором для театра, отстаивал Б. В. Асафьев: «Слов нет, заслуженная им в этом направлении слава — явление характерное. Ритм рыцарственного танца павшего государства воцаряется среди пышных празднеств при дворе государства победившего. Но нельзя забывать, что есть и иная сторона творчества Козловского, не менее ценная, заслуживающая внимательного к себе отношения < ... >. О. А. Козловский — автор Requiem'a (1798) на смерть последнего польского короля Станислава Августа и многих любопытных страниц театральной музыки эпохи пышной и выпрессенной трагедии. Сопоставляя Requiem с величаво скорбными ритмами народной скорби и плача в музыке к трагедиям «Фингал», «Царь Эдип» и др., нельзя не почувствовать, что сфера хвалебно-торжественная не могла заслонить и не заслонила в сердце композитора глубокой печали об опозоренной и утерянной родине. Траурное в музыке Козловского не малоценнее праздничного...» [4, с. 35].

Судьба выдающегося скрипача Генриха Венявского также тесно связана с пребыванием в России: Здесь он стал придворным солистом (1860–1872 гг.) и первым профессором класса скрипки Петербургской консерватории (1862–1868 гг.). Стоит подчеркнуть, что в качестве солиста Венявский принимал участие в спектаклях Мариинского театра. Его сочинения наполнены польскими мотивами и, что характерно, ритмами польских танцев, среди которых особое место принадлежит полонезам и мазуркам.

* * *

В классической русской опере на Императорской сцене обращение к польским национальным образам по содержанию отличалось от их презентации в спектаклях балета. Это связано с жанровыми специфическими отличиями между оперными и балетными сюжетами. Для примеров возьмем спектакли, выдержавшие проверку временем и продолжающие свою сценическую историю по сей день.

Образец воплощения национальных типажей в танце — дивертисмент из «Лебединого озера» П. И. Чайковского. Перед нами парад иностранных гостей, с помощью музыкального и хореографического языка соревнующихся в подаче характерного национального образа [5]. Несмотря на исторически сложившуюся более тесную связь между Польшей и Россией, исполнители мазурки выступают наравне с «Испанией, Италией и Венгрией». Для русского балетного театра не актуальна антитеза русского и польского танцевального начала, что очень заметно проявилось в творчестве М. Петипа, как известно, избегавшего русских сюжетов для своих постановок. Художественный контраст выглядел более убедительным при сравнении театрализованного западноевропейского «народного» танца и хореографических фантазий на ориентальные темы. Примером может служить монументальная «Раймонда» Глазунова-Петипа, где венгерские интонации, ритмы и *pas* сопоставлены с танцами вымышленного востока.

В русской опере польские сюжеты и «лейтмотивы» служили катализатором конфликта, оказывались обстоятельством столкновения героя с судьбой, в том числе и на психологическом уровне. «Польский конфликт» драматургически выигрышнее решался на контрасте сопоставления русских мелодических и польских танцевально-ритмических характеристик.

Пример не столь яркого использования польской мелодики в качестве антитезы можно обнаружить в замечательной опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Здесь мелодический портрет Князя написан на основе польского песенного материала. Однако для слушателя польские мотивы сливаются с малороссийскими и являются только оттенком в истории Мельника, поющего интонациями представителя русского этноса [6]. По этой же причине опера «Иван Сусанин» Катерино Альбертовича Кавоса (премьера состоялась 19 октября 1815 г.) имеет интерес только в плане знакомства с историческим музыкальным наследием.

Симптоматично, что величайшие оперы — «Жизнь за Царя» М. И. Глинки и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского — посвящены событиям одной эпохи, называемой «смутным временем», судьбоносному отрывку истории, когда решалось будущее России. Оба сюжета посвящены периоду прямого военного столкновения с Польшей. Поляки здесь — завоеватели и враги. Но что же действительно в этих сюжетах волновало публику XIX-го в.?

Иван Сусанин — пример самоотверженности ради Царя, априори фигуры сакральной. Своим подвигом Сусанин восходит к вершинам духа. Опера об этом. Глинка, по мнению Асафьева, «счастливым умением слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк; у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки»

[7, с. 76]. «Польский акт» с танцами не агрессивен, напротив, становится любимой для публики страницей спектакля: поляки красивы и элегантны, это другая жизненная ипостась. Но время — духовному делу, подвигу, а потехе час. Таким образом, «враг» выступал не персонифицированным злом, а содержанием иной жизни, над которым герой поднимался. А. А. Гозенпуд по поводу оперы Кавоса на тот же сюжет отметил, что ее автор «не столько утверждает величие подвига, сколько морализирует по поводу него». Польский лейтмотив — «... танцевальная тема, как бы служащая характеристикой поляков (лишенная, впрочем, национальных элементов)» [8, с. 369]. В отличие от Кавоса, который сочиняет счастливый конец и для поляков в том числе, Глинка как приоритет в финал оперы ставит народный хор «Славься...».

Опера Мусоргского «Борис Годунов» — музыкально драматическое воплощение истории греха и душевных мук, влекомых за этим грехом. Как известно, существуют две редакции оперы, вторая — с «польским актом» и народной сценой «Под Кромами». Во второй редакции появляется законченная драматургическая линия Григория Отрепьева — Лжедмитрия. После царя Бориса перед нами развешивается еще и другой путь грехопадения.

В своей оперной постановке кинорежиссер А. А. Тарковский применил сценографический контраст. Если в московских сценах используется почти иконографический мотив, то польский акт «дышит» обманчивой фантазмагорией. Марина Мнишек выступает искусительницей, Рангони представляется едва ли не Мефистофелем.

Музыкальный лейтмотив акта — полонез интонационно агрессивный, почти военизированный, каковым его делает *ostinato* пунктирного ритма в музыкальной фактуре. Танец предстает характеристикой врага, но не осязаемого, физического, а врага духовного. Подтверждением тому служит массовая сцена «Под Кромами», где появление Лжедмитрия в сопровождении польского военного отряда отмечено не ожидаемым лейтмотивом полонеза, а закулисным пением неких религиозных псевдолатинских распевов¹. Музыкальная драматургия Мусоргского говорит: главный враг — не польское, впереди солдат появляются иноверцы. Ритм и интонации полонеза, лейтмотивы польского акта, прозвучат уже из уст Отрепьева, беглого монаха Чудова монастыря, подчеркивая его духовное падение (на словах «Встань, боярин...»). Спектакль заканчивается плачем Юродивого. В отзыве на оперу Г. А. Ларош заметил: «... последнее слово его (Мусоргского — А.В.) драмы, последнее впечатление, с которым он выпускает зрителей из залы, — вопль наболевшего сердца: «Плачь, русский люд! голодный люд!». Хотя только в намеке, < ... > нам показывают бедствия и страдания, перед громадностью которых мельчают и исчезают отдельные исторические фигуры с их судьбой и характерами» [9].

Близость дворянской русской культуры к европейским формам и проявление национальных особенностей в характерах действующих лиц соседствуют в психо-

¹ Прием использования вымышленных, чуждых «русскому уху» песнопений позже будет использован С. С. Прокофьевым в фильме и кантате «Александр Невский» (сцена побоища).

логически значимых массовых сценах деревенского ларинского и петербургского великосветского балов оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Оба танца польского происхождения — полонез и мазурка — значимые элементы традиционного порядка проведения каждого бала, в музыкально драматургическом плане оперы они оказываются психологическими прелюдиями ускорения развития конфликта.

В музыке деревенской мазурки Чайковский заключает конфликтность по отношению к внутреннему психологическому содержанию происходящего. Начало сцены экзистенциалистской ссоры Ленского с Онегиным буквально «налетает» на последний аккорд беззаботного танца. Мазурка считалась кульминацией бала, и чужой праздник, окруживший Ленского, стал последней раной, нанесенной душе поэта.

Для творчества Чайковского эмоционально близка была тема имперского пафоса. Как уже говорилось, Российская Империя не мыслилась без ассимиляции форм западной культуры. Полонез, таким образом, оказался не просто частью бального ритуала, танцем польского происхождения, но подтверждением всеобъемлемости русского душевного мира, частью которого воспринималась и Польша. Но, если полонез — первый танец бала, его презентация, то для композитора это один из символов апофеоза, катарсиса. Для Чайковского полонез — это всегда приближение к финалу, он предшествует и взрыву чувств Онегина, вновь повстречавшего Татьяну, и, в то же время, свидетельствует о близости завершения романа².

* * *

В заключение необходимо отметить, что неоднозначные взаимоотношения польского и русского миров отражены в русской опере и не затронули сюжеты спектаклей балета. На Императорской сцене польские образы и персонажи служили приему культурного противопоставления, выполняли функцию контраста, задачу увеличения объема художественного отражения русской истории и ее национальных типажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б. а. Фредерик Шопен был поданным Российской Империи// Информационное агентство Regnum. 2 марта 2010. URL: <http://regnum.ru/news/1258967.html> (дата обращения: 12. 12. 2015).
2. Бэлза И. Ф. Мария Шимановская. М.: АН СССР, 1956. 188 с.
3. Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы / под ред. И. Бэлзы. М.: АН СССР, 1963. 454 с.

² В современной опере А. П. Смелкова «Братья Карамазовы» есть бытовая сценка с поляками, «критично» представленными согласно Ф. М. Достоевскому. Их музыкальной характеристикой оказывается иронически написанный полонез. Этот эпизод служит трагикомической пружиной перед финалом и кульминацией картины — арестом Дмитрия Карамазова.

4. Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М.: АН СССР, 1955. 437 с.
5. Васильева А. Л. Характерный танец в петербургской балетной культуре. Дисс. канд. культурологии. СПб.: РГПУ, 2015.
6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л.: Музыка, 1969. 464 с.
7. Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М.: АН СССР, 1955. 437 с.
8. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 780 с.
9. Ларош Г. А. // Московские ведомости. 1874. № 49.

УДК 793.31; 793.38

М. Ю. Гендова

ПОЛЬСКИЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Пляшите все, хотя б в тоске
Скребли на сердце кошки,
Вся мудрость наших дней — в носке,
Поднятой кверху ножки.

*В. Курочкин. Приглашение к танцам.
1862.*

Значение балов в жизни русского дворянства XIX в. сложно преувеличить. Балы были не только развлечением, но и настоящей школой светской жизни, где, например, молодежь училась «любезничать, влюбляться, пользоваться правами и вместе с тем покоряться обязанностям общежития < ... > и чинопочитанию, и почитанию старости» [1, с. 5]. Здесь умение танцевать способствовало признанию в обществе, а промахи в танцах нередко способствовали появлению колких эпиграмм на неуклюжих исполнителей. Так, танцевальное фиаско графа А. С. Хвостова, отличившегося смелостью при взятии Измаила, современниками было отмечено дерзкой иронией: «скажу про графа не в укор: танцует как Вольтер, а пишет как Дюпор» [2, с. 28–29].

Наиболее известными и регулярными адресами Петербургских балов XIX столетия считались Николаевский зал Зимнего дворца (давался главный императорский бал сезона) и залы Аничкова дворца (где проходили камерные императорские балы). Также в определенный день недели распахивались двери великокняжеских и аристократических домов: князей Юсуповых, Воронцовых-Дашковых и Белосельских-Белозерских, графини М. Э. Клейнмихель (дом последней славился балами-маскарадами). В моду входили общественные балы, посещать которые, помимо дворянства, могли все желающие по заранее приобретенным билетам. Проходили они в Большом танцевальном салоне купцов Елисеевых у Полицейского моста¹, а также в доме четы Энгельгардт², последние посещала и Императорская семья.

Бальная культура Москвы и Петербурга имела ряд отличий. К примеру, в патриархальной Москве бытовал «версальский запрет», гласивший, что танцевать на балу важно и нужно лишь молодым девицам и замужним женщинам до 25 лет. Подобную несправедливость в Петербурге оспаривала графиня Е. Дашкова, доказывая, что танцевать следует до тех пор, пока дама выглядит привлекательно

¹ Дом Н. Чичерина, в середине XIX в. принадлежал купцам Елисеевым, ныне в нем располагается отель «Талион Империял Отель», (Невский пр., 15).

² Ныне в особняке (Невский пр., 30) располагается Малый зал Филармонии имени М. Глинки и вестибюль станции «Невский проспект».

и способна изящно двигаться в танце. Серьезное внимание к танцу повлекло формирование грамматики бала, в основе которой лежало безупречное владение танцевальными *pas* и неукоснительное соблюдение очередности танцев, задающих тон всему вечеру. Обратим внимание на два совершенно непохожих друг на друга польских танца, расположенных, как правило, в полярных частях бальной программы.

Полонез

Первое упоминание о полонезе в России относится к Смутному времени (XVII в.), когда были предприняты отдельные, не увенчавшиеся успехом, попытки приобщить привилегированное сословие к «танцеванию», считавшемуся ранее уделом простого народа. Следующий всплеск интереса к торжественному танцу-шествию наблюдался в период Петровских ассамблей, где полонез стал естественным продолжением церемониальных танцев, исполнявшихся в колоннах и состоящих из одних реверансов. Постоянную прописку на балах полонез получил во времена царствования Екатерины Великой, постепенно вытеснив менуэт. Уже с царствования Павла все балы открываются полонезом, получившим определение «увертюры бала».

Итак, полонез — торжественный танец-променад, отличающийся изысканным рисунком при простоте *pas*. «Холодный польский», как иногда называли полонез, носил утилитарный характер, создавая атмосферу вечера, позволяя в элегантной форме представить гостей друг другу и приобщить к участию в танцах возрастных гостей. Великий князь Александр Михайлович вспоминал: «Высочайший выход открывал бал. Моя дама была стара и помнила детство моего отца. Наша процессия не была, собственно говоря, танцем в совершенном значении слова. Это было торжественное шествие через все залы Зимнего дворца» [3, с. 55].

Ведущая роль в полонезе была отдана кавалеру, что позволяло подчеркнуть его воинскую выправку и особенное рыцарское внимание к даме. Кроме того, кавалер, стоящий в первой паре, задавал танцевальные фигуры для всей колонны танцующих. «Холодный польский» состоял из трех туров, позволяя принимающей стороне оказать почтение большему количеству гостей. Пары танцующих по музыкальному сигналу — ритурунелю (*ritournelle*) — выстраивались в колонну сообразно строгой социальной иерархии, и торжественно шествовали по залам, едва касаясь друг друга кончиками пальцев. В первой паре шел хозяин дома с именитой дамой. Вторую пару составляли хозяйка дома и почетный кавалер. Танцевать в одной паре супруги не могли, это считалось дурным тоном до конца XIX в. Если на балу присутствовал император, то он возглавлял шествие. После шел министр императорского двора, генералы, представители знатных фамилий, замыкала шествие молодежь. Дипломатический корпус вступал в полонез лишь со вторым туром танца-шествия.

Роман-эпопея «Война и мир» Льва Толстого содержит описание полонеза, открывавшего в 1831 г. первый бал Наташи Ростовской, прошедший в Петербурге на Английской набережной: «Толпа заговорила, подвинулась, и между двух расступившихся рядов, при звуках заигравшей музыки, вошел государь. Мужчины стали подходить к дамам и строиться в пары польского. <...> Государь, улыбаясь и не в такт, ведя за руку хозяйку дома, вышел из дверей гостиной. За ним шли

хозяин с М. А. Нарышкиной, потом посланники, министры, разные генералы. Больше половины дам имели кавалеров и шли или приготавливались идти в польский. Наташа чувствовала, что она оставалась с матерью и Соней в числе меньшей части дам, отнесенных к стене и не взятых в польский. Звуки польского уже начали звучать грустно — воспоминанием в ушах Наташи. Наконец государь остановился подле своей последней дамы (он танцевал с тремя), музыка замолкла» [4, с. 488–489]. Наиболее распространенными фигурами полонеза были колонны, кресты, полукруги, круги, лабиринты, гирлянды. Танцмейстер Л. Петровский в 1825 г., описывая специфику полонезов при русском дворе, сетовал: «Не знаю, кто выдумал фигуру, дабы все пары проходили под руками впереди стоящих: в Польше она не употребительна. Поднимать руки над головами других, по большей части старших себя возрастом и достоинством и заставлять их сгибаться, не слишком благородно и приятно» [5, с. 57].

Во второй трети XIX столетия в бальной культуре Петербурга заново оживила традиция «отбивания» дам, корнями уходившая в Петровские ассамблеи (возникнув вновь, традиция прижилась и на Московских балах): в момент смены фигур, не танцующий кавалер подлетал к понравившейся паре, хлопал в ладоши и ловко вставал в пару с дамой, отесняя замешкавшегося кавалера, который переходил к следующей даме, что вызывало смех и толкотню среди танцующих. Кавалеру, идущему в последней паре, оставалось покинуть паркет для отдыха со словами — «в отставку, на покой!», но, как правило, с этими словами он направлялся к первой паре, в надежде «отбить» даму [6, с. 14].

Фрагмент описания полонеза можно найти и в романе А. Куприна: «„Полонез. Господа, приглашайте ваших дам“ — высоким тенором восклицал длинный гибкий адъютант. В головной паре стояли директриса и пожилой граф Олсуфьев. И в самом деле, стоило полюбоваться этой парой. Выждав четыре такта, они начали полонез с тонкой ритмичностью, с большим достоинством и с милой старинной грацией. <...> Граф Олсуфьев вовсе уже не был стар и хил. Бодрая героическая музыка выправила его спину и сделала гибкими и послушными его ноги. Тут и гусарская неотразимая победоносность, и рыцарское преклонение перед женщиной. <...> Директриса несла свое большое полное тело с необыкновенной легкостью, с пленительно-изящной простотой, точно коронованная особа. <...> Дама юнкера Александрова протянула ему на уровне своего плеча красиво изогнутую, обнаженную и еще полудетскую руку. Он с легким склонением головы принял ее, едва касаясь пальцами кончиков ее тоненьких пальцев. <...> Они выжидают, когда предыдущая пара не отойдет на несколько шагов, и тогда одновременно начинают этот волшебный старинный танец, чувствуя теперь, что каждый шаг, каждое движение, каждый поворот головы, каждая мысль связана у них одними и теми же невидимыми нитями» [7, с. 304–307].

Мазурка

Кульминацией бального вечера была мазурка, которая изначально была танцем камерным, исполнялась по кругу и отличалась замысловатыми техническими сложностями в работе ног, рук, корпуса и головы. В мазурке наблюдалась активная

смена ритмов, а также присутствовало мужское соло, требующее от исполнителя особого мастерства и способности импровизировать. Кокетливо-непринужденная природа танца выражалась в «мазурочной болтовне», позволявшей не только вести с кавалером разговор, но и передавать любовные записки. Мазурка также славилась игрой — «мазурочным выбором», когда приглашаемая дама или кавалер, выбирая пару, должны были угадать качество, загаданное избранником.

Родиной мазурки считается провинция Мазовия³. Но, несмотря на свои польские корни, в бальные залы Петербурга она проникла из Парижа: соединив в себе польскую горячность и гордость с французской мягкостью и грациозностью движений. В России мазурка впервые появилась в 1762 г., при Екатерине II, однако популярность приобрела при Александре I, в 1810-е гг. Существовало несколько вариантов исполнения мазурки, оба из них можно было увидеть в бальных залах Петербурга XIX столетия, хотя превалировала благородно-изысканная манера исполнения.

Более аутентичной была **бравурная или краковская мазурка**: чрезвычайно быстрый темп, размашистые движения мужского танца, имитирующего скачку на лошади, что лексически выражалось через удары каблуками, *pas голубцы* и *pas boitex* (хромое па). В паре с дамой кавалер мог немного покачивать ее руку, понимать руку выше головы. Танец дамы, напротив, был нежен и томен. В апофеозе краковской мазурки, разгоряченные длительным танцем дамы изящно падали на руки своим кавалерам-победителям.

Описание такого варианта мазурки есть у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы; [8]

Провинциальная мазурка описана Н. В. Гоголем: «В стороне четыре пары откальвали мазурку; каблуки ломали пол, и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами, отвертывая такие па, какие и во сне никому не случалось отвертывать» [7, с. 272]. Краковскую мазурку танцевала Наташа Ростова в паре с Денисовым: «Он вышел из-за стульев, крепко взял за руку свою даму, приподняв голову, и отставил ногу, ожидая такта. Выждав такт, он сбоку, победоносно и шутливо, взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одной ногой и, как мячик, упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму. Он неслышно летел половину залы на одной ноге, и, казалось, не видел стоящих перед ним стульев и прямо неся на них; но вдруг, прищелкнув шпорами и расставив ноги, останавливался на каблуках, стоял так секунду,

³ Мазовия или Мазовша — историческая область в центральной и северо-восточной части Польши (по обеим сторонам низовья Вислы), ее главный город — Варшава.

с грохотом шпор стучал на одном месте ногами, быстро вертелся и левой ногой подщелкивая правую, опять летел по кругу. Наташа чутьем угадывала то, что он намерен был сделать, и, сама не зная как, следовала за ним — отдаваясь ему, то он кружил ее на правой, то на левой руке, то, падая на колена, обводил ее вокруг себя и опять вскакивал и пускался вперед с такой стремительностью, как будто, он намерен был, не переводя духа, перебежать через все комнаты; то вдруг опять оставившись и делал опять новое и неожиданное колесо. Не смотря на то, что Йогель не признавал эту мазурку настоящей, все были восхищены мастерством Денисова» [4, с.368].

Другой вариант танца — *французская мазурка*, называемая также *благородной или любезной*; мастером такой мазурки был пушкинский Онегин. В этом варианте сильно сглажены отличия в танце дамы и кавалера: оба должны были владеть техникой изящного скольжения по паркету, изысканно владеть корпусом, слегка покачивать руками и головой, не допуская чрезмерно эмоционального вскидывания рук. Мужчины в сдержанно-благородной манере исполняли полупрыжки, скользкий шаг *pas galé*, особым шиком считалось умение слегка приударить каблуками, добиваясь хрустального звона. Дама должна была легким и при этом стремительным бегом уметь лететь по залу. После окончания мазурки кавалер становился перед дамой на колени, и в знак благодарности целовал подол ее платья. О «любезной мазурке» говорили, что «это поэма рыцарской любви, теперь же она превратилась в блестящую шутку с сохранением первоначальных па» [9, с. 71–72].

На заре появления мазурки в русской бальной культуре ее танцевала лишь одна пара, с течением времени танец стали исполнять в четыре пары. Малочисленность объяснялась высокими требованиями к выучке обоих танцоров, а также изяществу дамы и удали кавалера. Техническая сложность мазурки, часто заставляла под благовидным предлогом уклоняться от ее исполнения, поэтому бальное общество делилось на два лагеря: любителей мазурки — «мазуристов» и приверженцев более доступных для исполнения танцев. Мазурку ценили и любили исполнять М. Ю. Лермонтов (часто являвшийся на бал именно к ней) и Ф. М. Достоевский. Супруга последнего вспоминала: «Мой муж особенно любил танцевать мазурку и, надо отдать справедливость, танцевал ее ухарски, с воодушевлением, как завзятый поляк» [10, с. 292]. Лучшими мазуристками Петербурга XIX в. по свидетельствам современников были М. А. Нарышкина (фрейлина императорского двора, фаворитка Александра I), а также графиня А. Воронцова-Дашкова. Число мазуристов было более значительным: это императоры Александр I и Николай I, граф В. Соллогуб⁴, граф М. Милорадович, актер Александринского театра И. Сосницкий. По свидетельству балетмейстера А. Глушковского, последний, «танцуя мазурку, не делал никого усилия; все было так легко, зефирно, но вместе увлекательно. За это Сосницкого брали наперехват во всех аристократических домах, и как блестящего кавалера, и как танцмейстера» [11, с. 21].

⁴ Внук переселившегося в Россию литовско-польского вельможи И. Соллогуба.

* * *

Завершить разговор о польских танцах, словно обрамляющих границы танцевального вечера, хотелось бы, вспомнив изысканную традицию бального этикета Петербурга XIX в.: во время мазурки — часто финального танца перед ужином — дамам дарили цветы — «мимозы, нарциссы, гвоздики, фиалки. И теперь каждый раз, когда до меня доносится запах мимозы, наши Петербургские балы встают перед глазами» [12, с. 158].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Захарова О. Ю.* Русские балы и конные карусели, М.: Гласность, 2000. 184 с.
2. *Стуколкин Л. П.* Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. СПб, 1885. 384 с.
3. Великий князь Александр Михайлович: воспоминания. М., 1999. 215 с.
4. *Толстой Л. Н.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. 671 с.
5. *Петровский Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. Харьков: Тип. университета, 1825. 145 с.
6. *Захарова О. Ю.* Бальная эпоха первой половины XIX в. Героям 1812 года посвящается. М.: ЗАО изд-во центрполиграф, 2012. 271 с.
7. *Захарова О. Ю.* Русский бал XVIII — начала XX века: танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. 448 с.
8. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v05/d05-005.htm> (дата обращения 05.11.2015)
9. *Петрова М.* Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев, СПб.: Издание книготорговца И. Л. Тузова, 1878. 181 с.
10. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.
11. *Глушковский А.* Воспоминания балетмейстера. М.-Л.: Искусство, 1940. 244 с.
12. *Васильчикова Л. Л.* Исчезнувшая Россия: воспоминания княгини Л. Л. Васильчиковой 1886–1919. СПб.: Петербургские сезоны, 1995. 544 с.

УДК 7.07

Е. М. Коляда

НАСЛЕДИЕ ДИНАСТИИ КРАСОВСКИХ: ВКЛАД ПОЛЬСКОЙ СЕМЬИ В КУЛЬТУРУ РОССИИ

За трехсотлетнюю историю существования нашего города вклад в его культуру, науку, политику сделали многие выдающиеся петербуржцы. Прославили Санкт-Петербург и целые династии¹, на протяжении нескольких поколений, верой и правдой служившие городу и стране. Среди петербургских династий есть одна, представители которой сейчас известны лишь узкому кругу специалистов, — это династия Красовских. Теоретическое наследие трех членов этой семьи заслуживает особого внимания, так как вклад этих людей в разные научные дисциплины оказался чрезвычайно важен как для времени, когда они жили и работали, так и современности. В данной статье речь пойдет о деятельности Аполлинария Каэтановича Красовского, его внука Михаила Витольдовича Красовского и правнучки Вере Михайловне Красовской.

Родоначальником петербургской династии Красовских явился Аполлинарий Каэтанович (1817–1875)², уроженец Волыни, поляк по происхождению. Семья Красовских переехала в Санкт-Петербург в первой трети XIX столетия из Вильно³, где в университете преподавал физику Каэтан Никодимович Красовский.

В тот период в системе российского образования происходили серьезные изменения, связанные с определением перспектив развития целых научных направлений. В стране открывались новые учебные заведения, выпускники которых должны были решать насущные проблемы современности в разных областях знаний. Велика была потребность в квалифицированных инженерах. Эта профессия открывала большие карьерные перспективы, учитывая рост промышленного производства и востребованность высококвалифицированных специалистов. Среди учащихся петербургских вузов было довольно много польских студентов. Аполлинарий Каэтанович оказался в их числе.

Одним из наиболее востребованных направлений развития образования в те времена было развитие транспортных коммуникаций. Тяготевший к точным

¹ *Династия* — в переносном значении череда людей, происходящих из одного рода, которые продолжают дела своих родителей, идут по их стопам.

² *Красовский Аполлинарий-Филерион Каэтанович* (польск. Krasowski Apolinary Filemon (1817–1875) — архитектор, инженер, теоретик архитектуры, представитель передовой технической школы российских инженеров-путейцев.

³ *Вильна, Вильно, Вильнюс* — ныне столица Литовской Республики. На протяжении многих веков главный город Великого княжества Литовского, а с 1569 г. и Речи Посполитой. После третьего раздела Речи Посполитой в 1795 г. Вильно вошел в состав Российской империи.

наукам Аполлинарий выбрал для получения образования петербургский Институт Корпуса инженеров путей сообщения⁴.

В 1836 г. А. К. Красовский окончил это учебное заведение и по результатам обучения был признан лучшим студентом выпуска, за что удостоился чести быть занесенным на мраморную доску института. Высокая оценка знаний А. К. Красовского определила дальнейшую судьбу молодого инженера. После окончания института он был оставлен в нем преподавателем архитектуры.

Научные взгляды молодого педагога складывались в период, когда в архитектуре Санкт-Петербурга формировались новые градостроительные задачи и осуществлялся активный стилистический поиск. Санкт-Петербург в то время стремительно развивался как крупный промышленный центр и узел транспортных коммуникаций [1, с. 177]. Ревизии подвергались старые районы, стремительно возникали новые. Многие в строительной практике определял рынок и капитал. Комитет строений и гидравлических работ, в прежние времена регулирующий застройку в столице российской империи, теперь не мог охватить своим вниманием все строительные работы, происходящие в Санкт-Петербурге. В 1842 г. он был упразднен. А в 1844 г. постановлением Государственного совета с целью сохранения традиционного силуэта города, застройщикам предписывалось строить здания не выше Зимнего дворца (23, 47 м) [1, с. 177–189]. В выборе же художественного образа зданий давалась полная свобода. В 1857 г. «Уставом строительным» были закреплены юридические и технические условия ведения строительства, а их соблюдение контролировалось Главным управлением путей сообщения и публичных зданий. В середине 1860-х гг. надзор за строительство в Санкт-Петербурге осуществлял Техническо-строительный комитет Министерства Внутренних дел [1, с. 189].

Новые условия выполнения строительных работ потребовали новых кадров, способных осуществлять свою деятельность в условиях возрастающего объема строительства. Увеличение плотности застройки, рост этажности, появление и развитие целых промышленных районов требовало: реорганизации деятельности структур, ответственных за ход строительства в городе; открытия новых учебных заведений, где готовили бы профессионалов в области архитектуры и инженерной практики⁵; разработки учебных программ, соответствующих потребностям времени [2]. Для решения указанных задач требовались педагоги,

⁴ Институт Корпуса инженеров путей сообщения был открыт в 1810 г. Целью создания института была подготовка специалистов для строительства на огромных территориях России разветвлённых систем сухопутных и водных путей сообщения. В советские времена это был Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта имени академика В. Н. Образцова. В настоящее время учебное заведение носит название Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I.

⁵ Профессиональное архитектурное образование тогда можно было получить в Императорской Академии Художеств, Институте корпуса инженеров путей сообщения и Строительном училище. Строительное училище (с 1882 г. Институт гражданских инженеров) своим происхождением обязано слиянию в 1842 г. Архитектурного училища (1830) и Училища гражданских инженеров (1832).

специализирующиеся на решении новых творческих, педагогических и научных задач [3, 4]. Красовский, несмотря на свою молодость, был именно таким педагогом⁶.

Специалистов в области архитектурной теории и практики выпускали в нескольких учебных заведениях российской столицы и свою педагогическую деятельность Красовский осуществлял одновременно в нескольких учреждениях. Помимо Института Корпуса инженеров путей сообщения Аполлинарий Каэтанович преподавал гражданскую архитектуру и начертательную геометрию в Строительном училище и в Горном институте, читал лекции по гражданской архитектуре, начертательной геометрии, практической механике и теории изобразительного искусства в Санкт-Петербургском университете. В 1845 г. в Институте корпуса инженеров путей сообщения Аполлинарий Каэтанович был утвержден в звании профессора архитектуры.

Будучи инспектором классов и помощником директора Строительного училища Красовский корректировал образовательные программы учебного заведения в соответствие с требованиями своего времени. Осознавая потребность города в промышленных объектах, Аполинарый Красовский инициировал преподавание в Строительном училище промышленной архитектуры как отдельной дисциплины. Кроме того, Красовский настоял на введении квалификационных изменений получаемого инженерного образования, которое в то время давало возможность овладеть целым спектром знаний, позволявших решать разные строительные задачи. Участие инженера в решении тех или иных архитектурных вопросов было неоспоримым. Но звание, получаемое по завершении обучения, часто препятствовало самостоятельному творческому опыту. Поэтому по настоянию Красовского в Строительном училище учредили звание инженера-архитектора (для сравнения: в Академии Художеств в то время выпускали архитекторов-художников).

Деятельность А. К. Красовского сопровождалась активной публикацией результатов своих исследований. За годы работы в разных учебных заведениях Санкт-Петербурга Красовский не только издал множество научных статей и книг по различным вопросам строительства, но и классифицировал архитектурные направления середины XIX столетия, а также обосновал теоретические основы рационализма в архитектуре⁷, что для того времени было чрезвычайно важно. Дело в том, что в период творческой активности Красовского в русской архитектуре царила эклектика [5]. Зодчие обращались к историческим стилям, заимствуя

⁶ Инженерное образование того времени давало не только обширные знания в области архитектуры и инженерной практики, но и воспитывало смелость в поисках новых путей решения строительных задач в опоре на современные материалы и конструкции.

⁷ Аксиомой архитектурного творчества в архитектуре Красовский считал соответствие архитектурных форм техническим особенностям материалов. Как указывал архитектор, взаимодействие между конструкцией, выявляющей форму здания и его художественной отделкой, определяют истинную красоту произведения зодчества. Главная сила эстетического воздействия в архитектуре, по мнению Красовского, не в обилии декоративных элементов, а в совершенстве пропорций и законченности объемно-пространственной композиции здания. А. К. Красовский выступал против создания форм «бесполезных и ложных».

из прошлого элементы архитектурной композиции. Но то, что было хорошо в частном строительстве (для постройки особняков и дворцов), не отвечало потребностям промышленной архитектуры или вопросам создания рабочих поселков. Востребованными были сооружения, при проектировании которых во главу угла ставились не эффектные фасадные композиции, а здания, в которых максимально бы учитывались различные потребности (утилитарные и эстетические) его обитателей, использовались бы современные материалы, порожденные прогрессом в науке и технике, учитывалась бы экономическая составляющая, производимых работ. В результате размышлений о будущем российской архитектуры А. К. Красовский создал стройную теорию рационализма. В этой теории соотношение технических, функциональных и эстетических факторов рассматривалось как «преобразование полезного в изящное». По мнению автора идеи, художественно-эстетические качества любого здания предопределялись функциональными и конструктивно-техническими закономерностями.

В результате, автор теории рационализма в архитектуре пришел к выводу, что новые материалы и конструкции должны оказать влияние не только на развитие новых архитектурных форм, но и определить процесс формирования нового архитектурного стиля. Правильность этих суждений подтвердит архитектурная практика конца XIX — начала XX столетия.

Среди трудов Аполлинария Каэтановича чрезвычайно востребованным и не имевший аналогов в то время был учебник по строительному делу и конструкциям гражданских зданий «Гражданская архитектура. Части зданий»⁸ (1851). Гражданскую архитектуру Красовский рассматривал как научную дисциплину, чрезвычайно важную для своего времени и был инициатором ее преподавания в высших учебных заведениях⁹. Теоретическое наследие Аполлинария Красовского стало отражением процессов, происходивших в архитектурной практике той поры, а для молодых зодчих рубежа XIX — XX вв. явилось фундаментом для творческих экспериментов [1, с. 177–189]. Если проанализировать проекты тех зодчих, которые выросли на трудах Красовского, можно с уверенностью сказать, что в определенной степени деятельность Красовского явилась знаковой не только для развития архитектурного образования, но важной для формирования облика Санкт-Петербурга второй половины XIX — начала XX в.

На этом деятельность А. К. Красовского не заканчивалась. Для министерства Императорского двора Красовским были подготовлены правила производства строительных работ¹⁰. Эти правила должны были внести определенный порядок в строительную практику Санкт-Петербурга.

⁸ К этому изданию прилагался атлас с 102 чертежами.

⁹ Красовский утверждал, что функциональность и конструктивно-технические закономерности составляют первооснову современной архитектуры, а прогресс строительной техники, появление новых строительных материалов и конструкций определяют появление и развитие новых архитектурных форм и нового архитектурного стиля.

¹⁰ На службе в строительной конторе министерства Императорского двора А. К. Красовский состоял до 1873 г.

Будучи специалистом в области строительства зданий разного назначения Красовский входил в комитет по сооружению железных дорог и являлся начальником четвертого округа путей сообщения. Строительство железных дорог в то время хотя и осознавалось как стратегически важное дело, но развивалось явно недостаточно. Популяризации железнодорожного строительства и обучению специалистов в этой области в определенной степени способствовало издание «Журнала министерства путей сообщения», где Красовский будучи помощником редактора активно публиковал результаты своих исследований.

В 1863 г. А. К. Красовский был возведен в чин полковника, а за вклад в историю и теорию архитектуры был награжден орденом Св. Анны второй степени и избран «почетным вольным общником Академии художеств».

В 1873 г. Аполлинарий Каэтанович принимает решение переехать с семьей в Париж, но жизнь в столице Франции не была для инженера продолжительной. Летом 1875 г. он скончался. Родственники перевезли тело покойного в Санкт-Петербург — город, где прошла его жизнь, и захоронили на Выборгском католическом кладбище. Долгое время склеп, над могилой А. К. Красовского, выполненный в неоготическом стиле, сохранялся¹¹.

Из двоих сыновей Аполлинария Красовского, старший — Витольд¹² пошел по стопам отца и стал военным инженером. Второй сын — Александр выбрал профессию военного¹³.

Достойным приемником Аполлинария Каэтановича в вопросах теоретического осмысления вопросов архитектуры стал его внук Михаил Витольдович Красовский (1874–1939), который был не только историком архитектуры, но и автором построек разного назначения. Родился Михаил Витольдович в Одессе, где его отец Витольд Аполлинариевич служил военным инженером. Судьба родителя была связана с многочисленными переездами, поэтому Михаил, живший и учившийся в городах, где служил его отец, сохранил в своих воспоминаниях разные архитектурные образы. Среднее образование Михаил получил в 1-й Московской классической гимназии, а высшее, в Институте Гражданских Инженеров Императора Николая I (бывшее Строительное училище), где когда-то преподавал его дед Аполлинарий Каэтанович. После окончания института и службы в армии, в 1900 г. Михаил Красовский поступает помощником инспектора в это же учебное заведение. В 1903 г. он уже преподает архитектурное черчение, архитектурные ордера и историю архитектуры [6]. Широкие познания в выбранной специальности, серьезный подход к выбранному делу были по достоинству оценены современниками [7].

На рубеже XIX–XX вв. в русском зодчестве не только осуществлялись поиски новых архитектурных образов, но и вырабатывались пути изучения и сохранения

¹¹ К сожалению, в наши дни найти его не представляется возможным.

¹² Витольд Аполлинариевич Красовский — военный инженер. Жил и работал в Одессе и Москве.

¹³ Александр Аполлинариевич Красовский (1865–1929) — офицер-кавалерист, генерал-майор.

архитектурного наследия прошлого. Михаил Витольдович дважды командировался за границу, первый раз с целью подробного изучения памятников архитектуры Этрурии¹⁴. В другой раз он изучал памятники церковного зодчества Византии. Кроме того, он внимательно изучал памятники русского искусства допетровского времени.

В 1909 г. М. В. Красовский за сочинение на тему о Московском зодчестве был удостоен премии графини П. С. Уваровой, назначенной ко дню 25-летия со дня кончины графа А. С. Уварова. Заслуги Михаила Красовского в области истории русской архитектуры были оценены и государственными наградами: орденом Св. Анны 2-й степени (1913) и Св. Владимира 4-й степени (1916). В 1914 г. Красовский стал членом-корреспондентом Императорского Московского Археологического Общества¹⁵. Среди трудов, изданных в разное время большого внимания заслуживают статьи М. В. Красовского, опубликованные в разные годы в журналах: «Зодчий», «Известия Общества Гражданских инженеров», «Известия Императорской Археологической Комиссии».

Но главным делом всей жизни стал труд М. В. Красовского под названием «Курс истории русской архитектуры» (1916). Несмотря на то, что памятникам русского зодчества разных исторических периодов были посвящены публикации ряда авторов того времени, подробной работы со столь масштабным географическим и хронологическим охватом, как у Красовского тогда не существовало. До публикации этой книги самым значительным трудом по русскому зодчеству была книга А. М. Павлинова¹⁶ «История русской архитектуры» (1894). В предисловии к собственному изданию Красовский указывал, что уже в начале XX в. эта работа Павлинова была библиографической редкостью, недоступной учащимся архитектурных вузов. В 1916 г. была опубликована первая часть результатов многолетней работы М. В. Красовского — «Деревянное зодчество». В этой части своего труда Красовский рассматривал эволюцию древнейших строительных традиций на примере деревянных жилых и общественных построек. В анализе приемов создания деревянных зданий Михаил Витольдович обратился к тысячелетнему опыту, сопоставив дохристианскую практику с более поздним опытом строительства. Анализируя памятники разных периодов, сопоставляя деревянную архитектуру с каменным строительством, Красовский отмечал взаимное обогащение традиций и предполагал дальнейшую эволюцию приемов и форм русской деревянной архитектуры. Писал он и о культуре обработки дерева, увеличивавшей долговечность построек, о теснейшей связи архитектурной композиции и ландшафта. Понимая, как важен для студентов, постигающих азы профессии, материал, где последовательно рассматривались бы приемы, конструкции, материалы и т.д. русской деревянной архитектуры, Красовский стремился сделать

¹⁴ Этрурия — древнее государство в северо-западной части современной Италии.

¹⁵ Московское археологическое общество (1864–1923) ставило своей целью «... исследование археологии вообще и преимущественно русской».

¹⁶ *Андрей Михайлович Павлинов* (1852–1897) — русский архитектор, археолог, реставратор, историк искусства, хранитель Оружейной палаты.

свою работу максимально доступной для читателя, подробно описывая и иллюстрируя выбранные объекты фотографиями и рисунками. В начале XX в. эта книга открывала читателю тайны народной культуры. В настоящее время, когда многие памятники деревянного зодчества уже утрачены, а оставшиеся требуют особых мер по сохранению, проделанная Красовским работа представляется необычайно важной не только для исследователей истории русской архитектуры, но и для реставраторов, работающих в области воссоздания памятников деревянного зодчества [8, 9]. К сожалению, вторая часть труда, посвященная русскому каменному строительству, так и не увидела свет¹⁷.

Преподавательскую и научную работу Михаил Витольдович успешно совмещал с архитектурной практикой. Не многие его постройки сохранились на карте Санкт-Петербурга. В настоящее время на Литейном проспекте (д. 53) существует сильно перестроенное здание «Шереметевского пассажа» — торгового дома С. Д. Шереметева (1914). Кроме того, в поселке Вырица (Гатчинский район) можно увидеть Казанскую церковь, возведенную М. В. Красовским вместе с архитектором В. П. Апышковым¹⁸ в 1914 г.

В советское время Михаил Витольдович Красовский занимался в основном проектированием промышленных зданий.

Следующее поколение Красовских выдвинуло не менее интересных людей, среди которых особого разговора заслуживает Вера Михайловна Красовская (1915–1999) — дочь Михаила Вильдовича и правнучка Аполлинария Каэтановича Красовских. Как мы уже видели из биографии ее родителя, Вера Михайловна родилась в семье с петербургскими корнями, а следовательно и традициями, которые ей надлежало чтить и продолжать. Но время ее взросления пришлось на не простые годы и принадлежность к семье царского чиновника¹⁹ и генерала царской же армии стала определенным препятствием на пути получения образования в советских университетах того времени. Энциклопедические знания, высокая аристократическая культура, внешние данные позволили ей посвятить себя искусству балета и поступить в Ленинградское хореографическое училище. В 1933 г. после окончания училища (выпускница А. Я. Вагановой) В. М. Красовская танцевала в балетных постановках ленинградского Государственного Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Но уже тогда дали о себе знать корни известной фамилии. Научная среда, в которую благодаря отцу в той или иной степени с детства была погружена Вера Михайловна, домашние беседы об искусстве, знакомство с великими мастерами сцены, определили будущие профессиональные интересы Красовской. В 1941 г. она начинает публиковать

¹⁷ Страна в тот период находилась в сложном экономическом положении. Издать обе части труда Красовского было чрезвычайно трудно. Это понимал и сам автор, отложивший публикацию до лучших времен.

¹⁸ *Владимир Петрович Апышков* (1871–1939) — русский и советский архитектор, военный инженер, теоретик архитектуры, преподаватель.

¹⁹ *Аполлинарий Каэтанович Красовский* (прадедушка) являлся тайным советником, дядя — царским генералом.

разнообразные статьи о балете. Среди них рецензии на спектакли, обзоры ленинградских балетных сезонов, статьи о творчестве ведущих балетмейстеров и танцовщиков.

Стремление изучать теорию и историю хореографии побудили Веру Михайловну поступить на театроведческий факультет Ленинградского Театрального института им. А. Н. Островского, который она окончила в 1951 г. Как когда-то ее прадед и отец систематизировали русскую архитектурную теорию и практику, Вера Михайловна принялась за исследование истории русского балета. За годы ее деятельности было издано множество научных статей и книг, посвященных различным вопросам искусства хореографии [10]²⁰. Некоторые труды Веры Михайловны были переведены на иностранные языки и до сих пор пользуются неизменным интересом за рубежом. Но главной ее работой стал труд «История русского балета» (1978), явившийся первым в истории искусства фундаментальным исследованием в области русской хореографии [11]. За плодотворную научную деятельность в 1998 г. Вере Михайловне Красовской была вручена премия «Триумф».

Семья Красовских — одна из многих петербургских династий, служивших русской культуре, науке и политике на протяжении многих поколений. История жизни и деятельности трех представителей семьи Красовских, несмотря на существующие различия, оказывается схожей. Это сходство проявляется в служении выбранной раз и навсегда профессии, искренней преданности городу, пониманию его значения в мировой истории. Свои труды они создавали для будущих поколений, для тех, кому предстояло и предстоит приумножать славу России независимо от избранного поприща.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисовский В. Г. Архитектура Петербурга. Три века истории. СПб.: Славия, 2004. 416 с.
2. Коляда Е. М. Роль польских зодчих второй половины XIX столетия в формировании художественного облика Санкт-Петербурга// сборник статей «Польские и российские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990» («Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990»). Том 3. Варшава-Торунь: Польский институт изучения мирового искусства. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń, 2015. С.103–110.
3. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища). 1842–1892. СПб.: Изд-во Ин-та гражд. инженеров 1893. 216 с.
4. Гончарова Е. З. Поляки-архитекторы на службе российской империи во второй половине XIX в.// Россия-Польша. Два аспекта европейской культуры, Серебряный век, Санкт-Петербург 2012. С. 122–131.
5. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. 356 с.

²⁰ В 1965 г. В. М. Красовская защитила докторскую диссертацию, в 1975 г. получила ученое звание профессора. За заслуги перед русским искусством была удостоена звания Заслуженный деятель искусств России.

6. *Красовский Ю. М.* Воспоминания об отце // История Петербурга, № 5 (21) 2004. С. 11–23.
7. Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / сост. В. Г. Исаченко; ред. Ю. Артемьева, С. Прохвятилова. СПб.: Лениздат, 2000. 1070 с.
8. Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е – 1917 годы): илл. биогр. словарь / Гос. науч. – исслед. музей архитектуры им. А. В. Щусева и др. М.: КРАБиК, 1998. 320 с.
9. *Славина Т. А.* Михаил Витольдович Красовский и русская историко-архитектурная наука // Архитектурное наследие, 1985. № 33. С. 259–264.
10. Библиографический указатель трудов Веры Михайловны Красовской (1915–1999) / Д. И. Золотницкий. Санкт-Петербург: «АРБ им. Вагановой», 2000. 95 с.
11. *Красовская В. М.* История русского балета. Л.: Искусство, 1978. 230 с.

УДК 9(с)21

А. М. Кулегин

МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ ПРОТИВ ВЛАДИМИРА ЛЕНИНА.

Из истории судебного процесса о выселении большевистских организаций из особняка М. Кшесинской (май 1917 г.)

6 (19) апреля 1904 г. один из петербургских нотариусов зарегистрировал обыкновенную имущественную сделку. Дворянин Александр Эдуардович Коллинг купил у вдовы надворного советника Ольги Львовны Петровой за 88 тысяч рублей участок земли на пересечении Кронверкского проспекта и Большой Дворянской улицы. Однако именно эта сделка положила начало истории одного из самых замечательных памятников архитектуры, истории и культуры северной столицы — особняка Матильды Феликсовны Кшесинской. Именно знаменитая примадонна императорского балета на самом деле являлась хозяйкой участка «общим размером квадратных 730 сажен», а А. Э. Коллинг лишь выполнял функции посредника в связи с тем, что сама Матильда Феликсовна по каким-то причинам до поры до времени «не желала огласить себя покупщиком этого имущества» [1, л. 1–2]. Официально право собственности на участок и строения перешло к М. Ф. Кшесинской лишь 10 сентября 1905 г. [1, л. 5–6 об.].

Великолепное здание в стиле петербургский модерн, возведенное всего за два года на этом месте по проекту выдающегося зодчего, академика архитектуры Александра Ивановича фон Гогена издавна окружено множеством загадок и мифов. В конце 2016 г. особняк Кшесинской отметит 110-летие полного завершения своего строительства. За свою историю уникальное здание стало свидетелем, а можно сказать, и участником многих важных исторических событий.

Здесь же пойдет речь о самом, пожалуй, драматическом периоде истории особняка, когда он превратился в арену острейшего политического противоборства, одним из проявлений которого и стал сенсационный судебный процесс между М. Ф. Кшесинской и занявшими ее дом революционными организациями.

Роскошный особняк знаменитой прима-балерины, который в печати того времени чаще называли дворцом, в течение десятилетия был одним из центров великосветской и культурной жизни столицы Российской империи. Его обитателями и гостями были представители династии Романовых, известные деятели культуры и искусства, актеры императорских Александринского и Мариинского театров, такие звезды отечественного и зарубежного балета, как Тамара Карсавина и Айседора Дункан. Но революционный 1917-й изменил не только историческую судьбу России, но и стал переломным этапом в жизни этой жемчужины северного модерна.

Судебному процессу между М. Ф. Кшесинской и революционными организациями, занявшими ее особняк после Февральской революции в различной степени в советское время были посвящены как популярные издания, так и научные статьи [2, с. 189–203; 3; 205–208], однако они носят весьма тенденциозный ха-

ракти, стремясь доказать справедливость действий большевиков в отношении жилища царской фаворитки.

Нами сделана попытка восполнить эти упущения на основании материалов фондов Государственного музея политической истории России (ГМПИР), новых архивных документов, анализа петроградской прессы и воспоминаний современников.

Вечером 27 февраля 1917 г., в решающий день Февральской революции, Матильда Кшесинская вместе с сыном Володей, прихватив лишь небольшой чемоданчик с драгоценностями, в страхе покинула свой великолепный особняк, в котором она счастливо прожила свыше десяти лет. Опасения знаменитой балерины были вполне обоснованными. Еще с осени 1916 г. она получала многочисленные анонимные письма с угрозами в свой адрес. Ни для кого не была секретом ее близость к императорской семье — давний роман с наследником престола Николаем Александровичем, будущим императором Николаем II, и то, что она фактически была гражданской женой великого князя Андрея Владимировича.

Опустившее здание дважды подверглось разгрому многочисленной толпы мародеров, а спустя несколько дней было занято солдатами мастерских запасного автобронедивизиона, которые разместились главным образом в нижнем этаже [4, л. 3]. Один из агитаторов сообщил об этом в Петербургский комитет (далее — ПК) большевиков, который после выхода партии из подполья размещался в двух чердачных комнатах Биржи труда на Кронверкском проспекте, 49, и отчаянно нуждался в помещении для работы. На переговоры с «броневиками», как называли солдат бронедивизиона, отправился член ПК, подпоручик 3-го запасного пехотного полка П. В. Дашкевич. Он быстро нашел с ними общий язык, и уже 11 марта ПК РСДРП (б), его Военная организация, а затем и ЦК партии большевиков перебрались в особняк Кшесинской, который с того момента превратился, как писали петроградские газеты, в «главный штаб ленинцев» [5, с. 24–26; 2].

Первые три месяца деятельности В. И. Ленина после возвращения из эмиграции были тесно связаны с особняком Кшесинской. С 4 апреля по 4 июля 1917 г. он почти ежедневно бывал здесь. Под его руководством в особняке проходили различные важные конференции и заседания партии большевиков: документально подтверждается участие Ленина, как минимум, в восемнадцати крупных партийных мероприятиях [6, с. 28].

Здесь же В. И. Ленин встречался с партийными лидерами, принимал многочисленных посетителей — рабочих, солдат и матросов, крестьян. В особняке им были написаны резолюции Апрельской конференции, ряда заседаний ЦК партии большевиков, часть статей и заметок для газеты «Правда» [7, с. 73–74].

Барон Николай Врангель вспоминал, что поначалу даже сам внешний вид «ленинских молодцов», выступавших с балкона и беседки особняка, приводил местных обывателей в недоумение:

«— А из каких они, батюшка, будут? — спрашивает старуха. — Тальянцы, что ли?»

— А Бог их знает! Не то тальянцы, не то французы...

— Шуты гороховые, вот кто! — веско говорит чиновник» [8, с. 371].

Теперь вокруг особняка постоянно кипели нешуточные митинговые страсти. Жена известного историка академика С. Ф. Платонова, проживавшая с семьей на Каменноостровском проспекте, записывала в дневник: «Около него (особняка — А. К.) постоянно стоит толпа и кто-нибудь ораторствует — больше, говорят, не сам Ленин..., а кто-нибудь из «ленинцев», происходят ожесточенные споры между «ленинцами» и их противниками, причем несогласных с Лениным иногда арестовывают, а иногда, говорят, оратору ленинцу приходится спешно спасаться во двор или в дом, чтобы не быть побитым» [9, л. 47].

Между тем, настоящая хозяйка здания, несколько оправившись от пережитых волнений, решила попытаться вернуться домой. Но оказалось, что незваные гости совсем не намерены покидать уютный особняк, имевший к тому же весьма выгодное стратегическое положение. Вначале Матильда Феликсовна сделала попытку уговорить большевистские организации освободить если не весь особняк, то хотя бы часть комнат второго этажа, чтобы устроить там пансион для сдачи жильцам. Однако серьезного разговора с председателем ПК Л. М. Михайловым-Политикусом не получилось — большевики откровенно иронизировали над «бедной» Кшесинской, хотя и вели себя достаточно вежливо. Проигнорировал просьбы балерины и представитель большевиков в Исполкоме Петроградского Совета А. Г. Шляпников [10, с. 245–246].

Кшесинская вынуждена была начать хождение по различным властным инстанциям. Она побывала в Военной комиссии Временного комитета Государственной думы, обращалась к командующему Петроградским военным округом генералу Л. Г. Корнилову. В Общественном градоначальстве на Гороховой, 2 ей вернули часть ценностей, изъятых ранее из особняка [11, с. 103–105]. Пыталась апеллировать Матильда Феликсовна и к авторитету Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов. В специальном обращении, направленном в Исполком Петросовета и написанном для большей убедительности на красной бумаге, одна из самых богатых до Февральской революции женщин России в очень мягких выражениях настаивала на возврате своего жилища. «Тем более, — писала она, — что у меня ребенок, а мы остались без крова» [12]. В ответ Исполком Петросовета принял 26 апреля 1917 г. резолюцию, в которой признавал «захват кем бы то ни было частной собственности недопустимым» и предложил комитету броневого дивизиона «ныне немедленно очистить занимаемое им в доме Кшесинской помещение, предоставив таковое владелице» [19, с. 393–394]. Однако никакой более конкретной помощи от советских деятелей просительница так и не дождалась.

Малоэффективным оказалось и обращение к министру юстиции Временного правительства А. Ф. Керенскому. Он был с дамой крайне любезен, обещал «оградить от всяких неприятностей» и даже дал номер своего домашнего телефона, но во время повторного визита вынужден был заявить Кшесинской, что освободить ее дом силой нельзя, «так как это повлечет за собой кровопролитие около него, что еще более осложнит дело» [13, с. 187].

Все это вынудило балерину прибегнуть к помощи судебных властей. В Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.) сохранилось ее прошение прокурору Петроградской судебной палаты, где

она кратко перечисляет уже изложенные выше обстоятельства ее поспешного бегства из особняка и последующих безуспешных попыток добиться решения вопроса в различных инстанциях. В заключение Кшесинская просила: «1) Принять меры к освобождению моего дома от посторонних лиц и дать мне возможность спокойно вернуться в него. 2) Начать расследование по делу о разграблении *моего* (выделено М. Ф. Кшесинской. — А. К.) имущества в том же доме». На прошении имеется резолюция: «Запросить Управление Запасного Броневое Автомобильного Дивизиона и возможность освободить от постоя дом Кшесинской в виду ее ходатайства. Затребовать от Комиссариата (милиции Петроградского района. — А. К.) дознание о расхищенном имуществе» [14, л. 1об.—2]. Больше прокурор сделать ничего реального не смог.

Тогда по поручению Кшесинской ее адвокат, присяжный поверенный В. С. Хесин возбудил в суде гражданский иск о выселении. В качестве ответчиков на суде истицей были указаны: «1. Петроградский комитет социал-демократической рабочей партии; 2. Центральный комитет той же партии; 3. Центральное бюро профсоюзов; 4. Петроградский районный комитет партии с. — р.; 5. Клуб военных организаций (речь идет о большевистском солдатском клубе «Правда». — А. К.); 6. Кандидат прав В. И. Ульянов (лит. псевдоним Ленин); 7. Помощник присяжного поверенного С. Я. Багдатов; 8. Студент Г. О. Агабабов» [15].

К моменту начала судебного разбирательства в общественном мнении произошли заметные изменения. Еще в середине марта бульварные газеты с упоением смаковали «тайны Матильды Кшесинской», а в ряде газет появились даже сообщения о ее аресте [16; 17]. Примадонна пишет в мемуарах, что с трудом могла найти адвоката для защиты своих интересов [13, с. 183–184]. Не только рабочие и солдатские организации, но и многие представители либеральной интеллигенции считали вполне естественным объявить дом Кшесинской «общественным достоянием». Два месяца спустя «ужасный Ленин и ленинцы» в глазах обывателей выглядели уже гораздо опаснее бывшей «царской фаворитки». Уже упоминавшаяся Н. Н. Платонова вновь записывала в дневник: «Кшесинская начала дело о выселении из принадлежащего ей дома Ленина и К°. Дело будет скоро разбираться и вероятно, при этом последует много скандальных разоблачений..., т. к. Кшесинская — „особа специально великокняжеская“» [9, л. 51 об.].

Процесс состоялся 5 мая 1917 г. в «камере» мирового судьи 58-го участка, находившейся на Большой Зелениной улице, 9. Хотя некоторые газеты и поспешили озаглавить заметки с процесса «Тяжба Кшесинской и Ленина», к большому разочарованию ожидавшей новых сенсаций публики, до отказа заполнившей зал, основные персонажи на заседании так и не появились. Интересы большевистских организаций на суде представляли литовский социал-демократ, помощник присяжного поверенного М. Ю. Козловский и один из секретарей ПК С. Я. Багдатов, слывший одним из самых крайних «леваков» даже среди большевиков (интересно, что позднее в советский период участие в процессе С. Я. Багдатева замалчивалось) [18, с. 203; 24, с. 206]. В начале судебного заседания мировой судья Михаил Гаврилович Чистосердов огласил справки, из которых следовало, что Центральное бюро профсоюзов уже выбыло из особняка, ответчику Ленину

повестка не вручена «за непроживанием» там, а районный комитет эсеров принять повестку отказался. Поверенный Кшесинской доказывал, что принцип права собственности остается нерушимым, и никто не имеет права самовольно завладеть чужим имуществом. В подтверждение своих слов адвокат Кшесинской представил суду копию купчей крепости на особняк [см.: 15].

«Следует не забывать, — подчеркнул в ответ М. Ю. Козловский, — что революционные организации заняли это здание 27 февраля, в день революционного выступления народа. Заняли его тогда, когда оно было пустым, когда разбушевавшиеся массы уничтожали дворец Кшесинской, считая его гнездом контрреволюции, где сходились все нити, связывавшие с царским домом Кшесинскую, которая по разумению масс была если уж не членом царской семьи, то, по крайней мере, фавориткой свергнутого царя. И остался целым этот дворец лишь благодаря тому, что был занят революционными организациями. ... О каком это «законном порядке» позволительно говорить в тот момент, когда на улице идет революция со свистом пуль и артиллерийской канонадой?!...» [19].

С. Я. Багдатьяев сделал упор на том, что занявшие особняк большевистские организации представляют собой многочисленную и влиятельную политическую силу. «Мы не грабители. Мы крупная политическая организация. ... Как только мы найдем для себя новое помещение... мы охотно выедем из дома Кшесинской». Однако В. С. Хесин легко парировал аргументы противоположной стороны, заявив, что «как гражданин и юрист он должен отстаивать ту мысль, что и в революции есть законы. И во время революции, пока нет закона нового, действует старый закон. Ведь отрицание всяких законов — это анархия». Известный адвокат умело отвел все домыслы о связи Кшесинской с царской семьей: «Напрасно здесь говорили о толпе, о царской фаворитке, об угрозах разгромов. Сюда в суд не нужно вносить слухов и разговоров улицы. Мало ли что говорит толпа? Толпа говорит и о поездке в запломбированном вагоне через Германию и о немецком золоте, привезенном в дом моей доверительницы. Я ведь всего этого не повторял перед судом. Я апеллирую к законному порядку. Поэтому я прошу очистить дом доверительницы, предоставив выселяемым кратчайший срок» [20].

После десятиминутного перерыва мировой судья огласил решение. «По Указу Временного правительства России определено: выселить из дома № 2–1 по Б. Дворянской ул. в течение 20 дней п.к. с. — д. р.п., ЦК той же партии, клуб организаций (большевистский солдатский клуб «Правда». — А. К.), Петроградский районный комитет п.с.р., С. Багдатьяева со всеми проживающими лицами и очистить помещение от их имущества. Решение обратиться к предварительному исполнению... Иск в отношении Владимира Ульянова и Центрального бюро профсоюзов оставить без рассмотрения» [см.: 20].

После переговоров большевиков с поверенным балерины тот согласился прибавить к двадцати дням еще неделю. 5 июня в особняке Кшесинской вновь появился Хесин в сопровождении судебного пристава и отряда милиции, чтобы произвести выселение. Руководивший деятельностью Секретариата ЦК РСДРП (б) Я. М. Свердлов сумел договориться с министром юстиции Временного правительства П. Н. Переверзевым о предоставлении новой отсрочки и дал личные

заверения Хесину, что все большевистские организации должны выехать в недельный срок. Кшесинская, которой Хесин сообщил по телефону о достигнутом «частном соглашении», высказала обоснованное сомнение в его выполнении. Тогда адвокат, нарочито громко, в присутствии членов большевистских организаций ответил: «Если политическая партия дает слово и не сдерживает его, то это означает политическую смерть партии» [18, с. 252].

12 июня 1917 г. Центральный и Петербургский комитеты РСДРП (б) вынуждены были заявить о выезде из особняка Кшесинской. Однако «выезд» носил достаточно условный характер. Военная организация при ЦК и ПК РСДРП (б), которая реально распоряжалась в особняке, наотрез отказалась выполнить судебное решение, а Петербургский комитет уже через несколько дней фактически вернулся обратно. Обстановка вокруг особняка постепенно накалялась. 15 июня 1917 г. министр юстиции П. Н. Переверзев направил начальнику Петроградской городской милиции Д. А. Крыжановскому предписание «немедленно привести в исполнение... определение Петроградского мирового суда 58 участка о выселении из дома № 1–2 по Большой Дворянской улице занимающих его лиц и организаций». В связи с тем, что «ответчики от добровольного очищения занимаемого ими помещения отказались», министр предложил ему «обратиться с письменным требованием об откомандировании необходимой для исполнения судебного определения воинской силы к Главнокомандующему войсками Петроградского военного округа» [см.: 21]. 23 июня судебный пристав 28-го участка Скрипицын также обратился к начальнику милиции с просьбой направить к особняку Кшесинской «усиленный наряд вооруженных людей» в 8 часов утра 26 июня 1917 г. [см.: 22].

Назревал вооруженный конфликт, однако чередой политических кризисов на время отвлекла внимание властей от особняка Кшесинской. Лишь в ходе ликвидации июльского выступления Временное правительство смогло, наконец, приступить к ликвидации «большевистского гнезда».

Для захвата резиденции большевиков штаб Петроградского военного округа выделил значительные силы: 8 бронемашин, подразделения Петроградского, Преображенского, Семеновского и Волынского полков, пулеметную команду и два орудия. Утром 6 июля к ним присоединились подразделения 1-го самокатного батальона, прибывшего в Петроград с Северного фронта. Около 9 часов утра помощник командующего округом штабс-капитан А. И. Козьмин предъявил ультиматум с требованием сдачи оружия и немедленного очищения здания, угрожая артиллерийским обстрелом и штурмом. Руководители Военной организации приняли решение оставить особняк без боя. Небольшой отряд матросов, сотрудники «военки» и Секретариата ЦК в спешке покинули здание. В 11 часов утра 6 июля особняк Кшесинской был занят сводным отрядом войск Временного правительства. При этом было задержано десять большевистских активистов, пытавшихся спасти партийные документы. Лишь благодаря случайности избежал ареста один из лидеров Военной организации Н. И. Подвойский. Ворвавшиеся в здание солдаты учинили в помещениях большевистских организаций полный разгром. Кроме идейных соображений у погромщиков имелся и вполне определенный

материальный интерес. Ведь в печати было сообщено об огромных суммах, полученных большевиками от немцев, и наивным солдатам очень хотелось обнаружить в особняке «германские миллионы» [17, с. 361–363; 5, с. 55–60; 5, с. 114–115].

В фондах ГАРФа среди материалов «Пражского архива» русской эмиграции сохранились любопытные воспоминания штабс-капитана Ивана Андреевича Мищенко, который в 1917 г. был начальником пулеметной команды 1-го самокатного батальона. 6 июля 1917 г. он вместе со своей частью прибыл с фронта в Петроград и участвовал в занятии особняка Кшесинской, а после захвата здания какое-то время даже был его комендантом. Он так описал плачевное состояние помещений особняка после изгнания большевиков: «В доме был полный ералаш. Валялись окурки, остатки пищи, коньячные пустые бутылки, дорогие кресла и диваны были порваны и поломаны, от гардин висели только ключья, а в зимнем садике, как видно, кто-то упражнялся с шашкой в рубке, поэтому от дорогих тропических растений остались только стебли» [24, л. 9].

Однако изгнание большевиков, вопреки ожиданиям, не принесло никакой радости Кшесинской. Особняк был занят самокатным батальоном, прибывшим в Петроград по приказу Временного правительства. Выселить самокатчиков, высланных с фронта для «спасения революции», никто не спешил...

Адвокат Хесин, скорее по инерции, продолжал подавать новые иски, теперь уже к Временному правительству и штабу Петроградского военного округа, добиваясь не только возвращения здания прежней владелице, но и возмещения нанесенного ущерба, который он оценил в треть миллиона рублей [см.: 25]. Но все это происходило уже в отсутствие самой Кшесинской. Умная и прагматичная Матильда Феликсовна, очевидно, поняла, что ждать в Петрограде в революционном хаосе больше нечего. Что «нет больше ничего своего, нет ни дома, ни вещей» [13, с. 191]. 13 июля 1917 г., получив официальное разрешение властей, она навсегда покинула столицу, отправившись в Кисловодск, где ждал ее великий князь Андрей Владимирович. На юге Кшесинская пережила два года Гражданской войны, а в феврале 1920 г. после поражения Добровольческой армии навсегда покинула Россию.

История же знаменитого особняка пошла своим путем: до Октября 1917 г. его хозяевами оставались самокатчики. По данным на конец сентября в особняке размещался штаб самокатного батальона, две роты были расквартированы в Петропавловской крепости, одна — в Мраморном дворце. Пулеметная команда — на заводе искусственных минеральных вод в Александровском парке. Точной даты, когда батальон окончательно покинул здание особняка, документально установить пока не удалось [26, л. 90, 98, 152, 170, 180].

После Октябрьской революции особняк поступил в распоряжение Петровета. В последующие годы его владельцы менялись как в калейдоскопе: Пролеткульт, Дом политпросвещения Петроградского района, Институт общественного питания, в котором была открыта диетическая столовая. С 1931 по 1935 гг. в особняке находилось общество старых большевиков. В 1937 г. хозяином здания стал только что созданный музей С. М. Кирова [11, с. 140–146].

В декабре 1954 г. особняк М. Ф. Кшесинской вместе с соседним особняком В. Э. Бранта был передан музею Великой Октябрьской социалистической революции (ГМВОСР). В ноябре 1987 г. здесь открылась последняя в советский период экспозиция, посвященная подготовке и победе Октябрьской революции. В ходе ее подготовки были восстановлены интерьеры ряда помещений особняка. В частности, первоначальный облик был возвращен парадной анфиладе первого этажа, включающей главный вестибюль, ротонду и классический Белый зал, а также двум бывшим детским комнатам на втором этаже, в которых в 1917 г. работали руководящие органы большевиков.

13 августа 1991 г. после разработки новой концепции развития музей получил современное наименование — Государственный музей политической истории России (ГМПИР). Сегодня его экспозиции и выставки рассказывают о важнейших событиях политической истории нашей страны XIX — начала XXI вв. В марте 2013 г. в ГМПИР была открыта новая экспозиция «Матильда Кшесинская: фуэте судьбы», в которой нашли отражение и материалы, связанные с событиями вокруг особняка в 1917 г.

В заключение хотелось бы отметить, что предстоящий 110-летний юбилей особняк знаменитой балерины встречает в обновленном виде. В последние годы осуществлен целый комплекс строительно-реставрационных работ с целью возможно более точного воссоздания исторического облика здания. Так, к 300-летию Санкт-Петербурга была капитально отремонтирована ограда особняков Кшесинской и Бранта, а недавно завершились работы по реставрации фасада особняка и, в частности, металлических конструкций зимнего сада, которым так гордилась когда-то прима-балерина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Счета на застрахованное движимое и недвижимое имущество М. Ф. Кшесинской. 1896–1914 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2602. Оп. 1. Д. 14.
2. Шейнис З. С. История одного судебного процесса // Шейнис З. С. Солдаты революции: Десять портретов. М.: Советская Россия, 1978. С. 189–203.
3. Саулевич Э. К. История одного судебного процесса // Вопросы истории. 1969. № 2. С. 205–208.
4. Петроградский запасной автобронедивизион в 1917 г. Государственный музей политической истории России (ГМПИР). Ф. VI. Д. 9. Док. XVII.
5. Дубинин Л. А. Музей Великого Октября. Л.: Лениздат, 1965. 74 с.
6. Государственный музей политической истории России. Путеводитель. СПб.: ГМПИР, 1995. 80 с.
7. Бобров В. Д., Иванова Н. Д. Здесь работал Ленин // Первый историко-революционный. Материалы конференции, посвященной 70-летию музея. Л., 1989. С. 70–85.
8. Врангель Н. Е. Воспоминания: От крепостного права до большевиков. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 512 с.
9. Платонова (Шамонина Н. Н.). Дневник. 1916–1917 гг. // Российская национальная библиотека. Отдел рукописей (РНБ ОР). Ф. 585. Оп. 1. Ед. хр. 5696.
10. Суханов Н. Н. Записки о революции. Т. 1. Кн. 1–2. М.: Политиздат, 1991. 383 с.
11. Бобров В. Д., Кириков Б. М. Особняк Кшесинской. СПб.: Белое и Черное, 2000. 160 с.

12. Маленькая газета. 1917. 29 апреля.
13. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1992. 416 с.
14. Прощение М. Ф. Кшесинской на имя прокурора Петроградской судебной палаты о возврате ее имущества. Петроград. 31 марта 1917 г. // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.). Ф. 1695. Оп. 1. Д. 249в. Л. 1об.—2.
15. Биржевые ведомости. 1917. 5 мая (вечерний выпуск).
16. Биржевые ведомости. 1917. 13 марта (вечерний выпуск).
17. Газета-копейка. 1917. 14 марта.
18. Петербургский комитет РСДРП (б) в 1917 году: Протоколы и материалы заседаний. СПб.: Бельведер, 2003. 686 с.
19. Дело материалов М. Ю. Козловского. ГМП ИР. Ф. VI. Док. 3.
20. Речь. 1917. 6 мая.
21. Предписание министра юстиции Временного правительства П. Н. Переверзева начальнику Петроградской городской милиции Д. А. Крыжановскому о немедленном выселении большевистских организаций из особняка Кшесинской. Петроград. 15 июня 1917 г. Копия. // ГМП ИР. Ф. IX — 7654.
22. Обращение судебного пристава по 28-му участку Скрипицына начальнику Петроградской городской милиции Д. А. Крыжановскому о направлении вооруженного отряда к особняку Кшесинской. Петроград. 23 июня 1917 г. Копия. // ГМП ИР. Ф. IX — 7501.
23. Октябрьское вооруженное восстание. Семнадцатый год в Петрограде: в 2-х кн. Кн. 1: На путях к социалистической революции. Двоевластие. Л.: Наука, 1967. 454 с.
24. *Мищенко И. А.* Воспоминания. Прага. 1925 г. // Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 5881. Оп. 2. Д. 510. Л. 9.
25. Биржевые ведомости. 1917. 9 сентября (вечерний выпуск).
26. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 16073. Оп. 1. Д. 2.

УДК 792.8

С. Н. Попов

ПОЛЬСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ 2009–2013 гг. ИЗ ПРАКТИЧЕСКОГО ОПЫТА

История польского балета насчитывает более двух веков. Историки упоминают о танцевальных представлениях при Польском дворе в Кракове и Варшаве еще в XVI и XVII вв., но это были выступления исключительно иностранных — итальянских и австрийских — артистов. Европейские танцовщики и хореографы приглашались в Варшаву и на протяжении всего XVIII в. Самостоятельная польская балетная труппа возникла в Варшаве в 1785 г. из танцовщиков, воспитанных в имении графа Антония Тизенгауза (Литва). Уже после вхождения части Польши в состав Российской Империи домом Польского балета стал открытый в 1833 г. Театр Вельки — Большой театр Варшавы¹. Он считался третьим Большим театром — по статусу и названию — в Российской Империи, после Большого (Каменного) театра в Петербурге и Большого театра в Москве. Во время Второй мировой войны театр был разрушен, но впоследствии, в 1965 г. восстановлен. И хотя интерьеры и зрительный зал имеют современный, а не исторический вид, сцена Театра Вельки по своей площади остается самой большой среди оперных театров Европы, что зачастую используют и нынешние хореографы.

Новый период в истории польского балета начался в 2009 г., что связано с назначением директором балета Театра Вельки Кшиштофа Пастора, польского хореографа, имевшего к тому моменту общеевропейскую известность.

Кшиштоф Пастор (*Krzysztof Pastor*) получил образование в балетной школе в Гданьске, своем родном городе. После школы (1975) был приглашен в труппу театра Познани, где получил репутацию одного из самых одаренных молодых артистов труппы. Через четыре года К. Пастор перешел в труппу балета города Лодзь. Затем, в 1983 г. был приглашен солистом в Лион (Франция), где танцевал в балетах Грэя Вередона, Ханса ван Манена, Курта Йосса и др. В 1985–1995 гг. Пастор — солист танцевал Национального балета Нидерландов (*Ned Nationale Ballet*, Амстердам), где работал с такими известными западными хореографами как Каролин Карлсон, Руди ван Данциг, Начо Дуато, Ханс ван Манен, Питер Райт, Маги Марэн. Танцевал сольные партии в классических и неоклассических балетах, а также постановках на основе танца модерн.

Первую постановку собственного балета Пастор осуществил еще в 1986 г. в Лодзи. А уже в 1992 г. его балет «Шостакович/Камерная Симфония» вошел в основной репертуар Национального балета Нидерландов. С 1995 г. Пастор начал работать как приглашенный хореограф в разных труппах мира и менее чем за десять лет поставил около пятидесяти балетов: «Do Not Go Gentle...», «Курт Вайль», «Acid City», «Дон Жуан», «Опасные связи», «Фантастическая симфония» и др.

¹ Teatr Wielki (польск.).

В 2001 г. его балет «Курт Вайль» был выдвинут в Москве на премию «Бенуа де ля Данс» в трех номинациях. В 2003 г. Пастор становится хореографом-резидентом Национального балета Нидерландов, разделяя этот пост с Хансом ван Маненом. Одновременно сотрудничает с европейскими и американскими компаниями, ставя в них свои оригинальные произведения и возобновляя ранее поставленные.

В 2008 г., спустя десятилетия отсутствия на родине, Кшиштоф Пастор принимает приглашение для постановки балета «Тристан» на музыку Вагнера в Театре Вельки. После премьеры, состоявшейся в начале 2009 г., дирекция театра предложила ему возглавить балетную труппу. С приходом Пастора компания получила статус и название Польского Национального балета. Надо сказать, Пастор очень быстро вывел труппу на уровень компаний общеевропейской значимости.

* * *

Перед началом сезона 2009–2010 гг. автор получил от Кшиштофа Пастора приглашение в Варшаву на положение премьера труппы, и с сентября 2009 г. начал работу в Польском Национальном балете.

За годы работы автора в Варшаве Пастором были перенесены на сцену Театра Вельки его старые спектакли: «Курт Вайль» (2009), «In light and shadow» (2010), «Moving rooms» (2012), а также он создал специально для нашей труппы новый балет «И пройдут дожди...» (*польск.*: «I przejdą deszcze...»; *англ.* «And the Rain Will Pass...»), премьеры состоялась в марте 2011 г.

Балет «И пройдут дожди» стал личной исповедью хореографа после возвращения на родину. При создании спектакля его вдохновляли литературные герои и герои персонажи кинематографа, связанные с драматическими периодами польской истории. Особенно ценно и важно обращение Пастора к музыке выдающегося польского композитора XX в. Хенрика Миколая Горецкого. Названием спектакля стала фраза из стихотворения известного польского поэта-повстанца, символа трагического поколения — Кшиштофа Камиля Бачинского (1921–1944): «И пройдут дожди...». Примечательно, что сам поэт погиб в районе Театральной площади в ходе Варшавского восстания.

В балете нет сюжета, но хореограф, привнося в танец эмоциональный накал, противопоставляя в хореографических композициях различные группы персонажей (Наши, Иные, Враги, Обыватели), аллегорически воспроизводит на сцене исторические периоды польской истории: перед войной, предвоенный, время немецкой оккупации, события Варшавского восстания... И все это время люди продолжали жить, любить и страдать.

Автору посчастливилось работать с Пастором в процессе создания спектакля и исполнять в нем главную роль. Мой герой, названный Tchnienie (*польск.*, «Дух», «Вдохновение»), вобрал в себя и черты ангела-хранителя, заступника польского народа и сам нестигаемый дух нации. Иногда он, казалось уже побежденный злыми силами, восставал и возрождался как птица Феникс из пепла, продолжая защищать, поддерживать свой народ в моменты великих трагедий и потрясений, выпавших на его долю. Спектакль идет без антракта больше полутора часов,

и главный герой все время присутствует на сцене. Он вступает в единоборство со злыми силами, вдохновляет народные массы на борьбу и терпение, поддерживает людей в их стремлении к продолжению жизни и любви. И как апофеоз, главная идея в конце спектакля — соло главного героя под проливным, очищающим и все смывающим дождем (с колосников на сцену потоками льется настоящая вода). Он как бы принимает на себя все ужасы и боль людских страданий и смывает их водой, призывая жить дальше, оставив все страшное позади.

Хореографический язык Пастора в «Дождях», как и большинстве других его балетов — сплав неоклассики (с опорой на очень четко проработанную музыкальную структуру) и пластики, тяготеющей к танцу модерн. В «Дождях» Пастор также разнообразно использует возможности огромной сцены Театра Вельки. Например, одним из самых эмоционально сильных эпизодов является выход главного героя из более чем тридцатиметровой глубины сцены на рампу в свете прожекторов.

В первые месяцы работы в Варшаве автор участвовал в переносе на польскую сцену одного из наиболее успешных спектаклей Пастора начала 2000-х гг. — балета «Курт Вайль»². Изначально планировалась, что премьеру будет танцевать приглашенный солист, но по ходу репетиций Пастор решил поручить мне исполнение двух центральных эпизодов (Новый Орфей и Черно-белый дуэт) в первых спектаклях.

Впервые замысел балета о Вайле и на его музыку Пастор осуществил в Национальном балете Нидерландов (2001): это был мультимедийный спектакль в форме коллажа танцевальных эпизодов, показывающих различные периоды жизни композитора. Обратившись к музыке Вайля, хореограф создал балетные фрески с экспрессивным танцем, разнородностью музыкальных форм и вокальными шлягерами (наряду с танцовщиками в спектакле участвуют оперные певцы, исполняющие вокальные партии, являясь неотъемлемой частью действия), побуждающими к воспоминаниям о времени, в котором жил композитор, о его переменчивой судьбе и вечном стремлении к любви. В балете нет сюжетной линии, это, скорее, красочный калейдоскоп впечатлений и ассоциаций.

Еще один балет Пастора, который был поставлен им за время работы автора в Варшаве, — «In light and shadow» (также перенос из Национального балета Нидерландов, премьера в Варшаве — в июне 2010 г.). Балет фокусируется, как и предполагает название (дословный перевод: «В свете и тени»), на взаимодействии света и тени. Линии и движения современного танца сочетаются с богатой и праздничной музыкой Баха. Пастор здесь также проявляет свою исключительную музыкальность: композиция танца точно воспроизводит все музыкальные структуры, при этом хореограф повсюду находит интересные стилистические нюансы. Начинаясь с дуэта, который танцевал автор, нежного и рефлексирующего, как бы отражающего неясный лунный свет, балет разворачивает богатую палитру

² *Курт Вайль* — немецкий композитор еврейского происхождения, сотрудник и соратник Бертольда Брехта, автор музыки «Трехгрошовой оперы», балета с пением «Семь смертных грехов».

взрывных соло, дуэтов и ансамблей. Сам К. Пастор говорил о своем балете как наборе танцев, вдохновленных духом эпохи барокко, а также фресками Микеланджело в Сикстинской капелле, где так богаты контрасты света и тени.

* * *

Исторически одним из важных спектаклей рассматриваемого периода стал балет «Шопен — Романтический Артист (или Художник)»³. 2010-й — год двухсот-летнего юбилея композитора, и премьеры балета стала одним из главных событий в программе польского «Года Шопена». Для его создания был приглашен французский балетмейстер из Парижской Оперы — Патрис Барт. Спектакль посвящен судьбе и жизненным испытаниям великого композитора-романтика, родившегося в Польше. Сценаристом спектакля выступил польский литератор и режиссер Антоний Либеры, а в музыке к спектаклю использованы произведения как самого Шопена, так и других композиторов: Гектора Берлиоза, Мануэля де Фалья, Сергея Ляпунова, Ференца Листа, Франца Шуберта и Роберта Шумана.

Представляется, что П. Барт был поставлен в очень некомфортные условия. Его функция была сведена к простому иллюстрированию написанного сценария и отанцовыванию уже заготовленной музыки, которая обязательно должна была прозвучать в спектакле о Шопене. В балете, пожалуй, не было ни одной собственной идеи хореографа, ничто не выражало его оригинального взгляда на историю жизни композитора. Для зрителя как будто просто был сделан хореографический пересказ написанного сценария, не отступающий от текста ни на шаг: представлена в спектакле и Жорж Санд, курящая сигару; и метания героя в одном из адажио между нею и роялем, стоящим здесь же, на сцене (обозначили метания композитора между творчеством и страстью к женщине), и т.п. Конечно же, обязательным было участие во всем этом действии «музы» — хрупкой девушки в белом воздушном платье; ее образ проходит лейтмотивом по всему спектаклю, она поддерживает Шопена в трудные моменты и вдохновляет его. В конце спектакля появляется Смерть в черной маске и кожаной жилетке — здесь Шопен уже умирает, лежа на огромной кровати, и выразительно кашляет, чтобы не оставить зрителю сомнений относительно диагноза заболевания композитора.

На премьерных спектаклях в Варшаве автор танцевал Шопена и — в другом составе — партию Листа. В том же 2010 г. по приглашению Валерия Гергиева балет был дважды показан в петербургском Мариинском театре на фестивале «Звезды белых ночей».

Также автору довелось участвовать в постановках произведений выдающихся хореографов XX — начала XXI вв. на сцене Театра Вельки.

В феврале 2013 г. состоялась премьера балета «Сон в летнюю ночь» Джона Ноймайера, где автор исполнил роль Тезея-Оберона. С уверенностью можно сказать, что работа с Ноймайером была настоящим творческим процессом. Не допущалось ни одного не наполненного смыслом движения и жеста, все подчинялось

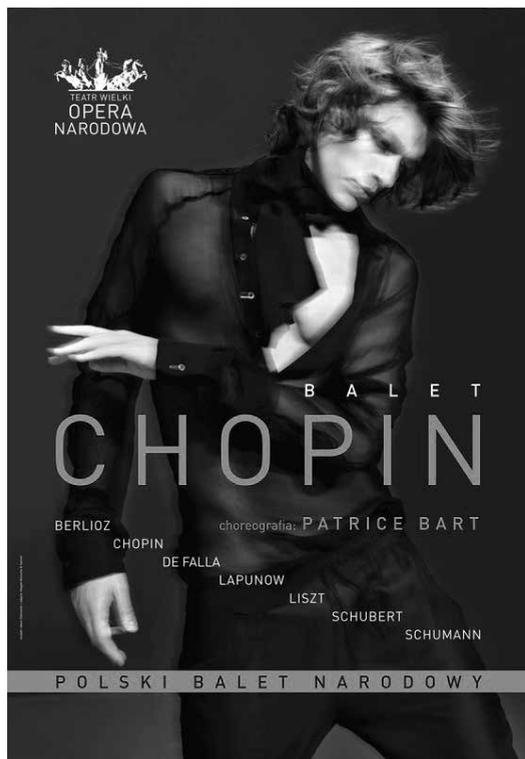
³ польск.: «Chopin, Artysta Romantyczny», англ.: «Chopin the Romantic Artist».



Кшиштоф Пастор. Фото из архива театра.



С. Попов (Тchnenie). Сцена из балета «И пройдут дожди...». Фото из архива театра.



Афиша балета «Шопен»



С. Попов (Принц Дезире). Балет «Спящая красавица», ред. Ю. Григоровича.
Фото из архива театра.

созданию образа героя, идее спектакля, все продумывалось и выверялось до мелочей. Много времени балетмейстер проводил в разговорах с танцовщиками, посвящая исполнителей в свой замысел. Встреча с Джоном Ноймайером — счастье для любого артиста. Он как будто мог вытащить из глубины души и тела необходимую для роли выразительность, состояние, настроение, пластику, необходимые краски и оттенки характера роли и ее развития по ходу спектакля.

В «Золушке» Фредерика Аштона (премьера в Варшаве в ноябре 2010 г.) для автора было интересно станцевать не только Принца, но и одну из сестер Золушки, ту роль, которую Аштон создавал специально для себя и танцевал ее на премьере. Помню, что получал большое удовольствие от исполнения этой роли. Иногда даже бывало, что в дневном спектакле выходил в роли сестры, а в вечернем уже переоблачался в Принца: из платья и туфель на каблуках (со сложным гримом) — в колет и белое трико⁴.

Еще одним ярким событием была работа над партией Вронского в балете Алексея Ратманского «Анна Каренина» — богатом в плане хореографической мысли, действенной трактовки образов главных героев, их взаимоотношений и характеров. К сожалению, не удалось поработать над ролью с самим балетмейстером, но в электронном письме ко мне А. Ратманский оказал бесценную поддержку своими рекомендациями и выразил искреннюю веру в успех.

Кроме того, автору довелось исполнять партии в балетах современных хореографов: Форсайта (одна из сольных пар в «Артефактах»), Эшли Пэйджа (дуэт в «Century Rolls»), польских хореографов Эмиля Веселовского (Авель в «Каине и Авеле», соло в «Поцелуях» на музыку Баха, также Тибальд в его версии «Ромео и Джульетты»), Яцека Пжыбыловича (Серафим в «Шести крыльях ангела») и др.

Безусловно, был и репертуар классического наследия: Солор в «Баядерке» в редакции Натальи Макаровой, Принц Зигфрид в «Лебедином озере» редакции Ирека Мухамедова, Принц Дезире в «Спящей красавице» в редакции Юрия Григоровича.

* * *

Одной из первых инициатив К. Пастора после принятия им управления Польским Национальным балетом стало создание ежегодной хореографической мастерской «Kreacje». По его мнению, хореографическая мастерская должна быть неотъемлемой частью жизни балетной труппы, которая имеет амбиции формировать оригинальный художественный облик. Уважающая себя балетная компания, независимо от представления большого и известного репертуара, должна быть креативна, искать новых хореографов, лучше всего выходцев из собственной труппы. Эти мастерские проходят с 2009 г. ежегодно.

⁴ Танцевал я Принца и в «Щелкунчике и Мышином короле» в постановке Тура ван Шайка и Уэйна Иглинга (премьера в Варшаве в ноябре 2011 г.). Продолжаю это делать и сейчас на сцене Финской оперы в Хельсинки. Но, опять-таки, чрезвычайно интересной была работа над игровой — характерной ролью Дроссельмейера в этом балете, наряду с Принцем.

Благодаря этой творческой инициативе один из артистов Польского Национального балета Яцек Тыски (*Jacek Tyski*) получил возможность попробовать свои силы в создании хореографии. И уже после первых работ в хореографических мастерских был замечен и оценен публикой. Последовали приглашения для постановок в другие польские балетные труппы. В 2013 г. Я. Тыски были предоставлены сцена и труппа Варшавского театра для создания двухактного балета «Гамлет» на музыку Бетховена (премьера состоялась в октябре 2013 г.).

Балет открывает соло Гамлета⁵ — «немой крик» на музыку Лунной сонаты. По замыслу хореографа, сюжет спектакля начинается уже после всех трагических событий, произошедших с героем, когда он понимает, что потерял все важное в жизни. Этот Гамлет не меняется по ходу действия, а изначально знает о своем предназначении. Но судьба неизбежно ведет его к развязке, и он не в силах противостать ей.

Счастьем было воплотить на сцене образ шекспировского героя. Энергетика разворачивающихся событий, страсти, любовь, ненависть — все сильнейшие человеческие чувства нашли свое отражение в спектакле. Как хореограф Яцек Тыски последователь, скорее, Джона Ноймайера (с его — по преимуществу — тягой к сюжетности, осмысленности действия, драматической выразительности танца), чем Кшиштофа Пастора (склонного к музыкальной инструментальности хореографии, даже в сюжетных спектаклях).

* * *

Говоря о влиянии русской школы на польский балет, обязательно нужно сказать о том, что вместе с автором в труппе танцевали выпускники балетных школ России. И все они занимали ведущее положение.

Много лет работает в Варшаве Сергей Басалаев, выпускник Новосибирского училища. Несколько сезонов он танцевал в труппе Бориса Эйфмана и Михайловском театре в Санкт-Петербурге. Был солистом в Варшаве с 2003 г., закончил исполнительскую деятельность в 2015 г. Еще танцуя, стал совмещать работу артиста балета и педагога в балетной школе и театре.

В 2011 г. в труппу пришла выпускница Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2008 г. (по классу И. А. Ситниковой) Светлана Сиплатова, продолжает работать в Варшаве в качестве солистки. Мария Жук, Павел Концевой и Владимир Ярошенко — выпускники Краснодарского училища (впоследствии артисты Краснодарского театра под руководством Ю. Н. Григоровича), работают солистами в Варшаве с 2009 г., ведут основной репертуар. Вместе со мной в один год в труппу Театра Вельки пришел на положение солиста Егор Меньшиков, выпускник Академии 2003 г. (по классу К. В. Шатилова), затем перешел в Цюрих в 2011 г. Некоторое время танцевал в труппе Петр Борченко — одноклассник автора. Роберт Габдулин, получивший образование в Екатеринбурге и там же начавший карьеру, работал в Варшаве в 2010–2012 гг. Также в Варшаве работали

⁵ На роль Гамлета балетмейстер пригласил автора статьи.

и работают артисты из Украины и Белорусии, их также можно считать представителями русской школы, так как культуры наших стран связаны очень близкими и крепкими узами традиций.

Особо хотелось бы отметить Валерия Ивановича Мазепчика. В год моего прихода в труппу он как раз закончил исполнительскую карьеру и перешел на работу репетитора. Мазепчик — выпускник ЛАХУ им. А. Я. Вагановой (1982 г.), где его педагогами были С. С. Каплан, Н. Н. Серебренников, И. Г. Генслер, К. М. Сергеев; одноклассник и школьный партнер Маргариты Куллик. После выпуска он получил приглашение в Свердловск (ныне Екатеринбург) и танцевал там ведущий репертуар. В 1987 г. перешел в Тбилиси также на положение ведущего солиста, участвовал в постановках Георгия Дмитриевича Алексидзе, который и для автора стал в каком-то смысле «крестным отцом» (поставил несколько номеров). В 1993–2009 гг. Мазепчик был первым солистом в Театре Вельки, а с 2009 г. перешел на репетиторскую работу. С ним автор готовил практически все партии, которые исполнял в Варшаве. Общий язык был найден очень быстро между людьми, исповедующими одни и те же взгляды, привитые петербургской балетной школой.

УДК 792.8

И. А. Пушкина

ПОЛЬСКИЕ ТАНЦЫ НА РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

«Танцы разделяются на два главных отдела: салонные танцы и танцы на сцене, или, что, то же самое, — бальные и балетные. Существуют общественные танцы, которые изображают нравы и обычаи известных народов и не принадлежат к настоящим балетным танцам, потому что представляют продукт народного творчества. Они возвышаются на степень балетных танцев тем, что аранжируются по правилам балета» [1, с. 30] — писал Альберт Цорн в 1890 г. Действительно, многие танцы, которые сейчас естественно смотрятся на балетной сцене, когда-то исполнялись в бальной зале, а изначально они были народными.

Польские танцы в Русском государстве стали известны с XVII в. Они бытовали на царских пирах, еще во времена Алексея Михайловича кроме русских при дворе «танцевались еще веселые украинские и степенные польские танцы, которым вполне соответствовали длинные в ту пору одежды русских» [2, с. 275]. Но регулярно танцевать их на светских вечерах начинают только в XVIII в. Танцем, открывающим вечер, ассамблею, бал становится полонез или «польский танец» — «скорее прогулка, чем танец...» [3, с. 1036]. Затем в программе появляется краковяк — танец, «отличающийся не столько страстностью, сколько веселостью и грациозностью» [3, с. 68]. И наконец, мазурка — танец, в характере которого есть нечто благородно-рыцарское. Эти польские танцы постепенно становятся неотъемлемой частью светских балов.

Сведений об исполнении польских танцев на театральных подмостках в XVII–XVIII вв. в просмотренных нами материалах не нашлось. Даже в известном «Танцевальном словаре» Компана (1790), не упоминаются ни полонез, ни мазурка и ничего не сказано о польских танцах в сценической практике. В светском обиходе подвижная благородная мазурка и веселый краковяк то делались всеобщим увлечением, то пребывали в некотором забвении. Именно эти два польских танца и стали исполняться на драматической сцене в модных водевилях.

Отметим особо, что в конце XVIII — первой трети XIX вв. российские драматические артисты полноправно участвовали в балетах и, наоборот, балетные танцовщики часто были заняты в комедиях, водевилях и специально сочиненных пьесах с танцами. Поэтому не удивительно, что, например, известный актер драматической сцены Иван Сосницкий¹ однажды заменил танцовщика-солиста Ивана Валберха², исполнив пантомимную роль в балете. В другой раз он танцевал

¹ *Сосницкий Иван Иванович* (1794–1871) — артист петербургской драматической труппы, педагог.

² *Валберх Иван Иванович* (1765–1819) — танцовщик, балетмейстер, педагог Театрального училища (о фамилии Валберх см.: *Бражникова О. М.* О происхождении первого русского балетмейстера Валберха и его потомках // *Генеалогический вестник.* СПб., 2006. № 27. С. 38–64).

русскую вместо танцовщика Огюста Пуаро³. Современники признавали, что Сосницкий отличался необыкновенно лихим исполнением мазурки на театральной сцене.

Настасья Новицкая⁴ — воспитанница нашей Школы, прекрасная танцовщица начала XIX в., пленявшая балетоманов грациозностью — чудесно плясала национальные танцы, «она была неподражаемо прелестна в исполнении мазурки, особенно когда танцевала с Сосницким» [4, с. 68], всегда шествуя с ним в первой паре. Из воспоминаний знаменитого актера первой половины XIX в. П. Каратыгина мы узнаем о том, насколько серьезно ценилось владение польским танцем в театральной среде и у публики: «Павел Экунин⁵ действительно был плохой актер и отличался только двумя достоинствами: он всегда одевался по последней моде и ловко танцевал мазурку, в которой всегда производил эффект, играя Скалозуба в комедии Грибоедова „Горе от ума“» [5, с. 178].

В русской опере основоположником национально-характерных картин с использованием танцевальных мотивов стал М. И. Глинка. Уже в его первом оперном произведении «Жизнь за царя» танцы логически дополняли и завершали музыкальную драматургию, а 2 акт принято называть «польским» не только потому, что действие переносится в Польшу, но и потому, что здесь композитор использовал польские танцевальные мелодии: полонез с хором, краковяк и мазурка. Постановку этих сцен в опере «Жизнь за царя» к премьере 1836 г. современники сочли неудачной. Балетмейстер-француз А. Титюс⁶ не сумел передать характерные особенности польских танцев, да и костюмы танцующих были далеки от народных.

В московском Большом театре премьера оперы Глинки состоялась в 1842 г. И здесь, в отличие от петербургского варианта, танцы «польского» акта ставил русский профессионал Н. Пешков⁷, один из лучших характерных танцовщиков Москвы первой половины XIX в. Впервые в этом акте появились характерные танцоры, Пешков выступал в роли шляхтича, для этой партии он сам создал особый грим старого благородного поляка⁸. Через семь лет после премьеры, в 1843 г., Глинка обратился к солисту петербургской балетной труппы Н. Гольцу с просьбой заново поставить мазурку, а для постановки краковяка — к П. Дидье⁹. Новые версии оказались удачными, «мазурка Н. Гольца была признана выдающимся произведением и ранее поставленные танцы А. Титюса были отменены» [4, с. 107].

³ Пуаро Огюст (ок. 1780–1844) — французский танцовщик и балетмейстер, работал в России с 1798 г., проявлял интерес к различным национальным танцам (в том числе и польским), переносил их на балетную сцену.

⁴ Новицкая Настасья Семеновна (1790–1822) — артистка балета.

⁵ Экунин Павел Семенович (1806–1849) — артист петербургской драматической труппы.

⁶ Антуан Титюс (пер. пол. XIX в.) — французский балетмейстер, педагог. Работал в Петербурге с 1832 по 1847 гг.

⁷ Пешков Никита Андреевич (1810–1864) — ученик А. П. Глушковского, характерный танцовщик московского Большого театра.

⁸ «... им также было создано лицо старого поляка, танцующего мазурку в опере М. Глинки „Жизнь за царя“» (см.: Антракт. 1864. 17 май. С. 3–4.).

⁹ Дидье Петр Иванович (1803–1852) — танцовщик, режиссер балетной труппы.

Ко второй половине XIX в., «т. е. к эпохе А. Сен-Леона, относится окончательное внедрение в балет польских танцев в виде двух вариантов мазурки — народной и аристократической. В 1851 г. перед масленицей ее привозят в Петербург и Москву и лихо исполняют на балетной сцене балетные артисты во главе с Ф. И. Кшесинским¹⁰» [6, с. 19]. В творчестве Сен-Леона, приглашенного на пост главного балетмейстера в Петербург с 1859 г., постепенно утверждается и принцип композиции характерных танцев: сочетание стилизованной классики с некоторыми народными движениями и позами.

Интересные факты приводит историк балета А. Свешникова, повествуя о постановке на петербургской сцене А. Сен-Леона балета «Конек-Горбунок» (1864), в дивертисменте последнего акта включавшего мазурку и краковяк. По данным афиши, в обоих солировала М. Муравьева исполнительница партии Царь-Девушки, и «ярко выраженный в музыке Ц. Пуни национальный колорит позволяет думать, что в хореографии этих номеров преобладали характерные польские расы» [7, с. 178]. Отсутствие же в постановочных сметах (где подробнейшим образом описывались все детали костюмов), отметок об обуви солистки, дает исследователю право предположить, что Муравьева исполняла эти танцы «на пальцах». Если такая версия верна, то это одна из первых попыток в истории балета включения в классический «пальцевый» танец движений характерной пляски.

Развитие характерного танца и его польской составляющей на российской балетной сцене продолжил М. Петипа. В столичных Императорских театрах не могло быть места широкому распространению и большому разнообразию характерных номеров в спектаклях, но наибольшую популярность на балетной сцене завоевывают, наряду с испано-итальянскими, польские танцы. Первые ценятся за горячий эффектный темперамент и заморскую причудливость движений, вторые — за аристократизм, горделивость и изысканную ажурность. В этом направлении и работал балетмейстер.

В череде многочисленных постановок Петипа выделим великолепную мазурку на четыре пары в балете «Лебединое озеро» (1895) и «Полонез и детскую мазурку», которыми предваряется «Гран па классик» (1880) из балета «Пахита». До сегодняшнего дня живут эти сочинения великого балетмейстера: броская удаль и шик, наполняют мазурку, исполняемую артистами в «Лебедином озере»; непередаваемо трогательно маленькие исполнители полонеза и мазурки, выступающие грациозно и горделиво в «Пахите».

А. Я. Ваганова вспоминала: «Еще в школе я выступала в детской мазурке последнего акта, имеющей успех и в настоящее время. Мазурка поставлена Петипа очень хорошо. Выход полонезом девочек попарно с мальчиками приводит к мазурке с фигурами. В завершении танца, ударяя каблучком о каблучок, все двенадцать (пар — И.П.) удаляются за кулисы, что вызывало и вызывает бурю восторга,

¹⁰ По уточненным данным от польских коллег (Й. Сибильска-Сюдим, М. А., Музыкальный университет им. Ф. Шопена) Ф. Кшесинский прибыл в Россию только в 1853 г.

особенно если в первой паре находятся миниатюрные фигурки с природным темпераментом, как это было у нас в свое время. Прелестные костюмчики того времени с маленькими конфедератками сохранились и сейчас» [8, с. 47].

Еще раз подчеркнем: в балете со второй половины XIX в. постепенно нарастает тенденция разделения сценических национальных танцев на народные (в балете это характерное направление) и аристократические (национальный аристократизм в балете — это соединение движений классического танца с некоторыми движениями и позами народных плясок). М. Петипа особенно преуспел в этом направлении в последнее десятилетие XIX в. Первый пример — «Grand pas классик»¹¹ в «Пахите», второй — «Венгерское grand pas» в балете «Раймонда»¹². И если в первом grand pas балетмейстер показал полонез и мазурку на каблучках, а с чистой классикой соединил испанские национальные мотивы, то в «Венгерском grand pas» движения классического танца объединены с характерной венгерской и польской стилистикой (по либретто Л. Энтелис).

В начале XX в. высшей точкой развития польского аристократического направления в хореографическом искусстве становится сочинение молодого балетмейстера М. Фокина «Шопениана», внутри этой сюиты имеются две сольные мазурки — мужская и женская. Тонкая стилизация эпохи романтизма и совершенно недвусмысленное напоминание о Польше в этом балете идет от музыкальной поэтики произведений Ф. Шопена. Его музыка в оркестровом звучании приобретает ярко выраженную театральность, а главное — она изначально танцевальна, и оттого «балет как наиболее романтический вид искусства оказался близок романтической образности музыки Шопена» [9, с. 312].

В дальнейшем сочинения гениального польского композитора и пианиста также будут вдохновлять многих балетмейстеров XX в. на удивительные хореографические откровения. А между тем польская тема в балетном театре претерпевает существенные изменения. В 1934 г. на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова развернуто, со вкусом были представлены польские танцы в балете «Бахчисарайский фонтан»¹³. Постановщики старались достоверно изобразить бал польской шляхты, поэтому весь кордебалет в характерных сапожках на каблучках степенно выходит в полонезе и отплясывает следующие за ним краковяк и мазурку. Заметим, что только Мария с девушками-паненками грациозно танцуют в пальцевых туфельках. И если в конкретных польских танцах видна горделивая польская национальность, то хореографические образы паненок и самой Марии, в дальнейшем никак не выявляют их «польской крови». Здесь, как нам кажется, балетмейстеру явно не хватило творческой фантазии в соединении классики и национальных движений. Тем не менее, «Бахчисарайский фонтан» до сего дня живет на сценах многих театров и волнует публику.

¹¹ Премьера в 1881 г.

¹² Премьера в 1898 г.

¹³ Премьера хореографической поэмы «Бахчисарайский фонтан» (муз. Б. Асафьев, сценogr. Н. Волков, балетм. Р. Захаров) состоялась 29 сентября 1934 г.

В течение XX в. хореографы все реже включают в свои постановки неспешный гордый полонез, грациозно-веселый краковяк, впрочем, и композиторы реже обращаются к народным истокам, предпочитая творить свое, неслыханное ранее. Но среди самых впечатляющих примеров использования польских мотивов хореографами нашей страны есть два произведения, предназначенных для сольного исполнения. В Москве (1960) на фортепианную мазурку А. Скрябина балетмейстер К. Голейзовский ставит для Е. Максимовой удивительно прихотливый грациозный и элегически-грустный танец. В Ленинграде — Л. Якобсон сочиняет на музыку Ф. Шопена мазурку для солиста своей труппы М. Еникеева (1974). Оба танца чрезвычайно технически сложны, прежде всего — в передаче нюансов и особенностей музыки, на которую они поставлены. Польский колорит в значительной степени присутствует в обоих соло, но более ярко выражен в мужской вариации. В течение двадцати последующих лет, прошедших после появления этих двух сочинений, польская тема если и проскальзывала в творчестве советских балетмейстеров, то более чем незаметно.

Затем, в 1995 г. появился спектакль, на премьеру которого и в Петербурге, и в Москве восторженными статьями откликнулись очень многие критики и историки балета: «Призрачный бал» на музыку Ф. Шопена (автор хореографии Д. Брянцев был отмечен национальной театральной премией «Золотая маска»). Со сцены повеяло чем-то таинственно-потусторонним, но... чрезвычайно привлекательным свежестью и оригинальностью хореографической мысли. Лаконично было сценографическое решение: легкие колеблемые ветром занавеси под холодноватым лунным светом. Центр композиции составили три мазурки, исполнявшиеся одна за другой. Две из них в исполнении нескольких пар и одна, между ними, — грустно-элегический дуэт с изысканными вариациями. Невероятные порхания-движения танцовщиц и воздушные поддержки-парения в дуэтах поражали новизной и волшебной легкостью исполнения. Хореографическое сочинение будто воплотило самую суть эпохи романтизма — стремление, даже через страдания, к ускользающему прекрасному идеалу.

Почти в то же время на сцене театра Санкт-Петербургской государственной консерватории был показан сольный номер¹⁴ с названием «Мазурка» (на музыку «Этюда № 17» Ф. Шопена). Для экзамена по балетмейстерскому искусству его сочинил студент 2-го курса В. Романовский¹⁵. На просмотре всех озадачила и привлекла недосказанная в танце страстность переживаний, как будто зрителю открывался забытый мир возвышенно-романтических и одновременно трагических женских чувств. В миниатюрной фантазии явно просматривалось национальное польское начало: движения мазурки, характерные гордые позы, трепетное при-

¹⁴ Первая исполнительница — А. Л. Свешникова.

¹⁵ Романовский Владимир Валентинович (р. 22.07.1972) — танцовщик и хореограф. В 2000 г. окончил СПб Консерваторию (кл. Э. Смирнова). Ставил спектакли, концертные номера в петербургских театрах. Работал в Австрии, Латвии, Польше, на Кипре. В 2006 г. — гл. балетмейстер Красноярского театра музыкальной комедии. В 2007 г. — гл. балетмейстер СПб «Мюзик-Холла». С 2009 г. работает гл. балетмейстером СПб Театра музыкальной комедии.

стукивание каблучков и нетерпеливое бросание веера. Художественную ценность этого соло на польские мотивы подтвердило время: номер неоднократно показывали на концертах, а в 2011 г. оно полноправно вошло в экзамен по характерному танцу АРБ имени А. Я. Вагановой¹⁶.

* * *

В русском хореографическом искусстве получили самое явное подтверждение слова К. Паустовского: «Как будто существовали две Польши: совершенно реальная повседневная и рядом с ней — иная, немного таинственная, полувидимая и полуслышимая» [10, с. 548]. И оттого особенно грустно сознавать, что современному балетному театру характерное направление уже практически не интересно, а то, что все-таки появляется на сцене, — чаще всего мистически полувидимо и полуслышимо...

ЛИТЕРАТУРА

1. Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса: А. Шульц, 1890.
2. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. 320 с.
3. Риман Г. Музыкальный словарь. М.: П. Юргенсон. 1896.
4. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: ЛГХУ, 1938. 380 с.
5. Каратыгин П. А. Записки. СПб.: Азбука, 2011. 415 с.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.-М.: Искусство, 1939. 188 с.
7. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 424 с.
8. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.-М.: Искусство, 1958. 344 с.
9. Смирнова Т. Музыка Шопена на балетной сцене // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: [Сб.] Рос. Ак. Наук. Гос. ин-т искусств. М.: УКС, 2004.

¹⁶ «Мазурка» была показана в исполнении О. Смирновой (педагог Е. А. Шерстнева).

УДК 7:79:791.43/45

Ю. В. Сальникова

«ГОРДАЯ ПОЛЯЧКА» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(Актрисы-польки в российском кинематографе XX в.)

Взаимодействие разных национальных культур всегда обогащает каждую из них. Русская и польская культуры связаны неразрывно в историческом контексте, касается ли это живописи, литературы, драматического театра или балета, и неудивительно, что множество ярких ролей в отечественном кинематографе сыграли талантливые польские актрисы или российские актрисы польского происхождения. У них разные творческие судьбы, разная мера участия в общем кинопроцессе, но их влияние на развитие российского кинематографа очевидно, как очевидно и его влияние на формирование этих актрис в творческом и человеческом отношении.

Беата Тышкевич

Нельзя не вспомнить об актрисе, сыгравшей в одной из самых высокохудожественных экранизаций, до сих пор остающейся образцом режиссуры, операторского мастерства, триумфом художника, композитора и, безусловно, актерской игры, сыгравшей Варвару Павловну Лаврецкую в фильме Андрея Кончаловского «Дворянское гнездо» по роману И. Тургенева. Беата Тышкевич много снималась в российском кино, запоминается даже в эпизоде, и дело тут не в физической красоте, а в таланте и уме, а также невероятном шарме актрисы. Всего поровну досталось этой гордой панне: и блестящее происхождение, и образование, и вкус, и талант. Подлинный аристократизм и страсть дали возможность сыграть Варвару Павловну. Удивительная, ни на что не похожая стилистика, акварельность и трепетность делают ее подлинным шедевром.

Сюжет прост. Лаврецкий после одиннадцатилетней разлуки с Россией приезжает из Парижа в деревню и встречает там повзрослевшую дочь двоюродной сестры, Лизу. В Париже осталась ветренная жена Лаврецкого, все еще мучительно им любимая. Когда приходит известие о смерти жены, герой с головой окунается в новую влюбленность. Он любит и любим. Но тут появляется «воскресшая» жена. А счастье было так возможно...

Тургенев описывает Варвару Павловну Лаврецкую как натуру страстную, изысканную, но неуравновешенную. Так и играет ее Тышкевич, привнося в образ легкий привкус inferнальности и трагичности. Как сам фильм, снятый признанным талантом, мастером своего дела оператором Георгием Рербергом в переливах цвета и света — как будто летним утром мы подходим к окну и видим окружающее в солнечных бликах через кружево листвы, так и игра актеров, в том числе Тышкевич, — легкая, зыбкая, плавная, отражающая состояние героев — от смятения влюбленности до трагической безысходности у Лаврецкого и от легкой inferнальности до подлинного драматизма у Варвары Павловны.

Польский кинокритик Яцек Табенский заметил: «Беата обладает исключительным даром, отличающим великих звезд, выдающихся актрис, таких как Роми Шнайдер, Анни Жирардо, Фей Данауэй. Это особый магнетизм, способность создать исключительно интимную атмосферу, воздействовать непосредственно на зрителя. Каждый жест актрисы точен и закончен, ни одно слово не прозвучит впустую, а создаваемые женские образы — мечта каждого мужчины: они соединяют женственность и деликатность со зрелым эротизмом, они опытные, справедливы в оценках, способны прощать; раскрыть тайну такой женщины все равно, что распутать сложный детектив» [1].

«Она была для меня польской звездой — далекой, заманчивой, соблазнительной, недостигаемо красивой», — говорит Кончаловский [2; с. 75].

Слово — Беате Тышкевич. «Это было такое время, когда все они — Тарковский, Кончаловский, их операторы и композиторы — искали себя и нашли, и все они работали вместе. Я попала в такой период, когда делали «Рублева», когда искусство было штучным товаром и самым главным было сделать работу, которая станет явлением в культуре» [3]. В течение длительного времени возглавлявшая Польский Фонд культуры, Тышкевич уверена в том, что связи двух стран в этой сфере прочны и взаимно полезны и имеют общие культурные корни: «У нас с вами общее понимание смешного, а это важно» [3].

«Варвару Павловну Лаврецкую в «Дворянском гнезде» я считаю одной из лучших моих ролей. Живой, полнокровный образ, первая любовь героя, впоследствии принесящая ему горькое разочарование. О такой роли мечтает каждая актриса» [4].

Польская актриса аристократка Беата Тышкевич, выпестованная системой Станиславского, блестяще справилась с ролью русской дворянки, и во многом благодаря ей Кончаловскому удалось выдержать стиль. Поскольку картины Андрея Кончаловского составляют золотой фонд не только российского, но и мирового кино, не будет преувеличением сказать, что наряду с польскими кинорежиссерами Анджеем Вайдой, Андреем Жулавским, Агнешкой Холланд, Кшиштофом Занусси, Ежи Антчаком, а также Андре Дельво, Клодом Зиди, Мартой Месарош, Клодом Лелюшем, он помог Беате Тышкевич занять место на кинематографическом Олимпе.

Янина Жеймо

«Олимпийских высот» она, возможно, не достигла, но в историю российского киноискусства вошла, без сомнения. Знакомство с этой удивительной, до конца не раскрытой кинематографом актрисы, «лучшей Золушкой экрана», начинается для нас в детстве. Янину Жеймо часто сравнивали с Мэри Пикфорд и Лилиан Гиш — звездами американского и мирового кинематографа, которым так удавались роли детей и подростков, юных и нежных созданий, в том числе и «сломанных побегов» с трагической судьбой. Но справедливее всего будет, на наш взгляд, сравнить Жеймо с Джульеттой Мазиной. Пусть даже советской актрисе польского происхождения не довелось сыграть таких масштабных ролей, как музе великого мастера итальянского неореализма Федерико Феллини...

Жеймо — актриса петербургской, ленинградской школы. К моменту съемок в «Золушке» она работала в кино уже более двадцати лет. И была очень популярна у зрителей — не меньше, чем прима советского экрана Любовь Орлова. Еще до Великой Отечественной войны, в 1935 г., Жеймо снялась в полнометражном черно-белом фильме «Подруги» вместе с также известными киноактрисами Зоей Федоровой и Ириной Зарубиной. История о трех подружках из Петрограда, ставших сестрами милосердия в годы гражданской войны начала XX в., была незамысловата и трогательна. Примечательно, что абсолютная травести Жеймо сыграла здесь и роль своей героини в детстве (вместо крупно-женственных Федоровой и Зарубиной снимались дети), и отлично с этим справилась, хотя известно, что «настоящих» детей на сцене и экране переиграть трудно. Ее героиню Асю дразнили «Пуговицей», и вскоре актрисе стали приходить зрительские письма с адресом: «Киностудия. Пуговице» [5].

«Подруги» снимались на киностудии «Ленфильм». Тогда она именовалась «Совкино» («Севзапкино»), и актеры, снимавшиеся в фильме, были студентами «Фабрики Эксцентрического Актера» — ФЭКСа.

Это был невероятный эксперимент довоенного театра и кино. «Многочисленные открытия молодых режиссеров в области монтажа позволили кинематографу обрести статус полноценного искусства. Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера). В 1922 г. в своем манифесте «Эксцентризм» они ... провозгласили главными эстетическими принципами кино клоунату, спонтанность, карнавализацию» [6, с. 462].

Несмотря на то, что ФЭКС провозглашал принципы формалистического искусства, актерский аппарат Жеймо был невероятно подвижным и чувствительным, она была воспитанницей школы русского психологического театра. Евгений Шварц: «... я поближе разглядел Янечку Жеймо и почувствовал, в чем ее прелесть. Все ее существо — туго натянутая струнка. И всегда верно настроенная. И всегда готовая играть. Объяснить, что она делает, доказать свою правоту могла она только действием, как струна музыкой. Да и то — людям музыкальным. Поэтому на репетициях она часто плакала — слов не находила, а действовать верно ей не давали...» [7, с. 34].

Именно на пору занятий в ФЭКСе пришлось участие в фильме «Подруги», снятого кинорежиссером Лео Арнштамом. Это действительно блестящий фильм, стилистически выдержанный, простой, но не примитивный по языку, безупречный по композиции, с ярко выраженными художественными достоинствами. И очень современный по всем перечисленным параметрам. Познакомившись с этой лентой, можно понять откуда черпали идеи и вдохновение советские режиссеры и киноактеры более позднего периода, поскольку при просмотре у зрителя, хорошо знакомого с отечественным кинематографом, возникает множество аллюзий. На Янину Жеймо легла главная задача, связанная с драматургическим конфликтом, и актриса предъявила нам образец высокого профессионализма и безоговорочного таланта. Сочетание эксцентрического и лирического, и одновременно способность к глубоким трагическим и драматическим переживаниям — вот в чем заключалась уникальность дарования Жеймо.

В годы Великой Отечественной войны и Блокады Янина Жеймо в составе одной из концертных бригад «Ленфильма» выступала в госпиталях и парках перед ранеными и ленинградцами, а по ночам гасила зажигательные бомбы на крышах города. В конце 1942 г. она была эвакуирована в Ташкент, куда после переезда нескольких студий переместилось кинопроизводство.

Личная и творческая жизнь Янины Жеймо после войны сложились неудачно: ролей не было, она работала на радио, но это не приносило ей удовлетворения. Довоенное кино со временем ушло в небытие, слишком много имен режиссеров, операторов, сценаристов и актеров были вычеркнуты на длительное время стальным пером сталинских репрессий, да и героини-героини теперь требовались другие: «Комсомолки и спортсменки», «Девушки с веслом», «Женщины чьих-то грез», стыдливо именуемые в СССР «Девушками мечты». Превенная слава Жеймо — Пуговицы, Корзинкиной, Леночки (так звали героиню ее самых известных ролей), померкла. Но актриса еще не знала, что настоящая ее слава впереди.

В 1947 г. режиссер Нина Кошеверова решила ставить «Золушку» по пьесе Евгения Шварца. Шварц видел свою Золушку не просто сказочной красоткой, он хотел показать, что ее внутреннее очарование гораздо ценнее внешнего (вероятно, именно ему, другу актрисы и поклоннику ее таланта, принадлежала мысль о том, что именно Жеймо должна сыграть главную роль). Героиня должна была танцевать, и на роль пробовали юную балерину. Но драматического таланта у танцовщицы явно не хватало — нужна была Актриса с большой буквы. И такой стала Янина Жеймо: танцевала она тоже профессионально, причем с детства, поскольку выросла в семье цирковых артистов и умела все, что положено музыкальному эксцентрику плюс навыки, полученные в ФЭКСе (был период, когда она обучала классическому танцу молодых актрис).

Картина была тепло принята зрителями. Жеймо опять стала невероятно популярна. Но в дальнейшем таких ярких ролей у нее не было. По словам того же Шварца, актриса «сделала десятую долю того, что могла бы. Должна бы. И до сих пор она еще надеется, что сыграет, наконец, то, что душа просит» [7, с. 35].

Вместе с мужем, русским поляком, режиссером и актером Леоном Жанно (Леонид Иосифович Кац) Янина Жеймо уехала в Польшу в 1957 г.. Муж там состоялся как профессионал, но для жены творческий путь завершился. Поэтому для нас она всегда останется Золушкой, нежно и трогательно глядящей не просто в камеру, а прямо в душу зрителю, как и героини Джульетты Мазины.

Эва Шиккульска

Киностудия «Ленфильм» стала родной еще для одной прекрасной польской актрисы. На экране она появилась в 1966 г., в 1967-м снялась у классика польского кино Ежи Гофмана, в 1974 г. у него же в «Потопе» по роману Генрика Сенкевича, окончив к этому времени Высшую театральную школу в Варшаве и переместившись с экрана на сцену. Еще через два года она стала звездой российского кино.

В 1976 г. Эва Шиккульска впервые появилась на советском экране в фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья». Роль возлюбленной декабриста Ивана Анненкова — француженки Полины Гебель — принесла славу

и успех у наших зрителей. Роли в фильмах советских режиссеров стали лучшими в творческой биографии Эвы Шиккульска. Актриса была очарована «родиной великого Пушкина», она никогда не чувствовала себя в России чужой, проехала всю страну, от Сибири до Кавказа, а Санкт-Петербург стал для нее практически родным городом. По ее собственным словам, Шиккульска «вросла в Россию». Совместная работа с режиссерами Ильей Авербахом, Владимиром Мотылем, Александром Зархи, актерами Алексеем Баталовым, Юрием Богатыревым, Кириллом Лавровым, Василием Ливановым в дальнейшем ярко отразилась на кинотворчестве Эвы Шиккульской. В интервью для журнала «Иные берега» актриса говорит: «Лучшие и главные роли русского кино сыграли все-таки прекрасные русские актрисы, вам на них нужно молиться. Но и мы, польки, снимаясь в России, дело не испортили. Думаю, польские женщины похожи на русских женщин, и наоборот. Мы очень близки в эмоциональном, чувственном плане. У нас века общей истории, близкий по мелодике язык. Поэтому когда я играла русских женщин, у меня особых трудностей в связи с этим не возникало» [8].

Надо заметить, что экранная Полина Гебель, волей авторов, мало походила на реальную Прасковью Анненкову. Романтичная мадемуазель Полин была в то же время, как все француженки, практичной и реалистичной женщиной. К тому же, в отличие от декабристок-дворянок, она была хоть и аристократического происхождения, но большую часть жизни провела среди простого сословия, а значит, проще воспринимала жизнь и трудности быта. Все это, а также легкость характера, по свидетельствам очевидцев, помогало в тяжелых условиях каторги, где Полина Егоровна живая, подвижная, привычная к труду, хлопотала по хозяйству с утра до вечера, не теряя врожденного изящества и веселья. Она помогала всем, чем только могла, учила жен декабристов готовить и вести хозяйство. Возле нее можно было просто отдохнуть душой. О времени, проведенном в Чите — самом тяжелом периоде ссылки — она пишет: «Надо сказать, что много было поэзии в нашей жизни. Если много было лишений, труда и великого горя, зато много было и отрадного» [9; с.102].

В 1850 г. через Тобольск шли по этапу осужденные на каторгу петрашевцы, в том числе Федор Достоевский, двадцати восьми лет от роду. Прасковья Анненкова и Наталья Фонвизина, добившись свидания с этапирруемыми, вручили политзаключенным Евангелия, в обложки которых были спрятаны деньги. Идея прятать деньги в прическу и золотых украшений в образа, отраженная в фильме «Звезда пленительного счастья», принадлежала именно Полине Гебель, упоминающей об этом в своих воспоминаниях: «Губернатор заранее предупреждал меня, что перед отъездом вещи мои будут все осматриваться, и когда узнал, что со мною есть ружье, то советовал его запрятать подальше, но главное, со мною было довольно много денег, о которых я, понятно, молчала; тогда мне пришлось в голову зашить деньги в черную тафту и спрятать в волосы, чему весьма способствовали тогдашние прически; часы и цепочку я положила за образа, так что, когда явились три чиновника, все в крестах, осматривать мои вещи, то они ничего не нашли» [9; с.184].

Достоевский получил адрес дочери Анненковых, Ольги Ивановны Ивановой, жены офицера Омской крепости и уверение, что там ему будет оказана необходи-

мая помощь. После отбытия каторжных работ Достоевский около месяца жил у Ивановых и писал П. Е. Анненковой: «Я всегда буду помнить, что с самого прибытия моего в Сибирь Вы и все превосходное семейство Ваше брали во мне и в товарищах моих по несчастью полное и искреннее участие» [10; с.108].

В 1859 г. Достоевский возвращается в Петербург, пишет первый из романов «великого пятикнижия» («Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Идиот») роман «Преступление и наказание» и знакомится с «фам фаталь» своей жизни Аполлинаруией Сусловой. Об истории написания романа «Игрок» режиссер Александр Зархи в 1980 г. ставит фильм «26 дней из жизни Достоевского», где Шикуньска снялась в роли темпераментной Сусловой, женщины о которой в конце жизни Достоевский сказал «Я люблю ее до сих пор, очень люблю, но уже не хотел бы любить ее», а муж, писатель и философ Василий Розанов: «С ней было трудно, но ее было невозможно забыть».

Фильм посвящен встрече Достоевского с его женой Анной Григорьевной Сниткиной, ее замечательно сыграла Евгения Симонова, образ же Сусловой дан пунктирно. Сама актриса признавалась, что роль Полины Гебль для нее «дар судьбы», роль Сусловой — «самая трудная в моей жизни» [8]. Шикуньской необходимо было приложить весь талант, чтобы в крошечных эпизодах создать образ обольстительной и ветреной даже не Аполлинаруии, а героини романа Полины. Полина Гебль осталась самой известной для российских зрителей ролью Шикуньской. Но для многих любителей кино и почитателей ее таланта лучшей ролью стала все же Зина в картине режиссера Ильи Авербаха «Объяснение в любви». Безусловно, можно было найти и советскую актрису на эту роль. Но, вероятно, режиссеру Илье Авербаху нужен был совершенно иной облик: «антисоветский», если можно так сказать.

И Шикуньска в очередной раз поразила советских зрителей своей несоветской красотой. Очевидно, что Илья Авербах в сотрудничестве с Евгением Габриловичем (кинороман основан на его повести «Четыре четверти») — это глубокая философия и большой психологизм, настоящее художественное кино. И просто «лицом хлопотать» не прошло бы, тут надо иметь профессионализм и безупречный актерский аппарат, пророченное зерно в душе, гармонию в ней же, одним словом, нужен талант. Чтобы возникла «какая-то сумма психических излучений, попавших на пленку и создавших великую иллюзию внутреннего мира фильма» [11].

Напомним сюжет. Талантливый, но скромный литератор Филиппок переживает вместе с Россией тяжелые годы революции, разрухи и войны. В жизни его ведет преданная, но безответная любовь к жене Зиночке, энергичной и страстной, уверенно управляющей судьбой мужа, не стесняясь при этом заводить романы. Историю их жизни герой опишет в книге, и спустя много лет, уже в финале пути, преподнесет ее угасающей от болезни, но все еще горячо любимой жене с благодарностью за прожитые годы.

Героиня Шикуньской, неверная жена и женщина без принципов, но с твердыми убеждениями, была бы простой мещанкой, без намека на глубину характера, страстность натуры и не имела бы оправданий, если бы ее не сыграла именно Шикуньска. А Зиночку в старости сыграла великолепная Ангелина Степанова,

чья не только актерская, но и женская судьбы была проникнута трагической любовью и страстью. Вдвоем им удалось создать образ женщины XX в., в этом образе — целая эпоха.

«...От актера требуется не один только эффектный поворот головы и звездное обаяние взгляда. От него требуется совершенно иная выразительность, чем на сцене, иное дыхание, иной технический диапазон. И я не вижу противоречия между характерностью и исповедальностью. Главное в игре актера — это точно найденное соотношение индивидуального и общего <... > За исполнителем должна быть яркая индивидуальность, иначе чуда не произойдет», — говорил режиссер Авербах в одном из интервью [12]. И все это в полной мере относится и к героине нашего рассказа, польской актрисе, создавшей образы русских женщин. Возможно — одной и той же женщины в разных ее проявлениях: любовь, преданность, страсть, порок — и все ей удалось с блеском. Ведь между характерами Полины Гебль и Аполлинаруи Суловой есть разница! И вторит, и одновременно конфликтует с ними Зиночка. Но Шиккульска играет и ту, и другую, и третью одинаково великолепно. Создает образы женщин страстных, но с разными оттенками этой страсти, в диапазоне от истеричной капризности и легкой авантюристности до подлинной самоотверженности и безграничной любви.

Калина Едрусик

Отечественное кино 1960–70-х гг. — это чаще всего глубокая литературная основа, серьезные темы для разговора со зрителем. Соответственно, героини — женщины красивые, благородные. Но в советском прокате 1960-х появлялись и совершенно другие фильмы, в том числе и польские: веселые, незатейливые, наполненные невероятным очарованием и какой-то несоветской легкостью. Образцом такого жанра может служить комедия «Лекарство от любви» по роману Иоанны Хмелевской «Клин клином». Кинокритик Ирина Любарская недавно, в связи с показом телепередачи о польских кинозвездах, заметила в частной беседе: «Это один из лучших романов Хмелевской, смешной, легкий, ироничный, про женщин и мужчин. Героиню и ее подругу играют прекраснейшие Калина Едрусик и Кристина Сенкевич. В детстве я хотела стать похожей на них обеих — с этой врожденной женственностью, естественностью, смешливостью, обаянием и отсутствием страха показаться смешной-распущенной. Они были для меня символом польских красавиц». Главную роль в фильме сыграла Калина Едрусик. Секс-звезда польского кинематографа, польская Мэрилин Монро. История театра и кино знает множество примеров союза режиссера и актрисы. Чуть реже — актрисы и драматурга. Самый известный пример — Мэрилин Монро и Артур Миллер. В польском кино и театре такая пара тоже была — это Каролина Едрусик и Станислав Дыгат. Они познакомились в театре, куда Калина пришла работать после окончания Высшей театральной школы, а Дыгат, уже известный писатель и драматург, был там заведующим литературной частью [13].

Вероятно, именно влияние Дыгата сделало Едрусик такой раскрепощенной, свободной от условностей, шаловливой. В творчестве писателя разоблачается фальшь в общественной и личной жизни, тонкий юмор, умело совмещенный

с глубоким психологизмом, динамичные сюжеты принесли ему успех у читателей. Дыгат был известен и как общественный деятель, неутомимый борец с цензурой и антиконституционной политикой социалистических властей Польши в 1970-е гг. [см.: 14; с. 233].

Российскому зрителю старшего поколения Едрусик запомнилась именно в фильме «Лекарство от любви». Сценаристы несколько изменили, сделали более легковесным и игривым сюжет, в романе интрига строится вокруг недоразумения с органами власти, а в фильме — приобрела криминальный оттенок. Эта легкость, о которой говорит Любарская, не помешала сниматься актрисе и в серьезном кино. Последний фильм с участием Калины Едрусик 1991 г. (в том же году актрисы не стало) — «Двойная жизнь Вероники» Кшиштофа Кесьлевского, где она сыграла роль хормейстера. Крошечная роль. Три эпизода. Но это роль Судьбы, парки или мойры, определяющей ход развития событий и будущее героев. Сниматься в таком глубоко философском кино и у такого масштабного режиссера — уже подарок для любой актрисы. Огромные глаза Калины, их взгляд, сияние, невозможно забыть. Легкими, но очень выразительными штрихами она создает рисунок роли. Символом главной идеи фильма, символом души героини, ее духовных исканий становится балерина, кукла-марионетка, танцовщица со сломанной ножкой, которая превращается то ли в бабочку, то ли в эльфа. И этот образ становится ключевым в картине, как было и задумано Кесьлевским, прославленным мастером польского и мирового киноискусства, представителем так называемого польского «кинематографа морального беспокойства», создателем уникального «сериального» короткометражного кино, известным метафоричностью и иносказательностью всего творчества.

Калина Едрусик сыграла множество ролей в театре, в том числе создала образы классических героинь мировой драматургии — Катя («Варвары», М. Горький), Лариса («Бесприданница», А. Н. Островский), Полли Пичем («Трехгрошовая опера», Б. Брехт), Офелия («Замок в Швеции», Ф. Саган), Катарина («Укрощение строптивой», У. Шекспир), Элеонора («Танго», С. Мрожек).

Пик популярности Калины Едрусик пришелся на начало 1960-х, когда она профессионально пела и играла в очень популярной польской телепрограмме «Кабаре пожилых джентльменов». Озорная, очаровательная, подвижная и полная обаяния, Калина выделялась своим бархатным, но с хрипотцой, волнующим голосом. Своего рода ее визитной карточкой стала песня «Потому что во мне есть секс». Для любителей кино эта песенка несомненно перекликается с одной из самых известных джазовых композиций в мировом кинематографе — «Сексапил» в исполнении Еугениуша Бодо из фильма «Этажом выше», снятого в 1937 г.

* * *

«Польскость — не в земле, а в ЧЕСТИ ... национальная воля и ум — в женщинах Польши», заметил русский ученый, философ, культуролог Георгий Гачев, посвятивший множество работ исследованию национальной идеи и национального образа разных народов, стран и культур [15; с. 296].

Подводя итог сказанному, можно отметить наличие общих черт у перечисленных актрис: чувственная, «нездешняя», нерусская, но истинно славянская и европейская при этом красота; мятежная и страстная натура; ярко выраженная витальность, живое женское начало, активная его демонстрация, призванная нарушить стереотипы, присутствовавшие в российском кинематографе и шире — в обществе (в частности, приоритет общественного над личным). Каждая из ролей, о которых здесь идет речь, провозглашает первенство частной, интимной жизни по отношению к социальной. Каждая из актрис — своего рода символ эстетики эпохи, на которую пришлась их творческая жизнь.

В обзоре затронуты лишь несколько тем, которые могли бы развиваться в отдельные исследования, поскольку есть предмет для них и темы для дискуссии: тема взаимодействия искусств неисчерпаема, как и тема взаимодействия русской и польской культур. И каждый исследователь может найти в ней ту нишу, которая окажется интересна ему и полезна для изучения и развития межкультурных и межнациональных связей, и как следствие — служения идеям гуманизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беата Тышкевич // Международный объединенный биографический центр. URL: http://www.biograph.ru/index.php?catid=7:theatre&id=1273:tyshkevichb&Itemid=&option=com_content&view=article (дата обращения: 25.10.2015).
2. *Кончаловский А.* Возвышающий обман. М.: Совершенно секретно, 1999. 352 с.
3. *Малюкова Л.* Беата Тышкевич: У нас с вами общее понимание смешного. А это важно // Новая газета. 12 сент. 2002.
4. *Тышкевич Б.* Не все на продажу — Воспоминания актрисы // Искусство кино. 2007. № 7, 8. Искусство кино. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article2> (дата обращения: 25.10.2015).
6. *Янина Жеймо* // Чтобы помнили. URL: <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1955> (дата обращения: 15.10.2015).
6. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) // Кино: Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1986. С. 462.
7. *Шварц Е. Л.* Телефонная книжка. М.: Искусство, 1997. 640 с.
8. *Булкина Т.* Эва Шиккульска: роль Полины Гебль — лучшая в моей жизни // Иные берега. 2011. № 2 (22). Иные берега. URL: <http://www.inieberega.ru/node/335> (дата обращения: 25.10.2015).
9. *Анненкова П. Е.* Воспоминания. М.: Захаров, 1993. 384 с.
10. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 15 т. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. 855 с.
11. *Москвина Т.* Одноразовое кино // Аргументы недели. 2 окт. 2009.
12. *Иенсен Т.* Илья (дата обращения: 03.10.2015) Авербах. Совмещение совместимого // Искусство кино. 2006. № 7. Искусство кино. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/07/n7-article19>
13. *Калина Едрусик.* URL <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/euro/74494/bio/> (дата обращения: 10.10.2015)
14. Stanisław Dygat. Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny / pod red. J. Czachowskiej, A. Szałagan. Warszawa: WSiP, 1994. Т. 2. 367 с.
15. *Гачев Г.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс, 1995. 480 с.

УДК 792.09

Д. С. Свистунович

ВИЗУАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ РОССИИ В СПЕКТАКЛЕ КШИШТОФА ЯСИНЬСКОГО «БЕСЫ»

В рамках XIX Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» и празднования Дней Кракова (2009 г.) Санкт-Петербург впервые посетил театр «Сцена СТУ» во главе с Кшиштофом Ясиньским. Этот творческий коллектив был организован в 1966 г. группой студентов и выпускников краковской Высшей государственной театральной школы имени Людвиг Сольского. К. Ясиньский — актер и режиссер, внесший значимый вклад в развитие польского театра последней трети XX в. — является художественным руководителем «Сцены СТУ» с момента создания театра. Спектакль «Бесы», по мотивам одноименного романа М. Ф. Достоевского, в режиссуре Ясиньского был представлен петербуржцам 1 октября 2009 г. — через два с половиной года после краковской премьеры (27 апреля 2007 г.).

Польская сценическая интерпретация классического произведения русской литературы вызвала у российских критиков негативную реакцию. По их мнению, режиссер слишком вольно обращался с литературным материалом [см.: 1] и избрал самый простой и очевидный путь — «идея режиссера Ясиньского состоит в том, что «бесы» со Ставрогиным торжествуют победу над церковью» [см.: 2].

Спектакль «Бесы» театра «Сцена СТУ» предназначался в первую очередь для польской аудитории и закономерно вызвал непонимание у русского зрителя. Не малое значение приобрело и то, что имя Ясиньского как театрального режиссера практически неизвестно в России, хотя его постановки получили широкую известность и признание в Польше. На протяжении без малого пятидесяти лет «Сцена СТУ» — театр, за которым в национальной критике твердо закрепилось название «голос поколений» [см.: 3] — является коллективом, обобщающим в своих постановках опыт и проблемы современников. Спектакль «Бесы» стал очередной работой театра, повествующей о судьбах сорока-пятидесятилетних людей в начале XXI в.

По словам Ясиньского, на роль Ставрогина им был выбран актер Радослав Кшишовский, игравший Гамлета в одноименной постановке театра в 2000 г. Уже при подготовке «Гамлета» — спектакля о своем поколении — режиссер задумался о будущем воплощении романа «Бесы» на сцене. Первоначально, как и Анджей Вайда, Ясиньский для постановки избрал инсценировку «Бесов» (1959), написанную Альбером Камю. Но в ходе работы понял, что необходимо обратиться к первоисточнику, перечитать его заново — уже глазами современника, а не послевоенного поколения [См.: 4]. Главным героем спектакля Ясиньского стал Ставрогин — в интерпретации режиссера фигура, воплотившая в себе все сомнения, тревоги и искания человека начала XXI в. — своеобразный «Гамлет нашего времени».

Эта трактовка и определила выбор эпизодов романа Достоевского, которые легли в основу постановки «Сцены СТУ».

«Польский Гамлет» — устойчивый образ в национальном искусстве, созданный на рубеже XIX–XX вв. художниками-символистами Яцеком Мальчевским в живописи [См.: 5] и Станиславом Выспяньским в театре. В символистском спектакле Выспяньского «Освобождение» (премьера на сцене краковского Городского театра — 28 февраля 1903 г.) главный герой драмы Конрад (в концепции Выспяньского — и автора пьесы, и режиссера-постановщика — Гамлет начала XX в.) находился в окружении хора реальных персонажей и условных героев-масок. Действие драмы разворачивалось то в воображении Конрада (второй акт), то в окружающей его действительности (первый и третий акты). Время в «Освобождении» то останавливалось, то ускоряло свой ход. Но в XXI в. персонажи «Бесов», окружающие Ставрогина-Гамлета, легко надевают и сбрасывают маски, с небывалой скоростью стирают и восстанавливают границы между реальностью и воображаемым миром. Выспяньский создавал театр художника — для него первостепенное значение имела целостная визуально-музыкальная картина спектакля. Три акта «Освобождения» — оживший живописный триптих. В «Бесах» Ясинского считается использование приемов польского сценического символизма. Но спектакль рассыпается на множество рисунков-мизансцен, при создании которых — в отличие от спектаклей театра художника Выспяньского — актер становится полноправным участником творческого процесса.

Концептуально Ясинский ближе к другому направлению польского символизма — к символизму Станислава Пшибышевского. В начале XX в. Пшибышевский сформулировал теорию «нагой души» — по мысли польского писателя только через душу человека можно приблизиться к пониманию сущностной реальности бытия. И задача творца — обнажить душу своего героя, дойти до самой ее глубины, услышать ее сакральный шепот. Пшибышевский так сформулировал свой творческий метод: «Я вылавливаю в душе человека все, что составляет трагедию его жизни, и создаю нового человека, создаю проекцию внутренней борьбы и разлада, — у меня получается сразу две сильно и вечно действующих друг на друга личности» [6, с. 355]. Душа героя пьесы, разрываемая противоречивыми чувствами, в определенный момент как бы раздваивается и на сцену выходит новый персонаж, олицетворяющий собой вторую, темную сторону души героя. В двух ключевых мизансценах своего спектакля Ясинский реализовал на сцене идеи Пшибышевского.

В первой мизансцене спектакля «Бесы» происходит встреча Верховенского (Гжегош Мельчарек) со Ставрогиным. На сцене только двое — главный герой, внешне спокойный и даже несколько флегматичный, и страстный, мечущийся по зрительному залу бес-Верховенский — грозящий, молящий, сулящий власть и свободу. Ясинский создает визуальный образ одной из сил, терзающих душу Ставрогина. Но вскоре из безвременья внутренних сомнений (двенадцать минут сценического времени) режиссер бросает Ставрогина в быстротечную круговерть повседневности. На две минуты черная маркиза взлетает вверх и на помост выкатывается пьяная, тонущая в клубях кабацкого дыма, толпа. Возглавляющий ее

Верховенский (он въезжает на сцену верхом на человеке в мундире) приветствует Ставрогина как лидера, приглашает присоединиться, возглавить хаотическое движение беснующихся персонажей. И, по Ясиньскому, для главного героя нет иного пути.

Второй по значению сценой в спектакле становится поединок Ставрогина с отцом Тихоном (Анджей Пог) — это событие по версии Ясинского происходит в сознании главного героя. Цель польского режиссера — раскрытие души человека, его мыслей и поведения в критической ситуации. Идеи символистской теории «нагой души» режиссер использует формально — создав на их основе театральный прием. У Пшибышевского персонажи-половинки души на протяжении всей драмы были целостными личностями (черной и белой) и конфликт разрешался за счет их взаимодействия. У Ясиньского мизансцены с внутренним диалогом души главного героя подчинены логике развития событий: первоначально Ставрогин — белый, а Верховенский — черный, но затем Ставрогин уже черный, а отец Тихон — белый.

Если рассматривать «Бесов» Ясиньского не как вольную трактовку классического романа, а как взгляд на современный ход нашей жизни — акценты спектакля смещаются, происходящее на сцене приобретает иной смысл. Среди постановок Ясиньского: три версии спектакля «Убю-король» по Альфреду Жарри, несколько работ по драмам Витольда Гомбровича и Станислава Игнацы Виткевича — создателей польской сюрреалистической драмы. А также ряд спектаклей по пьесам абсурдистов — Славомира Мрожека и Сэмюэля Беккета. В спектакле «Бесы» Ясиньский трактует текст Достоевского как модернистский — позволяющий увидеть всеобъемлющую картину мира, открывающий путь к высшему знанию, оправдывающему существование реальности. Но в современную эпоху искусство «отказывается от глобальной идеи ради достижения реального результата» [7, с. 160]. Объект исследования снижается и за внешним фасадом модернистского спектакля скрывается всего лишь человеческая история, хоть и обобщающая судьбы целого поколения.

Мир «Бесов» Ясиньского мрачен. В центре — невысокий черный помост, выдвинутый вглубь зала-амфитеатра и подсвеченный трепещущим огнем множества свечей, расставленных по периметру. Вместо задника — черная маркиза, выплывающая во внешний мир и утягивающая в бездну героев драмы (сценограф — Мацей Рыбицкий). Основные события разворачиваются на помосте, но иногда актеры используют пространство между рядами партера, на мгновения присаживаются на свободные места и контактируют со зрителями. Граница между сценой и партером размывается в спектакле в первую очередь за счет создания единого небытового пространства, а не работы актеров. Хор располагается за рядами зрительских кресел — его песни заполняют весь зал. Как и дым ладана, льющийся из кадил церковных служек. Возникает диссонанс между единым пространством помещения, созданным визуально-музыкальным оформлением, и работой актерского коллектива. Режиссерское решение отсылает нас к практике первых символистских постановок Тадеуша Павликовского на сценах краковского и львовского Городских театров. На рубеже XIX–XX вв. этот режиссер впервые успешно

реализовал в спектакле «Там, внутри» (Краков, 20 февраля 1899 г.) по одноименной драме Мориса Метерлинка новую для польского театра концепцию: общая атмосфера, созданная в помещении, должна усиливать действие, происходящее на сцене и работать на замысел постановщика.

Ощущение трагизма повседневного существования, понимание на уровне чувств алогичности реального мира, заставляет героев спектакля защищаться и от окружающего мира, и друг от друга в вызывающей, граничащей с гротеском, манере. А надо всем этим безумием, творящимся то ли в реальности, то ли в воображении главного героя, летят русские песнопения в исполнении православного Украинского хора из города Ровно под управлением Александра Тарасенко. В одной из бесед Ясиньского спросили: насколько оправдано было подобное музыкальное оформление спектакля? Режиссер ответил: «... В их (восточно-белорусских и украинских церковных хоров — Д. С.) исполнении заложена другая энергия, нежели в музыке церковных песнопений в Польше. Они говорят из иного места в себе, как бы исходя из другой искушенности. Можно сказать — мистической» [2]. Для Ясиньского, очевидно, более важны энергия и ритм летящих над сценой песен, чем их содержание. Эта концепция современного режиссера вновь отсылает нас к опыту предыдущих поколений. В краковском спектакле «Варшавянка» (премьера на сцене Городского театра — 26 ноября 1898 г.) по одноименной пьесе Выспяньского (режиссер — Тадеуш Павликовский, сценография и музыкальное оформление автора драматического произведения) рефреном проходила мелодия «Варшавянки» (1831). Польский гимн, звучавший в постановке о Ноябрьском восстании 1830 г., не был привязан к конкретному действию, разворачивающемуся на сцене. По замыслу Выспяньского, он служил для организации общей, целостной визуально-музыкальной картины спектакля, создания символистской атмосферы на сцене. У Ясиньского — музыкальный ряд «Бесов», также как и визуальный, распадается по мизансценам, создавая впечатление этюдной природы спектакля. Но при работе с неадаптированным для сцены прозаическим текстом, при желании режиссера использовать классическое литературное произведение для решения конкретных задач, подобная ситуация неизбежна.

Российскому зрителю, вероятно воспринимавшему в постановке польского театра прежде всего текст, а не ритм русских песен, непросто было принять как оправданный прием встречу Ставрогина с Лебядкиным на фоне слов «Каким ты был, таким ты и остался» или ассоциировать образ смерти с песней «Соловьи» А. И. Фатьянова. Вне всякого сомнения, Ясиньский был знаком с текстами использованных в спектакле песен, но интерпретировал их исходя из иной культурной традиции.

Спектакль «Бесы» театра «Сцена СТУ» предстает режиссерским осмыслением судьбы следующего за ним поколения. В работе Ясиньского ясно прослеживается влияние творчества польских символистов, стоявших у истоков создания польского модернистского театра. Начав свой творческий путь в конце 1960-х гг., этот режиссер сохраняет верность традициям эпохи модернизма, используя театральные приемы великих предшественников, компилируя их наработки подчас вопреки изначально заложенной идее, но следуя внутренней логике собственного

произведения. Спектакль «Бесы» является ярким примером того, что вне зависимости от художественных предпочтений и творческого метода современный режиссер в своей работе испытывает влияние визуально-музыкальной концепции театра художника, заложенной Выспяньским, и идей теории «нагой души» Пшибышевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пронин А.* «Живой театр» подышал на ладан. Спектакли Кшиштофа Ясиньского на фестивале «Балтийский дом». URL: <http://www.kommersant.ru/doc-rss/1251299> (дата обращения: 08.11.2015).
2. *Тимашева М.* Кризис, «Бесы» и монолог дьявола. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1841762.html> (дата обращения: 08.11.2015).
3. *Mokrzycka-Pokora M.* Krzysztof Jasiński.
4. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-jasinski> (дата обращения: 10.12.2015)
5. *Jasiński K.* Fragменты spotkania z publiczności po gościnnych występach Teatru STU na Festiwalu «Gorzkie Żale». URL: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=860&pnr=44> (дата обращения: 08.11.2015)
6. *Kossowska I.* Malarstwo polskiego symbolizmu. URL: <http://culture.pl/pl/artukul/malarstwo-polskiego-symbolizmu> (дата обращения: 10.12.2015)
7. *Пшибышевский С.* О драме и сцене // Пшибышевский С. Собр. соч. в: 10 т. Т. 4. Драммы. М.: Издание В. М. Саблина, 1910 г. 363 с.
8. *Максимов В. И.* Век Антонена Арто. СПб.: «Лики России», 2005. 384 с.

А. А. Соколов-Каминский

МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ И ПОИСКИ НОВОГО
В БАЛЕТЕ НАЧАЛА XX в.

В середине XIX в. петербургский балет был на пороге своего блистательного расцвета. Уже пристал к невиским берегам будущий триумфатор Мариус Петипа. А тут еще один подарок — уже не от Франции, а от Польши. В 1853 г. на сером, принято считать, петербургском небосклоне возшла звезда Феликса Кшесинского. Он, как и Петипа, охотно приобрел здесь отчество — Иванович. Слепил Петербург своим фантастическим мастерством. Благородством, шиком, не показным — внутренним темпераментом. И вечным вызовом (уж не национальная ли то черта?) — и, тем не менее, доказанным им первенством. Петербург сходил с ума от его мазурки, и она, как и другие польские танцы, стали предметом не просто преувеличенного интереса, а своеобразного культа.

Но главное свершение «короля мазурки» было впереди. Это его дети. Им еще предстояло родиться. И они в разной мере в этом восхождении петербургского балета на Олимп участвовали. Дочь Юлия, танцовщица кордебалета. Но какого! Ему предстояло стать лучшим в мире. Сын Иосиф — великолепный характерный танцовщик и актер, преуспевший в пантомиме. И главная драгоценность, бриллиант чистой воды, Матильда. Она добилась исключительных художественных успехов и особого, главенствующего положения в труппе. Беспрецедентного, не имеющего, пожалуй, аналогов в балетном мире.

Творческие успехи Кшесинской и ее безраздельное влияние помогли русскому балету окончательно избавиться от необходимости приглашать иностранных гастролерш, итальянских виртуозок. Отечественные балерины, Кшесинская прежде всего, освоили технические достижения зарубежных мастеров, а в чем-то даже их превзошли. Кшесинская по праву стала олицетворением академизма и его незыблемых норм. Все свои последние балеты Петипа, сообразуясь с ее статусом «хозяйки петербургского балета», ставил на нее.

Начало XX в. ознаменовано кризисом академизма и растущим влиянием новых увлечений и идей. Кшесинская была свидетельницей триумфов Айседоры Дункан на петербургской сцене и даже общалась с новой знаменитостью, но, в отличие от Михаила Фокина и Анны Павловой, ее идеями не прониклась. За творчеством Фокина внимательно следила, хотя и не разделяла его программы.

Их отношения не были простыми. Если обратиться к мемуарам Кшесинской, картина возникает безоблачная, вполне благостная: полное приятие, признание заслуг и того, что новатор, безусловно, гений. Но то виражи беспрецедентного дипломатического дара мудрейшей, не привыкшей проигрывать. Природа личности брала верх. Она — Артемида, завоевательница. Вкус победы ее пьянил, и она неизменно добивалась желанного. С Фокиным произошла осечка.

И Фокин, и Дягилев не могли с Кшесинской не считаться и обращались к ней за поддержкой. И она вроде бы откликалась на эти встречные шаги, но, убедившись, что в итоге не станет центром событий, легко от обязательств отказывалась и коллег подводила. Ни один балет, поставленный Фокиным для Кшесинской, событием не стал и не претендовал на открытие новых художественных горизонтов. Новое возникало там, где с хореографом встречались «его» исполнители: А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский. Кшесинской оставалось жаловаться, что постановки Фокина не содержат эффектных вариаций для балерины — там, где ее высочайшее мастерство подчинит себе зал и вызовет бурю эмоций у зрителя.

Говоря о самых крупных талантах в русском балете начала XX в. неизменно называли Кшесинскую. Успехом она могла поспорить даже с Анной Павловой. При том все отмечали, что они антиподы.

Андрей Левинсон отдавал должное своеобразному таланту Кшесинской: «Искусство ее — стихийное, органическое, земное. Искусство личности, одаренной без меры, ненасытно ищущей себе удовлетворения в неисчислимых возможностях балетной формы — в блеске и звоне вариаций на носках, в протяжных и томных арабесках *adagio*, — на вершинах технической виртуозности. Поэтому ее танец столь обогащен радостью, сверкающими улыбками торжества, насыщен непрерывным внутренним оживлением». И далее об актерском даре балерины: «Пантомиме Кшесинской, как и ее танцам, не свойственны возвышенная интеллектуальность и душевный надрыв Павловой. Жест и мимика Кшесинской непосредственно и полномерно обнаруживают лишь общечеловеческие переживания, элементарные и цельные чувства, в патетически и психологически совершенных, я бы сказал, нормативных формах». И прямо-таки формула ее творчества: «Если облачный образ А. П. Павловой прозрачной и бесплотной тенью вьется над елисейскими полями мечты, — М. Ф. Кшесинская в божественных играх носится по цветочному ковру земного рая» [1, с. 6].

Объективно оценил роль Кшесинской режиссер дягилевской антрепризы С. Григорьев: «Павлова танцевала в ряде балетов Фокина, поскольку его устремления оказались ей близки. Кшесинская, напротив, не восприняла современных идей Фокина и не участвовала в его спектаклях» [2, с. 22]. Он лучше других знал, что она в фокинское творчество все-таки пыталась влиться. Но даже участвуя в постановках новатора, Кшесинская оставалась сама собой.

Здесь важно другое. Даже такой колосс, как Кшесинская, тем не менее, в сторону творчества Фокина взгляд бросала, и готова была примерить его на себя. А это значило, что новое надвигалось неотвратимо. За ним было будущее. И академической традиции предстояло это новое впитать, освоить, сделать своим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левинсон А. Русский балет и его эволюция // Русский балет: Альбом «Солнца России». Петроград., б. года.
2. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М.: АРТ, 1993. 382 с.

УДК 792.03

П. М. Степанова

ТРЕНИНГИ Е. ГРОТОВСКОГО И ПРОБЛЕМА «НОВОГО ТЕЛА» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Имя польского режиссера и реформатора театра Ежи Гротовского знает весь мир, его концепция «бедного театра» изменила основы подхода к способу создания роли, к проблемам взаимодействия внешней/телесной и внутренней партитур в процессе работы на сцене; его идеи паратеатрального периода 1970-ых гг. определили новое место зрителя в современном театре и степень влияния визуального образа на восприятие хода ритуального действия зрителем/соучастником. Проблемы театральной антропологии сформулированные Гротовским в конце XX в. формируют в данный момент культуру телесного выражения на сцене постдраматического театра, в экспериментах пластического современного театра, в паратеатральных практиках в разных уголках мира.

Впервые идея «нового тела» возникла в спектакле молодого режиссера Гротовского «Сакунтала» по тексту санскритской драмы Калидасы (1960). Гротовский хотел совместить в партитуре спектакля новейшую авангардистскую трактовку классического текста IV в. и использование актерами мудр — движений кистей рук, свойственных индийской танцевальной культуре. Чем больше актеры пытались заучить непривычные европейскому сознанию соответствия движения и его значения, тем явственнее возникала проблема тела-штампа, которое заменяла традиционный индийский смысл жеста более понятным европейским прочтением. «Именно в классическом восточном театре по-настоящему ставилась проблема: каким образом актер должен научиться набору знаков и каким образом он должен потом их совершенствовать. А ведь это не двадцать и не тридцать знаков, а сотни. Актерский тренинг в таком театре основывается на ежедневной работе, в которой отрабатываются знаки, а также совершенствуется естественная ловкость тела для того, чтобы в дальнейшем воплощать эти знаки уже без сопротивления» [1, с. 121]. Идея «восточного тела», восточного тренинга, который базируется на телесных знаках, становится основой тренингов Театра-Лаборатории Ежи Гротовского. Но совершенство «восточного тела»/идеального механизма насыщается сложнейшей внутренней партитурой, которая принадлежит самому актеру и становится его «тотальным актом»: «Это священный акт откровения. Актер должен быть готов к абсолютной искренности. Что-то вроде шага к пределу, к вершине, и в этом шаге сознание актера и его инстинкты сольются воедино» [2, с. 238–239].

Тренинги Гротовского во второй половине 1960-х ставят проблему использования восточных практик для создания «нового тела» и для выстраивания новых связей в психофизической партитуре работы актера. Эудженио Барба, ученик и последователь теории и практики Гротовского 1960–70-х, обозначает это яв-

ление как «евразийский театр» — это «связь способов подготовки европейских актеров и методов формирования актеров на основе театральных традиций Востока» [см.: 3, с. 27]. В «Словаре театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе возникает принцип «эквивалентности» или обоснование «новой телесности» в театре, наблюдая за телом в обыденных обстоятельствах, жизнь в восточных техниках превращается в наборы эстетизированных знаков, которые фиксируются в пластической выразительности актера на сцене в момент представления. Эти телесные знаки подобны для различных культур, таким образом, возникает идея «единого телесного аппарата актера» вне зависимости от расы и национальной культуры. Визуальный образ стрельбы из лука в традиционном европейском театре предполагает использование реквизита, в индийском танце одисси при кажущейся жизненности жестов, каждое положение кистей рук соответствует мудрам. «Индийский театр и танец — именно то место, где еще можно увидеть физический эквивалент таких слов, как «божество», «богиня», «божественное»... где актер или танцовщица могут одновременно быть лучником, его луком, натянутой тетивой, летящей стрелой и раненной ланью» [4, с. 275]. В японском театре Ногаку эффект пущенной стрелы достигается «взлетом» рук, а поражение цели — резким «падением» рук и хлопком ладоней по бедрам.

Создание евразийского театра, использующего восточные техники в воспитании актера, свойственно в данный момент: 1) театру антропологическому, наследующему идеи Гротовского 1970-х гг., ищущему «новое тело» и «эквивалентность» в самых древних текстах и культурах мира; 2) современному пластическому театру, который пытается механически совместить, соединить в партитуре спектакля тело европейское и тело восточное.

Принцип «эквивалентности» и идея «нового тела» базируются на желании Гротовского, его учеников и последователей, а главное — самого театрального процесса нового столетия, на желании вернуться к синкретической модели театра, это попытка создать актера еще неразделенного сознания, в теле и душе которого слиты воедино музыка, движение, слово. Подразумевается не синтез составных частей вагнеровского «гезамткунстверк», не последовательное слияние всех видов искусств в выразительной партитуре роли, а декларативное изначальное сосуществование голоса и движения, слова и действия, танцора и костюма. Возвращение к синкретическому сознанию дает возможность приблизиться в сфере театра к аристотелевскому пониманию катарсического.

Самый последовательный продолжатель идей «нового тела» в Польше — Владимеж Станевский, руководитель Центра театральных практик Гарджевицы — разорвав всякую связь с Гротовским и постоянно обозначая свою независимость, исследует телесные возможности актера на основе реконструкции телесных и голосовых знаков античного театра. Для реализации спектаклей «Метаморфозы» (1997) по роману Апулея «Золотой осел» и «Электра» (2004) Еврипида Станевский вместе со своими актерами и учеными (историками, антропологами) обратились к вазовой живописи, которая стала основой для создания азбуки жестов античного театра. Тексты античных авторов становились «музыкальными партитурами», которые раскладывались на жесты/знаки актерами.

Также реконструировалась музыка той эпохи, воссоздавались инструменты греков, и так как нотная запись не сохранилась, ранние христианские гимны соединялись в единое целое с движениями рук и ног копируемых с ваз и фресок. Идея синкретического актёра в Гардженицах реализуется на почве самой ранней театральной формы западноевропейского искусства. Подобный подход у театральной школы Венгайты, труппа занимается реконструкцией литургических драм и их представлений в костелах в Польше.

С другой стороны, можно говорить о принципе «нового тела» в современном пластическом театре, который также ищет новейшие способы работы с телом на сцене. Знаменитый современный танцевальный коллектив Коммуна//Варшава, прославившийся перформансами и специальной программой «RE//MIX», опираясь на идеи телесных тренингов восточных культур, создает спектакль/воспоминание, спектакль/ощущение «PARADISE NOW? | RE//MIX Living Theatre». Спектакль американского авангардного театра художников Д. Бэка и Д. Малины становится основой для реконструкции телесных знаков, в американской версии спектакля 1969 г. использовался ритуал вуду. Польские танцовщики копируют и играют с движениями американских танцовщиков, которые в свою очередь воссоздают ритмы ритуала. Видео-проекция спектакля 1969 года становится опытным полем в постмодернистской игре с восточной и европейской телесностью. Но подобный подход не дает выхода к синкретической модели, напротив, концентрирует актёра/танцовщика в поле только телесного подражания.

Современный российский театр находится в таких же сложных отношениях с проблемой «нового синкретического актёра». Самый близкий друг Гротовского в России Анатолий Васильев, начав свой режиссерский путь с традиционного, обнажающего основы системы К. С. Станиславского, периода, приходит в 1990-е гг. к проблемам, сходным с поисками польского режиссера. Текст, слово в высшем его понимании, являясь доминантой в экспериментальных работах Васильева, между тем неразделим со звуком, звучанием, пением и движением, мизансценическим рисунком. «Плач Иеремии» (1996) с участием ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» становится сложнейшей связью песенной традиции и мизансценического решения Васильева, положение тела в пространстве воссоздает философию ритуала (как и опыты Гарджениц или Венгайты).

Русской традиции свойственно обращение к тексту, как доминанте в синтетической модели театра, но отталкиваясь от звучания слова, режиссеры-экспериментаторы пытаются постичь единства телесного, голосового, звукового, пространственного. Ученик Васильева, режиссер Клим, в 1992–94 гг. осуществляет лабораторный индо-европейский проект «Лестница-Древо», в текстовом поле которого Север — «Слово о полку Игореве», Юг — «Персы» Эсхила, Запад — Гамлет, Восток — Упанишады (созданы были только две первых части).

Эстетика театра Анатолия Васильева и московской Школы драматического искусства во многом близка идеям антропологического театра Гротовского и попыткам работать с синкретическим актёром, близким к ритуальным практикам. В свою очередь в современном русском пластическом театре идут активные поиски универсального «нового тела», которое (как и опыты Коммуны//Варшавы)

создается на основе восточных техник, но не ставит перед собой задачу создать «чистые архетипические образы», а скорее находит в восточной телесности новые аспекты выразительности. Театр Антона Адашинского «Дерево» почерпнул свою специфическую выразительность в эстетике японского буюто. Азбука «танца смерти» Тацуми Хидзиката обретает новое прочтение в работах Адашинского, изломанные линии тел в «Кецале» (2004) подражают технике тела буюто, но вместе с тем вступают с ним в полемику, переосмысливают метафоры Хидзиката.

Современный театр, стирая границы театра драматического, танцевального, музыкального, пластического, сталкивается с проблемой синтетического или вернее синкретического/неразделенного актерского аппарата. Проблема «евразийского театра» и использования восточных тренингов в подготовке современных актеров мирового театра раскалывает театральный процесс на две ветви: ветвь антропологическую, ставящую своей целью достигнуть катарсического эффекта в современности с помощью обращения к ранним дотеатральным, ритуальным формам через вязь архетипических образов в структуре спектакля, и ветвь пластической выразительности, опирающуюся на визуальные коды/знаки, черпающую из внешней выразительности уже созданных и переосмысленных театральных форм в пространстве постмодернистского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грозовский Е.* Упражнения // Грозовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 121–140.
2. *Грозовский Е.* Техника актера // Грозовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 232–245.
3. *Александровская М.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. 392 с.
4. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 7.01

Г. К. Жукова

ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ XIX–XXI вв.

Музыка, согласно каноническому определению Бориса Асафьева, есть искусство интонируемого смысла [см.: 1]. Балетная музыка в силу жанровой специфики несет в своей структуре пространственную изобразительность пластической интонации, а интонация в музыкальной речи не может быть реализована и исследуема вне ритма, точно так же, как движение в пространстве невозможно произвести и описать вне категории физического времени. Танец дает музыкальному интонируемому смыслу визуальное, пространственное измерение — через жест и рисунок. Все вышеперечисленные аспекты в их тесной взаимосвязи необходимо учитывать при создании, исполнении и оценке исполнения фортепианных транскрипций балетной музыки.

В отечественном музыковедении феномену фортепианной транскрипции посвящено фундаментальное диссертационное исследование Б. Б. Бородина «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования» [2], автор которого сам является талантливым транскриптором сочинений Оффенбаха, Сен-Санса, Р. Штрауса, Римского-Корсакова, Малера и Дебюсси. Также следует отметить диссертацию Н. П. Иванчей «Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX в.» [3]. Обе работы содержат внушительную источниковую базу, вносят ценный вклад в историографию вопроса, проясняя и систематизируя, в том числе, терминологическую составляющую русскоязычных работ в рамках исследуемой проблематики. Здесь следует отметить, что, в частности, словарь *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (1980) [4] также не содержит точного определения, нормирующего употребление терминов «транскрипция» и «аранжировка». Более точные дефиниции можно найти позднее: *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1996) [5] определяет транскрипцию как музыкальное сочинение либо обработку для иного исполнительского состава по сравнению с оригиналом, либо для того же состава инструментов, но в ином стиле либо изложении, а также «перевод» сочинения из одной системы нотации в другую. Справочное издание *The Oxford Companion to Music* (2002) [6] предлагает следующее: термин «транскрипция» используется на равных с аранжировкой, однако, подчеркивается различие между транскрибированием, то есть копированием сочинения через модификацию внутренней структуры, и аранжировкой — переложением, в котором меняется инструментальный состав (напри-

мер, исполнение оригинального сочинения для квартета оркестром или наоборот); отдельно отмечается использование термина «транскрипция» в этномузыкологии — в случае, когда ученый фиксирует звуковой материал полевого исследования.

Тем не менее, исходя из научных результатов и творческой апробации вышеперечисленных исследований, нам представляется актуальным определение транскрипции, данное еще Г. Коганом в предисловии к изданной им в 1970 г. «Школе фортепианной транскрипции», а именно: «обработка оригинала, которая, сохраняя в основном < ... > его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время < ... > стать < ... > свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [7, с. 5].

Леопольд Годовский называл транскрипцию музыкальным эссе (сочинением) на музыкальный предмет (тему). Транскрипция не ставит перед собой цель улучшить оригинал: это комментарий к оригиналу, сделанный с целью повысить его доступность для аудитории. Практически все транскрипции эры, предшествующей изобретению звукозаписи, имели своей целью донести новые оркестровые и оперные сочинения до широкой публики там, где их оригинальное исполнение было технически не возможно. XX в. защитил композиторский текст законом о копирайте. Распространилась мода на уртекстовые издания, был взят курс на тотальную стандартизацию. В особенности это отразилось на индустрии звукозаписи. Композиторский текст был сакрализован, примат исполнительской свободы уступил место тоталитарной установке на корректное выполнение авторского текста. По аналогии с бартовской «смертью автора» можно было говорить о «смерти интерпретатора», что зачастую приводило к выхолащиванию смысловой составляющей исполняемой музыки, ибо музыкальный текст имеет знаковую природу, и соответственно, не может воплощать себя иначе, чем через полноценную интерпретацию. Именно она доносит мысль композитора до сознания воспринимающего.

Сегодня мы можем говорить о том, что текстологическая «подкованность», информированность о хронотопе создания произведения — все это является необходимым, но не достаточным условием рождения художественно значимого исполнения. Интонационное осмысление материала, иерархия (членение — соподчинение), акустические и тембровые условия того или иного исполнения всегда вносят элемент вариативности в исполнительский процесс.

Транскрипцию можно считать ступенью к демократизации дискурса «исполнитель-композитор», имеющей право на жизнь и публичность наряду с исполнительской интерпретацией и авторской редакцией. В интерпретации ответственность исполнителя лежит в сфере определения того, что хотел сказать автор данным текстом. В транскрипции же отражен процесс: она является комментарием, размышлением на тему, попутно отражая мастерство или напротив его отсутствие в приспособлении уже существующего музыкального материала к новому инструменту или составу инструментов.

Этот момент очень полезен для развития музыкального мышления пианистов, потому что позволяет посмотреть со стороны на конструирование музыкальной ткани, поощряет поиск фактурных вариантов, стимулирует более осознанное и ответственное отношение к тексту. На примере транскрипций, авторами которой являются выдающиеся пианисты, можно убедительно продемонстрировать не только то, что написано и как написано, но и почему, для каких целей написано именно так. В частности, М. В. Плетнев является автором многочисленных балетных транскрипций, в числе которых «Щелкунчик» и «Спящая красавица» Чайковского, фрагменты балета «Анна Каренина» Родиона Щедрина («Пролог» и «Скачки»). Примечательно, что он также является автором балетной транскрипции оперы Чайковского «Евгений Онегин», постановка которой была осуществлена в Алма-Ате в 1981 г., затем балет был восстановлен под руководством Владимира Васильева в Казани в 2012 г. Транскрипции Плетнева отрывков из балета «Щелкунчик» принадлежат к числу творческих удач автора, и с полным основанием могут считаться выдающимся образцом фортепианной транскрипции балетной музыки, созданной в наши дни [8]. Неотъемлемое свойство хорошей балетной музыки — дансантичность. Ее адекватная передача требует особых качеств как от транскриптора, так и от интерпретатора, что в свою очередь определяет успех или неудачу той или иной обработки. В частности, удачные транскрипции балетной музыки, закрепившиеся на концертной эстраде, характеризуют следующие признаки, которым всецело соответствуют транскрипции Плетнева:

- **компактность формы**
- **отсутствие перегруженности фактуры**
- **владение тембровой палитрой фортепиано, ориентация в оборотной специфике регистров.**
- **ясное членение и соподчинение фактурных пластов.**
- **стилевая выдержанность**

Часто балетные транскрипции изложены в виде цикла, сюит. То же относится и к симфоническим версиям балетной музыки. С точки зрения исполнительских задач тому, кто собирается играть балетную музыку на фортепиано на концертной эстраде, а также тем, кто проходит подобный репертуар в классе с учениками, следует обратить внимание на ряд аспектов, изложенных ниже.

- **выбор верной пульсации**

Балетная музыка физиологична, ее структура во многом определяется задачами пространственной изобразительности, рисунка, жеста. Время здесь несет не только формообразующую, архитектурную функцию, но также является одним из наиболее действенных средств воздействия на аудиторию. Верно выбранная пульсация «заводит» публику, обогащает образную сторону исполнения, вызывая ассоциативный ряд, связанный с движением, раскрывая «дансантичность» того или иного музыкального материала. При этом не всегда следует ориентироваться на темпы, которые звучат в реальных балетных постановках. Зачастую они имеют не музыкантские, а прагматические причины, и зависят от физического состояния солистов, опыта дирижера и репетиторов спектакля. При исполнении фортепианной транскрипции необходимо ориентироваться, прежде всего, на то,

создает ли тот или иной темп нужное эмоциональное состояние у аудитории, воспринимается ли он адекватно образной составляющей музыкального фрагмента.

– **ясное распределение тембров, «оркестральность» звучания и разнообразие тембра**

Не стоит заикливаться на квантитативной виртуозности спортивного типа (максимум нот в единицу времени): например, гаммообразные формы движения, как диатонические, так и хроматические, зачастую означают глиссандированное движение, при котором отдельные тоны теряют свои границы. Отчетливое ее ин-структивно-пианистическое «произнесение» может нивелировать оркестральность звучания, что является досадной стилистической оплошностью. То же относится к «арфовым» арпеджированным пассажам, струнным либо флейтовым соло: здесь следует обращать внимание, прежде всего, на соответствующий тембр, который обязан быть узнаваемым, и интонационную иерархию внутри фактурных звеньев: она должна коррелировать с таковой у инструмента, с партии которого «переведен на фортепианный» данный музыкальный материал.

Особое внимание следует уделять динамическим ресурсам фортепиано, их грамотному распределению. Следует расставить экстремумы динамических функций согласно оркестровой партитуре, стремясь передать не столько силу звучания оркестра (при всем желании это технически невозможно сделать акустическими средствами), сколько его объем. При передаче звучания струнных пианисту следует быть внимательным к рисунку штриха: артикуляция не должна идти против природы струнного инструмента. Такие задачи без особого труда решаются обучающимися, имеющими опыт ансамблевой игры со струнниками, но важен также и слуховой опыт — знакомство с интерпретациями выдающихся дирижеров, посещение оркестровых репетиций. Объективные трудности представляет эффективная передача звучания медных духовых — трубы, валторны, тромбона, саксофона. Решению этой задачи поможет освоение определенных приемов звукоизвлечения, внимание к глубине звучания басового регистра, а также умение выстраивать тембровый баланс, не теряя интонационного разнообразия и звукового «лица» каждой отдельной линии.

При подготовке к исполнению транскрипции вокальной музыки обязательно знание либретто, вербального текста конкретного транскрибируемого отрывка, а также представление о том, каким образом выражается вокальная специфика, каким образом организована в оригинале агогика, дыхание и артикуляция. При освоении балетной транскрипции необходимо аналогичное знакомство с партитурой движений. В особенности это актуально для транскрипций музыки из балетов XX и XXI вв., драмбалетов, танц-симфоний. Это будет значительным подспорьем не только в поиске временного аспекта исполнения, но и в адекватной передаче интонационного рисунка.

Эпоха расцвета фортепианной транскрипции совпадает с расцветом романтического пианизма и бурным развитием фортепианной культуры в целом в 30-х гг. XIX столетия. Тем не менее, история жанра гораздо продолжительнее: она насчитывает несколько столетий, однако, можно смело утверждать, что как таковая транскрипция появляется тогда же, когда и собственно понятие «музыкальное

произведение». Способность адекватно передавать музыкальную мысль вне тембровых и регистровых ограничений была одной из базовых профессиональных компетенций музыкантов эпохи барокко. Например, большое количество музыки И. С. Баха основано на материале, который уже существовал ранее, Баху принадлежат как авторские транскрипции, так и обработки музыкального материала других композиторов, например, в случае, когда он хотел полностью овладеть определенной стилистикой, а именно итальянской: Вивальди, Марчелло и др.

XIX в. стал эпохой расцвета фортепианной транскрипции в целом, и в особенности увеличилось количество разнообразных переложений оперной и балетной музыки. В то время сами композиторы становились культовыми исполнителями, а подавляющее большинство исполнителей умели сочинять. Это связано как с экспансией фортепиано в качестве инструмента повседневной практики в быту европейского среднего класса, так и с развитием собственно конструкции и соответственно качественным ростом тембровых и динамических возможностей инструмента. Безусловно, Ференц Лист, который был и остается корифеем жанра фортепианной транскрипции, во многом определил его законы. Вклад в развитие жанра его современников, таких, как Тальберг, Калькбреннер, Герц, пожалуй, могут оценить только профессионалы: на широкой эстраде эта музыка почти не звучит. Оперные и симфонические транскрипции Листа даже его идеологический противник Иоганнес Брамс, сам прекрасный транскриптор, ценил очень высоко. Транскрипции сочинялись и исполнялись как в собственных концертных программах, так и с целью популяризации творчества коллег. В частности, Лист сделал многое для знакомства среднего европейского аристократа с музыкой русских композиторов: «Марш Черномора» М. Глинки, «Соловей» А. Алябьева, Полонез из «Евгения Онегина» П. Чайковского — только самые известные из многочисленных листовских транскрипций русской музыки.

Ф. Бузони, Л. Годовский, А. Зилоти, С. Рахманинов, Э. Уайлд продолжили развитие жанра транскрипции в XX в. Однако, с течением времени транскрипции стали исчезать из концертных программ, несмотря на стабильный успех у широкой публики. Во второй половине XX столетия транскрипции рассматривались профессиональным сообществом, как нечто «любительское» и второсортное». Бузони связывал это с реакцией на засилье плохих исполнений листовских транскрипций, в которых пианисты, сконцентрировавшись на виртуозной составляющей, не адекватно разделяли фактурные пласты и не заботились о форме сочинения, фразировке, выразительности мелодической линии. Сам Бузони, напротив, обращал пристальное внимание на мелодию-кантабиле в итальянской манере, а пассажи и фиоритуры трактовал как фон, исполняя *leggerissimo*. Вклад Ферручо Бузони трудно переоценить, однако, и его произведения в этом жанре сегодня существуют на эстраде в основном потому, что являются обязательными сочинениями конкурсной программы *Busoni International Piano Competition*.

Сегодня мы видим ренессанс жанра авторской фортепианной транскрипции как на концертной эстраде, так и в композиторском творчестве. В профессиональной и околопрофессиональной среде, безусловно, еще существует предубеждение против транскрипции как таковой в качестве достойного репертуарного выбора

серьезного солиста. Однако первые десятилетия XXI в. принесли и новые тенденции. Активно работает в этом жанре как среднее поколение теоретиков и практиков фортепианного искусства (в частности, автор идеи фестиваля «Фортепианная транскрипция: история и современность», профессор МГК им. П. И. Чайковского А. М. Меркулов, а также уже упомянутый выше профессор УГК им. М. П. Мусоргского Б. Б. Бородин), так и молодое поколение московских пианистов (В. Грязнов, А. Чернов и др.). В Петербурге превосходные сочинения создавал безвременно ушедший в феврале 2014 г. представитель петербургской фортепианной школы Игорь Урьяш: из ярких образцов можно упомянуть Танец Козелкова из балета Шостаковича «Болт» (1998 г.).

Безусловно, бывают и не вполне удачные транскрипции, так же, как и не вполне удачные симфонии, сонаты, оперы. Ценность транскрипции — в подчеркивании диалогического начала, в некоторой демократизации авторской позиции. Бузони вполне в духе платоновского мимезиса считал, что вся музыка изначально существует в космосе, а композитор, записывая ее, как раз и производит первую транскрипцию. При рассмотрении проблемы в подобном ракурсе транскрипция уже записанного сочинения является лишь немногим более отдаленной «копией» первоисточника, чем оригинальный текст.

То же относится к исполнительским редакциям, которые имеют сходную с транскрипциями цель, а именно представляют собой фиксацию персонального отношения редактора-интерпретатора к авторскому тексту, здесь можно вспомнить исполнительские редакции великих интерпретаторов Бетховена. С точки зрения исполнительской практики очевидно, что во всех спорных случаях следует ориентироваться, прежде всего, на факсимиле бетховенских рукописей. Однако это не исключает знакомства с редакциями А. Шнабеля и К. Аррау, которые сами по себе являются ценнейшими источниками для изучения истории исполнительского искусства.

Проблема установления первоисточника определяется наличием фоновых знаний, т.е. чтобы уметь определить первоисточник той или иной обработки, нужно его сначала узнать. Здесь мы подходим к проблеме музыкального тезауруса среднестатистического посетителя культурных событий в наши дни. С экономической точки зрения транскрипции балетной музыки — идеальный репертуар для стабильно высокого кассового сбора даже по сравнению с оперными транскрипциями, поскольку балет был и остается одним их наиболее востребованных жанров академического искусства в самых различных стратах общества. То же можно сказать и о распространенных в последние десятилетия концертных программах, составленных «по мотивам» голливудских блокбастеров. Музыка из кинофильмов, а в последние десятилетия — и из популярных видеоигр, прочно «застревает» в сознании массового потребителя, в особенности молодого. В этом случае часто рок или джазовая обработка классических тем воспринимается уже как первоисточник, а оригинал — как транскрипция, но именно такие слушатели сменяют поколение сегодняшних посетителей концертных залов, воспитанных массовой пропагандой академического музыкального искусства в советское время. Фортепианная транскрипция балетной музыки может трактоваться как

определенный шаг в сторону кроссовер-репертуара, но материал, на основе которого она строится, принадлежит все же академическому искусству. Это позволяет сочетать преимущества «узнаваемости» и доступности музыкального материала с его академической подачей, не теряя высоты жанра и не выходя из стилистики традиционного фортепианного концерта.

Академическое искусство может и должно развиваться в условиях обеспечения профессиональным сообществом адекватных форм трансляции в социум элементов национальной культурной традиции. Важно признавать значение развития музыкально-языковой способности в качестве важнейшей составляющей культурной идентичности человека. Это зависит во многом от политики в области музыкального образования, от декоммерциализации музыкально-информационного поля академического искусства. Музыка должна, прежде всего, звучать. Задача профессионального сообщества — обеспечить свободный доступ для всех представителей социума к качественному музыкальному материалу. Богатое наследие 150-летней эпохи романтической транскрипции дает простор исполнительскому воображению. На наш взгляд, активное включение фортепианных транскрипций балетной музыки как в педагогический репертуар, так и в концертную жизнь, вносит существенный вклад в решение этой задачи

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2006.
3. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX в. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009.
4. New Grove Dictionary of Music and Musicians /Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers; Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music, 1980. 250 p.
5. The Concise Oxford Dictionary of Music/ Ed. Michael Kennedy. Oxford University Press, NY, 1996. 1083 p.
6. The Oxford Companion to Music/ Ed. Alison Latham. Oxford University Press, NY, 2002. 1448 p.
7. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. С. 2–7
8. П. Чайковский — М. Плетнев. Концертные сюиты из балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик» для фортепиано. М.: Музыка, 2014. 108 с.

HARMONIA MUNDI

УДК 101.9

В. А. Кушелев

ДИОНИСИЙСКОЕ И АПОЛЛОНОВСКОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ ИСКУССТВА И ЧЕЛОВЕКА

Философия дионисийского и аполлоновского понимания бытия человека и природы художественного творчества, предложенная Ф. Ницше, пришла, как он считал, на смену парменидовскому истолкованию бытия как продукта мышления, как попытка вернуться к релятивизму времен Гераклита и Горгия. Особенностью этого перехода становится возвращение аксиологической составляющей, согласно которой человек есть мера всех вещей, предложенной Протагором. Поэтому центральным вопросом философии, как стал утверждать А. Шопенгауэр, должен стать не вопрос о сути бытия, а вопрос о смысле бытия. Бытие человека, добавил к этому тезису Ф. Ницше, не гносеологическое тождество всего существующего, а символическое, а потому поэтическое, интуитивное его восприятие. Из этих методологических предпосылок Ф. Ницше делает вывод, что бытие человека — это эстетический феномен. Естественно, чтобы понять и оценить этот переход к новой смысловой интерпретации бытия человека и его творчества, необходимо предварительно разобраться в особенностях аксиологической и гносеологической составляющих природы человека.

Сознание позволяет субъекту, пытающемуся верно отображать свойства внешнего мира, до известной степени преодолеть зависимость от него. Опираясь на свое сознание, субъект может предварительно определить последствия своего взаимодействия с избранным им объектом среды или тем, который навязывается ему природой или другим субъектом. Другое дело самосознание. Помимо истинного предположения ожидаемого результата, субъекту для сохранения себя как объекта необходима предварительная оценка этого результата как желаемого или не желаемого для себя. Самосознание позволяет примерить ожидаемый результат на себя как объект до вступления во взаимодействие с объектом восприятия и принять решение: вступать во взаимодействие с ним или уклониться от него. Аксиологическое суждение о положительном или отрицательном характере ожидаемого результата предстоящего взаимодействия с объектом среды как ценности для себя позволяет субъекту избирательно взаимодействовать с другими объектами или субъектами. Самосознание открывает субъекту свободу в своих намерениях, так как позволяет оценить итог их реализации до вступления в ожидаемое взаимодействие. С его помощью субъект предварительно формирует оценочное отношение к объекту предстоящего взаимодействия, опираясь на которое он может вступить или уклониться от него. Результатом функционирования сознания

является истинное знание как условие принятия решения о переходе от отношения к взаимодействию или уклонение от него. Результатом функционирования самосознания является определение его положительной или отрицательной ценности для себя. Результат считается положительным, если он обеспечивает сохранение субъекта как объекту. С помощью самосознания субъект обретает относительную независимость от внешнего мира. Сознание стремится к выявлению объективной природы взаимодействий, тогда как самосознание открывает субъекту возможность манипулировать ими, образуя произвольную комбинацию и навязывая объективной природе свой субъективный произвол. С помощью самосознания индивид формирует свою автономность, а, следовательно, свою отчужденность от мира, обнаруживая в себе как объекте субъективность. Самосознание становится инструментом, с помощью которого индивид может воспринимать себя извне.

Опираясь на него, субъект обретает возможность манипулировать объективными взаимодействиями, базируясь уже не только на природных причинах, но и ориентируясь на свои субъективные причины, выражением которых становятся его цели. Субъективные причины таких взаимодействий оказываются в будущем времени. Сознание порождает гносеологический продукт, т. е. совершает познавательную деятельность с помощью ощущений, восприятий, понятий и набора операций с ними. Однако произвести познавательный продукт — это проделать еще только половину дела. Необходимо к тому же оценить его значимость для себя или для того, кому, собственно, этот продукт предназначен. Предназначенность ожидаемого результата можно сопрягать с конкретной потребностью. Остается определить: с помощью какого механизма субъективности индивид способен воплотить результаты гносеологического познания в оценочно желаемый результат своего действия?

Естественно предположить, что продукт гносеологической деятельности производится субъектом для самого себя. Поэтому механизмом его реализации служит внешнее самосознание, оценивающее отношение к себе объектов внешнего мира. Тогда как внутреннее самосознание оценивает отношение к той объективной реальности, которая предстает перед сознанием в виде собственных бессознательных влечений. Получается, что субъективность индивида неоднозначна. Она не ограничивается только его гносеологической познавательной деятельностью. Напротив, гносеологическая познавательная деятельность — это только предпосылка для другой, не менее важной познавательной деятельности, роль которой выполняет аксиологическое познание. Таким образом, информационная природа функционирования сознания дополняется действием внешнего и внутреннего самосознания, формируя у субъекта представление о собственном «Я» как центре личности, которое обретает для него статус абсолютной ценности [1, с. 247]. Объединяющим фактором этих взаимно дополняемых функций становится цель как причина избирательного взаимодействия. Цель это не только причина. Оказавшись реализованной, она в результате обнаруживает ценность для самого субъекта, так как способна удовлетворить его потребность как объекта. Вместе с тем, такой результат оказывается возможным, если реализация самой

цели обусловлена истиной, т.е. знанием, опираясь на которое возможно достижение именно желаемого результата. Истинность такого знания воплощается в наборе условий, выборе средств ее реализации, в накоплении и использовании ресурса избыточной энергии и информации.

Парадокс субъективности проявляется именно в том, что истина и ценность не выводятся одна из другой, а лишь соотносятся друг с другом. Они могут совпадать, образуя совместно с целью смысл избирательного взаимодействия, а могут и не совпадать, разрушая этот смысл. Так, например, не обоснованное или даже вредное поведение может представлять для индивида отрицательную ценность, но быть достижимой целью.

Используя такого рода понимание парадокса субъективности, можно объяснить природу формирования социальной интерсубъективности, т.е. понять то, как индивид воспринимает другого индивида как себе подобного и как на основе этого понимания образуется социальная группа, опираясь на нормативные отношения. Начинать следует с того, что самосознание каждого индивида вне группы формирует у него представление о себе как об абсолютной ценности. Таким образом, индивид выделяет себя для себя из многообразия объектов и обретает в собственных глазах автономный статус. Соответственно, каждый другой субъект воспринимается им как относительная ценность. Относительность ценности другого человека определяется индивидом в зависимости от того, в какой мере этот другой может способствовать или, напротив, препятствовать удовлетворению его потребностей. Другое дело, если индивид вступает в партнерские отношения с другими индивидами, образуя, тем самым, группу, реализующую общие цели. В этом случае, необходимо понять то, как формируется механизм социальной интерсубъективности на основе нормативных отношений между индивидами в группе, придавая ей статус социального субъекта.

Первым шагом на пути перехода от биологической субъективности к социальной интерсубъективности в общении с другими индивидами становится признание индивидом самого себя как относительной ценности для другого индивида. Осознание индивидом себя как ценности для другого создает предпосылку для кооперации их действий (он хочет и добивается того же, что и я) или предпосылку противодействия ему (он претендует на то же, что и я). В обоих этих случаях индивид признает другого не только аналогичным себе, но и достойным притяжения или неприятия его целевых устремлений. Взаимное признание индивидами свойств каждого из них как ценностей для себя и другого означает, что человек, вступая в отношение с этим другим, должен отказаться от притязания на абсолютную ценность и признать себя в группе относительной ценностью. Этот акт добровольной аксиологической децентрализации позволяет сформировать между ними отношение партнерства. Восприятие не только другого, но и себя как относительной ценности — это не только условие перекодировки каждым из них своего ценностного статуса, но и условие передачи статуса абсолютной ценности группе, надления ее цели статусом абсолютной ценности для всех членов группы. Подчинение индивида групповой цели, в свою очередь, закрепляется введением норм, ограничивающих их поведение в группе. Их выполнение становится

обязательным для каждого члена этой группы как условие реализации общей цели.

Действительно, социальная целевая группа в силу разделения функций деятельности между своими индивидами должна сохранять свою целостность, сводя функциональные различия индивидов к единству. Условием такого единства различных профессиональных действий могут стать только однозначные для всех индивидов ограничения их поведения. В свою очередь, эта однозначность нормативных предписаний позволяет организовать ситуацию взаимодействия индивидов в группе и многократно воспроизводить ее. Нормативные ограничения могут быть признаны каждым индивидом только при условии его отказа от биологического эгоизма, возведенного самосознанием «Я» и признанного им в качестве абсолютной ценности. Признание каждым субъектом группы необходимости однозначного выполнения нормативных предписаний становится основанием для формирования типичных профессиональных обязанностей, основой выработки эталона поведения индивида в группе согласно его ролевым функциям. Однозначное следование нормативным предписаниям в группе позволяет закрепить за ней как за целостной организацией статус абсолютной ценности, а профессиональные различия деятельности каждого индивида, порождаемые разделением труда, свести к их единству. Благодаря этому цель и результат социальной группы обретают статус абсолютной ценности для всех ее членов.

Возможность перекодировки своего статуса как абсолютной ценности, формируемого самосознанием индивида естественным образом, на статус относительной ценности в группе с помощью введения искусственных нормативных ограничений его поведения позволяет сделать два вывода. Во-первых, условием организации интерсубъективности становится способность внешнего самосознания изменять представление о ценности самого себя. Во-вторых, перекодировка ценностной ориентации внешнего самосознания индивида, с помощью которого формируется его автономность в мире, и его отказ от восприятия себя в качестве абсолютной ценности, сопровождается отчуждением его представления о своей автономности в пользу группы как нового автономного, но теперь уже социального целого. Такая переадресация каждым индивидом своей абсолютной ценности группе и наделение ею руководителя группы позволяет сформировать общую для всех целевую специализацию как причину деятельности каждого из них и рассматривать обретение группового результата как стремление каждого индивида к обретению в нем своего личного результата.

Образование интерсубъективности является результатом взаимного отражения свойств одного субъекта в другом как в объекте, выражением способности каждого из них обнаруживать себя как субъекта в другом субъекте, а другого — в себе. Возможны два варианта ответа на запросы этого «другого», с помощью которых самосознание может вернуться к состоянию равновесия с самим собой. Если речь идет о внутреннем самосознании, то это проявляется как акт отчуждения бессознательного или, говоря словами З. Фрейда, сопровождается вытеснением бессознательного влечения сознанием в его собственную область [2, с. 740]. Либо происходит осознание необходимости присутствия этого другого в себе,

потребность сжиться с его пребыванием в себе, рассматривать его как ценность для себя, другими словами, присвоить его себе. В этом случае самосознание субъекта обнаруживает в себе неполноту собственного бытия. Оно стремится к обретению состояния равновесия с самим собой, пытаясь перебросить вовне окультированное внутренним самосознанием бессознательное влечение, нацеливая его на другой объект или субъект для реализации своей потребности. Внутреннее самосознание способствует субъективации собственного объективного, присваивая его своему «Я». Бессознательное влечение потому среднего рода, что оно неопределенно к предмету своего влечения. Задача сознания заключается в том, чтобы, перемещая эти влечения вовне, конкретизировать их, выбирая с помощью внешнего самосознания определенный субъект влечения. С помощью внешнего самосознания индивид, оценивая другой объект или субъект относительно себя, осуществляет объективацию своей субъективности в этом другом, определяя его пригодность для удовлетворения своей потребности. Но, рассматривая этот субъект или объект среды как ценность для себя, индивид одновременно выделяет и себя из нее, обнаруживая свою «особенность», свое отличие от других субъектов и свою способность избирательно противостоять им или сотрудничать с ними. Действительно, если «Я» формируется самосознанием как способность субъекта воспринимать самого себя, то это позволяет индивиду, образно говоря, «любоваться» собой извне, нравиться или не нравиться себе. «Я» превращается в стержень биологического эгоизма, на основе которого ценностное восприятие окружающего мира замкнуто на себя, предполагая возможность выбора. С помощью рефлексии индивид не только констатирует факт наличия у себя чувств и мыслей, но и определяет с их помощью ценность «другого» для себя. Однако рефлексия не может стать отправной точкой понимания того, что и она сама является выражением именно той «особенности», которая присуща нашему «Я». Между тем, именно постижение своей «особенности» извне и для себя становится отправной точкой преобразования биологической интерсубъективности в социальную интерсубъективность.

Именно способность индивида трансформировать свой статус с абсолютной ценности для себя в относительную ценность для других, с которой начинается его социализация, можно рассматривать как отправную методологическую точку для анализа дионисийского и аполлоновского начал в концепции Ф. Ницше. Противопоставляя и возвышая дионисийское начало и ставя его выше аполлоновского начала, он возвышает ценность природных биопсихических качеств индивида над его социальными качествами. Формой проявления дионисийского начала, между тем, он считает искусство, а конкретнее — древнегреческую трагедию, не замечая того, что искусство представляет собой одну из форм общественного самосознания. В своем объяснении приоритета природных начал Ф. Ницше апеллирует к античной проблематике. При этом он критически оценивает философию Сократа, этого несчастного грека, с появлением которой начинается александрийская книжная умозрительная культура, чуждая мифологии и искусству, порождением которой стал рассудочный человек, т.е. человек, признавший за собой статус относительной ценности в группе, а потому не способный воспринимать мир в его

природном трагизме. С точки зрения Ф. Ницше Сократ — изобретатель «теоретического человека», лишенного мистики и инстинктивной мудрости. Художественную целостность мира он принес в жертву оптимизму и вере в разум, способный преодолеть природный трагизм. Возвышение дионисийского начала можно расценивать как негативную оценку вхождения биологического индивида в социальную жизнь, как призыв вернуть жизнь человека в прошлое, в период, который предшествовал социализации человека. А что собственно Ф. Ницше противопоставляет Сократу?

В противовес ему Ф. Ницше обращает свое внимание на философию Гераклита. Он опирается на его поэтическое сравнение стихии огня, вечно возгорающегося и вечно угасающего, с бездумной игрой ребенка, который укладывает камешки в кучу, а потом сам же разрушает ее. Именно это стихийное проявление природных космических сил интерпретируется им как трагическая игра, как борьба дионисийского и аполлоновского начал. Искусство определяет философию и науку потому, что бытие утверждает себя как эстетический феномен. Бытие мира — это игра, а искусство — его трагическое перевоплощение, так как оно выражает собой его видимость. Ценность жизни выше истины. Но жизнь в ее природном воплощении — это трагическая случайность, выражением которой в искусстве становится дионисийское начало. Биопсихической природе человека свойственна жестокость, ужас, насилие, а потому в ней проявляется одновременно и созидание, и разрушение. При этом Ф. Ницше апеллирует к идее А. Шопенгауэра, согласно которой жизнь может быть оправдана как явление эстетическое. Все, что живет, вызвано к жизни заблуждением. Поэтому ценность жизни выше истины. На основании этих рассуждений Ф. Ницше делает вывод, что игра делает жизнь и искусство тождественными друг другу в силу их трагизма.

Воплощением своей идеи дионисийского начала он считает древнегреческую трагедию. Между тем, еще более показательной в этом плане могли стать бои гладиаторов в древнем Риме. С одной стороны — это театральное представление, а с другой — природная жизнь с ее трагизмом реальной смерти одного из участников. Спрашивается, мог бы сам Ф. Ницше пойти дальше в своем истолковании достижения полного тождества трагизма жизни и театрального действия, потребовав пунктуального воплощения сюжета пьесы в жизнь? Так если, например, царь Эдип по ходу действия трагедии ослепляет себя, а Медея убивает своих детей, то следовало бы ему ради полноты своей идеи потребовать от актеров, чтобы они на самом деле ослепляли себя по ходу пьесы или на самом деле убивали детей? Ответа на этот вопрос мы, естественно, получить не можем. С нашей точки зрения, очевидно, что прославление интуиции и инстинктивного образа жизни означает для Ф. Ницше отказ от самой возможности трансформации индивидом своего статуса абсолютной ценности для себя на статус относительной ценности для других. Утверждая, что ценность жизни человека выше истины, он игнорирует тот факт, что человек выживает только потому, что избирательно взаимодействует с естественной средой. Что удовлетворение потребностей является результатом реализации цели, а для ее достижения люди объединяются в группы. Но, чтобы ставить реальные цели, надо быть уверенным, что они достижимы,

а потому постановка цели и ее достижение должны опираться на истинное знание. Ценность обусловлена истиной.

Ну а как обстоит дело с аполлоновским началом? Согласно взглядам Ф. Ницше, оно связано с сознанием и познанием, которые являются врагами культуры, так как аристократизм базируется на инстинкте и трагической интуиции. В то время как сознание с его гносеологическими устремлениями находится по ту сторону добра и зла. Все философы, начиная с Сократа, догматики, а «вся догматика лежит во прахе, даже более того, вся догматика находится при последнем издыхании» [3, с. 243]. Метафизика интерпретируется как область антропологических и психологических категорий, а все онтологическое переqualифицируется в аксиологическое. На этой основе Ф. Ницше конструирует эстетическую концепцию истории как игры, «здесь остается сделать один шаг, чтобы прийти к постмодернистскому пониманию человека как поля игры и сборки культурных смыслов» [4, с. 12]. В своем творчестве художник раскрывает свою экзистенцию, создавая атмосферу эстетического переживания жизненной ситуации. Поэтому художественное творчество — это та же игра, царство ребенка. Оно оправдывает жизнь человека, наделяя ее статусом эстетического феномена путем иллюзорного преобразования сознания зрителей. История человечества полна трагизма. К ней надо подходить как к произведению искусства. Искусство не отражает жизнь, а противостоит ей. Аполлоновское начало в философии пытается постичь суть бытия человека, стремится найти ему логическое выражение. Это сопровождается отрывом от мифа и музыки, отходом от дионисийской основы, приводит к гибели трагической составляющей жизни человека. Философия должна отречься от реального бытия и ограничить себя миром культуры — единственно доступным человеку и созданным им самим. Создание ценностей, а не постижение истины должно стать назначением человека. В этом случае философ становится «властным деспотом и насильником культуры». Он — законодатель и повелитель жизни, способный творческой рукой касаться будущего. Так как жизнь человека — это постоянный акт эстетического творчества, то человек благодаря этому обретает в себе абсолютную ценность, а потому способен формировать особый замкнутый уклад жизни. «История в том виде, в котором она явлена в дионисийском культе, обязательно конечна и бесконечна одновременно. Она имеет бесчисленное количество повторений, но в каждом из них есть некая точка, которая раскалывает ход истории и существование человечества на то, что было до него, и то, что будет после» [5, с. 124]. История человечества становится продуктом его творчества, обретая спонтанный характер. К ее пониманию, считает Ф. Ницше, надо подходить как к искусству.

Однако следует заметить, что художник, прежде чем создавать эстетические ценности и наслаждаться ими, должен удовлетворить свой биологические потребности, т.е. должен, как отмечал К. Маркс, питаться, одеваться, обрести жилище, использовать источники энергии для своего выживания. Другими словами, он должен вступить в избирательное взаимодействие с окружающей средой. А успех его деятельности и выживания в этом взаимодействии зависит от знания, которое опирается на истину. Поэтому нельзя согласиться с Ф. Ницше в том, что

философия, начиная с Сократа и Платона, пошла по неверному пути. Напротив, сократический метод диалога стал предвестником необходимости постижения социальной природы человека, выражением потребности взаимного осознания людьми отказа от статуса абсолютной ценности своего «Я» при вхождении в социальную группу, согласия довольствоваться, находясь в ней, статусом относительной ценности. С Ф. Ницше следует согласиться в том, что продуктом деятельности человека являются ценности, роль которых в классической философии недооценивалась. Но и создавая ценности, в том числе и эстетические, человек исходит из понимания характера своей деятельности, совершенствует средства и формы организации этой деятельности. В художественном, научном и профессиональном творчестве человека истина и ценность должны идти рука об руку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кушелев В. А. Анатомия рациональности и принципы ее самоорганизации. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 2011. 363 с.
2. Фрейд З. Я и Оно. М.: Эксмо-пресс, 1999. 1038 с.
3. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. СПб.: Кристалл, 1998. 1119 с.
4. Меньшиков Л. А. Истоки постмодерна и роль неклассической философии в формировании интеллектуального пространства современной культуры // Человек. Культура. Образование. 2013. № 2 (8). С. 6–16.
5. Меньшиков Л. А. История культуры как «вечное возвращение» стиля // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Серия 2. Вып. 2. С. 115–126.

УДК 1(091); 73.01.09

Р. В. Светлов

ФИЛОСОФ В ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ АНТИЧНОГО ГОРОДА¹

Тот факт, что уже в VI столетии до н. э. в «визуальном ландшафте» греческих городов в значительном количестве существовали художественные артефакты, подтверждается словами Геродота о жителях города Фокея. В 546 г. фокейцы отказались признавать над собой владычество персов и «спустили на воду свои 50-весельные корабли, погрузили на них жен и детей и все пожитки, а также изображения богов и прочие посвященные дары из храмов, кроме мраморных и медных статуй и картин» [1, с. 63]. Не совсем понятно, где находились эти статуи и картины — на агоре Фокеи, или же в пределах храмовой территории. Но совершенно очевидно, что это были не изображения богов.

Открывая замечательное издание Германа Хафнера «Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе» [2], мы можем обнаружить в них немало портретов античных философов. Проблему составляет то, что большая часть из них дошли до нас в виде римских копий, повторявших некие ранние греческие оригиналы. Подчеркнутая индивидуальность и портретная узнаваемость мыслителей на римских копиях вызывает представление о том, что их оригиналы созданы были либо по «свежим следам», либо сразу после смерти мудреца. Это вполне возможно — хотя бы в связи с традицией ставить надгробные памятники. Конечно, от самых ранних из таких памятников едва ли стоит ожидать портретного сходства в современном смысле этого слова², а потому изображения

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований «Иконография античных философов: история и антропология образа», проект № 14-03-00594а.

² См. упоминания «иконических портретов» в «Естественной истории» Плиния Старшего, а также обсуждение этого вопроса в комментариях Г. А. Тароняна к данному месту [3, с. 57, 239–240]. Современные ученые выдвигают самые разные понимания «иконичности», полагая, что собственно портретное сходство здесь могло подразумеваться лишь с первой половины — середины V в. до н.э. или не подразумеваться вовсе (например «иконичность» могла значить изображение атлета в позе, наиболее красочно передающей вид спорта, где он одержал три победы). Отметим, что упоминание об открытии портретного изображения у Плиния относится к более раннему периоду — времени жизни Бутада из Сикиона (или Коринфа — VII–VI вв. до н.э.), впрочем, эта «портретная» техника представляла собой создание некоего «рельефа» по тени, отбрасываемой головой на стену при зажженном светильнике [3, с. 108–109]. Вероятно, не следует забывать о возможности влияния на эллинов «портретных» изображений в Египте, с которыми те вполне могли познакомиться еще в архаическую эпоху (колония Навкратис в дельте Нила существовала уже в VI в. до н.э.). Это знакомство могло стимулировать развитие их собственных художественных навыков. Однако отметим, что большинство «публичных» египетских статуй имеют все же канонический и обобщенный характер, даже если они изображают каких-то реальных персонажей. Особая тема для размышления — то как «видеть» портреты древних философов [4, с. 158–168]. На русском языке имеются работы о ранних греческих портретах [Например: 5, с. 24–43].

Пифагора или Анаксимандра, а, возможно, и Гераклита с Парменидом являются, скорее всего, реконструкцией, основанной на исторической памяти и физиогномических представлениях античности, оказывавших серьезное воздействие на художественную манеру той эпохи. Однако в этом материале мы хотим поставить другой вопрос — не о «портретности» изображений, а о том, какое значение имели скульптуры, изображающие философов, для общественного сознания древности.

Если речь идет о Риме, то там образы мыслителей занимали достаточно важное место в «визуальном ряду» дома или виллы, где проживал богатый и образованный римлянин. Памятуя о долгом непонимании римлянами значения философии, которое оказалось преодолено именно римской элитой («кружок Сципиона»), а также «высылки» философов из Италии в I в. н.э., можно предположить, что в общественном пространстве самого Рима вплоть до воцарения династии Антонинов могли удерживаться лишь наиболее «проверенные» и авторитетные из мудрецов древности³ (в другом случае вывезенные из Греции статуи могли расцениваться как репарации, символизирующие римские победы). Основное место занимали образцовые политики/военачальники (если не говорить о религиозных изображениях), а, после установления в Риме монархии — император и члены его семьи, а также сооружения, связанные с их триумфами (например, триумфальные арки). Но если о месте образов философов в публичном «политическом» пространстве Рима мы можем выдвигать лишь гипотезы, то в частном, «ученом» и «клубном» пространствах уже «подсевшей» на философию аристократии, то есть в интерьере усадьбы, частного дома, терм, библиотеки вольнодумцы Эпикур и Демокрит вполне соседствовали с «легальными» Пифагором и Платоном. Это подтверждается, в частности, тем, что многие «философские» портреты были обнаружены при раскопках частных римских вилл. Итак, для римлян, чья философская традиция только формировалась, и, к тому же, вступила в I в. н.э. в очевидное противоречие с авторитарными режимами Тиберия, Калигулы, Нерона, Домициана, изображение философа отсылало к тому нраву, который должен был стать образцом для правильной и доблестной жизни, оно было указанием на какую-то поучительную биографию, требующую размышления-припоминания при виде этой скульптуры. Помимо этого наличие изображения философа свидетельствовало также о просвещенности человека, который украшал им интерьер своей виллы.⁴ Вместе с всевозможными «флорилегиями» — сборниками высказываний великих деятелей прошлого, наличие их портретов являлось необходимым аксессуаром просвещенности (что даже становилось предметом насмешки со стороны римских сатириков).

Можно указать события, которые стали катализаторами «миграции» греческих изображений (в том числе — изображений философов) в публичное пространство Рима. Так, в 146 г. до н.э. римской армией был захвачен и разграблен

³ Тем паче, что в ряде случаев философы демонстративно показывали свою оппозицию и «пристойным» нормам жизни, и «пристойному» облику. [6, с. 7–14].

⁴ Сочетание в римском искусстве «мотивирующей» тенденции со стороны властных слоев с «искусством подданных» обсуждается в недавней работе Дж. Кларка [7].

Коринф — на то время богатейший город Ахейского союза. Едва ли римские легионеры и их военачальники в то время в полной мере оценивали значимость тех произведений искусства, которые наполняли этот город. Однако многие из них оказались в Риме. Точно также, спустя шестьдесят лет, Сулла, взяв Афины во время Первой Митридатовой войны, вывез в Рим значительное число произведений искусства. Поскольку к тому времени технология изготовления копий была уже налажена, Рим начинает наполняться «дубликатами» творений греческих мастеров. Особенно затребованными оказываются «бюсты» — изображения великих мужей, возникшие, по всей видимости, из античных гермов, которые в какой-то момент стали приобретать портретные черты. Потребность в бюстах понятна — они как нельзя лучше подходили к оформлению пространства частной жизни.

Однако насколько распространены были изображения философов в публичном пространстве классической Эллады? Нет сомнений, что к их образам обращались многие скульпторы (и, вероятно, художники). Плиний Старший приводит длинный список мастеров, создававших статуи философов [3, с. 71]. Деятельность большинства из них может быть — с определенными оговорками — отнесена к V и первой половине IV вв. до н.э., когда философия становилась важным элементом образовательной и общественной среды тогдашней Эллады. Правда, некоторые из этих скульпторов известны только благодаря упоминанию у Плиния, и они перечисляются им «общим списком». Следовательно, они не стали художниками «первого ряда» (исключение здесь составляет Лисипп — но о нем речь чуть ниже). Однако они существовали и представляли собой особое явление.

Но для какого «потребителя» создавались эти скульптурные портреты?

Общим «заказчиком» был дух античной культуры, о котором так хорошо сказала Ханна Арендт: «Пиндар в утраченной поэме о Зевсе, возможно, проясняет субъективную, равно как и объективную, сторону этого первоначального опыта мышления: и мир, и человек нуждаются в похвале, иначе их красота останется нераспознанной. Поскольку человек явился в мир явлений, ему нужны зрители, и те, кто пришел как зритель на праздник жизни, наполнены восхитительными мыслями, которые затем облачаются в слова. Без зрителей мир был бы несовершенен; участник, поглощенный, как это и бывает, каким-то делом и ведомый насущными делами, не может видеть, как все отдельные вещи в мире и каждый отдельный поступок в сфере человеческих деяний соответствуют друг другу и образуют гармонию, которая сама не дана чувственному восприятию. И это невидимое в видимом мире осталось бы навсегда неизвестным, если бы не было зрителя, который на все это взирает и восхищается им, простирает песнь и облачает в слова» [8, с. 131–132].

Ханна Арендт, безусловно, права. Но мы должны сделать важное уточнение: речь идет не только о том, чтобы записать увиденное, но и в том, чтобы увидеть — изобразить записанное (или оставшееся в коллективной памяти). В античности мы видим и прямое восхваление прекрасного, свершившегося на глазах человека, и фиксацию этого прекрасного в изобразительном искусстве. Предметом изображения могут стать: бог — по определению прекрасный и благой, эпическое событие — от рождения Афины (см. барельеф на Парфеноне) до битвы под стенами

Трои, и вполне исторические фигуры — знаменитые афинские «Тираноубийцы», или картина в «Пестром портике», изображающая битву при Марафоне.

Обратим внимание, как ее описывает античный «археолог» Павсаний, живший уже во II в. н.э.: «Последняя картина изображала сражавшихся при Марафоне. Из беотийцев одни жители Платеи и все войско Аттики вступили в рукопашный бой с варварами. Здесь изображается еще нерешенное сражение. А в разгар боя варвары уже бегут и толкают друг друга в болото. На краю картины изображены финикийские корабли, варвары стараются влезть на них, а эллины их избивают. Тут же нарисован и герой Марафон, от которого вся эта равнина получила свое название, а также Тесей, изображенный как будто он поднимается из земли, кроме того, Афина и Геракл. У марафонских жителей, как они сами говорят, впервые Геракл стал почитаться богом. Из сражающихся особенно выделяются на картине Каллимах, который афинянами был выбран на должность полемарха, а из стратегов — Мильтиад и так называемый герой Эхетл, о котором я буду говорить позднее» [9, с. 48].

Уже это описание показывает, что изображение требует и толкования и воображения одновременно. Оно не воспринимается как чисто художественный акт, значащий сам себя, оно направлено на «анамнесис» — то состояние, когда в нас входит память, состояние, столь любимое Платоном. Только здесь это не идея, а событие, значимое для прошлого, истории и, через эту свою значимость, управляющее настоящим.

Итак, каждый зрительный факт в греческой публичной истории что-то значит. Он связан с событием, которые создали географический, социальный, культурный, ценностный ландшафты полиса. Зрительные факты могли даже вступать в состязание друг другом — как например «исторические» оформления дарохранительниц различных городов в Дельфах.

Отсюда следует, что скульптурные изображения имели значащий, то есть дидактический характер [10, с. 150–151]. За что ставили «публичные» статуи — не богам, но согражданам? За заслуги для полиса и за доблесть. Так, согласно рассказу Солона, юношам Клеобису и Битону, которые на себе привезли свою матушку на священнодействие Геры Аргосской, жители Аргоса изготовили статуи и посвятили их в Дельфы [1, с. 20], дабы те — добавим мы — находились, так сказать, «на глазах» у божества. Еще более известно сооружение памятника уже упомянутым «тираноубийцам» — Гармодию и Аристокитону [11, с. 37]. Как минимум с середины VI столетия до н.э. существовала традиция сооружения статуй в честь олимпийцев.

С течением времени в число граждан, заслуживших почтение, должны были войти и философы. Но нет никаких сомнений, что первичным заказчиком изображения во многих случаях была философская школа, которая ориентировалась на некоторую «доктринальную» для нее личность (таким заказчиком могли стать и потомки мыслителя). Современные ученые полагают, что первое изображение Сократа — если не считать таковым его маску, созданную для постановки аристофановых «Облаков» [12 с. 19–20] — было установлено в платоновской Академии [13 р. 110–157]. Плиний Старший говорит, что некие портреты Эпикура его по-

следователи носили с собой и помещали в спальнях [3, с. 79]. Свидетельства о памятниках философам в Ликее мы увидим ниже.

В случае общественного признания изображения философов должны были занимать почетное место в городском ландшафте. Конечно, нам хочется видеть статую Пифагора с позолоченным бедром или Зенона Элейского, начинающего соревнования между Ахиллесом и черепахой. Однако археологические свидетельства не дают нам ответа на вопрос о месте изображений философов в визуальном ландшафте классического античного полиса. Да и исторические источники говорят, что ситуация была значительно сложнее (для этого достаточно внимательно почитать описание значимых с эстетической и исторической стороны памятников в «Описании Эллады», среди которых почти нети философских).

Чтобы попытаться разобраться с поставленным вопросом, мы возьмем одно из письменных свидетельств об античной философии VI–II вв. до н.э. — книгу Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов». Конечно, она не единственный источник по данной теме. Однако, источник вполне репрезентативный, по той хотя бы причине, что работа Диогена направлена на «среднее» сознание. Иными словами, если упоминание о памятнике зафиксировано в тех рукописях, которые имел перед собой Диоген, и, к тому же, подчеркивает какую-то деталь в биографии философа (например, уважение со стороны граждан, особенности облика, историю создания скульптуры), он его приводит. Думаем, что умолчаний здесь все-таки меньше, чем достоверной (для Диогена) информации. Приводить основные свидетельства мы будем в хронологическом порядке (а не в том, как они представлены в книге Диогена).

В первой книге своего труда Диоген сообщает о статуях в честь ряда древних мудрецов — например, Периандра, Питтака, Анахарсиса, Фалеса. Если речь идет о Периандре, то сообщение это наверняка исторично, так как, будучи тираном Коринфа, он был просто обязан демонстрировать собственное положение. Правда имеющаяся римская копия «стилометрически» указывает на то, что греческий оригинал скорее всего был создан в V–IV вв. до н.э., не ранее. То же самое касается изображения Питтака, сохранившаяся копия отсылает к позднему периоду, однако память этого правителя и законодателя Митилены могла быть почтена особым надгробным памятником и в VI в. до н.э. (но в первую очередь — именно как правителя и законодателя). Мы не знаем, где были расположены первые статуи в честь Фалеса и Анахарсиса, и не означают ли надписи на них, которые Диоген цитирует, что они были творением эллинистической эпохи.

Про изображения философов следующих столетий информации несколько больше:

«Статуя Эмпедокла с покрытой головой стояла сперва в Акраганте, а потом, с непокрытой головой, — перед римским сенатом (так говорит Гиппобот), — очевидно, ее перенесли туда римляне; а писанные его изображения известны и посейчас»⁵ [14, с. 352]. Судя по тексту Диогена, статуя эта появилась не при жизни и не сразу после смерти Эмпедокла: Диоген ссылается на историка Тимея,

⁵ Здесь и далее — перевод Гаспарова М. Л.

который сомневался в чудесных способностях агракантского философа, а также не верил в его вознесение (как и в смерть в жерле вулкана Этна). В случае такой смерти, полагал Тимей, друзья Эмпедокла соорудили бы в его честь святилище или статую — как богу. Но этого, судя по всему, не произошло. Тогда можно предположить, что упомянутая Диогеном статуя — более позднего происхождения.

«Демокрит, чтобы избежать нареканий завистников и доносчика, — так общается Антисфен, прочитал народу свой «Большой Мирострой», лучшее из всех его сочинений, и получил за него в награду пятьсот талантов; мало того, в честь его воздвигли медные статуи и когда он умер, то погребли его на государственный счет» [14, с. 371]). Если это сообщение верно, то Абдеры стали первым городом, который столь демонстративно выразил почтение своему уроженцу-философу. Правда, «сюжет» этого рассказа кажется слишком поучительным, однако то, что Демокрит мог добиться на родине какого-то признания уже при жизни, или сразу после смерти, вполне могло быть историческим фактом.

Хорошо известно предание о статуе Сократа. «Но очень скоро [*после казни Сократа — Р.С.*] афиняне раскаялись: они закрыли палестры и гимнасии, Мелета осудили на смерть, остальных — на изгнание, а в честь Сократа воздвигли бронзовую статую работы Лисиппа, поместив ее в хранилище утвари для торжественных шествий» [14, с. 117]. Бронза, а не медь, означает, что афиняне не поскупились на память о философе. Но «очень скоро» в связи с упоминанием Лисиппа выглядит странно, поскольку данный скульптор известен как придворный художник Филиппа и Александра Македонского. Он родился около 390 г. до н.э., т.е. спустя почти десятилетие после смерти Сократа. Стал известным наверняка не ранее середины IV в. до н.э. Поскольку Лисипп работал при дворе Филиппа Македонского (известно, что он изображал еще совсем юного Александра), а Афины были долгое время политическим противником Македонии, то едва ли они могли заказать ему эту статую до 338 г. до н.э. — года окончательной победы македонского оружия и утверждения в Афинах про-македонского правительства.

Установление посмертных статуй действительно часто было искупительным делом. Так, например, после смерти Павсания, спартанского генерала, победившего при Платеях (479 г. до н.э.), обвиненного позднее в сношениях с персами, попытке установления единоличной власти и уморенного голодом, дельфийский оракул приказал похоронить его с почетом. В искупление вины спартанцы поставили на месте захоронения две бронзовых статуи [15, с. 81]. Из рассказа Фукидида не следует, что это были статуи именно Павсания, однако они явно «замещали» его, искупая грех спартанских эфоров. В отличие от спартанцев, афиняне создали статую именно Сократа, также поместив ее в святое место (помещение для утвари для священнодействий). Правда, это означает, что доступ к ней не был совершенно открытым и наши представления о том, что изображение Сократа стояла прямо на агоре уже в IV в. до н.э. видимо следует отклонить.

Что касается Платона, то Диоген, возможно, говорит нам о самой первой версии его скульптурного портрета: «И даже перс Митридат (как сообщается в I книге «Записок» Фаворина) воздвиг в Академии статую Платона с надписью: „Митридат персидский, сын Родобата, посвящает Музам этот образ Платона, ра-

боту Силаниона“». Это свидетельство — одна из очередных исторических загадок. Если под Митридатом сыном Родобата подразумевается сатрап Каппадокии, умерший около 362 г. до н.э., то это событие должно было произойти явно при жизни Платона. Однако возникает проблема с датировкой жизни Силаниона. Плиний Старший утверждает, что акме этого афинского скульптора относится к 113 олимпиаде, то есть 328–325 гг. до н.э. [3, с. 64]. Следовательно, он не мог творить в 360-х гг. Возможно имеется в виду какой-то другой Митридат и статуя создавалась после смерти Платона. Мы знаем, что Силанион также изготовил портрет Коринны, поэтессы VI–V вв. до н.э. Наличие этого изображения может свидетельствовать либо о том, что существовали какие-то ранние прижизненные изображения Коринны, на которые ориентировался Силанион (что очень маловероятно), или же «портретное сходство» для него не имело особенного значения («портретировался» некий образ, типаж, связанный с восприятием в культурной и исторической памяти данного персонажа и его наследия). В последнем случае Силанион мог создать скульптуру и после смерти Платона.

Вероятно, установление в 338 г. до н.э. македонского владычества над Элладой стало дополнительным аргументом «в пользу» признания за философом достойного места в общественной жизни. Платон в «Государстве» много говорит о том, насколько превратен взгляд обывателей на философа [16, с. 266 слл.]. Если внимательно почитать этот текст, то станет понятно, что, по мнению основателя Академии шансы добиться общественного признания в виде статуи, стоящей в публичном месте Афин, у философа, мягко говоря, невелики. Однако ученичество Александра у Аристотеля стало своего рода прецедентом, на который будут ориентироваться представители тех династий, которые разделят Македонское царство на части. Признание философов со стороны сильных мира сего стало образцом и для полисов.⁶ Это выражается в том, что количество «задокументированных» Диогеном статуй увеличивается.

В некоторых случаях мы даже можем судить по этим статуям о внешности философов. Вот что Диоген пишет о Менедеме Эретрийском: «Даже телом своим он до старости оставался крепок и загорел не хуже любого атлета, был плотен и закален; и сложения он был соразмерного, как можно видеть по статуе в Эретрии на старом стадионе, где он представлен, словно с умыслом, почти нагим и тело его хорошо видно» [14, с. 146]. А вот описание изображения стойка Хрисиппа: «Телом он был тщедушен, как можно видеть по памятнику на Керамике, который почти весь заслонен соседней конной статуей, — за это Карнеад называл его не Хрисиппом, а «Крисиппом», что значит „спрятанный за лошадью“» [14, с. 324]. Мы не знаем, была ли статуя поставлена при жизни Хрисиппа (281–208), так как Карнеад, живший в 214–129 гг. до н.э., принадлежал к другому поколению.

В частном пространстве — пространстве философских школ — вопрос о скульптурных изображениях также становится важной темой, если верить тем «завещаниям» представителей Ликия, которые приводит Диоген. Из завещания

⁶ Известно, что Филипп Македонский и его супруга Олимпиада воздвигли статую в честь Аристотеля. Точно также поступил и Александр [17, с. 319].

Аристотеля: «Позаботиться о статуях, заказанных Гриллиону, чтобы они были закончены и поставлены; а заказать мы рассудили статуи Никанора, Проксена и Никаноровой матери. Поставить надобно и статую Аримнеста, уже изготовленную, чтобы она была о нем памятью, ибо он умер бездетным; а статую моей матери посвятить Деметре в Немее или где покажется лучше» [14, с. 209–210]. Из завещания Теофраста «Далее, восстановить в святилище изваяние Аристотеля и все остальные приношения, сколько их там было прежде» [14, с. 220]. Из завещания Ликона: «Ему же поставить мою статую, а место, удобное для постановки, приискать с помощью Диофанта и Гераклида, сына Деметрия» [14, с. 226].

Аристотелю приписывают и посвящение на статуе Гермия (тирана города Атарнея в Малой Азии, который был учеником Платона и дружил с Аристотелем), которая была установлена в Дельфах: «Сей человек вопреки священным уставам бессмертных / Был незаконно убит лучников-персов царем. / Не от копья он погиб, побежденный в открытом сраженьи, / А от того, кто попрали верность коварством своим» [14, с. 207].

Но более всего статуй оказалось поставлено в честь Деметрия Фалерского, единственного из представителей Афинской школы, которые оказался правителем Афин, причем, вполне дееспособным. Однако украшение города его статуями завершилось печально: «Он был слушателем Теофраста; но речами своими перед народом он достиг власти над Афинским государством на целые десять лет, в честь его были воздвигнуты 360 медных статуй, по большей части представляющих его верхом или на колеснице четверкой или парой, а отлиты они были меньше чем в триста дней — таково было к нему рвение... Обвиненный некими злоумышленниками в смертном преступлении, он был приговорен заочно; и так как обвинители не могли овладеть им самим, то изрыгнули яд свой на медные его изваяния: все те статуи были низвергнуты, иные проданы, иные потоплены, а иные (рассказывают и так) перекованы в ночные горшки; только одна уцелела на акрополе... Услышав, что афиняне уничтожили его статуи, он сказал: „Но не добродетель, их заслужившую!“» [14, с. 227 слл.].

О том, что создание в честь частных лиц, в том числе философов, изваяний, стоящих в почетных публичных местах, стало довольно распространенной вещью, свидетельствует следующее суждение из «Основных мыслей» Эпикура, сохраненная Диогеном: Эпикур разделял все вещи на естественные и необходимые и не естественные и не необходимые. Так вот, последними он считал: «венки и почетные статуи» [14, с. 440]. Вот еще одно из суждений Эпикура о подлинном мудреце: «Он и статуи будет ставить по обету; а если поставят статую ему самому, то отнесется к этому спокойно» [14, с. 431]. Вместе с тем, сам Эпикур стал предметом почитания не только со стороны философских соратников, но и на своей родине. Диоген говорит: «Муж этот имеет достаточно свидетелей своего несравненного ко всем благорасположения: и отечество, почтившее его медными статуями...» [14, с. 399].

Наконец, мы видим, что в Афинах статуи начинают ставить не только тем философам, которые являлись уроженцами этого города. Выше мы уже упоминали стойка Хрисиппа из Сол. Но точно также была возведена статуя и в честь основа-

теля стоической школы Зенона из Кития. «Афиняне оказывали Зенону великий почет: они даже вручили ему ключ от городских стен и удостоили его золотого венка и медной статуи. То же самое сделали и его соотечественники: статую Зенона они почитали украшением своего города» [14, с. 271].

Таким образом, македонское владычество и эпоха эллинизма резко расширили присутствие философов в публичном визуальном пространстве античного города. В римское время, как мы уже говорили выше, изображение философа устойчиво проникает в интерьер частного жилища. Это был процесс не одноактный, также имевший свою историю, которая должна быть предметом дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геродот. История. Л.: Наука, 1972. 601 с.
2. Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. М.: Прогресс, 1984. 312 с.
3. Плиний Старший. Естествознание об искусстве. М.: Ладомир. 1994. 942 с.
4. Савчук В. В. О фотографии античных портретов. // СХОЛН Vol. 9. 1 (2015), С. 158–168.
5. Вальдгауер О. Ф. Этюды по истории античного портрета. Петроград, 1921. 88 с.
6. Дион Хризостом. О внешнем виде (философа). // Дион Хризостом. Кинические речи. Пер. Т. Г. Сидаша. СПб.: Нестор-История, 2012, С. 7–14.
7. Clarke, John R. Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315. Los Angeles: University of California Press, 2003. 391 p.
8. Арндт Х. Жизнь Ума. СПб.: Наука, 2013. 519 с.
9. Павсаний. Описание Эллады. Т I. М.: АСТ, 2002. 492 с.
10. Дорофеев Д. Ю. Эстетика человеческого образа в жизни и иконография античных философов в искусстве// СХОЛН Vol. 9. 1 (2015), С. 142–156.
11. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
12. Элиан. Пестрые рассказы. М.: Наука, 1963. 192 с.
13. Lapatin, K. Picturing Socrates / ed. Ahbel-Rappe, S., Kamtekar R. A Companion to Socrates, Blackwell Publishing, 2006. P. 110–157.
14. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979. 620 с.
15. Фукидид. История. СПб.: Наука, 1999. 592 с.
16. Платон. Государство. Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.
17. Зубов В. П. Аристотель. Человек, наука, судьба наследия. М.: Едиториал УРСС, 2000. 366 с.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

«НЕУЛОВИМОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ»
В ПРОСТРАНСТВЕ АНТИИСКУССТВА

Искусство постмодерна в той мере, в какой оно целенаправленно разрушает классическую модель художественной коммуникации (автор — произведение — зритель) формирует новый способ творческой активности, который принято называть «антиискусством». Такое искусство становится источником своеобразного чувственного опыта — «неуловимого эстетического». Его суть состоит в том, что эстетический эффект возникает непреднамеренно и никоим образом не связан с деятельностью автора или с производимыми им артефактами, которые не имеют устойчивого значения: «Искусство постмодерна — в той мере, в какой оно сохраняет функции искусства, — это не только „арена интертекстуальных игр“ ... деятельность, генерирующая комбинации, отражающие отсутствие означаемого, но и попытка преодолеть» его отсутствие [1, с. 89]. Общая направленность творчества ощущается в любой ситуации восприятия, хотя и не может быть сформулирована однозначно, она и составляет «неуловимое эстетическое» в антиискусстве.

Произведенный Анной Делез [2] опрос художников о том, что они считают флюксусом и какие инструкции и партитуры в наибольшей степени соответствуют представлениям о нем, выявил бесконечное разнообразие партитур, которые могут претендовать на то, чтобы назваться «типичным» флюксусом. Спектр партитур, выдвинутых на роль самой характерной в ходе этого опроса, показывает невозможность определения флюксуса и представляет в качестве ведущей его характеристики «хаотичность» и «неожиданность». Это есть существенная черта партитур Роберта Уотса, Джорджа Мачунаса, Бена Паттерсона — соединивших черты дадаизма и современные размышления о мире. Даже более строгие партитуры Джорджа Брехта, согласно Алисон Ноуллз, «таинственны и шутивы»; согласно Марселю Алокко, «нелепы» и «чрезвычайно просты», и столь же хаотичны и неожиданны. Приоритеты отдельных художников принципиально отличаются, например, Ноуллз хвалила инструкции, отмеченные очень разной выразительностью — от тонкой «Пограничной музыки» Миеко Шиоми до глуповатого «Забега на сто ярдов» Ларри Миллера. Произведения одного художника могут охватывать большое разнообразие подходов к созданию партитур. Одна и та же партитура может исполняться совершенно по-разному, так что за различными исполнениями оказывается трудно увидеть одну партитуру. Мачунас указал

Нам Чжун Пайку в 1962 г.: «Нельзя дважды представить то же самое. Мы пытаемся изменять каждую партитуру в каждой работе. Некоторые варьируются благодаря их неопределенной структуре. А некоторые меняются благодаря преднамеренной подстановке различных действий» [2, р. 26]. Таковы «Алфавитная симфония» Эмметта Уильямса или «Наборы» Дика Хиггинса.

Некоторые работы в меньшей степени предназначены для концертного исполнения, а более для существования в форме самодостаточных письменных партитур. Это, на первый взгляд, предоставляет меньшую свободу для их произвольной интерпретации, но на самом деле, их чтение также дает простор для возникновения новых вариантов смысла. Именно по такой причине Эрик Андерсон объявляет важнейшим принципом флюксуса его потребность создавать работы, основанные на способности произведения «не говорить, что делать», как в его партитуре «Иметь уверенность в тебе», или в «Суждении» А. Ноуллз. Например, Най Ффаррэбас помнит «Суждение» (инструкция к которому гласит: «Делай салат» [3, р. 69]) «как перформанс в большой деревянной салатнице с деревянным подносом», такая его интерпретация более не встречается нигде, так что партитура может работать и в качестве написанной пьесы, и как инструкция для действия, и как произвольный стимул для создания произвольного эффекта.

Неопределенность структуры, которая лежит в основе партитур флюксуса, происходит от многих источников — музыкальных композиций Т. Ичиянаги и Д. Кейджа, конкретной поэзии Д. Маклоу, Э. Уильямса, Д. Хиггинса и др. Существенная особенность музыкальных и поэтических композиций 1950-х заключалась в том, что их структуры дали свободу интерпретации исполнителю и читателю — теперь каждое новое исполнение обязательно отличалось от предыдущего. Именно в них рождалась необходимость «соучастия» в творчестве: «„Соучастие“ зрителя — понятие, впервые введенное перформансами и хеппенингами флюксуса, стало постоянной составляющей современной художественной практики» [4, с. 53]. Интерпретация партитуры превращается в перформативный акт. Исполнитель должен самостоятельно понять и интерпретировать знаки в партитуре с помощью специально составленных инструкций. В остальном исполнителю представляется полная свобода. Использование неопределенности характеризует большинство партитур, созданных авторами, связанными с флюксусом. Работы Д. Мачунаса часто выдержаны в такой эстетике. Например, его флюксус-вариация на «Фортепианную пьесу № 5» Т. Ичиянаги использует игровую стратегию. Он интерпретировал линейки нотного стана и штили в партитуре Т. Ичиянаги как цели, в которые следует метать дробинки. В инструкции, данной Б. Вотье с целью исполнения этой партитуры, сказано: «Игнорируй обозначения динамики (от *ppp* до *fff*), так как нельзя бросать дробинки в таком динамическом диапазоне» [2, р. 26]. В своих партитурах, созданных после 1962 г., Д. Мачунас стал предлагать исполнителю выбирать действия из списка и решать, когда и как долго их производить. Он поощрял исполнителей к использованию принципа случайности, чтобы определять, какие решения избирать для создания произведения. Во многих партитурах он предлагал, например, совмещать сетки, напечатанные на прозрачной бумаге, с разнообразными объектами (например, со списком

фондовых бирж в «Соло для богатого человека»). Другой способ осуществления случайного выбора — бросание по сетке с лестницы гальки (в «Трио для лестницы, грязи и гальки») [2, р. 26]. С прозрачными сетками Д. Мачунаса предлагал использовать свои партитуры Б. Паттерсон, например, партитуру «Муравьи», в которой черные муравьи ползают по белой странице.

Распространенным способом инициирования случайности были посвящения и приношения (оммажи) одного художника флюксуса другому. Такая организация партитур демонстрирует один из способов, которыми авторы поощряли читателей переставать быть читателями и начинать писать свои собственные партитуры. Некоторые партитуры используют скрытые формы плагиата, например, Б. Вотье объяснял Д. Мачунасу в 1967 г., в ответ на его вопросы касательно происхождения некоторых сюжетов, что «приношения» Нам Чжун Пайку были фактически имитациями работ последнего, партитуры которых он не знал. И это поощрялось как наиболее распространенный способ возникновения эстетического эффекта, поскольку «в условиях интерактивной культуры на первый план выходит диалогичность восприятия, в основе которой личностная и ситуационная обусловленность, предполагающая произвол в прочтении и интерпретации художественного произведения» [4, с. 53]. Смысл становится не важным, а эстетический эффект определяется личностью и ситуацией — то есть контекстом.

Так возникает существенный принцип значительной части партитур флюксуса, по которому работают все произведения того, что в современной культуре определяется как антиискусство. Этот принцип А. Делез назвала «неуловимое эстетическое» [2, р. 27]. Эстетическое рождается не благодаря, а вопреки деятельности художника, которая определяется совсем не творческими задачами, а совершенно посторонними причинами, возникающими в процессе подготовки и реализации фестивалей. На этот счет зафиксировано большое число анекдотов, объясняющих появление различных флюксус-акций, которые теперь стали частью эстетического пространства флюксуса. Например, «Песня-считалка» Э. Уильямса первоначально была средством проверить количество людей в зале, поскольку художники чувствовали, что обманывались в размере дохода от продажи театром в Копенгагене билетов, и хотели узнать, присутствовали ли в зале безбилетные зрители. Позднее она стала восприниматься наравне с другими сценками, представленными в рамках данного фестиваля. Еще одна известная шутка заключена в объяснении Д. Мачунаса по поводу того, почему художники сломали пианино в висбаденском исполнении «Фортепианных действий» Ф. Корнера. Единственной причиной возникновения этого ивента было желание избежать необходимости платить носильщикам за избавление от подержанного фортепиано, которое было куплено артистами по случаю для другого номера [5, р. 75]. Различные источники по истории флюксуса изобилуют описанием таких практических проблем, которые служили поводами для создания новых произведений, попутно вызывая неожиданный и непреднамеренный эстетический эффект в ходе каждого концерта. Отчеты о концертах включают такие анекдотические детали. Анекдоты подчас могут содержать описание и таких сценок, которые

впоследствии не вошли ни в одно собрание партитур и инструкций, но могли неоднократно исполняться на фестивалях, что обеспечивает открытия в безграничном пространстве флюксус-партитур и в дальнейшем, но не позволяет создать полный список всех партитур, произведенных художниками.

Такое разнообразие творческих источников и способов возникновения партитур неоднократно вызывало к жизни попытки классификации ивентов и определения природы творчества. С этой целью А. Делез разделяла во флюксусе «единую теорию» (как общую нормативную стратегию творчества, обязательную для исполнения всеми участниками движения), и «поле возможностей» (общую направленность творчества, в рамках которого возможно реализовать все, что угодно). Особняком среди разнообразного материала для теоретизирования стоят художественные эксперименты Д. Брехта: термин «ивент», используемый им в соединении с термином «партитура», отсылает к естественнонаучному пониманию слова «явление». В его концепции авторы партитур свободны во всем, за исключением одного: они цитируют в своих работах случайные явления, например, «капающий кран» как пример энтропии и хаоса. Ивент начисто лишается эстетической природы, которая ускользает, становится неуловимой. Л. Котц отмечала, что «в работах Брехта форма ивента работает как устройство включения в чувственный поток» повседневных явлений, как механизм, который встраивает зрителя в обыденную жизнь, проблематизируя отдельные ее фрагменты [6, р. 78]. Опираясь на партитуры Брехта, которые все же значительно отличаются от большинства работ флюксуса, и другие художники стали пользоваться его приемами, вследствие чего все партитуры стали действовать как средство отбора и выделения определенных событий, моментов бытия, понятий о мире или восприятий каких-либо его фрагментов. Целью становится превращение их во внутренний художественный опыт, выхватывание из потока жизни. В результате этого происходит размывание границы между внутренним опытом художника и внешним миром его бытия в культуре. В этом своем отношении к предмету изображения как к полю возможностей партитуры флюксуса явно включаются в непрерывное пространство бесконечных интерпретаций и реинтерпретаций. Источник интерпретаций содержится как в других партитурах и во флюксусе в целом как образе жизни, проникающем в повседневное, так и в самом повседневном в его бытии за пределами флюксуса.

Различия в стиле творчества разных авторов флюксуса определяются употреблением различных аналитических и сравнительных инструментов, которые могут более или менее постоянно использоваться художниками для открытия перед зрителем возможностей этого культурного континуума. За рамками таких стилей репертуар работ флюксуса был исторически ограничен и достаточно постоянен, различные тенденции же в авторском подходе можно легко отличить в пределах этой структуры, к которой и сводятся все основные изменения. Такое положение дел давало возможность, например, Б. Вотье при организации концертов флюксуса, отбирать и так называемые «сильные» партитуры (среди них были такие как «Соло для скрипки» Нам Чжун Пайка), и так называемые «спокойные» (среди них — такие как «Капающая музыка» Брехта и «Памяти

Адриано Оливетти» Мачунаса). Такие типы партитур объединяются в группы совершенно произвольно, но вместе с тем их общность очевидна, что давало возможность иногда объединять их для создания эффекта разнообразия творческих подходов во флюксусе, а иногда разделять в разные концерты с целью показа стилистической однородности явления. Присутствует ли здесь определенное эстетическое отношение? Выражается ли здесь ясный и четко очерченный стиль? Нет. Но явно выраженную — и при этом неуловимую — эстетическую направленность обнаружить, безусловно, можно. Благодаря этому флюксус-представления могли организовать восприятие в нужном в данном концерте направлении (так, например, А. Ноуллз полагала, что некоторые партитуры всегда действуют на аудиторию «успокаивающе»). В этом же ключе высказывался и Д. Мачунас, который в своих манифестах отмечал и впоследствии не раз указывал на различия между «вульгарным шоком» как свойством авангардного искусства и «водевилем» как характерной чертой флюксуса — тем самым опять же определяя его выраженную эстетическую направленность. Он постоянно предостерегал от все более и более нараставших в творчестве некоторых его соратников серьезных мотивов, например, он очень опасался усиливавшейся тенденции к сенсационности и эпатажности в работах Нам Чжун Пайка. На эту тему они неоднократно вступали в споры и конфликты. Взгляды Мачунаса на природу партитур оставались консервативными на протяжении всей истории движения. Он не позволял, чтобы в них проявлялось что-либо кроме случайного выхватывания фрагментов действительности, более того, предпочтения Д. Мачунаса развивались в сторону усиления такой тенденции. Тем самым в его высказываниях можно обнаружить противопоставление авангардного и постмодернистского и явное предпочтение последнего. Но четко это предпочтение не формулируется, оно неуловимо. О. Смит проанализировал некоторые решающие изменения во взглядах главы флюксуса и обнаружил в его понимании природы искусства периодическое изменение приоритетов. Среди его требований бывали совершенно разные способы понимания формы ивента — от краткого интереса к однократно исполняемым действиям до предписания создавать как можно большее количество игровых представлений [5, р. 97]. Такие повороты в эстетике Мачунаса приводили и к изменению стратегии творчества, которая достаточно жестко соблюдалась участниками, а соответственно, и к появлению новых вариантов или типов ивентов. Одна из поворотных для истории флюксуса идей была выдвинута Мачунасом приблизительно в 1964 году, когда он стал явно высказываться о своих предпочтениях среди современных работ, это придало флюксусу достаточно четкую эстетическую направленность, которой ранее старались избегать. С этого времени он все более стал интересоваться «неисполняемыми» партитурами, в большом количестве предлагавшимися представителями японской ветви движения [7, р. 98]. Мачунас обычно никогда не оценивал партитуры, ивенты, объекты, сделанные художниками; формой оценки могло быть только включение или невключение их в арсенал работ флюксуса, то есть разрешение или запрет на их представление в рамках мероприятий или изданий. Начиная с 1964 г., появляются одобрения различных работ: встречаются его положительные оценки «Фортепианной музыки № 5»

Т. Ичиянаги, «Оммажа Германии» Д. Споерри, «Органической музыки» Т. Косуги, «Песни для Ла Монте Янга» Э. Уильямса. Поскольку ранее ни Мачунас, ни другие художники флюксуса не стремились и даже принципиально избегали того, чтобы ясно формулировать свои критерии оценки, то говорить о четкой эстетической позиции группы невозможно. Но в их высказываниях в большом числе разбросаны интенции, которые могли бы стать подсказками для возможной «эстетики» флюксус-партитур. Это происходило не в последнюю очередь из-за сильной «антиинтеллектуальной» позиции группы, которую рассматривали как характерную особенность флюксуса, но в большей степени из-за неуловимости эстетической платформы этого искусства. Более того, теперь это привело к внутреннему подразделению художественной практики флюксуса, ее систематизации и классификации (хотя первоначально она строилась достаточно хаотично, на материале личных эстетических предпочтений художников).

В случае появления эстетической определенности в отношении к партитурам, возникает вопрос о том, может ли быть хорошее или плохое исполнение партитур. Мы можем сравнивать различные исполнения и высказываться о них по принципу «хорошо или плохо», «нравится или не нравится». Но относительно того, что делает исполнение партитур флюксуса хорошим, простого ответа найти невозможно, поскольку невозможно серьезно говорить о качестве работы во флюксусе. Оценить степень или качество фантазии исполнителя также не представляется возможным, флюксус не вышел за рамки антиискусства, несмотря на возникшую «систематизирующую» тенденцию. Во флюксусе, в отличие от, например, традиционной, классической или новой музыки, не возникло (и не должно было возникнуть) никакого правильного или неправильного способа писать или исполнять партитуры. Хотя и возникало желание судить о том, хорошо они исполнялись или плохо, исполнять их можно было как угодно. Новое отношение к процессу творчества, которое было одной из самых ранних и важных аксиом флюксуса (и таковой аксиомой оставалось до самого его конца), предполагает изначальное молчаливое доверие «композитора» и исполнителя партитуры. Первый всегда целиком и полностью отдает на откуп второму всю свободу по интерпретации партитуры в процессе ее исполнения, вплоть до того, что результат может совершенно не соответствовать замыслу. В связи с этим не представляется возможным определенно классифицировать партитуры, поскольку схожие партитуры могут давать совершенно не схожие ивенты на выходе. И те немногие подсказки, которые либо могут быть найдены в заявлениях и письмах художников, разъясняющих, что составило бы «особенно хорошее» исполнение, либо присутствуют непосредственно в партитуре, представляют собой лишь дань воспоминанию о классическом исполнительстве и не претендуют на обязательность воплощения.

Как это происходило, показывает, например, следующее. А. Ноуллз вспоминает в письме, что маленькая дочь Б. Паттерсона, Энни Паттерсон, на одной из вечеринок «великолепно, качаясь и булькая, на фоне звуков механических барабанов Джо Джонса» [2, р. 28], исполнила «Детское искусство». С одной стороны, здесь присутствует вполне определенная эстетическая оценка, более того, оценка,

сделанная с позиций классической системы категорий. Можно предположить, в чем состояло «великолепие» исполнения «Детского искусства»; наверное, маленькая Энни, ведущая себя естественно перед аудиторией, была интересна публике, даже вполне очаровала ее так, как очаровывает маленький ребенок. Но этот пример хорошо показывает, что интерес публики определяется не качеством исполнения, а случайностью. Хотя оценка внешне и может говорить о наличии эстетического момента, его на самом деле нет, поскольку эта оценка вызвана экстраэстетическим, случайным фактором. Хотя участие ребенка как исполнителя — событие исключительное (в еще большей степени демонстрирующее антиэстетичность момента), но пример этот помогает раскрыть ключевую особенность работы художников флюксуса. Эта особенность состоит в непреднамеренной небрежности, в программном безразличии авторов к тому, что получится в результате исполнения. Но поскольку ситуация исполнения предполагает в сознании исполнителя все же некоторую преднамеренность, заключающуюся в разделении ролей исполнителя и зрителя, то естественное достижение непреднамеренности и случайности составляет существенную трудность. Поэтому работа исполнителя во флюксусе представляет собой непрестанную борьбу с искусством, и для художников существеннейшими являются «две трудности, с которыми они сталкиваются», это «сохранять невозмутимый вид во время выступления и быстро представлять пьесы, не испытывая ни малейшей застенчивости». [2, р. 28]. Так что случайность и непреднамеренная небрежность становится сверхзадачей флюксуса, но именно они позволяют его «неуловимому эстетическому» оставаться неуловимым и, сохраняя флюксус за границами искусства, делать его пусть и «анти», но все же пока еще «искусством».

Причины положительной оценки тех или иных конкретных партитур, ивентов и исполнений всегда бывают очень лично окрашенными. Для художников это может быть связь с какими-то положительно маркированными событиями из их жизни, либо с какими-то впечатлениями, связанными с обстоятельствами исполнения ивентов. Есть исследование Х. Хиггинс, которая в нем, также как и в своих письмах стремилась зафиксировать пути, которыми флюксус проникал в личную жизнь художников и их семей [8, р. 250]. Эти пути были многообразными, но всегда можно наблюдать соединение в сознании художника события из области творчества, связанного с флюксусом, и событий из обыденной жизни. Тем самым оказывается, что нельзя оторвать художественную деятельность от быта. В проведенном А. Делез на эту тему анкетном опросе, в котором художники выбирали наиболее важные и интересные для них партитуры и ивенты флюксуса, многие из отвечавших, например, М. Алокко и М. Шиоми, обратились к собственному творчеству. Партитура «Звук черного велюра», как рассказал Алокко, связана для него с его творческими исканиями, с проблемами, которые интересовали его в связи с использованием разных цветов в ивентах — с его ранними исследованиями «отношений между языком и цветом». Шиоми же, объясняя свои приоритеты в создании собственных партитур и в выборе тех из них, которые ей больше нравятся, дала еще более автобиографические объяснения. Так, например, партитура «Зеркало» оказалась для нее наиболее важной и запо-

минающейся из всей истории флюксуса, потому что эта партитура отметила завершение ее борьбы в искусстве за «новое отношение между внешним миром (природой)» и ею самой [2, р. 28]. Таким образом она позволила художнице вернуться к ее культурным «корням», к местам, где она росла, к событиям, которые происходили в ее детстве, и обнаружить в окружающем мире такие предметы для творчества, которые имели бы отсылки в реальной жизни. Биографичность ее творчества, совершенно незаметная и неочевидная для зрителя, как оказывается, положительно обозначает для нее некоторые из произведений, тем самым организуя художественный мир на принципах избирательности. Такая двойственность в отношении к творчеству, где, с одной стороны, воспоминания, которые направляют творческую мысль, а с другой стороны, желание оставить традиционное искусство в прошлом и избавиться от его влияния на используемую технологию творчества, придают любому исполнению противоречивость, своеобразный резонанс личных воспоминаний создателей, которые партитуры могут включать. Но при этом, в свою очередь, каждый новый читатель и исполнитель может испытывать впечатления от заложенных в партитуре личных воспоминаний, или не испытывать их, или даже вкладывать в любое воспринимаемое исполнение свои собственные личные резонансы, тем самым позволяя эстетической составляющей произведения оставаться неуловимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Билан О. А.* Индетерминизм в системе предпосылок философского постмодернизма: Дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2006. 165 с.
2. *Deleuze A.* What is a Fluxus Score? (Some Preliminary Thoughts) // Fluxus scores and instructions: The transformative years. «Make a salad» / Ed. by J. Hendricks. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008. P. 24–31.
3. *The Fluxus Performance Workbook* / Ed. by K. Friedman. L.: Routledge, 2002. 177 p.
4. *Резникова Е. И.* Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: Дис. ... канд. иск. СПб., 2006. 186 с. 5. *Smith O.* Fluxus: The History of an Attitude. San Diego: San Diego State University Press, 1998. 336 p.
6. *Kotz L.* Words to be Looked At: Language in 1960s Art. Cambridge; Massachusetts; L.: MIT Press, 2007. 344 p.
7. *Kellein T.* The Dream of Fluxus — George Maciunas: An Artist's Biography. L.; Bangkok: Edition Hansjorg Mayer, 2007. 172 p.
8. *Higgins H.* Fluxkids // Visible Language. 2005. Vol. 39. № 3. Fluxus Legacy. P. 248–277.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

В. И. Максимов

ИЗДАНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
К 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ В. М. КРАСОВСКОЙ
И 90-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ И. Д. БЕЛЬСКОГО



Творческое и научное наследие Веры Михайловны Красовской огромно. Это стало возможным благодаря ее колоссальной работоспособности. Ежедневный литературный труд стал образом жизни Веры Михайловны. В результате — четыре тома истории мирового балета, четыре тома истории русского балета, монографии о великих мастерах и множество статей. Все творчество было направлено на создание этой полной картины истории и современного состояния искусства. Красовская создала основу, на которой строится теперь осмысление отдельных явлений и сложных процессов, происходящих в балете. Она выработала научные критерии, которые применяются в балетоведении и развитие которых дает возможность оценить новые формы современного искусства.

При этом В. М. Красовская всегда находила время на педагогическую деятельность, на работу с аспирантами и редактирование балетных изданий.

Книга «Профили танца» стала подведением итогов ее титанической деятельности. Впервые изданная в 1999 г., она была собрана самим автором за несколько месяцев до кончины. Тематически она объединяет работы о мастерах Мариинского театра XX в. Однако эти имена возникают в контексте всей истории русского балета. Каждый актерский портрет, каждая роль вписываются в историческую эволюцию. Возникает и более широкий контекст — мировой культуры. Чего стоит, например, очерк о Нижинском, где творчество танцовщика тонко сопоставляется с поэзией Велимира Хлебникова!

В книге собраны статьи, написанные в течение нескольких десятилетий — с 1959 по 1998 гг. Какое разнообразие жанров и подходов к проблемам искусства раскрывается за эти сорок лет в театре! И мы ясно видим становление и эволюцию научно-художественного метода изучения искусства балета.

Книга В. М. Красовской показывает современное значение традиции изучения искусства балета.

Вера Михайловна воспитала несколько поколений историков балета и критиков, создала ленинградскую балетоведческую школу. Одним из очевидных представителей которой является Лариса Ивановна Абызова — доцент Академии, историк балета, автор диссертации об Игоре Дмитриевиче Бельском. Книга «Игорь Бельский: симфония танца» — о выдающемся танцовщике и балетмейстере, художественном руководителе Академии Русского балета — была опубликована впервые пятнадцать лет назад. Время доказало актуальность и научную глубину этой книги.

Среди имен крупнейших российских балетмейстеров XX в. имя И. Д. Бельского долгое время было обойдено вниманием в науке. Сочинение Л. И. Абызовой восполняет этот пробел. Важнейшее звено в развитии ленинградской послевоенной балетной сцены оказалось восстановленным. Особо важно, что деятельность Бельского рассмотрена всесторонне. Показано его творчество в качестве артиста балета и балетмейстера, педагога и теоретика. Эти аспекты деятельности анализируются в их взаимодействии, в неразрывной связи и дополнении друг друга.

Несомненную ценность имеет использование записей бесед автора с самим героем книги, сделанных в последние годы его жизни, а также записи бесед с А. П. Петровым, артистами балета Н. М. Дудинской, О. Г. Соколовым, А. А. Макаровым. Используются собственноручные записи и дневники балетмейстера, материалы из его личного архива. В этом одна из главных заслуг сочинения: выявление и обобщение разнообразных архивных материалов, скрупулезное собирание всех возможных критических статей, создание подробной летописи творческой жизни Бельского. Биографический аспект находится на первом плане, но биография становится отправной точкой для выявления общих художественных принципов, для выявления уникального балетмейстерского метода.

Автору удается рассмотреть балеты Бельского как явление балетного симфонизма, доказать возрождение им принципов хореографического симфонизма начала XX в. и развития этих принципов на совершенно новом уровне. Естественно, принципы создания балета-симфонии противопоставляются принципам драмбалета, однако противоборство этих художественных систем сопряжено и с их взаимовлиянием. Л. И. Абызова опирается на книгу В. М. Красовской «Статьи о балете», где, в частности, говорится о выражении балетного симфонизма «в обобщенных, многозначных, изменчивых образах, которые борются, взаимодействуют, растворяются один в другом и вырастают один из другого» (с. 20). В. М. Красовская и Ф. В. Лопухов пишут о том, что хореографический симфонизм развивается по собственным законам балетного искусства. Действительно,



подобный балетный спектакль является аналогом симфонической музыки, но существует по иным законам.

Подробнейшим образом рассмотрена деятельность Бельского — артиста балета. Его лучшие роли (Шурале, Тибальд, Шут, Северьян и др.) показаны в сравнении с трактовками других исполнителей. Подробнейшим образом собрана вся имеющаяся информация о постановках и восприятии современниками выдающихся балетов Бельского «Берег надежды», «Ленинградская симфония», «Одиннадцатая симфония». Показано, как рождались замыслы, обретался сценический язык, какую роль играла музыка, как интерпретировали исполнители замысел балетмейстера. Эти балеты были несомненным новаторством в хореографии и решительно изменили путь развития советского балета. Балеты Бельского и, прежде всего, «Ленинградская симфония», стали событием не только истории хореографии, но и всей культурной ситуации 1960-х гг. Здесь наиболее решительно и художественно был продемонстрирован отказ от принципов соцреализма, возможности условного языка и философского обобщения в обращении к современным и животрепещущим темам.

Обращаясь к «сюжетным балетам» Бельского, Л. И. Абызова дает анализ краткий, но наиболее эффективный. Так характеристика «Конька-Горбунка» дается как взаимодействие трех эстетических категорий: фольклорной, гротескной и сказочной, а содержание балета раскрывается как столкновение музыкальной и хореографической структур. Говоря о теоретическом наследии хореографа, Л. И. Абызова показывает развитие Бельским терминов и понятий Ф. В. Лопухова.

Историческое значение монографии о Бельском очевидно. Переизданные книги показывают преемственность поколений балетоведения и эффективность метода петербургской школы.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Л. И. Абызова

В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОГО БАЛЕТОВЕДА

11 сентября 2015 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Веры Михайловны Красовской. В этот день в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой состоялось торжественное заседание кафедры балетоведения и поездка на кладбище в Комарово, где участники почтили память В. М. Красовской и возложили цветы на ее могилу.

29 сентября в ознаменование юбилея ученого кафедре балетоведения провела научно-теоретическую конференцию «В честь В. М. Красовской». К этой дате вышло в свет второе издание книги «Профили танца». Первое издание, сделанное специально для Академии Русского балета и там же осуществленное в 1999 г., было последним трудом Красовской, вышедшим из печати при ее жизни, и давно стало библиографическим раритетом.

Рождение и становление этой единственной в мире кафедры балетоведения 1990-х гг. проходило при непосредственном участии Веры Михайловны, которая возглавляла ее до своей кончины. После десятилетнего перерыва кафедра балетоведения была возрождена с приходом Николая Максимовича Цискаридзе.

Открывая конференцию, Н. М. Цискаридзе рассказал, что книги Красовской занимают видную часть его обширной библиотеки балетной литературы, а монография о Вагановой была первым приобретением Цискаридзе в раннем детстве. Внешне скромный серенький томик мальчик купил на деньги, выданные ему на мороженое и сладости.

Н. М. Цискаридзе придает огромное значение развитию науки о балете, сохранению наследия В. М. Красовской. Потому закономерно его утверждение, что «в этих стенах Вера Михайловна будет жить вечно, потому что здесь всегда будут читать ее книги».

На конференции прозвучали воспоминания о В. М. Красовской (особенно теплый отклик вызвал рассказ сына Веры Михайловны — Юрия Михайловича Красовского, профессора Академии театрального искусства) и 13 научных докладов, связанных с творчеством Красовской и с проблемами балетоведения.

Программа конференции

- Приветственное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народного артиста России Н. М. Цискаридзе.
- Презентация второго издания книги В. М. Красовской «Профили танца», выпущенной Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой.

– Вступительное слово ведущего конференции Илларионова Б. А. — заведующего кафедрой балетоведения, канд. искусствоведения — «Вера Михайловна Красовская и Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой».

Воспоминания о В. М. Красовской

- Красовский Ю. М., сын В. М. Красовской, декан актерско-режиссерского факультета СПбГАТИ, профессор, канд. искусствоведения.
- Дружинина С. В., театровед, редактор издательства «Искусство», редактор книг В. М. Красовской.
- Полубенцев А. М., засл. деят. иск. РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры балета СПб гос. Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Соколов-Каминский А. А., профессор кафедры режиссуры балета СПб гос. Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, канд. искусствоведения, засл. деят. искусств РФ.
- Кане Р. А., зав. отделом СПб ГТБ.

Доклады

1. «Балетоведение — профессиограмма профессии. Кадры. Образование». Уральская В. И., главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств, лауреат Государственных премий РФ в области культуры и образования, профессор;
2. «К проблеме совершенствования преподавания предмета «История балета» в вузах искусств». Пуртова Т. В., профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ, засл. деят. иск. РФ, канд. искусствоведения;
3. «Картотека В. М. Красовской». Зозулина Н. Н., профессор кафедры балетоведения АРБ им. А. Я. Вагановой, канд. искусствоведения;
4. «Поступление личной библиотеки В. М. Красовской в СПбГТБ. Её значение и использование». Фролова О. А., зав. сектором СПб ГТБ;
5. «Обзор документов личного архивного фонда театроведа, педагога, доктора искусствоведения В. М. Красовской, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга». Грабова Л. В., зав. отделом комплектования, ведомственных архивов и делопроизводства ЦГАЛИ СПб;
6. «Вера Михайловна Красовская — новатор жанра балетных обзоров». Абызова Л. И., доцент кафедры балетоведения АРБ им. А. Я. Вагановой, канд. искусствоведения;
7. «История западноевропейского балета в трудах В. М. Красовской». Розанова О. И., доцент кафедры балетмейстерского образования АРБ им. А. Я. Вагановой, канд. искусствоведения;
8. «В. М. Красовская и Л. Д. Блок: к методологии исторического исследования в балетоведении». Махрова Э. В., заведующая кафедрой философии, истории и теории искусства АРБ им. А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения, доктор культурологии;
9. «Слово о В. М. Красовской». Чепалов А. И., профессор Харьковской академии культуры, доктор искусствоведения, завлит Харьковского национального



Ректор Академии Н. М. Цискаридзе и зав. кафедрой балетоведения Б. А. Илларионов на презентации нового издания книги В. М. Красовской «Профили танца». Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Гости и участники конференции.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

академического театра оперы и балета, гл. редактор журнала «Танец в Украине и мире»;

10. «Научная деятельность В. М. Красовской в Институте истории искусств». Горина Т. Н., ст. преподаватель кафедры балетоведения АРБ им. А. Я. Вагановой;

11. «„Я не могу сидеть без работы...“ Труды В. М. Красовской». Пушкина И. А., преподаватель кафедры балетоведения АРБ им. А. Я. Вагановой;

12. «Работы А. Я. Левинсона как источник исторических исследований В. М. Красовской». Кольцова В. С., студентка 2 курса магистратуры АРБ им. А. Я. Вагановой.

Также в рамках конференции были зачитаны письма о В. М. Красовской, поступившие в адрес конференции от выдающейся балерины Натальи Романовны Макаровой и известного балетоведа Елизаветы Яковлевны Суриц.

И. А. Пушкина

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«БАЛЕТ СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ»

14 декабря 2015 г. в Академии была проведена научно-практическая конференция «Балет сквозь литературу», участниками которой стали воспитанники младших классов Академии. Конференция прошла в дни работы IV Санкт-Петербургского международного культурного форума.

О работе форума, его секциях и вопросах, которые планируется обсудить, рассказала Т. И. Головина – проректор по учебно-воспитательной работе в Академии.

2015 г. проходил под знаком литературы, поэтому главной задачей конференции было познакомить учащихся с произведениями литературы по которым когда-либо были сочинены балетные спектакли; с писателями, которые любили балет; с самыми выдающимися хореографическими интерпретациями литературных произведений.

Преподаватели Академии прочитали подготовленные к конференции доклады. Преподаватель дисциплины «Зарубежный балет XX–XXI в.» Е. Ю. Федотова познакомила воспитанников с балетной пушкинианой на сценах зарубежных и российских театров. Доклад был подкреплен красочными видео материалами, а также ученики читали фрагменты из произведений А. С. Пушкина.

О литературных сюжетах в балетах XIX в. воспитанники узнали, прослушав доклад преподавателя «Истории хореографического искусства» И. А. Пушкиной. Была дана широкая панорама постановок на модные литературные произведения XIX в. иностранных и русских балетмейстеров. Приводились примеры и варианты переписывания (адаптации) сюжетов для балетной сцены с указанием причин таких переделок.

Учащиеся с интересом прослушали подготовленные материалы. В конце конференции прозвучало предложение от проректора Головиной Т. И. проводить регулярно такие конференции для повышения общепрофессионального и культурного уровня воспитанников младших классов Академии.

И. А. Пушкина, А. В. Константинова
НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВЕЛИКИХ КУЛЬТУР

10–12 ноября 2015 г. в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой при поддержке Польского института в Санкт-Петербурге состоялась Международная научная конференция «Балет на перекрестке культур: Россия — Польша».

2015-й в Польше был объявлен «Годом театра». А русский театральный мир всегда был открыт для талантливых художников: будь то артисты, режиссеры, композиторы, педагоги или деятели классического балета. Петербургская история насчитывает десятки имен творческих людей, имевших польские корни и привнесших самобытное, деятельное, целеустремленное начало в городскую культуру и русское театральное искусство. Сегодня, как никогда, актуальна тема мультикультурного пространства, которое исторически сложилось в северной столице — и неподдельный интерес к ней отразился в обширном списке участников конференции (свои доклады представили более двадцати российских и польских теоретиков, критиков и практиков искусства и культуры). Выступая на открытии, директор Польского института в Санкт-Петербурге г-жа Наталия Брыжко-Запур высказала вполне обоснованное предположение, что столь серьезная российско-польская встреча по вопросам балета происходит впервые за несколько последних десятилетий.

Само название конференции «Балет на перекрестке культур: Россия-Польша», как и место ее проведения, обязывали к раскрытию всего многообразия аспектов русско-польского сотрудничества в сфере сценических искусств. Особенно конструктивно и проникновенно в докладах польских коллег из варшавского Музыкального университета им. Ф. Шопена прозвучали темы влияния русской школы классического танца на польское хореографическое образование, актуальности методики А. Я. Вагановой для современной польской балетной школы.

Особое место в программе заняла презентация книги М. Ходсон и К. Арчера «Утраченная весна», посвященная реконструкции балета В. Нижинского «Весна священная» (1915). Книгу представил ректор Академии — Н. М. Цискаридзе, по инициативе и при самом деятельном участии которого осуществилось русскоязычное издание. На презентации присутствовали Миллисент Ходсон (автор книги) и Шира Клазмер (фотограф и дизайнер издания). Книга состоит из нескольких эссе, в которых поэтапно описана исследовательская работа по воссозданию балета «Весна священная». Несомненный интерес для историков и критиков балета представляет «покадровое» фотографическое воспроизведение реконструированного спектакля с подробными комментариями авторов (составляющее основу этого объемного труда).

Польская тема предстала в выступлениях преподавателей Академии как весьма обширная: от экскурсии в историю польских танцев на русской балетной сцене (И. А. Пушкина) до рассказа о скульптуре Р. Бокабза «Фавн — Нижинский», хранящейся в стенах Академии (Т. Н. Горина). Безусловный интерес вызвало сообщение Н. Н. Зозулиной о судьбе рукописей Ж.-Ж. Новерра, хранящихся в кабинете



гравюр библиотеки Варшавского университета. Выпускник Академии, (ныне солист Финского национального балета и магистрант кафедры балетоведения) С. Н. Попов рассказал о собственном практическом опыте премьера Польского национального балета (где он танцевал в период 2009–2013 гг.).

В конференции приняли участие представители петербургских творческих и научных организаций (Санкт-Петербургская Государственная консерватория, Российский Институт истории искусств, РГИСИ, РГПУ имени А. И. Герцена), а также независимые культурные обозреватели. В сообщениях были затронуты самые разнообразные исторические и современные аспекты русско-польских контактов и связей. Несомненно актуально прозвучал доклад К. М. Коляды (доктор искусствоведения, профессор РГПУ имени А. И. Герцена) о петербургской династии Красовских — из ее рядов, как всем известно, вышла В. М. Красовская, чье 100-летие совсем недавно отмечали в Академии. О непростом отношении представителей династии Кшесинских к балетным новациям начала XX в. остроумно и конструктивно поведал А. А. Соколов-Каминский; прецеденты бытования современной польской драматургии на сценах петербургских театров отметила культурный обозреватель М. А. Бошакова; о польском петербуржце Анджее Бубене было рассказано столь полно и увлекательно, что многим захотелось побывать хотя бы на одном спектакле этого неординарного режиссера (Ю. Гойтиева, РГИСИ). Неподдельное оживление аудитории вызвал доклад «Матильда Кшесинская против Владимира Ленина» — о судебном процессе с большевистскими организациями, в 1917 г. занявшими особняк балерины на Петроградской стороне (А. М. Кулегин, кандидат исторических наук, зав. отделом Государственного музея политической истории России).

Возможность увидеть в необычном для отечественных историков балета ракурсе творче-

ские биографии русских артистов — одна из привлекательных сторон состоявшегося международного диалога. Ярким примером тому стал доклад Й. Сибильска-Сюдым (магистр, преподаватель Музыкального университета им. Ф. Шопена) «Русская балерина на сцене Театра Вельки. Варшавские гастролы Н. К. Богдановой». Среди выступлений польских участников отметим также доклад-воспоминание Д. Пясецкой (магистр, преподаватель кафедры танца Музыкального университета им. Ф. Шопена) — об учебе в ленинградской Консерватории на кафедре режиссуры балета и стажировке в ЛАХУ. Она вспоминала преподавателей, у которых довелось учиться: В. С. Костровицкую, А. И. Пушкина, Б. Я. Брегвадзе, Б. Зубковскую и др., с особой теплотой и сердечностью, говорила о той атмосфере высшего профессионализма, культуры и доброжелательности, которая окружала ее, молодую стажерку (будущую приму польского балета).

Преподаватели Музыкального университета им. Ф. Шопена составили большую часть польской делегации. Помимо упомянутых выше, в нее вошли К. Карлос-Махей (доктор искусствоведения, доцент кафедры танца), Б. Ксенжевич (профессор, доцент кафедры танца), С. Рудницка (доцент кафедры танца). Им составили компанию С. Чехлевска (артистка балета, хореограф и педагог народно-характерного танца), М. Юзьвик (докторант Института Польской культуры) и Т. Асмолкова (теоретик танца, преподаватель, хореограф Театра им. С. Ярача в г. Олыштыне).

Польские коллеги не ограничились чтением докладов, они выказали несправедливый интерес и к петербургской балетной школе, и к ее многообразному культурному контексту: от издательской деятельности Академии — до выставки «Матильда Кшесинская. Фуэте судьбы» в Государственном музее политической истории России. Посетили уроки классического и характерного танца, побывали на спектаклях Александринского, Мариинского, Михайловского и Большого театра кукол.

За три дня работы конференции было озвучено столько актуальных российско-польских тем, поднято такое количество вопросов, что появились все основания верить в достойное продолжение сотрудничества и взаимодействия наших народов и культур.

Организаторы конференции благодарят за поддержку Польский институт в Санкт-Петербурге, Александринский театр, Михайловский театр, Большой театр кукол, Государственный Музей политической истории России. А также всех, кто лично помог осуществить необходимые для полноценного культурного сотрудничества контакты.



О. И. Розанова

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВСТРЕЧИ

Помимо чисто научных интересов, конференция подарила еще и человеческие контакты, и неожиданные дружеские встречи.

...Первый день конференции. Доклад читает элегантная молодая дама, так и хочется сказать «панна». Поражает превосходный русский язык с легким польским акцентом. Доклад необычайно интересный — о польских страницах судьбы русской балерины Надежды Богдановой, более пятидесяти раз выступавшей в Варшаве с 1856 по 1867 гг. (тогда Польша входила в состав Российской империи) с огромным успехом у тамошней публики. Воздавая должное обилию материалов, логике построения доклада, и даже мягко-ласкающей интонации, с какой произносился текст, я все время ловила себя на мысли, что голос докладчицы мне знаком. Всматриваюсь в ее лицо, и тут меня осеняет догадка: «Да ведь это же Йоанна Сибильска — бывшая студентка Консерватории!». Когда-то на кафедре режиссуры балета она осваивала сразу две профессии — репетитора и балетоведа (заведующий кафедрой Никита Александрович Долгушин поощрял любознательность подопечных, предлагая посещать лекции смежных специальностей и получать соответствующий диплом).

С тех пор Йоанна стала зрелой женщиной, пожалуй, еще более привлекательной, чем в студенческие годы. Главное — она стала отличным специалистом, преподавателем варшавского Музыкального университета им. Фредерика Шопена. О ее балетоведческой компетенции свидетельствовал превосходный доклад, выдержанный в лучших традициях российской балетной науки.

Когда мы, наконец, с искренней радостью обнялись, и я похвалила ее доклад, Йоанна ответила, что всем обязана нашей консерватор-

ской кафедре и, в частности, мне (что было явным преувеличением, но свидетельствовало о ее доброте и воспитанности).

После того, как мы в антракте разговорились, показалось, что атмосфера, строго официальная в начале конференции, разрядилась. Завязался общий разговор, благо, гости-польки очень бегло и аккуратно изъяснялись по-русски. Тут и обнаружилось, что солидная дама г-жа Данута Пясецка училась на кафедре режиссуры балета ленинградской Консерватории, занималась в классе у Веры Сергеевны Костровицкой, работала над конкурсными номерами с педагогами ЛАХУ Б. Я. Брегвадзе и А. И. Пушкиным...

Одна из гостей — Татьяна Асмолкова — и вовсе оказалась нашей соотечественницей, выпускницей Академии по специальности «балетовед». Годы назад она поехала в Польшу, да так и осталась там, увлеченная интересной работой. Выучила язык, обзавелась коллегами и друзьями, преподает, ставит спектакли, и чувствует себя в Ольштыне, как дома.

Благодаря установившейся дружеской атмосфере доклады стали восприниматься куда живее, чем в начале конференции. После каждого возникали горячие дискуссии и то, что принято называть «национальными барьерами», исчезло без следа. Убеждена, что это профессиональное и человеческое взаимопонимание есть главный итог и главное достижение прошедшей польско-российской конференции.

Б. А. Илларионов

В ПРЕДДВЕРИИ ГОДА ПЕТИПА

15 декабря в рамках IV Санкт-Петербургского Международного культурного форума в Репетиционном зале им. М. И. Петипа Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, состоялись мероприятия, посвященные предстоящему в 2018 г. 200-летию юбилею М. И. Петипа:

– первое заседание Организационного комитета по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения М. И. Петипа, созданного в соответствии с распоряжением Правительства РФ от 04.09.2015 N1732-р;

– круглый стол «Дом Петипа».

В заседании Организационного комитета по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения М. И. Петипа приняли участие: Председатель Оргкомитета, Заместитель Председателя Правительства Российской Федерации О. Ю. Голодец, советник Президента Российской Федерации В. И. Толстой, Заместитель Министра культуры Российской Федерации А. В. Журавский, Заместитель Министра образования Российской Федерации В. Ш. Каганов, вице-губернатор Санкт-Петербурга В. В. Кириллов, народный артист СССР Ю. Н. Григорович, ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, народный артист России Н. М. Цискаридзе, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического театра балета, народный артист России Б. Я. Эйфман, ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка России М. К. Леонова, генеральный директор Государственного академического Большого театра России В. Г. Урин, координатор музыкально-общественной деятельности Государственного академического Мариинского театра, профессор Л. Е. Гаккель, заведующий балетной труппой Государственного академического Мариинского театра Ю. В. Фатеев, генеральный директор Государственного Цент-



Заседание оргкомитета по празднованию 200-летия со дня рождения М.И. Петипа. Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.



Участники мероприятий в Учебном театре на концерте воспитанников Академии. Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

рального театрального музея им. А. А. Бахрушина Д. В. Родионов, заместитель директора Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства И. В. Ярославцева, представители МИДа, Минкомсвязи, Минэкономразвития, ответственные работники аппарата Правительства Российской Федерации и Минкультуры, представители балетной общественности.

На заседании Оргкомитета обсуждались вопросы реализации плана на 2015–2018 гг. по подготовке и проведению мероприятий, посвященных 200-летию М. И. Пети́па, вопросы популяризации балетного искусства в регионах России, воспитательный и образовательный потенциал классической хореографии в рамках школьной программы, вопросы сохранения классического балетного наследия, публикации документов и материалов, относящихся к жизни, творчеству и наследию М. И. Пети́па, увековечения памяти выдающегося балетмейстера в Санкт-Петербурге.

В круглом столе «Дом Пети́па» приняли участие более 70 человек: участники IV Санкт-Петербургского Международного культурного форума, представители балетной общественности, преподаватели Академии, представители СМИ. Модератором круглого стола выступил ректор Академии, народный артист России Н. М. Цискаридзе. В заключение круглого стола состоялось подписание Соглашения о сотрудничестве, о студенческом и академическом обмене между Академией Русского балета им. Вагановой и Университетом Париж-VIII (Винсенн-Сен-Дени, Франция). На подписании присутствовали Генеральный консул Французской Республики в Санкт-Петербурге Тибо Фуррьер и директор Французского института в России Филипп Вуари. Для участников заседания Оргкомитета и участников круглого стола в Учебном театре был дан концерт воспитанников Академии.

Для участников круглого стола была проведена экскурсия по Мемориальному кабинету истории отечественного хореографического образования.



Н. М. Цискаридзе подписывает Соглашение с Университетом Париж-VIII.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой.

Т. Н. Горина

**ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ.**

ИЮНЬ–ДЕКАБРЬ 2015 г.

1.06.2015. С экспозицией Мемориального кабинета познакомилась Каролина Лорка (Франция), выпускница Академии 1980 г. (класс Н. М. Дудинской), ныне профессор Балетной Школы в Мюнхене.

4.06.2015. В Мемориальном кабинете прошла запись интервью ректора Н. М. Цискаридзе для программы «Сегодня вечером» (ведущий А. Малахов, 1 канал ТВ) .

9.06.2015. Состоялась обзорная экскурсия для школьников Донецкой Народной республики.

10.06.2015. Гостьей Мемориального кабинета стала педагог-репетитор «Фонда Дж. Баланчина» Дарло Хувер, приглашенная ректором Академии Н. М. Цискаридзе для работы над выпускным спектаклем (балетом Дж. Баланчина «Вариации на тему “Раймонды”») .

12.06.2015 г. Лекцию-экскурсию «Петербург – колыбель русского балета» прослушали студенты Таллинского Хореографического училища.

13.06.2015. Состоялось открытие международного семинара «Сохранение и развитие методики классического танца А. Я. Вагановой».

14.06.2015. Прошла обзорная экскурсия для участников открывшегося международного семинара.

16.06.2015. Ректор Н. М. Цискаридзе прочел лекцию о жизни и творчестве балерины Марины Семеновой.

17.06.2015 г. Коллекция Мемориального кабинета пополнилась фотоматериалами, предоставленными известным коллекционером князем Н. Лобановым-Ростовским.

18.06.2015. В Мемориальном кабинете состоялась рабочая встреча Министра культуры РФ В. Р. Мединского с коллективом Академии.

22.06.2015. Гостем Академии стал кинорежиссер Никита Тихонов (автор документальной ленты «Агриппина Ваганова, великая и ужасная», 2009) .

23.06.2015. В Мемориальном кабинете художник Василий Братанюк работал над живописными портретами выпускниц Академии.

25.06.2015. Прошла презентация новой книги Галины Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа».

25–26.06.2015. Прошли заседания «I Международных Вагановских чтений».

07.07.2015. Коллекция Мемориального кабинета пополнилась даром от Русской церкви г. Канны (Франция) — бытовым костюмом, включающим 3 предмета (жакет, юбка, ридикюль), принадлежавшим балерине Императорского Мариинского театра М. Ф. Кшесинской. Дар передал ректор Н. М. Цискаридзе.

17.07.2015. Коллекция Мемориального кабинета пополнилась даром от внучатой племянницы Вахтанга Чабукиани (вып. 1929 г.) Тамары Рухадзе, передавшей в постоянную экспозицию пояс от сценического костюма Автандила (балет «Синатле»), запонки, «бабочку», принадлежавшие Вахтангу Михайловичу; эскиз костюмов к балету в постановке В. Чабукиани «Горда».

31.07.2015. Мемориальный кабинет посетил доктор медицинских наук, хирург-ортопед В. И. Филатов. В ходе встречи велись переговоры о передаче в Академию архива его супруги, балерины Малого оперного театра Г. Исаевой.

14.08.2015. Гостьей Академии стала балетный критик Холли Брубак (США), автор книг об А. Даниловой и Дж. Баланчине.

18.08.2015. С экспозицией Мемориального кабинета познакомились выпускники Академии из Таджикистана.

24.08.2015. Академию посетили члены жюри, гости «Фонда Елены Образцовой».

29.08.2015. С экспозицией Мемориального кабинета познакомились экс худ. руководитель Национального балета Доминиканской республики г-н. Карлос Вейтия с супругой.

1.09.2015. Коллектив Академии поздравил с 85-летием профессора характерного танца Ирину Георгиевну Генслер (вып. 1948 г., класс А. Я. Вагановой). Открылась фотовыставка, приуроченная к юбилею танцовщицы и педагога.

2.09.2015. Прошла обзорная экскурсия для первоклассников Академии.

3.09.2015. Состоялся визит сотрудников Польского института в Санкт-Петербурге.

5.09.2015. Коллекция Мемориального кабинета пополнилась электронными копиями военных фотографий из личного архива В. Г. Гохштейн (бывшей воспитательницы ЛГХУ) .

7.09.2015. Гости Мемориального кабинета стали члены делегации из Кореи.

8.09.2015. Лекцию-экскурсию «Петербург — колыбель русского балета» прослушали гости из Университета Цукуба (Япония) .

10.09.2015. К 100-летию выдающегося историка балета Веры Михайловны Красовской (вып. 1938 г., класс А. Я. Вагановой) открылась фотовыставка, посвященная ее работе в балетной труппе Кировского театра, блокадному периоду, ее ученым трудам.

11.09.2015. Сотрудники кафедры балетоведения Академии возложили цветы на могилу В. М. Красовской в Комаровском Некрополе.

12.09.2015. Гостем Академии стал балетный педагог Рикардо Риккарди (Неаполь) .

14.09.2015. Состоялась обзорная экскурсия для родителей иностранных стажеров Академии.

16.09.2015. Прошла фотосессия известной балерины И. А. Колпаковой (вып. 1951 г., класс А. Я. Вагановой), ныне работающей педагогом-хореографом в США.

18.09.2015. Ректор Н. М. Цискаридзе дал интервью московской газете «Собеседник».

21.09.2015. С коллекцией Мемориального кабинета познакомился импресарио Роберто Дживонарди.

23.09.2015. Открылся семинар для концертмейстеров балета — слушателей Факультета повышения квалификации.

25.09.2015. Прошла тематическая экскурсия «Три века русского балета» для делегации из Латвии.

28.09.2015. Состоялся визит итальянских балетных критиков, занимающихся исследованиями советских спектаклей периода драмбалетов.

29.09.2015. Прошли заседания научно-теоретической конференции в честь 100-летия со дня рождения В. М. Красовской. В рамках конференции состоялась презентация переиздания сборника статей В. М. Красовской «Профили танца».

30.09.2015. Состоялось вручение студенческих билетов на исполнительском факультете Академии.

01.10.2015. В Академии и Эрмитажном театре прошел традиционный праздник «День первого выхода на сцену». В некрополе «Литераторские мостки» были возложены цветы к памятникам балетным деятелям, состоялась пешеходная тематическая экскурсия.

01.10.2015. Концертмейстеры балета — участники семинара Факультета повышения квалификации прослушали обзорную экскурсию в Мемориальном кабинете, закончившуюся вручением сертификатов.

02.10.2015. Ректор Н. М. Цискаридзе дал интервью телеканалу «Культура».

03.10.2015. К 80-летию юбилею Народного артиста России, профессора кафедры балетмейстерского образования Николая Николаевича Боярчикова (вып. 1954 г., класс Б. Шаврова) открылась фотовыставка, посвященная его исполнительской и балетмейстерской деятельности.

05.10.2015. Состоялась экскурсия для детской студии «Маленькая балерина».

06.10.2015. Мемориальный кабинет посетил английский актер Р. Файнс, собирающий архивные материалы для киносценария игрового фильма «Рудольф Нуреев».

07.10.2015. С постоянной экспозицией Мемориального кабинета познакомилась гости из Бразилии.

08.10.2015. Обзорную экскурсию в Мемориальном кабинете прослушали воспитанники Екатеринбургской Детской Школы искусств № 2.

10.10.2015. Монтировка в Мемориальном кабинете живописной выставки на балетную тематику современного петербургского художника Василия Братанюка. К открытию выставки доцентом Академии, искусствоведом Е. Н. Байгузиной выпущен буклет «Дар Синего бога».

12.10.2015. С экспозицией познакомилась слушатели Факультета повышения квалификации (по программе «Методика преподавания дуэтно-классического танца»).

15.10.2015. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью телеканалу «Мир».

15.10.2015. Гости Академии стали лучшие педагоги-хореографы самодеятельных танцевальных студий Ленинградской области.

16.10.2015. Состоялся «Круглый стол» участников семинара ФПК (по программе «Методика преподавания дуэтно-классического танца»).

19.10.2015. Художник В. Братанюк передал в коллекцию Мемориального кабинета свою картину, портрет Николая Цискаридзе в роли Синего бога.

21.10.2015. Прошли заседания Международной научной конференции «Метаморфозы художественных форм и смыслов». В перерывах между докладами гости познакомились с музейной экспозицией Мемориального кабинета.

26.10.2015. Преподаватели кафедры балетоведения — Т. Н. Горина и И. А. Пушкина подготовили и провели «Открытый урок», посвященный юбилею балерины Веры Трефиловой.

27.10.2015. С коллекцией Мемориального кабинета познакомились артисты балетной труппы г. Бордо (Франция).

28.10.2015. Коллектив Академии поздравил Н. М. Цискаридзе с двухлетним пребыванием его на посту ректора.

30.10.2015. Научный сотрудник МКИОХО Елена Адаменко провела обзорную экскурсию для участников Международного научно-культурного форума «Дни философии в СПб. — 2015: Философия в Петербурге вчера, сегодня, завтра».

31.10.2015. Зав. Мемориальным кабинетом Т. Н. Горина провела для воспитанников интерната Академии экскурсию «Балетный Петербург».

03.11.2015. Состоялся визит журналиста, историка Петербурга Ф. И. Моратида, собирающего материалы о петербургских балетных артистах греческого происхождения.

06.11.2015. Гостем Академии стал грузино-итальянский художник Прасто (Важа Микаберидзе) — автор скульптурного изображения Дж. Баланчина (для Академии Бориса Эйфмана).

10–12.11.2015. Прошли заседания Международной научной конференции «Балет на перекрестке культур. Россия — Польша». Состоялась обзорная экскурсия для гостей конференции.

13.11.2015. Преподаватели кафедры балетоведения Т. Н. Горина и И. А. Пушкина подготовили и провели «Открытый урок», посвященный 90-летнему юбилею балерины Майи Плисецкой.

16.11.2015. Благотворительная экскурсия прошла для представителей ветеранских и блокадных организаций.

17.11.2015. Гостем Академии стала главный редактор журнала «Балет» В. И. Уральская.

17.11.2015. Обзорную благотворительную экскурсию в Мемориальном кабинете прослушали ветераны, блокадники (по заявке Территориального центра социального обслуживания Кировского района г. СПб).

18.11.2015. Состоялась обзорная экскурсия для гостей из США.

19.11.2015. С материалами Мемориального кабинета познакомилась сотрудник Академии Бориса Эйфмана, педагог Ю. Ю. Мацкевич.

20.11.2015. Кинорежиссер-документалист Евгений Голынкин передал в рукописный фонд Мемориального кабинета архив Веры Георгиевны Гохштейн (преподавателя ЛГХУ 1930–1940-х гг.).

21.11.2015. К 75-летию юбилею балерины Наталии Романовны Макаровой (вып. 1959 г., класс Е. Ширипиной) в фойе Мемориального кабинета открылась фотовыставка, посвященная ее карьере в России и на Западе.

23.11.2015. Открытие семинара ФПК для педагогов-хореографов (Италия).

24.11.2015. С постоянной экспозицией Мемориального кабинета познакомились члены Рязанского «Фонда им. С. Н. Худекова». Гости подарили буклет прошедшей в Рязани выставки балетного фотографа Нины Аловерт.

25.11.2015. Гостями Академии стали танцовщики американской труппы М. Грэм.

26.11.2015. Обзорная экскурсия для итальянских педагогов-хореографов.

27.11.2015. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью Первому каналу Российского телевидения о творчестве нар. артиста СССР, балетмейстера Владимира Васильева.

01.12.2015. В фойе Мемориального кабинета открылась юбилейная фотовыставка, посвященная сценической и педагогической деятельности профессора классического танца, засл. деятеля искусств России Людмилы Валентиновны Ковалевой (вып. 1959 г., класс Н. Камковой).

02.12.2015. Состоялась встреча с воспитанниками балетной студии из Бергамо (Италия).

03.12.2015. В экспозицию Мемориального кабинета поступил Специальный приз премии «Театральный роман», полученный Академией за активную издательскую деятельность в области литературы о театре.

05.12.2015. Музейная коллекция Академии пополнилась даром М. А. Абдуллаевой — гипсовой настольной скульптурой, запечатлевшей танцовщицу Н. Стуколкину (работа скульптора Е. Янсон-Манизера).

08.12.2015. Состоялась деловая встреча с куратором Академии, сотрудником отдела комплектования Центрального государственного архива кинофотофонодокументов СПб. Л. П. Мокосеевой.

10.12.2015. В дар Мемориальному кабинету поступили буклеты, посвященные юбилейному Фестивалю классического танца имени Аллы Шелест (Самара).

11.12.2015. Прошла тематическая экскурсия для сотрудников Центрального государственного архива кинофотофонодокументов СПб.

14.12.2015. С экспозицией Мемориального кабинета познакомились реставраторы Благотворительного фонда Эндрю В. Меллона (США), приглашенные в Петербург Государственным музеем Эрмитаж.

15.12.2015. Академию посетили участники Четвертого Санкт-Петербургского Международного культурного форума: зам. Председателя Правительства РФ О. Ю. Голодец, Советник Президента РФ В. И. Толстой, Зам. Министра культуры РФ А. В. Журавский, Зам. Министра образования РФ В. Ш. Каганов, Вице-губернатор СПб. В. В. Кириллов, Нар. артист СССР Ю. Н. Григорович, Нар. артист России Б. Я. Эйфман, Ректор Московской государственной Академии хореографии, Нар. артистка России М. К. Леонова, Генеральный директор Государственного академического Большого театра В. Г. Урин, Зав. балетной труппой Государственного академического Мариинского театра Ю. В. Фатеев, генераль-

ный директор Государственного Центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина Д. В. Родионов. Модератором Круглого стола «Дом Петипа» выступил ректор Академии Н. М. Цискаридзе. На заседаниях решались вопросы по проведению празднования 200-летия М. И. Петипа в 2018 г. В заключение круглого стола прошло подписание Соглашения о сотрудничестве; студенческом и научном обмене между Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой и Университетом Париж VIII, Винсенн-Сен-Дени (Франция). На подписании присутствовали Генеральный консул Франции в СПб. Тибо Фуррьер и директор Французского института в СПб. Филипп Вуари.

16.12.2015. В Мемориальном кабинете состоялись съемки рекламной фотосессии, приуроченной к январской гастрольной поездке студентов исполнительского факультета в Японию.

17.12.2015. Гостями Академии стали сотрудники Мемориального Музея П. И. Чайковского в Клину (Московская область) .

18.12.2015. С музейной экспозицией знакомились учащиеся театральной мастерской «Призма» (Польша) .

18.12.2015. Академию посетили руководители Бакинского Хореографического училища (Азербайджан) .

19.12.2015. В рамках празднования Года великой Победы гостями Академии стали ветераны, иностранные моряки — участники «Полярных конвоев».

21.12.2015. Лекция-экскурсия «Петербург — колыбель русского балета» состоялась для ветеранов судостроения СПб.

22.12.2015. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью телевизионному корреспонденту О. Дроздовой для «Хорс Медиа».

23.12.2015. Мемориальный кабинет посетили сотрудники Архива Мариинского театра.

24.12.2015. Прошла запись новогоднего обращения ректора Н. М. Цискаридзе к коллективу Академии.

25.12.2015. Академию посетила Татьяна Васильева (вып. 1965 г., класс Н. Балтачевской), солистка балета Кировского театра, ныне приглашенная в труппу Мариинского театра для работы по воссозданию балетного спектакля «Медный всадник» на муз. М. Глиера.

29.12.2015. С музейной экспозицией ознакомились сотрудники Администрации Президента РФ.

30.12.2015. Гостями Академии стали спонсоры Парижского театра Гранд Опера.

ПРИМЕЧАНИЕ к № 3 (38) за 2015 г.

В статье Е. А. Ногиной «Б. В. Асафьев — создатель первого советского телебалета» (С. 177–184) была допущена техническая ошибка, из-за которой остался неатрибутированным источник справочной информации:

Белова Е. П. Балет на телевидении // Русский балет : Энцикл / Ред. кол.: Е. П. Белова и др. М. : БРЭ, Согласие, 1997. [цифровой ресурс: URL <http://www.pro-ballet.ru/html/b/balet-na-televidenii.html>].

Редакция благодарит за помощь в обнаружении ошибки кандидата искусствоведения, профессора МГАХ Белову Е. П.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВС СССР – Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДДШИ – Государственное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК – Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ – Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР – Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной
Социалистической Республики
ГМТиМИ – Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ – Государственный Русский музей
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бах-
рушина
ЛГИТМИК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кине-
матографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ – Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА – литературно-издательское агентство
ЛХТ – литературно-художественный театр
КР РИИИ – кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ – научное общество учащихся
РГПУ – Российский государственный педагогический университет
РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ – Российская Федерация
СНК – Совет народных комиссаров
СНО – Студенческое научное общество
СПБУ МВД – Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПБГАТИ – Санкт-Петербургская государственная академия театрального
искусства
СССР – Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК – Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ – федеральный закон
ФПК – факультет повышения квалификации
ЦИК СССР – Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских
Социалистических Республик
ЮНЕСКО – Организация Объединенных Наций по вопросам образования,
науки и культуры (UNESCO – The United Nations Educational, Scientific and
Cultural Organization)
ЦК СССР – Центральный комитет Союз Советских Социалистических
Республик
SLFF – Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU – Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

К 100-летию В. М. Красовской

Б. А. Илларионов.

В. М. Красовская и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

В статье освещается научный путь В. М. Красовской, выдающегося ученого-балетоведа, в связи с ее деятельностью в Ленинградском хореографическом училище (ныне Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой). Установлены дата начала литературной деятельности В. М. Красовской, факт и даты ее работы преподавателем истории балета в Ленинградском хореографическом училище. Представлена фактология создания и деятельности кафедры балетоведения Академии. Определено значение уникальной научной картотеки В. М. Красовской.

Ключевые слова: В. М. Красовская, Ленинградское хореографическое училище, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, балетоведение, кафедра балетоведения.

Л. И. Абызова

В. М. Красовская — новатор жанра балетных обзоров

Статья посвящена одному из направлений многогранного творчества В. М. Красовской. Выдающийся ученый-балетовед предстает подлинным новатором редкого в балетной критике жанра — обзора балетных сезонов. Рассмотрены и проанализированы обзоры ленинградских сезонов 1954–1961 гг. Обозначены особенности критического метода В. М. Красовской, который отличает сплав информации, аналитики и художественности изложения материала. Автор вводит в научный оборот практически забытые работы В. М. Красовской, обращая внимание на их актуальность.

Ключевые слова: В. М. Красовская; Ю. Григорович, И. Бельский, балетная критика, Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Мариинский театр, Малый оперный театр, Ленинградское хореографическое училище.

Л. В. Грабова

Личный архивный фонд В. М. Красовской в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга

Автор дает обзор личного архивного фонда В. М. Красовской. Подробнее с его материалами можно будет ознакомиться в читальном зале Центрального государственного архива литературы и искусства после завершения научного описания фонда.

Ключевые слова: В. М. Красовская, личный архив; Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

О. А. Фролова

**Личная библиотека В. М. Красовской
в фонде Санкт-Петербургской ГТБ**

В статье представлен обзор книг из личного собрания В. М. Красовской, переданного в 2000 г. родственниками балетоведа для общественного пользования. Коллекция книг рассмотрена на примере отдельных уникальных изданий, автографов российских и зарубежных деятелей искусства и балетоведов.

Ключевые слова: В. М. Красовская, библиотека, коллекция, издание, инскрипт.

В. И. Уральская

Балетоведение: профиограмма, кадры, образование

Статья посвящена проблемам подготовки балетоведов. Поднимаются вопросы профессионализма и этики балетного критика, неразработанности теории хореографии. Размышления автора посвящены 100-летию юбилею В. М. Красовской.

Ключевые слова: В. М. Красовская, балетоведение, балетная критика, высшее образование.

Т. В. Пуртова

**К проблеме преподавания предмета «История балета»
в ВУЗах искусств**

Подняты актуальные вопросы преподавания дисциплины «История балета». Подчеркиваются значение дисциплины в профессиональной подготовке специалистов в области хореографического искусства, необходимость уточнения названия дисциплины в Государственных образовательных стандартах, четкого определения предмета изучения и профессиональной терминологии. Отмечено отсутствие единых подходов к преподаванию истории балета в различных учебных заведениях. Автор ставит вопрос о консолидации профессионального сообщества балетоведов для решения проблем преподавания истории балета в современных условиях. Статья посвящена 100-летию юбилею В. М. Красовской.

Ключевые слова: В. М. Красовская, история балета (хореографического искусства) как учебная дисциплина, балетоведение.

В. С. Кольцова

**Работы А. Я. Левинсона как источник
исторических исследований В. М. Красовской**

Автор прослеживает связи между творчеством А. Я. Левинсона и трудами В. М. Красовской, обращавшейся к статьям выдающегося балетного критика.

Ключевые слова: А. Я. Левинсон, В. М. Красовская, балетная критика, история русского балета

Академия русского балета им. А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

И. А. Пушкина

Малоизвестные страницы жизни солистки Кировского театра (материалы к биографии Н. А. Анисимовой)

Статья посвящена трудному периоду жизни характерной танцовщицы и солистки ГАТОБ им. С. М. Кирова — Нины Анисимовой. Сведений о событиях 1938–1939 гг. сохранилось мало, сама артистка и ее биографы предпочитали умалчивать о фактах ее привлечения к «балетному делу», сфабрикованному НКВД. Автор вводит в обиход истории русского балета ряд архивных документов этого дела, позволяющих получить более подробное представление о перенесенных Н. А. Анисимовой невзгодах.

Ключевые слова: Н. А. Анисимова, К. Н. Державин, Е. А. Саломе, театра им. С. М. Кирова, Ленинградский балет, «большой террор», «балетное дело» НКВД.

М. П. Радина

«Фея кукол» в Петербурге (к воссозданию спектакля в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой)

Статья посвящена истории создания балета «Фея кукол» на музыку Йозефа Байера Рассматривается первая постановка, осуществленная братьями Легатами в в Эрмитажном театре (1902). Прослеживается дальнейшая судьба балета вплоть до сегодняшних дней, когда в Академии готовится новая редакция спектакля.

Ключевые слова: С. Легат, Н. Легат, Л. Бакст, Й. Байер, В. Теляковский, В. Пономарев, К. Сергеев, Н. Цискаридзе, «Фея кукол», балет, Эрмитажный театр.

Балет на перекрестке культур. Россия-Польша

К. Карлос-Махей

Традиция русской школы классического танца в польском балетном образовании. Методологические контакты (на польск. яз.)

Статья показывает методологические контакты между Россией и Польшей, определяя, в частности, путь развития польского обучения балета, основой которого стала русская школа классического танца. Ключевым моментом этих связей стал период «Русского балета» Дягилева, распространявшего Санкт-Петербургскую школу классического танца. Следующий момент, не менее значительный, — это перевод на польский язык Ольгой Славской-Липчиньской учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Эта публикация унифицировала методы преподавания

классического танца в польской школе балета; она также оправдала ожидания людей из балетной среды и стала событием огромной важности. Систематическое обучение учителей в Польше началось с 1972 г, когда в Высшей государственной школе музыки (сегодня — Музыкальный университет имени Фридерика Шопена) была создана Заочная школа учителей танца. Профессор Збигнев Коряцкий — балетмейстер, хореограф, педагог и выпускник балетмейстерского факультета ГИТИСа — стал ее директором.

Ключевые слова: Ольга Славска-Липчиньска, Збигнев Коряцкий, Агрипина Ваганова, польская балетная школа, методологические контакты, Музыкальный университет им. Фридерика Шопена.

З. Рудницка

Хореографические этюды в балетной школе как важный элемент формирования творческого имиджа студента (на польск. яз.)

В основе статьи — многолетний опыт преподавателя и артиста балета. Размышления автора посвящены проблеме сотрудничества между студентами и преподавателя-хореографа для формирования сценического амплуа и исполнительского стиля будущего артиста балета.

Ключевые слова: балет, художественный образ, амплуа, классический танец, Музыкальный университет им. Фридерика Шопена.

Б. Ксенжкевич

Влияние методики А. Я. Вагановой в контексте теории и практики польского балета

А. Я. Ваганова является значимой фигурой в истории мирового балета. Ее методика оказала существенное влияние также и на искусство польского балета. В 1950е гг., когда благодаря государственной политике в сфере культуры в Польше была восстановлена программа художественного, а также и балетного образования, обучение профессионального артиста балета основывалось на программе советских балетных школ и методике преподавания Вагановой.

Эта система действует и по сегодняшний день, влияние вагановской методики очень заметно в польской системе балетного образования (как на университетском уровне, так и в формате общеобразовательных балетных школ, выпускники которых выходят на сцены всех польских театров).

Ключевые слова: Агрипина Ваганова, общеобразовательная школа балета, польский балет, образование, Музыкальный университет им. Фридерика Шопена.

Д. Пясецка

С благодарностью к моим ленинградским учителям

Статья посвящена периоду обучения автора в ленинградской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Ленинградском Академическом хореографическом училище им. А. Я. Вагановой (1963–1968 гг.).

Педагогами будущей примы польского балета Дануты Пясецкой в эти годы были: В. С. Костровицкая, Ф. И. Балабина, И. Б. Зубковская, Н. В. Беликова, Н. А. Камкова. В процессе подготовки к международному конкурсу в Варне ей довелось работать над номерами с Б. Я. Брегвадзе и А. И. Пушкиным.

Полученные знания и навыки позволили Д. Пясецкой (совместно с мужем, артистом балета и преподавателем, Я. Пясецким) в 1972 г. стать автором первой польской программы преподавания классического танца и истории балета в Музыкальном университете им. Ф. Шопена

Ключевые слова: Данута Пясецка, Ярослав Пясецкий, Вера Костровицкая, Борис Брегвадзе, Музыкальный университет им. Фридерика Шопена.

Й. Сибильска-Сюдым

Варшавские гастроли Н. К. Богдановой (по материалам «Kurier Warszawski» 1855–1867 гг.)

Статья посвящена знаменитой русской балерине Надежде Константиновне Богдановой, которая гастролировала в Театре Вельки в Варшаве с 1855 по 1867 гг. Богданова также с большим успехом гастролировала в Париже, Петербурге и Москве. В Варшаве она выступила свыше 50-ти раз в романтическом репертуаре (постановки Р. Турчиновича). Таким образом оказались тесно переплетенными сценические судьбы Богдановой и ее партнеров, варшавских солистов Александра и Антония Тарновских,

Ключевые слова: Н. Богданова, А. Тарновский, Р. Турчинович, Театр Вельки, «Kurier Warszawski», романтический балет, история балета.

З. Чехлевска

«Краковская свадьба в Ойцуве» – петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре)

Автор статьи рассматривает культурные связи Польши с Россией в области классического и историко-бытового танца. Обоснованно отмечается значительное влияние польских фольклорных музыки и танца на творчество композиторов и хореографов, а также на салонную бальную культуру XIX в. Фундаментальные сценические произведения того времени массово заимствовали материал традиционных полонезов, мазурок, краковяков, создавая из них полноправный компонент театрального зрелища.

В качестве наиболее существенного примера в статье фигурирует балет «Краковская свадьба в Ойцуве» (музыка К. Курпиньского и Ю. Дамсе, хореография Ю. Межиньской), премьера которого состоялась в 1923 г. (Варшава). Гастрольная версия спектакля, отметившего знаковый этап становления национального польского театра, была показана в Санкт-Петербурге (1851 г.) и пользовалась шумным успехом как у обширной театральной публики, так и у членов императорской семьи и двора. Этот парадоксальный (с политической точки зрения) прецедент можно считать

вполне традиционным для истории российско-польских культурных контактов, дальнейшее поддержание и развитие которых сегодня зависит от нас.

Ключевые слова: С. Монюшко, К. Курпиньский, Ю. Межиньская, Я. Пудзек, «Свадьба в Ойцуве», «Голубая мазурка», польский фольклор, польский балет.

А. К. Васильев

Польские лейтмотивы в русской опере

Обобщенный художественный образ Польши — политического и культурного оппонента России — на Императорской оперной сцене выступал в качестве контраста, значение которого выявлялось в более глубоком раскрытии русского национального персонажа, типажа.

Русская оперная драматургия использовала польские сюжеты и «лейтмотивы» как катализатор конфликта, как обстоятельство столкновения героя с судьбой, в том числе и на психологическом уровне. Развитие русской оперной музыки показало, что «польский конфликт» выигрышнее решался на контрасте сопоставления русских мелодических и польских танцевально-ритмических характеристик. В опере обращение к польским национальным образам по содержанию отличалось от их презентации в спектаклях балета.

Ключевые слова: оперная драматургия, национальный образ, «Иван Сусанин», «Борис Годунов», «Евгений Онегин».

М. Ю. Гендова

Польские бальные танцы в зеркале русской литературы

Бальный танец с Петровских времен прочно вошел в дворянский быт россиян. Культура балов достигла своего апогея в XIX столетии, представляя собой поистине мультикультурное явление. Автором затронут вопрос о появлении полонеза и мазурки в бальной программе имперских столиц России, о социокультурном и историческом контексте феномена польского бального танца, отраженном в произведениях русской классической литературы.

Ключевые слова: бальный танец, полонез, мазурка, император, дама, кавалер, танцмейстер, этикет.

Е. М. Коляда

Наследие династии Красовских: вклад польской семьи в культуру России

За трехсотлетнюю историю существования нашего города вклад в его культуру, науку, политику сделали многие выдающиеся петербуржцы. Среди петербургских династий есть одна, представители которой сейчас известны лишь узкому кругу специалистов, — это династия Красовских. Теоретическое наследие трех членов этой семьи заслуживает особого внимания, так как

вклад этих людей в разные научные дисциплины оказался чрезвычайно важен как для времени, когда они жили и работали, так и современности. Данная статья посвящена деятельности Аполлинария Каэтановича Красовского, его внука Михаила Витольдовича Красовского и правнучки Веры Михайловне Красовской.

Ключевые слова: Красовские, Санкт-Петербург, поляки, гражданская архитектура, теория рационализма, деревянное зодчество, балет, театроведение.

А. М. Кулегин

**Матильда Кшесинская против Владимира Ленина
(из истории судебного процесса о выселении большевистских
организаций из особняка М. Кшесинской в мае 1917 г.)**

Статья посвящена одному из самых драматических периодов истории особняка М. Ф. Кшесинской. В начале марта 1917 г. особняк знаменитой балерины был занят солдатами мастерских запасного броневое дивизиона и в нем разместились руководящие органы партии большевиков. Здесь почти ежедневно работал В. И. Ленин. Центральное место в статье занимает подготовленный на основе новых архивных материалов рассказ о сенсационном судебном процессе 5 мая 1917 г. Предметом его стал незаконный захват дома Кшесинской, в качестве ответчиков выступали большевистские организации и сам В. И. Ленин. Суд Кшесинская выиграла, но вернуть свой особняк в обстановке революционной смуты так и не смогла, и вынуждена была покинуть Петроград, а затем и Россию.

Ключевые слова: М. Ф. Кшесинская, В. И. Ленин, А. Ф. Керенский, особняк Кшесинской, большевики, судебный процесс, революция, солдаты, самокатный батальон.

С. Н. Попов

**Польский Национальный балет: 2009–2013.
Из практического опыта.**

Статья посвящена деятельности Польского Национального балета (Варшава) в 2009–2013 гг. и опыту работы автора в качестве премьеры этой труппы. Представлена биография директора Польского Национального балета (с 2009 г.) Кшиштофа Пастора, дана характеристика ряду его постановок, подчеркивается, что деятельность К. Пастора ознаменовала новый этап в развитии балета в Польше. Представлена информация о постановках в Польском Национальном балете хореографов: П. Барта, Дж. Ноймайера, Ф. Аштона, А. Ратманского, Я. Тыски и др. Показана связь польского балета и русской школы классического танца через фигуры российских артистов и педагогов, работавших и работающих в Варшаве.

Ключевые слова: Кшиштоф Пастор, Яцек Тыски, Валерий Мазепчик, Польский Национальный балет, Большой театр Варшавы, Театр Вельки, «И пройду дожди...», балет «Шопен», балет «Гамлет».

И. А. Пушкина

Польские танцы на русской балетной сцене

Польские танцы в Русском государстве стали известны с XVII в. В светском российском обиходе XIX в. подвижная благородная мазурка и веселый краковяк то делались всеобщим увлечением, то пребывали в некотором забвении. Именно эти два польских танца и стали исполняться на драматической сцене в модных водевилях.

В статье представлен краткий обзор прецедентов воплощения польской темы в российской театральной хореографии с момента первых появлений мотивов полонеза, мазурки, краковяка на сцене императорских театров — до интерпретации этих танцев современными балетмейстерами.

Ключевые слова: Ф. Шопен, М. Петипа, М. Глинка, К. Голейзовский, Д. Брянцев, мазурка, полонез, краковяк, польский танец, балет, характерный танец.

Ю. В. Сальникова

«Гордая полячка» в контексте русской культуры (актрисы-польки в российском кинематографе XX в.)

Статья рассматривает межкультурные связи России и Польши в области киноискусства на нескольких примерах творческих биографий актрис (польских и российских польского происхождения).

Ключевые слова: Б. Тышкевич, Я. Жеймо, Э. Шиккульска, К. Ендрусик, Е. Бодо, советский кинематограф, польское кино.

Д. С. Свистунович

Визуально-музыкальный образ России в спектакле К. Ясиньского «Бесы»

На примере спектакля «Бесы» Кшиштофа Ясиньского в статье исследуется проблематика сценической интерпретации классических произведений русской литературы зарубежными театральными коллективами. Особое внимание уделяется вопросу влияния традиций национального искусства на работу режиссера при создании образа России средствами сценографического и музыкального оформления спектакля. Рассматривается практика использования приемов символистского театра в современных театральных постановках.

Ключевые слова: К. Ясиньский, актер, драма, образ, режиссер, символизм, сцена, хор.

А. А. Соколов-Каминский

Матильда Кшесинская и поиски нового в балете начала XX в.

В коротком эссе автор рассматривает конфликтные и позитивные аспекты взаимоотношений представительницы знаменитой классической балетной династии и новаторских идей начала XX в., озаменованного кризисом академизма.

Матильда Кшесинская была свидетельницей триумфов Айседоры Дункан на петербургской сцене и даже общалась с новой знаменитостью, но, в отличие от М. Фокина и А. Павловой, ее идеями не прониклась. За творчеством Фокина внимательно следила, хотя и не разделяла его программы.

Будучи беспрецедентно успешной зрелой «личностью, одаренной без меры», даже при попытках «примерить на себя» новаторские течения, участвуя в новаторских постановках, Кшесинская оставалась сама собой.

Ключевые слова: М. Кшесинская, М. Фокин, классический балет, петербургский балет.

П. М. Степанова

Тренинги Е. Грозовского и проблема «нового тела» в современном театре

В статье рассматриваются основные термины театральной антропологии, особое внимание уделяется принципам «эквивалентности» и «нового тела». Проблемы формирования новой телесной выразительности актера в современном театре России и Польши рассматриваются на примере ряда коллективов, работающих в традициях Е. Грозовского и на основе экспериментов в пластическом театре. Выделяются два базовых подхода к способу существования актера: синкретическая и синтетическая модели.

Ключевые слова: Е. Грозовский, А. Васильев, Клим, А. Адашинский, эквивалентность, «новое тело», синкретическая модель, синтетическая модель, театральная антропология.

Вопросы методологии науки и образования

Г. К. Жукова

Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XIX–XXI вв.

Статья посвящена решению ряда артистических и музыкантских задач, которые ставит перед исполнителями включение в концертный и педагогический репертуар фортепианных транскрипций балетной музыки. Освещено бытование феномена фортепианной транскрипции в повседневности через апологию жанра в историческом ракурсе — от эпохи «большого концертного стиля» романтического европейского пианизма до наших дней.

Ключевые слова: фортепианная транскрипция, музыкальный текст, музыкальный тезаурус, балетная музыка.

Harmonia mundi

В. А. Кушелев

Дионисийское и аполлоновское истолкование искусства и человека

Статья посвящена объяснению ценностного отношения субъекта к самому себе как объекту, роли самосознания как условия избирательного отношения к другому субъекту.

Ключевые слова: самосознание, отношение, ценность, оценка, избирательное взаимодействие.

Р. В. Светлов

Философ в визуальном пространстве античного города

В статье рассматривается место и роль изображений философов в публичном пространстве античного города. На примере сочинения Диогена Лаэртского изучается динамика изменения отношения к философам в период классической Эллады и в период эллинизма. Наличие большого количества портретов философов, оставшейся от римской эпохи, объясняется тем, что изображения мыслителей оказываются элементом украшения частного пространства.

Ключевые слова: античное искусство, публичное пространство, античный город, изображения философов.

Теория и практика современного искусства

Л. А. Меньшиков

«Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства

Искусство постмодерна в той мере, в какой оно целенаправленно разрушает классическую модель художественной коммуникации (автор – произведение – зритель), формирует новый способ творческой активности, который принято называть «антиискусством». Такое искусство становится источником своеобразного чувственного опыта — «неуловимого эстетического». Его суть состоит в том, что эстетический эффект возникает непреднамеренно и никоим образом не связан с деятельностью автора или с производимыми им артефактами, которые не имеют никакого устойчивого значения. Общая направленность творчества ощущается в любой ситуации восприятия, хотя и не может быть сформулирована однозначно, она и составляет «неуловимое эстетическое» в антиискусстве.

Ключевые слова: постмодерн, флюксус, акционизм, искусство объекта, интермедиа, ивент, хеппининг, эстетическое, автор, антиискусство.

ABSTRACTS

On the 100-th anniversary of V. M. Krasovskaya

B. A. Illarionov

V. M. Krasovskaya and the Vaganova Ballet Academy

The article contains the story of scientific work of V.M. Krasovskaya who was an outstanding ballet researcher, alumnus and professor of the Vaganova Ballet Academy. The article establishes starting date of Krasovskaya's literary activities, reveals facts and details of founding of the Department of the theory and history of ballet at the Vaganova Ballet Academy. It also evaluates significance of Krasovskaya research file cabinet.

Keywords: Vera Krasovskaya, Vaganova Ballet Academy, history of ballet, Department of the theory and history of ballet.

L. I. Abyzova

V. M. Krasovskaya – a pioneer of the ballet review

Article is devoted to one of the areas of multifaceted creativity of V. M. Krasovskaya. Outstanding ballet researcher, she becomes a true innovator in a rare genre of ballet criticism – a genre of the overview of ballet seasons. The article describes and analyzes «Leningrad ballet companies seasonal reviews» for years 1954–61. Prominent features of V. M. Krasovskaya's critical method, defined by fusion of information, intelligence and artistry of presentation, are marked. The author reintroduces almost forgotten work of V. M. Krasovskaya, paying attention to its current relevance.

Keywords: V. M. Krasovskaya; Yuri Grigorovich; Igor Belsky, ballet criticism; Kirov State Academic Opera and Ballet Theater, Mariinsky Theater; Maly Opera Theater; Leningrad Ballet School;

L. V. Grabova

A personal archive fund of V. M. Krasovskaya in the Central State Archive of Literature and Arts of St. Petersburg

The author gives an overview of the personal archive fund VM Krasovsky. This materials will be available in the reading room of the Central State Archive of Literature and Art after the completion of the scientific description of the fund.

Keywords: V. M. Krasovskaya, personal archive; Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg.

O. A. Frolova

The personal library of V. M. Krasovskaya in fund of Saint-Petersburg state Theatre library

The article provides an overview of the books from the personal collection of V. M. Krasovskaya, passed into the fund of Saint-Petersburg state Theatre library

in 2000. The collection of books is considered the example of some unique editions, autographs of Russian and foreign artists and historians of ballet.

Keywords: V. M. Krasovskaya, library, storing, publication, presentation inscription.

V. I. Uralskaya

Theory and history of ballet: components of métier, experts, education

The article is dedicated to training of professional art experts on ballet. Issues of professional competence and choreographic ethics are raised. The author evaluates research works of V. M. Krasovskaya.

Keywords: V. M. Krasovskaya, theory and history of ballet, ballet critique, training of art experts on ballet.

T. V. Purtova

On problems of teaching History of Ballet

The article tackles current issues of teaching History of Ballet. It stresses the importance of discipline in the training of specialists in the field of choreographic art. Also it stresses the need to clarify the professional terminology. It notes the absence of a common approach to the teaching of the history of ballet in various educational institutions. The author raises the question of the consolidation of the professional community of ballet historians to solve the problems of teaching the history of ballet in contemporary conditions. The article is dedicated to centenary jubilee of Vera Krasovskaya.

Keywords: Vera Krasovskaya, history of Ballet (Dance, Choreography) as academic discipline, Theory and history of ballet.

V. S. Koltsova

The works of J. Levinson as a source of historical research VM Krasovskaya

The author traces the connection between creativity of A. J. Levinson and works of V. M. Krasovskaya, referred to articles of the outstanding ballet critic.

Keywords: A. Y. Levinson, V. M. Krasovskaya, ballet critics, history of Russian ballet

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

I. A. Pushkina

Less-known pages of life soloists of the Kirov Ballet (materials for the biography of N. A. Anisimova)

The article is devoted to a difficult period (1938–1939) of life NA Anisimova — soloist of the Kirov Opera and Ballet. Information about the events of those years remained little actress herself and her biographers prefer to remain

silent about the facts of its involvement in the «ballet case», fabricated by the NKVD. Autor introducing into the history of Russian Ballet series of archival documents of the case, allowing to obtain a more detailed picture of the transferred NA Anisimova troubles.

Keywords: N. A. Anisimova, K. N. Derzhavin, E. A. Salome, Kirov Opera and Ballet, Leningrad Ballet, «Great Terror», «ballet cause» of the NKVD.

M. P. Radina

«The Fairy Doll» in Saint-Peterburg (to recreation of the ballet by the Vaganova Ballet Academy)

The article is devoted to the history of the ballet 'The Fairy Doll' with music by J. Bayer staged in St. Petersburg: from the first performance created by Sergei and Nikolai Legat at the Hermitage Theatre in 1902 to the nowadays when The Vaganova Ballet Academy is preparing the renewal of the ballet.

Keywords: S. Legat, N. Legat, L. Bakst, J. Bayer, V. Telyakovsky, V. Ponomarev, K. Sergeev, N. Tsiskaridze, «The Fairy Doll», Vaganova Ballet Academy.

Ballet at the crossroads of cultures. Russia-Poland

K. Carlos-Machej.

The tradition of the Russian school of classical dance at the Polish ballet education. Methodical Contacts

This paper focuses on the methodological contacts in the teaching of classical and character dances. It shows the contacts between Russia and Poland, determining, in particular, the way of development of Polish ballet educational system, the foundation of which became the Russian school of classical dance. The origins of Russian-Polish contacts should be sought in the Diaghilev's Ballets Russes, which were the carrier of St. Petersburg school of classical dance. The next moment which needs to be considered of key importance is the translation into Polish by Olga Sławska-Lipczyńska of Agrippina Jakovlevna Vaganova's «Foundations of Classical Ballet» book. This publication standardized the methods of classical dance teaching in the Polish ballet educational system, it also met the expectations of ballet circles, becoming an event of great importance. The systematic training of teachers in Poland began in 1972. In the Higher State School of Music (today known as The Fryderyk Chopin University of Music) the Extramural School for Dance Teachers was established. Professor Zbigniew Korycki became its director — a ballet master, choreographer, pedagogue and the graduate of the Ballet Master Faculty of The Russian University of Theatre Arts in Moscow.

Keywords: Polish ballet education, Methodological contacts, Olga Sławska-Lipczyńska, The Fryderyk Chopin University of Music, Zbigniew Korycki

Z. Rudnicka.

Etudes choreography as an important part of the process of shaping artistic image of student ballet school

This article is based on reflections to the related issues are based on author's long-time experience as both a teacher and an artist of ballet. It is devoted to the issue of the influence of the cooperation between the students and the lecturer-choreographer for their artistic image.

Keywords: ballet, artistic image

B. Książkiewicz

The impact of A. Vaganova's methods on the context of the history and practice of the Polish ballet

A. Y. Vaganova is a significant figure in the history of the world ballet. Her training methods influenced considerably the Polish ballet art as well. Early post-war years were the most difficult for the Polish society. In the 50s due to the state policy in the sphere of culture the program of art education together with the ballet one was restored. The cultivation of a professional ballet dancer was based upon the program of the Soviet ballet schools on the training methodology of Vaganova.

This system has been operating till these days in ballet schools of Poland. The learning process in the school lasts nine years and includes general subjects as well as specialized practical and theoretical ones. The influence of Vaganova's methods is very noticeable in the Polish ballet education system, both at a university and secondary ballet school levels, while extending further to all Polish theatres where the ballet dancers – graduates of the following ballet schools work.

Keywords: A. Vaganova, Secondary Ballet School, Polish Ballet Art, Education, Influence

D. Piasecka

With gratitude to my teachers from Leningrad

This paper focused on the teaching, artistic and coaching experience of Danuta Piasecka, who was a student of the N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory and the Vaganova Leningrad Academic Choreographic School at 1963–1968. Outstanding educationalists with whom she was collaborating were F. Balabina, I. Zubkovska, N. Bielikova, N. Kamkova. In organizing the International Ballet Competition in Warna, Danuta Piasecka was working with B. Bregvadze. She also received advice from A. Puszkin.

The knowledge acquired in these projects enabled her and her husband Jaroslaw Piasecki to be co-authors of the first polish classical ballet and ballet literature curriculum at the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw (The Fryderyk Chopin University of Music), where in 1972 studies for dance educationalists were enrolled. D. Piasecka's curriculum is based on petersburgian school of classical ballet.

Keywords: Danuta Piasecka, Jaroslaw Piasecki, Vera Kostrovitskaya, The Fryderyk Chopin Acedemy of Music, coaching experience

J. Sibilska-Siudym

**Warsaw tours of N. K. Bogdanova
(materials of «Kurier Warszawski» 1855–1867)**

The report is dedicated to great Russian ballerina, Nadezhda Bogdanova and her guest performances in the Teatr Wielki in Warsaw in the years 1855–1867. The career of the artist took place in Paris, St. Petersburg and Moscow. She also performed in many European capitals. She appeared on the Warsaw stage over 50 times and took part in the romantic repertoire, which was brought to Warsaw by Roman Turczynowicz. Bogdanova's performances greatly influenced the lives of the Warsaw dancers who she danced with.

Keywords: N. Bogdanova, A. Tarnowski, R. Turczynowicz, Teatr Wielki, «Kurier Warszawski», a romantic ballet, ballet history.

Z. Czechlewska

**«Krakow wedding in Ojców»: Petersburg's chapter
in the history of the Polish performance
(to the question of the mutual influence of folklore
and academic in musical theater)**

The aim is the Poland – Russia relations in the history of both cultures. Since Petersburg has always attracted artists, also many Polish ones marked their presence at the Mariiinsky Theatre in the nineteenth century.

The Analysis are the Polish National Dances which had a significant impact on the promotion of cultural heritage in the high society of Petersburg. Forms of art vastly employ Polonaises and Mazurs making them an important components of the performances.

«The wedding in Ojców» with music of Karol Kurpiński and Joseph Damse, Jan Stefani's melodies and Julia Mierzyński's choreography has been prepared in Petersburg in 1851.

Polish music and dance inspirations left a durable mark in the history of culture. Chopin's and Stanislaw Moniuszko's music had a significant impact on the music of the nineteenth century.

Keywords: S. Moniuszko, K. Kurpinsky, «Wedding in Ojców», «Blue mazurka», Polish folklore, Polish ballet, Polish National Dances.

A. K. Vasiliev

Polish motifs in Russian opera

Generalized artistic image of Poland – political and cultural opponent of Russia – at the Imperial Opera was made by contrast, the value of which was detected in the deeper revelation of the Russian national character, type.

Russian operatic drama used to the Polish stories and «keynotes» as a catalyst of conflict, as a circumstance of the collision of the hero with fate, including on a psychological level.

The development of Opera showed that «the Polish conflict» is solved winning on the comparison of Russian melodic and dance-rhythmic Polish characteristics.

Opera Polish national images had content different from their presentation in the performances of the ballet.

Keywords: Russian Opera, national image, «Ivan Susanin», «Boris Godunov», «Eugene Onegin».

M. Y. Gendova

Polish ballroom dancing in the mirror of Russian literature

Ballroom dance with the time of Peter the Great firmly entrenched in the noble life of Russians. Ballroom culture reached its peak in the XIX century, representing a truly multicultural phenomenon. The author raised the issue of the appearance of the polonaise and mazurka into Ballroom-programs of Russian imperial capitals, and about of the socio-cultural and historical context of the phenomenon of the Polish Ballroom Dance, reflected in the works of Russian classical literature.

Keywords: ballroom dance, polonaise, mazurka, emperor, lady, gentleman, dancing master, etiquette.

E. M. Koljada

The heritage of the family of Krasovski: the contribution of the Polish dynasty in the culture of Russia

One of St. Petersburg's dynasties, representatives of which are now known only to a narrow circle of specialists – a dynasty of Krasovsky. The theoretical heritage of the three members of this family deserves special attention, as the contribution of these people in the different scientific disciplines proved to be extremely important for the time they lived and worked, and modernity. This article focuses on the activities of Apollinaris Krasovsky, his grandson Michael Krasovsky and granddaughter Vera Krasovsky.

Keywords: Krasovsky, St. Petersburg, Poles, civil architecture, theory of rationalism, wooden architecture, ballet, theater science.

A. M. Kulegin

Mathilda Kshesinskaya v. Vladimir Lenin. A History of Dispossess Proceedings against Bolshevik Organizations from Kshesinskaya's Mansion (May 1917)

The article is dedicated to one of the most dramatic periods of history of Kshesinskaya's mansion. In early March 1917 the mansion belonging to famous prima ballerina was occupied by soldiers from the workshops of the Reserve Armed Division, and eventually the administrative organs of the Bolshevik's party moved in. Vladimir Lenin worked here practically every day. The primary attention in the article is paid to a story of a hype process of 5 May, 1917 based on a newly found archive sources. The trial on illegal occupation of Kshesinskaya's house brought in an indictment against Bolshevik organizations and personally V. I. Lenin. Although Mathilda Kshesinskaya won a suit, she was not able to return her mansion and had to leave Petrograd and eventually Russia.

Keywords: Mathilda Kshesinskaya, Kshesinskaya's mansion, Vladimir Lenin, Alexandr Kerensky, Bolsheviks, legal argument, revolution, soldiers, bicycle battalion

S. N. Popov

The Polish National Ballet: 2009–2013. First soloist's experience

The article is devoted to the activities of the Polish National ballet (Warsaw) in 2009–2013 and to the experience of the author as a first soloist of the company. There are biography of the Director of the Polish National ballet (since 2009) Krzysztof Pastor and the characteristic of his creations. It is emphasized that the K. Pastor's activities marked a new stage in the development of ballet in Poland. There is also information about productions at the Polish National ballet of choreographers: P. Bart, J. Neumeier, F. Ashton, A. Ratmansky, J. Tyski, etc. Author shows the relationship of the Polish ballet and the Russian school of classical dance through activities of Russian dancers and teachers, people who have worked in Warsaw. This article was prepared on the basis of the lecture presented on the International scientific-practical conference «Ballet at the crossroads of cultures (Russia-Poland)» at the Vaganova Ballet Academy in November 2015.

Keywords: Krzysztof Pastor, Jacek Tyski, Walery Mazepczyk, the Polish National Ballet, Teatr Wielki, Warsaw, «And the Rain Will Pass...» ballet, «Chopin the Romantic Artist» ballet, «Hamlet» ballet.

I. A. Pushkina

Polish dancing in Russian ballet stage

Polish dances in the Russian state became known at the XVII century. In a secular Russian everyday life of the XIX century Mazurka and Krakowiak was popular to some time and regular. These two Polish dance was began to performed on the dramatic stage in vaudeville.

The article provides a brief overview of precedents incarnations Polish themes in Russian theatrical choreography since the first appearances of the motives of the polonaise, mazurka, krakowiak on the stage of the Imperial theater – to the interpretation of modern dance choreographers.

Keywords: F. Chopin, M. Petipa, M. Glinka, K. Goleyzovsky, D. Bryantsev, mazurka, polonaise, krakowiak, a Polish dance, ballet, character dance.

Y. V. Salnikova

«Prideful polish woman» in the context of russian culture (polish-actresses in Russian cinema of the twentieth century)

The paper describes the influence of cinema on cultural relations between Russia and Poland and mutual understanding between the people of the two countries. Biographies of polish actresses as well as russian actresses of polish parentage are given as illustrations.

Keywords: Beata Tyszkiewicz, Janina Żejmo, Ewa Szykulska, Kalina Jędrusik, Eugeniusz Bodo cultural relations, polish cinema, soviet cinema

D. S. Svistunovich

Visually-musical model of Russia in the performance of Krzysztof Jasinski «Devils»

There is an investigation of the problematics of the stage interpretation of the Russian literature's classic by the foreign theatre ensembles in terms of the

performance of Krzysztof Jasinski «Devils» in this article. There is an emphasis on the question of the influence of the national art's traditions on the work of the stage manager when creating the image of Russia on basis of scenic and musical performance decoration. There is also the viewing of practice of using the receptions of symbolist theater in modern stage productions.

Keywords: K. Jasinski, actor, drama, image, director, symbolism, scene, chorus.

A. A. Sokolov-Kaminsky

Mathilda Kshesinska and search for a new ballet in the early XX century

A short essay examines conflict and positive aspects of relations between representative of the famous classical ballet dynasty and the innovative ideas of the early twentieth century (the time, marking the academic crisis).

Matilda Kshesinska was witnessed triumphs Isadora Duncan at the Petersburg stage, and even communicate with a new celebrity, but, unlike M. Fokine and A. Pavlova, her ideas have not penetrated. For creativity Fokina Kshesinska watched closely, although not shared his program.

As the unprecedented success mature «personality, gifted beyond measure», even with attempts to «try on» innovative course by participating in innovative productions Kshesinska remained itself.

Keywords: M. Kshesinska, M. Fokin, classical ballet, St. Petersburg's ballet.

P. M. Stepanova

J. Grotowski's trainings and the problem of the «new body» in the modern theater

The article reviews main definitions of theatre anthropology; special attention is paid to «equivalence» maxima and the «new body». The problems of modeling actor's new body emphasize in modern Russian and Poland theatres are reviewed using the example of groups, working in Grotowski tradition: Gardzienice, Vengate; A. Vasiliev and Klim works and on the basis of plastic theatre experiments: Commune / Warsaw, A. Adasinsky' the «Tree» theatre. There are two basic concepts of actor's existing manner marked in this article: syncretic and synthetical models.

Keywords: E. Grotowski, A. Vasiliev, Klim, A. Adasinsky, equivalence, «a new body» syncretic model, synthetic model, theatrical anthropology.

Methodological issues of science and education

G. K. Zukova

Piano transcription of ballet music. The concert life of XIX–XXI explosives

The article is to specify the artistic and interpretational problems in transcription-based piano repertoire, especially focused on the ballet music arrangements. The historical and practical aspects of piano transcriptions are

analyzed etiologically and ontogenetically from the «Golden Age of Romantic Piano» to nowadays.

Keywords: Piano transcription/arrangement, Musical text, Musical thesaurus, Dance music

Harmonia mundi

V. A. Kushelev

Dionysian and apollonian interpretation of the art and human

The article is devoted to the explanation of the valuable relation of the subject to itself as an object, the role of identity as a condition of selective relationship to another subject.

Keywords: identity, attitude, value, evaluation, selective interaction

R. V. Svetlov

Philosopher in the visual space of the ancient city

The article discusses the place and role of images of the philosophers in the public space of ancient city. Book of Diogenes Laertius becomes an example for studying the dynamics of changes in relation to the images of philosophers in the period of Classic and Hellenistic Greece. The large number of portraits of philosophers who remained from the Roman period can be explained by the fact that the images become an element of private space's decoration.

Keywords: Ancient Art, ancient city, image of philosophers.

Theory and practice of contemporary art

L. A. Menshikov

«An Elusive Aesthetic» in the Anti-art community

The postmodern art in that measure there it purposefully destroys classical model of art communication (the author – the work – the viewer) and forms a new way of creative activity which is accepted to call «anti-art». This art becomes a source of a peculiar sensual experience – «imperceptible or elusive aesthetics». The aesthetic effect arises inadvertently and isn't connected with activity of the author or with the artifacts which have no steady value. The general orientation of creativity is felt in any situations of perception, though it can't be formulated unambiguously, it also makes «imperceptible or elusive aesthetics» of anti-art.

Keywords: postmodernity, fluxus, action art, art of object, intermedia, event, happening, aesthetics, author, anti-art.

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Васильев Александр Кирович — дирижер оркестра, преподаватель Санкт-Петербургской городской детской музыкальной школы им. С. С. Ляховицкой, соискатель Российского института истории искусств. Научный руководитель — Е. В. Третьякова, кандидат искусствоведения.

Гендова Марья Юрьевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научные руководители — И. В. Васильев, кандидат философских наук; П. А. Силкин, кандидат педагогических наук.

Gendova Maria Y. — graduate student, Vaganova Ballet Academy. Scientific advisers — I. V. Vasiliev, Ph.D.; P. A. Silkin, Ph.D.

Горина Татьяна Николаевна — заведующая Мемориальным кабинетом истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gorina Tatiana N. — Head of Memorial office history choreographic education, Vaganova Ballet Academy.

Грабова Лариса Васильевна — заведующая отделом ЦГАЛИ Санкт-Петербурга.

Grabowa Larisa V. — Head of the department TsGALI St. Petersburg.

Жукова Галина Константиновна — кандидат философских наук, доцент кафедры органа, клавесина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

Zhukova Galina K. — Ph. D., Associate Professor of Faculty of Arts, St. Petersburg State University.

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Illarionov Boris A. — PhD, Head of the Department of Theory and History of Ballet, Vaganova Ballet Academy

Клаудиа Карлос-Махей — PhD, заместитель декана, доцент Музыкального университета им. Фредерика Шопена (Варшава).

Klaudia Carlos-Machej — PhD, Deputy Dean Assistant Professor, The Fryderyk Chopin University of Music (Warsaw).

Кольцова Виктория Сергеевна — студентка магистратуры Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель Б. А. Илларионов, кандидат искусствоведения.

Koltsova Victoria S. — student, Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — B. A. Illarionov, PhD.

Коляда Екатерина Михайловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства, факультет изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Kolyada Ekaterina M. — Doctor of Arts, Professor, department of art education and decorative arts, faculty of fine arts, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Константинова Анна Владимировна — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, научный сотрудник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Konstantinova Anna V. — Ph.D., theater critic, researcher at the Vaganova Ballet Academy

Ксенжеквич Беата — Dr. hab., профессор факультета хорового дирижирования, музыкального образования, церковной музыки, ритмики и танца, Музыкальный Университет имени Фредерика Шопена (Варшава).

Książkiewicz Beata — Dr.hab., professor of Department of Choir Conducting, Musical Education, Church Music, Rhythmics and Dance, Fryderyk Chopin University of Music (Warsaw).

Кулегин Алексей Михайлович — кандидат исторических наук, заведующий отделом Государственного музея политической истории России,

Kulegin Aleksei M. — Ph.D., Head of Department at the State Museum of Political History of Russia

Кушелев Виталий Анатольевич — доктор философских наук, профессор кафедры философии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Kushelev Vitaly A. — doctor of Philosophie, Professor at Department of Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Росийского государственного института сценических искусств, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, руководитель Театральной лаборатории Вадима Максимова.

Maksimov Vadim I. — Doctor of Arts, Head of the Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts. Professor Department of ballet Vaganova Ballet Academy, Head of Laboratory Theater Vadim Maximov.

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

Menshikov Leonid A. — Ph.D., Associate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

Попов Сергей Николаевич — солист Финского национального балета, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Б. А. Илларионов, кандидат искусствоведения

Popov Sergey N. — soloist of of the Finnish National Ballet, undergraduate student of Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — B. A. Illarionov, PhD.

Пуртова Тамара Валентиновна — кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной академии хореографии.

Purtova Tamara V. — PhD, professor of the Bolshoi Ballet Academy.

Пушкина Ирина Алексеевна — старший преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Pushkina Irina A. — senior lecturer, Department of Theory and History of Ballet Vaganova Ballet Academy.

Пясецка Данута — преподаватель классического танца, методики и истории балета; Музыкальный Университет им. Фредерика Шопена (Варшава).

Piasecka Danuta — lecturer at The Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw; lecturer of classical ballet with didactics and ballet literature with didactics.

Радина Марина Павловна — ведущий специалист отдела по связям с общественностью и СМИ Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Radina Marina P. — senior specialist of PR department, Vaganova Ballet Academy

Розанова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Rozanova Olga I. — Ph.D., Associate Professor, Department of Education choreographer, Vaganova Ballet Academy

Рудницка Зофья — Dr. hab., преподаватель Музыкального университета им. Фредерика Шопена (Варшава).

Rudnicka Zofia — Dr hab., lecturer at The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw.

Сальникова Юлия Викторовна — культурный обозреватель.

Salnikova Yuliya V. — Cultural Columnist.

Светлов Роман Викторович — доктор философских наук, профессор института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

Svetlov Roman V. — Doctor of Philosophie, professor of the Institute of Philosophy, St. — Petersburg State University.

Свистунович Дмитрий Семенович — аспирант Российского государственного института сценических искусств. Научный руководитель — П. М. Степанова, кандидат искусствоведения.

Svistunovich Dmitry S. — graduate student, Russian State Institute of Performing Arts. Scientific adviser — Stepanova P. M., Ph.D.

Сибильска-Сюдым Йоанна — М.А., преподаватель Музыкального Университета им. Фредерика Шопена (Варшава).

Sibilska-Siudym Joanna — M.A., lecturer at The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw.

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

Sokolov-Kaminsky Arkady A. — PhD, professor of St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

Степанова Полина Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств

Stepanova Polina M. — Ph.D, associate professor, Department of Foreign Art Russian State Institute of Performing Arts

Уральская Валерия Иосифовна — кандидат философских наук, профессор, главный редактор журнала «Балет»

Uralskaya Valeria J. — Ph.D., professor, editor in chief of the magazine «Ballet»

Фролова Ольга Александровна — заведующая сектором Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

Frolova Olga A. — Head of Sector in St. Petersburg State Theatre Library.

Чехлевска Зофья — хореограф, танцовщица; выпускник Музыкального Университета им. Фредерика Шопена (Варшава)

Czechlewska Zofia — Master of Arts, Choreographer, Dancer; graduate of the Fryderyk Chopin University of Music (Warsaw).

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ,
ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее – Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1. 1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1. 2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1. 3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале „Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой«», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2. 2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта – черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля – 25 мм, левое поле – 30 мм. Отступ красной строки в тексте – 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min – 90×120 мм, max – 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместяющихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып.23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Francina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2016 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО
БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2015 г.

Л. И. Абызова. Ежегодная научно-практическая конференция «Hommage à Petipa». № 3 (38). С. 304–305.

Л. И. Абызова. Музыка финского лета (фестиваль в Савонлинне). № 4 (39). С. 251–256.

Л. И. Абызова. В. М. Красовская — новатор жанра балетных обзоров. № 6 (41). С. 17–20.

Л. И. Абызова. В честь великого балетоведа. № 6 (41). С. 191–193.

Н. А. Агафонова. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений. № 4 (39). С. 48–53.

Е. Ю. Аксенова. Чайковский: гений и эпоха. № 3 (38). С. 77–81.

Т. Л. Амосова. Гимнастика во время каникул (к вопросу о поддержании «балетной формы» учащихся младших классов хореографических учебных заведений). № 5 (40). С. 71–77.

Т. Е. Апанасенко. Проблема корректного применения статистических методов в научных работах по балетной педагогике. № 3 (38). С. 216–224.

Е. Н. Байгузина. Балет в карикатурах братьев С. Г. и Н. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб, 1902–1905 гг.). № 2 (37). С. 65–76.

Е. Н. Байгузина. Л. С. Бакст: начало. Кальки эскизов к пантомиме М. И. Петипа «Сердце маркизы» (1902). № 3 (38). С. 46–55.

Е. Н. Байгузина. Эскизы веселого художника с трагической судьбой (работы А. А. Коломойцева из фондов МКИОХО). № 5 (40). С. 14–22.

Е. И. Балакина. Вопросы генезиса феномена Искусства в научной мысли XIX–XX вв. № 2 (37). С. 133–142.

М. А. Барина. Воздушная йога как средство восстановления для артистов балета. № 5 (40). С. 78–80.

Г. А. Безуглая. Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды»). № 1 (36). С. 9–13.

И. И. Бойкова. Атмосфера, энергия и действие спектакля. № 5 (40). С. 161–168.

А. В. Бояркина. Перевод музыковедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчет? № 3 (38). С. 225–229.

А. В. Бояркина. О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу). № 4 (39). С. 189–194.

А. Б. Брегвадзе, О. И. Розанова. Усть-Нарва. В память о Леониде Якобсоне. № 40 (5). С. 227–230.

Т. В. Букина. Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха. № 3 (38). С. 82–91.

Т. В. Букина. В поисках «нового Чайковского» (Международная научная конференция «Чайковский в XXI веке»). № 3 (38). С. 306–307.

Т. В. Букина. Феномен творческой репутации А. К. Глазунова (социологический взгляд). № 4 (39). С. 76–84.

Е. В. Булышева. «Театр панпсихизма» Л. Н. Андреева. № 5 (40). С. 169–175.

Е. В. Васенина. Свободные танцевальные практики: Трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела. № 4 (39). С. 54–62.

А. К. Васильев. Музыкальная драматургия оперы «Евгений Онегин» и постановка танцевальных сцен Л. Ивановым. № 3 (38). С. 92–102.

А. К. Васильев. У истоков оперной режиссуры. «Евгений Онегин» К. А. Корovina, А. А. Горского, П. И. Мельникова. № 5 (40). С. 176–183.

А. К. Васильев. Польские лейтмотивы в русской опере. № 6 (41). С. 91–96.

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова. Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации. № 1 (36). С. 79–86.

М. Л. Вивьен. Вспоминая дорогие имена. № 2 (37). С. 11–13.

К. Б. Венгерова. Принципы ОПОЯЗа и формотворческая философия русского авангарда. № 3 (38). С. 263–270.

Н. С. Ганенко. «День рождения композитора». № 3 (38). С. 103–108.

М. Гендова. «Время, вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х. № 4 (39). С. 122–134.

М. Ю. Гендова. Польские бальные танцы в зеркале русской литературы. № 6 (41). С. 97–102.

И. Г. Генслер. «Когда грянула война...». № 2 (37). С. 14–15.

И. М. Герасимова. Василий Сигарев: Драматургия сквозь оптику кинокамеры. № 4 (39). С. 257–264.

Т. В. Гордеева. Кинестезия в исполнительской практике современного танца. № 1 (36). С. 87–96.

Т. В. Гордеева. Влияние творчества Пины Бауш на формирование интердисциплинарных практик в современном танце. № 4 (39). С. 63–69.

Т. Н. Горина. Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. 2015 г. №№ 1 (36) – 6 (41).

Т. Н. Горина. Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге – Петрограде. № 1 (36). С. 14–20.

А. В. Горн. Чайковский и Малер: Пересечения на территории балета. № 4 (39). С. 135–140.

И. Н. Горная. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романах А. К. Глазунова. № 4 (39). С. 85–91.

М. А. Грибанова, И. В. Васильев. XX юбилейный международный семинар «Сохранение и развитие методики А. Я. Вагановой». № 5 (40). С. 231–233.

Л. В. Грабова. Личный архивный фонд В. М. Красовской в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга. № 6 (41). С. 21–23.

Громова Е. В., Димура И. Н. Формирование профессиональной компетенции в сфере хореографического искусства: вперед к А. Я. Вагановой. № 5 (40). С. 81–87.

А. П. Груцынова. «Потерянный» финал «Баядерки»: К вопросу о драматургии и сюжетной логике. № 4 (39). С. 141–148.

И. Н. Димура. Артистизм как способ совладания с болью. № 3 (38). С. 202–207.

И. Н. Димура. Мужская телесность глазами мужчин. № 4 (39). С. 167–176.

Е. Э. Дробышева. Личность в архитектонике модерна: Баланчин. № 1 (36). С. 21–27.

Е. Э. Дробышева. Танец в аксиологическом дискурсе: Проблема подлинности. № 4 (39). С. 195–201.

Н. Л. Дунаева. «Чайковский посредством Стравинского». № 3 (38). С. 103–108.

А. В. Епишин. Дж. Баланчин и С. С. Прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или рождение балетного шедевра по принципу дополнительности (ч. 1) 40

О. С. Ершова. Развитие выносливости в системе ФКиС и в хореографии. № 5 (40). С. 88–95.

О. Ю. Ефремов. Педагогам классического танца (учебное пособие П. А. Силкина «История и теория балетной педагогики. Классический танец»). № 1 (36). С. 195–196.

Е. А. Жарова. Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Государственного музея городской скульптуры. № 3 (38). С. 56–61.

Г. К. Жукова. Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XIX – XXI вв. № 6 (41). С. 156–162.

Д. С. Завалишин, М. В. Макаренко. Инновации в балетном образовании на основе новых знаний о физиологии человека. № 5 (40). С. 96–101.

В. А. Звездочкин. Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона). № 5 (40). С. 46–52.

Н. Н. Зозулина. Хореографическая концепция, драматургия и тематика «Симфонии до мажор» Баланчина. № 3 (38). С. 160–172.

Н. Н. Зозулина. Военные хроники ленинградского балета (об одноименной книге Л. И. Абызовой). № 3 (38). С. 302–303.

Н. Н. Зозулина. 273-й выпуск. № 4 (39). С. 270.

К. А. Иванова. «Детский альбом» П. И. Чайковского на уроках ритмики. № 3 (38). С. 109–112.

Б. А. Илларионов. Двудликий Янус (о книге Г. А. Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа»). № 4 (39). С. 265–267.

Б. А. Илларионов. В. М. Красовская и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой 41

Г. Ж. Капанова. Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета. № 4 (39). С. 177–182.

Д. Н. Катыхева. Петипа. Восхождение к одухотворенному танцу. № 4 (39). С. 149–154.

А. Ю. Кильдюшкина. Ансамбли традиционных народных инструментов как основа коллективного народно-инструментального исполнительства в Мордовии. № 5 (40). С. 184–190.

О. В. Кирпиченкова. Легендарная «Свадебка» Стравинского-Нижинской в интерпретациях И. Килиана и А. Прельжокажа. № 3 (38). С. 271–277.

Е. Е. Киселева. Две «Дидоны». Оперное либретто в XVII и XVIII вв. № 3 (38). С. 237–245.

Н. В. Киселева. «Красный мак» Р. М. Глиэра. Первая постановка в Америке. № 2 (37). С. 98–103.

В. Л. Кокоренко. Психология творческой деятельности: опыт и потенциал. По материалам курса «Психология творческой деятельности». № 2 (37). С. 110–122.; № 3 (38). С. 208–215.

Э. В. Кокорина. «Я очень хотела танцевать...». № 2(37). С. 16–19.

Е. М. Коляда. П. И. Чайковский в историко-культурном ландшафте подмосковных усадеб. № 3 (38). С. 113–120.

Е. М. Коляда. Наследие династии Красовских: вклад польской семьи в культуру России. № 6 (41). С. 103–111.

В. С. Кольцова. Работы А. Я. Левинсона как источник исторических исследований В. М. Красовской. № 6 (41). С. 36–39.

Г. Т. Комлева. Школа Баланчина – своеобразие и традиция. № 1 (36). С. 27–30.

А. В. Константинова. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.). № 4 (39). С. 219–236.

И. И. Крымская. Композитор Ф. А. Гартман – сотрудник хореографа Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек». № 2 (37). С. 77–83.

И. И. Крымская. Композитор Фома Гартман: биографические заметки о бытом соотечественнике круга Кандинского. № 4 (39). С. 237–250.

Б. Ксенжкевич. Влияние методики А. Я. Вагановой в контексте истории и практики польского балета. № 6 (41). С. 66–73.

Т. Е. Кузовлева. Ода к радости мысли. Н. Н. Боярчикову – 80. № 4 (39). С. 9–20.

А. М. Кулегин. Матильда Кшесинская против Владимира Ленина. Из истории судебного процесса о выселении большевистских организаций из особняка М. Кшесинской (май 1917 г.). № 6 (41). С. 112–120.

Ю. Б. Кунина. К. Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце. № 4 (39). С. 155–161.

Л. А. Купец. Дебюсси и Чайковский: траектория творческих (не)встреч. № 3 (38). С. 121–128.

В. А. Кушелев Дионисийское и аполлоновское истолкование искусства и человека. № 6 (41). С. 163–170.

С. В. Лаврова. Дж. Баланчин: композитор и творческий партнер композитора. № 1 (36). С. 31–44.

С. В. Лаврова. «Посттравматический синдром» в новой музыке. № 2 (37). С. 143–153.

С. В. Лаврова. Творчество П. И. Чайковского в эстетическом дискурсе музыки постановгарда. № 3 (38). С. 129–131.

С. В. Лаврова. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства. № 3 (38). С. 277–290.

С. В. Лаврова. Философия трансгуманизма и Новая музыка. № 4 (39). С. 202–211.

С. В. Лаврова. Феномен фреймового мышления в Новой музыке постсериализма. № 5 (40). С. 155–160.

С. В. Лалетин. Наследие М. И. Петипа в фондах Санкт-Петербургского Театрального музея. № 3 (38). С. 40–45.

Н. А. Левданская. Первые художники владивостокского андеграунда: 1960-е гг. № 1 (36). С. 126–133.

Н. Г. Легат. Стихи из архива лондонской Королевской школы балета (The Royal Ballet School Collection, White Lodge Museum). № 2 (37). С. 94–97.

Т. Н. Легат. «Мама так и не узнала, что я поступила в ЛХУ...» 37

В. В. Лелеко. А. К. Глазунов: личность и творчество. № 4 (39). С. 92–96.

В. Д. Лелеко. «Не продается вдохновенье ...». П. И. Чайковский и меценаты (к постановке проблемы). № 3 (38). С. 132–136.

В. Д. Лелеко. «Раймонда» А. К. Глазунова: горизонты искусствоведческого дискурса. № 4 (39). С. 97–109.

Е. В. Лобанкова (Ключникова). «Неактуальный классик»? Образ П. И. Чайковского в эпоху первой мировой войны (по материалам «Русской музыкальной газеты»). № 3 (38). С. 137–146.

Е. В. Лобанкова (Ключникова) А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин: История творческих контактов (модель биографии русского композитора). № 4 (39). С. 110–121.

Н. В. Логдачева. Балет в творчестве скульптора В. А. Беклемишева. № 3 (38). С. 62–65.

Е. К. Луговая. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности. № 4 (39). С. 162–166.

В. И. Максимов. Издания Академии Русского балета к 100-летию юбилею В. М. Красовской и 90-летию юбилею И. Д. Бельского. № 6 (41). С. 188–190.

А. С. Максимова. Сергей Дягилев в творческих рецепциях и музыкальных посвящениях Владимира Дукельского. № 5 (40). С. 53–61.

М. А. Марина. Формирование балетной стопы в системе профессионального и предпрофессионального хореографического образования. № 5 (40). С. 102–112.

П. Ю. Масленников. Оценка состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. № 1 (36). С. 114–119.

П. Ю. Масленников. К вопросу о массе тела будущих танцовщиц. № 5 (40). С. 113–116.

О. Г. Махо. Образы Войны и Науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро. № 2 (37). С. 154–161.

О. Г. Махо. Гротта Изабеллы д'Эсте и ее коллекция. № 5 (40). С. 191–200.

Ю. А. Машкина. Хореография Дж. Баланчина на пермской сцене. № 1 (36). С. 45–47.

Л. Л. Мельникова. «Я — из второго блокадного набора...» 37

Л. А. Меньшиков. Флюксус в Британии. № 1 (36). С. 155–165.

Л. А. Меньшиков. Самоопределение флюкса. № 2 (37). С. 178–185.

Л. А. Меньшиков. Сетевые технологии в искусстве второй половины XX века: сетевое продвижение флюкса. № 3 (38). С. 291–297.

Л. А. Меньшиков Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства. № 5 (40). С. 216–226.

Л. А. Меньшиков. «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства. № 6 (41). С. 180–189.

Э. В. Минченков (Брегвадзе). «Этого не забыть!». № 2 (37). С. 27–30.

Х. Ф. Мустаев. Далекое и близкое. Из воспоминаний. № 2 (37). С. 31–34.

Ю. М. Найдич. «Было это так...». № 2 (37). С. 35–37.

Е. А. Никифорова. Драматургические трансформации балета С. С. Прокофьева «Золушка». № 3 (38). С. 66–76.

Д. С. Новиков Грациозность Марии Тальони в контексте философии Г. Спенсера. № 3 (38). С. 173–177.

Е. А. Ногина. Б. В. Асафьев — создатель первого советского телебалета. № 3 (38). С. 177–184.

Е. В. Овчинникова. К проблеме врачебно-педагогического контроля в условиях современной программы преподавания классического танца. № 5 (40). С. 117–121.

А. В. Оленева. Оценка функционального состояния дыхательной системы учащихся младших классов академии русского балета имени А. Я. Вагановой. № 5 (40). С. 122–126.

Д. А. Ольшанский. Тело и плоть в антропологическом проекте Пины Бауш. № 4 (39). С. 70–75.

В. В. Омельницкая. Особенности исполнительской техники в балетах Дж. Баланчина. № 1 (36). С. 48–50.

Е. А. Островская, С. В. Лаврова. Пространство звука versus безумие полифонии мира. № 1 (36). С. 166–175.

Ю. Н. Петухов. «Наша задача — разбудить творческое восприятие прекрасного» (беседу с балетмейстером записала Г. С. Вараксина). № 2 (37). С. 104–109.

А. В. Полеха. О развитии слуха джазовых музыкантов (по американским методическим материалам). № 2 (37). С. 123–132.

О. Н. Полисадова. С. Дягилев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность. № 1 (36). С. 51–56.

Н. И. Полтавченко. «То страшное время вспоминаю как сон...» 37

А. М. Полубенцев. К вопросу об авторстве хореографии балета Л. Минкуса «Дон Кихот». № 3 (38). С. 29–39.

С. Н. Попов. Польский национальный балет 2009–2013 гг. Из практического опыта. № 6 (41). С. 212–129.

Т. В. Пуртова. К проблеме преподавания предмета «История балета» в ВУЗах искусств. № 6 (41). С. 33–35.

И. А. Пушкина. В честь 70-летия Победы. № 2 (37). С. 9–10.

И. А. Пушкина, Е. Н. Чмиль. Памяти Э. В. Кокориной (1932–2015). № 3 (38). С. 312–313.

И. А. Пушкина. Малоизвестные страницы жизни солистки Кировского театра (материалы к биографии Н. А. Анисимовой). № 6 (41). С. 40–48.

И. А. Пушкина. Польские танцы на русской балетной сцене. № 6 (41). С. 130–135.

И. А. Пушкина. Научно-практическая конференция «Балет сквозь литературу». № 6 (41). С. 194.

И. А. Пушкина., А. В. Константинова. На перекрестке великих культур. № 6 (41). С. 195–197.

Д. Пясецка. С благодарностью к моим ленинградским учителям. № 6 (41). С. 74–78.

М. П. Радица. «Фея кукол» в Петербурге (к воссозданию спектакля в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой). № 6 (41). С. 49–57.

М. С. Родионова. «Время было совершенно необычное...». № 2 (37). С. 41–44.

О. И. Розанова. Пермский эксклюзив (Сомнамбула», «Доницетти-вариации», «Концерто-барокко»). № 1 (36). С. 57–61.

О. И. Розанова. «Лебединое озеро» — «по-киношному» (балет А. Ахметова на сцене Государственного приморского театра оперы и балета). № 3 (38). С. 298–301.

О. И. Розанова. Никита Ксенофонов. Портрет выпускника. № 4 (39). С. 31–35.

О. И. Розанова. Тройной юбилей Вадима Сиротина. № 5 (40). С. 23–28.

О. И. Розанова. Незабываемые встречи. № 6 (41). С. 198–199.

Ю. В. Сальникова. «Гордая полячка» в контексте русской культуры (актрисы-польки в российском кинематографе XX в.). № 6 (41). С. 136–144.

А. А. Самохина. «Соперница гордой Мельпомены». Мелодрама в русской театральной критике тридцатых — сороковых годов XIX века. (ч. II). № 1 (36). С. 133–147.

П. В. Самсонова. Специфика исполнения традиционного театрального танца в японском театре Кабуки. № 3 (38). С. 230–236.

Т. А. Сапегина. Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея. № 3 (38). С. 147–153.

Л. Н. Сафронова. «Суровые дни войны нас научили терпеть...». № 2 (37). С. 45–47.

Р. В. Светлов. Философ в визуальном пространстве античного города. № 6 (41). С. 171–179.

Д. С. Свистунович. Визуально-музыкальный образ России в спектакле Кшиштофа Ясиньского «Бесы». № 6 (41). С. 145–149.

Й. Сибильска-Сюдим. Варшавские гастроли Н. К. Богдановой (по материалам «Kurier Warszawski» 1855–1867 гг.). № 6 (41). С. 79–85.

П. А. Силкин. Педагогическое наследие А. Я. Вагановой — урок классического танца. № 1 (36). С. 75–78.

П. А. Силкин. Особенности структуры экзерсиса Н. Г. Легата. № 2 (37). С. 84–88.

П. А. Силкин. Первые «Вагановские чтения». № 4 (39). С. 273.

Л. А. Скафтымова. О загадках последней симфонии Д. Д. Шостаковича. № 5 (40). С. 201–205.

Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь. Стилевые особенности Прелюдии и фуги ре минор С. Слонимского. № 1 (36). С. 183–194.

В. В. Смирнов. И. Ф. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации). № 5 (40). С. 206–215.

М. В. Смирнова. В. Горовиц играет музыку С. Рахманинова: опыт сравнительного анализа интерпретаций. № 3 (38). С. 246–251.

Ю. С. Смирнова. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона. № 1 (36). С. 98–105.

А. А. Соколов-Каминский. Джордж Баланчин — интеллектуал. № 1 (36). С. 62–68.

А. А. Соколов-Каминский. Матильда Кшесинская и поиски нового в балете начала XX в. № 6 (41). С. 150–151.

Т. А. Соломкина. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. Период 1914–1921 гг. № 1 (36). С. 148–154.

И. А. Степаник. Актуальные проблемы медико-биологического сопровождения хореографии. № 5 (40). С. 127–134.

П. М. Степанова. Тренинги Е. Гротовского и проблема «нового тела» в современном театре. № 6 (41). С. 152–155.

Н. В. Стоева. Имажинизм: «Кафейная эпоха». № 2 (37). С. 162–169.

М. В. Субботин. Институты сохранения и развития творческого наследия Дж. Баланчина. № 1 (36). С. 65–68.

С. В. Тихоненко. Балеты Дж. Баланчина по мотивам «Раймонды». № 1 (36). С. 69–74.

Д. В. Толмачев, П. Ю. Масленников. Анализ соматотипов воспитанников 1–5 классов исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. № 5 (40). С. 135–141.

А. Ш. Тхостов, О. В. Митина, А. С. Нелюбина, И. В. Плужников, И. Н. Димура, П. Ю. Масленников. Типология личностной самооценки подростков, профессионально обучающихся классическому танцу. № 5 (40). С. 142–151.

Ю. В. Уколова. Ученики лондонской студии Н. Г. Легата. № 2 (37). С. 89–93.

Д. Д. Уразымбетов. Семантические аспекты хореографии. № 1 (36). С. 106–113.

В. И. Уральская. Балетоведение: профессиограмма, кадры, образование. № 6 (41). С. 30–32.

С. А. Федорова, Т. М. Климова. К проблеме рационального питания учащихся хореографического колледжа в экстремальных условиях Севера. № 5 (40). С. 152–154.

Ю. А. Финкельштейн. Специфика трактовки тембра классической гитары в творчестве С. Губайдулиной. «Токката» и «Серенада» 36

Ю. А. Финкельштейн. Гитара в композиторском творчестве Б. В. Асафьева: жанры, стиль. № 3 (38). С. 251–262.

М. Х. Франгопуло. В дни войны (из архива Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования). № 3 (38). С. 11–28.; № 4 (39). С. 21–30.; № 5 (40). С. 29–45.

Л. К. Франева. Формирование зрительской аудитории в исполнительских искусствах через абонементы и клубы друзей. № 4 (39). С. 212–218.

О. А. Фролова. Личная библиотека В. М. Красовской в фонде СПГТБ. № 6 (41). С. 24–29.

А. С. Хамзин. «Я был дворовым мальчишкой...». № 2 (37). С. 48–51.

Д. Е. Хохлова. Джон Кранко. К истории создания многоактных балетных спектаклей на литературные сюжеты. № 3 (38). С. 185–192.

Н. М. Цискаридзе. «Пришлось искать собственные акценты...» (беседу о балете Р. Пети «Кармен. Соло» записала Г. Вараксина). № 3 (38). С. 193–196.

Н. М. Цискаридзе. «Она была легкомысленна и богемна, но служила балету беспрекословно» (беседу о Марине Семеновой ведет Л. И. Абызова). № 5 (40). С. 9–13.

В. П. Цырулева. «Запомнилось на всю жизнь...». № 2 (37). С. 56–57.

Т. В. Черкашина. Педагогические приемы развития мотивации в обучении классическому танцу. № 3 (38). С. 197–201.

Т. В. Черкашина. Роль мотивации в формировании волевой саморегуляции у начинающих обучение классическому танцу. № 4 (39). С. 183–188.

С. Чехлевска. «Краковская свадьба в Ойцуве» – петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре). № 6 (41). С. 86–90.

В. О. Чушкина. Лики современной хореографии: Антон Пимонов, Константин Кейхель, Владимир Варнава. № 5 (40). С. 62–70.

С. В. Шабанова. Михаил Шемякин: «Мой Щелкунчик». К вопросу о роли хореографа в театральном проекте художника. № 3 (38). С. 154–159.

Ф. М. Шак. О терминологических проблемах массовой музыки. № 2 (37). С. 186–190.

А. Н. Шелемов. Проблемы методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец». № 1 (36). С. 120–125.

В. А. Шекалов. П. И. Чайковский и старинная музыка. № 2 (37). С. 170–177.

Н. С. Янанис. «Я была совсем маленькая...». № 2 (37). С. 58–62.

Н. Б. Ястребова. «После выпускного была война...». № 2 (37). С. 58–62.

R. Arndt. «Suchen und finden» – das wuppertaler modell des tanztheaters (на нем. яз.). № 4 (39). С. 39–47.

K. Carlos-Machej. Tradycja rosyjskiej szkoły tańca klasycznego w edukacji baletowej Polska. Metodyczne kontakty (на польском яз.). № 6 (41). С. 61–65.

Z. Rudnicka. Etiudy choreograficzne jako istotny element procesu kształtowania sylwetki artystycznej ucznia szkoły baletowej (на польском яз.). № 6 (41). С. 61–65.

R. Schenfeld. Pina (на англ. яз.). № 4 (39). С. 36–38.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (41) 2015

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 00.00.2015. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 19,99 + 0,81 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.