



ВЕСТНИК № 1 (36) АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА 2015 ГОД им. А. Я. Вагановой

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального 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

Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

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 современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор

Кокорина Эльвира Валентиновна — заведующая кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, 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 методики преподавания 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

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

Иностранные члены Редакционного совета:

Деннис Рич — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor

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

Элизабет Платель — директор хореографической школы Opéra national de Paris

Редакционная коллегия

Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

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

Абызова Лариса Ивановна — доцент кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения.

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 — доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения, доцент.

Головина Татьяна Ильинична — проректор по учебно-воспитательной работе, заведующая кафедрой общеобразовательных дисциплин, кандидат культурологии.
Димура Ирина Николаевна — доцент кафедры общей педагогики, кандидат педагогических наук.

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

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения.

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

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

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

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

Синичкина Наталия Ивановна — профессор кафедры общей педагогики, доктор педагогических наук.

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

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

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич — профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

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 звучать 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, which appears to be 'N. M. Tsiskaridze'. The signature is written in a cursive, flowing style with some loops and flourishes.

Ректор
Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели и авторы!

Предлагая Вашему вниманию первый в 2015 году номер, мы надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество, благодаря которому наш журнал становится интересным для все более широкой аудитории.

Наступающий год обещает быть насыщенным для всех, кто остается с нами. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой готовится отметить мероприятиями достойного уровня, некоторые из юбилейных дат. В честь 175-летия со дня рождения П. И. Чайковского пройдет Международная научная конференция «Чайковский в XXI веке». Научно-практическим семинаром будет отмечено 75-летие со дня рождения известнейшей немецкой танцовщицы и хореографа Пины Бауш. Тематика прочих семинаров и конференций 2015 года достаточно широка: реконструкция и развитие исторического бытового танца, вопросы интерпретации классического искусства и претворения традиций в современном искусстве, история российско-польских связей в области сценических искусств и др. В июне состоятся I Международные Вагановские чтения. Их цель — популяризировать в широкой научной и творческой среде педагогическое и хореографическое наследие фундаментальной для Русского балета личности А. Я. Вагановой, актуализировать его связи со школой и сценической практикой современного балета.

Эти и другие события найдут отклик на страницах «Вестника», и, оставаясь нашими читателями, Вы сможете быть в курсе всех новостей.

В первом номере 2015 года хотелось бы обратить Ваше внимание на блок статей, посвященных прошедшему в 2014 году юбилею Джорджа Баланчина. Мы стремились к всестороннему освещению многогранной деятельности этого гения XX века. Исходя из названий статей, можно осознать в полной мере универсальность его таланта: «Особенности исполнительской техники в балетах Баланчина» (В. В. Омельницкая), «Баланчин-интеллектуал» (А. А. Соколов-Каминский), «Баланчин — композитор и творческий партнер композитора» (С. В. Лаврова).

Желаем авторам и читателям новых научных открытий и творческих свершений, благодарим за поддержку нашего журнала!

*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

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО. К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Г. А. Безуглая. Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды»)	9
Т. Н. Горина. Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге — Петрограде	14
Е. Э. Дробышева. Личность в архитектонике модерна: Баланчин	21
Г. Т. Комлева. Школа Баланчина и традиция	27
С. В. Лаврова. Дж. Баланчин — композитор и творческий партнер композитора	31
Ю. А. Машкина. Хореография Дж. Баланчина на пермской сцене	45
В. В. Омельницкая. Особенности исполнительской техники в балетах Дж. Баланчина	48
О. Н. Полисадова. С. Дягилев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность	51
О. И. Розанова. Пермский эксклюзив («Сомнамбула», «Доницетти-вариации», «Кончерто-барокко»)	57
А. А. Соколов-Каминский. Джордж Баланчин — интеллектуал	62
М. В. Субботин. Институты сохранения и развития творческого наследия Дж. Баланчина	65
С. В. Тихоненко. Балеты Дж. Баланчина по мотивам «Раймонды»	69

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

П. А. Силкин. Педагогическое наследие А. Я. Вагановой — урок классического танца	75
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова. Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации	79
Т. В. Гордеева. Кинестезия в исполнительской практике современного танца	87
Ю. С. Смирнова. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона	98
Д. Д. Уразымбетов. Семиотические аспекты хореографии	106

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

П. Ю. Масленников. Оценка состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой	114
А. Н. Шелемов. Проблемы методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец»	120

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

Н. А. Левданская. Первые художники владивостокского андеграунда: 1960-е годы ...	126
А. А. Самохина. «Соперница гордой Мельпомены». Мелодрама в русской театральной критике тридцатых — сороковых годов XIX века. (Ч. II)	133
Т. А. Соломкина. Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. 1914–1921 гг.	148

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

<i>Л. А. Меньшиков.</i> Британский флюксус	155
<i>Е. А. Островская, С. В. Лаврова.</i> Пространство звука versus безумие полифонии мира	166
<i>Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь.</i> Стилиевые особенности Прелюдии и Фуги ре минор С. Слонимского	176
<i>Ю. А. Финкельштейн, Н. В. Маковская.</i> Специфика трактовки тембра классической гитары в творчестве С. Губайдулиной. «Токката» и «Серенада»	183

КНИЖНАЯ ПОЛКА

<i>О. Ю. Ефремов.</i> Педагогам классического танца (учебное пособие П. А. Силкина «История и теория балетной педагогики. Классический танец»)	195
---	-----

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014 г.	197
<i>Т. Н. Горина.</i> Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. Декабрь 2014	199
«Prix De Lausanne 43»	201
Список сокращений	202
Аннотации	203
Авторы	222
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	226
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой	227
К сведению подписчиков	229
Читайте в следующем номере	230

CONTENTS

From the Rector of Vaganova ballet Academy Nikolay M. Tsiskaridze	3
From the Edition	4

GEORGE BALANCHINE: LIFE AND WORK.

BY THE 110-TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

<i>G. A. Bezuglaya.</i> Musical composition of J. Balanchine «Raymonda Variations»	9
<i>T. N. Gorina.</i> Addresses of George Balanchine in St. Petersburg — Petrograd	14
<i>E. E. Drobysheva.</i> Personality in the architectonics of Modern: Balanchine	21
<i>G. T. Komleva.</i> Balanchine's School and tradition	27
<i>S. V. Lavrova.</i> J. Balanchine — composer and creative partner of the composer	31
<i>Y. A. Mashkina.</i> Choreography by George Balanchine on the Permian stage	45
<i>V. V. Omelnitskaja.</i> Features of performing techniques in George Balanchin's ballets	48
<i>O. N. Polisadova.</i> Diaghilev and George Balanchine: style and personality	51
<i>O. I. Rozanova.</i> Exclusive in Perm («Concerto Baroque», «Sonnambula», «Donizetti Variations»)	57
<i>A. Sokolov-Kaminsky.</i> George Balanchine — the intellectual	62
<i>M. V. Subbotin.</i> Institutes to secure preservation and development of George Balanchine's creative heritage	65
<i>S. V. Tihonenko.</i> George Balanchine's ballets based on the «Raymonda»	69

VAGANOVA BALLETT ACADEMY:

EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE

<i>P. A. Silkin.</i> Pedagogical heritage of A. Vaganova: classical dance-lesson	75
--	----

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC

<i>V. Vasiliev, M. Y. Gendova.</i> Category spirituality and performing style: aspects of modern interpretation	79
<i>T. V. Gordeeva.</i> Kinesthesia in a performance practice of the contemporary dance	87
<i>Y. S. Smirnova.</i> Character dance in the early works Vainonen B. and L. Jacobson	98
<i>D. D. Urazymbetov.</i> Semiotic aspects of choreography	106

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY

<i>P. Y. Maslennikov.</i> Evaluation of the respiratory system of pupils of 1st class of performance faculty of Vaganova ballet Academy	114
<i>N. Shelemov.</i> Problems of methodological base of the discipline of «Duet of classical dance»	120

IN A MIRROR OF ARTS

<i>N. A. Levdanskaja.</i> The first artists of Vladivostok's «underground» in 1960s	126
<i>A. Samokhina.</i> «The rival of the proud Melpomene». Melodrama in the Russian theatrical criticism in the thirties — forties of the XIX century (P. II)	133
<i>T. A. Solomkina.</i> Plastic expression of an expressionistic actor on stage and on a screen	148

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

<i>L. A. Menshikov.</i> The British Fluxus Art	155
<i>E. A. Ostrovskaja, S. V. Lavrova.</i> Space of sound versus madness of the world polyphony ...	166
<i>R. N. Slonimskaya, Tzu-Yin Lin.</i> Style features Preludes and Fugues in d minor S. Slonimsky	176
<i>Y. A. Finkelshtein, N. V. Makovskaja.</i> The specific of the interpretation of the timbre of the classical guitar in the works of S. Gubaidulina «Toccatà» and «Serenade»	183

BOOKSHELF

<i>O. Y. Efremov.</i> To teachers of classical dance («History and Theory of ballet pedagogy. Classical dance» of P. A. Silkin)	195
--	-----

CHRONICLE

Graduates of the Vaganova ballet Academy. 2014	197
<i>T. N. Gorina.</i> Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education. December 2014	199
«Prix De Lausanne 43»	201
List of acronyms	202
Abstracts	203
List of autors	222
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	226
List of requirements shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	227
To data of follovers	229
Anons of № 37	230

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО. К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

УДК 792.8

Г. А. Безуглая

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ БАЛЕТА
ДЖ. БАЛАНЧИНА «RAYMONDA VARIATIONS»
(«ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РАЙМОНДЫ»)

На протяжении своей долгой творческой жизни Дж. Баланчин неоднократно обращался к партитуре «Раймонды» А. Глазунова. Первой работой стал трехактный спектакль «Раймонда» (1946), созданный по мотивам хореографии Петипа (в сотрудничестве А. Даниловой) для Балета Монте-Карло. Впоследствии музыка глазуновской Раймонды вдохновляла Баланчина на уже совершенно оригинальные постановки. Их было три, и это были бессюжетные одноактные балеты. Спектакли «Pas de Dix» (1955) и «Венгерский кортеж» (1973) Баланчин поставил на музыку последнего акта «Раймонды». А для одноактной постановки 1961 г., которая имела первоначальное название «Вальс и вариации», Баланчин выбрал номера из первого и второго актов.

Подбор музыки для балетных спектаклей всегда носил у Баланчина творческий, созидательный характер. В редакторской работе с музыкой хореограф проявлял высокую музыкальную компетентность, совершенный вкус, чувство меры и бережное отношение к композитору — автору первоисточника. Большинство музыкальных сюит¹, составленных Баланчиным, имеют неповторимый облик, демонстрирующий его индивидуальный замысел. В этом смысле все музыкальные композиции выдающегося хореографа являются авторскими работами, отражающими художественные принципы Баланчина-музыканта. В них он ясно демонстрировал свое художественное видение, проявляющееся в том числе в отношении к различным типам композиционных структур.

В качестве иллюстрации, более подробно раскрывающей особенности музыкальной работы Баланчина, рассмотрим композицию, созданную хореографом

¹ Например, музыкальная композиция балета «Сон в летнюю ночь», включающая в себя, наряду с увертюрой «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, фрагменты других его увертюр, а также 9 симфонии. Или композиция «Изумрудов», состоящая из фрагментов театральной музыки Г. Форе («Шейлок», «Пеллеас и Мелизанда»).

для одноактного балета «Raymonda Variations» (1961), название которого в России получило новую, семантически более изысканную форму: «Вариации на тему Раймонды».

Для наглядности представим сюиту этого балета в виде списка номеров, с страничным указанием на их расположение в оригинальном клавирном переложении «Раймонды» [1].

Увертюра:

Антракт ко 2 картине, I акта, Мимическая сцена I акта — с. 42, 40.

Фантастический вальс из 2 картины — с. 55

Большое Адажио (Ре мажор) — с. 51

Вариации:

Вариация 1, ре бемоль мажор, 2/4 из 2 картины — с. 60

Вариация 2, ля мажор, 6/8 из 2 картины — с. 61

Вариация 1, бемоль мажор, 2/4 из II акта — с. 91

Вариация 2, си мажор, 6/8 из II акта — с. 93

Прелюдия и Вариация, си мажор (арфная), из 1 картины — с. 38

Вариация 3, до мажор, 9/8 из 2 картины — с. 62

Пиццикато, ре мажор, из I акта — с. 29

Вариация 2, соль мажор, из последнего акта — с. 152

Вариация 4 для Раймонды, фа мажор, 2/4 — с. 96.

Кода 2 картины 1 акта, фа мажор — с. 64

Большая кода 2 акта, ми мажор — с. 98

Сразу укажем на два небольших изменения, внесенных Баланчиным в первоначальный текст партитуры. Первое представляет собой простую отмену репризы (т. е. сокращение повтора) в среднем эпизоде Фантастического вальса.

Второе является более серьезным (и довольно интересным) редакторским вторжением в авторский текст. Изменение сделано в Увертюре, то есть в знаменитом «Антракте» ко 2 картине I акта: он потерял два заключительных такта, вместо которых в версии Баланчина исполняется шесть других. Откуда они взяты? Из этого же акта, из до-мажорной «Мимической сцены», имеющей тот же тематический материал. Благодаря секвентному сдвигу на полтона вниз, происходящему в результате этого оригинального «сцепления» материала, звучание приобретает свежесть и дополнительную энергию, а басовый органнй пункт превращается в доминантовый по отношению к фа-мажорной теме вальса. Таким образом, маленькая перестановка позволила Баланчину связать тонально Увертюру и следующий за ней Фантастический вальс.

Интересно, что для соединения двух код, тоже исполняемых в балете Баланчина *attaca* (без перерыва), искать дополнения в виде специальной «врезки» Баланчину не понадобилось вообще. Вторая, ми-мажорная кода (из 2 акта), начинающаяся с повторения того же фа-мажорного трезвучия, которым оканчивается первая кода (из первого акта), чудесным образом звучит как естественное продолжение и окончание праздничного, яркого финала балета.

Вот так выглядит тональный план всей сюиты:

Des — F — D — Des — A — Des — H — H — C — D — G — F — F — E.

Благодаря двум необычным сочленениям, сюита приобрела облик тонально организованного целого, имеющего три тональных опоры (Des, H и F), образующие сопряжения и тяготения, объединяющие собранный воедино материал.

В основе развертывания формы здесь ясно угадывается композиционный замысел одноактной симфонической сюиты. Эта форма, конечно же, очень близка, даже родственна структурным очертаниям самой «Раймонды». Неслучайно Б. Асафьев, высоко ценивший балет Глазунова, определял его центральную композиционную идею как «сплетение сюит». Однако сюита балета Баланчина как жанр, принадлежащий музыкальному театру, проявляет признаки еще одного, синтетического по своей природе, жанра. Она явно демонстрирует родство с многочастным жанром классического балета — *Grand Pas*.

Grand pas (Большое классическое па) — крупная ансамблевая форма, объединяющая танцы с участием солистов, корифеев и кордебалета. Она представляет собой в некотором роде «укрупненную» и динамичную разновидность *Pas de deux*, и обычно выполняет функцию заключительного раздела акта балета. В качестве одной из определяющих особенностей этого жанра отметим его дивертисментный характер, предоставляющий возможность показать большое разнообразие «чистых» танцев, не связанных с сюжетными коллизиями балетного спектакля.

Указанное свойство *Grand pas* послужило толчком для развития и переосмысления этого жанра в XX в., в эпоху возрастающего интереса к бессюжетным формам балетного искусства. Подобную трансформацию пережил, например, один из классических образцов этого жанра — Большое классическое па из балета «Пахита» Э. Дельдевеза-Л. Минкуса в постановке М. Петипа. Эта жемчужина репертуара балетного театра получила новое предназначение и, фактически, приобрела новый статус самостоятельного одноактного балета-дивертисмента, ярко воплощающего самодостаточную танцевально-драматургическую идею великолепного «парадного портрета труппы», «дефиле балерин», демонстрирующих чудеса исполнительского мастерства в калейдоскопе чередующихся вариаций.

Характерные особенности такого одноактного танцевального дивертисмента ясно угадываются и в замысле Баланчина. Сходство здесь можно наблюдать не только в близости драматургического замысла, но и на уровне структурно-композиционном. Музыкальная композиция Большого классического па из «Пахиты» как творение позднеклассицистской эпохи демонстрирует характерные черты «имперского стиля»: симметрию, четкость и геометричность форм и линий, устойчивость и массивность конструкции. Композиция «Пахиты» объединяет трехдольное жанровое антре, адажио, варьируемое число вариаций (от 4 до 9) и двухдольную коду. Внутренний мини-цикл вариаций при этом отсылает визуальное и музыкальное восприятие к архитектурному приему объединения нескольких этажей в виде колоннады.

Баланчинская «Раймонда» включает в себя тоже трехдольное жанровое антре (вальс), адажио, цикл из 9 вариаций и венчающую композицию двойную коду.

Особое сходство с «ампирными» особенностями «Пахиты» музыкальной сюите из «Раймонды» придают характерные свойства музыки Глазунова: ее богато украшенная, роскошно декорированная, многослойная ткань, образуемая плотной полифонической фактурой, обилие органичных пунктов, вызывающих ассоциации с устойчивостью и массивностью величественного здания.

Отмеченное сходство, конечно, не стоит расценивать как повторение, тождественное по смыслу произведению ушедшей эпохи расцвета классического балета. «Раймонду» Баланчина отличают новые содержательные и конструктивные особенности, сотворенные, сконструированные и апробированные искусством XX в. В ряду заметных новаций на уровне конструктивного замысла отметим, прежде всего, проявление некоей «дуальности», реализующейся в двойной экспозиции образов ведущих солистов. Каждый из них получил по две вариации вместо традиционной одной. Свообразие хореографического приема «двойных вариаций», возможно, и навеянное музыкальным методом формообразования, по понятным причинам не находит прямого формального отражения в музыкальном тексте. Дуальность не могла быть отражена здесь и в «буквальной» музыкальной «сонатности». Тем не менее, проявляясь в сплетении, противоборстве и развитии двух начал — лирического и моторного, она пронизывает весь процесс развертывания сюиты, обращая нас к одной из центральных концепций европейского и русского искусства XX столетия — диалогу.

Принцип дуальности, диалогичности в качестве композиционного стержня, скрепляющего и формирующего развертывание многочастного цикла, уже был неоднократно апробирован Баланчиным — например, в «Агоне» (1957), где используются двойные (и тройные) «модификации» традиционных танцевальных форм. В «Раймонде» диалог балерины и первого танцовщика прослеживается от ее первого появления в кульминации Фантастического вальса к «танцу двоих» (Большое адажио), сольным вариациям, обостряясь тритоновыми тональными сопряжениями (он: Des — G, она: H — F) и противопоставлением сдержанной, сосредоточенной лирики, трехдольной плавности и закругленности и энергичной моторной двухдольности. Торжество танцевальной моторики венчают две грандиозные коды, представляющие, благодаря дополнительно ускоренному пульсу, апофеоз всемогущего «двухдольного сумасшествия», — радостного, энергичного, переливающегося изнутри триольными брызгами виртуозных инструментальных фигураций.

Аналогично темпам обеих код, музыкальные темпы практически всех номеров сюиты были в значительной степени (по сравнению с отечественной театральной традицией исполнения) ускорены Баланчиным. Учащенные пульсы не только изменили взаимоотношения хореографического и музыкального синтаксиса (музыкальные мотивы и хореографические па обрели иные акценты и точки слияния), но и усилили моторный импульс, превратив его в особую силу, создающую иное «динамическое выражение времени» [2, С. 56]. Оказав влияние на восприятие целого, они изменили архитектонику всей звуковой конструкции «Раймонды».

Баланчинская идея этой грандиозной многуровневой музыкально-хореографической композиции великолепно описана Л. Керстиным, соратником и дру-

гом Баланчина, сооснователем NYCB, в его письме И. Стравинскому, где он описывал замысел «Агона»: «Баланчин хочет спектакль, который казался бы огромным финалом всех балетов, какие когда-либо видел мир... Безумные танцы — *variations, pas d'action, pas de deux, ets.* с финальным занавесом, падающим, когда все участники истощены... Формой балета может быть танцевальная сюита или вариации, как можно более разнообразные. Баланчин видит изумительное космическое пространство в архитектурной раме, более похожей на Палладио, чем на барокко»... [2, С. 138].

«Палладианство» Баланчина заключено и в роскошно изукрашенном творении «Раймонды». В ее архитектурной выстроенности, дающей убедительный повод «поговорить хореографией о музыке» и радостно предаться творчеству, продолжив диалог о «величии мироздания» с классическим балетным наследием. И возвести еще одно чудесное, небывалое здание в городе-пантеоне возвышенной архитектуры классического балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазунов А. Раймонда. Балет в трех действиях. Переложение для фортепиано автора и А. Винклера. М.: Музгиз, 1954.
2. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец. Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.

УДК 929

Т. Н. Горина

АДРЕСА ГЕОРГИЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ
В ПЕТЕРБУРГЕ — ПЕТРОГРАДЕ

Мы все петербуржцы —
Все те, кто воспитывался в этой Школе.

Дж. Баланчин

Мистер Би («Mr B»), как кратко, но тем не менее уважительно называли Джорджа Баланчина американцы, родился 22 января 1904 г. в Санкт-Петербурге и прожил на берегах Невы двадцать лет. Изучая по просьбе его брата, Андрея Баланчивадзе, происхождение родовой фамилии, патриарх грузинского языкознания, лингвист, выпускник Петербургского университета Акакий Шанидзе пришел к выводу, что *баланчами* в Средневековой Иверии называли шутов и лицедеев, подвизавшихся при царском дворе. Впрочем, кавказцем Георгий являлся лишь наполовину. У него была русская мама, а дома в петербургской семье все всегда говорили по-русски. Впервые на родину предков по мужской линии Дж. Баланчин прилетел в 1962 г. (с гастрольным турне своей труппы «New York City Ballet» в Тбилиси). Беседа с музыковедом-эмигрантом Соломоном Волковым, классик XX в., национальное достояние США, Дж. Баланчин утверждал: «По крови я грузин, по культуре — скорее, русский, а по национальности — петербуржец» [1, с. 63].

Петербургский менталитет, алгоритм Великого города, оставались жить в нем всегда. Вся его неоклассика произрастала из архитектурного кода Петербурга. Мариинский балет (и не только «Ballet Imperial») расцветал в большом стиле его хореографии.

Собственно Баланчин помнил три разных города — Петербург, хранящий отзвук шагов П. Чайковского, Петрополь Серебряного века и Петроград революции. Детство Георгия протекало в Литейной части. Так, согласно адресным книгам, с 1904 г. семья квартировала в Басковом переулке, в доме под номером 23¹. Скромное доходное здание архитектор Б. Е. Огородников построил в 1899 г. Индивидуальность ему придает выступающий эркер и высокие окна.

В 1909 г. семейство переехало на Суворовский пр., 47. Дом в стиле эклектики с элементами модерна (архитектор С. А. Баранкеев, 1903) запомнился пятилетнему Георгию соседством с Николаевской Военной Академией и прогулками с бонной-немкой в Суворовском саду (сквер этот возник вокруг деревенского храма, привезенного из имения Кончанское полководца А. Суворова).

¹ К 100-летию со дня рождения Дж. Баланчина в 2004 году в Петербурге открыли мемориальную доску на доме № 18 по 4-й Советской ул. Но в справочниках «Весь Петербург» этот адрес не значится.

Православные Баланчивадзе числили себя прихожанами церкви Рождества Христова, что высилась на 6-й Рождественской улице (снесена в 1934 г.). «В веру нельзя прыгать как в бассейн. В нее надо входить постепенно, как в океан. Это надо делать с детства», — повторял в американских интервью Баланчин [1, с. 42]. Там же он описывает встречу Пасхи во Владимирской церкви, куда он хаживал с тетушкой и матерью.

Родители собирались отдать Георгия в один из столичных кадетских корпусов. Его дядя, полковник Иван Баланчивадзе, специально готовил племянника по каким-то предметам. Однако придя с сестрой Тамарой на вступительный экзамен в Императорское Театральное училище, Георгий сразу понравился высокой комиссии и был в 1913 г. зачислен на балетное отделение. Со второго года обучения он был взят в «казну», то есть жил в интернате, находясь на полном государственном обеспечении.

Поначалу Георгий заметно скучал по родным; однажды, обманув швейцара, он исчез из Училища, но, схитрив, пошел не сразу домой, а направился к тетушке Надежде (родственнице матери). Разумеется, после всех треволений беглеца вернули в Училище на Театральную улицу.

Отроком Георгий еще застал колоссальный репертуар Мариинского театра, одновременно с запада доносились вести о триумфе «Русских сезонов» Сергея Дягилева.

Впервые на Императорские подмостки воспитанник Баланчивадзе шагнул в шедевр Чайковского-Петипа «Спящая красавица». На сцене в роскошной декорации предстала сказочная королевская семья, а по другую сторону рампы в золоченом зрительном зале восседала августейшая фамилия Романовых в окружении свиты и всего столичного бомонда. Балетный воспитанник в костюме Амура, взирая на великолепное зрелище, осознавал, что балет — это серьезное дело, что лишь принося ему дань профессионализма он сможет быть причастен к вершинам мироустройства.

Однако поездки в придворных каретах для участия в спектаклях бывали не каждый день. Школьные будни «казеннокоштных» мальчиков проходили на третьем этаже российского корпуса (если смотреть по фасаду). Девочки же жили и учились на втором; встречались вместе только на общих репетициях. Целый штат воспитателей, врачей, поваров, прачек пестовал этот придворный цветник. Баланчин на склоне лет признавался, что слуги в ливреях даже застилали за ними постели. Мальчики гордились красивыми синими мундирчиками с лирами на воротниках и фуражках. Белая фарфоровая посуда с синими вензелями разнообразила казенные трапезы. Впрочем, Баланчивадзе, выросший на вкусной маминной еде, с ностальгией вспоминал и школьные «абрикосовые пирожные», битки в сметане по четвергам и «николин шоколад» в серебряной коробочке, которым детей одаривали на царские именины. Кстати, до конца дней Баланчин предпочитал сорт шампанского «Roederer Cristal», который любил последний русский император. Вот такой, можно сказать, кулинарно-эстетический монархизм исповедовал маэстро.

Статус закрытого учебного учреждения диктовал свои ритуалы и неписанные правила. Маленькие всегда обращались к старшим ученикам на «вы». Рыцарскому

отношению к даме, балетной танцовщице, Баланчивадзе учился у столпов академизма, премьеров — С. Андриянова и П. Гердта.

В традициях Школы было «обожание» балерин. Как пресловутый Парис, Георгий колебался между тремя именами — музой дягилевских сезонов Тамарой Карсавиной, наследной принцессой балетной династии — Елизаветой Гердт, супругой востребованного хореографа Б. Романова — Еленой Смирновой.

Култ умершего в 1910 г. Мариуса Петипа ощущался везде. Его репетиционное кресло по-прежнему стояло в зале. Ученики всерьез верили, что если ночью, рискуя встретить привидение или дежурного воспитателя, прокрасться в заветное место и посидеть в кресле, то судьба в балете состоится. Вероятно, дух Петипа все-таки благословил юного Баланчивадзе, ибо крепко усвоив классические премудрости, он всегда смотрел в будущее.

Императорская Школа на Театральной улице-красавице, воплощавшей каноны русского ампира, стала для Георгия родной семьей и домом. Родители его тогда поселились в Финляндии (в местечке Лунатиокки). У петербуржцев это называлось «дальней дачей», многие жили так круглый год. На каникулы и праздники Жорж, как стали называть его одноклассники, приезжал к семье. Если тетка не забирала его на выходные дни, подросток коротал длинные вечера в Училище за чтением приключенческих книг, молитвами в храме Св. Троицы.

Политические события 1917 г. грозили гибелью не только бывшему придворному балету, но и российской государственности. Уличные бои в Петрограде, голод, разруха вынуждали взрослых людей принимать непростые решения. Так, глава клана Баланчивадзе — композитор, педагог Мелитон Антонович, которого окрестили «грузинским Глинкой», никогда не забывал своих национальных корней. Он регулярно устраивал музыкальные «грузинские вечера». Человек азартный, эпикуреец, Мелитон поддерживал земляков, развивающих в Петербурге ресторанный бизнес. В Луге он затеял строительство тигельного завода, но проект прогорел, а должника посадили на два года в печально-знаменитую петербургскую тюрьму «Кресты».

В 1918 г. Мелитон Баланчивадзе покинул Петроград, чтобы принять портфель министра культуры в новоиспеченном грузинском правительстве. С ним в Тифлис уехали его дети — Тамара и Андрей. Жена-петербурженка — Мария Николаевна задержалась у сестры, проживавшей на Большой Московской улице.

Зимой 1917–1918 гг. занятия в бывшем Императорском училище прекратились на несколько месяцев. Но Жорж с упорством фаталиста дожидался возобновления уроков. В тот период многим надо было просто суметь выжить. Жорж начал подрабатывать курьером, тапером в кинотеатрах (благо с 5-ти лет обучался игре на рояле).

Революционный вихрь поменял многое — привычную орфографию, юлианский календарь, исторические названия улиц. Церковь декретом советской власти отделили от государства, но бывший настоятель храма Театрального ведомства Василий Пигулевский не оставлял своей паствы. В дортуарах училища он помог быстро соорудить печки-буржуйки; с ватагой балетных мальчиков вечерами добывал топливо: в ход шли уцелевшие заборы, деревянные торцы из мостовой. С продовольствием помогали иностранные благотворители.



Басков пер., д. 23



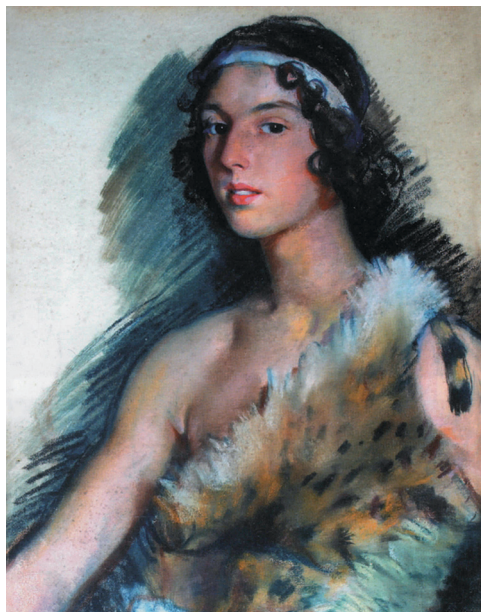
Суворовский пр., д. 47

Графский пер., д. 5





Фотография Г. Баланчивадзе с сестрой Тamarой и братом Андреем



Серебрякова З. Портрет Г. Баланчивадзе в роли Вакха

ТЕАТР

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК



НОМЕР

11

Г. М. БАЛАНЧИВАДЗЕ
К возрождению „Молодого балета“.

Цена 30 коп. золотом

11 декабря 1923

Обложка журнала «Театр»

ПЯТНИЦА 1 ПЯТНИЦА 1

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ
ТЕАТР
б. Александровский зал Городской Думы, Пр. 25 Октября, № 33.

ВЕЧЕРА
АКАДЕМИЧЕСКОГО
МОЛОДОГО БАЛЕТА
ВЕЧЕР ПЕРВЫЙ

УЧАСТВУЮТ (по алфавиту): А. Д. Данилова, Е. В. Енисеева, Лидия Иванова, Н. Костровицкая, Н. Лисовская, И. Ф. Молодзинская, О. П. Мунгалова, Н. А. Накиткина, Н. Стуколкина, Л. М. Тютинина, Г. М. Баланчивадзе, Л. Н. Балашов, П. А. Гусев, Н. П. Ефимов, Д. Н. Кирсанов, Л. ЛАРОВСКИЙ и М. М. МИХАЙЛОВ.

В ПРОГРАММЕ:

Adagio	-	-	муз. Чайковского, постан. Петипа.
„Умиравший лебедь“	„	Сен-Санса,	„ Баланчивадзе.
Романс	-	-	„ Рубинштейна,
Поэма	-	-	„ Фибиха,
Идиллия	-	-	„ Давыдова,
Adagio	-	-	„ Сен-Санса,
„Valse et adagio“	-	-	музыка и постановка Баланчивадзе.
Adagio	-	-	„ Глазунова,
Матлот	-	-	„ Зуева.

Завед. художественной частью вечера **Г. М. Баланчивадзе.**
Ролья Н. В. ГЕНЕР. **Скрипка Н. НАРАНТ.**

Начало ровно в 8½ час. веч.

Цены местам от 8 руб. и дороже. — Предварительная продажа ежедневно в кассе театра с 5 до 8 час. вечера и в Центральной кассе (Проезвест 25 Октября, д. № 23). В день концерта продажа билетов с 1 часа дня — в кассе театра.

Сал. 1923/1924, Салонка, № 1, с. 1. № 1714. Издание № 145. Страницы № 1102. Тираж 1000 экз.

Афиша «Молодого балета»

Когда закрыли интернат, Жоржа приютил у себя на квартире инспектор Училища Г. Г. Исаенко (таким образом, Баланчивадзе продолжал оставаться жильцом Театральной улицы). В прошлом, до революции, Григорий Григорьевич был провинциальным антрепренером. В роли инспектора он прославился строгостью к подчиненным и эксцентричностью поведения. Жилище его напоминало холостяцкую берлогу: на дорогой палисандровой мебели валялись вещи. Хозяин запрещал наводить порядок, а его костюмы, плащи ученики регулярно относили на барахолку, чтобы обменять на что-нибудь съестное.

Исаенко сразу разглядел хрупкость Баланчивадзе (туберкулез легких уже начинался), его одаренность, музыкальность. Именно инспектор настоял, чтобы Жорж параллельно обучался в Петроградской консерватории (по классу фортепиано у Софьи Цурмюллер).

В марте 1918 г. большевистское правительство без лишних проводов покинуло красный Питер, объявив столицей Москву. Однако нарком просвещения А. В. Луначарский регулярно посещал Училище, добывал пайки; летом всех вывезли на дачу в Детское село, разместив в опустевшем дворце Юсупова. Как-то, беседуя с Исаенко, Луначарский настоятельно рекомендовал заняться в Школе мейерхольдовской биомеханикой. Тогда Исаенко скомандовал пробегающему мимо Петру Гусеву: «Умри!» — и тот, рухнув на пол, лежал в коридоре, пока не последовало разрешение: «Встать! Бегом марш!». «Это биомеханика, А. В., как видите, мои ученики все знают и могут», — с усмешкой похвастался инспектор.

Активно работал Школьный театр, где состоялись балетмейстерские дебюты Баланчивадзе. Принятый в кордебалет Мариинского театра, Георгий одновременно становится (1922 г.) лидером объединения «Петроградский академический Молодой балет». С концертной программой «Эволюция балета: от Петипа через Фокина к Баланчивадзе» они выступали повсюду — в бывшей Городской думе, в Сестрорецком курзале, в цирке Чинизелли, в гранд-отеле «Европа». Однажды в Павловске кто-то шутя крикнул: «Последний поезд уходит!» В зрительном зале возникла сумятица, но артисты оставались на сцене. Гонорары выплачивались совзнаками или продуктами.

В группу «Молодой балет» влилась частная ученица Е. Соколовой, студентка открывшихся в Училище Вечерних курсов — Тамара Жевержеева. Мать ее была шансонетной актрисой, «дамой с камелиями», отец — Левкий Жевержеев владел парчово-ткацкой фабрикой, которая в его особняке (Графский пер., 5) занимала два верхних этажа. С юности Левкий Иванович собирал живопись, театральные реликвии. Рядом с родительским домом (на Троицкой ул., 18) построил театр (ныне в том же здании размещается додинский Малый драматический театр).

Когда революция экспроприировала его семейный бизнес, Жевержееву решили открыть в собственном особняке Декоративный институт. В жевержеевские хоромы с угловой башенкой Жорж въехал на правах зятя. К его услугам было великолепное пианино, первые издания редких книг, на стенах картины, включая полотна Ренуара.

Венчались молодые в Школьной домово́й церкви. 16-летняя невеста сокрушалась, что ее свадебное платье было не белым, а голубого цвета. Жених же,

позаимствовав свой фрак в костюмерной, оттенил гримом глаза так, что стал похож на героя немой фильма. К свадьбе, если верить Тамаре, из Тифлиса прибыли отец и брат Георгия. Впрочем, вскоре Тамара с мужем переехали на Мойку, арендовав там двухкомнатную квартиру. Этим последним адресом Баланчивадзе в Петрограде — Ленинграде, судя по мемуарам его жены, мог являться дом Адамини (Мойка, 1). Окна их жилища на втором этаже выходили «на церковь и Академию национальных искусств, где еще до революции отец построил часовню». [2, с. 251]. Ныне в часовне открыт «Музей камня», в Академии по-прежнему учатся студенты, а церковь — это, разумеется, Спас на крови.

Жорж оставался равнодушным к усилиям Тамары свить уютное гнездо. Теща поделилась с ними фамильной мебелью и предлагала забрать свадебный хрустальный сервиз. Но Баланчивадзе больше заботило то, что в родном театре ему не торопятся давать постановки. Правда, регулярно поступали заявки на сочинения танцев в драматических спектаклях Александринки и Свободного театра.

Летом 1924 г. Баланчивадзе с наиболее верными сотоварищами — Т. Жевержеевой, Н. Ефимовым, А. Даниловой отправился на гастроли в Германию, чтобы там «показать новый русский балет».

Ступив с набережной Лейтенанта Шмидта на борт немецкого судна, Баланчивадзе последний раз оглянулся на панораму дельты Невы. Поездка в отпускное время обернулась для всех авантюрой. Крупье из нэпманского казино, в прошлом оперный певец Дмитриев, не имел в Германии никаких долгосрочных договоренностей. Срок визы закончился. Впереди была эмиграция.

В Нью-Йорке Баланчин, выступая очевидцем событий в Питере, не раз повторил: «После смерти В. И. Ленина в России стало скучно жить». Но покидал Жорж Баланчивадзе не умирающий город, а центр нового искусства. Его современниками были Тынянов, Эйхенбаум, Ахматова, ФЭКС, Малевич, Филонов, Хармс, Шостакович, Радлов, Мейерхольд, Лопухов, Соллертинский, Слонимский (последний брал у него уроки классического танца). В Петроградской балетной школе подрастали Семенова, Уланова, Вечеслова, Дудинская...

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Дж. Баланчиным. М.: Издательство Независимая газета, 2001. 224 с.
2. Жевержеева Т. Воспоминания. М.: СканРус, 2007. 302 с.

УДК 7.01

Е. Э. Дробышева

ЛИЧНОСТЬ В АРХИТЕКТОНИКЕ МОДЕРНА: БАЛАНЧИН

О переломном характере современной эпохи говорят и пишут представители самых различных сфер знания — от социогуманитаристики и экономики до политологии и технических наук. При этом мы вступили в период, ровно на сто лет отстоящий от другого — весьма важного, продуктивного и революционного во всех смыслах временного отрезка — 1913–1917 гг. Культура во многом зависит от структур памяти и тех институций, которые обеспечивают ее функционирование, поэтому такие «совпадения» являются интересным объектом для исследования. В рамках данной статьи мы хотим проанализировать динамику социокультурных процессов за последнее столетие, условно оттолкнувшись от знакового арт-жеста, создания «иконы модерна» — «Чёрного квадрата».

1913 г. считается отправной точкой развития современного искусства в США, именно тогда состоялась «Арсенальная выставка» (или «Армори-шоу») в Нью-Йорке. Ее официальное название: «Международная выставка современного искусства» (*International Exhibition of Modern Art*), организована она была в здании Арсенала (*Armory*) 69 Нью-Йоркского полка Национальной гвардии. На суд американской публики тогда были представлены более тысячи работ европейских мастеров, в том числе Ван Гога, Моне, Сезанна, Пикассо, Ренуара, Матисса, Кандинского.

Для российской истории 1913 год также был особенным: позже — в советской науке — было принято все процессы соизмерять и соотносить с данными этого периода. Именно с данной вехой сравнивались впоследствии все экономические и социальные показатели: от выплавки чугуна и стали, прокладки дорог и намолота зерновых до процессов урбанизации и изменений в показателях грамотности населения.

За 1913-м наступил 1914-й, с которого, собственно, и принято отсчитывать истинное начало XX века. Это был рубежный год, знаковый для истории России, Европы и мира в целом, поскольку он ознаменовался началом Первой мировой войны, существенно изменившей расклад сил в мире, перекроившей Европу и подтолкнувшей революцию 1917-го. После этой войны человечество пережило одно из сильнейших потрясений, поскольку первый опыт применения оружия массового поражения спровоцировал необратимый ментальный сдвиг. Кроме того, — это год открытия Панамского канала, ставшего крупнейшим геополитическим и экономическим событием мирового масштаба.

В художественной жизни происходит ряд революционных событий: Аполлинер опубликовал статью «Кубисты», состоялось исполнение оперы будетлян (Малевич, Крученых, Хлебников, Матюшин) «Победа над солнцем»; выставлен первый реди-мейд Дюшана «Колесо» и «Композиция № 6» Кандинского; Джордж де Кирико продемонстрировал первую метафизическую живопись, а Ларионов

утвердил лучизм. В Праге прошла выставка кубистов; Маринетти посетил Россию, а в Москве была организована демонстрация футуристов; Наталья Гончарова и Михаил Ларионов представили свои работы в Париже; творили Константин Бранкузи и Марк Шагал, Павел Филонов и Альберто Маньелли; состоялся дебют Чарли Чаплина — как актера и режиссера. Пикассо обнародовал свои первые кубистические работы («Рюмка абсента»).

Однако особо отметим, что этот период — время рождения «Чёрного квадрата», работать над которым Малевич начал в 1913-м, а выставил в 1915-м. Сто лет назад европейское (и, как следствие, мировое) искусство вступило в принципиально новую для себя эру, осененную знаковым для своей эпохи произведением. На путях становления беспредметного, нефигуративного искусства можно отыскать немало более или менее значительных его эпифеноменов, обозначить роль различных его творцов. Но то, что было совершено Казимиром Малевичем, занимает особое место в реестре рядоположенных процессов, сформировавших архитектуру и иконологию модерна. Всем известный «Чёрный квадрат» и известные только специалистам архитектуры¹ Малевича озаменовали собой наступление новой эпохи в области искусства, а значит — новой эстетики, новой философии, новой ментальности. Так или иначе, последующий век человечество прожило под знаком «Чёрного квадрата».

В круговорот изменений были включены все сферы художественной жизни — театр, музыка, живопись, литература и балет. Взлет стилистики модернизма приходится на 20–30-е гг. XX века. Именно в этот период на арт-небосклоне восходит и утверждается звезда одного из легендарных деятелей эпохи — Джорджа Баланчина.

Джордж Баланчин, наряду с Сержем Лифарём, Брониславой Нижинской и Леонидом Мясиним, по выражению О. Левенкова, «многими десятилетиями века определяли облик всего западного балетного мира» [3; с. 69]. Став в двадцать один год балетмейстером «Русского балета», Баланчин, по сути, стал одним из представителей, послов русского (советского) авангарда 1920-х. Уже в США по поводу какой-то новации он сказал: «О, мы делали это много лет тому назад в России, да и позже. Я действительно перепробовал много разных вещей» [8]. Американская исследовательница русского балета Линн Гарафола писала: «Сегодня, когда имя Баланчина стало синонимом неоклассицизма, мы не должны забывать, что жизнь в искусстве он начал как модернист. <...> Его работа для

¹ Архитектон — супрематическая архитектурная модель. Первые архитектурные модели такого рода и сам термин появились в 1925 году — их автором стал Малевич. Объемные композиции включали в себя геометрические фигуры, которые врезались друг в друга под прямым углом. Художник определял эти конструкции как архитектурные формулы, с помощью которых строениям может быть придана форма. Первый гипсовый архитектурон, созданный в 1923 году, назывался «Альфа». Малевич представлял некоторые свои работы как модели космических строений. Он считал, что в недалеком будущем их можно будет использовать в космической индустрии как основы для планов космических станций, на которых будут жить люди, а также посадочных площадок для таких станций. Казимир Малевич // URL: <http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/arkhitektomy.html> (дата доступа 11.12.2010).

Дягилева в 1920-е гг. воплощала многие тенденции, наиболее характерные для того десятилетия» [7; с. 135].

Дягилев, конечно, был культуралом, как принято сегодня называть харизматиков, не только совпадавшим со своим временем, но и во многом создававшим его [5]. Он не боялся экспериментов и сотрудничал, к примеру, с сюрреалистами Максом Эрнстом и Хуаном Миро, конструктивистами братьями Наумом и Натаном Певзнерами. Находился он и под несомненным влиянием футуристов, что отмечалось исследователями: «Сколь глубоким оказалось их влияние на Дягилева, можно судить по забавному интермеццо в его “Ромео и Джульетте”, где занавес приподнимается всего на ярд, обнаруживая тем самым только стопы и низ ног танцовщиков. Одиннадцатью годами ранее Филиппо Маринетти, дуаин футуристов, использовал подобный прием в его пьесе *Le Basi “Ноги”*» [7; с. 77].

Модернистский задор Баланчина обуславливался тем ощущением исключительности, которое присуще творцам и поддерживается обществом. Художнику в широком смысле этого слова, как правило, прощается то, что недопустимо для его современников. Этот парадокс прекрасно сформулировал Паоло Веронезе в своем знаменитом ответе инквизитору: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие». Рискнем добавить в этот перечень великих танцоров и балетмейстеров.

Помимо Баланчина, в то же самое время экспериментируют и другие хореографы. Один из них — Рудольф Лабан. Как пишет Д. Трускиновская, «в отличие от многих реформаторов танца, стихийно бунтовавших против классического канона, он теоретически обосновал свое противостояние — но в итоге классический балет должен быть благодарен ему за известную во всем мире систему записи движений, названную в его честь лабанотацией», он разработал идею «естественного танца, доступного всем, исследовал танцевальную драму в контрасте с традиционной пантомимой и классическим балетом, он также начал свои исследования в области формы пространства и гармонии» [6]. Лабан — «истинный теоретик, все глубже и глубже погружался в исследование естественной природы ритма и гармонии пространства. Он был реформатором танца — но с Дункан или с братом и сестрой Нижинскими его объединяет то, что он, как и они, не был опасен для классического балета. Он создавал то, что более или менее мирно могло с балетом сосуществовать» [6].

Наибольшую известность Лабан приобрел как создатель «экспрессивного танца» (*Ausdruckstanz*) и искусства «движущихся хоров». Как отмечается в популярной сетевой энциклопедии, «чтобы танец поднялся на уровень других искусств, в нем должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошел в изобразительном искусстве. Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета. Он открыл, что выразительность танцу придает пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и “упиваться пространством”» [2].

Архитектоника пространства в произведениях эпохи модерна подвергается ревизии по всем фронтам: ее исследуют и изменяют как художники и архитекторы, так и композиторы и хореографы. Многие из деятелей того времени творили на стыке различных сфер искусства: Баланчин занимался помимо хореографии музыкой, на стыке этих двух видов искусства творил и В. Кандинский.

«Трудно сказать, — пишет О. Левенков [3; с. 102], кто первым применил название картины Малевича “Белым по белому” к диатоническому строю аполлоновской партитуры Стравинского» к балету «Аполлон Мусагет» (1928). Затем это определение закрепилось и за хореографией балета. Архаическая угловатость, раскрепощенная «свободная пластика» и классические приемы переплетены и сплавлены в единое целое. «Скульптуральность» была заявлена Стравинским и Баланчиным как принцип «Аполлона», именно она «помогает организовывать пространство, заполняя его живыми архитектурными построениями» [3; с. 103].

Исследователи отмечают связь между революционными на тот момент экспериментами румынского архитектора и скульптора Константина Бранкузи и хореографическими приемами Баланчина. В 1912 г. Бранкузи выставил в Париже скульптурные миниатюры — головки муз и детей (без бюстов) на постаментах-параллелепипедах. Балетмейстер использовал этот прием в «Аполлоне», сделав «покойно лежащую голову одним из пластических лейтмотивов спектакля» [3; 104]. Повинуясь Аполлону, музы кладут головы на ладони, этот жест и был опознан как цитатный.

Архитектонические взаимосвязи пространства и времени меняются через использование Баланчиным хореографической жестовости, которая была признана концептом эпохи модерна, общим для выражения смысла действия в музыке, пластике, живописи. Именно музыка Стравинского, «уходя от дансантичных стереотипов, позволяла творить танец более свободный, прихотливый, способный к более сложным формам и метафорам» [3; с. 106]. О Баланчине говорили: видит звук и слышит движение. Жестовость, присущая музыке и танцу, позволяет Баланчину (танцору и музыканту) использовать эту инверсию. Сам Мастер сказал: «Танцовщики — поэты жеста», а Аполлона называл «лесорубом, пловцом, футболистом, богом» [Цит. по: 3, с. 106–107]. В одном из балетов исполнители у Баланчина танцуют босиком по клеенке (Лифарь в «Мольбе к Афродите»), таким образом автор исследует возможности вертикали, изменяя классические балетные вращения — устремляя их вниз и/или по спирали.

Взаимосвязь искусств обогащала каждое из них, создавая мощнейшую синестезию. Так и «полистилистика Баланчина родственна явлениям и процессам, происходившим в это время в других искусствах» [3; с. 113]. Его часто упрекали за соединение «несоединимых» элементов. Дорис Херинг высказался об «Аполлоне Мусагете» так: «С одной стороны — это классический образец порядка и строгой дисциплины формы. С другой, искусное сочетание динамичного атлетизма и своеговольного искажения форм. Все воспринимается так, будто хореограф задался целью испытать себя, как далеко он может удалиться от основ классического танца, но так, чтобы всё-таки в любой момент можно было успеть вернуться на родную ему территорию» [Цит. по: 3; 111].

Подобные искания и процессы отмечены и у художников современной Баланчину эпохи. Авангардисты, фовисты, дадаисты ищут свой стиль, периодически возвращаясь к реализму. Джорджо де Кирико, подобно Баланчину, соединял классические и модернистские приемы на своих полотнах.

О. Левенков приводит интересный пример: во второй вариации «Аполлона» есть необычный жест, когда танцовщик сжимает-разжимает пальцы рук, имитируя пульсацию. Как он сам рассказывал, источником вдохновения в данном случае послужило лондонское впечатление 1924 г. Тогда Баланчин впервые увидел сверкающую Пикадилли и был поражен эффектом попеременно вспыхивающих и угасающих электрических огней. Так светоносный античный бог и электричество были соединены в одном жесте [3; с. 114].

Малевичу принадлежит термин «пластическое безвесие». По оценке М. Германа, в «Чёрном квадрате», «благодаря тонко, ювелирно найденным цветовым и световым обертонам квадрат и фон “плывут” в одной плоскости, в визуально ощущаемой невесомости, не имея никаких пространственных позиций, не выступая вперед и не отступая вглубь, создавая мощное ощущение овеществленного представления о первичных элементах» [1; с. 200].

Линн Гарафола, американская исследовательница, так писала о роли 1920-х для истории русского балета: «Не было эры более изменчивой и трудно определяемой <...> Десятилетия проявлений протеизма и внутренних взаимоисключающих противоречий» [7; с. 98]. Творческие искания Баланчина как нельзя лучше вписывались в эту картину. В одной из рецензий за 1924 г. писалось: «Вчерашний показательный спектакль — верный барометр творческих колебаний молодого балетмейстера: от старого классического адажио — до супрематизма / фокстрот. Умелое сочетание обеих крайностей — такова, пока что, его программа» [4].

Все культурное пространство эпохи модерна было подвержено тектоническим процессам. Л. Гарафола так классифицирует основные направления развития искусства этого периода: «Первое, которое я назвала *lifestyle modernism* (“модернизм идущий от образа жизни”), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, “ретроспективный классицизм”, отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, “хореографический неоклассицизм”, порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда» [7; с. 98].

О. Левенков называет период «золотых 20-х» «затянувшимся уик-эндом между преодолением послевоенного кризиса и великой депрессией», «временем урбанизации, спорта, кинематографа, мюзик-холла, радио, джаза и дансинга». Само время «властно потребовало художественного освоения новых реалий жизни и включения их в театральную практику» [3; с. 80].

Танго с его новой чувственностью, фокстрот и чарльстон меняли менталитет европейцев эффективнее и эффектнее любых других социальных инструментов. «Эра танцевального бума» 1920-х вкупе с цирком, мюзик-холлом и спортом коренным образом изменили отношение к телесности — этой важнейшей доминанте культурной картины мира. Как отмечает Левенков, “цирк предложил” балеринам

гуттаперчивость своих акробатов, а классическим танцовщикам — акробатические прыжки-трюки. Спорт повлиял на балетный театр не столько своими движениями, позами, “пирамидами”, сколько изменением отношения к эстетике обнаженного тела, волевого и мускульного усилия, демонстрации риска» [3; с. 81].

Очевидно, что все новаторские экзерсисы вызывают дискуссию и получают неоднозначные оценки. В критической рецензии по поводу баланчинской «Пасторали», поставленной во время работы балетмейстера у Дягилева, говорилось: «Много изобретательности, направленной в сторону *акробатического модернизма* (курсив мой — Е. Д.). <...> Во всем этом много деланности, придуманности, нарочитости» [Цит. по: 3; с. 83]. Однако, «большое видится на расстоянии», — в очередной раз убеждаемся мы.

Джордж Баланчин является одним из представителей блестящей плеяды деятелей эпохи модерна. Анализ других рядоположенных феноменов этого периода в свете авторской теории архитектоники культуры — задача для последующих статей из цикла «Сто лет под знаком “Чёрного квадрата”».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 477 с.
2. *Лабан Рудольф.* Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 14.10.2014)
3. *Левенков О. Р.* Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. 383 с.
4. *Рогов С. Н.* Вечер молодого балета // Красная газета, вечерний выпуск. 1924. 20 мая. № 112. с. 3.
5. *Савчук В.* Культурал // Философский проективный словарь. URL: http://projective_philosophy.academic.ru/ (дата обращения 05.09.2014).
6. *Трускиновская Д.* Рудольф Лабан. URL: <http://www.belcanto.ru/laband.html> (дата обращения 15.10.2014)
7. *Garafola L.* Diaghilev's Ballets Russes. New York: Da Capo Press, 1998 // URL: http://www.goodreads.com/book/show/9227.Diaghilev_s_Ballets_Russes (дата обращения 10.10.2014)
8. *Mason F.* Introduction // I Remember Balanchine: Recollections of The Ballet Master by Those Who Knew Him. N.Y.: Doubleday, 1991. P. XI.

УДК 929

Г. Т. Комлева

ШКОЛА Д. БАЛАНЧИНА И ТРАДИЦИЯ

Баланчин соединил в себе многое. Что бы он ни ставил — на базе классического танца или какой-то другой пластики — выполнить поставленное им было всегда очень трудно. Это великая личность, которая совместила в себе и природную музыкальность, подкрепленную соответствующим профессиональным образованием, и одержимость танцем, которая не знала границ.

Попробую остановиться на том, что связывало меня с Баланчиным.

Впервые я познакомилась с этим замечательным художником на гастрольях нашего Кировского балета в Америке в 1962 году. Тогда обнаружились глубокие связи с его театром, с возглавляемой Баланчиным балетной труппой. Мы очень часто посещали его спектакли, и впечатления были необычайно яркие, так и хочется сказать — сногшибательные. Его хореография распахивала новые горизонты в танце — таком изумительном, ювелирном, волшебном музыкальном. Его спектакли доводили нас до состояния эйфории. Потому мы стремились увидеть их как можно больше, приходили туда еще и еще. Открывая совсем новый для себя мир танца, мы воспринимали его как близкий, родной, такой пронзительно душевный. И, одновременно, изысканный, возвышенно благородный.

Когда позднее Баланчин со своей труппой приехал сюда, в Ленинград, контакты с ним продолжились и углубились. Хорошо помню момент, когда Баланчин давал показательный урок в знаменитом Репетиционном зале на улице Зодчего Росси, прежде Театральной. Здесь всё ему было близко и знакомо. Родной Репетиционный зал! Но как далеко воспоминания уводили его в прошлое, в глубины десятилетий. Баланчин не мог заставить себя войти в этот святой для него зал. Остановился перед ним, замер. Руки у него тряслись, и это видели все мы, артисты Кировского, собравшиеся в зале — даже те, кто сидел далеко. Бледный, потерянный. Ему было так страшно здесь снова начинать. Сделать первый шаг после большого пропуска, после всех событий. Начинать привычный для него и американских артистов — и всегда неожиданный и новый — урок. Обычный экзерсис.

Какой это был урок? Присутствовали все его великие тогда балерины, которых мы очень полюбили в дни наших американских гастролей. Нам было очень интересно посмотреть, как они занимаются в театре. Замечаний почти не было. Класс был очень быстрый, подвижный. То, что сейчас ушло из нашей подготовки в нынешнем театре. Когда все сидят в растяжках, устраивая из балетного класса тюленьи лежбище. Сейчас важно растягивать связки и как можно выше задрать ноги. Такова мода. А вот подвижность танца, мелкая танцевальная техника — заноски, например, сейчас ушли, и это не секрет. Кто всё это в наши дни может делать? Кто способен быстро шевелить ногами, вихрем носиться по сцене, танцевать широко — как говорили раньше, «вылизывать кулисы»?

А ведь подготовка к сценическому танцу идет именно в классе. В классе была такая подготовка к ювелирности танца, к безупречной отделке, к строжайшей шлифовке деталей. И, вместе с тем, когда нужно было, о медленных темпах не забывали. Выходила, например, Аллегра Кент в Адажио До-мажорной симфонии Бизе — и это было что-то загадочное, тающее, необычайное. И так завораживало, так зачаровывало, что, казалось, время остановилось.

Мое следующее приближение к Баланчину произошло уже позднее, когда я стала заниматься в классе Н. М. Дудинской для перспективных молодых балерин. Там К. М. Сергеев собрал самый интересный материал и по данным, и по таланту. Здесь занимались такие балерины как А. И. Сизова, Н. Р. Макарова, К. И. Федичева и другие, которым прочили великое будущее. Наталья Михайловна завершала свою сценическую карьеру и с головой ушла в педагогическую и репетиторскую деятельность. Она охотно устраивала свои творческие вечера, которые проходили на самых ответственных площадках и в нашем городе, и в других городах, даже в Москве. Поскольку Дудинская и Сергеев были очень крупные мастера, известные во всем мире, им удалось договориться с Джорджем Баланчиным, чтобы хоть что-нибудь, хоть малая крупица его творчества, присутствовала в этих вечерах. И тогда приехал сподвижник Баланчина — Джон Тарас, один из первых его репетиторов, показать нам две части Симфонии Бизе — Адажио и Скерцо (вторую и третью части).

Я танцевала обе части поочередно. Это было необычайное счастье. Соприкоснуться с такой хореографией, трудной чрезвычайно, к которой надо было долго готовиться, — об этом можно было только мечтать. Мы очень старались. Жадно хватали всё, что Тарас говорил. Это был очень обаятельный и мягкий человек, в высшей степени интеллигентный. Очень точно, очень музыкально всё показывал — все ходы, очень быстрые перестроения. И мы это с наслаждением разучивали.

Атмосфера была в высшей степени творческой. Это было незабываемо интересно. И партнеры у меня были замечательные: Миша Барышников, он тогда только что пришел в театр, Вадим Гуляев. А в Адажио я часто танцевала с Виталием Афанасковым, который очень хорошо даму держал, легко и красиво. Хочется повторять и повторять — это было настоящее, редкое счастье!

Поскольку денег больших не было, Дудинская что смогла шила на свои средства, а что-то было из подбора, из гардероба театра. Очень помогала с оформлением замечательная Т. Г. Бруни. Она часто использовала просто белый тюник и различные отделочные детали — чтобы различить в Симфонии Бизе части. В Вечерах Дудинской, например, часто шла «Пахита», которую я очень долго танцевала одна. Оформила ее Бруни предельно просто: все были в белых тюниках с приколотой красной розой на тюнике и в прическе. А балерина танцевала в красном тюнике: мне тогда Наталья Михайловна свой подарила. Всё это было очень эффектно и красиво. Одновременно — строго и нарядно. По петербургски.

Если мы вернемся к истокам, откуда «корни растут у Баланчина», то все согласятся: он, конечно же, выходец из русской школы, замечательный носитель ее традиций и заветов. Но школы какой? Довагановской! Русской дореволюционной

школы. Совершенно очевидно, что он сохранил все особенности именно этой школы, но развил ее и по-новому интерпретировал. Кроме того, он же приспособивался к возможностям американских танцовщиков! Среди них, по нашим меркам, тогда было много высоких, крупных. Моду на таких балерин мы позаимствовали позднее именно у них.

Да, у Баланчина присутствовала старая русская дореволюционная школа. Например, руки были не такие совершенные, как потом пришли, в значительной мере усилиями Вагановой и ее последователей. И некоторые танцевальные ходы — *port de bras* прежде всего.

Я верная ученица Веры Сергеевны Костровицкой, и горжусь ее школой. А ведь Костровицкая была соратницей Баланчина (тогда Баланчивадзе) в «Молодом балете». Он даже на нее кое-что ставил. Мало того, он сам писал о том, что В. В. Дмитриев, замечательный театральный художник, первый муж Веры Сергеевны, помогал ему во всем, был одним из организаторов этой группы молодых энтузиастов. Они все были единомышленниками, одной театральной веры. Редкое единодушие и сотрудничество. Такие связи и переплетения не могли не сказаться на их творчестве.

Еще один важный аспект. Костровицкая была ученицей прежде всего О. И. Преображенской, а потом Вагановой. Этих великих женщин многое объединяло. Не только профессионализм и талант — но и пронзительный ум. Ольга Иосифовна едва ли не первая поняла, что классический танец — это не просто изошренная гимнастика и свод неукоснительных правил. Это еще, не удивляйтесь, интеллектуальное творчество. Здесь важно прежде всего понять, что и как надо сделать, и только потом добиваться движеческих результатов. Предпосылки к тому, наверное, существовали и раньше. Вспоминали, например, Е. О. Вазем, одну из любимейших балерин Петипа, склонную к такой интеллектуальной деятельности и потому достигавшей в творчестве абсолютных результатов.

Именно педагогические открытия Преображенской стали, на мой взгляд, тем фундаментом, на котором выросли вся школа и вся методика Вагановой. И Костровицкой тоже! Может быть, именно поэтому Ваганова с таким доверием относилась к Костровицкой-педагогу, поручала ей быть ближайшей помощницей в самых трудных делах.

Вернусь к тому, что школа наша, вагановская, конечно же, выросла из той, русской дореволюционной школы, которую знал Баланчин, но школа наша еще и усовершенствовалась. Она стала еще выше и интереснее, и неслучайно в годы наших длительных гастролей по миру в 1960-х были произнесены в ее адрес самые высокие и восторженные слова. Появилось совсем другое, новое русло в русской школе в советское время. Тем интереснее посмотреть, что же представляла собой школа Баланчина тогда.

Позднее я давала много мастер-классов в Америке. Конечно же, посетила школу Баланчина — его уже тогда не было в живых. Но Мастера там боготворили и его традиции хранили очень бережно. Расхождения с нашей школой были, но скорее не в главном — в деталях. Некоторые движения исполнялись иначе. Например, *rond de jambe par terre*: нога заводится напротив носка опорной ноги,

но потом доходит только до второй позиции. Таким образом получается лишь половина круга, а не целый. Зато в таком виде движение можно делать очень быстро. Попробуйте сделать большой круг в очень быстром темпе — вряд ли получится. Корпус менее подвижен, чем у нас: применяется очень много вращений, и тело должно быть к ним заранее готовым. И хотя быстрый темп, можно сказать, преобладал, в адажио медленные темпы сохранялись, но композиции требовали большой ловкости, подвижности. Очень ловкие переходы — затем долгое выстаивание в позе.

Я вообще большая поклонница Баланчина, его самых лучших творений. Похоже, интерес был взаимным. По крайней мере, на вопрос дотошных журналистов, пытавших великого американца с русскими корнями, кого бы он взял из кировцев в свою труппу, он после продолжительных раздумий назвал два имени — И. Б. Зубковскую и меня. А наша труппа тогда изобиловала талантами! И за этот выбор я ему чрезвычайно благодарна.

Симфонию Бизе мы танцевали довольно долго — сначала на Вечерах Дудинской, а потом и в театре. И надо помнить, что познакомили нас с великой хореографией Баланчина Дудинская и Сергеев. Потом появились другие охотники взять на себя эту роль. Но — будем истории верны. И главное, будем верны достижениям и заветам великой русской балетной школы. И нашей, и дореволюционной.

УДК 78.01; 78.02; 792.8

С. В. Лаврова

ДЖ. БАЛАНЧИН: КОМПОЗИТОР И ТВОРЧЕСКИЙ ПАРТНЕР КОМПОЗИТОРА

I

Композиторские опыты Георгия Баланчивадзе

Значение музыки в жизни величайшего хореографа XX в. Джорджа Баланчина сложно переоценить. Музыкальная композиция служила основным импульсом, отправной точкой его творческого вдохновения: он не признавал первенства никаких иных идей или сюжетов, не начинал работать, пока не «видел» музыку. Именно музыка для Баланчина была первична и решала все.

Глубокое понимание и чуткость восприятия музыкального текста у Георгия Баланчивадзе были обусловлены, в первую очередь, профессиональным музыкальным образованием. Важно и то, что музыкальная одаренность хореографа может считаться наследственной от отца, композитора Мелитона Баланчивадзе, которого справедливо называли «грузинским Глинкой».

Мелитон Баланчивадзе — ученик Н. А. Римского-Корсакова, автор опер, которые ставились в Петербурге. Известно о дружбе М. Баланчивадзе с Антоном Рубинштейном, подарившим ему свой рояль. Младший сын композитора, Андрей Мелитонович Баланчивадзе, пошел по стопам отца, закончив в 1931 году Ленинградскую Консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (по классу композиции у А. М. Житомирского и В. В. Щербачева; по классу фортепиано у М. В. Юдиной). Позже он возглавлял Союз композиторов Грузии и выступал в поддержку Д. Д. Шостаковича.

Старший сын, Георгий, сделал иной выбор. В период с 1920 по 1923 гг. он учился в Петроградской консерватории по классу фортепиано и композиции, но все же остался верен хореографическому искусству. Сегодня мы можем смело признать, что в действительности это не было дилеммой, так как в своем творчестве Баланчин нашел удивительную возможность для реализации многогранного таланта, альянса «мелодиста и математика», по словам Мориса Бежара.

Музыкальное образование позволяло Баланчину находить взаимопонимание с композиторами и даже по необходимости вносить коррективы в элементы оркестровки. Творческий союз с Игорем Федоровичем Стравинским — яркий пример содружества «композитор — хореограф» в искусстве XX в. Среди подобных альянсов можно назвать, пожалуй, лишь два равнозначных: это Джон Кэйдж и Мерс Кэннингэм, Том Виллемс и Уильям Форсайт.

В диалогах с Баланчиным родилась известная книга Соломона Волкова «Страсти по П. И. Чайковскому». Автор предисловия, Морис Бежар, словно объясняя причину обращения к Чайковскому через Баланчина, утверждал, что великий

хореограф — «вечно вне моды и всегда — в авангарде», в центре раздумий «каждого жаждущего странствий по стране движения и жеста, времени и пространства». Будучи единственным в своем роде, он не имеет последователей, ведь его эпигоны — это не более чем «копировальщики», «безупречный, блестящий и загадочный, он стоит перед нами как зеркало, которое одновременно отражает и задает вопросы» [1, с. 5]. Называя Баланчина «математиком и мелодистом», разделив эти два свойства его таланта, Бежар в их сочетании видит возможность соединения двух эпох: «эры межпланетных путешествий» и «аромата куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II».

Баланчин-«мелодист» проявляется в его неизменном стремлении к красоте, трансформирующейся в иронию эстетики кэмп (под «кэмпом» в данном случае подразумевается способ видеть мир как эстетическое явление). С другой стороны, он — математик, для которого красота и плавность линий — все же тонкая пост-модернистская игра на грани утонченного вкуса и чрезмерной вычурности. Детальный аналитический подход к музыке, ощущение специфики музыкальной композиции и звукового пространства позволяли Баланчину виртуозно превращать даже произведения не первого плана (такие, например, как ранняя «Симфония До-мажор» Жоржа Бизе) в подлинные музыкально-хореографические шедевры, где возможные композиторские просчеты трансформировались в оригинальные балетмейстерские идеи.

* * *

Обратившись к фортепианным пьесам, написанным во время обучения Баланчина в Петроградской консерватории, попытаемся постичь специфику его музыкального дарования, которое безусловно присутствовало, однако, в этом ракурсе не получило полного раскрытия и развития, воплотившись в синтез звука и движения.

«О чем я мечтал прошлой ночью...» (Last Night I Dream T) — ноктюрн с довольно однообразным мелодическим движением, однако полный тонких гармонических находок и неожиданных оборотов, которые и говорят в пользу универсальности таланта Баланчина, сторонника «красоты в деталях».

В этой ученической пьесе, выстроенной вполне логично в соответствии с законами развития, идеей достижения кульминационной зоны в точке «золотого сечения» (что является неизменной частью композиторского ремесла), присутствует одна примечательная деталь. Она заключается в неожиданном и оригинальном сочетании незатейливой, подобной цыганскому романсу мелодии, и изощренной, неподобающей данной стилистике гармонией. И в таком «несоответствии» эта, казалось бы, простая пьеса обретает изящество сочетания «повседневного-обыденного» языка с изысканной усложненностью гармонического решения.

«Потерянная звезда» (Missing star) — небольшая пьеса, также наделенная гармоническими находками (при аналогичном предыдущей пьесе явном отсутствии мелодической изобретательности). Вальсовая тема с присущим ей трехдольным

Last Night I dreamT

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია გ. შავერვაშვილის

Andante

Piano *mp*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Missing Star

ავტორი: ბაღანინი
ტრანსკრიპცია: კ. შავერზაშვილი

Allegretto

Piano

7

14

21

27

33

2

40

45

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

She Is Not

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია გ. შავერზაშვილის

Con moto

Piano *mp*

5

Pno. *mf*

10

Pno.

13

Pno.

16

Pno.

19

Pno.

2

She is not

Pno.

22

26

30

34

37

39

Detailed description: This page contains six systems of piano accompaniment for the piece 'She is not'. Each system is labeled with its starting measure number: 22, 26, 30, 34, 37, and 39. The music is written for piano (Pno.) and consists of two staves per system: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/4. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Some measures contain fermatas or other performance markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

движением, компенсирующимся в развитии подголосками из восьмых. Основной мотив — кружение вокруг тона соль-диез, затем перемещается в сторону фа-диез, трансформируется далее в прямое нисходящее движение по секвенции. Как такового мелодического зерна здесь нет. Однако, несмотря на эти обстоятельства, развитие компенсирует интонационные недостатки подголосочным движением, начиная с 27 такта, и отсутствием прямой репризности, так как в данном случае

Silver Night

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია პ. შავერზაშვილის

Andante

Piano *mp*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

бесконечное повторение мотива было бы совсем нежелательно. Повторяющееся, начиная с 17 такта, движение по четырехтактовым формулам сохраняется, что, возможно, было продиктовано танцевальностью с присущим ей стремлением к квадратности.

«Не она» (She is not) — пьеса, начинающаяся со спокойно-уравновешенного вступления в ми-бемоль мажоре, неожиданно модулирующего в основную тональность — ми-минор. Мерное движение четвертями во вступлении сменяется синкопированным пунктиром, вносящим явное смятение и ощущение тревоги в сочетании с частыми гармоническими сменами и секвенциями. По сравнению с предыдущими пьесами, в этой обращает на себя внимание своеобразная диспропорциональность: кульминация оказывается сосредоточена в 16 такте, что явно не доводит ее до точки «золотого сечения». Отсутствие яркой мелодической интонационности вновь обращает на себя внимание, так же, как и лидирующая роль средств гармонического развития.

Еще один ноктюрн для фортепиано — «Серебро ночи» (Silver night) — строится на сочетании подголоска, опевающего квинтовый тон в среднем голосе, с мелодическим хроматизированным элементом «ре-ре-диез-ми». Необходимо подчеркнуть, что из всех рассматриваемых здесь пьес эта выделяется наиболее ярким мелодическим началом, хотя и гармонические обороты здесь также весьма изобретательны.

* * *

Подводя итог, хочется понять: почему же Георгий Баланчивадзе не стал продолжать обучение композиции и выбрал иной путь? Ответ очевиден: его развитый, от природы тонкий художественно-эстетический вкус требовал разнообразия. Его привлекало необычное, яркое, новое и, в то же время, он стремился к классическому искусству. Обращение ко всему широчайшему музыкальному спектру явлений, охватывающему помимо классики, подлинные шедевры XX в. — от Стравинского и Хиндемита до Веберна и Ксенакиса — для Баланчина стало возможным именно в области хореографии. Безусловно, что профессиональное музыкальное образование и многостороннее понимание специфики композиторского ремесла давало невероятные преимущества на этом пути. Перед Баланчиным открылись широкие перспективы развития самобытного таланта: попробовать проявить себя в различных стилях, обладая превосходным музыкальным и художественным вкусом и композиторским мышлением, позволявшем предугадывать «истинные творческие намерения» того или иного автора, и в некоторых случаях попытаться осуществить задуманное, но «неосуществленное» им.

Сегодня, рассматривая наследие Дж. Баланчина как ярчайший феномен в хореографическом искусстве XX в., мы не можем не признать: сделанный им выбор оказался единственно верным.

II

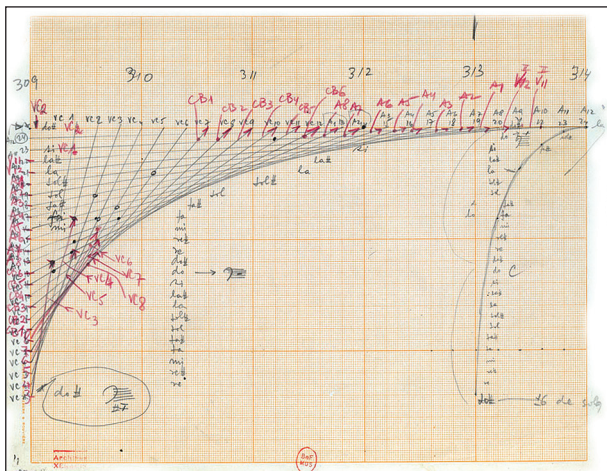
Джордж Баланчин и Янис Ксенакис

История создания балета-диптиха на музыку Яниса Ксенакиса могла бы послужить одним из многочисленных свидетельств эстетико-стилевого плюрализма Джорджа Баланчина. В его творчестве можно наблюдать интерес к музыке диаметрально различной как в стилевом, так и в эстетическом отношении. К композициям на музыку Яниса Ксенакиса Джордж Баланчин приходит, проделав последовательный путь в освоении музыкального наследия XX в.: «Орфей» (1948), «Жар-птица» (1949), «Аполлон Мусагет», «Серенада», «Агон» (1957), «Каприччио», вошедшее под названием «Рубины» в балет «Драгоценности» (1967), «Концерт для скрипки» И. Стравинского (1972), «Четыре темперамента» П. Хиндемита (1946), «Айвезиана» на музыку Чарльза Айвза (1954), «Эпизоды» А. Веберна (1959).

Этот перечень охватывает лишь некоторые из многочисленных направлений, демонстрирующих широту музыкальных вкусов Баланчина и его интерес к новым веяниям музыкальной культуры — позднего И. Стравинского, додекафонии А. Веберна, полистилистики Ч. Айвза. Все перечисленные опыты логически привели хореографа к еще одному течению в музыке XX в. — стохастической композиции Яниса Ксенакиса и созданию балетов «Pithoprakta» и «Metastasis» на его музыку. Сегодня произведения Яниса Ксенакиса широко известны и, более того, — стали классикой. Им также опубликованы два значительных труда «Формализованная музыка» и «Музыка и архитектура».

Баланчин и Ксенакис впервые встретились в Германии, во время выступления Нью-Йоркского балета на Берлинском фестивале в августе 1964 г. Общение продолжилось во время проведения Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале, где также выступала труппа Баланчина. Очевидно, что внимание хореографа привлекло необычное мышление и яркие творческие идеи Ксенакиса, находящиеся на границе видимого и слышимого, рационального и иррационального. Необходимо пояснить: Ксенакис, хотя и не считал себя профессиональным архитектором, но долгие годы участвовал в работах мастерской Ле Корбюзье на ул. Севр в Париже. Он ассистировал Ле Корбюзье в разработках проектов «Лучезарного города» в Марселе, монастыря св. Марии де ла Туретт в Эве-сюр-Ларбресль около Лиона, города Чандигарх в Индии. В 1958 г. по проекту Ксенакиса было построено здание павильона голландского концерна «Philips» на всемирной выставке в Брюсселе («рогатое» сооружение, похожее на шатёр инопланетянина, признанное одним из шедевров мастерской Корбюзье), а с 1966 г. он становится директором им же созданного «Центра исследований музыки, математики и автоматике (СЕМАМу)» при Парижском университете.

2 марта 1967 года «New York Times» сообщила, что труппа «New York City Ballet» готовит постановку на музыку Яниса Ксенакиса [2]. Известно также и письмо от 17 марта 1967 г., которое Я. Ксенакис написал Дж. Баланчину, выражая радость по поводу выбора балетмейстером двух своих работ [3]. Премьера должна была состояться в г. Сартарога-Спрингс во время проведения очередного летнего сезона исполнительских искусств. Между тем, спектакль вышел лишь



График



Архитектурный проект

стохастикос — «умеющий угадывать»). Композиция состояла из множества натянутых струн и лампочек, каждая из которых становилась светящейся траекторией — и в целом образовывала коническую сеть, имитирующую молекулы и атомы радужного тумана.

Очевидно, что столь яркие оригинальные идеи Ксенакиса, созвучные новому времени, не могли оставить равнодушным Баланчина: их творческие устремления были взаимно интересны. Композитор в своем творчестве переводил архитектурные модели в музыкальные и наоборот. Великий хореограф также стремился к поискам универсальных структур, которые бы способствовали адекватному

спустя десять месяцев от обозначенной в анонсе даты. Вероятнее всего это можно объяснить всецелой поглощенностью композитора подготовкой к выставке «Экспо-67», для которой он делал проект павильона-многогранника, воплощая в этом сооружении новаторскую идею пространственной множественности. Цикл музыкально-архитектурных инсталляций «Политопы»¹, представленный здесь, отражал специфику мышления композитора: конструктивным принципам, заложенным в архитектурном творчестве, Ксенакис находил аналогии в музыке, подчиняя материал и его развитие математическим формулам, проецируя переменные и константы на высоты, тембры и ритмы. Таким образом, во в высшей степени эффективный, но не всегда предсказуемый результат, вмешивался «случай»: отсюда метод и получил название «стохастического» (от греческого слова

¹ В терминах математики «политоп» — это подмножество евклидова пространства, которое представимо в виде объединения конечного числа симплексов. Само же слово происходит от греческих «поли» (много) и «топос» (место, угол, территория).

переводу музыкального текста в хореографический. Однако он осуществлял это в двустороннем порядке: в одном случае, следуя за оригинальной авторской музыкой, а в другом, сам принимал на себя инициативу, выстраивая собственную концепцию, словно пытаясь придать музыке новый смысл, который в силу тех или иных причин не донес до слушателя композитор. Безусловно, что эта вторая линия не могла иметь ровным счетом никакого отношения к Ксенакису. Поэтому при обращении к его музыке, невероятно оригинальной и самодостаточной, Баланчин мог руководствоваться лишь первым принципом. Связь геометрии пространства, архитектуры и музыки, выраженная когда-то в известной формулировке Шеллинга «архитектура — застывшая музыка»², воплотилась в идеях Ксенакиса, но не в меньшей степени она интересовала и Баланчина: их интерес к этой проблеме был обоюдным, и идея совместного проекта стала вполне предсказуемым результатом этого интереса.

Репетиции «Pithoprakta» и «Metastasis» начались в декабре 1967 г., во время ежегодного праздничного «марафона Щелкунчиков». Стилистический контраст был, конечно же, разительным, и артистам было невероятно трудно работать с радикально новым материалом. Балерина Сьюзен Фарелл, вспоминая о работе над «Metastasis», говорила о том, что за невозможностью опереться на ритмическую формулу они ориентировались, главным образом, на визуальные «подсказки», графические представления, которые для этой музыки безусловно первичны [4, с. 67]. Необходимо пояснить специфику композиций Ксенакиса, избранных Баланчиным для хореографического воплощения.

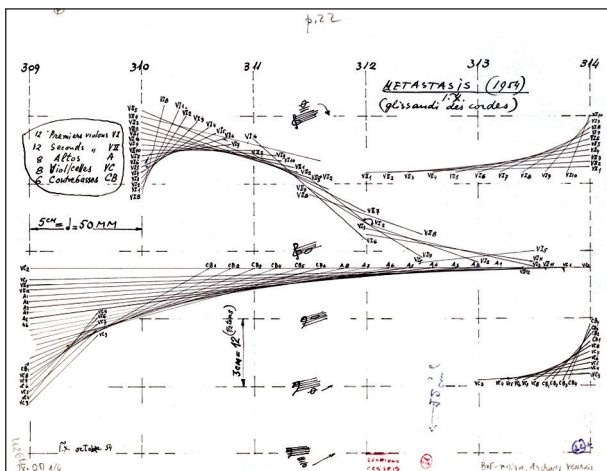
* * *

«Metastasis» стал первым серьёзным произведением композитора, где сформировались особенности его творческого почерка. Начало пьесы — глиссандо с медленно поднимающимся звуком струнных. Существует предварительный рисунок Ксенакиса, изображающий траектории движения линий отдельных инструментов: они сближаются, разъезжаются в разные стороны, уплотняются и ломаются. Очевидно, что пьеса была вдохновлена визуальными аналогиями. Тянущиеся линии — впоследствии это рёбра жёсткости, которые воплотились в архитектурной конструкции павильона «Phillips».

Необходимо также отметить, что пьеса вызвала «бурю негодования» не только у консерваторов, но (как это ни парадоксально) и у лидеров авангарда. В 50-х гг. последним словом авангардистской композиторской техники был «сериализм». Стремлению сериальной композиции к предельной точности, изолированности звуковых точек Ксенакисом было противопоставлено оперирование звуковыми массами, обладающими «плотностью», «фактурностью» и, вместе с тем, архитектурной точностью.

Практикуя в архитектурной и математической областях, в своей известной статье против актуальности сериалистического метода он высказался в остро ироничной форме, противопоставив элементарной арифметике серии — сложные

² См.: Шеллинг Ф. «Лекции по философии искусства».



Фрагмент партитуры

растёт, движется... Можно ли создавать музыку, думая не об отдельных нотах и инструментах, но сразу — об общем эффекте, то есть проектировать звуковые массы с заранее заданными свойствами?» [5].

Идея существования взаимосвязей различных видов искусства и биологических объектов через единые законы поступательного роста и объема приводит Ксенакиса к разработкам, связанным с архитектурным воплощением звуковой формы. На начальном этапе проектирования Ксенакис делает эскиз, вычерчивает проект, а затем и создает макет полой конструкции из бетона на металлической сетке, которая подвешена на своеобразном скелете или каркасе, закрепленном на деревянном основании, в пазах которого натянуты рояльные струны.

Таким образом, в основе проекта (1958) оказывается заложен визуально-звуковой образ оркестровой пьесы «Metastasis» (1953), ставшей впоследствии основой балета-диптиха.

Услышав «Metastasis», сочетающий в себе архитектурную точность движения звуковых масс и плотностей, напоминавших об ужасах не так давно закончившейся войны, Дж. Баланчин предложил Я. Ксенакису сотрудничество. Как было сказано выше, в своем письме Ксенакис поблагодарил знаменитого балетмейстера, подчеркнув, что ему несомненно приятен выбор его музыки вопреки очевидным трудностям хореографического воплощения.

* * *

Вторым сочинением Я. Ксенакиса, получившим хореографическое воплощение, стала композиция «Pithoprakta» для 46 струнных инструментов, двух тром-

³ Спустя некоторое время композиторы-сериалисты, такие как Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез, пришли к выводу о целесообразности пересмотра своих позиций, обратившись к «технике групп» (Штокхаузен), или же к технике мультипликации (Булез «Молоток без Мастера»).



Сцена из балета «Metastasis»

бонов и ксилофона. Премьера сочинения состоялась в 1956 г. под руководством дирижера Германа Шерхена в Мюнхене. Название сочинения можно перевести с греческого как результат «действия посредством теории вероятности». В основу музыкальной структуры положена статистическая механика газов, Закон Гаусса и идея броуновского движения. Каждый инструмент выступает в роли своего рода молекулы, подчиняющейся законам распределения Максвелла-Больцмана и Гаусса. Броуновское движение отражается в принципе четырехмерности: трех измерений и времени. Ксенакис создал партитуру, сначала опираясь на упрощенный двумерный график, где ось (x) — время в пропорции 5 см = 26 мм, ось ординат (y) представляет шаг в 1 полутон = 0,25 см. В транскрипции в нотной записи 5 см = одному такту. Эта длина подразделяется на три, четыре и пять равных частей, что позволяет ощутить тонкие различия в продолжительности и создает устойчивые импульсы в партии каждого инструмента, снижая риск случайности в ритмической сфере. Необходимо отметить, что «Pithoprakta» — вторая часть диптиха — обладала значительно большей ритмической определенностью в сравнении с «Metastasis». 18 января 1968 г., наконец, состоялась премьера, и пресса отмечала, что Баланчин создал настоящее чудо из двух исключительно сложных для хореографической интерпретации композиций. Первая часть была решена средствами ансамбля из двадцати двух женщин и шести мужчин, а вторую часть исполнял дуэт (Сьюзен Фарелл и Артур Миллер). В «Metastasis» фигуры словно сливаются в некоего метафорического гиганта, приходящего в движение — здесь Баланчин использовал принцип обезличенности в использовании танцоров. А в «Pithoprakta» композиция строится вокруг возможностей мужского и женского тела и их контрапункта.

* * *

Джордж Баланчин, обладавший невероятным художественным вкусом и эстетизмом, открыл для мира новую ипостась Яниса Ксенакиса как балетного композитора. Казалось бы, не могло быть более сложного для интерпретации современного автора, чьи идеи настолько «пограничны» и отчасти внемузыкальны: ему удавалось превращать в яркую необычную музыку то, что, казалось бы, никаким образом ею быть не могло. Примечательно и то, что гениальный хореограф воплотил идеи, которые на первый взгляд не могли обрести хореографические формы (отсутствие ритмической канвы, на которую можно было бы опереться исполнителям в «Metastasis», служит тому подтверждением). Однако в музыке греческого композитора существуют определенные «композиционные универсалии», которые тонкий эстет и хореограф-композитор Баланчин не мог проигнорировать. Эти универсалии и подсказали ему возможные пути воплощения двух необыкновенно оригинальных современных музыкальных пьес: движущаяся конструкция «под белым покрывалом», словно воспроизводящая брюссельский павильон «Philips» в «Metastasis» и дуэтная композиция «Pithoprakta», отражающая движущиеся согласно теории вероятности персонажи С. Фарелл и А. Миллера.

После смелого экстравагантного эксперимента Дж. Баланчина и другие хореографы начали работать с музыкой Ксенакиса. Морис Бежар поставил номер для Паоло Бортолуцци на музыку «Nomos Alpha» в апреле 1969 г., однако эту интерпретацию критики сочли слишком иллюстративной: инструментальному глоссандо соответствовало аналогичное движение в хореографии.

Затем появился балет «Kraanerg» с хореографией Ролана Пети, премьера которого состоялась 2 июня 1969 г. в Оттаве (это был первый случай, когда Ксенакис написал музыку на заказ). А следующее публичное упоминание о сотрудничестве Баланчина и Ксенакиса датируется июнем 1971 г., когда все та же «The New York Times» объявила, что в сентябре должна состояться премьера балета «Antikthon» на музыку, специально заказанную Баланчиным.

Премьера не состоялась, но музыка Ксенакисом все же была написана, и в 1974 г. композитор обратился к хореографу с просьбой позволить Мишелю Табачнику сделать интерпретацию «Antikthon» для фестиваля в Бонне. Ответа так и не последовало, проект остался незавершенным, но, тем не менее, можно смело сказать, что предшествующие работы заложили основу хореографических интерпретаций музыки Ксенакиса, творчество которого в подобном качестве еще предстоит открыть балетмейстерам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисловие М. Бежара. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. 224 с.
2. W/a. City Ballet To Open At Saratoga July 7// New York Times. March 2. 1967. P. 30
3. George Balanchine to Iannis Xenakis. Letter. Paris. 1967. Mar 17.
4. Charles W. Turner. Xenakis in America. NY.: «One Block Avenue Tappan ed.», 2014. 146 p.
5. Горохов А. Iannis Xenakis // Музпросвет Немецкой волны. 2011. URL: <http://www.muzprosuet.ru/xenakis.html> (дата обращения 20.01 2015)

УДК 792.8

Ю. А. Машкина

ХОРЕОГРАФИЯ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА НА ПЕРМСКОЙ СЦЕНЕ

Говоря о творческом наследии Джорджа Баланчина в России, мы, не задумываясь, назовем наши столичные труппы: Михайловский, Мариинский театры в Петербурге и Большой театр в Москве. Но есть еще один театр, где хореография Баланчина представлена очень разнообразно. Так сложилось, что именно Пермский театр послужил двигателем в процессе освоения российскими труппами хореографического наследия мастера. Долгое и плодотворное сотрудничество «Фонда Джорджа Баланчина» с пермской труппой началось случайно. Но пермские артисты оказались готовы к новой для них, весьма непростой хореографии Баланчина.

Зная историю становления балета в Прикамье¹, понимаешь, что выбор театра для постановки балета Баланчина был вполне закономерным, хотя случай сыграл здесь решающую роль.

В конце 1990-х гг. «Фонд Дж. Баланчина» стремился к распространению наследия хореографа в России и обратился в Большой театр с предложением бесплатной постановки одного из балетов мастера. Но Большой театр деликатно отказался от заманчивого предложения «Фонда», и право первой постановки балета Баланчина в России получил Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского.

В 1996 г. здесь состоялась премьера одноактного балета «Концерто-барокко» на музыку Иоганна-Себастьяна Баха («Концерт для двух скрипок и струнного оркестра»). Это один из самых известных балетов Баланчина в Америке и Европе (1941). Первый «черно-белый» балет хореографа отличают характерные стиливые черты: бессюжетность, ведущая роль одной или нескольких балерин, вспомогательная мужская партия, значимость женского кордебалета.

Пермскую постановку осуществил ведущий танцовщик «New York Citi Ballet» Адам Людерс. Этот балет, впрочем, как и все произведения хореографа, требует от исполнителей высокого технического мастерства, хорошей школы, виртуозной

¹ Пермский Государственный театр оперы и балета имени П. И. Чайковского — один из старейших театров в России, отметивший сегодня свой 143 театральный сезон. Создан по инициативе демократической общественности и при участии любительского кружка, в который входило знаменитое семейство Дягилевых.

Своим развитием хореографическое искусство Прикамья во многом обязано Ленинградской балетной школе. В годы Великой Отечественной Войны на Урал был эвакуирован Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Пребывание его на Уральской земле оставило огромный след в театральной жизни Перми. Ленинградцы помогли созданию хореографической школы, которая стала крепким фундаментом для дальнейшего развития пермского балета. Город на Каме часто называют третьей балетной Меккой после Санкт-Петербурга и Москвы.

работы ног. Премьера «Концерто-барокко» стала серьезнейшим испытанием профессионализма пермских артистов. От хорошего выступления зависело будущее сотрудничество с «Фондом». Пермская труппа великолепно справилась с труднейшей хореографией мастера.

Через пять лет после премьеры «Концерто барокко» началась плодотворная творческая работа с постановщиками «Фонда», бывшими танцовщиками NYCB Марией Калегари и Бартом Куком. В 2001 г. они перенесли на пермскую сцену два совершенно разных балета: «Доницетти вариации» и «Сомнамбула». И снова это было впервые в России.

«Доницетти вариации» на музыку дивертисмента Гаэтано Доницетти из оперы «Дон Себастьян» были поставлены Баланчиным для программы «Салют Италии» (1960). Хореограф демонстрирует здесь взаимодействие и состязание музыки и танцевальных форм. «Сомнамбула» — сюжетный балет, премьера этого спектакля была осуществлена труппой «Русский балет Монте-Карло» в Нью-Йорке под названием «Ночная тень» (1946). В 1956 г. Баланчин возобновил балет с труппой NYCB, дав ему название «Сомнамбула». В этом спектакле поражает режиссерское мастерство балетмейстера, увлекательно чередующего на сцене маскарадное веселье, мистические загадки и трагический финал.

В 2002 г. в афише Пермского театра оперы и балета появился фаворит репертуара — «Ballet Imperial» на музыку «Второго концерта для фортепиано с оркестром» П. И. Чайковского. Постановку также осуществили М. Калегари и Б. Кук. Это был один из блистательных художественных проектов идеологов пермской «баланчиады» Олега Левенкова и Дэвида Идена.

«Ballet Imperial» (1941) был задуман как дань уважения Чайковскому, Петипа и Императорскому балету (отсюда и название). «В этом балете хореограф стремился воспроизвести саму структуру большого балета Петипа, включающую: антре, па д'аксьон, дуэты, па де труа, большие кордебалетные ансамбли и даже развернутый пантомимный эпизод во второй части» [1. с. 252]. Пермская постановка получила «Золотую маску» в 2004 г.

Ещё одним любимым балетом пермских зрителей стала «Серенада» на музыку «Серенады для струнного оркестра» П. И. Чайковского. Это первый американский балет Баланчина (1934) в жанре бессюжетного симфонического спектакля, один из признанных шедевров хореографа. «Единственный сюжет балета — музыка Серенады, если угодно — это танец при луне», — замечает сам постановщик. [2. с. 359]. Постановка «Серенады», осуществленная в 2004 г. Бартом Куком, была подарена Пермскому театру «Фондом Дж. Баланчина». Версия пермяков несколько отличалась от версии «Серенады» в Мариинском театре, например, в «Элегии» (последней части балета) солистки, как и в NYCB, появляются с распущенными волосами. К тому же, Пермь сделала ставку не на именитых солистов, а на кордебалет.

Следующая постановка Баланчина состоялась в Перми через семь лет, в 2011 г. За это время в труппе выросло новое поколение молодых артистов. Именно они стали исполнителями двух поздних балетов американского периода Баланчина: «Monumentum pro Gesualdo» (1960) и «Kammermusik» № 2 (1978).

«Monumentum pro Gesualdo» Игоря Стравинского (постановщик Сандра Дженнингс) — парافраз трёх произведений Джезуальдо ди Веноза, итальянского маньериста эпохи Позднего Возрождения. Баланчин обращается здесь к форме хореографического мадригала.

«Kammermusik» № 2 Пауля Хиндемита (постановщик Пол Боуз) имеет сложную структуру, которая соответствует особенностям музыки. В хореографии этого балета Джордж Баланчин выразил своё отношение к надвигающейся компьютерной эре. Он требует от танцовщиков физической выносливости, высокой скорости и предельной точности. От артистов требуется еще и умение хорошо считать. Для пермских танцовщиков самой трудной задачей оказался именно счёт. Музыка Хиндемита, которую хореограф использовал в своих балетах, всегда считалась нетанцевальной. Пермские исполнители получили настоящую головоломку для тела. Но главной особенностью этого необычного даже для Баланчина опуса является усиленный мужской кордебалет. Впервые хореограф отдал дань уважения мужскому составу труппы.

Совсем недавно, в июне 2014 г., пермская «Баланчиниана» пополнилась ещё тремя одноактными балетами на музыку Стравинского. Постановку этих произведений приурочили к ежегодному «Дягилевскому фестивалю». «Век танца Стравинский — Баланчин», так назывался последний проект, в рамках которого были поставлены «Аполлон Мусагет» (1928), «Рубины» из триптиха «Драгоценности» (1967) и «Симфония в трех частях» (1972).

Три балета совершенно различны. Два первых достаточно известны в России, в отличие от «Симфонии в трёх частях» (постановщик — Бен Хьюз). Пожалуй, это и самый сложный из всех, — в первую очередь, из-за счета, соответствующего сложной музыке Стравинского.

Российско-американский проект в Перми представил публике разноплановые сочинения величайшего хореографа XX в., многие из которых впервые появились на отечественной сцене, благодаря авторам замечательного проекта «Хореография Джорджа Баланчина на Пермской сцене» Олегу Левенкову и Дэвиду Идену.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левенков О. Джордж Баланчин. Пермь.: «Книжный мир», 2007. С. 252
2. Баланчин Дж. Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. М.: «Крон-пресс», 2000. С. 359.

УДК 792.8

В. В. Омельницкая

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ В БАЛЕТАХ ДЖ. БАЛАНЧИНА

Георгий Баланчивадзе родился в Санкт-Петербурге и сформировался как артист балета в Мариинском театре. Здесь он впитал стиль и эстетику академического танца, ведь его учителями были Павел Гердт и Самуил Андрианов. Но когда 29-летний Джордж Баланчин приехал в Америку, ведущим направлением там был танец модерн. Хореографу же предстояло заложить фундамент американского балета. А для этого нужны были артисты, которые смогли бы воплотить его замыслы.

Баланчин создал школу, где сам вел классы. Он не мог не заметить разницу между американскими и русскими девушками. Молодые американки 1930-х годов были очень спортивными, активными, независимыми, уверенными в себе. Изучив их психологические и физические особенности, Баланчин хотел, чтобы они двигались динамично, стремительно, выглядели более современно, удлиняя и слегка изламывая традиционно округлые линии. Сначала его воспитанницы были больше похожи на спортсменов. Баланчин понимал, что таких мягких, певучих рук, такого гибкого корпуса и мягкого *plié*, как в России, он еще не скоро добьется, и сделал упор на технику ног.

Главные отличительные качества баланчиновской балерины — быстрые ноги, стремительные вращения и прыжки, при этом руки и корпус напряженные, резкие, вне четких позиций. Часто встречаются движения со смещенной осью — бедро ноги, идущей вперед, резко выставлено, а корпус остается позади. Как рассказал нам во вступительном слове Николай Максимович Цискаридзе, Баланчин в своих постановках использовал элементы грузинских народных танцев. Непривычно для нас и положение головы в *enroulement* — с кокетливым наклоном. Сами американки говорят¹, что щека как будто подставлена для поцелуя. Еще одно отличие: у нас пальцы рук принято держать собранными, а у них — раскрытыми, как лепестки цветка [1].

Участвуя в Мариинском театре в балетах «Драгоценности», «Вальс», «Серенада», «Тема с вариациями», «Блудный сын», я на собственном примере ощутила своеобразие хореографии Баланчина. Первое, с чем пришлось столкнуться, — быстрая пальцевая техника, стремительные вращения, нарочито четкие остановки, позиции ног шире, чем нас учили в школе. И самое важное — это виртуозная техника стоп. На работу стоп репетиторы из фонда Баланчина обращали особое внимание. Когда Мариинский театр начал активно осваивать репертуар

¹ Дарла Хувер — председатель «Фонда Баланчина»; Элиз Борн — представитель «Фонда Баланчина».

Баланчина, некоторые педагоги стали включать в наш каждодневный класс движения у палки и на середине, которые сам Баланчин задавал ученикам в Америке. Например, Ю. В. Фатеев, работавший одно время в Америке, где он познакомился с экзерсисом Баланчина, задавал нам по 16 *battement tendu* вперед и назад, много *releve*, разное количество движений на одну четверть музыки, например: одно *battement tendu*, затем два, три и, наконец, пять.

Новаторство Баланчина проявилось уже в его первом американском балете «Серенада» на музыку «Струнной серенады» Чайковского. Танцевать этот балет всегда было для меня огромным удовольствием, хотя многое было непривычно, например, акценты. У нас, как правило, акцент при подъеме на пальцы делается наверх, а здесь акценты в пол. Фокин в своей книге «Против течения» писал об акцентах: «Одно и то же движение получает совершенно иной смысл в зависимости от того, опускается ли танцовщица в такт музыки или поднимается. В первом случае, как бы отбивая такт или долю такта ногой, она выражает уверенность, во втором, то есть, взвываясь в воздух или на кончик пальцев, — легкость, воздушность, неземную сущность фантастического существа» [2].

Движения рук в «Серенаде» жесткие, резкие. Я могу объяснить это тем, что в очень быстром темпе на прыжках и вращениях сложно сохранить мягкость движений. Для танцовщиков, не привыкших работать в этой технике, основной трудностью является скорость. Чтобы достичь ее, в школе NYCB детей учат опираться не на пятки, а на середину стопы. Это позволяет двигаться быстрее и с легкостью менять направление движений. У нас же большое значение придается хорошему, «вкусному» *plie*, пятки должны плотно ставиться на пол. Если у танцующего нет *plie*, исполнение его сухо, резко и непластично. Интересно, что наши танцовщики могут танцевать, как в Америке, а американцам станцевать так, как в России, очень сложно. Наши певучие руки и пластичный корпус, мягкие ноги, годами выработанное *plie* даются им с большим трудом.

Еще одно, может быть, главное отличие. В России принято, чтобы танцовщик прочувствовал то, что выражает танцем. Большинство балетов сюжетные, где предполагается актерское мастерство, работа над драматургией образа. У Баланчина же многие ученицы поначалу больше походили на спортсменок. О выразительности тогда речи не было. Но Баланчин сумел обратить недостатки в достоинства, создав новый тип балерины: не мягкой и элегичной, как в XIX в., а современной, спортивной, энергичной и при этом по-своему женственной и прекрасной. А отсутствие в Америке устоявшейся традиции позволило ему обновить балетный язык. Яркий пример — балет «Рубины». Здесь я впервые столкнулась с тем, что на протяжении всего танца нужно было считать «про себя». Если ты сбивался со счета, вступить в музыку было уже невозможно. Репетиции превращались в настоящую дрессировку.

Профессиональное знание музыки позволило Баланчину создавать балеты на совсем нетанцевальные партитуры Стравинского. Например, «Агон», где принцип музыкальной композиции — додекафония, основан на равенстве всех 12-ти тонов. Тут также все время приходилось считать. Конечно, это отражается

на состоянии исполнителей. Они становятся похожими на роботов, четко выполняющих заданную программу.

Баланчин утверждал, что балет относится к шоу-бизнесу, и главное в нем — умение себя преподнести. Балерина должна «купить» зрителя — работой ног, корпуса, посадкой головы, в чем, на мой взгляд, фундаментальное отличие от нашего традиционного подхода. Все же у нас танец — это «душой исполненный полет», зритель должен не просто наблюдать за красивыми фигурами танца, но и сопереживать героям. В нашей традиции есть драматическая основа, подразумевающая не только виртуозную технику, но и актерское мастерство. В большинстве постановок Баланчина отсутствует сюжет. Вместо декораций — перемена света. Костюмы, по сути, — репетиционная форма (купальник, юбка). Персонажи его балетов, прежде всего, профессионалы танца. Баланчин считал, что главное в балете — музыка и движения. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно.

Своими экспериментами в области танца Баланчин показал, что классический танец, считавшийся застывшим, может быть так же разнообразен и современен, как и танец модерн.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хувер Д. Запись беседы от 20. 10. 2015. Личный архив автора.
2. Фокин М. Против течения. Л. — М.: Искусство, 1962.
3. Борн Э. Запись беседы от 10.01. 2000. Личный архив автора.

УДК 792.82

О. Н. Полисадова

С. ДЯГИЛЕВ И ДЖ. БАЛАНЧИН:
СТИЛЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Потребность найти новый уровень универсализма классического танца, его иную действенность, стала персональным интересом нового балетмейстера дягилевской труппы последнего периода Георгия Баланчивадзе, с легкой руки Дягилева ставшего Джорджем Баланчиным.

Многожанровость балетного театра, широта натуры и культурных интересов Дягилева, фестивальная природа антрепризы позволяли сосуществовать в ней самым разным типам балетного спектакля, из которых особенно важно выделить тип тематически — стилистического балета, наиболее частого в репертуаре 1920-х гг. Темы или стиля, т. к. стиль сам часто становился единственной темой, и их стремительного, летучего хореографического эскиза оказывалось достаточно для того, чтобы спектакль состоялся. Как пример можно назвать балеты: «Парад», «Свадебка», «Лани», «Голубой экспресс», «Ромео и Джульетта», «Стальной скок», «Jack-in-the-box», «Боги-попрошайки». Сюжеты этих балетов — новый жанр в хореографическом искусстве, в котором появились старинный русский свадебный обряд — ритуал и панорама стилистического многообразия быта молодой Советской России: темы спорта, легкого флирта и пасторали, а персонаж балета стал героем дивертисмента и т. д. Музыкальная структура балетов дивертисментно-номерная, но не она и не жанр с его строго избирательной памятью организуют конструкцию всего спектакля. Здесь главное — тема и стиль, предстающие в единстве пластическо-танцевальных средств выражения, тема и стиль исходного замысла, продиктованного балетмейстером как самодостаточная основа.

Можно выделить следующие тенденции, характерные для «Русского балета» периода 1925–1929 гг:

- конструктивизм декораций;
- модернистское «упрощение» музыки;
- литературность;
- актуальность и «акробатизм» хореографии.

Конструктивистская тенденция достигла своей высшей точки в 1927 г. в балетах «Кошка» и «Стальной скок». Следующим этапом стала неореалистическая сценическая драма «Блудный сын», поставленная в 1929 г. «В истории Русского балета не было эры более изменчивой и трудно определяемой, чем 1920-е — десятилетия проявления протеизма и внутренних взаимоисключающих противоречий. Сквозь кажущийся хаос, как представляется, три направления объединяют и связывают этот период. Первое, которое я назвала “lifestyle modernism” (что приблизительно можно перевести как “модернизм, как стиль, идущий от образа

жизни”), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, “ретроспективный классицизм”, отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, “хореографический неоклассицизм”, порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда. Часто совпадающие, иногда даже в одних и тех же произведениях, эти направления причудливо сосуществовали в дягилевском репертуаре — и вообще в балете — в течение всех 1920-х годов» [1; с. 79–80].

Тематически-стилистический балет — новый, но быстро завоевавший право на существование тип балетного спектакля, который наряду с другими будет наиболее интенсивно развиваться в театре Баланчина в последующие годы. Все это совпало с требованием времени и с замыслами Сергея Дягилева. Баланчин лишь развил и упрочил тенденции становления тематически-стилистического спектакля. Работа у Дягилева была для Баланчина своеобразной пробой пера. Он работал в разных стилях и по-настоящему не возвращался на путь классики.

В истории «Русского балета» 1923–1929 гг. — последний, третий период жизнедеятельности. «Наш век непрестанно занимается проблемой механического движения, но зато при каждом художественном движении люди больше боятся быть раздавленным им, чем автомобилем на улице. Двадцать пять лет я стараюсь отыскать в театре какое-то новое движение. Должно же общество, наконец, признать, что мои искания, кажущиеся ему сегодня опасными, станут необходимыми завтра» [2; с.311]. Так Дягилев рассматривал дальнейшую судьбу развития балета незадолго до своей кончины в 1929 г. Тема поисков и воплощения новых форм сценического искусства оставалась по-прежнему главной в деятельности «Русских балетов». Концепция нового развития искусства Дягилева дала возможности экспериментировать и ставить абсолютно новые балетные спектакли Вацлаву Нижинскому, Брониславе Нижинской, Леониду Мясину, Джорджу Баланчину. Последнему было интересно разрабатывать новые пластические формы, опираясь на традиции классического искусства. И это идеально вписывалось в ту стилистическую концепцию, которая главенствовала в труппе С. П. Дягилева. Его первые сезоны были современной классикой, последующие работы также опирались на классический танец, который был видоизменен и усовершенствован так, чтобы и заинтересовать публику, и шокировать ее одновременно. Балеты, которые планировались к постановке в период с 1923 по 1929 гг., значительно различались по жанру и стилю, требовали иного хореографического языка. Баланчин с этим справлялся успешно, несмотря на то, что выбор темы и музыки всегда принадлежал Дягилеву. «Талант Джорджа как хореографа тут же вызвал интерес Дягилева. Они в абсолютном взаимопонимании готовили проекты для его развития как художника» [3; с. 273].

Десять балетов было поставлено Баланчиным для дягилевской труппы: «Барабау» (1925), «Пастораль», «Jack- in- the- box», «Триумф Нептуна» (1926), «Кошка» (1927), «Песнь соловья» (1927), «Аполлон Мусагет», «Боги- попросайки» (1928), «Бал» (1929), «Блудный сын» (1929). Премьера первого балета

Баланчина «Барабау» прошла в Лондоне и имела шумный успех. Акробатизм и комизм — модные тогда тенденции, стали отличительной чертой этого балета. Серж Лифарь весьма своеобразно писал, что новый «хореавтор был последователем московского фанатика К. Голейзовского, балетмейстера, культивировавшего акробатизм на академической основе» [2; с. 319]. Баланчин признавал, что работы Голейзовского — «Фавн», «Саломея» и танцы на музыку А. Скрябина и Н. Метнера — оставили в его сознании неизгладимое впечатление. Спектакли были показаны в Петрограде Московским камерным балетом в 1922 г. и экстравагантные, изломанные позы на фоне конструктивного оформления стали отражением тех глобальных перемен, которые произошли в России. В хореографическом искусстве эти работы стали первой попыткой переосмысления стремительных политических процессов. Голейзовский требовал от своих танцовщиц «говорить ногами», того же принципа придерживался и Баланчин.

Богатая хореографическая фантазия Баланчина проявилась в балете «Кошка», поставленном в 1927 г. Сюжет основывался на басне Эзопа, в которой говорилось о юноше, полюбившем кошку. Спектакль ставился специально для Ольги Спесивцевой, которая начала работать у Дягилева. Все, кто писал об этом балете, отмечали насколько интересно была поставлена хореография для Спесивцевой, особенно в сцене превращения кошки, насколько эффектны были пируэты с опусканием на глубокое plié. Эффектной была и партия Юноши, которого исполнял Серж Лифарь. Баланчин оценил все достоинства и недостатки артиста: его богатые технические возможности, особенно в элевации, выигрышную внешность со сложением, близким к античному идеалу. Туры Лифаря были стремительны, а сама манера исполнения роли близка к повадкам хищников. Выстраивая группы танцоров, Баланчин использовал разновысотные элементы декораций, и это расширило возможности танцоров кордебалета.

Тяготение к модному тогда конструктивизму со всей полнотой отразилось в этом балете. Сценографы братья Наум и Натан Певзнеры создали конструкцию из жесткого, но одновременно и гибкого пластика, который напоминал стекло. Фоном и покрытием сцены служила черная блестящая клеенка. Она эффектно отражала световые блики. В таком же ключе были решены и костюмы. На фоне черного пола и задника, среди мерцающих прозрачных конструкций хореографические построения Баланчина были особенно эффектны.

Балет «Кошка» стал данью моде, в нем идеи конструктивизма достигли свой высшей точки. Дягилев, чутко реагирующий на любые новые тенденции искусства, отражал их в своей антрепризе, но также умел предвидеть скорое увядание интереса к тому или иному направлению. И это касалось всего: и живописи, и музыки, и хореографии. Дягилев просвещал своих молодых танцоров, беседовал с ними об искусстве, водил на выставки, был непререкаемым авторитетом по многим вопросам. Баланчин утверждал позднее, что именно Дягилев открыл для него музыку Игоря Стравинского, считая его самым выдающимся композитором своего времени. Научил понимать и ценить живопись, более того — искать в ней источник для творчества.

В 1928 г. Баланчин ставит балет «Аполлон Мусагет» на музыку Игоря Стравинского, по- своему трактуя древнегреческий миф об Аполлоне и его музах. В балете впервые проявились черты, которые станут отличительным баланчинским стилем. Например, сложные групповые поддержки — явное нововведение в классическом танце. «Аполлон Мусагет» — классический па-де-катр, но необычный по форме. В нем участвуют три солистки и танцор. Три музы и бог. Бог играл на лютне, музы группировались около него. Потом каждой он раздавал атрибуты, символизирующие их искусство: Каллиопе — дощечку и стилос для письма, как музе поэзии и ритма, Полигимнии — маску, Терпсихоре — лиру. Музы танцевали каждая в своем стиле, но Терпсихора больше всех нравилась Аполлону, благодаря своим разнообразным аттитюдам и быстрому бегу на пуантах. Танцевальные находки балетмейстера очень четко рисовали образ богини танца. Баланчин считал, что именно эта вариация наиболее удачна. Он сочинял ее для Александры Даниловой — своей тогдашней музы.

Языком танца Баланчина была классика, тот стиль танца, который вел свои истоки от творчества Мариуса Петипа. Новая танцевальная лексика опиралась на традицию школы классического танца, апробированную в России, но в ней необычным было все: и ракурсы, и комбинации. Например, за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулежа опиралась балерина, раскидывались веером четыре вытянутые стройные женские ноги, причем две принадлежали партнерше, две — другим танцовщицам, стоящим сзади в арабесках разной высоты. Потом этот прием Баланчин будет применять достаточно часто, модифицируя его каждый раз по-иному, и всякий раз с успехом. Из арабесков балерины словно создавали фон Аполлону, склоняясь к нему, по-лебединому вытягивая шею. Баланчинские находки меняли привычную картину классического танца. «12 июля я дирижировал в Париже, в театре Сары Бернар, первым представлением “Аполлона Мусагета” <...> Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне хотелось, то есть в соответствии с классической школой. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей. И он явился первой попыткой воскресить академический танец в произведении, написанном специально для этой цели <...> Баланчин < ... > нашел для постановки танцев “Аполлона” группы, движения линий большого благородства и пластической элегантности, наваянной красотой классических форм» [5; с. 81]. Так постановку оценил автор музыки Игорь Стравинский. И это, наверное, было самой главной похвалой и одобрением молодому постановщику. Эта встреча положила начало союзу хореографа и композитора, который продлился более 40 лет. Но и после смерти композитора в 1971 г. Баланчин обращался к его музыке, всего поставив 20 балетов на музыку Стравинского. Это крупные произведения, а сколько было мелких, типа польки для молодой слонихи в цирковом шоу?

Искусствовед Е. Я. Суриц отмечала: « Баланчин (а может быть и Стравинский тоже?) обращались взором и к Петипа, и шире — к балетному академизму XIX века, и еще шире — к тем формам и образам, что врезались с детства в сознание. Петербург, стройность его колоннад, прямизна его проспектов. Широкий простор Невы, ровный свет его летних ночей... “Аполлон Мусагет” — это некий

синтез классического искусства, преображенный современностью» [5; с. 84]. Неслучайно сам Баланчин считал «Аполлона» поворотным пунктом в своей карьере. На протяжении следующего десятилетия он поставил разные по стилю балеты, иногда — следуя за требованием заказчика, иногда — повинаясь обстоятельствам. Но когда его выбор был свободен, он ставил то, что стало его индивидуальным стилем — бессюжетные балеты с «чистым» танцем, где каждая пластическая композиция становилась выражением музыкальной мысли и уже не могла быть от нее оторванной. В «Хронике моей жизни» Стравинский написал: «Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода балете, в воображении моем вставал так называемый “белый балет”, в котором, на мой взгляд, выявляется самая сущность танцевального искусства. Мне казалось, что освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру. Наиболее подходящей для этой цели показалось мне диатоническое письмо, а сдержанность этого стиля обусловила мой выбор инструментального ансамбля» [4; с. 197–198].

Знаковым в творчестве Баланчина стал «Блудный сын» — третий балет Сергея Прокофьева, написанный для Дягилева. Первые два — «Шут» (1921) и «Стальной скок» (1927) — открыли в музыке композитора острую эксцентрику и урбанистический конструктивизм. «Блудный сын» — стал эмоциональной исповедью. Автор сценария Борис Кохно использовал знаменитую притчу из Евангелия от Луки, изложив события в трех картинах. Первая рисовала уход Блудного сына из отчего дома, вторая — его приключения на чужбине, третья — возвращение домой. Образ Блудного сына у Баланчина был создан под впечатлением от искусства 20-х гг. и представлял юношу, который очень трудно взрослеет. Впитывать и воплощать — было жизненным принципом молодого Баланчина, в его хореографии неуловимо прослеживается влияние не только классической школы Мариуса Петипа, но и «танцев машин» Николая Фореггера, отголосков биомеханики Всеволода Мейерхольда, стилистики русского авангарда и новых хореографических находок Михаила Фокина. Все перечисленное преломлялось через призму собственной индивидуальности и, например, «механичность» «Блудного сына» обретала смысл обезличенности человека, что создавало контраст между атмосферой отчего дома и бесчеловечным миром.

Подводя итог дягилевскому периоду творчества Баланчина, можно обратиться к рассуждениям Сержа Лифаря. «Баланчин, ставя свои балеты, продолжал учиться на балетах своих предшественников, проникался их духом и сочетал свой советизм с главными течениями дягилевского балета — Баланчин прошел большой путь от первых комических балетов — очаровательного по своему непосредственному комизму “Барабау”, “Пасторали”, английско- фольклорного “Триумфа Нептуна” и случайного “Jack- in- the- box” с наивным преломлением “негритянтства” до самого современного и самого “баланчинского” балета “Кошка” с его настоящим вдохновением, до значительного “Аполлона” и “Нищих богов”, до трагической пантомимы — “Блудного сына” и безличного “Бала”, который мог бы быть подписанный любым именем» [2; с. 319]. Лифарь писал свои заметки через

десять лет после смерти Дягилева. Он располагал его архивом, но еще больше высказывал свое субъективное мнение. Может быть, поэтому именно «Кошку» с ее конструктивными идеями он называет «баланчинским» балетом, а «Аполлона» всего лишь «значительным».

Многочисленные исследователи творчества Баланчина, и в Европе, и в Америке (Д. Л. Хорвиц, Л. Гарафолла, Н. Рейнолдс), будут придерживаться иных критериев оценки. Но мнение Сержа Лифаря особенно интересно. Тогда, в третьем периоде жизни Русского балета, по мысли Лифаря, Дягилеву не нравились балетмейстерские работы ни Брониславы Нижинской, ни Леонида Мясина, которые излишне приземляли свои балеты и лишали их классической элевации, ни Баланчин с его стилизованно-реалистическим, «трюкаческим» творчеством. Возможно, в этом мнении есть доля правды. Но, однако, Лифарь отмечает, что именно последние работы Баланчина были наиболее интересны Дягилеву. А Дягилеву было важно сочетать творческие амбиции с кассовым успехом, и работы молодого хореографа тому способствовали.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левенков О. Джордж Баланчин: Часть первая. Пермь: Книжный мир, 2007. 384 с.
2. Лифарь С. Дягилев: Монография. СПб.: Композитор, 1993. 382 с.
3. Жевержеева Т. Воспоминания. М.: СканРус, 2007.
4. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 267 с.
5. Суриц Е. Джордж Баланчин — истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Выпуск № 5. Л.: Музыка, 1987. 207 с.

УДК 792.8

О. И. Розанова

ПЕРМСКИЙ ЭКСКЛЮЗИВ

**(«СОМНАМБУЛА», «ДОНИЦЕТТИ-ВАРИАЦИИ»,
«КОНЧЕРТО-БАРОККО»)**

Уже четверть века в репертуар лучших российских трупп входят сочинения Джорджа Баланчина. Среди них такие абсолютные шедевры как «Серенада», «Тема с вариациями», «Ballet imperiale» на музыку Чайковского, «Симфония до мажор («Хрустальный дворец») Бизе, «Аполлон Мусагет» Стравинского, а еще «Драгоценности», «Шотландская симфония», «Четыре темперамента», «Вальс» Равеля, «Блудный сын» и другие. Первый шаг в сторону прежде неведомой и недоступной балетной планеты сделал в середине 1980-х, на заре «перестройки», Санкт-Петербург, тогда еще Ленинград — профессиональная родина Баланчина. За Михайловским и Мариинским театрами с заметным опозданием последовал столичный Большой театр, зачастую копируя сделанное предшественниками. Но всегда особую позицию занимала Пермь.

Баланчиновский репертуар пермской труппы был и остается эксклюзивным. Достаточно назвать недавние работы пермяков — «Monumentum pro Gesualdo» Стравинского и «Kammermusik № 2» Хиндемита (2013), редко исполняемые даже в труппе Баланчина — «New York City Ballet», и последнюю премьеру — «Симфония в трех частях» Стравинского. Пермская труппа первой станцевала один из самых сложных опусов Баланчина «Ballet imperiale». Только на пермской сцене можно было увидеть «Сомнамбулу», «Доницетти-вариации» (2001) и до 2004 года «Концерто-барокко» (1996).

Чем же обусловлена исключительная активность пермяков? Конечно же, высоким творческим тоном и мастерством труппы, дальновидностью руководителей и, не в последнюю очередь, наличием в театре Олега Левенкова. Неутомимый пропагандист и блестящий знаток творчества Баланчина, автор капитального искусствоведческого труда о гениальном хореографе, Левенков отвечает за отбор произведений для постановки, за налаживание контактов с американским фондом Баланчина, а также за показ очередной баланчиновской премьеры на престижном международном Дягилевском фестивале в Перми, бессменным директором которого он многие годы является. Именно Левенков предложил для первого знакомства с Баланчиным три его разноплановых балета, два из которых и по сей день остаются прерогативой пермского театра.

«Сомнамбула» — редкий для Баланчина образчик малоформатного сюжетного балета, притом — весьма необычного свойства. Действие едва намечено, фигуры героев очерчены беглыми штрихами, а их взаимоотношения покрыты тайной. Странную балетную поэму сотворил Баланчин по мотивам популярной оперы Беллини. Там мелодраматическая история, проходя через цепь всевозможных перипетий, завершается благополучной развязкой. Здесь, под самый занавес,

разражается катастрофа. Уютный земной мир с его милыми забавами оказывается зыбким миражем, а сам балет — своеобразной вариацией романтической идеи о противостоянии обыденного и необычайного, земного и небесного.

Но Баланчин окружил традиционную тему ореолом мистики и омрачил актом жестокости. О таинственном, странном, непостижимом, существующими рядом с обыкновенной жизнью, не говорится «впрямую». Все строится на недосказанности, намеке, полутонах. Этим и сложен балет для актеров и, в первую очередь, для исполнительницы заглавной роли. Ее «речь» ограничена простыми шагами и шагами «балетными» — па де бурре. Корпус, руки и голова неподвижны, на лице — никакой мимики, широко открытые глаза не выражают ничего. Но трепет жизни ощутим в этом зачарованном существе. Его доносит прерывистый ритм движений Сомнамбулы, ее то медленный, то стремительный бег на пуантах по всем направлениям сцены. Здесь требуется точный расчет и специфическая техника, которой в совершенстве овладела прима-балерина пермской труппы Елена Кулагина. В хрупкой женственности ее героини угадывается натура вовсе не слабая, а за внешним безволием — внутреннее беспокойство. Меру актерской инициативы в этом странном балете, где малейший «пережим» уничтожит его особую атмосферу, ощутили и Александр Волков (Поэт), Наталья Макина (Кокетка) и участники массовых сцен.

«Сомнамбулу», при всей ее оригинальности, можно отнести в разряд балетов романтизма, увидеть, в частности, некоторые переклички с «Сильфидой». Прежде всего, есть сходство драматургии и общей поэтики. При всей недоговоренности и лаконизме фабулы «Сомнамбулы» здесь, как и в «Сильфиде», противостоят два мира, которые невозможно соединить или хотя бы примирить. «Посредником» между ними может стать только Поэт, Мечтатель — человек не вполне от мира сего. Разница в том, что «мир иной» представлен здесь одной Сомнамбулой, но и в балете Баланчина это странное существо, подобно Сильфиде, затаилось по соседству с людьми, занятыми традиционными утехами. Как и Сильфида, Сомнамбула увлекает героя и приносит ему гибель. Определенное сходство есть и во взаимоотношениях других персонажей, притом, что здесь они едва намечены. Трудно объяснить вспышку ревности и бешеную ярость Барона, всюю ухаживающего за Кокеткой (ведь о его отношении к Сомнамбуле не известно ровным счетом ничего — странная дева является только Поэту). Но в финальной сцене Баланчин высказывается весьма определенно: Сомнамбула возвращается к мертвому Поэту и забирает его в свой мир — огонек ее свечи скользит над землей и исчезает. В «Сильфиде» гибнут оба героя, но смысл финала тот же: выход за рамки обыденного невозможен без жертвы. Итак, у нас есть основания признать «Сомнамбулу» модернизированным парафразом «Сильфиды», а Баланчина — преемником и обновителем романтического балета, прибавив к этому термину приставку «нео».

Иное дело — «Доницетти-вариации». Это типично баланчиновский опус: нет ни фабулы, ни декораций, только музыка и танец. Тема балета — Вариации, но подход к ней необычен, существенно отличаясь от такового, скажем, в «Теме с вариациями» на музыку Чайковского. Там, в соответствии с названием, варьировалась

хореографическая тема. Здесь — при всем старании — вычислить тему не удастся: слишком быстро и «беззаконно» чередуются разнообразнейшие комбинации па. Темой для дальнейших разработок оказывается соотношение танцующих — солистов и ансамбля, дам и кавалеров и т. п. Увлекательная игра в «чет» и «нечет» задана изначальной «диспропорцией» участников: парой солистов (Балерина — Первый танцовщик) и тремя «тройками» ансамбля, каждую из которых составляют кавалер и две дамы. Вариантов «сочетаний», не в пример «четной» «Теме с вариациями», бесконечное множество. Но вот что примечательно: калейдоскопическая сюита вариаций (около 20 номеров) организована по логике Grand pas с соответствующими разделами формы — антре, адажио, вариации, кода. Центр балета и его композиционное «ядро» — Pas de deux солирующей пары, участвующей также в развернутом общем Entree и общей коде. Баланчин нашел место и для фуэте балерины и для турдефорсов ее кавалера, но и остальным участникам «Вариаций» есть, где блеснуть мастерством.

Кордебалет получил, помимо вариаций, красивое адажио. Закономерно для хореографа и объединение всех танцовщиков — без различия в «чине» — в мощном унисоне финала. И все же Баланчин в данном случае не забывает о порядке, присущем Grand pas, хотя не упускает случая и пошутить на этот счет. Место для юмористической интермедии найдено безошибочно — после Pas de deux. Исполнители поочередно выходят на сцену и застывают в странноватых позах: что-то вроде партерного арабеска с головой, опущенной на согнутую в локте руку, словно, притомившись в ожидании своих танцев, они задремали на ходу как солдаты на долгом марше. И тут одна шустрая танцовка, оценив ситуацию, выбегает на авансцену, торопливо проделывает без музыки несколько па на пуантах, но, потерпев фиаско, сконфуженно возвращается на место. Что хочет этим сказать Баланчин? Что танцевать в балете дано не всякому? Скорей всего, именно это, но тогда и его верность балетным канонам не должна показаться причудой.

Не прибегая к декларациям, Баланчин признается в верности Петипа — конструктору хореографических форм. Но тут же демонстрирует и собственное понимание того, как надобно распоряжаться с завещанными дарами. Как, может быть, никто другой из его современников, Баланчин распознал метод Петипа и, опираясь на него, смело двинулся дальше по пути, проложенному «Шопенианой» М. Фокина и танцсимфонией «Величие мироздания» Ф. Лопухова. Путь этот пролегал в царстве гармоний и ритмов. Здесь устанавливала порядок Музыка: диктовала законы, пробуждая фантазию хореографа, способного ее услышать. Баланчин оказался «законопослушным», чутким и благодарным подданным этого волшебного королевства, и его тайны открылись балетмейстеру. Любовный союз хореографа с музыкой подарил миру шедевры балетной сцены. По значимости они равновелики шедеврам Петипа, однако общее в них — разве что классический танец, да и то у Баланчина несколько иной, чем у предшественника. Главное же отличие в том, чему служит, что выражает танец.

Баланчин любил утверждать самодостаточность своих танцевальных композиций. Среди его обширнейшего наследия таковых немало. Однако вершинами творчества признаны те произведения, в которых хореограф ведет диалог

с музыкой свободно, не связывая себя никакими обязательствами. Взаимоотношения с музыкой могут складываться различным образом, но в любом случае Баланчин прислушивается лишь к собственному внутреннему голосу, собственной интуиции. И есть в числе его шедевров уникальное сочинение, посвященное музыке и только ей. Это «Концерто-барокко» на музыку И.-С. Баха (Концерт для двух скрипок и струнного оркестра — ре минор). Музыка является здесь темой и главным героем балета. Мысль о ней — о ее сути и форме — воплощена с таким поразительным мастерством, что самое главное воспринимается непосредственно даже неискушенным в композиционных тонкостях зрителем. Однако, всмотревшись профессиональным взглядом, можно обнаружить несколько смысловых уровней, открывающих всю глубину концепции и совершенство художественного решения.

Первый и самый очевидный уровень — полифонический строй хореографии, заявленный с самого начала благодаря точно найденному составу исполнителей и искусной разработке танца. Восемь танцовщиц кордебалета, разделяясь то на двойки, то на четверки, обмениваются «репликами», нередко завершая дружеские беседы унисонной концовкой. Эффекты танцевальной полифонии усиливают две протагонистки, как эхо «перекликающиеся» друг с другом. Плотная танцевальная материя кажется точным отражением музыки — ее пластическим дубликатом, но на самом деле это не так. Танец, сосуществуя с музыкой по принципу контрапункта, обладает собственным ритмическим рисунком и собственной «фактурой», которые балетмейстер накладывает на музыку, достигая впечатления насыщенного «скрипичного» звучания при камерном составе исполнителей. Общее настроение первой части (*Vivace*) мажорно, а навеваемая ею ассоциация — коллективное действие, совершаемое дружно и уверенно. Во второй части (*Largo, ma non troppo*) все изменяется. Скрипки выпевают нежно-ласковую мелодию и, вторая ей, на сцене возникает дуэтное адажио одной из солисток с неожиданно появившимся партнером. Кордебалет утрачивает прежнюю активность и самостоятельность, превращаясь в сочувственный аккомпанемент центральной паре. Вторая солистка, незаметно исчезнувшая в начале второй части, возвращается, но встретившись с первой, быстро покидает сцену. Дуэт первой солистки с танцовщиком возобновляется, достигая кульминации в томительно-протяжных взлетах балерины на руках у кавалера. Так в абстрагированной композиции проступает намеченный пунктиром сюжет, получая продолжение в заключительной третьей части (*Vivace*).

Как и в первой части, на сцене снова кордебалет, к которому вскоре присоединяются солистки, но былого согласия уже нет. Музыка окрашивается в тревожно взволнованные тона, а в быстро сменяющихся рисунках и перемещениях кордебалета то и дело слышатся требовательные, даже повелительные нотки. В чем же причина беспокойства? В отношениях солисток. Их диалог напоминает спор, даже ссору. Та, что блаженствовала и томилась в адажио с кавалером, пытается восстановить мир и вступить в диалог, но вторая упорно отказывается, укоряя за «измену». Кордебалет стремится повлиять на них, призвать к согласию. Выстроившись фронтально позади протагонисток, танцовщицы передвигаются

по сцене акцентированными скачками на пуантах, уплотняя настойчивый музыкальный ритм резкими взмахами рук. И перелом наступает.

Обиженная солистка берет реванш: первый и единственный раз она танцует соло — пролетает по диагонали большими жете вдоль склонивших корпус до пола артисток кордебалета, после чего начинает «оттаивать». Вняв наконец увещаниям подруг, протагонистки, как прежде, вторят друг другу согласными репликами. Но вновь раздается призыв кордебалета (музыкально-хореографическая реприза аккордов — скачков на пуантах), и обе солистки включаются в общее движение, все чаще растворяясь в хоре подруг вплоть до финального аккорда. Заключительный раздел третьей части — ее высшая точка — оказывается генеральной кульминацией всего балета. Ритмичные па всех участников подобны оркестровому тутти с двумя форте. Танец заряжен деятельной энергией, как бы рвущейся из оков ритма, но на финальном ритенуто умиротворенно стихающей.

Обнаруженный нами «сюжет» или, точнее, подводное действие поддержано еще одним — самым общим «планом», формирующим драматургическую структуру балета. Первую и третью части сближает принцип симметрии, положенный в основу построения танцевальной формы. Вторая контрастно противостоит им асимметричностью пространственных решений. Контраст усилен и характером танцевальных па: в крайних частях преобладают по-разному акцентированные движения на пуантах — четкие, короткие, динамичные. В средней части танцовщицы передвигаются простыми шагами, взявшись за руки, образуя фигуры хорова, или пребывают в статике. Конструктивная логика балета ясна: деятельному ритму и строгой гармонии первой части противостоит лирический «беспорядок» второй, преодолеваемый в третьей. Но при всем различии частей они оказываются связанными между собой множеством тонких, но прочнейших нитей — хореографическими мотивами. Знакомые движения и их сочетания, меняясь ритмически и интонационно, возникая в новом контексте, являют процесс вечного обновления и развития и, вместе с тем, устанавливают строгую закономерность этого процесса, вносят необходимый порядок в прихотливую игру форм.

Баланчин мыслит танцем как музыкант, его метод симфоничен, постижение музыки глубоко лично, и в Бахе он услышал свое. Каждая фраза, каждый раздел «Кончерто-барокко» излучают радость причастности к чуду — явлению Красоты. Но это не все. С профессиональным достоинством хореограф-музыканта Баланчин проникает «внутри» музыки, чтобы вывести «ее закон, ее начала». Он переносит на плоскость сцены и делает зримой мысль композитора о Гармонии, рождающейся из строгой упорядоченности формы. Служение Гармонии для Баланчина сравнимо с нравственным императивом, которому должны подчиниться и своеволие чувств и прихоти фантазии. Так Баланчин слышит Баха, соединяя безостановочный ритм жизни с покоем созерцания.

УДК 929

А. А. Соколов-Каминский

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН — ИНТЕЛЛЕКТУАЛ

Хореография Баланчина поразила меня сразу, с первого же знакомства, композиционным совершенством и эмоциональной насыщенностью. Его танец всегда пронизан чувственностью южанина и одновременно благородно сдержан. Эта сдержанность в проявлении эмоций сразу же напоминает о Петербурге — о том, что органично вошло в Баланчина и стало его природой.

Эмоциональное богатство и разнообразие в творчестве мастера порой заслоняют другое его замечательное качество — он изысканный интеллеktуал. Но этим не бравирует, а порой и, уверяю вас, скрывает.

Попробуем хотя бы прикоснуться к этой стороне его личности.

Я остановлюсь на двух изданиях, связанных с именем Баланчина. Мера участия его там разная. Одно — это объемистый труд, выдержавший несметное количество переизданий, другое — крохотное произведение издательского искусства с мизерным тиражом, обреченное сразу же стать раритетом.

Первая книга¹ кичливо объявляет себя принадлежащей Баланчину. Несомненно, это чисто рекламный ход — привлечь внимание читателя «брендом». Издание, действительно, охотно раскупалось: и благодаря рекламной уловке, и благодаря, уверен, прежде всего его высокой содержательности. Истинный автор — Фрэнсис Мэйсон (1921–2009) — прячется в облике редактора. Это опытный, высокопрофессиональный американский балетный критик, к сожалению, не очень осведомленный о русском балете и его истории. Многие годы возглавлял авторитетное издание *Ballet Review*, выступал балетным обозревателем на радио, друг Баланчина и Марты Грэхем.

Книга необычна, очень интересна по композиции. Начинается с того, что объявлено — статьями о спектаклях, признанных авторами выдающимися. Наши, советские постановки, здесь искать излишне — их список крайне скуден, если не сказать — ущербен. Отнесем это за счет издержек времени: «железного занавеса», идеологических шор, вынужденной неосведомленности. Для меня интереснее были следующие разделы: Как насладиться балетом, Краткая история балета, Хронология значительных событий в истории балета, Как я стал танцовщиком и хореографом, Балет для ваших детей, Беды балета, Балетные карьеры (я бы сказал, скорее — судьбы, — А. С. — К.), Заметки и комментарии о танцовщиках, танце и хореографии. И, наконец, заключительная, чрезвычайно интересная часть — Словарь. Чего тут только нет! Мэйсон обрушивает на читателя свою эрудицию и накопленное выдающимся интеллектном высокопрофессионального специалиста. Присутствует ли здесь, в этом финальном эпизоде, в эффектной коде, Баланчин? Очень может быть, что консультации с ним состоялись. Или использовались его высказывания иных времен.

¹ Balanchin's Complete Stories of the Great Ballets, with Mason Fransis (ed). N.Y., 1954.

А всё же — где тут Баланчин наверняка? «Как я стал танцовщиком и хореографом» — это интервью составителя сборника с героем. Бесценная прямая речь великого мудреца, облеченная в общедоступные формы порой бытовых высказываний. Тут испытываешь редкостное наслаждение! Откройте книгу — убедитесь сами.

Поклон, глубокий поклон критику за то, что он сохранил это для вечности. Что же там, где царит собственно Мэйсон? Тут впечатления двойственны. Там, где он ступает на русскую почву, не исключены осечки.

Вот примеры. Открытие Императорской танцевальной академии в Петербурге приурочено к 1735 году. И ниже: Императорская Театральная Академия (ныне Ленинградская хореографическая академия) основана в 1738 году. Не будем мелочиться: речь идет о Театральном училище (не академии), а после революции Хореографическом училище. Мэйсон обозначил дважды одно и то же событие — рождение русской балетной школы (поначалу — Школы танцевания ея императорского величества). Этого Баланчин не мог не знать. Похоже, рукопись не читал...

Другое. Брат нашего героя Андрей Мелитонович Баланчивадзе объявлен пианистом. Но ведь он известный грузинский композитор! Ошибка прозрачна, ясна: рассказывая о своем детстве, Баланчин указывает — брат занимался на фортепьяно, сестра — на скрипке. Уверенность в том, что Баланчин сочиненное Мэйсоном не читал, растет, укрепляется.

И все-таки ценность книги несомненна. И Баланчин там, пусть не во всем, но присутствует!

И вот — вторая вещьца², не знаю, как ее назвать. Брошюрой — не хочется, хотя в рамки жанра вписывается: всего тридцать четыре страницы. Но по содержанию уж слишком значительна! Назвать книгой — тоже не годится, масштаб не тот. Давайте величать это чудо просто — «издание».

А ведь чудо, согласитесь! Крохотное — в четвертинку обычного листа А4, в изысканной суперобложке — тонированного асфальта с золотыми прожилками, да еще с сиреневыми тесемками, которые завязываются на бантик! Трогательно, почти кич, и всё же вашему вкусу не претит.

Куплено в Нью-Йорке, на спектакле труппы Баланчина. Стоило изрядных денег. Издано спустя год после смерти маэстро — для поддержания его школы, его осиротевших учеников.

Украшает издание рисунок Баланчина. Автопортрет? Нет, скорее шарж. Владелец красивого лица предстал своеобразным лозунгом: лоб завален назад, губы нахально выпячены, нос воинственно торчит. А всё вместе — некто, летящий вперед, в будущее, рассекающий встречные тайны. Без страха к неизвестности, без желания оглянуться. Форштевень судна своей судьбы.

Здорово, надо сказать! Не просто танцевал, ставил танец. Но и рисовал, и сочинял музыку. И — философствовал. Хотя деянием многозначительным это не выглядело. Так, шутки гения.

Вот таким — мудрецом и философом — предстает Баланчин на страницах этого крохотного издания. Нет, нет — вовсе не убогого, а значительного и масштабного.

² By George Balanchine. San Marco Press, N.Y., 1984.

«Я рожден, чтобы молчать». Вот это программа, вот это метафора бытия! Танец — и слово. Как они соотносятся? Неужели, действительно, несовместимы?

Как музыкант и танцовщик он был предубежден против литературного выражения идеи, утверждает в вступительной статье³: «Словами вы ничего не добьетесь: никогда и нигде». Баланчин, действительно, умел молчать. Усвоил урок Ф. Лопухова в танцсимфонии «Величие мироздания» (1923), в которой участвовал: там словесная программа весьма способствовала шумному провалу и обструкции.

И дальше аноним констатирует: «Однако Баланчин не был абсолютным молчаливником. Он разговаривал со своими танцовщиками на сочном, практичном профессиональном жаргоне. Экономные и целенаправленные его наставления часто были поразительно живыми».

Убедимся в том сами, обратившись к этим бесценным цитатам из Баланчина.

«Балет есть чисто женская вещь; это женщина, сад прекрасных цветов, а мужчина — садовник». Тут царит матриархат, уверяет хореограф. Это одна из основополагающих мыслей, и она часто повторяется. «В балете женщина прежде всего. Мужчина есть сопровождающее лицо королевы. Он спутник: знатен, блестящ, но, в конце концов, достаточно хорош, чтобы быть ее партнером». И снова: «Балет есть женщина. И всю мою жизнь я посвящаю свое искусство ЕЙ!».

Много высказываний относится к музыке. «Музыка всегда первична. Я не могу двигаться, я не могу даже хотеть двигаться, пока я не услышу сначала музыку. Я не могу двигаться без причины, а причина и есть музыка». Или в другом месте: «Для моих балетов вы должны слышать музыку как МУЗЫКУ, а не делать субъективную интерпретацию ее. Тогда ваш ум будет свободен, чтобы УВИДЕТЬ танец». Баланчин уверен: «Хореография может быть только результатом музыки». И настаивает: «Смотрите музыку и слушайте танец».

А вот об отношении к своей второй родине: «Я всегда хотел быть американцем. Я не мог даже говорить по-английски, но я на самом деле хотел быть американцем». Итог: «Я больше американец, чем русский». А дальше спохватывается, с юмором: «Я все еще не настоящий американец: я не могу понять рок-н-ролл».

О себе как хореографе: «Говорят, я механистичен, у меня нет души, я убиваю личность. Я скажу обратное: я поощряю личность, я даю танцовщикам то, что они могут делать наилучшим образом».

Неожиданна мысль Баланчина об импровизационности в исполнительстве: «Балерина есть личность, а личность означает импровизацию. Личность чувствует, что она должна создавать что-то особенное для своей публики». Продолжение почти шокирует: балерина-личность чувствует, что «хореограф дал ей для этого не совсем достаточно, так что она добавляет что-то от себя; таким образом хореография становится просто атмосферой для балерины». Вот это свобода для самовыражения!

Баланчин был танцовщиком сильным, но невысоким, потому его амплу было — гротеск, а не герой. Героем быть, видимо, хотелось; не исключено, что это превратилось в комплекс. Возможно, отсюда родилось это, с юмором, высказывание: «Мне нравятся высокие. Я вам скажу, почему люблю высоких. Потому что они могут ВИДЕТЬ больше!».

Встреча с Баланчиным всегда радость — и с его хореографией, и с его мыслями.

³ Статья анонимна, но естественно предположить, что написана Ф. Мэйсоном.

УДК 347.7; 792.8

М. В. Субботин

ИНСТИТУТЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ДЖ. БАЛАНЧИНА

Сохранять память о таких легендарных и знаковых личностях, как знаменитый танцовщик и хореограф Георгий Мелитонович Баланчивадзе, необходимо — их опыт обладает несомненной ценностью и должен быть востребован новыми поколениями. Однако со временем уходят современники, все меньше и меньше остаются источники информации о творчестве и жизненном пути человека. Но, несмотря на течение времени, некоторые имена постоянно находятся «на слуху» — они живут и после смерти их обладателей. Одно из таких имен — Георгий Мелитонович Баланчивадзе или Джордж Баланчин. Интерес к нему и его творчеству безграничен; он оставил после себя собственную школу балета — неоклассический балет, а также ярчайший след — Нью-Йоркский городской балет (New York City Ballet), один из сильнейших балетных коллективов и театров современности.

Очевидно, что богатое творческое наследие Джорджа Баланчина не могло остаться без надлежащей правовой охраны — иначе невозможно было бы обеспечить целостность и идентичность созданных им произведений искусства, а также сохранить их для будущих поколений. Как известно, правовая охрана произведений обеспечивается с помощью института так называемых «интеллектуальных прав» («интеллектуальной собственности»). Среди них выделяются авторские права, представляющие собой интеллектуальные права на произведения науки, литературы и искусства. Хореографическое произведение прямо признается одним из объектов авторского права (п. 1 ст. 1259 Гражданского кодекса РФ). Авторские права подразделяются на личные неимущественные (такие как право на имя) и имущественные права (в том числе, право на воспроизведение, право на распространение, право на импорт, право на публичный показ, право на публичное исполнение, право на передачу в эфир, право на сообщение произведения для всеобщего сведения по кабелю, право на перевод, право на переработку [1]).

Конструкция имущественных прав автора близка по своему содержанию к праву собственности, предоставляющему своему обладателю защищать их против всех и каждого; отличие же состоит во временном характере действия авторских прав — они всегда имеют определенные сроки действия, в то время как действие права собственности является бессрочным. Так, общий срок действия авторских прав как в России, так и в США составляет период жизни автора с момента создания произведения и 70 лет после его смерти (ст. 1281 Гражданского кодекса РФ) [2, с. 469]. Законодательство предоставляет богатый инструментарий для защиты авторских прав. В него входят и гражданско-правовые, и административные, и уголовно-правовые способы. Гражданско-правовая защита авторских прав осуществляется путем возмещения причиненных автору (правообладателю) убытков, уголовно-правовая ответственность предполагает применение санкций вплоть до лишения

свободы, административная — применение штрафов к нарушителю. На практике авторы активно используют также судебные запреты на осуществление действий, нарушающих их права, в том числе наложение ареста на контрафактные экземпляры произведений, конфискацию и уничтожение таких экземпляров [2, с. 480]. Тем не менее нарушения авторского права имеют место довольно часто, особенно остро проблема защиты авторского права стоит в связи с развитием сети «Интернет» и технических средств хранения и обработки информации.

Сохранением, развитием и защитой творчества Баланчина занимаются две серьезные организации, созданные в США — Фонд Джорджа Баланчина (The George Balanchine Foundation) и Траст Джорджа Баланчина (The George Balanchine Trust).

1. Фонд Джорджа Баланчина

Фонд Джорджа Баланчина — это некоммерческая организация, созданная в форме фонда, основной миссией которой является использование наследия Баланчина для ускорения развития балета и связанных с ним сфер культуры по всему миру. Эта цель достигается через различные программы и деятельность, включая научные исследования, реконструкцию балетов, публикации статей и книг, лекции и видео.

Структурно Фонд состоит из Совета директоров, Президента (Paul H. Epstein) и сотрудников. Государственную поддержку Фонду оказывают Национальный благотворительный фонд в области искусства и Департамент культуры города Нью-Йорка, частную — множество организаций и частных лиц.

Офис Фонда находится в Нью-Йорке, по адресу Линкольн центр, 20, сайт в интернете: www.balanchine.org. Финансирование Фонда осуществляется путем частных пожертвований в любых формах — чеки и денежные переводы, онлайн переводы на сайте Фонда, иные формы помощи (в том числе участие в проектах Фонда). При этом суммы пожертвований в Фонд освобождаются от налогообложения, как указано на интернет сайте Фонда.

Фонд был основан в 1983 г., через 5 месяцев после год смерти Дж. Баланчина. Одним из первых проектов Фонда стала подготовка и издание сочинений Баланчина, ставших своего рода «словарем» хореографической техники великого мастера, его интерпретации классического балета.

Фонд Баланчина реализует различные проекты, направленные на передачу техники хореографии автора новым поколениям артистов, в том числе с помощью интерактивных технологических средств. Текущие проекты включают в себя:

- Каталог Баланчина,
- Сочинения Баланчина,
- Лекции Баланчина,
- Видео-архивы Баланчина,
- Проект под названием «MediaText»,
- «Популярный Баланчин»

и ряд других проектов.

Каталог Баланчина — это электронный каталог всех известных работ автора (включая балеты, оперные спектакли, оперетты, фильмы, мюзиклы, концерты, цирковые представления и т. д. — всего более 400), а также библиографии, видео, фильмографии, хронологии жизненного и творческого пути Баланчина.

Сочинения Баланчина — это своего рода видео-учебник техники хореографа, его аналог «Основ классического балета», если так можно сказать, подготовленный бывшими солистами Нью-Йоркского городского балета.

Лекции Баланчина — совместный с Тростом Баланчина проект, состоящий в разработке лекций для балетных компаний, получивших разрешение на исполнение балетов Баланчина. Лекции позволяют понять тонкости хореографии автора применительно к каждому его произведению.

Видео-архивы Баланчина состоят из двух частей: архив утраченных хореографических произведений (в него включаются работы, которые в настоящее время не исполняются и находятся под угрозой исчезновения) и исследовательский архив (где известные исполнители балетов Баланчина делятся своим опытом участия в его постановках).

Крайне интересным, прежде всего с точки зрения образовательной методики, является проект «MediaText». Его цель — создание интегрированного цифрового источника данных в едином формате, включающих видео, музыкальную и балетную партитуру, комментарии, фотоматериалы, лекции и дневники. Предполагается, что данный источник будет доступен через интернет и будет состоять из хранилища данных и набора программных средств для проведения исследования, анализа и подготовки презентаций в формате, наиболее подходящем для обучения танцевальному искусству. Например, можно будет быстро и удобно сделать сравнение различных исполнений одного и того же балета.

Известно, что в период с 1927 по 1931 гг. Джордж Баланчин осуществлял постановки танцевальных спектаклей и музыкальных номеров для варьете и оперетт Лондона и Парижа, а с 1936 по 1954 гг. он работал с ведущими представителями Американского музыкального театра при создании нескольких музыкальных комедий, оперетт, голливудских фильмов и даже циркового представления. Однако эти «общественные» работы Баланчина были незаслуженно забыты, в то время как они представляют собой заметную часть его творчества. Сохранению данных работ посвящен проект Фонда «Популярный Баланчин».

Также интересно отметить, что на интернет сайте Фонда [3] размещен наиболее полный библиографический указатель работ, посвященных Баланчину и его творчеству, включающий более 50 работ, и уже упомянутый ранее подробный Каталог Баланчина, в котором можно найти практически все существующие исследования и работы о нем и его творчестве. Кроме того, сотрудники Фонда регулярно размещают новости на сайте Фонда, например, о публикации видеозаписей редакции балета «Драгоценности» определенного года и состава исполнителей.

Таким образом, Фонд Баланчина — активно действующая некоммерческая организация, способствующая не только сохранению, но и развитию творчества великого хореографа после его смерти.

2. Трест Джорджа Баланчина

Трест Джорджа Баланчина был основан в 1987 г. в Нью-Йорке (Линкольн Плаза, 20) для обеспечения лицензирования и охраны прав на произведения Баланчина, товарные знаки и знаки обслуживания (интеллектуальную собственность) по всему миру. Задачей Треста является в том числе обеспечение единых стандартов и техники автора при постановке его балетов на различных сценах мира, что обеспечивается путем направления репетиторов-хореографов для участия в организации таких постановок. Любой балет Баланчина можно поставить на сцене театра только получив на это разрешение и права от Треста [3].

Балетная компания (театр) может обратиться в Трест с запросом о предоставлении прав на постановку того или иного балета Баланчина, при этом размер авторского вознаграждения зависит от структуры и бюджета обратившейся за лицензией компании. Трест направляет в театр репетиторов для помощи и контроля при подготовке спектакля.

На сайте Треста приведена информация о том, что в настоящее время в мире активно исполняется 75 балетов Баланчина. Остальные балеты практически не исполняются, между тем их восстановление и возобновление возможны.

В заключение хотелось бы отметить, что ситуация с правовой охраной авторских прав в России довольно печальная. А. П. Сергеев отмечает, что несмотря на подробную регламентацию законодательством РФ способов и средств защиты авторских прав, далеко не все возможности реализуются на практике по причине низкого уровня правопорядка, неосведомленности авторов о своих правах и способах их защиты, отсутствия квалифицированных специалистов в авторском праве [4, с. 209]. К сожалению, отсутствие надлежащей охраны прав авторов приводит к размыванию и забвению их творчества, а также незаконному обогащению нарушителей их прав. Поэтому на современном этапе развития России важной задачей органов государственной власти и частных организаций в области культуры, балетоманов и вообще всех неравнодушных к искусству танца, да и вообще к искусству в широком смысле слова, является поиск форм, институтов и средств для сохранения памяти и творческого наследия великих деятелей искусства танца, примером которых могут служить Фонд и Трест Джорджа Баланчина. Только активные и решительные действия самих авторов, их наследников, почитателей творчества и государства могут позволить изменить сложившуюся ситуацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гражданское право. В 3 т. Том 1 / Под ред. Е. А. Суханова. М.: 1998. 816 с.
2. Гражданское и торговое право зарубежных государств. В 2 т. Том 2 / Под ред. Е. А. Васильева, А. С. Комарова. М.: 2005. 635 с.
3. Официальный сайт Фонда Джорджа Баланчина. URL: <http://www.balanchine.org> (дата обращения: 14.11.2014).
4. Гражданское право: Учеб.: В 3 т. Том 3 / Под ред. А. П. Сергеев, Ю. К. Толстой. М.: 2004. 624 с.

УДК 792.8

С. В. Тихоненко

БАЛЕТЫ ДЖ. БАЛАНЧИНА ПО МОТИВАМ «РАЙМОНДЫ»

«Раймонда» — одно из поздних великих произведений Мариуса Петипа, созданное на музыку Глазунова в 1898 г. С течением времени балет многократно возобновлялся, редактировался и даже переставлялся. К нему обращались известные русские хореографы XX в. — Горский, Лопухов, Вайнонен, Сергеев, Лавровский, Григорович, Боярчиков. В 2011 г. в результате расшифровки хореографической нотации и других архивных документов, хранящихся в Гарвардской коллекции, свою реконструкцию первоисточника Петипа предложил Сергей Вихарев (на сцене миланского театра «La Scala»). За границей «Раймонда» не была столь известна, как в России. Изредка балет попадал в репертуар русских постдыгилевских антреприз. Известно, что он исполнялся переехавшей в Америку труппой «Ballet Russe de Monte Carlo». В Европе к «Раймонде» впервые обратился Рудольф Нуреев, поставивший её в 1964 г. с английским Королевским балетом для фестиваля «Dei Due Mondi» в Сполето. Окончательную версию своей «Раймонды» он представил на сцене «Grand Opera» в 1983 г.

Знаменитый Джордж Баланчин также не обошёл вниманием «Раймонду». Более того, он обращался к ней неоднократно, каждый раз по-своему взаимодействуя с первоисточником. В 1946 г. Баланчин впервые (совместно с Александрой Даниловой) восстановил трёхактный балет Петипа — как раз в труппе «Ballet Russe de Monte Carlo», — опираясь на воспоминания, оставшиеся со времён своей учёбы в петербургском Театральном училище и последующей работы в Мариинском театре. Как отмечает российский исследователь творчества Баланчина О. Левенков, включение «Раймонды» в репертуар работавшей в Америке труппы было довольно смелым шагом, так как местная публика предпочитала одноактные балеты. К тому же труппе из сорока человек было нелегко исполнять столь масштабный спектакль, требовавший около 200 человек.

Спустя 10 лет, в 1955 г., Баланчин осуществляет уже в своей труппе «New York City Ballet» постановку «Pas de dix» на музыку Венгерского grand pas из 3-го акта «Раймонды». Само название «Pas de dix» подсказывает количество исполнителей, но нивелирует привычное для нас указание на национальный колорит grand pas. Однако сама венгерская стилистика в нем сохранялась. Мы можем судить об этой постановке по записи, сделанной в 1957 г., где главные партии исполняют Мария Толчив и Андре Эглевский.

В состав исполнителей «Pas de dix» входят пара солистов и четыре пары, сопровождающие их танец, т. е. 10 человек. В редакции Сергеева (1948) и в реконструкции Вихарева (2011) в Венгерском grand pas участвуют премьеры и восемь кордебалетных пар, т. е. 18 человек. По музыке Глазунова антре состоит из трёх одинаковых проведений темы выхода, на которые Петипа поочерёдно выпускал

две «четвёрки пар» и пару солистов. Поскольку у Баланчина меньше исполнителей, то сольную пару он вывел следом за единственной «четвёркой» — на музыку, под которую в оригинальной версии на сцену выходит вторая кордебалетная «четвёрка». Поэтому последний музыкальный выход на первую фразу вновь танцуют четыре пары, к которым на следующей присоединяются солисты.

Идущее далее адажио получает у Баланчина новую хореографию, причем в ускоренном почти вдвое темпе. Четыре пары кордебалета в это время находятся на сцене, не проявляя активного участия (в то время как в постановке Петипа 8 пар вторят солистам). Баланчин в адажио использует различные обводки в «закрытых» arabesques в дуэте главной пары, добавляет фигуры, демонстрирующие устойчивость балерины, прибегает к виртуозным вращениям.

Так называемая вставная женская вариация, открывающая вариационный этап формы Венгерского grand pas Петипа, есть и в «Pas de dix» Баланчина. Однако при прежней музыке в темпе allegro и сохраненной венгерской стилистике движений ее хореография деталями отличается от первоисточника. В версии Сергеева и Вихарева солистка на вступление обегает два полукруга с остановкой в конце музыкальной фразы. Баланчин поменял выход: артистка, сделав pas sisson, сразу бежит на то место, где она ожидает начало танца. Баланчин добавил rond de jamb en l'air со вскоком на пальцы, которых нет в других редакциях. Здесь можно увидеть и два совпадения. Это сохраненные венгерская «верёвочка» и финальные вращения, хотя Баланчин сделал «верёвочку» с переступанием, а закончил танец chânes, тогда как у Сергеева и Вихарева «верёвочка» исполняется без дополнительных элементов, а в качестве завершения солистка делает tours degage.

Главным новшеством вариационного этапа «Pas de dix» является наличие двух других женских вариаций — взамен отсутствующего танца мужской «четвёрки». Вторая женская вариация идет под купированную у нас музыку из партитуры Глазунова, а третья, синхронно исполняемая женской «двойкой», — на музыку детской «Рапсодии» из 3-го акта (она звучала в редакции «Раймонды», созданной Боярчиковым). Таким образом, сюита «вставных вариаций» охватывает всех четырех танцовщиц, вышедших в Антре.

Что касается мужской вариации, то Баланчин так же, как и наши редакторы, посчитал необходимым включить её в grand pas, хотя у Петипа её не было. Вариация сочинена на музыку мужской вариации из второго действия, на ту же, что и у Сергеева и Вихарева, но отличается наличием элементов венгерского танца. Идущая под фортепиано «свадебная» вариация Раймонды оставлена в «Pas de dix» без изменений.

Кода «Pas de dix» довольно близка к упомянутым редакциям Сергеева и Вихарева. Изменения есть в структуре из-за отсутствия одной «четверки» пар. По Петипа, после первых четырёх кордебалетных пар выходят по очереди две следующие, каждая из которых исполняет небольшой сольный отрывок. Четыре пары Баланчина танцуют за обе четвёрки Петипа, разделяясь на втором выходе пополам. Других явных отличий нет.

Возможно, что «Pas de dix» был ранее опробован в «Раймонде», поставленной Баланчиным для труппы «Ballet Russe de Monte Carlo» (так как она была немногочисленной). Но это могла быть и совершенно новая постановка, созданная специально для «New York City Ballet». Чтобы подтвердить или опровергнуть эти гипотезы, требуется отдельное исследование.

**Сравнительная таблица
структуры Венгерского grand pas
в редакциях Сергеева, Вихарева и Баланчина**

Редакция К. Сергеева	Реконструкция С. Вихарева	«Pas de Dix» Баланчина
1. Антре	1. Антре	1. Антре
2. Адажио	2. Адажио	2. Адажио
3. Вставная вариация	3. Вставная вариация	3. 1-я женск. вариация
4. Муж. «четвёрка»	4. Муж. «четвёрка»	4. 2-я женск. вариация
5. Вариация солиста	5. Вариация балерины	5. Женск. «двойка»
6. Вариация балерины	6. Вариация солиста	6. Вариация солиста
7. Кода	7. Кода	7. Вариация балерины
		8. Кода

В 1961 г. свет рампы увидел ещё один балет Баланчина под названием «Раймонда-вариации» — премьеру бессюжетной хореографической композиции станцевала труппа «New York City Ballet». В конце ноября 2014 г. на сцене Михайловского театра состоялась премьера балета Баланчина «Раймонда-вариации» в исполнении студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Именно этот факт сподвиг нас пристальнее рассмотреть постановку.

Когда Баланчин ставил «Pas de dix», он выделил grand pas из 3-го акта «Раймонды», воспроизведя его как самостоятельную концертную форму. В балете «Раймонда-вариации» у мэтра был совершенно другой подход. Хореографическая композиция не заимствована здесь напрямую у Петипа, а является авторской разработкой ее тематических мотивов: сна, любви, гармонии и красоты женского танца. В своей постановке Баланчин отказывается от использования всех вариаций Раймонды и свободно распределяет выбранные музыкальные номера (из балета в целом) между пятью солистками и балериной, которую он наделяет не одной, а двумя вариациями — как, кстати, и ее кавалера. Согласно музыкальной партитуре семь женских и две мужских вариаций в композиции представляют собой «микс» из вариаций Раймонды, её подруг (2-й акт), солисток из «Сна» (1-й акт) и танца кавалеров из Венгерского grand pas.

Строение балета Баланчина подчиняется общим законам формы grand pas с ее этапами: антре, адажио, вариации и кода. Роль антре играет вступительный номер

женского ансамбля, адажио танцует главная пара (Раймонда и Жан де Бриен), далее следует поток вариаций, включающий двойные выходы премьеры и балерины. Завершает хореографическую композицию кода, где вновь появляется женская массовая группа, а затем и все солисты.

Открывается балет «Фантастическим вальсом» из картины «Сон». У Баланчина его танцуют 12 исполнительниц в отличие от огромного состава в балете Петипа. Четко прочитывается хореографическая идея вальса, связанная с постоянным делением ансамбля на четыре группы по три и основанная на множестве рисунков, складывающихся из этих «троек».

После вальса-антре следует адажио Раймонды и Жана де Бриена. Здесь лексика танца близка к академическому стилю Петипа, однако в хореографии присутствуют излюбленные балетмейстером обводки в закрытых *arabesques* и сложные перестроения партнёров. Адажио Баланчина — активное, динамическое, интенсивное, что резко отличает его от дуэта в постановке Сергеева — лирического, медленного и величавого.

Вихарев, реконструировав балет, дал нам возможность увидеть «Раймонду» примерно такой, какой она была поставлена в 1898 г. и какой мог ее видеть в своей юности Баланчин. Адажио главных героев во «Сне» там распадается на небольшие танцевальные отрывки и пантомимные сценки. Хореография состоит, в основном, из обводок в 1-м *arabesque* и в *attitude effacé*, пируэтов и несложных поддержек. Кроме того, в дуэте фигурируют аксессуары — меч и пальмовая ветвь. Но Баланчин не воспользовался известными ему деталями первой постановки.

Этап вариаций начинают две вариации солисток из картины «Сон» Петипа с той же музыкой. В первой вариации балетмейстер воспользовался только одним танцевальным движением из первоисточника — вскок на пальцы в 3-й *arabesque*. Всё остальное является новым сочинением, не противоречащим классическому стилю Петипа. Некоторые танцевальные элементы из оригинальной постановки вкраплены и во вторую вариацию. Даже видоизмененные, они вполне узнаваемы.

Третья вариация отдана премьеру. В оригинальной версии балета под эту музыку танцует первая из подруг Раймонды. Баланчинское соло состоит из прыжковых комбинаций *sisson ouverte*, *brizé*, *dessus-dessous* и в этом смысле схоже с движениями оригинала. Дополнительно к ним хореограф включил в вариацию мужские вращения и усложнённые заноски.

Четвертая вариация исполняется балериной на музыку медленной вариации второй из подруг Раймонды. Но Баланчин заметно ускоряет темп, насыщая почти каждую ноту движением. Ощущение динамичности в танце достигается с помощью мелкой техники на 1/8 доли (*pas éhappé*, *pas de bourée suivi* и т. п.).

Пятая вариация исполняется на музыку вариации Раймонды с шарфом из второй картины 1-го акта. Баланчин эту вариацию отдаёт очередной солистке, танцующей без шарфа. От хореографии первоисточника балетмейстер оставил первые такты, остальное же изменил до неузнаваемости — довольно много разнообразных вращений, также в большом количестве исполняются *relevé* в *arabesques*

с продвижением. В вариации Петипа важную роль имеет поэтическая игра с шарфом, здесь же из-за его отсутствия акцент делается на виртуозности танца.

Хореография шестой вариации преподносит нам сюрприз. Она состоит из нескольких танцевальных *pas* явно в стиле Бурнонвиля и, в то же время, комбинаций, выдающих почерк Баланчина. К примеру, диагональ с *brizé* перекликается с началом женской вариации в *pas de deux* из балета «Фестиваль цветов в Чинзано», только здесь она усложнена наличием *grand jeté* между *brizé*. Кроме того, самое начало вариации схоже со средней частью вариации из того же *pas de deux*, но в последующих *port de bras* мы сразу узнаем самого Баланчина. В «Раймонде» Петипа музыки этой вариации мы не найдём. Она есть в партитуре балета, где в картине «Сон» композитор написал вариации для трех (а не двух) солисток, не считая Раймонды.

Седьмая вариация — это «Пиццикато». В балете она является первой вариацией Раймонды, помещенной внутрь общего вальса. В композиции Баланчина ее танцует одна из солисток. Хореография сложна и оригинальна в музыкальном плане, поскольку движения, акцентирующие сильные доли, соседствуют с синкопами. В конце вариации — вращения, не свойственные эпохе Петипа. Начинаясь как *tours* из V позиции, в середине поворота балерина, не спускаясь с пуантов, делает *plié* на опорной ноге, держа рабочую ногу в *sur le cou-de-pied* сзади.

Наконец, последние две вариации принадлежат главным героям. Первой идёт мужская вариация на музыку «четвёрки» из Венгерского *grand pas*, в первых двух комбинациях перекликающаяся с известной нам хореографией (венгерский «голубец» и, следом, *grand jeté en tournant en tournant*). В вариации дважды встречаются вращения — в середине и конце номера, где солист делает женский вариант *tours fouetté* на 450.

Следующая вариация балерины исполняется на музыку вариации Раймонды во втором акте балета. Если сравнить эту версию с редакциями Сергеева и Вихарева, то окажется, что соло Раймонды в хореографии Баланчина не такое сложное. В балете «Раймонда» в каждой части вариации наличествуют сложные комбинации с вращениями, танцевальные *pas*, демонстрирующие силу ног и пальцев. У Баланчина есть похожие движения, но в меньшем количестве и более упрощенном виде. Здесь, в середине танца, имеются «учебные» *pas echappé* и *retiré*. Только в конце вариации балерина делает *tours piqué c tombée jeté en tournant* по кругу, тогда как в оригинальном варианте она исполняет простые *tours piqué* по диагонали.

По всем правилам классического *grand pas* после вариаций следует большая развёрнутая Кода, для которой Баланчин выбрал музыку коды из картины «Сон» и коды второго акта. Двухчастная кодовая форма выстраивается при участии всего состава исполнителей. Вновь появляется кордебалет из 12 девушек. Если в вальсе разрабатывался мотив «троек», то теперь хореограф показывает деление ансамбля по «двойкам», в конце танца возвращаясь к теме «троек». В коду женской группы не переносятся ни рисунок, ни комбинации из вальса-антре. Баланчин сочиняет новые фигуры, переходы и типичные для него «путанки», создавая интенсивную

хореографию. При выходе во второй части коды главных исполнителей кордебалет исчезает из вида, но ненадолго. Появившись вновь, артистки танцуют до самого завершения балета уже вместе с солистками. Эта часть коды буквально пе-стрит необыкновенными перестроениями и сложными группировками, а премьерам здесь дается по небольшой вариации, где они демонстрируют свою виртуозность. Баланчин, подобно композитору, творит на сцене музыкальное полотно, которое достигает своего эффективного, логичного финала.

Петербургская постановка балета Баланчина «Раймонда-вариации», впервые увидевшая свет рампы на сцене Михайловского театра в ноябре 2014 г. в исполнении студентов Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, осуществлена на достаточно высоком уровне. Хореографический текст в сравнении с видеозаписью баланчинских артистов нигде не был облегчен, а темп остался прежним во всех частях — *allegro*, в коде переходящее в *presto*. Подлинным достоинством и украшением этой версии является наличие полного комплекта вариаций (в записи с участием Н. Ананишвили и А. Лиепы отсутствуют два премьерских соло). Надеемся, что этот балет останется в репертуаре Академии и будет исполняться многими поколениями будущих артистов балета.

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

УДК 792.8.

П. А. Силкин

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. Я. ВАГАНОВОЙ —
УРОК КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

При жизни Агриппины Яковлевны Вагановой были выпущены три издания «Основ классического танца» — 1934, 1939, 1948 гг. В последних двух имеются авторские корректировки, автор пересматривала и дополняла материал учебника. Свидетельством тому служит принадлежавший самой Вагановой экземпляр издания 1939 г. с пометками на полях, находящийся в петербургском Театральном музее. Этот экспонат красноречиво говорит о неустанной работе над книгой, переведенной на многочисленные языки мира.

Отметим, что в изданиях 1934 и 1939 гг. воспроизведен пример урока без нотного материала. В учебном пособии 1948 г. добавлен пример урока с музыкальным оформлением. Причем в сноске указано: «Все музыкальные примеры, за исключением оговоренных примеров из балетов А. Глазунова и П. Чайковского, являются рабочими импровизациями С. С. Бродской» [2, с. 166].

Литературный портрет урока А. Я. Вагановой сохранился в статье Л. Д. Блок «Урок Вагановой» [3, с. 441–448]. Здесь нет детального разбора ни отдельных движений, ни учебных комбинаций, но достоверно передана атмосфера творческой «лаборатории». Лаборатории, в которой происходила ежедневная сложная методическая работа, направленная на сохранение хрупкого мастерства, приобретаемого в результате длительного обучения в школе, а затем и в театре. Как проводить урок, как задавать танцевальные комбинации, как выработать те или иные качества ученицы или артистки и каким приемом это осуществить? — в воплощении этих знаний и проявляется индивидуальность преподавателя. По свидетельству Л. Д. Блок, такой индивидуальностью обладала Агриппина Яковлевна, которая «по окончании артистической карьеры <...> взялась за преподавание и оказалась одаренной исключительными педагогическими способностями. Ваганова умеет передать следующему за собой поколению танцовщиц то неуловимое, нефиксируемое нечто, которое зовется строгой классической манерой танца».

Любовь Дмитриевна в течение длительного времени посещала уроки Вагановой и, не будучи профессионалом в искусстве танца, сумела разглядеть, что урок педагога это «твердая и стройная конструкция», в нем не было видно «ничего декоративного, нечего показного или приятного в данную минуту». Задаваемые движения не были «<...>случайными или просто зрительно приятными. Все движения бьют в цель», — писала Л. Д. Блок. И далее отмечала: «<...> вы не увидите у Вагановой лирического позирования, картинных *développé*, игры на красоте движений рук. *Développé* делается коротко: раз! — нога уже в заданной позе и в этой позе и удерживается все время, которое на *développé* отпущено в данной комбинации. Такими же проходными должны быть все перемены позы, без задерживания, без остановок на промежуточных позициях, на опорных точках — так требует Ваганова и так приобретают ее ученицы основу своего танца — умение владеть и управлять корпусом, устойчивость.<...> Никогда рядом вы не найдете на уроке Вагановой двух па, которые делаются с одинаковым положением корпуса. Она все время им закономерно играет...». По поводу движений рук Блок подмечено, что в уроке Ваганова облекала их «в до крайности скупые, отвлеченные и очищенные формы. Ничего лишнего, ничего дешевого и мелкого» [3, с. 445].

В качестве резюме автор статьи справедливо констатирует: «Кто хочет знать, что такое классический танец сам по себе, каковы его возможности, каковы его средства выразительности, тот должен знать прежде всего, что такое классический танец на уроке, и на таком уроке, как урок Вагановой».

Обратимся к прилагаемому примеру без нотного материала, помещенному в приложении «Основ классического танца» первого издания книги [4, с. 178–184].

Пример урока без нотного материала состоит из экзерсиса у палки, который включает следующие движения: *plié* на пяти позициях, *battements tendus*, *battements fondus* и *frappés*, *ronds de jambes*, *battements battus* и *petits battements*, *développé*; *grands battements jetés*:

Непосредственно перед упражнениям на середине зала Ваганова рекомендовала следующий порядок их расположения:

1. Маленькое адажио (*petit adagio*). Комбинировать *plié* с различными *développés* и *battements tendus*.
2. Во второе маленькое адажио ввести комбинации с *battements fondus* и *frappés* с *ronds de jambe en l'air*.
3. Большое адажио, куда вводится ряд наитруднейших для данного класса движений характера адажио.
4. Для начала аллегро давать небольшие прыжки, т. е. невысокие и несложные.
5. Аллегро с большими па.
6. Для первых па на пальцах выбирать те, которые делаются на двух ногах: *échappé* на II позицию, затем на IV позиции.

Общепризнано, что особой заслугой Вагановой является разработка методических правил о роли и значении в танце движений рук, корпуса и головы.

Рабочая — вспомогательная роль рук, это технологическое открытие Вагановой, очень облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движений. В течение своей педагогической деятельности Агриппина Яковлевна, по признанию Веры Сергеевны Костровицкой, разрабатывала и вводила в практику следующие принципы:

- ввела и узаконила правило делать комбинации не только вперед, но и обратно;
- в начале каждого учебного года тщательно и скрупулезно проверять и закреплять программу предыдущего класса;
- второе полугодие посвящать изучению новой программы;
- распознавать индивидуальность каждой ученицы, учитывать ее отрицательные и положительные качества;
- давать возможность ученице проявить все лучшее, что может быть скрыто в ее индивидуальной природе, при помощи педагогических приемов замаскировать физические недостатки (вспомним О. Вестриса с его советом Перро);
- выработать элементы «профилактики», чтобы предотвратить развитие выявленных недостатков. Ваганова считала, что правильный учет недостатков и борьба с ними должна вестись с младших классов;
- задавать комбинации не ради самих комбинаций, а для того, чтобы ученик получил конкретную пользу от их исполнения;
- композицию урока разрабатывать заранее, не импровизировать и не проделывать один заученный урок, только в младших классах полезен многократный повтор движений;
- необходимо пояснять, какое движение для чего делается и для какого оно является вспомогательным;
- на неправильность движения обращать внимание всего класса; например, заставить исправить недочеты друг друга, что заставит сознательно относиться к занятиям.

О стиле и методе преподавания приведем высказывание М. Т. Семеновской: «урок Вагановой был построен так, что каждый день у нас что-то наслаивалось, приобреталось, развивалось» [5, с. 152]. А вот мнение представительницы московской школы Суламифи Михайловны Мессерер:

«Умение раскрыть ученику глаза — важнейшее достоинство педагога.

Ваганова говорила, что выполнение таких-то заданий даст возможность одолеть такие-то движения классического танца.

Требовательный урок — четкий, логичный результат.

Особенно удавалось Вагановой ставить своим ученицам спину. Она словно бы насаживала тело на железный шампур позвоночника, который превращался в стержень вращения. Поднимать плечи вместе с руками Агриппина Яковлевна считала страшной ересью. Руки — одно, плечи — другое.

Ценнейшей чертой ее самобытного, предельно рационального, делового метода преподавания являлся напор, пронизывавший вагановские уроки» [6, с. 161–166].

Сравнивая стили ведения уроков Вагановой и Е. П. Гердт, Мессерер писала: «Гердт предлагала то, что Ваганова заставляла».

Творческий путь Вагановой-танцовщицы, высоко оцененный критикой и зрителями, представляется как своеобразная научная лаборатория, в которой эмпирически формировались, развивались, отшлифовывались вкусы, воззрения и убеждения выдающегося педагога. Все это было возможно благодаря острой наблюдательности, критическому отношению к своей собственной деятельности, а также к тому, что происходило вокруг, при неустанной пытливости ума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л. — М.: Искусство, 1948. 208 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: Огиз гихл, 1934. 193 с.
4. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л. — М.: Искусство, 1958. 343 с.
5. Мессерер С. Суламифь. Фрагменты воспоминаний. М.: Олимпия Пресс, 2005. 344 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.011; 792.8

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова

КАТЕГОРИЯ ДУХОВНОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ: АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Рассуждая о духовности, авторы подчёркивают, что не затрагивают аспект, касающийся глубоко личной сферы жизни каждого — вопрос веры и религии, поскольку категория духовности в свете современных светских трактовок не является синонимом религиозности, что неоднократно подчеркивали в своих исследованиях многие мыслители. Так, в труде «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» Н. А. Бердяев утверждает, что «завоевание духовности — главная задача человеческой жизни», а бытие и его разнообразие не может быть сведено лишь к религиозному аспекту [1, с.158] Знаток русского духа Бердяев утверждал, что духовность — это многоаспектное понятие, это некий синоним целостности, о чем он писал в «Опыте парадоксальной этики» [2]. Такого же мнения придерживался и философ И. А. Ильин. Согласно его взглядам, духовность — это многозначное понятие, включающее в себя и религиозные аспекты, и патриотические ноты, но в конечном итоге ориентированное на созидательно-воспитательные аспекты, пробуждающие имманентное природе человека — духовность. Таким образом, происходит процесс интериоризации объективного в сферу личностно-значимого. Ильин писал: воспитывать — значит формировать «духовно-зрячего, сердечного и цельного человека с крепким характером... зажечь и раскалить в нем как можно раньше духовный “уголь”. Это откроет ему путь вверх и даст ему духовную свободу... А для этого надо как можно раньше дать ему целое богатство духовных впечатлений, направить его внимание на самые красивые и изящные явления природы и на их таинственную целесообразность» [Цит. по: 3, с. 65].

Отметим, что в силу нематериальности понятия духовности и долгого господства теории позитивизма категорию духовности обходили стороной, отказывая ей в объективности и праве на субстанциональность. Однако подобной идеологической линии противостояли идеи античной философии, Н. Бердяева, а также мысли П. Тейяра де Шардена, отмечавшего, что материальное становится матрицей для духовного начала, которое и рождает самосознание. Более того, сегодня «настал момент понять, что удовлетворительное истолкование универсума, даже позитивистское, должно охватывать не только внешнюю, но и внутреннюю сторону вещей, не только материю, но и дух. Истинная физика та, которая когда-

либо сумеет включить всестороннего человека в цельное представление о мире» [4, с. 40].

Категория духовности занимала значительное место в работах Д. А. Леонтьева, В. Франкла, М. Хайдеггера, Л. Карсавина, Л. Гумилева, В. С. Хазиева, М. Фуко, Ф. Цанн-кай-си, Г. Зиммеля и др. Так, исследователь О. А. Семенова в сборнике «Духовность человеческого бытия» пишет, что понимает под духовностью «последнюю крепость. Наиболее глубокую и фундаментальную сущность человека. Способность формировать образ мира и личного “Я” на основе априорных ценностных смыслов» [5, с. 18]. Эта позиция позволяет вывести категорию духовности в область этики и аксиологии, воспринимать ее как понятие, вбирающее в себя показатель качественной оценки зрелости личности, ее ценностных ориентаций в мире. А. А. Оганов и И. Г. Хангельдиева охарактеризовали духовность как «самое сокровенное, которое несет в себе человек» [6, с. 330]. Теоретик культуры и философ М. Фуко подразумевал под духовностью «тот поиск, ту практическую деятельность, тот опыт, посредством которого субъект осуществляет в самом себе преобразования, необходимые для достижения истины» [7, с. 138]. Согласно исследованиям Г. В. Иванченко, М. Ю. Казарян и Н. В. Кошелевой, духовность — «фундаментальное качество человека, его потенциальная сущность, способствующая актуализации глубинных резервов души и тела» [3, с. 63]. П. В. Симонов, П. М. Ершов, Ю. П. Вяземский отметили, что духовность можно обосновать как «постижение внутреннего мира другого путем его перенесения на свой собственный эмоциональный опыт... совокупную человеческую Культуру в ее развитии (внимательное изучение религиозных, научных, эстетических и этических представлений различных эпох и цивилизаций)» [8, с. 37,40].

Суммируя, подчеркнем: сегодня кажется, по меньшей мере, странным некоторое общественное напряжение при обсуждении категории духовности в целом и по отношению к балетному театру, в частности. Складывается ощущение, что ортодоксальное наследие социальной истории нашей страны и активное внедрение реализма в ирреалистичное искусство, привели не только к появлению эпохи драмбалета, дошедшей до своего печального апогея — «бытбалета» (где танцевать было позволено лишь в моменты, совпадающие с таковыми в жизни), но и сформировало малозаметную, но принципиальную тенденцию обходить стороной категорию духовности применительно к балетному театру.

Все это стало серьезным основанием для попытки авторов данной статьи предложить свое видение проблемы категории духовности в контексте балетного театра. Под духовностью в балетном искусстве предлагается понимать совокупность ценностных установок личности артиста, ее мировоззренческих позиций, уровня эрудированности, умения выстраивать ассоциации, формировать образы, т. е. проявлять интеллектуальную и эмоционально-ценностную глубину посредством пластического языка тела. Таким образом, духовность рассматривается нами как качественный показатель зрелости личности. Однако это — интенция, развиваемая из природных задатков и совершенствуемая в течение жизни под воздействием социокультурного поля. Данное определение не противоречит теоретическим выкладкам В. Франкла, Д. Леонтьева, В. Хазиева. Так, последний подразумевал

под духовностью сложный феномен человеческой природы, представляющий ценностно-мировоззренческий комплекс, который образует стабильное ядро личности, развивающееся во времени по мере взросления личности [9]. В. Франкл утверждал, что духовность является внешним проявлением бытия внутреннего [10]. Д. Леонтьев вкладывал в эту категорию, помимо ценностно-смысловых аспектов, механизмы саморегуляции и альтернативы выбора, когда в основе решения лежит не потребность, а ценность и побуждаемое ею действие [11].

Таким образом, направляющими в сфере духовности становятся эмоциональность, интеллектуальность, свобода и ответственность.

Отметим, что балетное искусство духовно по своей природе, т. к. оно в условно-ассоциативных формах обращается к философским вопросам: любви, ненависти, предательства, дружбы, прощения и др. Транслятором и интерпретатором скрытых смыслов балетного спектакля становится личность артиста балета. Реформатор танца Ж. Новерр выделил критерии, подтверждающие эту мысль: «танец должен стать эмоционально выразительным; танцовщик превратиться в хореографического актера ... когда артисты с мастерством (*техникой* — М. Г.) соединят одухотворенность (*внутреннее осмысление роли, переплавленное в визуальную ее трактовку* — прим. М. Г.) и дарование — тогда излишними станут словесные пояснения». [12, с. 18]. Сегодня данное наставление колосса балетного искусства часто игнорируется, и зрителю, чтобы хоть как-то разобраться в происходящем на сцене, все чаще требуется заглянуть в программку с кратким либретто.

Художник и историк искусства А. Бенуа подчеркивал, что «суть балета вечная, если подразумевать под балетом не одно искусство танцев, но целое драматическое настроение, вообще одно из самых таинственных вещей на свете» [13, с. 79, 80]. Дополнил эту идею французский социолог Поль Валери: «Танец есть подвижный синтез, который отталкиваясь от всякой изобразительности, призван служить выражению идеи. В балете Образ и Идея поочередно выступают в качестве Корифея. Отвлеченное и чувственное поочередно задают тон и, наконец, сливаются в едином вихре» [14, с. 562, 564]. Балетовед 1930–1960-х гг. Ю. Слонимский писал: «Важней всего в искусстве личность художника, его видение жизни, его духовный мир. Большие художники любого вида искусства (и балет не исключение из правил) потому и большие, что их сердца взволнованно откликаются на время» [15, с. 181].

Понимание значимости личности артиста в постижении философских глубин балета позволяет создать следующую логическую цепочку: качественной внешней характеристикой артиста балета является его исполнительский стиль как имманентная профессиональная характеристика, заключенная в индивидуальном взгляде самого артиста на канон партии. Только артист, обладающий широким кругозором, умеющий выстраивать ассоциативные цепочки, склонный к анализу, обладающий дивергентным мышлением и эмоциональной заразительностью, способен наполнить канонический текст роли индивидуальными эмоционально-интеллектуальными нюансами, которые и будут выделять его среди других исполнителей. Именно квинтэссенция вышеперечисленных компонентов становится

выражением личностного отношения самого артиста к тем или иным ценностным аспектам, заложенным в партии или балете в целом.

Очевидно, что не всякий артист способен создать глубокий и разносторонний образ, чаще встречаются плакатные, упрощенные трактовки, высвечивающие лишь одну сторону характера героя, словно это примитивный набросок-схема. Нередко такой примитивизм прячется за «голый» техницизм, что в итоге ведет к появлению сценической фальши и тусклости спектакля, должного представлять собой в идеале художественно-осмысленную форму со множеством красок и оттенков.

Напрашиваются следующие выводы: исполнительский стиль становится внешним эквивалентом глубины и широты ценностных и мировоззренческих ориентиров личности, показателем ее культурного кругозора и дивергентного мышления — всего того, что входит в наше понимание категории духовности. Итак, исполнительский стиль есть внешняя квинтэссенция духовности личности творца в балете.

Прямая зависимость такого рода показалась нам интересной, и в её контексте мы попытались создать собственную типологию артистов балета сообразно особенностям их исполнительского стиля, определяемого уровнем духовности личности. В данном случае категория духовности, в ее интеллектуальном и эмоционально-ценностном аспектах, становится индикатором личности, воспринимаемой через исполнительский стиль. По справедливому замечанию Г. Алексидзе (выдающийся балетный педагог и балетмейстер): «мышление художника — это неизведанная сфера, которая несравнима с самым совершенным компьютером, ибо в последнем ничего нет» [16, с. 66]. Целесообразность подобного взгляда заключена в синтетической природе самого балетного искусства, где в личности исполнителя соединяется и физика тела как профессионального инструмента, и психоэмоциональная природа личности артиста-художника.

Придерживаясь мнения о философской природе балета и настаивая на определяющем влиянии интеллекта и социокультурной действительности в процессе формирования исполнительского стиля, авторы выявляют три категории современных артистов балета, помещая в основу систематизации особенности исполнительского стиля.

1. Категория: танцовщики — «марионетки»: эти исполнители безлики, они остаются одинаковыми на протяжении всей своей карьеры. Чаще всего чрезмерно манерны, как правило, обладают эстетичными линиями — красота в движении. Порой такие артисты карикатурны, а их творческое «лицо» размыто, представляя собой эклектичный набор заимствованных черт, неорганичных их личностной природе. Обусловлен такой тип «застреванием» артиста на начальной ступени актерского формирования — «бездумного подражания и копирования», когда человек примеряет на себя традиционно-поверхностный штамп, не находя внутренней возможности искать в каждом образе индивидуальное прочтение. Порой бывает сложно вспомнить того или иного артиста, поскольку никакой образ, ассоциирующийся с ним, не возникает ярко, не вызывает эмоций. К сожалению, подобная тенденция сегодня стала практически нормой, т. к. в театре, как в зеркале, отражаются ценностные ориентиры мира: машиноподобность и примитивный способ деятельности по заранее заданной инструкции. Таких артистов

можно назвать духовно незрелыми «марионетками», сильно зависящими от мнения окружающих, как правило, сомневающимися и ждущими одобрения со стороны в правильности их выбора. Часто такие артисты исполняют самый разнородный репертуар, словно пробуя себя во всем.

2. Следующим вариантом в типологизации исполнительского стиля становятся **танцовщики-нарциссы**. Эта категория артистов характеризуется осознанным нежеланием вдумываться в философию своей профессии, т. е. оправдывать идею спектакля в движении. Для них ключевым становится самолюбование на сцене, стремление к восприятию балета как эстетизированного спорта. При таком подходе танцовщик в каждой партии особенно выпячивает свое личностное «я». За быстрым внешним успехом кроется вполне осознанное желание закрепить за собой право лучшего танцовщика-виртуоза. Происходит подмена качественного процесса творчества и актерского поиска процессом количественным — техническим блеском. Данная группа танцовщиков в своем большинстве лишена возможности приносить в роль свое неуловимое «нечто» (харизму), что может выделить исполнителя той или иной партии, запомниться зрителю. Такая категория артистов нацелена на самопрезентацию в искусстве, на то, что К. Станиславский называл «я в искусстве». Для них балетное искусство — возможность показать себя на вершине физических достижений, они часами готовы потеть в классе, отрабатывая до немыслимого совершенства техническую сторону партии, т. к. именно техника становится самоцелью, причем осознанной. Исполнительский стиль «нарциссов» — это осознанное стремление выделиться в искусстве за счет увлечения лишь формой — внешней оберткой, ставшей для нарцисса сутью искусства.

Отметим, что артисты этой группы чаще всего являются интеллектуально-развитыми и мыслящими, но расставляющими свои приоритеты, отталкиваясь именно от техницизма. Такой подход в работе над партиями был неприемлем для крупнейшего танцовщика ушедшего века — Мариса Лиепы. Он утверждал: «Актер может достигнуть виртуозности в технике, высоко прыгать, стремительно вертеться. Но не дать зрителю ничего, кроме зрелищного эффекта, тогда *зритель уйдет* из театра *пустым*. *Подлинная сила нашего искусства* измеряется тем, насколько ты способен увлечь, *зажечь зрителя* происходящим на сцене, заставить его отрешиться от всего остального, *заставить* мучиться, *сопереживать, размышлять, и не только в театре, но и потом, когда он останется наедине со своими ощущениями, чувствами, раздумьями*» (*курсив мой — М. Г.*) [17, с. 67]. Отрицает идею виртуозного нарциссизма и наш современник режиссер Л. А. Додин, который в своих «Заметках на каждый день» приводит следующий аргумент: «Твардовский как-то сказал: “В поэзии нельзя быть специалистом-виртуозом”. Увы, в нашем деле “специалистов-виртуозов” хватает (*технически совершенных мастеров — прим. М. Г.*). А поэзии — мало (*осмысленного и одухотворенного чувства — прим. М. Г.*). Пожалуй, ни одна из творческих профессий не освобождает от такой степени самостоятельного мышления, как профессия лицедея (*артиста — прим. М. Г.*)» [18, с. 428]. С этими словами сложно не согласиться, тем более каждое из них подтверждено делом.

3. Последней категорией артистов в данной типологизации становятся *артисты-интеллектуалы*. Это истинные мастера своего дела, прошедшие путь от ремесленника-копииста до художника, мыслящего в движении. Они способны облечь свои мысли в язык классического танца, не боятся экспериментов и возможности допустить ошибку, быть непонятыми. Это самодостаточные личности, с четко выработанным взглядом на жизнь, со своим мнением, причем мнением аргументированным. Они, как правило, избирательны в выборе ролей — и это один из критериев истинного исполнительского стиля высшей пробы. Эти артисты становятся отображением словесной модели — искусство не массово, оно избирательно в своих творцах. Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Владимир Викторович Васильев рассуждая о природе профессии артиста балета, отметил: *«Принято считать, что в балете главное тело. Это не совсем так. Главное все-таки — голова. Большие мастера умеют подчинять свое тело мыслям. Человеческое тело — огромный оркестр, но управляют этим оркестром мысли. Чем талантливее этот дирижер, тем совершеннее поет оркестр (курсив мой — М. Г.)»* [19, с. 154]. Данная группа артистов наделена творческим воображением и исследовательским талантом. Именно присутствие исследовательского таланта приводит к воплощению многогранности через нюансы.

Примером актера-интеллектуала был блистательный артист Кировского театра Борис Шавров. О его работе над партией Ганса в балете «Жизель» вспоминает Г. Т. Комлева, отмечая, что индивидуальное прочтение партии в исполнении Шаврова сильно отличалось от принятых сегодня трактовок. Его Ганс был застенчив, «появлялся нерешительно, а не выскакивал вприпрыжку по-балетному (*элегантно, но бездумно!!! — М. Г.*), как многие ныне, и приближался к домику Жизели, словно преодолевая внутреннее сопротивление, сомневаясь, стоит ли это делать (*сегодня — этой черты зачастую вообще нет, исполнители показывают его как некоего одержимо влюбленного в Жизель — М. Г.*). Не дойдя до заветной цели, на почтительном расстоянии останавливался, снимал шапку, руки нервно ее трепали. Взгляд то мечтательно устремлялся к закрытой двери, то сосредотачивался на комканье шапки. Ганс ждал встречи и смущался, предвкушая ее. Он мялся, прежде чем отваживался оставить знаки своих особых чувств к Жизели¹. В сценах с переодетым в крестьянина графом Ганс чувствовал подвох влюбленным сердцем. Замечательно передавал Шавров социальное неравенство героев. Сейчас в этих эпизодах сталкиваются люди одинакового усредненного положения: нечто среднее между лесничим и графом. Эпизоды утрачивают тем самым внутренне взрывной характер, драматическое звено. Ганс Б. Шаврова рядом с горделивым,

¹ Сегодня подобное прочтение редкость, чаще происходит утеря акцента трепетной влюбленности в Жизель, которая и заставляет Ганса робеть и смущаться. Чаще здесь наблюдается энергичное выполнение поставленного текста, который воспринимается зрителем как навязывание своих чувств этим персонажем Жизели. В результате чего в момент стычки графа и лесничего, когда Ганс возмущен посягательством на его «собственность» — Жизель, это отнюдь не выглядит как порыв отчаяния, где открываются тщательно скрываемые чувства. И уж тем более картинно при такой трактовке выглядят стенания обоих мужчин у тела погибшей Жизели в конце первого акта. — М. Г.

выделяющимся осанкой графом Альбертом — К. Сергеевым, держался вежливо, на равенство не претендовал, готов был услужить. Порода соперника чувствовалась, несмотря на маскарадное переодевание, и лесничий как бы невольно реагировал на него» [20, с. 259–260].

Итак, опираясь на вышеприведенную типологию, мы действительно убеждаемся, что балет — искусство сложное, являющее собой не просто красоту линии и эстетизм позы, а философию вневременных ценностей бытия и акцентов эпохи. Балетное искусство получает возможность стать духовно-интеллектуальным лишь тогда, когда приобретает духовно насыщенного интерпретатора хореографического текста партии в лице артиста балета. Исполнителя, способного, будучи в потоке времени, не выпадать из него, а отбирать созвучные современности штрихи, то есть умеющего хореографически рассуждать о вечных ценностях, находить им место в сегодняшнем дне. Это крайне сложно, поэтому так ценно звание — танцовщик-интеллектуал, которых всегда немного, они составляют некий балетный ареопаг.

Как заметила легендарная прима Н. Макарова: «если балерина — манекен, то либо пусть развивает в себе навыки духовной жизни, либо пусть не идет в классический балет — квинтэссенцию духа» [21, с. 43].

К сожалению, сегодня, в силу примата машиноподобности и рационализма, все более растет техника, и все менее артисты обращают внимание на «сущность» образа, его неотъемлемую духовную составляющую. Сегодня проще быть «марионеткой» или миловидной фарфоровой статуэткой, изящно украшающей спектакль, дарящей сиюминутное эстетическое наслаждение глазу. Некоторые артисты пытаются преодолеть этот барьер и пойти дальше, став «нарциссами»: тогда их целью становится форма, доведенная до абсолюта. Возникает иллюзия, что они поднимают искусство на новый уровень. В действительности, они развивают ремесло, что, безусловно, несет в себе пользу: совершенная техника дает возможность для новых горизонтов свободы самовыражения и прочтения образа, но не является автоматическим «пропуском» к новому. Замыкаясь лишь на нарциссизме, не постигая философско-интеллектуальные грани, артист обязательно сталкивается с проблемой «синтетического танцовщика»: некоего универсала-робота без своего индивидуального почерка, без мыслей, готового танцевать все и потрясать феноменальными способностями тела. Это, к сожалению, тоже тупиковая ветвь, в основе которой лежит категория бездуховного в искусстве.

Уникальность же русского балета — в его духовности, именно она поглощает и потрясает зрителя в любом уголке мира, поскольку апеллирует к его нутру, к его обыденному и ежедневному через отвлеченные и обобщенные образы. И, пожалуй, только эту черту русского балетного театра можно считать эквивалентом элитарности искусства в целом. Дотянуться до этой вершины способны лишь артисты-интеллектуалы, во главу угла возводящие философско-аксиологическую сущность профессии.

Мы попытались представить научному сообществу авторское видение малоизученной, но актуальной проблемы категории духовности в балетном театре. В результате предлагается рассматривать категорию духовности в контексте балетного искусства как способность и умение артиста переосмысливать филосо-

фию спектакля через свой внутренний мир и транспонировать ее квинтэссенцию в пластический танцевальный образ, тем самым, визуализируя и конкретизируя обобщенные нематериальные ценности через тело. Но и впервые мы обращаем внимание на прямую принадлежность интеллектуальной, эмоционально-ценностной и социокультурной составляющих, то есть внешнего проявления духовности, к фундаментальной категории «исполнительский стиль». По мнению авторов, исполнительский стиль артиста балета становится внешним эквивалентом духовности в зависимости от личностной зрелости танцовщика, являющегося на сцене качества «марионетки», «нарцисса» или «интеллектуала». Так, на конкретном примере — балетном театре, подтверждается философская мысль о том, что через внешнее при внимательном анализе можно познать внутреннее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» Париж, 1952. 640с.
2. Бердяев Н. А. Опыт парадоксальной этики. Харьков: Фолио, 2003. 702с.
3. Иванченко Г. В., Казарян М. Ю., Кошелева Н. В. Творчество, профессионализм, духовность: имплицитные концепции. М.: Смысл, 2012. 192 с.
4. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240с
5. Духовность человеческого бытия (коллективная монография), Владимир, ВГПУ, 1998, 208с.
6. Оганов А. А. Хангельдиева И. Г. Теория культуры: учебное пособие для вузов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. 379 с
7. Винокурова В. В., Филиппова А. Ф. Социо-Логос: общество и сферы мысли. Вып. 1 М.: Прогресс, 1991. 480с.
8. Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. М.: Наука, 1989. 352 с
9. Хазиев В. С., Хазиева Е. В. Мировоззрение как субъективная реальность. Уфа.: изд-во БГПУ, 2004. 296с.
10. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 368с.
11. Леонтьев Д. А. Духовность, саморегуляция и ценности / Известия ТГРУ, № 7 (51), 2005
12. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах Л.М.: Искусство, 1965. 376 с.
13. Книга о новом театре: сборник статей. М.: ГИТИС, 2008. 239 с.
14. Валери П. Об искусстве. М: Искусство, 1976. 622 с.
15. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: заметки о Петроградском балете 20-х годов. Л.: Советский композитор, 1984. 264с.
16. Алексидзе Г. Школа балетмейстера. М: ГИТИС, 2001. 104 с.
17. Лиена М. Вчера и сегодня в балете. М.: Молодая гвардия, 1986. 190 с.
18. Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 496с.
19. Львов-Анохин Б. Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998. 430 с.
20. Комлева Г. Т. Танец — счастье и боль: записки петербургской балерины. М.: РОССПЭН, 2000. 368 с.
21. Макарова Н. Биография в танце. М.: Актер-Режиссер-Театр, 2011. 376 с.

УДК 793.3; 792.8

Т. В. Гордеева

КИНЕСТЕЗИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Как следует воспринимать современный танец? Этот вопрос всё чаще возникает потому, что программы ведущих танцевальных фестивалей Запада в 1990–2000 гг. состоят преимущественно из работ хореографов, чьи творческие устремления уходят от определения танца как «потока или континуума движения» [1, с. 5]. Оставляя в стороне попытки учесть все варианты возможных ответов на вопрос «как воспринимать современный танец», мы предполагаем рассмотреть одну из точек зрения, связанную с понятием *кинестезия*. Кинестезия приобретает значение по мере того, как в современном танце возникают новые направления, и те, кто участвовал (и участвует) в их становлении, организуют свои художественные действия вне рамок привычных атрибутов зрелищности, эмоциональности, сюжетности, музыкальности, не оставляя зрителю ничего, кроме тела. Смотреть на тело можно с точки зрения зрителя, то есть взгляда, обращённого на исполнителя, и с точки зрения проявленного, «развёрнутого в своей множественности» во времени и пространстве тела и движения танцовщика [2, с. 23]. В настоящей статье мы рассмотрим, как менялось отношение к собственному телу у танцовщиков современного танца и какую роль в этом их отношении сыграло кинестетическое чувство. Отношение к телу у танцовщиков можно было бы рассмотреть в виде шкалы, где на одном конце — «тело как выражение чувств, заложенных создателем», и на другом — утверждение, что «тело всегда есть и уже является танцующим». С одной стороны, возникают вопросы: «насколько точно тело передает замысел», «необходима ли для зрителя точность передачи», «каким образом этого добиться», с другой — «в каких выражениях индексировать фиксацию переживаемого», «каковы условия возможности этой фиксации». Вопросы разрешаются в представлении каждого отдельно взятого художника танца в соответствии с его принципами творческого действия. Кинестезия как концепт была важным моментом в теоретизации роли зрителя, которую предоставляют ему спектакли современного танца в западноевропейских танцевальных исследованиях.

Понятие «кинестезия» (греческое *kinein* — двигаться, *aisthesis* — ощущение, чувство) выражает ощущение и осознание движения собственного тела и его частей. Кинестезия — это «чувство без органов», берущее начало в чувствительных рецепторах мышц, суставов, сухожилий и связок [3, с. 55; 4, с. 216; 5, с. 52]. Ощущения позиции тела и мышечного напряжения составляют неотъемлемую часть *кинестезии*, которая определяется как «осознание позиции и движения тела при помощи чувствительных рецепторов — проприоцепторов в мышцах и суставах» [6, с. 7].

В рамках междисциплинарного проекта «Наблюдая танец: кинестетическая эмпатия», в котором для исследования восприятия зрителем танцевальных спектаклей задействована нейронаука, Мэтью Ризон и Ди Рейнхолдс обращают внимание на отсутствие чёткого определения термина кинестезия и выделяют его отличия от *проприоцепции*. Проприоцепция относится к внутренним стимулам, а *кинестезия* включает и внутренние и внешние стимулы и является неотъемлемой частью зрительного и мультисенсорного восприятия.

Концепт «кинестезия» появился относительно недавно, в 1880 г. Его возникновение связано с потребностью определить как восприятие мира отражается на нашем чувстве движения? Но языковые возможности культурной индексации не позволяют определить модальность ощущений в суставах, влияние силы тяги и уровень неустойчивости скелетно-мышечной конструкции. Трудности, возникающие при попытке «написать» или «прочсть» движение с помощью кинестетического чувства, мешают его распознаванию и приводят к интерпретационному восприятию хореографии [3, с. 55].

Для описания процессов восприятия танца Джон Мартин соединил понятия о кинестезии и эмпатии в единый термин. Концепция «кинестетической эмпатии», используемая в танцевальных исследованиях сегодня, впервые была сформулирована в его критических обзорах в 1930–1960-х гг. Отклик в мышечном напряжении у наблюдающего Д. Мартин связывал с качеством «заразительности» движения и использовал для этого такие термины, как «мышечная симпатия» и «метакинезис». Он считал, что «исполнитель танца модерн не задействует накопленные ресурсы академической традиции, а напрямую прорывается к источнику всего танца, выраженному во взаимосвязи движения и эмоционального состояния» [5, с. 53].

М. Ризон и Д. Рейнхолдс отмечают проблематичность термина «эмпатия», имеющего несколько значений, которые иногда пересекаются со значениями понятий «симпатия» и «эмоциональная заразительность». Термин «эмпатия», отражающий особое состояние чувственной восприимчивости, варьируется от одной научной дисциплины к другой. Эмпатия может определяться как «втелесное»¹ моделирование или подмена восприятия, в то время как симпатия подразумевает реакцию затронутых чувств [7, с. 52]. С точки зрения когнитивной психологии зрительского восприятия Брюс МакКоначи рассматривает эмпатию как образное попадание в «башмаки» актёра или персонажа, а симпатию как проекцию своих собственных убеждений и чувств на сценического персонажа [5, с. 52]. Симпатия оценивает одну позицию относительно другой, а эмпатия является автоматическим процессом, лишённым рациональной оценки.

Близким по содержанию к понятию кинестезии становится понятие «втелесности», основной смысл которого, по мнению Е. Ворбертона, состоит в том, что «ментальная деятельность фактически определяется не только мозгом, но и телом» [7, с. 66]. Концепция «втелесности» отражает идеи феноменологии, философского

¹ «Втелесное» — наиболее точный перевод английского слова *embodiment*. По мнению автора статьи, русское слово «воплощение» потеряло смысл «относящийся к телу, к плоти».

течения XX в., направленного на изучение того, как воспринимается мир, а не на сущность вещей как объектов и образов сознания человека. Центральным аспектом проживаемого опыта становится тело: «Тело — это наш общий способ обладания миром» [8, с. 196]. Этот подход сфокусирован на ощущениях тела и перцепции (включая пространство и прикосновение). Феноменология позволила пересмотреть классическую идею «себя как субъекта» и мира как объекта наших отражений — декартовское «я мыслю, значит, существую» [9, с. 8].

Концепция «втелесности» нашла отражение в новых подходах к телесным практикам, которые появились на рубеже XIX–XX вв. в результате назревшей необходимости изменить картезианское разделение тела и разума². Если посмотреть на XIX в. с точки зрения кризиса репрезентации предмета, обозначенного М. Фуко в работе «Слова и вещи. Археология гуманитарного знания», то можно обнаружить ситуацию, при которой количество описательных категорий для предмета не позволяет приблизиться к его смыслу. Таким образом, кажется закономерным поворот в сторону субъективации процессов познания мира, развития феноменологии, экзистенциализма, поиска бессознательного в психологии в противовес рационализму и позитивизму [10; 11, с. 6].

В 1970-х гг. Томас Ханна для объединения телесных практик в единую область использовал термин «соматикс»³ (от *соматик*⁴ — *относящийся к телу*) [12, с. 110]. «Сома — это органическое существование, это всё, что есть мы, пульсация внутри хрупкой, изменяющейся, растущей и умирающей оболочки» [11, с. 16; 13]. *В фокусе соматических дисциплин — опыт проживания мира от «первого лица».* *Методология от «первого лица» содержит простое действие — уделить внимание себе. Её цель — обострение всех возможных граней восприятия для того, чтобы увеличить способность к различению ощущений тела и иметь большую свободу выбора действий* [14, с. 53].

Основатели соматических дисциплин, как правило, обладали физическим недугом, с которым не справлялась традиционная медицина (заболевание колена у М. Фельденкрайза, телесная слабость М. Тодд, заболевание горла у М. Александера). Они находили способы излечения, которые затем закладывались в основу их личной методики. Способы заключались в переформировании двигательных привычек. Тело человека уникально и с точки зрения феноменологического поворота XX в., когда субъективация взгляда на мир стала предполагать уникальность смотрящего, и с точки зрения поля соматикс, где в основе

² Об истории возникновения соматических дисциплин см.: 6; 11; 12; 13; 14; 16; 17; 19; 20.

³ Область *соматикс* определялась Томасом Ханной как синергетическое целое, объединяющее взаимодействия осознанности, биологического функционирования и среды [12, с. 87].

⁴ Соматика — от греч. слова *Soma*, вероятно, заимствованного греками из санскрита, где оно обозначало ведическое божество ритуального напитка, умножающего силы и поддерживающего бессмертие. Со времён Гесиода слово *Soma* в греческом языке означало «живое» или «живущее тело» и постепенно утратило своё первоначальное индоарийское значение [17, с. 7].

процессов телесной осознанности лежит признание уникальности каждого тела и его отдельных характеристик (длины костей, эластичности связок, внутренней координации). Погружение в процесс осознанности невозможно без отказа от идеи совершенства. Говоря об уникальности, нужно подчеркнуть ценность уже имеющегося у каждого из нас в наличии нашего «несовершенного» тела. Удивительно, каким образом тело распределяет усилия для поддержания вертикального положения. Взаимодействие с силой гравитации предполагает распределение и баланс веса и длины тела относительно маленького основания — стоп. В теле, в связи с этим, для поддержания вертикали закрепляется разного рода напряжение, которое может превышать уровень, необходимый для осуществления функциональности. Но человеку трудно это проанализировать в силу подсознательно закреплённых двигательных привычек — паттернов⁵. Излишнее напряжение часто является причиной нарушений функциональности опорно-двигательного аппарата или его физических ограничений. Соматические практики предлагают переформирование этих привычек на уровне перестройки нейронных цепочек, ответственных за выполнение тех или иных движений. Постепенные изменения являются следствием практики, которая влияет на восприятие тела как в покое, так и в движении. Таким образом, увеличивается осознанность тела при помощи развития внимания и чуткости к состоянию излишнего напряжения. Это способствует развитию «механизма», ответственного за задачу перераспределения усилий для поддержания вертикали и выполнения движения, но уже с большей степенью свободы выбора для выполнения действия. Движения, выполняемые в условиях подобного «механизма», если их рассмотреть с точки зрения теории кинестезии, могут свидетельствовать о развитии кинестетической осознанности.

Среди первого поколения новаторов соматических практик исследователи выделяют такие имена и дисциплины: Фредерика Матиаса Александера (и его «технику Александера»), Моше Фельденкрайза и его метод, Мейбл Тодд (и её технику «Естественная осанка»), Герду Александер (и её метод «Эутони»), Шарлотту Селвер (и её Розен метод), Иду Рольф (и её технику «Ролфинг»), Милтона Трэйджера (и его технику «Ментастика»), Ирмгард Бартениефф (и её технику «Основы движения»). Последующее поколение представляют: Илэйн Самерс (создатель техники «Kinetic Awareness»), Бонни Бэнбридж Коэн (создатель техники «Body-Mind Centering»), Анна Халприн (создатель техники «Expressive Arts Therapy»), Джоан Скиннер (создатель «Skinner Releasing Technique»), Нэнси Топф (создатель «Topf Technique»), Эмиль Конрад (создатель техники «Continuum»), Сондра Хортон Фралея (создатель техники «Shin Somatics»), Джудит Эстон (основатель «Rolf Movement») [11, с. 15].

Соматические практики до сих пор страдают от недостатка теоретизации и не совсем ещё свободны от мнения о том, что «физические ощущения неукоснительно избегают языкового выражения» [15, с. 13]. Тем не менее, выделяется несколько сфер, в которых происходит формирование теоретического дискурса

⁵ О сложности переучивания произвольных движений см.: 31, с. 13; 32, с. 7; 32, с. 24; 13.

соматик-движения (дискурс соматических практик состоит в основном из устных инструкций, комментариев и референций, данных по отношению к действиям обучающихся или полученных от них самих; причём, почти не практикуется письменная фиксация). Эти сферы представлены: описаниями занятий для потенциальных клиентов, учебными пособиями и материалами для будущих специалистов, трудами основателей и историями выздоровления пациентов, которые обычно сопровождаются комментариями учёных в начале и конце. В подобном контексте интерес представляет сам факт существования таких текстов, но не как примера выздоровления для подтверждения действенности метода, а как «бесценное описание живого опыта в лабораторных условиях» [15, с. 14]. Всегда существует риск институционализации соматических практик, превращения их в «хорошее движение» и «хорошее ощущение», риск возвращения бытийности и жестовой нормативности идеального тела и опыта, центрирующегося на самом себе [15, с. 21].

Танцевальное сообщество, занимавшееся поиском новых форм телесности, принимало активное участие в развитие соматических дисциплин. В середине XX века началось распространение соматических принципов в образовательной среде современного танца. Например, в практических занятиях по «идеокинезису»⁶, которые вели М. Тодд, Б. Кларк и Л. Свейгард, принимали участие танцовщики. Это отразилось на танцевальных уроках: стало уделяться внимание фактическому анатомическому знанию о строении скелетно-мышечного аппарата и его функциональной интеграции⁷. Тенденция интеграции соматических практик в хореографическое образование может быть выражена в понятии соматического обучения,⁸ при котором в танцевальных уроках используются принципы «мудрости тела-ума, идеи связанности и дыхания» [16]. Соматическое обучение начинает появляться в учебных программах Европы и Америки с 1980 года, после выхода статьи Марты Майерс «Терапии тела» в журнале «Dance Magazine»,⁹ и поначалу часто замещается терапевтическими процедурами — восстановлением после травмы и поддержанием физической формы [16]. Использование соматических подходов в образовательной и профессиональной деятельности оказало влияние на качественное изменение восприятия танцовщиками своего тела и движения.

Процессы телесной и кинестетической осознанности привлекли внимание танцовщиков «Джудсон Чёрч театра» (Judson Church Theater) в Нью-Йорке в 1960–1970-х гг. Они собирались для занятий и показов в помещении Мемориальной церкви Джудсона (Judson Memorial Church). В связи с этим в исторической и теоретической литературе их деятельность ассоциируется с церковью Джудсон Чёрч, и их называют иногда «театром», иногда «сообществом», иногда

⁶ От греч. *ideo* — идея, мысль; *kinesis* — движение.

⁷ Об интеграции идеокинезиса и танцевального сообщества см.: 28; 25; 12; 11; 35; 13; 36; 37.

⁸ Подробно о соматическом обучении см.: 16; 28; 12; 11.

⁹ Об интеграции «соматикс» в танцевальное образование см.: 17; 16; 12; 11.

«эпохой Джадсон Чёрч». Телесные практики представляли значительный интерес для их поисков новых моделей репрезентации значения. Художественные принципы участников Джадсон Чёрч театра — Стива Пакстона (Steve Paxton), Дэвида Гордона (David Gordon), Симона Форти (Simone Forti), Ивоны Райнер (Yvonne Rainer), Триши Браун (Trisha Brown), Люсинды Чайлд (Lucinda Child) и других были сформированы с позиции отрицания выразительности, исповедовавшейся предыдущими поколениями, их веры в универсальный опыт. Манифест И. Райнер отражает настроение «Сообщества Джадсон Чёрч»: «Нет зрелищности, нет виртуозности, нет магии, нет стилю, нет звёздам, нет соблазнам, нет эмоциям...» [17, с. 43]. В общеэстетическом смысле деятельность участников «Сообщества Джадсон Чёрч» находилась в тренде художественных поисков эпохи, выраженных, например, в манифесте близкого к сообществу и влиятельного в 1960–1970-х гг. художественного движения флюксус, согласно которому искусство «воздерживается от незаменимости, исключительности, индивидуальности и амбиций художника... чтобы достичь одномерности, нетеатральности, невычурности, безличности» [18, с. 112].

Необходимо отметить, что с самого возникновения современного танца в конце XIX — начале XX вв. танцовщики и хореографы занимались поиском нового телесного языка, пытались освободиться от законов балетных традиций, прочно к тому времени укоренившихся [19, с. 3]. Так, одна из первооткрывательниц нового танца, Айседора Дункан, искала естественное движение, находящееся вне условностей строгих балетных форм, и использовала для этого простые движения человека: бег, ходьбу, подскоки, смену положений тела [20, с. 245]. Она считала, что начало любого движения — в солнечном сплетении, где душа «находит временное пристанище» [17, с. 3]. Движения Марты Грэм отличались прерывистостью и «архитектурностью» [17, с. 47]. Она считала, что тело должно пройти суровую подготовку, чтобы быть способным к самовыражению [20, с. 246]. Набор упражнений в технике Грэм строго фиксирован и на протяжении всего XX в. являлся главной составляющей образовательных программ для подготовки хореографов и танцовщиков. В 1940-х гг. начал работать над созданием своего собственного направления один из её танцовщиков, Мерс Каннингэм. Он считал, что любое движение, любая процедура композиции, любой компонент пространства обладает ценностью [17, с. 6]. Ценность любого элемента звуковой среды, в том числе и тишины «как маркированной паузы», была обоснована Джоном Кейджем, с которым сотрудничал Мерс Каннингэм. Насколько беспрецедентными являлись идеи Кейджа в музыке, настолько — и идеи Каннингэма в танце. В 1920-е гг. Рудольф Лабан, танцовщик, хореограф и теоретик танца, разработал систему анализа движения, которая «воплотила в себе идеи свободы выражения через тело» [11, с. 10]. Его понятие усилия-формы описывает движение как внутреннее отношение к внешнему исполнению [14, с. 195]. Немецкая танцовщица и хореограф Мэри Вигман пыталась высвободить выразительность тела в танце, отказавшись от «вековой балетной манерности для того, чтобы исследовать выразительную природу тела: слушать его, открывать первоначальные энергии, его острые углы, нежность и насилие» [22, с. 28].

Первые участники «Сообщества Джадсон Чёрч»: Симон Форти, Ивон Райнер и Триша Браун познакомились на занятиях у Анны Халприн, которая использовала импровизацию для исследования кинестетического подхода в движении. В 1955 г. Анна Халприн, к тому времени уже имевшая признание как хореограф и танцовщица в стиле Марты Грэм, вместо основного направления танца модерн выбрала импровизацию. Халприн вдохновлялась книгами М. Тодд и методом, основанным на анатомическом знании своего преподавателя, М. Э. Даблер. Браун, Форти и Райнер, а также другие участники сообщества, работали с Халприн в то время, когда она искала новые, ранее не рассматривавшиеся возможности использования кинестетического подхода [23, с. 56]. Другие участники сообщества Джадсон Чёрч — Джун Экман, Рут Эмерсон и Салли Гросс — каждая по-своему были вовлечены в процессы исследования движения. Экман практиковала технику Александра, Гросс — преподавала уравнивание (alignment) на базе кинезиологических исследований Тодд. Ещё одна участница сообщества Джадсон Чёрч — Элен Саммерс — развила свою собственную практику формирования кинестетической осознанности. Т. Браун работала над развитием своей теории физической осознанности с Саммерс и Экман [22, с. 57]. Таким образом, соматические дисциплины привели к изменению художественной практики хореографов и танцовщиков 1960-х годов, способов организации движенческого материала.

Танцевальная импровизация, как было уже замечено выше, являлась важной частью художественной практики «Сообщества Джадсон Чёрч». Исполнительский опыт «вовлечения в непрерывное производство выбора» опирался на метод случайности, широко применяемый в импровизаторской практике и заимствованный у Джона Кэйджа Мерсом Канингэмом, с которым многие танцовщики сообщества некоторое время танцевали или занимались. «Поглощённый процессом» исполнитель, находящийся в потоке непрерывного производства выбора, является перед зрителем движением, мыслящим движением, а не притворяется кем-то или не изображает кого-то. Феноменолог Максин Шитс-Джонстон описывает импровизацию как «думанье в движении»: «Движение, которое я создаю в момент времени, не является сделанной вещью, предпринятым действием или поведением. Это проходящий момент внутри динамического процесса, процесса, не делимого на начала и окончания» [24, с. 34]. Двигающийся в потоке импровизации «забредает» на то или иное движение, которое не является «обособленным моментом», его опыт — «развёртывание» потока движений в «безостановочно двигающемся настоящем». М. Шитс-Джонстон описывает думанье (как процесс, как действие, как «деланье») в движении как «кинетический» интеллект или «кинетический логос тела» [24, с. 33]. В её описании «кинетический мир» двигающегося в потоке импровизации танцовщика неразделим с «кинестетически ощущаемым миром самого движения» [24, с. 32].

«Соматический» фокус на нейро-скелетно-мышечную восприимчивость нашёл отражение в формировании нового типа сценического присутствия исполнителя, а также послужил развитию нового танцевального направления — контактной импровизации. Тело в контактной импровизации рассматривается как имеющее

свой собственный интеллект. Акцент ставится на том, «как совершается движение», а не на том, «что это за движение». Отсутствие зафиксированного словаря движений заменяется практикой для передачи веса и перекатов. Безопасность обусловлена (а импровизация в контакте с другим танцовщиком предполагает определённый уровень непредвиденности результатов взаимодействия, которые могут быть травмоопасными) развитием чувства доверия телесным ощущениям и заострённым рефлексам [25, с. 103].

Парадигмальный сдвиг, произошедший в научном познании танца в середине XX в., обращает нас к автономным, саморегулируемым процессам, которые находятся в основе динамических систем [26, с. 136]. В этом ракурсе организм человека рассматривается как действующий сложно и нелинейно, движение представляется неотделимым от контекста ментальных процессов и деятельности мозга, а восприятие и действие оказываются тесно связанными. Это было проблемой для классической европейской культуры, где основа физического воспитания и любого отношения к телу строилась на полном подчинении тела разумом, цель которой — замещение функций тела разумом. Соматический подход, открывший новые возможности саморегуляции баланса тела, является следствием того, что структурная интеграция тела происходит при помощи динамической организации всех участников телесного напряжения (мягких тканей и скелета) и их непрерывающегося взаимодействия. Идеокинетический подход предполагает самогенерируемый опыт сбалансированного движения. Для приобретения этого опыта используется кинестетическое ощущение и мысленный образ¹⁰ снятия напряжения с чрезмерно активных групп мышц и приведения в действие пассивных вместо механического сокращения одних групп для смягчения других [26, с. 147]. Взрыв импровизации в конце 1960-х — начале 1970-х гг. как в женских, так и в соматических дисциплинах, привёл к появлению разнообразных обучающих практик, в основе которых лежат концепции саморегулируемости тела, основанной на развитии кинестетической осознанности.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что кинестезия в рамках соматического подхода получает статус кинестетической осознанности. Как новое качество тела и движения, взятое на вооружение танцовщиками и хореографами современного танца во второй половине XX в., она отражает процессы саморегуляции и автономности. Эти процессы формируют интеллект тела, или, основываясь на том факте, что любой двигательный акт подразумевает наличие обратной связи, передаваемой через ощущения тела в пространстве, — его кинестетический интеллект.

Новый танец создавал ситуацию привлечения внимания зрителя к материальности танцующих тел. Зрительское восприятие танца предшествующих эпох, например, балетного спектакля, было сфокусировано не на материальности танцующих тел — тел, которые почти не касаются земли (в балетном театре романтизма). Оркестровая яма разделяет пространство сцены и зрительного зала

¹⁰ Подробнее об использовании мыслеобраза для изменения нейромышечной системы см.: 6, с. 4; 28, с. 143; 19, с. 43; 30, с. 43; 29, с. 9; 31, с. 7.

специально, чтобы ни один лишний звук — дыхания, приземления после прыжка — не достиг публики. Зритель приходит в зал за впечатлениями, а в 1960-е гг. танцовщики отказались от эмоций и сюжетности — осталась только материальность. На шкале восприятия танца, на том конце, где эмоциональность, важную роль играет впечатление, а где её нет — остаётся тело, его материальность. Материальность танцующих тел — обязательное условие современного танца. Как только зритель сел ближе к артисту, или на один уровень с исполнителем, а не ниже его в партере, то многое в восприятии танца изменилось. Внимание зрителя к материальности танцующих тел привлекалось благодаря близости публики к исполнителям, настолько, что зритель стал слышать дыхание и звуки движения тел танцовщиков. Развитие новых телесных качеств танцовщиков, таких как кинестетическая осознанность — меняет у зрителя модус восприятия, создавая ощущение физического присутствия танцующего тела, на которое обращают внимание создатели, меняя акцент с эмоционального воздействия на ситуацию соучастия, невозможную для выражения в речевом дискурсе. Как заметила Сондра Фралей, идея о том, что танец — самовыражение, очень популярна, и, тем не менее, любое выражение, любое искусство требует медиума, агента-проводника [22, с. 7]. В формуле «танец как форма самовыражения» теряется субстанция танца как такового, потому как любая эмоция — это самовыражение. В связи с этим вопрос о том, каким образом и при помощи каких процессов формируется медиум-проводник в искусстве танца XX — начала XXI вв., может быть рассмотрен лишь с позиции развития кинестетического интеллекта тела танцовщика.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* / A. Lepecki. L.: Routledge, 2006. 160 p.
2. *Pollard N. J. Folding and withholding: Writing with and by choreographers: Dis. ... Ph. D.* L.: Middlesex University, 2007. 288 p.
3. *Gardner S. Notes on Choreography* // *Performance Research*. 2008. Vol. 1. № 13. P. 55–60.
4. *Jola C. Research and Choreography. Merging Dance and Cognitive Neuroscience* // *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills* / Ed. by B. Blaesing, M. Puttke, Th. Schack. L.: Routledge, 2010. P. 203–234.
5. *Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance* / M. Reason, D. Reynolds // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 2. № 42. P. 49–75.
6. *Гордеева Т. В. Идеокинетический подход как метод коррекции опорно-двигательного аппарата в танцевальном обучении: Дис. ... магист. ст.* / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2012. 105 с.
7. *Warburton E. C. Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition* // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.
8. *Мерло-Понти М. Феноменология восприятия.* СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.
9. *Cooper Albright A. Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology* // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 7–18.

10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 406 с.
11. Eddy M. A brief history of somatic practices and dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance // Journal of Dance and Somatic Practices. 2009. Vol. 1. № 1. P. 5–27.
12. Dragon D. A. Toward embodied education, 1850s–2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance: Dis. ... Ph. D. Philadelphia: Temple University, 2008. 603 p.
13. Luder D. About Mental Imagery [Электронный ресурс]. URL: http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about_imagery.html (дата обращения: 05.09.2014).
14. Schiphorst T. H. The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: Dis. ... Ph. D. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. 349 p.
15. Ginot I. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics // Dance Research Journal. 2010. Vol. 1 № 42. P. 12–29.
16. Batson G. Somatic Studies and Dance [Электронный ресурс]. URL: www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22 (дата обращения: 05.09.2014).
17. Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании: Дис. ... магист. ст. / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2009. 111 с.
18. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.
19. Franklin E. N. Dynamic Alignment through Imagery. Illinois: Human Kinetics, 1996. 320 p.
20. Krasnow D. H. Imagery and Conditioning Practices for Dancers / D. H. Krasnow, J. C. Steven, S. Barr et al. // Dance Research Journal. 1997. Vol. 1. № 29. P. 43–64.
21. Меньшиков Л. А. Художественные манифесты 1960-х годов: Программа флюксуса и её автор // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2014. Серия 14. Искусствоведение. Вып. 1. С. 107–116.
22. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурол.: 24.00.01 / Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 25 с.
23. Foster S. L. Dancing bodies. Meaning in dance // New cultural studies of dance / Ed. J. C. Desmond. Durham: Durham University, 1997. P. 235–257.
24. Franco M. Dancing modernism – performing politics. Indianapolis: Library of Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 1995. 190 p.
25. Fraleigh S. N. Dance and the lived body. A descriptive Aesthetic. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 275 p.
26. Burt R. Judson Dance – Performative traces. L.: Routledge, 2006. 240 p.
27. Sheets-Johnstone M. The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. Exeter: Imprint Academic, 2009. 400 p.
28. Thomas H. The Body, Dance and Cultural Theory. L.: Palgrave Macmillan, 2003. 262 p.
29. Batson G. Teaching Alignment. From a mechanical model to a dynamic system one // The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training / Ed. by M. Bales and R. Nettle-Fiol. Illinois: University of Illinois Press, 2008. P. 134–153.

30. *Overby L. Y.* The History and Research of Dance Imagery: Implications for Teachers / L. Y. Overby, J. Dunn // *The IADMS Bulletin for Teachers*. 2011. Vol. 3. № 2. P. 9–11.
31. *Franklin E. N.* *Conditioning for Dance*. Illinois: Human Kinetics, 2003. 248 p.
32. *Rolland J.* *Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education*. Amsterdam: Rolland String Research Associates, 1984. 159 p.
33. *Sweigard L. E.* *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. N. Y.: Harper Row, 1988. 300 p.
34. *Bernard A.* *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment* / A. Bernard, W. Steinmuller, U. Stricker. California: North Atlantic Books, 2006. 224 p.
35. Ideokinesis / Ed. Pamela Matt [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ideokinesis.com> (дата обращения: 05.05.2014).
36. *Topf N.* The Anatomy of Centre // *Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal*, 2012. Vol. 37. № 2. P. 10–42.
37. *Vyas N.* The Use of Imagery and Visualization in Contemporary Dance [Электронный ресурс]. URL: <http://www.indefocus.com/articles/featured-articles/222-the-use-of-imagery-and-visualisation-in-contemporary-dance> (дата обращения: 05.09.2014).

УДК 792

Ю. С. Смирнова

ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ВАЙНОНЕНА И Л. ЯКОБСОНА

Василий Иванович Вайнонен и Леонид Вениаминович Якобсон — величайшие хореографы XX в., чьи произведения прославили русский балет, вошли в золотой фонд не только российского, но и мирового музыкально-балетного театра. Будучи последователями реформ М. Фокина, они продолжали развивать балетное искусство, искали и находили новые формы воплощения балетного спектакля, формировали новую хореографическую лексику. непохожие друг на друга по творческому складу балетмейстеры были едины в главном — в обязательном создании художественного образа и соблюдении целостности произведения.

Воспитанники старейшей школы классического балета, знатоки классического танца, Вайнонен и Якобсон, тем не менее, были противниками гегемонии этого стиля в хореографии. Балетмейстеры находили, что человеческое тело, пластика танцовщика обладают более мощными выразительными средствами, которые нельзя заковывать хоть и в прекрасные, но до известной степени ограниченные в стилистических возможностях формы классического танца. Однако для Вайнонена и Якобсона именно классическая хореография являлась основой развития новых возможностей танца.

Оба балетмейстера всегда были едины в стремлении приблизить искусство классического балета к жизни, наполнить образы балетных героев подлинными человеческими чувствами и живыми страстями, вывести на сцену новых героев, своих современников. В связи с этим мастера неистово искали пути «пересоздания» языка хореографии, которые бы оказались способны отразить окружающую действительность. Воплощение своих идей во многом они нашли в жанре характерного танца и свободной пластики.

Форма хореографической миниатюры оказалась очень близка творческой индивидуальности Вайнонена и Якобсона, благодаря чему они и вошли в число зачинателей этого жанра на советской сцене, создали в нем яркие произведения средствами характерного танца. Балетмейстеры умели великолепно использовать сжатость и концентрированность действия, свойственные миниатюре, умели виртуозно заострить пластическую характерность персонажей. Уже с первыми сочинениями балетмейстеров, относящимися к концу 1920-х гг., в хореографию пришли иная образность и другой хореографический язык.

Характерные миниатюры, поставленные Вайноненом на эстраде, во многом отличались от изобилия концертных номеров, созданных в области характерно-бытового танца другими хореографами. В 1920-е гг. сцену наводнили бесчисленные испанские, венгерские, цыганские пляски, которые демонстрировали танцевальную технику, задор и веселье. Либо это были дуэты, изображающие юных

влюбленных, где из танца в танец переходили одни и те же движения и общее настроение веселой беззаботности, свойственное молодёжи. Вайнонен, поставив в 1927 г. номер «Яблочко», сумел показать в характерном танце живой, неприукрашенный человеческий тип современника. В образе матроса он вывел на сцену фигуру, типичную для улиц страны, создал яркую зарисовку с натуры и показал истинно народный характер. Необходимо отметить, что тема «советского матроса» уже была заявлена на эстраде. Традиционным матросским танцем в двадцатые годы считался европеизированный матлот, построенный на движениях, изображающих попытку матроса удержаться на скользкой палубе корабля. На этом фоне характерный «Русский матросский танец “Яблочко”» Василия Вайнонена стал явлением не только не привычным, но и принципиально новым. «Новым было то, что тема и характер танца диктовались не традиционно-балетной музыкой, а популярной массовой песней. И то, что под нее затанцевала не условно-сценическая фигура, а реальный, живой человек. И то, наконец, что человек этот был революционным русским матросом, чей образ, бесспорно, был дорог и близок новому зрителю. <...> Совершенно особую окраску придавало и то, что ни один из (четырех — С. Ю.) танцующих не походил на другого. <...> Публике импонировало, что образы не были прилизаны, а было в них и нечто бесшабашное, настоящие «братишки», живые и колоритные» [1, с. 45–46], — писала К. Армашевская¹. Новым, безусловно, явилось еще и то, что В. Вайнонен первым подал пример использования в матросском танце движений и композиций русской плясовой.

Принцип «зарисовки с натуры» был использован и в миниатюре «Прогульщики» (1929). Номер исполнялся под известные всем «НЭПовские» песенки, аранжированные композитором А. Люблинским. На сцену выходили легкомысленные юнцы (трое парней и одна девушка), демонстрирующие напускное презрение к окружающим, независимость и свободу. Балетмейстер в юмористической форме с сатирическим акцентом показал четыре характера:

- исполненного своеобразного достоинства вожака компании;
- «рубашу-парня» (эту роль исполнял сам В. Вайнонен);
- добродушного парня;
- индифферентную ко всему происходящему девицу.

Сюжета в номере не было, но присутствовало вполне определенное действенное содержание, выраженное в танцевальных отношениях между партнерами. Весь номер был насыщен необычными движениями, которые хоть и напоминали реальные естественные жесты, но выразительность их была многократно усилена танцевальностью. По словам К. Армашевской, «жест не сопровождает танец, а преобразуется в него. Именно это и характерно для почерка Вайнонена» [1, с. 52].

Позднее, в 1940 г., балетмейстер рассказал историю создания миниатюры «Прогульщики» на страницах ежемесячного журнала «Театр» в статье «Заметки о языке хореографии» и там же поделился своими выводами ее долголетнего успеха у зрителя: «Номер несколько лет не сходил с эстрады, и я это объясняю тем, что более или менее удачная тема, хорошо знакомая ленинградцам, была раз-

¹ К. Армашевская — жена В. И. Вайнонена и один из авторов монографии — «Балетмейстер Вайнонен».

решена не пантомимно, а танцевально, ее содержание было целиком передано танцем. <...> Полагаю, что нужно уничтожить пантомиму, как шифр, как условные знаки глухонемых, заменив ее языком эмоциональных движений, идущих от жизни реального человека. Танец должен быть единственным языком хореографии. У него могут быть различные формы — и сложнейшие па классики и простой шаг. Но и последний должен являться продолжением танца, сохраняя все его основные свойства — ритм, темп, пластику, эмоциональную насыщенность и смысловую выразительность» [2, с. 78].

Такая позиция была главным творческим принципом Вайнонена. Однако в условиях «соцреализма» и единственного официально признанного на большой сцене жанра — драмбалета (1930–1950 гг.), по причинам, не зависящим от хореографа, в полномасштабных спектаклях целиком избавиться от пантомимных сцен не удавалось.

Очень показателен еще один эстрадный номер, поставленный Вайноненом — «Старинный финский мещанский танец». Размышляя об истоках хореографической лексики мастера, его жена К. Армашевская утверждала, что нигде и никогда он не мог видеть подлинный финский народный танец. Зато черты народного характера и темперамента в бывших «чухонских» деревнях (откуда родом его предки по отцовской линии) были балетмейстеру очень хорошо известны. «Именно натура финского крестьянина (а уж ее-то Вайнонен чувствовал и знал превосходно) и послужила тем главным источником, из которого возникли этот танец и сами его движения» [1, с. 54].

Номер исполнялся под незамысловатую национальную финскую мелодию в ритме польки, где основная тема бесконечно повторялась и состояла не из четырех тактов, как обычно, а из пяти. Используя эту особенность музыкальной конструкции, а также известное балетмейстеру движение национального фольклора (скользящую встречную разножку), он создал замечательный характерный танец, в котором с тонким юмором отразился национальный характер: «за флегматичной медлительностью видна крепость характера, за равнодушно-туповатым упрямством — истовая крестьянская основательность, за внешним безразличием друг к другу (танец парный) — семейная слитность. Эти двое комичны ровно настолько, чтобы вызвать улыбку симпатии, веселый и добродушный смех» [1, с. 54].

О характерных танцах, поставленных балетмейстером на эстраде, Федор Лопухов в книге «Шестьдесят лет в балете» писал: «Танцы Вайнонена всем понравились. Он любил зарисовки из жизни. «Финская полька», «Прогульщики» оригинально характеризовали его персонажей. Он обладал настоящим юмором в танце, чуть тяжеловатым, так сказать, «приземленным», но сочным. Достаточно было увидеть постановки Вайнонена, чтобы поверить в него как талантливого поэта танца. Изображать реальных людей в реальной обстановке труднее всего дается балетмейстерам» [5, с. 275]. Анализируя последующие работы балетмейстера («Золотой век» и «Пламя Парижа»), Ф. Лопухов также отметил, что «талант Вайнонена, его современность проявились больше всего в том, что наметилось уже с первых концертных номеров — в сфере характерного танца, обогащенного технически и оплодотворенного тематически» [5, с. 277–278].

Успех первых номеров на эстраде не прошел незамеченным: Вайнонена стали приглашать ставить танцы для Мюзик-холла, Театра музыкальной комедии и, наконец, в операх ГАТОБ и Малого оперного театра в Ленинграде. Армашевская отмечала, что в опере Э. Кшенека «Джонни наигрывает» Вайноненом был сделан очень интересный вставной номер: «Негры-бои исполняли полуакробатический танец, демонстрируя в каскаде сложных движений виртуозную профессиональную ловкость официантов» [1, с. 61]. Вероятно, что эта пляска послужила основой для одного из самых лучших и эффектных номеров в балете Д. Шостаковича «Золотой век» — чечетки «Гуталин высшего сорта». Необходимо подчеркнуть, что и этот танец не отличался этнографической подлинностью, представляя собой отличную стилизацию, стремительно-ритмичную, синкопированную, с острым и ломаным рисунком движений.

Из ранних работ Вайнонена необходимо также отметить характерные танцы в «Русалке» А. Даргомыжского (русский, славянский, цыганский). В «Славянском», следуя за плавным хороводным течением музыки, он нашел столь же плавно льющийся, непрерывный рисунок танца, который отличался незаметными переходами и переливами многообразия фигур. В «Цыганском» точный и сразу захватывающий музыкальный темп очень удачно компоновался с мелкими и четкими движениями ног танцовщика, с похлопыванием ладонями по коленям и каблукам. Эти танцы всегда имели большой успех.

Раннему творчеству Василия Вайнонена высокую оценку дал народный артист СССР К. М. Сергеев, который писал: «... его “Яблочко”, “Прогульщики”, танцы в операх “Мазепа” и “Русалка”... вот пример тончайшего художественного чутья, единства стиля и полного слияния хореографии с музыкальным текстом» [1, с. 10].

По характеру своему Вайнонен тяготел как к миру городской цивилизации, так и к жизни простой, непритязательной, близкой к природе. Он свободно и естественно ощущал себя как в квартире художника, так и в избе крестьянина, равно понимая и любя людей далеко между собой несхожих [См.: 1]. Характерный танец Вайнонена также отражает самые разные стороны человеческой жизни. Причем балетмейстер не стремился к созданию локально окрашенных образов — карикатурных, аллегорических или символических (что сильно отличает его от Якобсона), его привлекал человеческий характер как целое, в его живой и сложной конкретности. В произведениях мастера «танцуют именно живые люди, танцуют так, как если бы это не было им специально “задано”, “поставлено”, а как бы потому, что им самим захотелось танцевать» [1, с. 59]. Даже движения бытовой пляски, нередко используемые в миниатюрах, служат Вайнонену лишь материалом, хореографическим сырьем для его танцевальной фантазии. Язык балетмейстера — это, прежде всего, выразитель духовного содержания жизни, а не ее натуральности.

Характерному танцу Вайнонена свойственны юмор и большая емкость настроения, точность передачи характеристичности персонажей и завершенность произведения и эти качества во многом роднят его с сочинениями Якобсона (в этом жанре). Но, в отличие от Вайнонена, многим ранним миниатюрам Якобсона свойственна сатирическая и политическая заостренность образа.

Первые хореографические номера Яacobсон создал еще будучи учеником школы (1925). Их, конечно, заметила художественный руководитель — А. Я. Ваганова, предложив юноше по окончании учебного заведения остаться в стенах школы стажером-балетмейстером, где он и проработал безвозмездно вплоть до 1933 г.

В этот период молодой балетмейстер сочинил множество номеров, самых разных. Для младших учеников были поставлены миниатюры: «Они о нас», «Попки», «Турецкий марш», «Пупсы», «Восемь девок, один я», «Пионерские игры» и другие. В номерах для старшеклассников сказалось увлечение Яacobсона спортивными и акробатическими приемами; им предлагались всевозможные физкультурные этюды и марши. Танцевальная акробатика была очень близка исполнительской манере Яacobсона, и это определило пути его юношеских исканий, а также совпало с общим интересом советского театра к спортивно-акробатическим зрелищам. Не только в физкультурных этюдах, но и в характерных танцах, балетмейстер активно использовал весь арсенал акробатических движений: всевозможные «шпагаты», «мостики», изгибы «кольцом», хождение «колесом» и т. п. Г. Н. Добровольская, исследователь творчества Яacobсона, отмечала, что его «Восточный танец» начинался со сложной поддержки, когда танцовщица скользила по спине партнера — с плеч до самого пола, а в процессе танца танцовщик подбрасывал партнершу вверх, и та совершала двойной поворот в воздухе в виде «рыбки».

Именно на материале спортивно-акробатических находок в ранних концертных номерах и создал молодой балетмейстер свою первую крупную работу — второй акт в балете Д. Шостаковича «Золотой век» (1930). Этот балет стал совместной работой Вайнонена и Яacobсона (только очень незначительная часть танцев принадлежала В. Чеснакову). И если стиль «Золотого века» не был близок творческой натуре Вайнонена (его произведениям более присущи живая конкретность характеров, естественность и доброта), то для Яacobсона плакатность мизансцен, типовые образы, использование танцевальной акробатики были родной стихией. Спектакль выглядел как западноевропейское ревю и строился на противопоставлении «западных» танцев (фокстрот, танго, чечетка и др.) с их буржуазным «разложенческим» стилем здоровому положительному облику советской молодежи. По всей видимости, балетмейстеры в характеристиках персонажей не дотянули в одном и перестарались в другом. Образы во «враждебных» танцах были раскрыты так колоритно и талантливо, что постановщиков спектакля обвинили в навязывании буржуазного «мюзик-хольного» стиля, политическом дальтонизме, формализме и вульгаризаторстве.

Балет «Золотой век» не имел успеха и недолго удержался в репертуаре ГАТОБ. Однако работа балетмейстеров все же получила положительные оценки соратников по сцене и даже прессы: «Яacobсон обнаружил несомненные балетмейстерские способности» [3, с. 13], — отмечал критик Ю. Бродерсен в журнале «Рабочий и театр». М. Михайлов в своих воспоминаниях «Жизнь в балете» писал: «Вайноненом были придуманы такие выразительные танцевальные движения, которые не только развлекали, но и удивительно образно и броско передавали пустозвонный шум, блеск и мишурность жизни “золотой молодежи” Запада» [6, с. 153].

Работа над балетом для Вайнонена и Якобсона представляла большой интерес и значительный опыт. Во-первых, здесь они сумели применить многое из того, что было испробовано ранее; во-вторых, музыка Д. Шостаковича способствовала развитию их балетмейстерской фантазии и изобретательности, открывала новый простор их склонности к юмористическим краскам.

Для Вайнонена «Золотой век» останется единственной пробой сил в подобном жанре, в дальнейших работах он идет более от своих первых эстрадных номеров, нежели от этого балета. Более того, работа над спектаклем убедила балетмейстера в обязательной предварительной оценке предлагаемого материала. Для Якобсона «Золотой век» станет первой ступенью на пути формирования собственного метода и творческого почерка в хореографии.

Возвращаясь к анализу ранних сочинений Якобсона, поставленных для учеников хореографического училища, нужно отметить, что они резко выделялись на фоне классического репертуара школы, отучая воспитанников от традиционного хореографического мышления. Таким, например, был номер «Конференция по разоружению», поставленный на музыку «Первоначальной польки» Глинки — придуманный как игра пионервожатого с ребятами, по ходу которой младшие школьники пародировали глав правительств капиталистических стран: Америки, Японии, Франции и т. д. «Каждый из детей двигался в характере национальности, которую он изображал, в характере гротесково-сатирического представления, которое было тогда у нас об этих капиталистах: лощеные французы, пузатые американцы и т. д. Маленькие дети играли на сцене с серьезностью взрослых актеров. Они совещались, ссорились, переругивались... Разные смешные ситуации были в этом номере. Многое мне рассказала об этой миниатюре Майя Плисецкая. Это было ее первое в жизни выступление. Майя рассказывала, что музыку не было слышно — так хохотал зрительный зал» [7, с. 6], — вспоминала И. Якобсон.

С большим юмором был сделан и характерно-гротесковый номер «Турецкий марш», где иронически изображались две враждебные «армии», состоявшие из восьми солдат, двух офицеров и одного генерала на обе группировки. В номере «Пионерские игры» появлялся маленький фашист во фраке; набросившиеся на него дети разрывали фрак, и фашист внезапно исчезал, так как под фраком была надета пионерская форма, и исполнитель сливался с общей массой детей. Позднее, в военные годы, Якобсон поставил в Москве целое отделение политических шаржей: «Два Наполеона» (где учащийся младших классов изображал Гитлера как пародию на Наполеона), «Четыре Г» (где фигурировали Гитлер, Геббельс, Гиммлер и Геринг), «Футболист первого класса» (также пародия на Гитлера) и др.

Новизной и современностью отличался номер «Русская пионерская пляска», поставленный Якобсоном для Московского хореографического училища в 1938 году. Именно здесь были впервые воссозданы образы «русского раздолья» и «русской тройки». На сцену выбегали озорными тройками девочки, изображающие лошадок, и мальчики — кучеров. «Дети имитировали поля колосющейся ржи — фигуры и руки танцующих склонялись под порывами ветра. Затем группировались, образуя снопы: около снопов ложились отдыхать три мальчугана, но неожиданно снопы раскрывались, из них появлялись три девушки в красных

платях, и все шестеро пускались в веселый пляс. <...> Весь номер лился как непрерывная игра и покорял безудержным, заразительным весельем» [3, с. 27].

Из четырех поставленных балетмейстером выпускных спектаклей в 1930–1940 гг. («Тиль Эйленшпигель», «Испанское каприччио», «Ромео и Джульетта», «Каменный гость») самую высокую оценку получил балет «Испанское каприччио» (1944) на музыку Н. А. Римского-Корсакова — сюита на материале народно-характерных танцев: испанского, цыганского, мавританского. Г. Добровольская в монографии о творчестве Яacobсона приводит примеры хвалебных рецензий, опубликованных в прессе тех лет: художественного руководителя училища Н. Ивановского, балетмейстера Н. Анисимовой, солиста балета ГАТОБ К. Сергеева. Рецензенты отмечали в постановке новизну хореографического языка, четкость и изобретательность композиций массовых танцев и сценического действия, свежесть режиссерской мысли и яркую форму движений танца².

О достоинствах работы Яacobсона красноречиво говорит оценка выдающегося теоретика балетного искусства, доктора искусствоведения и историка балетного театра, известного критика В. М. Красовской, которая писала в 1956 г. об «Испанском каприччио»: «Законам музыки подчинялось танцевальное действие. Не было предела разгулявшейся стихии танца, но в самой безудержности имелась строгая и стройная законченность. Праздничный вихрь движений не прерывался ни на секунду, в нем возникали и тут же распадались, растворялись в танце живописные динамические группы. Эти группы, подобно радостным созвучиям оркестра, выливались одна из другой, нигде не повторяясь, изобильные, щедрые. И из возбуждения праздничной толпы возникали “голоса” солистов. Они вплетались в буйный массовый танец, раскалывали, замедляли его, чтобы сразу придать ему новую силу, новый порыв. Движения ведущей танцовщицы были медлительно певучи, как страстная мелодия скрипки, или буйны и порывисты, как звенящая медь, как дробный треск кастаньет. Тесно связанный с танцем массы, порожденный им, танец солистки в то же время сам вдохновлял массу, сообщал ей неукротимый темперамент» [4, с. 37].

1930–1940-е гг. знаменательны обращением Яacobсона к национальному искусству. Объездив страну от Ашхабада до Москвы, он знакомился с народными танцами и фольклором, наблюдал привычки и быт народов, изучал свадьбы и религиозные праздники. Результатом работы балетмейстера с молдавским ансамблем народного танца «Жок» стали многочисленные яркие, самобытные сочинения мастера и всесоюзная известность коллектива. Изучение татарского фольклора вылилось в рождение шедевра хореографического искусства — балета «Шурале», где многие образы были решены выразительными средствами характерного танца, где было достигнуто единство содержания, музыки и пластики, где растворились границы между танцем и пантомимой, и где впервые в истории советского балетного искусства удалось утвердить принцип симфонизма в хореографии. По мнению исследователей творчества Яacobсона, именно обращение к национальным танцам и народному искусству обогатило творческую палитру балетмейстера.

² См.: Добровольская Г. Леонид Яacobсон. — Л.: Искусство, 1968. С. 30–31.

* * *

Василий Вайнонен и Леонид Якобсон уже в раннем творчестве отличались неистовой изобретательностью в постановке характерных танцев, сочиняли много, но основа каждого их произведения была заложена в характере и истории героев. Профессионализм не позволял этим мастерам ставить “танцы ради танцев”. Поэтому их сочинения всегда не только радовали глаз, но и заставляли биться сердце. Балетмейстеры были одарены способностью из самой жизни извлекать танцевальность и рождать поэтические образы. Поэтому уже в начале своего творческого пути они сумели создать истинно художественные произведения.

Отрицание классического танца как системы художественного мышления, непрестанный поиск в разных жанрах, формах, выразительных средствах определили творческую судьбу балетмейстеров. Вайнонен быстрее и легче прошел все испытания 1920-х гг. и скорее достиг своей цели. Характерные танцы на эстраде во многом помогли балетмейстеру наметить перспективу творческого пути. В 1932 г. родился балет «Пламя Парижа» — самая крупная и значимая работа Вайнонена, в которой средствами характерного танца балетмейстер создал яркий образ революционного народа и сделал его главным действующим лицом спектакля. С новаторских достижений Вайнонена в «Пламени Парижа» началась пора бурного расцвета советского балетного искусства, где характерный танец прочно утвердил свои позиции.

Творческая судьба Якобсона оказалась намного тернистее и сложнее. 1920–1940-е гг. стали периодом поисков, проб, экспериментов. Но, преодолевая ошибки и заблуждения, балетмейстер овладевал опытом, накапливал силы, оттачивал и формировал свой собственный метод. К 1950 г. период накопления закончился, и в последующие пятнадцать лет мастер поставил шесть балетов и более трех десятков миниатюр. Характерный танец занял видное место во многих его работах. В 1956 г. на сцене ГАТОБ им. С. М. Кирова Якобсоном была осуществлена постановка балета А. И. Хачатуряна «Спартак», который явился ярким событием в жизни советского хореографического искусства, открыто заявившим о новых исканиях в балетном театре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Армашевская К.* Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 278 с.
2. *Вайнонен В.* Заметки о языке хореографии // Театр: ежемесячный журнал театрального творчества и критики. 4-й год издания. М. — Л.: Искусство. № 9, 1940. 176 с.
3. *Добровольская Г.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. 176 с.
4. *Красовская В.* Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
5. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 367 с.
6. *Михайлов М.* Жизнь в балете. Л. — М.: Искусство, 1966. 316 с.
7. *Якобсон И.* Зайдельсон В. Беседы о Леониде Якобсоне, или необходимый разговор и письмо, посланное вслед. СПб.: МАКСИМА, 1993. 65 с.

УДК 791.6; 792.8

Д. Д. Уразымбетов

СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

«Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство».

Р. Вагнер

«Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как: неточно, приблизительно, неверно».

А. Толстой

Корнями танцевального искусства принято считать пластические ритмы, в которых древнейшие выражали свои чувства и мысли. Эти ритмы, несомненно, облегчали, а, возможно, и украшали трудовые будни, охотничьи или ритуальные пляски.

Современные исследователи предлагают более глубокое осмысление этого вопроса: от самого естества природы, в которой можно найти ритмопластические узоры, от гармонии, восходящей к космосу, организующей ритмический процесс в живой и неживой природе. Общеизвестен факт существования в животном мире специфического языка, посредством которого природные субъекты (животные, рыбы, птицы, насекомые) контактируют друг с другом, передавая из поколения в поколение «закодированные» бессознательные «танцы» и звуки. Безусловно, у животных есть гаптические, кинетические, ольфакционные и др. методы общения. У человека же существует система восприятия действительности, сложившаяся на генетическом, историческом и культурном уровнях. При этом именно «в движении выявляются все недостатки и достоинства» человека [1, с. 9]. Движение и жест (пластическая реакция на окружающий мир), помимо физики тела, определяются особенностями характера и чувственного восприятия, таким способом человек говорит о себе. Эти коммуникации, которые Р. Захаров называет «пластическими интонациями»¹, и становятся истоками художественности в танцевальном искусстве.

Жест — это праязык, возникший задолго до письменности и музыки. Сегодня язык как таковой представляет собой одну из основных тем философии. Хотя, вспоминая античную историю о Ксанфе и Эзопе, когда Эзоп доказал своему хозяину что язык лучшее на свете, но и худшее на свете, можно говорить, что он всегда подчинял и заключал в себе существенную роль в повседневной жизни человека. Выделяя из многообразия проявлений этого феномена художественные языки, С. Махлина констатирует, что, как и все другие, они имеют двойную

¹ См.: Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976.

функцию: 1) воплощать результаты мышления и 2) сообщать их людям. При этом «язык каждого искусства — это набор не готовых знаков, а лишь определенных типовых форм, от которого отталкивается автор при создании собственного языка, состоящего во многом из оригинальных элементов» [2, с. 686]. Применительно к хореографии правомерно утверждать, что таких «языков» ровно столько, сколько есть художников танца.

Форма хореографического искусства, таким образом, имеет знаково-коммуникативный характер, причем художественные знаки в танце организуются по законам, схожим с музыкальными — ритма, гармонии, контраста, консонансов, диссонансов и т. д. С. Махлина подразделяет художественные знаки на три группы: художественные изображения (аналогичные иконическим знакам вне искусства), средства экспрессии или выразительные приемы и символические средства [2, с. 372–374]. Таким образом, выделяются три основных свойства художественной формы — изобразительности, выразительности и условной знаковости. К изобразительным в этой классификации относятся живопись, скульптура, графика, актерское мастерство. К выразительным — архитектура, музыка, танец, прикладные искусства. Балет, как становится очевидным, использует художественные знаки всех групп, при том, что танцевальная композиция (ее характер, темп, метр, ритм) опирается на музыкальное изложение.

Как известно, термин *хореография* имеет два древнегреческих корня, означающих «танец, хоровод» и «пишу». Таким образом, искусство танца с полным правом можно отнести к семиотическим категориям дискурса, текста, термин «хореография» приобретает коммуникативный характер, выраженный графически, «одновременно метафорически и материально» [3, с. 293]. Опираясь на мысли Жюль Делеза по поводу его манеры философского письма, которое было тождественно кроению ткани, А. Сокольчик хореографию определяет как танцевальное письмо, где материалом для выражения мысли является человеческое тело. С. Малларме танец называет физическим письмом. По его словам танцовщица не танцует, а рассказывает или подсказывает своей пластикой, сокращениями мышц и различными порывами тела, то есть телесным письмом в короткий отрезок времени то, что требовало бы длинного описания в прозе: «стихотворение, полностью отделившееся от каких бы то ни было приспособлений скрибаписца» [4, р. 304].

* * *

Язык танца обобщает и отражает действительность. Он выступает функционалом знаковой системы, поэтому *нельзя не* исследовать и *не* рассматривать его с позиции семиотики. Как культурное явление он представляет собой своеобразный текст, отражающий культуру народа, в котором человеческое тело «возвышается до величия знака» [5, с. 102]. Пока репрезентант (танцовщик) не вложит в движение или позу настроение, смысл, чувство, текст не будет ничего значить.

Семиотик Ю. М. Лотман рассматривает конструкцию языка как «смыслопорождающий механизм», у которого имеются три основные функции: **коммуникативная** (передача текста интересующимся зрителям), **креативная** (не только

трансляция, но и источник новых текстов) и **функция памяти** (текст конденсатор культурной памяти) [6, с. 56]. Исследовательница Ю. Гевленко в статье «Семиотический анализ танца» вторит Ю. Лотману, связывая семиотические механизмы «во-первых, с хранением языков и текстов, во-вторых, с их циркуляцией и преобразованием и, в-третьих, с порождением новых знаков и новой информации» [7, с. 87]. Механизмы хранения отвечают за сохранность культуры, ее связь с традицией, механизмы циркуляции и преобразования определяют и переводят внутри- и межкультурную коммуникации, последние механизмы вводят инновации. Язык танца, по мнению Ю. Гевленко, содержит три группы знаков — знаки-изображения (иконические), знаки-признаки (симптомы, индексы, индиксаторы) и условные знаки (символы). «**Знаки-изображения** — статические позиции и положения, система классических движений, выработанная в процессе исторического развития; **знаки-признаки** — спонтанные, произвольные выразительные движения и жесты; **условные знаки** — жесты, искусственно разработанные движения, контролируемые заданным эмоциональным состоянием — актерство в жизни и на сцене» [7, с. 88]. Танец как феномен культуры заключает в себе многочисленные аспекты: обряд инициации, интерпретация кодов этнической, национальной или космополитной культуры, социокультурное послание, акт самовыражения личности, форма межкультурной коммуникации [8, с. 155]. Профессиональный танец, рождавшийся при дворах и в музыкальных салонах, «когда европейская архитектура уже перешла от романского стиля к готике, когда великая венецианская живопись уже плодоносила наряду с Рембрандтом, когда Монтеверди, Вивальди уже скончались» [9, с. 91], завоевав статус искусства, со временем восстанавливал связь со своими корнями, приобретал новые качества. Сегодня танец выступает также как и часть спорта, как танцтерапия, как социальная самоидентификация.

* * *

В балетном спектакле не обязательна сюжетная линия, но в нем всегда существует необратимая последовательность повествования. Ж.-Ж. Новерр писал о том, что хореография не может выразить действие в прошлом или в будущем. Танец — это сиюминутный живой акт. Танец нельзя остановить, как, к примеру, можно отложить книгу или отвернуться от картины. Трансляция танца происходит именно в момент его передачи реципиенту и совпадает с ритмом смысла, в котором растворяются его участники в коммуникационном канале. Исходя из пластических мотивов и интонаций, хореограф отбирает движения и организует их по законам ритма и симметрии, образно выявляя в фантазийном рисунке человеческую мысль.

Одним из первых западных исследователей-хореографов, попытавшихся систематизировать основы движения, был Дорис Хамфрис. В своей работе «Искусство постановки танцев» [10] он пишет, что движение зависит от произвольного и непроизвольного ритма, в том числе психического, эмоционального и инстинктивного характера (у людей, а также и у животных), который выстраивается, исходя

из отношений объектов друг к другу, и имеет свои рисунки в пространстве. Это в итоге объединяется в *мотивацию*. Основа танца, который является движением, складывается по Д. Хамфрису в четыре элемента: *дизайн пространства* (рисунок, пластика), *динамика*, *ритм* и *мотивация*. Все это является «сырьем», из которого образовывается танец [10, р. 46].

Карен Беннетт в своей статье «Язык танца» [11] пишет о «дизайне» пространства, где может участвовать само тело человека и его позы в пространстве, коммуникация между несколькими телами, использование сценического пространства, пластические узоры и т. д. По мнению автора, угловатость или мягкость хореографии, направление движения, симметричность и асимметричность рисунка, использование различной бутафории становятся слабыми или сильными точками с семиотической точки зрения [11, р. 58–59]. То есть, в зависимости от концептуального решения спектакля и задач его автора, в восприятии зрителя усиливается или ослабевает та или иная точка сценического пространства.

Пластический язык потенциально способен транслировать универсальные идеи, такие как Хаос, Творение, Становление (так, В. Нижинский интуитивно транслировал понятия пракультуры в «Весне священной» на музыку И. Стравинского). Хореография, являясь пластическим дискурсом, «детерминируется средствами пространственной динамической экспрессивности, не тождественной вербальному диалогу, и выходит за границы слова, довольно жестко воздействуя на трансцендентное эстетическое в человеке» [3, с. 294]. Практики балета М. Фокин и К. Голейзовский в своих теоретических трудах отмечали способность танца выражать мысли более глубокие, чем слово, а подчас и неподвластные ему. Конечно, такое случается редко и не обязательно в исполнении больших профессионалов. Доводится иногда и начинающим хореографам выйти на тот уровень, когда движение затмевает слово. Такое может происходить в самодеятельных ансамблях, где порой отсутствует сама претензия на профессионализм — и при этом хореографы способны придумать лексику и идею, содержащую глубокий психологизм или философскую мысль (правда, в таких условиях идея часто оказывается незавершенной, затронутой лишь поверхностно).

* * *

Для Джорджа Баланчина в спектакле первостепенными были красота и чистота движения тела, симфонизм движений с помощью рисунка музыки. Однако, как отмечает Р. Зарипов, отсутствие содержания «влечет безразличие к человеческому характеру» [1, с. 34]. Тем не менее, симфонизация танца имеет долгую историю, ее первые достижения были связаны с французской балетной школой XVII–XVIII вв., начиная с реформ Ж.-Ж. Новерра. Мощным импульсом развития танцевального симфонизма было творчество М. Глинки, симфонические произведения которого («Вальс-фантазия», «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»), а также балетные фрагменты его двух опер «являются образцами переосмысления характерности в русле симфонизма» [12, с. 34]. Традиции балетного симфонизма развивались П. Чайковским — в его произведениях музыкальный

и балетный симфонизм находятся в гармоничном равновесии «с принципами хореографичности и зрелищности театрального представления» [12, с. 40]. Немаловажную лепту в утверждение симфонизма балета внесли М. Петипа и М. Фокин.

Школа Марты Грэм — официально признанной основательницы современного танца, предполагает умение артистов доносить мысль до зрителя без помощи мимики, выражая эмоционально предельные состояния, образы, идеи линиями рук, ног и корпусом тела (нечто подобное можно наблюдать и в индийских храмовых танцах — изгибы пальцев, группы движений выражают определенное содержание). Однако одно из главных условий постановок Грэм — нахождение зрителей рядом со сценой. В противном случае большая доля смыслов постановки будет ему недоступна.

В своих постановках («Тропический лес», «Байпд», «Кроссовер» и др.) Мерс Каннингем создавал некий хаос в действиях и в изображении чувств, напомиравший о тютчевской формулировке «хаос шевелится». Язык его хореографии экспрессивен и импульсивен. Не без помощи современных технологий Каннингем исследовал возможности человеческого тела в своих спектаклях.

У Роберта Джоффри балет сочетался с гимнастикой и акробатикой, он чрезмерно увлекался возможностями человеческого тела. Родоначальниками подобной поэтики танца были в 20-х гг. XX века российские хореографы Ф. Лопухов, К. Голейзовский, М. Фореггер.

Морис Бежар «искал ситуации, в которых персонажи бежали от себя, Бежар создавал композиции, в которых человек переставал быть собой, выходил за пределы своей личности, своего опыта, своих интересов» [13, с. 227]. Бежар ставил синтетические спектакли, он изучал философию востока, в своих балетах сочетая музыку, слово, цирковые трюки. О стилистике Бежара Гаевский пишет: «Он строит новое целое из отдельно отобранного элемента. Он симфонически развивает, перестраивая... на новый лад простую пластическую идею» [13, с. 231].

Балеты Бориса Эйфмана отличаются серьезной и сложной драматургией, динамикой сюжета, в них огромное количество ассоциаций и аллегорий, истории героев драматичны и даже трагичны, они не делятся на хороших и плохих, а их дуэты страстны («Красная Жизель», «Анна Каренина», «Роден» и др.). Это театр высокой экспрессивной эмоции и психолого-философских идей, спектакли разработаны в приподнято-романтическом стиле, характерном для творчества хореографа. Эйфман «стремится в динамике передать самые тайные движения человеческой души» [14, с. 3]. В хореографическом языке Эйфмана, как и у Бежара, можно заметить свободное смешение различных пластических школ (классика, модерн, акробатика, брейк и т. д.). Но при этом стили мастеров совершенно не схожи, у каждого свой путь в искусстве.

Таким образом, хореография большинства «классических» современных авторов танца достаточно экспрессивна, насыщена трюками и технологическими элементами, а подчас подчинена исключительно выразительности тела и насыщенной лексике. Думается, это ярко демонстрирует эпоху изощренной хореографической формы и лексики. Зачастую неоправданная художественно

изошренность становится помехой восприятию хореографического произведения. Зритель — участник сложного аналитико-синтетического процесса соотношений и интерпретаций, «включиться в него может только человек, владеющий языком хореографии, т. е. обладающий культурным опытом, некоей суммой знаний, понятийным аппаратом и терминологией» [7, с. 89]. Сознавая всю важность проблемы восприятия, мы не можем полностью согласиться с этим мнением, потому что, по нашему убеждению, художественная сила искусства может иметь доступ во все слои общества и его разума. Вопрос заключается только в качестве освоения произведения зрителем. Он ждет от искусства душевных потрясений, катарсиса. Но интересен для него не только эффектный результат, а также и процесс движения хореографической мысли.

Для качественного восприятия реципиентом любого спектакля или представления важны архитектоника и семантика сценического пространства. Парадигма сценического пространства предполагает существование границы между смотрящим и смотрящим. Сценическое пространство — это не только физическая величина, но и психологическая, оно, существуя по физическим законам, предназначено для воплощения иллюзии. Здесь контаминируются несколько видов пространств, среди которых текстовое, драматическое, сценическое и сценографическое, как производное сценического.

Балет не приемлет чрезмерно усложненных образов. Л. Д. Блок пишет о двух аспектах образа: первый отвечает за создание его средствами танца, второй — за создаваемое приемами драматическими [15, с. 461]. Внешний облик исполнителя в балетном спектакле важен как ни в каком другом виде искусств: М. Бежар отметил, что с фигурой Сатира нельзя танцевать Аполлона; Л. Дьяконова пишет: «В танце телесный, внешний образ исполнителя, выраженный в движении, во многом изъясняет суть художественного образа» [8, с. 156]. Уместно здесь будет замечание Л. Жуйковой по поводу создания образов М. Мусоргским, музыкальный язык которого пластичен и многогранен. В своих операх и романсах композитор стремился не давать зрителю возможность однобокой трактовки образов, предпочитая маскировать, скрывать истинную сущность (как хороший режиссер-драматург), тем самым «призывая слушателя вдумчиво, пытливо, подходить к разгадке образа, к угадыванию “истинного горизонта”» [16, с. 84].

Образ в балете — всегда знак. Распознавание образа реципиентом происходит на двух уровнях — сознательном (мышление стереотипами) и бессознательном (мышление архетипами). Подчеркнем: архетипы биполярны, способны к удваиванию и колеблются между позитивным и негативным значениями [17, с. 37]. Г. Лебедева выделяет три группы: образы-знаки, образы-функции и образы-категории. Элементы балетного спектакля — солисты, группы миманса и кордебалета, то есть все действующие лица — являются образами-знаками. Из образов-знаков выделяются образы-функции. Высший уровень — образы-категории, пронизывающие и структурирующие все слои системы. Они не персонифицированы и воспринимаются через построения кордебалета, рисунок, композицию и лексику танца.

Образы-знаки — выразители любых этических понятий в их эстетической парадигме.

Образы-функции должны заключать в себе какое-либо действие, то есть персонажам, которыми могут быть любые образы-знаки, следует находиться в фазе активности. Акты их действий могут вызываться разнородностью потенциалов, возникающей из-за амбивалентности пары образов-знаков или из-за проникновения сферы влияния носителей образа-знака, наделенных качествами более низкого уровня или порядка, в сферу носителей высоких категорий.

К образам-категориям относится неперсонифицированный архетип, выражающийся через этические и эстетические категории, дух-антитеза высокого и низкого, противостояния добра и зла. Это зрительный эквивалент эстетической категории, которая может как выражать сама себя, так и быть аналогом этической категории.

В балете, как и в других видах искусства, «этические категории выражаются через эстетические» [17, с. 35]. Эстетическое начало, заложенное в искусстве танца, тесно связано с возвышенными этическими образцами, которые будут иметь ценность только при сравнении со своими антиподами. Амбивалентная природа архетипов является, скажем так, эталонной, на которую массовый зритель ориентируется. Например, в балете «Сильфида» главной героине Сильфиде (духу воздуха) противопоставляется Мэдж (колдунья); в спектакле «Спящая красавица» антиподом Феи Сирени является Фея Карабос и т. п.

Таким образом, язык танца рассматривается как трехчастная конструкция, схожая с мифологической картиной строения мира — реальное (земное), высшее (трансцендентное) и низшее (хтоническое). В иерархической шкале Г. Лебедевой модерн, гротеск и пантомима отнесены к низшему уровню; характерный (народный), бытовой танец, шествие, иногда модерн, гротеск, пантомима — к среднему; классический танец — к высшему (заметим, что не все балеты охватывают три уровня). Нам представляется правомерной такая стратификация.

* * *

В современном бытовании хореографического искусства нередки примеры, когда классика оказывается острее, свежее, актуальнее в проекции на реальную жизнь, потому что «не всегда современно то, что сочинено сейчас» [18, с. 60]. В то же время, при трактовке уже известного материала «старой партитуре следует привить новые чувства» [9, с. 52]. Неизменно вызывает споры исследователей и постановщиков вопрос: следует ли классическое наследие воспроизводить в первоизданном виде? Потенциально обладающий универсальными, вненациональными и внесоциальными средствами выразительности язык хореографии может быть скучным, безынтересным. Что в нем главное? Как построить драматургию, чтобы танец не казался бессмысленным «кривлянием»? Вопросы эти всегда будут открыты. Универсального рецепта нет. Но несомненно, что «пластический язык должен стремиться к эталону высокой художественности, режиссеры и хореографы призваны создавать «театр высоких эмоций через новые возможности танца»².

² См. Аловерт, Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня... СПб.: Балтийские сезоны, 2012.

Рассмотрев язык танца с семиотической точки зрения, его возможности как коммуникационного канала и «архитектора» драматургии сценического представления, можно утверждать, что пластический язык или хореографическая пластика в сценическом пространстве является *важнейшим драматургическим звеном* и несет функцию коммуникации между режиссером, артистом и зрителем. *Использование этих знаний в процессе создания сценического текста может стать значительной, а подчас и стержневой частью художественного замысла любого сценического представления.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Зарипов Р. С. Драматургия и композиция танца: взгляд из зрительного зала / Р. С. Зарипов. Новосибирск, 2008. 344 с.
2. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство, 2009. 752 с.
3. Сокольчик А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 130. СПб., 2011. С. 291–295.
4. Mallarmé Stéphane. Euvres complètes, P. 304
5. Арто А. Театр и его двойник: Театр жестокости / Пер. с фр. и коммент. С. Исаева. М.: Мартис, 1993. 192 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. М.: Искусство, 1970. 384 с.
7. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. № 320. Томск, 2009. С. 87–89.
8. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). № 3. СПб., 2003. С. 155–158.
9. Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: В/О «Союзтеатр СТД СССР», 1989. 238 с.
10. Humphries Doris. The Art of Making Dances. 1959. P. 46
11. Bennett Karen. The Language of Dance., Lisbon, 2008 // URL: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5852/1/Language%20of%20Dance.pdf>. (дата обращения: 20.04.14.).
12. Жуйкова Л. А. Художественный поиск казахстанской хореографии и проблемы формирования репертуара балетных спектаклей на сцене ГАТОБ им. Абая // Рукопись. Алматы, 2013. 80 с.
13. Гаевский В. Автопортрет Мориса Бежара / Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1989.
14. Аловерт Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня... СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 144 с.
15. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. М.: Искусство, 1987. 556 с.
16. Жуйкова Л. А. Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского. СПб.: Композитор, 2015. 200 с.
17. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. 160 с.
18. Вагабов Р. Ю. Танец во времени и пространстве // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. № 1. СПб., 2004. С. 60–61.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 612:792.8

П. Ю. Масленников

ОЦЕНКА СОСТОЯНИЯ РЕСПИРАТОРНОЙ СИСТЕМЫ ВОСПИТАННИКОВ 1 КЛАССА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФАКУЛЬТЕТА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

При выполнении физических нагрузок резко возрастает потребление кислорода как работающими мышцами, так и мозгом, в связи с этим повышается функциональная нагрузка на кардио-респираторную систему. Именно поэтому при проведении исследований в области морфо-функционального состояния организма людей, имеющих физические нагрузки, наиболее важны структурно-функциональные изменения систем кровообращения и дыхания. Именно состояние респираторной и сердечно-сосудистой систем лежит в основе решения о допуске к физическим нагрузкам и об их количестве, так как от неё зависит уровень физической работоспособности [1; 2; 3].

Понимание важности развития дыхательной системы всегда было неотъемлемой частью подготовки будущих танцовщиков. На необходимость уделять особое внимание дыхательной системе артистов балета указывали, в частности, такие выдающиеся представители хореографического искусства, как Ж.-Ж. Новерр [4], Х. П. Иогансон [5], Е. О. Вазем [6], Н. Г. Легат [7], Т. П. Карсавина [8], Н. И. Тарасов [9] и др. Кроме того, врачом И. А. Бадниным, изучавшим в течение длительного времени особенности труда и здоровья артистов балета, данная система была включена в понятие «балетная форма», что подчеркивает её важность для исполнительского хореографического искусства [10].

Профессия артиста балета предполагает раннюю профессионализацию, что в свою очередь повышает значимость критериев отбора в высшие профессиональные хореографические учебные заведения. На сегодняшний день в Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия) в первый класс на исполнительский факультет рекомендуются дети, переходящие в 5 класс общеобразовательной школы. «При приёме в хореографические учебные заведения должны приниматься только здоровые дети с правильным сложением и хорошим физическим развитием, изначально обладающие природными данными, на основании которых в процессе обучения формируются профессиональные качества классического танцовщика» [11, с. 5–6].

Между тем, на практике из всего многообразия функциональных проб дыхательной системы при отборе у абитуриентов измеряется только окружность грудной клетки [11], что лишь косвенно может указывать на состояние данной системы. Эта ситуация характерна и для всего процесса обучения. Таким образом, на сегодняшний день в Академии не учитывается не только динамика развития дыхательной системы будущего артиста балета, но и влияние на неё самого процесса обучения, что может негативно сказаться как на здоровье воспитанников, так и на будущей профессиональной деятельности. Учитывая тот факт, что «занятия физическими упражнениями являются очень сильным средством изменения физического и психического состояния человека», а «бесконтрольное и бессистемное использование средств физической культуры может быть неэффективным, а в некоторых случаях может нанести и вред здоровью» [1, с. 47], подобная ситуация вызывает глубокую озабоченность.

Именно к разрешению данных противоречий направлена деятельность Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии¹ (далее – Лаборатория) при Академии.

Цель исследования – провести анализ состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии.

Материал и методы исследования

Для проведения анализа состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии нами было обследовано 59 детей, проходивших обучение в 1 классе в 2013–2014 учебном году, что составило 100% группы. Из них 43 девочки и 16 мальчиков в возрасте от 10 до 13 лет.

Для анализа состояния респираторной системы нами были проведены следующие измерения и пробы:

- измерена жизненная ёмкость лёгких (далее – ЖЕЛ) при помощи сухого спирометра портативного – ССП;
- измерялась окружность грудной клетки в покое (ОГК);
- измерялись вес тела и продольная длина тела;
- взята проба Штанге.

Все исследования проводились на базе Лаборатории Академии с учётом общепринятых методик.

Полученные результаты сравнивались со среднестатистическими показателями данной возрастной группы [12; 13].

Результаты исследования и их обсуждение

На основании измерений нами были получены следующие данные:

¹ Более подробно о деятельности Лаборатории см.: Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3. 2014. С. 17–23.

Таблица 1

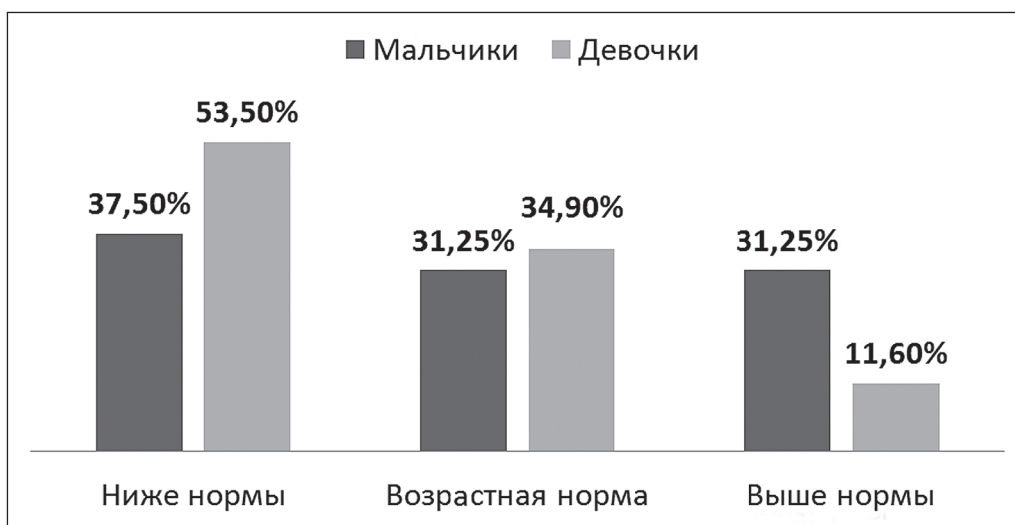
**Результаты измерений респираторной системы воспитанников
1 класса исполнительского факультета Академии ($X \pm x$)**

	Мальчики	Девочки
Возраст (лет)	11,4 ± 0,7	11,4 ± 0,6
Вес (кг)	35,0 ± 5,3	32,1 ± 3,9
Рост (см)	145,1 ± 7,0	146,1 ± 6,1
ЖЕЛ (мл)	2213 ± 552	1970 ± 360
ОГК в покое (см)	65,0 ± 4,4	63,6 ± 3,7
Проба Штанге (с)	38 ± 11	40 ± 15

На основании полученных данных достоверного различия между группами мальчиков и девочек по измеренным параметрам не было выявлено ($p > 0,05$).

Таблица 2

**Анализ ЖЕЛ воспитанников 1 класса
исполнительского факультета Академии**

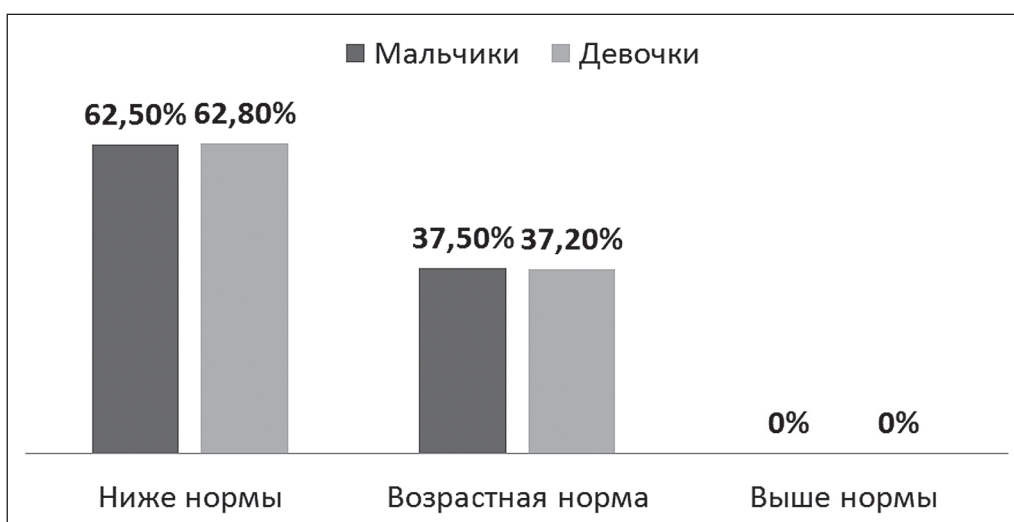


ЖЕЛ является одним из важнейших показателей состояния респираторной системы человека. Как видно из Таб. 2, 37,5% мальчиков и 53,5% девочек имеют ЖЕЛ ниже возрастной нормы. 31,25% мальчиков и 11,6% девочек имеют ЖЕЛ

выше нормы. У остальных воспитанников ЖЕЛ на уровне средних показателей (31,25% мальчиков и 34,9% девочек). Следует подчеркнуть, что средние показатели характерны для «возрастной нормы», то есть для обычных школьников, не имеющих повышенные физические нагрузки как, например, у воспитанников Академии. Таким образом, мы полагаем, что 68,8% мальчиков и 88,4% девочек нуждаются в увеличении уровня жизненной емкости легких.

Таблица 3

**Оценка развития грудной клетки воспитанников
1 класса исполнительского факультета Академии**

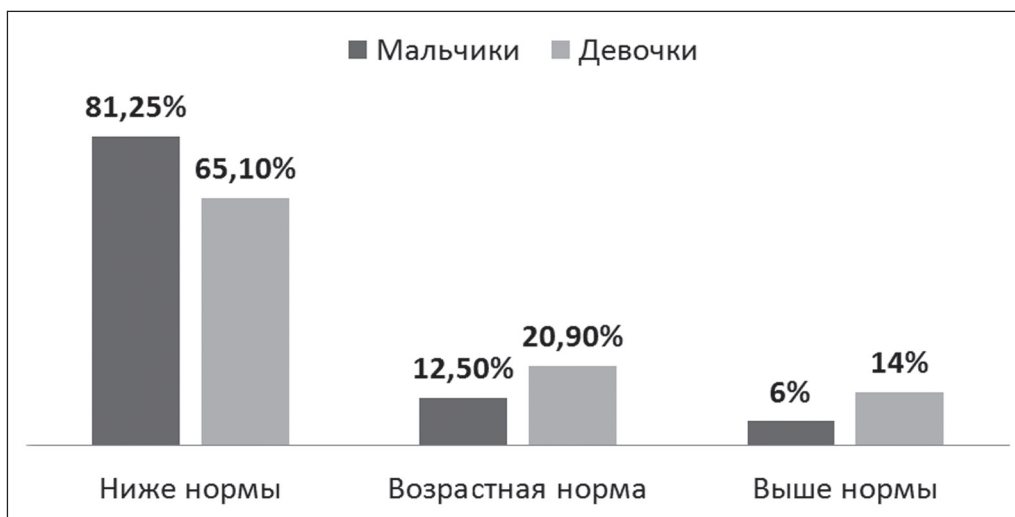


Оценка развития грудной клетки производилась на основании общепринятых данных [13], исходя из роста обследуемого. Как видно из Таб. 3, только немногим более трети воспитанников (37,5% мальчиков и 37,2% девочек) имеют показатели развития грудной клетки на уровне средних величин. Остальные воспитанники 1 класса (62,5% мальчиков и 62,8% девочек) имеют развитие грудной клетки ниже средних показателей, рассчитанных для здоровых детей, не имеющих повышенных физических нагрузок, что может негативно сказаться на функциональных возможностях дыхательной системы воспитанников Академии в будущем. Таким образом, мы видим, что большинство воспитанников нуждаются в упражнениях, направленных на развитие грудной клетки.

Как видно из Таб. 4, тест на скрытую гипоксию выявил пониженное насыщение крови кислородом у 81,25% мальчиков и 65,1% девочек. У 12,5% мальчиков и 20,9% девочек показатели находятся в границах нормы, и у 6,25% мальчиков и 14% девочек — время задержки дыхания выше нормы. Последний показатель свидетельствует о готовности организма к скоростной выносливости, имеющей в балете, безусловно, большое значение.

Таблица 4

**Оценка времени задержки дыхания
на вдохе (проба Штанге) воспитанников 1 класса
исполнительского факультета Академии.**

**Выводы:**

1. 68,8% мальчиков и 88,4% девочек нуждаются в увеличении уровня жизненной емкости легких.

2. Большинство воспитанников 1 класса (62,5% мальчиков и 62,8% девочек) имеют развитие грудной клетки ниже средних возрастных показателей, что может негативно сказаться на функциональных возможностях дыхательной системы детей в будущем.

3. Тест на скрытую гипоксию выявил пониженное насыщение крови кислородом у 94% мальчиков и 86% девочек 1 класса Академии. А следовательно — необходимость упражнений, направленных на развитие сердечно-сосудистой и дыхательной систем.

В заключение уместно будет вспомнить слова выдающегося представителя отечественной балетной школы Николая Ивановича Тарасова:

«Хочется пожелать, чтобы в хореографических училищах преподавалось не просто дыхание, а специально разработанный курс, который можно было бы назвать, например, “Дыхание танцовщика”. Составлять и утверждать такой курс должны квалифицированные хореографы и учёные-специалисты. Изучать этот курс целесообразно на отдельных занятиях, а не на уроках танца.

Разумеется, врач школы и учитель, ведущий предмет “Дыхание танцовщика”, должны вести за некоторыми учениками особое наблюдение, с тем, чтобы помочь им восполнить недостаточность техники своего дыхания» [9, с. 61].

Применение данного курса позволит не только вести контроль над кардиореспираторной системой, но также грамотно её развивать, исходя из тех проблем и задач, которые встают на пути учеников к вершинам мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Организация и контроль в реабилитации здоровья студентов: Учебное пособие / Волков В. Ю., Волкова Л. М., Давиденко Д. Н., Половников П. В., Сизова М. В. СПб.: СПб. гос. техн. ун-т., 1996.
2. Спортивная медицина. Справочное издание. М.: «Терра-Спорт», 1999. 240 с.
3. Спортивная физиология: Учебник. для ин-тов физ. Культуры / Под ред. Я. М. Коца. М.: Физкультура и спорт, 1986. 200 с.
4. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. Л. — М.: «Искусство», 1965. 376 с.
5. *Вольнский А. Л.* Книга ликований. М.: «Актёр. Режиссёр. Театр», 1992. 368 с.
6. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л., М.: «Искусство», 1937. 244 с.
7. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: «Искусство», 1972. 214 с.
8. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л.: «Искусство», 1971. 246 с.
9. *Тарасов Н. И.* Классический танец. 4-е изд. СПб.: Планета музыки, 2008. 492 с.
10. *Баднин И. А.* Форму следует поддерживать постоянно. // Советский балет. № 6. 1985. С. 64–65
11. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета»; изд. 2-е испр. / Составитель Силкин П. А. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. 37 с.
12. Методические рекомендации. Оценка физического развития и состояния здоровья детей и подростков, изучение медико-социальных причин формирования отклонений в здоровье. Государственный комитет эпидемиологического надзора РФ. N 01–19/31–17 от 17.03.96
13. *Ланда Б. Х.* Методика комплексной оценки физического развития и физической подготовки: учеб. пособие. 5-е изд. М.: Советский спорт, 2011. 192 с.

УДК 792.8; 37.0

А. Н. Шелемов

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ БАЗЫ ДИСЦИПЛИНЫ «ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»

«Дуэтно-классический танец» — одна из профилирующих дисциплин в профессиональных хореографических учебных заведениях, которая входит в программы обучения учеников старших классов. Эта дисциплина является крайне необходимой для будущего артиста балета, танцовщика или балерины. И неслучайно дуэтно-классический танец входит в программу государственных экзаменов наряду с классическим и народно-сценическим.

При очевидной важности дисциплины вопрос о ее методическом оснащении нельзя считать полностью решенным. На сегодняшний день нам известно лишь несколько методических разработок в области «дуэтно-классического танца», находящихся на вооружении преподавателей класса поддержки.

«Танцевальный дуэт и его высшая форма — *pas de deux* существовала еще в XVIII–XIX веках, когда балетные спектакли создавали такие прославленные мастера, как Доберваль, Дидло, Бурнонвиль, Перро» [1, с. 3]. «Уже разработаны обводки, сплетения рук, небольшие поддержки-переносы, легкие вращения» [2, с. 23]. Далее, в творчестве М. Петипа танцевальные формы *pas de deux*, *pas de trois* приобрели свой окончательный вид. Дуэтный танец в техническом плане поднимается на новый уровень: усложняются обводки, вращения, все больше используются подъемы, но не выше плеч партнера. Как указывают многие авторы и в частности Ф. Лопухов, подъемы партнерши на вытянутые вверх руки до 1916 г. не применялись, «высший подъем женщин в танце заключался в усадке их на грудь или плечо партнеров» [3, с. 30]

В 1920-е гг. прошлого столетия творческие поиски хореографов дали толчок к насыщению дуэтов сложными акробатическими поддержками. Особенно это проявилось в балете Ф. Лопухова «Ледяная дева» и в хореографических миниатюрах К. Голейзовского. И на протяжении всего XX в. дуэтный танец продолжал развиваться благодаря инициативам многих российских и зарубежных хореографов. На сегодняшний день дуэтно-классический танец имеет в своем арсенале большой комплекс всевозможных приемов поддержек как партерных, так и воздушных. Причем многие воздушные поддержки, которые еще в первой трети прошлого века классифицировались как акробатические и исполнялись отдельными мастерами дуэта, сейчас входят в программу обучения данной дисциплины и изучаются студентами в школе.

Дуэтный танец возник и развивался с момента зарождения и в процессе развития балетного искусства. Однако, анализируя труды по истории хореографического образования [4, с. 6], приходится признать, что в императорской театральной школе дисциплина под названием «дуэтный танец» (либо «поддержка»)

не существовала. Даже в самом последнем «Уставе Санкт-Петербургского Театрального училища» (1888 г.) в перечне специальных предметов [4, с. 391–392] нет о ней ни слова. По-видимому, педагоги-хореографы находили те или иные приемы поддержки путем эксперимента и обучали им учениц и учеников при разучивании дуэтов. Об этом же писали в своих мемуарах и некоторые великие мастера балета второй половины XIX — начала XX вв.

Но в середине 1890-х гг. уже появляется какой-то курс поддержки. Об этом в своих мемуарах сообщает А. Я. Ваганова: «Чекетти учил также пантомиме и поддержке». [5, с. 41]. Речь еще не идет о полноценной учебной дисциплине, так как сама Агриппина Яковлевна признает: «Что нам давал класс поддержки? Тут все возлагалось на силу кавалера; от дамы требовалось, едва держась за кавалера, стоять на одной ноге на пальцах, то есть приобретать *apromb*. Большею частью нас перебрасывали от кавалера к кавалеру или подбрасывали вверх. (Наши кавалеры-ученики называли это: “бросание арбузов”.) По сравнению с современным классом поддержки, где ловкостью учениц и учеников и их достижениями поражаются все присутствующие на экзамене, а в дальнейшем и на сцене, мы мало что приобретаем» [5, с. 41].

Только во втором десятилетии XX в. (1918 г.) в учебном плане впервые официально появляется дисциплина «Поддержка». Но пока еще нет никаких методических разработок по этому предмету.

В середине 1920-х гг. «Петр Гусев начал вести в училище класс акробатической поддержки. Включив элементы уроков Гусева в классический тренаж, Мунгалова стала учить акробатике девочек. Был введен в училище и курс физкультурного тренажа: ученики делали всевозможные кульбиты, фордершпрунги, ходили на руках, вниз головой. И хотя это начинание не прижилось, оно отразило серьезность происходивших в балете метаморфоз» [6, с. 63, 64].

«В 1928 году впервые за всю историю училище выпустило сборник своих учебных программ» [6, с. 73]. Правильнее было бы сказать, что была выпущена брошюра «под редакцией И. И. Соллертинского “Учебный план и программы ЛГХТ”». Эта брошюра дала нам первую печатную программу 8-летнего курса классического танца, в которой были систематизированы упражнения и кратко очерчены задачи каждого года обучения» [7, с. 4]. Несмотря на то, что пока была разработана только программа по классическому танцу, шла активная работа и по становлению других специальных дисциплин, «с 1931 года началось преподавание дуэтного танца, первым педагогом которого стал Б. В. Шавров» [6, с. 78].

И, наконец, только в 1936 г. Ленинградским государственным хореографическим техникумом были изданы «Учебные программы», в которых были представлены «программы по всем специально-практическим предметам, составляющим курс обучения в Техникуме» [7, с. 5]. Кроме того, документ сообщает: «Программы по историко-бытовому танцу, поддержке и пантомиме, публикуемые в сборнике, не носят законченного характера, так как еще не разработаны до конца методические указания» [7, с. 6]. Тем не менее, «по этим дисциплинам дается большая исследовательская работа, проверяющая позиции и принципы

этих предметов. Итоги работы мыслятся Техникумом в виде выпуска к 1938 г. учебников. В частности — курс поддержки уже пишется» [7, с. 6, 7].

Однако методическая работа была прервана событиями Великой Отечественной войны и послевоенным восстановлением страны. И первый учебник по дуэтно-классическому танцу Н. Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» увидел свет лишь в 1969 г.

Справедливости ради необходимо отметить, что еще в 1962 г. была издана книга Б. Собинова, К. Суворова «Поддержка в танце». Во вступительном слове авторы писали: «Задача данной книги — разобрать элементы акробатической поддержки, дать ее классификацию по основным типам и предложить методику обучения» [8, с. 3]. Данная публикация имеет значительную ценность, так как в ней довольно подробно разбираются приемы акробатических поддержек, уже применяемые в балетных спектаклях («Дон Кихот», «Ромео и Джульетта» и др.), и приемы поддержек, рекомендованные балетмейстерам для будущих постановок. К тому же, в книге много полезной информации по общим вопросам организации и проведения занятий, а также приведены требования к росту-весовому соотношению партнеров и партнерш при исполнении акробатических поддержек, уделено внимание вопросам правильного дыхания, медицинского контроля, массажа и профилактики травм. Представлен комплекс упражнений для укрепления мышечного и суставо-связочного аппарата как для девушек, так и для юношей.

Книга содержит и несколько спорных тезисов. Во-первых, Б. Собинов и К. Суворов утверждают, что «занимающиеся хореографией должны < ... > уметь бегать на коньках и лыжах» [8, с. 125]. А это, как нам сейчас известно, крайне противопоказано для будущих артистов балета. Во-вторых, «не следует разрешать занятия поддержками юношам, не достигшим восемнадцати лет. До восемнадцатилетнего возраста организм юноши находится в состоянии интенсивного роста и формирования. Поэтому нагрузка, которую испытывает партнер, держащий партнершу при исполнении воздушной поддержки, нежелательна» [8, с. 69]. И далее: «Занятия акробатическими поддержками в это время могут тормозить рост исполнителей и даже давать искривление позвоночника» [8, с. 131]. Это действительно очень сложный вопрос, так как занятия дуэтно-классическим танцем проходят на I–III курсах хореографических учебных заведений, когда юношам по 16–18 лет. Поэтому преподавателям данной дисциплины необходимо крайне внимательно подходить к изучению верховых поддержек.

И, в-третьих, самое главное. К сожалению, в момент опубликования книги Б. Собинова и К. Суворова еще не была разработана терминология дуэтно-классического танца. Авторы пособия в предварительном пояснении ко второй главе «Классификация акробатических поддержек» поясняют: «Так как для описания акробатических поддержек нет соответствующей терминологии, мы частично использовали терминологию, употребляемую при описании гимнастических упражнений» [8, с. 19]. Последнее особенно затрудняет использование материала данной книги в учебном процессе.

В то же время упомянутая выше книга Н. Н. Серебренникова непосредственно предназначена для преподавателей дисциплины в профессиональном хореографическом учебном заведении. Здесь уже представлена четко разработанная терминология дуэтного танца, созданная на основах классического танца.

Николай Николаевич Серебренников (1918–1993), в 1939 г. окончил Ленинградское хореографическое училище по классу В. Пономарева. С 1939 по 1959 гг. — солист балета Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, виртуозно владевший искусством поддержки, отличавшейся чуткостью к партнерше и техническим мастерством. Он выступал с лучшими балеринами того времени — Т. Вечесловой, И. Зубковской, О. Моисеевой, Н. Кургапкиной и др.

Педагогическая деятельность Серебренникова началась в период его сценической карьеры в 1948 г. Очень быстро он стал опытным педагогом-практиком и блестяще передавал знания своим ученикам. Это позволило ему начать работу по методике дуэтно-классического танца и в 1969 г. издать единственный на сегодняшний день учебник «Поддержка в дуэтном танце» (1969), который и сейчас является настольной книгой для преподавателей дисциплины «дуэтно-классический танец». Книга выдержала несколько изданий на русском и переведена на иностранные языки. На киностудии «Леннаучфильм» был выпущен учебный фильм по сценарию Н. Серебренникова, визуально раскрывающий приемы как партерных (часть первая, 1972 г.), так и воздушных поддержек (часть вторая, 1973 г.).

Учебнику Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» предпослана вступительная статья Т. М. Вечесловой, в которой пунктирно изложена история развития дуэтного танца в творчестве хореографов XVIII–XX вв., становления танцевальной формы *pas de deux*, рассмотрены некоторые особо значимые дуэты великих хореографов. Татьяна Михайловна также отмечает, что «в танцевальных дуэтах, как и в *pas de deux*, нужна не только техническая станцованность и слаженность», но и «актерское осмысление поставленной задачи» [1, с. 4]. Резюмируя, она подчеркивает, что необходимо и далее изучать историю развития дуэтного танца и совершенствовать методику преподавания данной дисциплины.

Учебник состоит из трех частей. Предваряя описания собственно элементов дуэтного танца, автор предлагает вниманию читателя общие вопросы и методические советы: планирование учебного процесса, особенности преподавания «дуэтно-классического танца» на каждом году обучения, рекомендации для каждого этапа обучения, создание психологического настроения учащихся по преодолению чувства страха, ложного стеснения. Большое внимание уделяется решению актерских задач, музыкальности исполнения заданных комбинаций и фрагментов дуэтов.

В первой части книги речь идет о приемах партерной поддержки, где последовательно, от простого к сложному, рассматриваются все возможные способы поддержки партнерши двумя и одной рукой, приемы поддержки при исполнении поворотов, вращений и обводок (*tours lent*).

Вторая часть учебника посвящена приемам воздушных поддержек при исполнении маленьких и средних прыжков, подъемов до уровня груди и плеча партнера. А также представлены подъемы во время исполнения больших прыжков, воздушные поддержки с подбрасыванием и фиксацией поз на вытянутых вверх руках ученика. Причем рассматриваются и самые сложные элементы, которые изучаются по усмотрению педагога в зависимости от профессиональных возможностей учеников (факультативно).

В третьей части учебника даны примеры уроков для каждого года обучения:

Первый год: пример первого урока, урок по окончании первого полугодия и урок по окончании года;

Второй год: пример урока по окончании первого полугодия и урок по окончании года;

Третий год: пример урока по окончании первого полугодия и урок по окончании года [1].

Эта (третья) часть учебника является ценным методическим подспорьем для преподавателей дуэтно-классического танца, особенно для начинающих, так как каждый пример урока построен на комплексе движений, необходимых для изучения на данном этапе обучения.

Особую значимость учебнику придают рекомендации автора к проведению экзаменов по дуэтно-классическому танцу в конце каждого года обучения, с четко сформулированным планом урока, требованиями к построению комбинаций и музыкальному оформлению.

Нельзя не отметить и то, что учебник хорошо оформлен. Более ста рисунков Ю. Мальцева, иллюстрирующих приемы выполнения той или иной поддержки, являются прекрасным дополнением к методическим объяснениям. В приложении представлена серия фотографий «поддержек в дуэтном танце, рекомендуемых для включения в учебный процесс и сценическую практику» и рисунки поддержек, рекомендуемых для изучения.

В послесловии Николай Николаевич отмечает: «Этот учебник лишь положил начало большому разговору о дуэтном танце, продолжением которого должны стать книги и статьи об истории дуэтного танца, о методике его преподавания и путях развития, об эстетике хореографического дуэта» [1, с. 144].

Действительно, уже давно назрела необходимость в более детальной разработке методических приемов исполнения поддержек в дуэтном танце. Необходимо подробно описать способы и приемы изучения той или иной поддержки. Со дня выхода в свет первого издания учебника Н. Н. Серебренникова не появилось ни одного методического пособия по данной дисциплине. Лишь в 1997 г. были опубликованы статьи, посвященные методике преподавания дуэтного танца: В. С. Десницкий «Вращения в дуэтно-классическом танце (туры от одной руки партнера)», А. С. Хамзин «Туры с поддержкой двумя руками за талию», Г. П. Янсон «Туры, исполняемые ученицей с толчком от двух рук партнера»¹.

¹ См.: «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». 1997. № 5. С. 37–52.

Публикации являются хорошим дополнением к учебнику Н. Н. Серебренникова, но есть еще много вопросов, решение которых будет способствовать пополнению методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. Л.: Искусство, 1985. 144 с.
2. *Алексидзе Г. Д.* Школа балетмейстера: Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2013. 176 с.
3. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 213 с.
4. *Фомкин А. В.* Балетное образование: традиции, история, практика: Монография. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
5. *Ваганова А. Я.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сб. статей под ред. Н. Д. Волкова, Ю. И. Слонимского. Л., М.: Искусство, 1958. 343 с.
6. Ленинградское государственное Орден Ленина и Трудового красного знамени академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой: Альбом. / Сост. И. М. Гурков. Л.: Музыка, 1988. 160 с.
7. Учебные программы. / Ответственный ред. Е. И. Чесноков Л.: ЛГХТ, 1936. 84 с.
8. *Собинов Б., Суворов К.* Поддержка в танце. М.: Искусство, 1962. 152 с.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 7.36

Н. А. Левданская

ПЕРВЫЕ ХУДОЖНИКИ ВЛАДИВОСТОКСКОГО АНДЕГРАУНДА: 1960-е ГОДЫ

Явление, получившее определение «нонконформизм» или «андеграунд», зародилось в Москве и Ленинграде, по разным оценкам, в конце 1940-х — 1950-х гг. и имело место до конца 1980-х. Для целей данного исследования важен не столько выбор единственно верного, бесспорного термина, сколько суть происходивших в искусстве СССР того периода процессов: борьба ряда советских художников за право получать информацию о мировом художественном процессе, выбирать из накопленного изобразительным искусством багажа любые выразительные средства, вдохновляться новыми художественными идеями, изобретать оригинальные способы отражения действительности в своем творчестве. «Главное, что противопоставил нонконформизм советскому искусству — критический реализм, абстракцию, сюрреалистические фантазии и просто “безыдейную” живопись, отличавшуюся ярко выраженным частным взглядом на жизнь» [1, с. 134].

Тема нонконформизма в провинции ещё недостаточно изучена. И потому введение в научный оборот новых имен, произведений художников-нонконформистов Приморья, одной из наиболее отдаленных территорий страны, представляется актуальным. Владивосток и Приморье — территории пограничные, они долгое время (до 1992 г.) оставались закрытыми для посещения иностранными гражданами и любыми другими «неблагонадежными», по мнению властей, людьми. Казалось бы, никаких объективных условий для зарождения и распространения нонконформистского искусства в Приморье не существовало. Тем не менее, в 1960–1980-е гг. нонконформизм здесь имел место. В момент, когда появилась возможность для выхода из «подполья», этот факт стал очевидным для всех. Начало 1960-х — хорошо известная пора хрущевской «оттепели», когда происходила переоценка ценностей в идейной и культурной сферах жизни советского общества. В изобразительном искусстве это время «сурового стиля», для которого характерны романтическая героизация людей «трудных профессий» (геологов, нефтяников, моряков и т. п.), выявление в образах современников энергически-волевого начала. В Приморье с «суровым стилем» связано творчество участников известной художественной группы — «Художники на Курилах» («Шикотанская группа», по названию одного из Курильских островов, куда чаще всего они отправлялись). Более чем на три десятилетия художники из разных

городов России, в основном из Приморья, связали свое творчество с поездками на Курильские острова, из таких поездок выросло своеобразное художественное явление с присущими только ему стилевыми особенностями изображения, отбором предметов, героев и природных явлений.

В те же 1960-е гг. в крае происходил имманентно протекающий процесс накопления художниками информации о том, что происходит в мировом искусстве и в искусстве Центральной России. В Приморье работали художники, чьи профессиональные интересы были направлены на поиски не только нового содержания, но и разнообразных форм выражения, лежащих в русле ведущих мировых направлений и течений искусства XX в., известных как модернизм, авангард. Нонконформизм в Приморье развивался почти параллельно столичному, процессы имели как общие черты, так и отличия.

Такие события, как выставка Пабло Пикассо в Москве (1956), международная выставка на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), в известной степени отражавшая почти все художественные тенденции, которые существовали в тот период на Западе, коренным образом изменили художественную среду Москвы и Ленинграда. Для целого ряда художников они стали стимулом к сопротивлению советским культурным стандартам, обращению к формальным экспериментам и поискам, борьба против которых целенаправленно велась советской властью ещё в 1930–1940-е годы.

Об особенностях приморского нонконформизма и творческих судьбах приморских художников-нонконформистов 1970–1980-х автор статьи писала ранее¹. Лишь в последнее время автором получены документальные свидетельства о том, что, по крайней мере, два владивостокских художника уже в 1960-е отказались от догм «социалистического реализма» и находились в поиске новых путей в искусстве, связанных с освоением стилистических течений конца XIX — XX вв. Это Виктор Аврамович Федоров (1937–2011) и Виктор Иванович Грачев (1939–1967).

Виктор Аврамович Федоров после окончания Владивостокского художественного училища три года (1958–1961) учится в Московском институте живописи им. В. И. Сурикова; не закончив курса, возвращается в Приморье нонконформистом. В конце 1980-х входит в состав творческой группы «Владивосток», благодаря выставкам которой были легализованы «неомодернистские» поиски в приморском изобразительном искусстве. До последнего времени трудно было говорить об эволюции творчества В. Фёдорова — темы, сюжеты, герои его произведений, экспонируемых на прижизненных выставках, казалось, определены раз и навсегда. Однако на выставке памяти художника (2012 г., галерея «Портмэй», Владивосток) впервые были показаны ранние работы мастера — 1960–1970-х гг., позволяющие понять, как начинался его путь. Сезанновские мотивы прочитываются в картине «Берег», экспрессионистские, в духе Э. Мунка —

¹ Левданская Н. А. Творческая группа «Владивосток» и ее место в изобразительном искусстве Приморья конца XX века. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. Вып.1 (13). Владивосток. — (137 с.) С. 7–11.

в «Больших купальщицах» и «Ночи метеоритов». Однако попытки поиска собственного стиля ещё не совсем удачны: слишком темна и недостаточно выразительна цветовая гамма, степень обобщения натуры носит половинчатый характер.

Со временем В. Фёдоров выработал творческий метод, в основе которого лежит постимпрессионизм, проявившийся в безупречной композиционной точности построения практически всех его работ, повышенном внимании к рисунку и структуре, отказе от имитации натуры. Упор на форму способствует проникновению символического, духовного и эмоционального в произведение Фёдорова. Ярко выраженное мужское начало, присущее художнику, диктовало ему выбор женщины как воплощения человеческого в «pendant» природному. В основе оригинальной творческой манеры, выработанной мастером к началу 1980-х гг., лежит игра с пространством, линией горизонта, которая оказывается способной отразить неповторимый дух столкновения двух стихий — побережья и моря. Коренное качество его личности — исключительная толерантность, в основе которой лежит внутренняя свобода, неприятие ложного пафоса и независимость. Главным принципом в творчестве В. Фёдорова стало создание максимальной выразительности с помощью минимальных, но точно выбранных средств, эстетизация, возвышение до уровня философских обобщений обыкновенного и быденного.

Творческое наследие Виктора Грачева попало в поле зрения специалистов благодаря тому, что шестнадцать работ после смерти художника были переданы в дар Приморской краевой картинной галерее его знакомым. С именем самого Грачева в художественной среде Владивостока связывали два мифа: одни говорили, что он был шизофреником, другие — что его работы видел и оценил сам Пабло Пикассо. Оба эти мифа были развеяны лишь в последний год, когда автора статьи известили о желании В. Н. Котова встретиться с представителем Приморской государственной картинной галереи на предмет передачи музею ряда документов и двух произведений Виктора Грачева. В личной беседе Владимир Никитович рассказал о том, что Грачев был обследован психиатром и признан вменяемым, интеллектуально развитым и начитанным. Переданное Котовым письмо общего друга обоих художников, отправленное из Москвы, содержит информацию о том, что во время получения автографа у приехавшего в столицу Пабло Пикассо друг рассказал, что во Владивостоке живет художник Виктор Грачев, который пишет абстрактные картины. Пикассо проявил заинтересованность далеким краем и пожелал успехов в творчестве Грачеву. Таким образом, работ Грачева Пикассо не видел.

Виктор Грачев, судя по воспоминаниям знавших его художников (В. Н. Котова, В. А. Камовского), был художником, не имевшим специального образования, но чрезвычайно начитанным, поражающим глубиной и разносторонностью своих интересов и знающим о профессии гораздо более того, что давали программы художественных учебных заведений. Постоянно рисовал, дружил с учащимися Владивостокского художественного училища и Дальневосточного педагогического института искусств, которые несколько раз приводили его в эти учебные

Федоров В. А. Берег.
Холст, м. 88×105.
1960-е

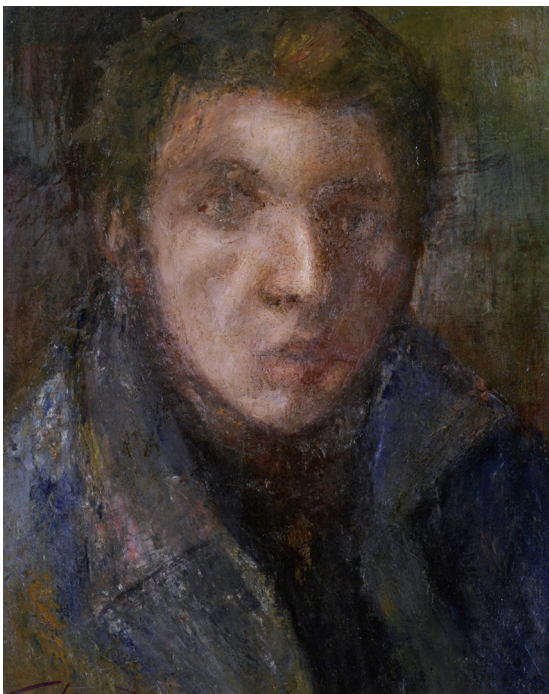


Федоров В. А.
Вечер. Картон, м.
1970-е.



Федоров В. А.
Подражание Икару.
Оргалит, м.1980-е.





Грачев В. И.
Автопортрет. Холст, м. 1962



Грачев В. И.
Берег моря. 1960. картон,
масло. Ж-1467

заведения. Однако в институт его принять не могли по причине отсутствия среднего образования, а педагоги училища, как вспоминает его друг Владимир Никитович Котов, признавались, что им нечему его учить. Насколько сказанное выше соответствует действительности, сказать трудно — документальных свидетельств контактов Виктора Грачева с преподавателями профессиональных учебных заведений Владивостока не имеется. Однако картины, хранящиеся в коллекции Приморской государственной картинной галереи, безусловно, заслуживают внимания. Все они датированы 1960-ми гг. Сегодня пейзажи, портреты, натюрморты Виктора Грачева представляют интерес для искусствоведческого анализа: определения стилистических особенностей, творческой оригинальности автора. А если учесть, что написаны они пятьдесят лет назад художником-самородком в стране, где допустима была лишь одна форма творческого высказывания — «социалистический реализм», — оценка масштаба личности и дарования художника становится вдвойне более важной.

В творчестве Грачева, прожившего короткую жизнь (28 лет), сложно проследить эволюцию: степень абстрактности работ, выполненных в разные годы, не имеет выраженной тенденции к возрастанию или убыванию, зависит, по всей вероятности, от настроения и конкретных задач, которые ставил перед собой художник в том или ином конкретном случае. Поражает разносторонность, свобода владения технологическими приемами живописи, позволявшими мастеру создавать неповторимые и эстетически привлекательные произведения. Портреты, натюрморты, пейзажи, доступные на момент написания статьи для исследования, как уже было отмечено выше, стилистически близки к абстрактному экспрессионизму и сохраняют, как выразилась Е. Ю. Андреева, «ландшафтно-пространственную и антропологическую память» [1, с. 175]. Пожалуй, при изображении человеческой фигуры художник ближе к фигуративному письму, а в пейзаже — может вплотную приблизиться к чистой абстракции. В этюде-наброске смелыми и, казалось бы, небрежными мазками двух-трех цветов обозначена четкая композиционная структура, участки непрописанной основы включены в цветовой строй, задана глубина пространства, намечены планы. При этом — сохранена полная свобода действий, можно лишь добавить экспрессии и сохранить недосказанность, а можно довести этюд до вполне реалистического завершения.

Известный исследователь искусства двадцатого века В. М. Полевой, называвший нонконформизм «новым авангардизмом», отмечал: «Это искусство... вызывало идеологическую нетерпимость как несоциалистическое явление, ставило себя в положение эстетического и политического диссидентства» [3, с. 379]. Относительно первых приморских нонконформистов можно отметить то же, что было сказано автором статьи о художниках творческой группы «Владивосток» (членом которой был и В. А. Федоров) [4]. В отличие от нонконформистов Москвы и Ленинграда, в большинстве своем отождествлявших свою деятельность с диссидентской, приморцы были далеки от открытого вызова системе. Их волновали исключительно творческие проблемы: поиски новых форм, выбор соответствующих замыслу выразительных средств

Виктор Федоров — знаковая фигура для приморского «неомодернизма», Виктор Грачев известен лишь немногим, введение его творчества в историю Приморского искусства и в научный оборот ещё только начинается, но этих художников объединяет нонконформизм 1960-х, то, что они были первыми. Принято считать, что столичный нонконформизм заканчивается в 1987–1989 гг. (по разным мнениям). Окончание приморского нонконформизма имеет точную дату — сентябрь 1988 года, ознаменованную открытием «Выставки шести художников» в Приморской картинной галерее (Владивосток). Данное событие послужило одновременно и началом нового этапа в развитии приморского искусства — неомодернизма и постмодернизма. Введение в научный оборот неизвестных ранее произведений Виктора Аврамовича Федорова 1960-х, а также творческого наследия Виктора Грачева того же периода позволяет обосновать датировку возникновения приморского нонконформизма. Открывается перспектива дальнейших исследований, целью которых должно стать полноценное включение художественного процесса территории в общую историю отечественного изобразительного искусства второй половины XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. 464 с.
2. *Гробман М.* Второй русский авангард // «Зеркало». 2007. № 29–30. URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/gro5.html>. (дата обращения 15.12.2012)
3. *Полевой В. М.* Двадцатый век. М.: Советский художник, 1989. 452 с.
4. Творческая группа «Владивосток» и ее место в изобразительном искусстве Приморья конца XX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. Вып.1 (13). Владивосток. С. 7–11.
5. *Левданская Н. А.* Юрий Собченко и владивостокский андеграунд. Доклад на научно-практической конференции «Художественная жизнь Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона» // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 22. С. 9–1.

УДК 792

А. А. Самохина

«СОПЕРНИЦА ГОРДОЙ МЕЛЬПОМЭНЫ».
МЕЛОДРАМА В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ
ТРИДЦАТЫХ – СОРОКОВЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА. (Ч. II)

С конца 1820-х гг. мелодрама на отечественной сцене претерпевает качественные и «количественные» изменения: она обрела «нового» (романтического) героя, углубила психологические характеристики, предельно развила интригу, накопила эффекты, обросла преступлениями, в критике ее все чаще стали называть «кровавой». Романтика требовала темперамента.

В 1836 г. в водевиле «Страсть сочинять, или „Вот разбойники!“» Ф. А. Кони, высмеивая драматургов, пишущих мелодрамы, выводит героя по имени Трагивраль, который раскрывает секреты своего мастерства: «В новой драме нужны ужасы, смерти, убийства, пожары, потопы и светопреставления! Чтоб глаза разбегались! Чтоб душа вытрясалась вон из тела! Чтоб волоса стали дыбом!.. Ну, словом, как в моей последней драме...

В первом акте убивали!
Во втором — казнит палач!
В третьем — двух колесовали!
Все в четвертом умирали,
В пятом мертвых слышен плач...

<...>

Кинжалы и яды —
Вот наши отрады!
Все виды смертей,
Удары мечей,
И казнь палачей,
И когти чертей.
Жалеть не должны мы!
Пусть будут казнимы,
Душимы, давимы —
Все лица тотчас!
Чем больше у нас
Погибнет народа,
Тем больше потеха,
Тем больше успеха...

[1, с. 125–127].

Кровавые преступления все больше наполняли мелодраму, она не щадила зрительские нервы. Критики, со своей стороны, не упускали случая поиздеваться над «роковыми» приметами романтического времени. Так, один из рецензентов

«Северной пчелы» предоставил статистику «смертных случаев» на петербургских театрах в масленичную неделю 1834 г.: «Г-жа Новицкая, например, умирала 5 раз во время масленицы; г. Брянский 2 раза; г. Каратыгин б<ольший> всего один раз; г. Голланд 5 раз; г-жа Бурбье и г. Женъес умирали по одному разу. Немых артистов, умирающих десятками не считаем. Относительно местности, я сделал замечание, что самая большая смертность была на сцене Александринского театра. <...> Второе место по смертности занимает Михайловский театр; далее Симеоновский, и, наконец, Большой — милый, кроткий, невинный театрик, в котором во всю масленицу убит только один Волшебный стрелок» [2, с. 384].

На фоне многочисленных убийств, предательств, грабежей, пожаров, отравлений и проч., ранняя мелодрама, как более примитивная, уже не удовлетворяла запросы публики.

Так, например, драма «Ужасный замок, или Теодор и Мария», поставленная на Александринском театре в бенефис М. А. Азаричевой в 1836 г., провалилась. Эта ранняя мелодрама В. Дюканжа, написанная им еще в юности, не выдерживала сравнения даже с «Жизнью игрока», не говоря уже о более поздних опусах драматурга. «Драма „Ужасный замок“ была дана в прошлом году на московском театре, под именем „Шведки“ — и упала при первом представлении. К нам она явилась с другим названием, *ужасным*, — потому что ужасное необходимо для наших бенефисов; но это не могло спасти драмы, и она опять *ужасно* упала» [3, с. 477], — констатировал рецензент «Северной Пчелы» П. И. Юркевич. Даже участие в петербургском спектакле В. Каратыгина и Я. Брянского, а в московском — П. Мочалова не спасло ситуацию.

В критических статьях тридцатых годов мелодраме больше не приписывают определение «плаксивая» (словечко из лексикона сентиментализма). Театральные знатоки и любители сетуют на «новую методу» современных драм, где с первых же сцен, едва открывается занавес, зрителя погружают в водоворот ужасов, страхов и страстей.

Переведенная В. А. Каратыгиным драма О. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиана «Кровавая монахиня» дважды — в оригинале и первой редакции, сохранившей авторское название — была запрещена цензурой за нагромождение «нелепостей и убийств». В 1836 г. она под новым названием «Живая покойница» все же была поставлена в бенефис А. М. Каратыгиной и выдержала пять представлений в год премьеры, а затем возобновлялась на петербургской сцене в 1838, 1840 и 1841 гг.

«Судя по названию... можно подумать сначала, что „Живая покойница“ есть комедия, опера, водевиль, интермедия, — все, что вам угодно, — смешное, забавное, острое, веселое, — только не драма. Таково действие ее названия, которое сильно отзывается иронией, эпиграммой, которое пахнет водевилем и насмешкою за целую версту, и обещает вам заранее смех до слез. Но, между тем, „Живая покойница“ есть драма, в которой нет ничего веселого или забавного...» [4, с. 126], — писал после премьеры П. И. Юркевич. Изменение названия (видимо, в угоду цензуре), по мнению критика, сыграло с переводчиком злую шутку. Действительно, прежнее, «кровавое», более соответствовало мрачному колориту

драмы, открывающейся картиной римских подземных гробниц: «Театр представляет часть катакомб, лабиринт. В глубине каменная пирамида, вся исписанная надписями (на могильных плитах — А. С.). Стены покрыты человеческими скелетами» [5].

Во Франции эта мелодрама была очень популярна, ее премьера на сцене театра Порт-Сен-Мартен 17 февраля 1835 г. прошла с большим успехом. Французские критики с восторгом описывали декорации и «сценические машины», позволяющие в первом акте создать картину впечатляющего обвала в катакомбах, а в финале — пожар в башне замка. По их уверениям, последний был так страшен, что зрители всерьез беспокоились за судьбу актеров, которым «... пламя пожирало ноги, спускалось на голову, циркулировало повсюду»¹. Отечественная критика никаких сведений о декорационном решении петербургского спектакля не оставила, оценила эту мелодраму в ряду ей подобных, не претендующих на здравый смысл и логику, а лишь будоражащих воображение аудитории. «Любители сильных ощущений в восторге от „Живой покойницы“ она доставляет им тьму новых, разительных положений, которые разливают приятный трепет по всему их существованию. <...> Но люди, наделенные от природы железными нервами, над которыми не действуют новейшие ужасы, с убийственным хладнокровием и с мерзлым воображением, утверждают, будто „Живая покойница“ есть сбор сцен, без всякого порядка и связи, без правдоподобия, без характеров, без мысли...» [4, с. 127], — писала «Северная пчела».

Что касается проблемы перевода, то, в отличие от водевиля, мелодраму в большинстве случаев именно переводили и крайне редко переделывали для русской сцены. Под прицел критики чаще всего попадали плохие переделки фарсов и водевилей, в которых действие механически переносилось из Парижа в Петербург, имена менялись на русские, а нравы при этом оставались французские. Для мелодрамы такого рода переделки «на русский лад» не свойственны. Ее, как правило, переводили довольно близко к тексту, что называется, «не роняя подлинника», с сохранением имен, названий актов и всех авторских ремарок. Если и случались курьезы, то рецензенты не упускали случая отметить возникающие в тексте нелепости. Так, например, о переводе И. И. Вальберха «Сороки-воровки» «Сын Отечества» писал: «Русский перевод нехорош. Действие происходит близ Парижа; вдруг появляется жид, говорит испорченным полу-польским языком и величает присутствующих панами и панаками» [6].

Справедливости ради, надо заметить, что такого рода ошибки «против здравого смысла» при переводе мелодрам были достаточно редки. Другое дело — литературное качество перевода. Со времен классицизма «просвещенные театралы», исходя из требований поэзии и гармонии, следили за правильностью языка и чистотой слога. Переводам классицистских трагедий уделялось большое внимание, их обсуждение встречалось повсеместно, тем более что трагедии переводили для

¹ Цит. по: Berthier. P. Un (mélo)drame romantique exemplaire: La nonne sanglante (1835) // Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard. Mélodrames et romans noir. 1750–1890. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000. P. 373.

печати, т. е. для чтения. Если переводы были напечатаны, критики сличали их с подлинником, выявляли достоинства и недостатки, оценивали красоту и ритмику стиха. В отличие от классицистской трагедии, мелодрама такого пристального внимания к литературному качеству перевода не удостоивалась. Конечно, если перевод был опубликован, он подвергался определенному разбору, но нередко рецензентам приходилось воспринимать текст «на слух» и фиксировать стилистические ошибки и неуклюжие фразы непосредственно на спектакле, а потом отмечать такого рода ошибки в критических статьях.

Как правило, даже беглой оценки «литературного» свойства мелодрама не выдерживала. Поскольку новые пьесы обычно готовили для бенефисов, их переводили быстро, сразу для представления, тем более, что и сам жанр был обращен прежде всего к театру.хлопотали о переводах часто сами бенефицианты, иногда им приходилось выступать и в роли переводчика. А. Н. Островский, много позже, с высоты 1880-х гг., критиковал сильно устаревшее, по его мнению, «Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, принятых для представления на императорских театрах», существующее с 1827 г.. Неудовольствие драматурга было направлено на то, что деньги, так необходимые для поддержки отечественной драматургии, во многом уходят на поспектакльную оплату за плохие (большей частью) переводы французских мелодрам, которые и в Париже играют не более одного сезона. «Чтобы перевести французскую мелодраму или комедию, требуется ровно столько же времени, сколько нужно его для того, чтобы прочесть пьесу, да и труда ровно столько же. Кто же из образованных людей, раскрыв французскую заурядную пьесу, не продиктует ее прямо переписчику, — только бы тот успевал писать?» [7], — сетовал драматург. Подобным образом, например, была переведена для петербургского спектакля мелодрама В. Дюканжа и Г. Пиксеркура «Польдер, или Амстердамский палач» (в Москве пьеса шла в переводе П. Н. Арапова). Я. Брянский готовил эту мелодраму для своего бенефиса, записывая текст по памяти за знакомым литератором, переводящим с листа (таким же образом в 1833 г. он подготовит для сцены «Жизнь и смерть Ричарда III», прочитанного ему Ш. — Л. Дидло). Уже через три дня работа над пьесой была завершена, причем, актер сохранил все эффектные фразы оригинала. «Северная пчела», тем не менее, не преминула заметить, что хоть монологи и «...соблюдены в переводе точно так, как и во французской пьесе», но «... почти на каждой странице встречаются грехи против русского языка и грамматики, и слог разговора вовсе не разговорный» [8].

В. Каратыгин в тридцатые годы, продолжая осваивать романтический репертуар, в большом количестве переводит французские драмы для бенефисных спектаклей. Что касается мелодрамы, в его поле зрения попадают уже не лучшие образцы жанра. Обычно это пьесы, частью написанные в соавторстве, эпигонские, эксплуатирующие давно наработанные штампы и практически исчерпанные к этому времени сюжетные схемы. Среди них, кроме упомянутой ранее «Кровавой монахини», — «Изора, или Бешеная» (Т. Незеля, Б. Антьера, Ф. Корню, 1831 г.), «Пятый акт» (Б. Антье и Ж. Флера, 1833 г.), «16 лет, или Зажигатели» (В. Дюканжа, 1834 г.), «Мономан, или Помешанный» (А.-О.-Ж. Дюверье,

1835 г.), «Мария, или Семнадцать лет из жизни женщины» (М. Ансело, 1837 г.). Одновременно Каратыгин пополняет репертуар отечественного театра и романтическими драмами А. Дюма. В переводе актера на русской сцене идут «Антоний» (1832 г.), «Ричард д'Арлингтон» (Дюма в соавторстве с П.-П. Губо и Ж.-В. Веденом, 1833 г.), «Итальянка, или Яд и кинжал» (у Дюма — «Тереза», 1833 г.), «Кин, или Гений и беспутство» (1837 г.).

Обычно недоумение критиков вызывало новое определение жанра (так, например, «Антоний» и «Тереза» были трансформированы Каратыгиным из драмы в трагедию, а «Изора» — в комедию²), но они относили это действие к разряду бенефисных приманок.

«Хотя и не имеем чести знать русского переводчика драмы *Тереза*, но скажем ему откровенно, что непростительно слог разговорный обращать в книжный и пестрить его галлицизмами, и что еще непростительнее, производить своевольно, без всякой причины (кроме разве бенефисной промышленности) драму в трагедию, прибавляя ей от себя хитросплетенные названия *яд* и *кинжал*, и переименовывать *Teresa Элеонорой*, *Mr. De Sorbin, бароном де Совкуром*, *general Clement, генералом Фуже* (не Фуже ли?)» [9, с. 126], — писала «Северная пчела». То же читаем и об «Антонии»: «Русский переводчик (г. Каратыгин ст<арший>) не только произвел драму Дюмаса в трагедию, но даже разделил пьесу на три части, назвав их: *Избавитель*, *Мститель* и *Убийца*. Впрочем, кто имеет хотя поверхностное понятие о бенефисном изобретении, то не станет удивляться этому самовольному разделу, этому производству» [10].

В русском театре того времени обычно бенефициант вместе с переводчиком или автором пьесы, составляя афишу, стремились наполнить ее заманчивыми для зрителя наименованиями каждого действия. Каратыгин, в соответствии с этими требованиями, менял названия на более интригующие, усиливая, таким образом, театральный эффект. Так, в «Живой покойнице», переведенной актером максимально близко к французскому оригиналу, с сохранением всех имен и ремарок, он вносит изменения в обозначение действий — Катакомбы, Черная маска, Привидение, Развалины, Пожар (в оригинальном тексте названия актов информируют лишь о месте происходящих событий — Катакомбы, Монастырь, Бал, Озеро, название последнего отсутствует [11]).

Обладая подчас не слишком высокими художественными достоинствами, мелодрама более, быть может, чем другие жанры, была непосредственно обращена к театру и только там приобретала подлинную ценность. Зрителя увлекали и сюжетные перипетии, и сложное постановочное решение — пожары, крушения, сцены всякого рода поединков и сражений, обычно заканчивающиеся эффектными взрывами. Неслучайно наиболее часто критики по отношению к мелодраме употребляли слово «трескучая» (впрочем, это также относилось и к впечатлению от актерской игры).

² «„Изора, или Бешеная“, имеющая неотъемлемое право стоять в рядах драм [в оригинале — *Isaure, drama en trios actes, mêlé de chants, par M.M. Théodore N**, Benjamin et Francis. Bruxells, 1830 — А. С.*] названа, не знаем почему, комедию» (Яковлев [М. А.]. Русский театр // Северная пчела. 1831. 14 янв. № 10).

Не удивительно, что в 1835 г. «Северная пчела» опубликовала статью под названием «Нечто о трескучих эффектах», автор которой выражал обеспокоенность состоянием современной сцены. По мнению критика, отечественные демиурги театра, стремясь к сиюминутному успеху у публики, слишком злоупотребляют разного рода выдуманными эффектами, сценическими «ухватками». Автор призывал драматургов и актеров не грешить против искренности и природы, не угрожать вкусу неискушенного зрителя, избегать неистовых порывов, не основанных на истинных чувствах. «Потрясайте, ужасайте нас, сколько вам угодно — но каждый ужас, каждое потрясение сопровождайте истинно трагическим ощущением, иначе ваши эффекты никуда не годятся!» [12, с. 332].

Немаловажно, что пафос статьи был направлен не только на переводные пьесы, но и оригинальные сочинения отечественных драматургов, освоивших к этому времени эстетические задания и «технические» принципы мелодрамы. Воздействие переводной драматургии было достаточно сильным, русский театр не избежал пути общеевропейского развития. К 1835 г. романтические тенденции в отечественном театре приобретают ярко выраженный характер, театральная афиша крайне разнообразна и насыщена. «Мы не знаем, куда деваться от новых пьес: не успеваем их смотреть, аплодировать, вызывать авторов и актеров, писать статьи, печатать статьи, читать статьи. Боже мой! сколько хлопот!» [13, с. 853], — восклицал П. И. Юркевич. Переводные пьесы всех сортов соседствуют в российском репертуаре с отечественными историческими трагедиями, романтическими и псевдоромантическими драмами, использующими мелодраматические сюжеты и мелодраматические эффекты. Воспитанные на мелодраме авторы и актеры преуспевают в показе патетического изображения страстей и яркой экспрессии чувств в этих новых русских драмах, воспитанные на мелодраме зрители восторженно оценивают увиденное.

Ко времени публикации статьи о «трескучих эффектах» вниманию петербургского зрителя были представлены, например, романтическая драма «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» и романтическое представление «Рославлев» А. А. Шаховского (1832 г.); историческая драма «Огненная палата, или Ужасный убийца» (1826 г.) и трагедия «Разбойник богемских лесов» (1830 г.) Р. М. Зотова; а также первые опусы Н. В. Кукольника. Трагедия «Рука всевышнего отечество спасла» (1834 г.), драма «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» и драматическая фантазия «Роксолана» (1835 г.) с большим успехом шли на отечественной сцене. Пройдет три года и успех драматургии Кукольника разделит Н. А. Полевой, пьесы которого также составят внушительную часть репертуара. На фоне увеличения количества оригинальных драматических произведений вопрос о национальном своеобразии театра приобретал все большую актуальность.

С 1834 г. «Северная пчела» ежегодно публикует статистические данные о количестве новых пьес, обогативших отечественную сцену, и определяет долю оригинальных и переводных опусов различных жанров. Согласно приведенным сведениям, в 1834 г. из 48 новых пьес отечественных образцов было представлено всего 11; в следующем году из такого же количества — 10; в 1836 г. из 56 новых

сочинений представлено было уже 24 оригинальных пьесы русских драматургов, а в 1839-ом из 58–28³. Безусловно, активность российских литераторов к концу тридцатых годов заметно возросла, но количество переводов и переделок европейских пьес по-прежнему существенно опережало число творений оригинальных.

И в тридцатые, и в сороковые годы переводная мелодрама продолжает активно удерживаться на сценических подмостках. Ее прочное положение все больше входит в противоречие с усиливающимися заботами деятелей сцены об утверждении отечественного репертуара и размышлениями о путях развития национального театра. Эта проблема волнует и прогрессивных и консервативных критиков и литераторов, вне зависимости от эстетических направлений и литературных пристрастий.

Сентенции «сердитого на мелодрамы и водевили» Н. В. Гоголя хорошо известны и не раз процитированы в различных исследованиях. В статьях «Петербургские записки 1836 года» и «Петербургская сцена в 1835–36 г.»⁴ писатель активно высказывался против увлечения неправдоподобными мелодраматическими сюжетами и страстями. Любопытно другое: за пять лет до гневных отповедей мелодраме Гоголь, видевший в европейской культуре опору для развития русского театра, радостно приветствовал романтические устремления своих западных современников. В письме к Пушкину 1831 г. он замечал: «Наконец, кажется, пришло то время, когда романтизм решительно восторжествовал над классицизмом... В Англии Байрон, во Франции необъятный великостью своею Виктор Гюго, Дюканж и другие, в каком-нибудь проявлении объективной жизни воспроизвели новый мир ее нераздельно-индивидуальных явлений» [14]. Для писателя романтизм давал возможность «подвинуться ближе» к обществу, уйти от просветительского классицизма, рабского подражания древним, обрести интерес к современным проблемам и современным героям, наделенным не меньшими страстями и пороками, чем великие мужи прежних времен. Но понадобилось не так много времени, чтобы понять, что романтическая мелодрама не привнесла на русскую сцену ни жизненных реалий, ни подлинных страстей, ни правдивого изображения современных нравов. Более того, непомерное увлечение французскими образцами жанра, по мысли Гоголя, явилось серьезным препятствием к созданию общественно значимого национального репертуара. «Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!.. Клянусь, XIX век будет стыдиться за эти пять лет» [15, с. 182], — восклицал писатель.

Как известно, его главный упрек мелодраме, помимо эмоциональной амбициозности, обилия эффектов и нелепости сюжетных положений, состоял в отсутствии национальных, «русских» характеров. «Жалкое» положение русских акте-

³ См.: Театры // Северная пчела. 1838. 16 мая. № 108. С. 429–430; Русский театр в течение прошлого театрального года: Статья первая // Северная пчела. 1840. 3 апр. № 75. 297–299.

⁴ Первоначально это были две самостоятельные статьи, позднее литератор соединил их вместе под общим названием «Петербургские записки 1836 года».

ров, вынужденных играть «... лица, которых они и в глаза не видали...» [15, с. 186], заботило не только Гоголя. Подобного рода высказывания были нередки, их можно обнаружить в критических отзывах об исполнителях как петербургской, так и московской сцены.

«Когда пьеса русская, т. е. в русских нравах, то и наши артисты хороши, и в их игре есть даже целостность и общность (ensemble); но когда пьеса переводная, особенно с французского, и, следовательно, требующая живости и светской ловкости, то два-три таланта еще доставят вам наслаждение; остальные же заставят вас с лихвою расплатиться за это наслаждение, а общность пьесы напомнит вам балаганские представления [16, с. 285]», — замечал В. Г. Белинский, анализируя московскую постановку драмы Э. Скриба и Э.-Л. Вандербурха «Жена артиста». По мнению критика, такого рода «французские мелодрамы с чувствительными эффектами» бывают прекрасны в исполнении французских актеров, а «...когда их играют русские артисты (по крайней мере, в Москве), они бывают невыразимо дурны, еще хуже, чем в чтении» [16, с. 285]. Справедливости ради, надо отметить, что хотя Белинский и делает оговорку касательно московской труппы, петербургская постановка «Жены артиста», согласно отчету «Северной пчелы», также имела лишь «небольшой успех» [17, с. 377], выдержав, правда, шесть представлений (три в 1838-ом и три в 1839-ом) против трех на московской сцене (в 1839 г.).

У отечественных актеров и зрителей, разумеется, были определенные представления о современной французской жизни, нравах, поведении, моде. Отчасти они формировались благодаря журналам, отчасти — спектаклям французской труппы, как одного из поставщиков новых мелодрам и романтических драм, попадающих на русскую сцену. Проблема «правды» и органичности актерского существования в «чужом» материале чаще возникала в критических отзывах о спектаклях на исторические темы, где требовалось точное «попадание» в границы времени и национальности. Так, например, в 1834 г. на петербургской сцене была показана драма В. Дюканжа «Ламмермурская невеста», сюжет которой заимствован из одноименного романа В. Скотта и действие происходит в Шотландии в начале XVIII в. Критик «Северной пчелы», анализируя постановку, не без иронии заметил, что актер П. И. Толченев, исполняющий роль лорда Эштона, «...смахивал на великороссийского лабазника, ни черты не имел сходства с лордом, каким изобразил его романтик» [18, с. 682].

«Не все однако ж удастся и лучшим нашим артистам: у нас не могут никак сыграть ролей знатных господ и госпож в их частной жизни. Особенно смешны наши добрые артисты в ролях французских маркизов и маркиз, в ролях придворных господ и госпож XVIII века. <...> Я никак не могу забыть впечатления, произведенного во мне сценою... придворных, в русском переводе. Эти ловкие, остроумные рыцари, цвет французского дворянства, на нашей сцене похожи были... не хочу вымолвить на что! Я хохотал до упаду!» [19, с. 187], — вспоминал Ф. Б. Булгарин о петербургской постановке исторической драмы А. Дюма «Генрих III и его двор» (перевод И. П. Мундта, 1829 г.). Неудивительно, что М. А. Яковлев, давая в «Северной пчеле» оценку этому спектаклю, начал свои размышления с резонного замечания о том, что пьеса, имевшая в Париже значительный успех,

вряд ли могла иметь равный на отечественной сцене, поскольку для французской публики хорошо известны не только имена исторических персон — Генриха III, герцога Гиза, Марии Медичи, — но и их характеры, а так же подробности того периода национальной истории, когда создавалась католическая Священная лига. Действительно, на петербургской сцене пьеса выдержала всего три представления, и все же, по мнению даже такого взыскательного критика, как Яковлев, у спектакля были определенные достоинства. Рецензент отметил некоторые сцены, «удачно выполненные» В. А. Каратыгиным (Гиз), Я. Г. Брянским (Генрих III), А. М. Каратыгиной (герцогиня Гиз), П. И. Григорьевым (граф Сен-Мегрэн), и завершил статью следующим хвалебным пассажем: «Пьеса сия поставлена на сцену тщательно. Костюмы, то есть, большая их часть, и богаты и верны с подлинником» [20].

Осмеявший петербургскую театральную версию «Генриха III» Ф. Б. Булгарин, взгляды которого принято считать реакционными за русофильские симпатии и сотрудничество с правительством, в 1836 году опубликовал в «Северной пчеле» большую статью под названием «Взгляд на русскую сцену». В ней размышления журналиста о состоянии отечественного театра выявляли проблему несоответствия мастерства и навыков актеров применительно к тем сценическим характерам, которые предлагают им современные драматурги. Отмечая значительное превосходство актеров над отечественными литераторами, Булгарин сетовал на то, что русская сцена не рождает своих мольеров и шекспиров. По его замечанию, национальные пьесы русские актеры разыгрывают превосходно, ибо им знакомы выведенные там характеры, они могут наблюдать и изучать их, в отличие от нравов французских. «Скажите пожалуйста, где нашим актерам и актрисам насмотреться на светский тон, и перенять приемы, язык, интонацию? Те, которые это видели, переняли, а с других не взыскивайте» [19, с. 188], — резонно констатировал критик. Защищая актеров, он призывал писателей моделировать характеры по «природе», а не по иностранным шаблонам: «Естественное течение и порывы страстей, натуральные положения наши актеры постигнут и выполнят, если в вашей драме будет язык простой, а не надутый и не изысканный, если ваши разговоры и монологи будут исполнены истинного, неподдельного чувства, а не унижены гранеными фразами, в которых только отражаются радужными цветами заимствованные ум и чувство. Будьте натуральны, и вас хорошо выполнят» [21].

Вопрос о верности натуре (природе) в искусстве всегда считался одним из ключевых в различных эстетических системах. Для классицистов верность природе мыслилась как соответствие ее рациональному и организованному устройству. Романтики, наоборот, воспринимали природу в ее хаотической данности и подражали ее стихийности. Реалистическое понимание и представление о естественном отражалось в стремлении осмыслить и передать полноту жизни во всем объеме и типовом разнообразии.

Призыв к «натуральности» из уст Булгарина еще не означал требования реализма чувств и положений, а лишь побуждал драматургов и актеров к «внешней» правдивости в рамках национального характера и поведения. Да и сам термин

в 1836 г. еще не приобрел у критика того пренебрежительно-негативного оттенка, который возникнет через десять лет в болгаринском определении «натуральная школа».

В научной литературе неоднократно отмечалось, что в николаевскую эпоху, наряду с развитием и расцветом романтизма, в русском искусстве развиваются и усиливаются реалистические тенденции. Особенно такое явное сосуществование обоих направлений проявлялось в литературе. Отечественная театральное-эстетическая мысль также отстаивала связь театра с вопросами самой жизни. Зарождающаяся реалистическая критика требовала от сцены не только национальной культуры и самобытности, но и подлинности, достоверности, правдивого изображения действительности.

Одним из ключевых для приверженцев реализма вновь становится и вопрос о нравственных целях театра. Так, публицист и драматург Ф. А. Кони, анализируя драму Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) и Э. Легуве «Луиза Линьероль», поставленную в бенефис А. М. Каратыгиной в 1838 году, задается вопросом: почему «новейшая драма» во Франции имеет невероятный успех, а у отечественных литераторов и театралов вызывает лишь отвращение? «Там это натура, выражение испорченности народного характера, а нам она еще, слава Богу, не знакома [22, с. 1181]», — предполагает литератор. Под испорченностью характера Кони понимает столь частые во французской мелодраме семейные конфликты, возникающие на почве супружеской неверности и прочий, как он выражается, «общественный разврат». Кони характеризует пьесу довольно нелицеприятно («уродливее прочих», «позорная», «эти нечистоты») и настаивает на том, что преступления и порок не являются прямыми выражениями человеческой природы (в пьесе Генрих Линьероль оправдывает свои злодеяния тем, что таким его создала природа). «Посему драма французов при таком развитии представляет не высокие нравственные идеи, принадлежащие целому человечеству, а более *вопросы гражданственные*, интересные только для одной Франции» [22, с. 1181], — настаивает критик.

Отмечая превосходную игру В. Каратыгина — Генриха, Кони уверяет читателя, что ему все же предпочтительнее видеть петербургского трагика в благородных ролях и хорошей драматургии. И повод для сравнения находится сразу, поскольку второй пьесой бенефисного спектакля оказывается историческая быль Н. А. Полевого «Иголкин, купец новгородский», в которой петербургский трагик вышел в главной роли.

Для бывшего издателя «Московского телеграфа» 1838 год был невероятно плодотворным. Блистательный успех «Уголино» (январь) и «Дедушки русского флота» (ноябрь) продолжился патриотическим «Иголкиным» (декабрь), что в глазах критиков сделало драматурга главным автором отечественного репертуара. Как и драмы Кукольника, опусы Полевого испытали сильное влияние мелодрамы. Он использовал те же принципы воздействия на зрителя, но представлял не страсти, пороки и преступления, а благородство и преданность русского патриота. Переданное зрителю «теплое патриотическое чувство» [23] явилось в творческих устремлениях Полевого национальное своеобразие русского романтизма.

Таким образом, вопрос, который оставался для Кони ключевым в рассуждениях о «Луизе Линьероль» («...какое благородное чувство, какое глубокое впечатление вынесете вы из театра после такой пьесы? [22, с. 1181] »), разрешился сам собой в сравнении с отечественной картиной гражданских, семейных и моральных добродетелей.

С повышением общественной культуры связывал перспективы развития отечественной сцены и В. Г. Белинский. «Мочалов прекрасно сыграл пошлую роль Кина в пошлой пьесе Дюма „Гений и беспутство“» [24, с. 307], — высказывания такого рода говорят об определенных нравственных установках литературного критика. Поначалу Белинский благосклонно отнесся к появлению французской «юной словесности» (термин О. И. Сенковского). «Во Франции явился Виктор Гюго с толпою других мощных талантов (курсив мой — А. С.)» [25, с. 69], — пишет он в «Литературных мечтаниях» 1834 г.. Но довольно быстро отношение критика к современной французской литературе меняется. Вслед за С. П. Шевыревым, О. И. Сенковским, Н. И. Надеждиным он признает безнравственность и социальную опасность новейшей французской драмы. «Ох, эта беспутная юная словесность! Много творит она зла! Поделом так бранит ее „Библиотека для чтения“» [26, с. 122], — написано им в том же 1834-ом.

Еще одна проблема, выдвигаемая русской реалистической критикой — проблема правды социальной. Белинский не жаловал мелодраму прежде всего за отсутствие социальных характеров и социальной проблематики. Требование реалистического осмысления и воссоздания жизни, социальная правда искусства становятся основополагающими моментами эстетических исканий «неистового Виссариона» в начале 1840-х гг. Называя Кукольника и Полевого «врагами общественного добра» [27, с. 9], он отказывает им в социально-содержательной пригодности, полагая, что их пьесы не отражают насущные проблемы реальной действительности. Мелодрама вообще, как переводная, так и отечественная, не могла вписаться, с точки зрения Белинского, в социальную проблематику русской реалистической сцены. «Если хотите, у Гюго и Дюма найдется драм хуже „Уголино“ и мало столь хороших: но это не похвала, а приговор...» [28, с. 448], — констатировал критик.

Прогрессивная позиция Белинского и других авторитетных литераторов и театралов, разрабатывающих новую реалистическую эстетику театра, впоследствии оказала сильное влияние на театральную-историческую науку. Историки театра долгое время расценивали бытование мелодрамы на русской сцене «николаевского времени» как стремление правящих кругов поддерживать охранительные тенденции в репертуаре и определяли ее как жанр реакционный, уводящий от социальных конфликтов.

Недоброжелательность представителей литературной и театральной мысли по отношению к мелодраме, тем не менее, никак не сказывалась на продолжающейся популярности жанра у зрителя, причем у зрителя массового, или, как принято говорить, демократического. На бенефисных спектаклях было много смешанной, разнокалиберной публики. Большую часть ее занимали, по определению «Сына Отечества», «средние» зрители (то есть те, которые обычно «...сидят

в Михайловском театре между первыми рядами кресел и последними местами партера» [29]). О вкусах и пристрастиях этой аудитории «Литературная газета» писала: «[Она] любит и драму, только не шекспировскую, а так, какую-нибудь, чтобы только была ей по плечу, возвышала бы ее душу моральными афоризмами о торжестве добродетели, пагубности порока и вообще пылких страстей, да умиляла бы ее сердце чувствительными эффектами, без особенных претензий на поэзию и здравый смысл» [30].

Учитывать мнение такого зрителя высокой критике было некомфортно, она видела резон в его эстетическом и гражданском воспитании, а потому наблюдать картину зрительского успеха разной «мелодраматической лжи», драматургии «искусственной» и «малохудожественной», становилось для нее едва ли не оскорбительным. И все же журналисты и практики чувствовали, что надо понять и объяснить причины такой большой популярности переводной мелодрамы на отечественной сцене. За помощью русский театр обратился к опыту театра французского.

В 1838 г. Полевой переводит (а «Сын Отечества» публикует) историко-теоретическую статью французского литератора и драматурга Арну Фреми «Критический вопрос о новейшей драме», в которой автор попытался исследовать фактор успеха мелодрамы у зрительской аудитории. По мысли Фреми, лучшие создания национального и иностранного театра остались образцовыми, потому, что были, прежде всего, поэтические. Мелодрама же продвигает театр по пути постижения законов театральности. «Для успеха или подноровки актерам надобно ли, чтобы пьеса непременно была посредственна или просто дурна? Нет! Но прежде всего надобно, чтобы она была сценическая <...> Почему иногда плохие мелодрамы имеют более успеха, нежели наши поэтические создания? Потому, что в них отдается более сцене и актеру» [31, с. 94].

Театрально-зрелищная эффектность — главная, по мысли автора, составляющая жанра — является для актеров и зрителей крайне привлекательной. Такого рода представления удовлетворяют потребность человека удивляться и наслаждаться видом необычайного, интересного, захватывающего, и при этом простого для понимания. Фреми оправдывает публику в ее увлечении «низкими» жанрами, настаивая на том, что «высокие» не всегда воспринимаются массовой аудиторией: «...публика совсем не неблагодарна, а только она любит то, что приносит ей удовольствие. И весьма естественно, что идут в балаган, если там можно видеть актера превосходного» [31, с. 98–99]. Зритель, следовательно, ходит не только на мелодраму, в меньшей степени его интересуют любимые актеры, независимо от того, появляются они в ролях убийц и злодеев, или благородных и великодушных героев. Публикация Полевого не получила отклика в прессе, но, безусловно, была важным событием для своего времени.

Любопытно, что Гоголь подобные мысли высказал еще в 1836-ом, за два года до публикации исследований Фреми: «Мелодрама нынешняя никак не более, как программа для балета: она говорит только о чем должно идти дело, что такое есть в пьесе, а разрешать ее и создавать должны актеры сами. Она установилась и держится на нашей сцене не пожарами и убийствами, но игрою Каратыгина» [32].

Писатель так же, как и французский литератор, воспринимал мелодраму как сценарный материал для спектакля.

Сороковые годы XIX века — последнее десятилетие активного существования переводной мелодрамы на русской сцене. Доминанту театрально-критической мысли в этот период все больше определяют эстетические искания «натуральной школы», которая занимала антиромантическую позицию, отстаивала правду и взаимосвязь социального типа и среды, отрицала принцип художественной условности. Мелодрама не могла соответствовать таким требованиям, поскольку всегда подменяла жизненную правдивость иллюзией, а типичность — исключительностью. Но достижения жанра к этому времени уже были ассимилированы отечественным театральным искусством.

Известно, что А. Н. Островский, драматургия которого модифицирует русскую сцену с 1850-х гг., активно использовал приемы романтической мелодрамы в своем творчестве. Еще с начала XX века историки театра (Б. В. Варнеке, П. А. Марков, В. Я. Лакшин и другие) обнаруживали влияние структурных, смысловых и сюжетных особенностей жанра в отдельных пьесах драматурга. А современный исследователь творчества писателя Т. И. Вознесенская в диссертации «Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского: к проблеме взаимодействия» [33] последовательно доказала, что мелодрама проявляет себя различным образом в абсолютном большинстве его пьес.

Быстро проникающий в драматургию и, как следствие, на сценические подмостки бытовой элемент, стремление к простоте и естественности вступали в противоречие с освоенной актерами мелодраматической техникой. Новая драматургия, создавая новые типы сценического поведения, влияла на манеру актерской игры. Диктуемый мелодрамой театральный способ существования менялся на психологически достоверный.

В обиход театрально-критической мысли этого периода входит определение «мелодраматический». Театральные рецензии 1850–60-х гг. пестрят словосочетаниями: «местами мелодраматично», «слишком мелодраматично», «впадать в мелодраматизм», «мелодраматично прокричал роль» (когда надо быть простым и естественным). Безудержное выражение страстей, эмоциональные вспышки, иступленный крик и «разрывающий душу» шепот критика отныне определяет термином «мелодраматизм», вкладывая в это понятие негативную оценку.

Что касается самого жанра, то мелодрама, оставив доминирующую позицию в репертуаре, который стал наполняться бытовой и социально-психологической драмой, все же не покинула окончательно отечественную сцену. Согласно «Статистике» Вольфа, «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Ламмермурская невеста», «Графиня Клара д'Обервиль», «Гибель фрегата „Медуза“» и другие пьесы время от времени возникали на театральных подмостках. Новый виток популярности жанра начнется в 70–80-х гг. XIX в., когда «...купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты-развиватели, эмансипированные барышни...» окончательно надоедят публике, и она начнет ощущать «... потребность чего-нибудь нового — менее тенденциозного» [34, с. 41].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кони Ф. А. Страсть сочинять, или «Вот разбойники!» // Театр Ф. А. Кони: В 4 т. СПб.: М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1871. Т. 3. С. 105–145.
2. Р. Р. Масленица 1834 года в Петербурге // Северная пчела. 1834. 1 мая. № 96. С. 381–384. Смесь.
3. П. М. [Юркевич П. И.] Русский театр // Северная пчела. 1836. 29 мая. № 120. С. 477–480.
4. П. М. [Юркевич П. И.] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 11 февр. № 32. С. 125–128.
5. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиан. Живая покойница. ОР ГТБ СПб.
6. Современная русская библиография // Сын отечества. 1816. Ч. 33. № 42. С. 145.
7. Островский А. Н. Причины упадка драматического театра в Москве // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 10. С. 189.
8. Новые книги // Северная пчела. 1829. 8 авг. № 95.
9. Петербургский театр // Северная пчела. 1833. 9 февр. № 32. С. 125–127.
10. Петербургский театр // Северная пчела. 1832. 30 янв. № 24.
11. Anicet Bourgeois et Julien Mallian. La nonne sanglante. Drama en cinq actes. Paris, 1835. 112 p.
12. Б. а. Смесь // Северная пчела. 1835. 22 июня. № 138. С. 329–332.
13. П. М. [Юркевич П. И.] Петербургский театр // Северная пчела. 1835. 24 сент. № 214. С. 853–856.
14. Гоголь Н. В. Письмо Гоголя к Пушкину А. С. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 10. С. 203–204.
15. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 8. С. 177–190.
16. Белинский В. Г. Московский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. М. 1953. С. 281–289.
17. Русский театр в течение прошлого театрального года: Статья вторая // Северная пчела. 1840. 30 апр. № 95. С. 377–379.
18. Русский театр // Северная пчела. 1834. 31 июля. № 171. С. 681–683.
19. Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836. 27 февр. № 47. С. 187–188. Критика.
20. М-л Я-в [Яковлев М. А.] Русский театр // Северная пчела. 1829. 19 окт. № 126.
21. Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836. 26 февр. № 46. С. 184. Критика.
22. Ф – – НИ – [Кони Ф. А.]. Александринский театр // Северная пчела. 1838. 30 дек. № 296. С. 1181–1183.
23. [Б. а.] Александринский театр: [«Дедушка русского флота» Н. А. Полевого] // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. 19 нояб. № 47. С. 935.
24. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М. 1953. С. 253–345.
25. Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М. 1953. С. 20–104.
26. Белинский В. Г. Повести безумного // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М. 1953. С. 121–124.
27. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину. 30 дек. 1840 г. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. М. 1956. С. 7–21.

28. *Белинский В. Г.* Уголино, драматическое представление. Сочинение Николая Полевого // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М. 1953. С. 437–448.
29. *Герсеванов В. А.* Петербург и Москва // Сын Отечества. 1839. Т. 9. С. 8–9.
30. [Б. а.] Библиография. Пантеон русского и всех европейских театров // Литературная газета. 1840. 28 февр. № 17. С. 395.
31. *Фреми А.* Критический вопрос о новейшей и современной драме. Письмо к Дидероту / Пер. с фр. И. Бенигна [Н. А. Полевой] // Сын Отечества. 1838. Т. 6. С. 94–99.
32. *Гоголь Н. В.* Петербургская сцена в 1835–36 г. // Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 8. С. 560.
33. *Вознесенская Т. И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Вознесенская Татьяна Ильинична. — М.: МГУ, 1997.— 25 с.
34. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. / Сезон 1869–70 г. СПб. 1884. 75 с.

УДК 792.03; 791.43/45

Т. А. Соломкина

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО АКТЕРА
НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ.
1914–1921 гг.

Экспрессионизм — художественное явление, выражающее трагическое мироощущение немецкого общества в начале XX в. Экспрессионизм базируется на стремлении разрушить устоявшуюся систему искусства XIX в. Вместо красивой иллюзии (пуанты в балетном искусстве, пейзажные декорации в драматическом театре и т. д.) экспрессионисты предлагали новый художественный образ реальности — ее отражение в душе героя.

Произведения экспрессионистской сцены и экрана являются примерами «gesamt-kunstwerk» (нем. «gesamtkunstwerk» — «синтетическое произведение искусства»¹) [1, s. 14]. В экспрессионистских произведениях театра и кино, в союзе разных видов искусств особое значение приобретала визуальная образность, сформировавшаяся в изобразительном искусстве. Именно в живописи экспрессионизм впервые заявил о себе как о самостоятельном художественном направлении. Художники первой экспрессионистской группы «Мост» («Die Brücke») — Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938), Людвиг Мейднер (1884–1966), Эмиль Нольде (1867–1956) разрабатывали темы враждебности мира по отношению к человеку. Мир представлялся таким, каким его воспринимал экспрессионистский герой — страшным, искаженным, «падающим». На картинах Л. Кирхнера «Ноллендорфплатц» (1912), Л. Мейднера «Алаунштрассе в Дрездене» (1914), «Апокалипсический ландшафт» (1916) нарисованные тонкими размашистыми штрихами городские улицы, дома, фонари — все изображено наклонно, а внизу, словно стремясь вырваться за рамки картины из нагромождения падающих обломков, с раскинутыми руками застыли маленькие человеческие фигурки. В работе Мейднера «Я и город» (1913) «падающий мир» плотным кольцом окружает голову героя картины. Передача душевного переживания, напряжения героя через мимику будет развиваться в дальнейшем в искусстве балета и драматического театра.

В немецком искусстве период экспрессионизма можно ограничить временными рамками с 1905 по 1931 г. В начале 1910-х появляется экспрессионистская драматургия и возникает проблема формирования метода пластической работы актера на экспрессионистской сцене и на экране. Этот процесс развивается в период с 1914 по 1921 гг.

¹ Термин был сформулирован композитором и теоретиком искусства Рихардом Вагнером (1813–1883) и получил широкое распространение во второй половине XIX в.

В балетное искусство экспрессионизм пришел в середине 1910-х гг. Это были новаторские танцевальные представления, противопоставляющие себя классическому балету. Подобно художникам группы «Мост», искусство понималось экспрессионистскими танцорами как выражение субъективного чувства. В центре внимания был «внутренний мир человека, пластическое выражение душевных движений индивидуума, одинокого, не приемлющего окружающий мир и неприемлемого этим миром» [2, с. 540].

Австрийский хореограф Рудольф Лабан (1879–1958) развивал школу неклассического танца. Эстетика новой хореографии была во многом близка экспрессионистскому искусству. Лабан отталкивался от движения, неокрашенного эстетически, чистого движения как выражения сиюминутного внутреннего состояния. Экспрессионистский герой всегда находится в состоянии эмоционального надлома, когда он больше не может сдерживать в себе переживания, и они вырываются наружу. Сценическое изображение транслирует субъективное состояние героя. Актер помещается в пустое темное пространство сцены. Его партнерами могут быть только свет и собственное тело. Возникает новое отношение к модели театрального пространства и месту героя в нем.

В 1914 г. состоялось первое представление экспрессионистской хореографии — миниатюра «Танец ведьмы» в исполнении немецкой танцовщицы Мари Вигман (1886–1973), ученицы Р. Лабана. Танец исполнялся босиком, что делало пластическое выражение более свободным. Преобладали резкие изломанные движения, напоминающие экспрессионистские рисунки. Как и в живописи, особое внимание в танце уделялось выражению лица и глаз, в частности. Подобная манера исполнения заимствуется драматическим театром, а затем и кино.

Чтобы показать на сцене процесс изменения человеческого духа через изображение лица и отдельных частей тела актера (глаза, брови, кисти рук, колени), театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы экранного искусства. Такие черты кино, как сосредоточение внимания на деталях, «разрывают» сценическую реальность и открывают путь в душевную сферу героя, где подлинным является лишь чувство. Единственно возможной формой выражения героев становится «крик». Он существует не только в форме звука (голос актера, музыка, шумы), но и в форме движения (актерская пластика), освещения и декорации.

Первым немецким актером, сформулировавшим на сцене чисто экспрессионистскую манеру исполнения, стал Эрнст Дойч (1890–1969). С его участием режиссер Адольф Эдгар Лихо (1876–1944) впервые представил на немецкой сцене экспрессионистскую пьесу Вальтера Хазенклевера «Сын» («Альберт-театер», Дрезден, 1916). Сюжет пьесы — типичный для раннего экспрессионизма. Конфликт выстраивался между отцом и сыном, но не в обыденной логике, большую часть сценического времени и пространства занимали видения главного героя. Благодаря управлению светотенью, размер «видений» увеличивался и уменьшался подобно смене планов на экране. Собственные страхи героя не оставляли места для него самого.

Э. Дойч, исполнивший роль сына, представил принципиально новый способ актерской игры, основанный на телесном напряжении, на подробно разработан-

ной мимике и форсированном дыхании, переходящем в крик. Немецко-чехословацкий поэт и журналист Камилль Хоффман так охарактеризовал игру Дойча: «Эрнст Дойч шагал в транс из акта в акт, воплощение экстаза, с глазами, полными слез, ведомый высшей волей» [3, S. 140]. Мимическую работу, основанную на выражении глаз, Дойч вскоре перенес на экран: спустя два года после постановки «Сына» актер снялся в кино «Апокалипсис» режиссера Рохуса Глизе (1891–1978), еще через два года сыграет в экспрессионистской картине Пауля Вегенера (1874–1948) «Голем, как он пришел в этот мир». В дальнейшем актер совмещал театральную и кинематографическую деятельность, развивая метод исполнения, сформировавшийся в спектакле «Сын».

В 1917 г. на базе «Дойчес театр» Макс Рейнхардт (1873–1943) организует экспериментальное общество «Молодая Германия» («Das junge Deutschland») [См.: 4, с. 240; 5, s. 75]. Целью общества было введение в репертуар острой, вызывавшей недоверие властей экспрессионистской драматургии.

Первой премьерой «Молодой Германии» стал спектакль «Нищий» по одноименной пьесе Р. Зорге. Главный герой «еще не жил, и душа его бедна, он не успел вкусить ни радости, ни страдания < ... > он торопится хотя бы в снах и мечтах все пережить и познать, < ... > он стремится “выстрадать себя”, свою личность» [4, с. 242–243]. Герой примеряет на себя разные жизненные роли: «это отдельный, “человеческий” человек («“menschlicher” Mensch» — Т. С.). В ходе действия он появляется попеременно как поэт, как сын, как брат, а в решающие моменты как юноша, но никогда в качестве нищего, который и заключает в себе все эти отдельные роли» [6, s. 106].

Главную роль в «Нищем» сыграл Дойч. «Общаться с окружающими и слушать их герой Дойча не мог, он должен был излить душу, “выговорить свой внутренний мир”, на глазах публики он творил и строил себя и сам о себе рассказывал горячечными исступленными фразами, не находя в этом облегчения, а лишь взвинчивая нервы < ... > крик и экстатические речи — для него единственный способ существования, единственное подтверждение его пребывания среди людей» [4, с. 246–247].

Сверхчувственная манера игры продолжает развиваться в спектакле Карлхайнца Мартина (1888–1947) «Превращение» по пьесе Эрнста Толлера («Трибуне», Берлин, 1919). Главный герой Фридрих проходит путь от непосредственного участника боев до убежденного противника войны. Пьеса включает в себя шесть «решающих моментов человеческого становления» [7, s. 53]. Большая часть пьесы — эпизоды видений, в которых Фридрих, подобно главному герою «Нищего», предстает в разных ролях: путешественника, священника, солдата и др. По мнению немецкого театроведа Ренате Бензон, представление героя в разных образах имеет целью выразить «дезориентированность человека» [7, s. 53] в процессе его существования.

Художник спектакля Роберт Неппах (1890–1939) создал для «Превращения» двухмерную сценическую картину, подобную экранному изображению — без иллюзии перспективы и объема. На фоне черного задника располагалась передвижная декорация с нарисованными в экспрессионистском стиле фигурами: часть стены, силуэт воронки от разрыва снаряда и т. д.

Роль Фридриха исполнил немецкий актер Фритц Кортнер (1892–1970). Бензон связывает его интерпретацию образа Фридриха с предшествующей работой актера в театре Рейнхардта. В 1910 г. Кортнер сыграл предводителя хора в «Царе Эдипе»: он пользовался утрированной дикцией и широкой жестикulyацией, что было оправдано большим пространством сцены. Подобную манеру игры Кортнер перенес на маленькую сцену «Трибуне», где этот стиль исполнения выглядел «сверхнатуралистично» и овладевал вниманием зрителей, < ... > он хватался за границы сцены и взрывал пространство» [7, s. 53]. С помощью гипертрофированной пластики и сверхнапряженного голосообразования Кортнер создает экстатический образ душевного «крика» против войны.

На экспрессионистской сцене утверждается предельное сосредоточение вокруг внутреннего «Я»-героя, «рвущегося наружу». Эту проблему выносят на экран кинематографисты. Уже в первых фильмах экспрессионизма внутреннее состояние героя выражается через движение тела. Из театра в кино перешла повышенная эмоциональность в актерской работе, но в рамках кадра она приобрела более острое звучание. В фильмах 1920 г. «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1873–1938) и «С утра до полуночи» Карлхайнца Мартина происходит отказ от изображения действительности и полное погружение во внутренний мир героя.

«Кабинет доктора Калигари» и «С утра до полуночи» — павильонные фильмы. В пространство кадра помещается театральная декорация. Нарисованные на холсте тени и световые рефлексy остаются неподвижными, независимо от расположения осветительных приборов в кадре. Через преувеличение, алогизм, нарушение гармонии выражается истинное содержание явлений. Искаженный внутренний мир героя создается за счет оптического изменения, искажения рисунка на холсте в рамках кадра (покосившиеся домики, кривые улицы).

Герои «Кабинета доктора Калигари» — два друга, Френсис и Алан, отправляются на ярмарку, где загадочный доктор Калигари демонстрирует собравшимся сомнамбулу Чезаре. Чезаре предсказывает скорую смерть Алану, и в ту же ночь «черная тень» закалывает ножом молодого человека. Френсис подозревает в убийстве доктора Калигари, но доказательств его вины нет. Френсис устраивает слежку за доктором и сомнамбулой. Но в это же время сомнамбула похищает возлюбленную Френсиса, Яне. Оказывается, что выпуская Чезаре из ящика и отправляя на очередное преступление, доктор Калигари подменял его куклой. Френсису удается добиться ареста Калигари. В финале фильма Френсис, Яне и Чезаре оказываются пациентами сумасшедшего дома, директор которого удивительно похож на доктора Калигари...

Актер Вернер Краусс (Калигари) передвигается маленькими резкими шажками, с неизменно согнутыми в локтях руками и головой, вжатой в плечи. Наиболее подвижны у Калигари-Краусса прищуренные, «бегающие» глаза. Конрад Фейдт (Чезаре) строит образ сомнамбулы с помощью практически неслышаемых рук, прижатых к телу, и не моргающих, широко открытых глаз. Концентрация актеров на мимике и напряженная, искаженная пластика тел позволяет героям фильма «повторять» рисунок декорации, тем самым, «встраиваться» в окружающий мир, растворяться в нем.

Визуализацию душевного разлада героя мы видим и в фильме К. Мартина «С утра до полуночи». Главный герой — кассир банка, неудовлетворенный серой повседневностью. Стремясь вырваться из рутинных обстоятельств, он решается на кражу банковских денег. Но совершив преступление, оказывается в еще более удручающем положении: сознание собственной вины не дает ему покоя, повсюду ему мерещатся преследователи. В финале герой приходит к полному раскаянию.

Э. Дойч, исполнивший роль кассира, передвигается на слегка согнутых ногах, прижимает локти к телу, втягивает голову в плечи и широко открывает глаза. Импульс движения от глаз передается по всему корпусу. Напряженные замедленные движения внезапно сменяются рывками, словно «безмолвными выкриками». Крупные планы напряженного лица и рук актера монтируются с общими планами на фоне «неустойчиво» нарисованной декорации. Атмосфера напряжения сохраняется и усиливается на протяжении смены планов, т. е. всей монтажной фразы. Изображение на экране становится «слышимым» без звуков; это единственный носитель смысла экранного произведения.

О новом этапе развития экспрессионистской актерской пластики свидетельствует фильм Фридриха Вильгельма Мурнау (1888–1931) «Носферату. Симфония ужаса» (1921). Литературной основой фильма послужило произведение ирландского писателя Брема Стокера — роман «Дракула» (1897), написанный в готической эстетике, в форме дневниковых записей. Стокер изображает вампиризм как заразную болезнь, которая распространяется по всему миру. В экранном варианте граф-вампир не превращает своих жертв в себе подобных, а убивает их, оставаясь незамеченным. Мурнау привносит в сюжет ряд изменений, приближающих фильм к эстетике экспрессионизма. Действие происходит не только в мире субъективных ощущений героя, но также и в реальном мире. Часть событий, происходящих в душе героя, представляется визуально неискаженной, а потусторонний мир становится похожим на реальный.

«Носферату. Симфония ужаса» знаменует выход экспрессионистского кино из павильона на натуру. Натурные съемки колоритных исторических помещений создают ощущение фантастической истории наяву. Мурнау сумел создать экспрессионистские образы субъективных чувствований героев, опираясь в кадре на настоящий лес, небо, облако и на оптические возможности обработки изображения [См.: 8, S. 37].

Актеры фильма работают в манере повышенной эмоциональности, с преувеличенно широкими жестами и утрированной мимикой. Такой способ исполнения точно объясняет немецкий специалист по экспрессионистскому искусству Аксель Коссарт: «Преувеличенная жестикуляция — не редкое явление в экспрессионистских фильмах и спектаклях, но эта преувеличенность всегда оправдана исключительными ситуациями, в которых оказывается герой» [8, s. 43]. Например, внезапно проснувшись ночью, супруга Хуттера взмахивает руками в состоянии лихорадки, остро предчувствуя гибель возлюбленного.

Образ Носферату, который создает актер Макс Шрек (1879–1936), содержит многочисленные приметы экспрессионистского стиля: утрированные черты

костюма, грима и пластики сочетаются с нарочитой сдержанностью движений — они медленны, но максимально напряжены. Кажется, что вот-вот вампир совершит рывок, но на экране этого не происходит — благодаря мистической атмосфере кадра, движения героя домысливает сам зритель. Такова сцена первого нападения графа-вампира на главного героя: Хуттер ужинает с графом за одним столом; отрезая кусок хлеба, Хуттер поднимает глаза на графа. Граф медленно опускает от лица пергамент: выбеленный лоб, седые густые брови, а под ними — черные немигающие глаза. Зритель додумывает, что вампир неотрывно смотрит на Хуттера, хотя фактически взгляд персонажа направлен чуть мимо камеры. Хуттер случайно ранит ножом палец. Граф передвигается к нему. Делает он это, будто не двигая ногами, а перемещаемый какой-то невидимой силой. Приподнятые плечи, застывшие согнутые руки, скрюченные пальцы, фиксированное положение головы и «стеклянные» глаза, смотрящие исподлобья — пластический рисунок подчеркнуто сдержан. Медленное движение актера на камеру, в особенности на среднем и крупном планах, становится общим для киноэкспрессионизма приемом создания напряжения.

С 1922 г. экспрессионистский театр и кино обращаются к предельно реалистичному изображению, в некоторых случаях к документальности. Впоследствии это приведет к возникновению политического театра Эрвина Пискатора (1893–1966). Экспрессионистский герой из мира собственных кошмаров переходит в объективную реальность, субъективные представления вступают во взаимодействие с действительностью. Выработанный способ актерской игры сохраняется, но по сравнению с ранними фильмами и спектаклями экспрессионизма становится более нервическим.

Как уже говорилось, сценический (балетный и драматический) экспрессионизм сформировался, опираясь на предшествующий опыт живописи. Сосредоточившись на лице, на напряжении отдельных частей тела исполнителя (кисти рук, локти, колени), в экспрессионистском балете выработалась специфическая пластика выражения внутреннего мира героя, которую перенял и драматический театр. Заимствуя некоторые приемы кино, театральные мастера совместили опыт танцевального и экранного искусств: внимание к отдельным частям тела актера сочеталось с эффектом крупного плана. В результате имитации кинокадра на сцене рождались сверхэмоциональные художественные образы внутреннего «крика», воздействующие на зрителя суггестивно. Попытка перенести на сцену кинематографический прием крупного плана привела к более тщательной разработке светового контраста и актерской работы в свете. Лицо или рука актера высвечивались узким лучом прожектора, отчего черты изображения приобретали высокую резкость и в условиях большого пространства сцены выглядели «сверхестественными». При подобном освещении поле зрительского зрения сужается — есть только темнота и актер в столбе света. Впоследствии, экспрессионистско-театральная игра из сверхчувственной, утрированной становится более тонкой.

Элементы эстетики живописи, танца, кино стали неотъемлемой частью экспрессионистского спектакля. Взаимодействие разных видов искусств было обусловлено стихийным поиском средств художественной выразительности.

В экспрессионистском кинематографе в небольшом пространстве кадра утрированная пластика актеров, театральные декорации и яркий грим создают нереалистичную атмосферу действия. Возможность выбора точки съемки, игра с формой изображения и монтаж делают экранное повествование нелинейным, подчиняющимся логике чувств героев. Сочетание театральной условности и уникальное свойство кино придавать изображению реалистичность способствуют стиранию в кадре грани между объективным и субъективным.

Таким образом, взаимовлияние танцевального, драматического театра и кино расширило эстетику экспрессионизма и способствовало утверждению режиссерского тотального театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beil R.* Gesamtkunstwerk Expressionismus. Vorwort und Dank // Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. S.12–18.
2. *Макарова Г., Коренева М.* Танцевальное (балетное) искусство и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.539–544.
3. *Steffens W.* Expressionistische Dramatik. Velber bei Hannover: Friedrich, 1968. 165 S.
4. *Макарова Г. В.* Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. 325 с.
5. *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. 609 s.
6. *Boidol Chr.* Entgrenzungerscheinung im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters: Inaug. — Diss. Köln, 1969. 269 s.
7. *Benson R.* Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser. New York, Frankfurt am Mein: Lang, 1987. 277 s.
8. *Cossart v.A.* Kino — Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit. Essen: Die Blaue Eule, 1985. 117 s.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

БРИТАНСКИЙ ФЛЮКСУС

Великобритания к 1970-м оставалась одной из немногих европейских стран, незнакомых с флюксом. К этому времени из серии фестивалей и концертов он превратился в издательский проект, объединяющий разные явления и формы современного искусства. Расширение спектра используемых выразительных средств привело к включению в него ряда близких ему художественных явлений. В результате возникали проекты и группировки, которые формально не принадлежали флюксу, но почти повторяли его в своей деятельности. Среди них самое важное — «Флюкшоу» — своеобразное продолжение и развитие флюкса в Британии. Это была вторая выставка в Англии за всю историю флюкса, которая продемонстрировала, что он получил в 1970-е в тех странах, которые ранее не имели с ним дела, разнообразное, порой превратное понимание. Вместе с тем, история флюкшоу раскрывает особенности развития флюкса за пределами основных стран его распространения. В нём можно увидеть образец роста «культуры флюкса», её изменения в новых условиях под воздействием новых людей. Эти люди не участвовали в основании флюкса и их необычное понимание первоисточников превратило флюкс в почти цирковой эксперимент. Название проекта возникло в результате типографской ошибки: шоу было поименовано «fluxshoe» («флюксобувь») вместо «fluxshow» («флюкшоу»).

Пропагандистом идей флюкса в Англии стал К. Фридман. Ему принадлежит и идея проведения передвижной выставки в Великобритании, флюкшоу: «Фридман и Майк Уивер, директор Центра американского искусства Эксетерского университета, задумали флюкшоу < ... > как широкую антологию похожих на флюкс акций. Дэвид Майор, редактор издательства “Beau Geste Press” < ... > организовал выставку и фестиваль вместе с мексиканским интермедиалистом Фелипе Эренбергом (тогда жившим в Великобритании). Годовая выставка “Флюкшоу” совершила тур по Великобритании под эгидой флюкса < ... > Фридман собирал давних участников флюкса, поскольку полагал, что привлечение широкого круга артистов оживит движение. Он поощрял Майора к приглашению тех, кто практиковал искусство, связанное со флюксом, во всем мире. Позвали и тех, кто вместе с Фридманом был во флюксе с самого его начала» [1, р. 174]. В результате получилось пёстрое шоу, очень разнообразившее арсенал выразительных средств

флюксуса. Организаторы фестиваля исповедовали принципиальную случайность в выборе мастеров, им было безразлично, соблюдались ли какие-либо эстетические установки: «Люди во многих странах участвовали в аналогичных действиях, не зная о том, что они похожи на флюксус, или не зная даже о существовании флюксуса. Флюксшоу представило работы ведущих авторов флюксуса вместе с работами тех, кто расширил его понятие и дал ему иное толкование. Это толкование проникло в соприкасающиеся области интермедиального творчества, распространённые в 1970-е гг. Несколько новых технологий творчества оказались особенно заметными во флюксшоу, среди них концептуальное искусство, искусство перформансов, книжное искусство, почтовое искусство, боди-арт и стамп-арт» [1, р. 174].

Флюксшоу стало важнейшим художественным событием 1972 г. в Великобритании. Со временем из него выросла передвижная выставка, которая распространила флюксус по всей Англии. Начался проект в Эксетере, в Девоншире — крайне консервативной провинции юга страны. В начале 1970-х экспериментальное искусство ещё мало было представлено в Великобритании, а тем более в её провинции, поэтому флюксшоу стало громким и скандальным событием. В первый год своего существования оно, подобно небольшому бродячему цирку, совершило поездку по многим городам. Наибольший успех имели показы в Оксфорде и Фолмуте.

В 1972–1973 гг. выставка проходила под руководством Дэвида Майора, но в самом начале решающую роль сыграла поддержка Мачунаса и участие нескольких активных артистов флюксуса: «После двух лет подготовки, когда были привлечены Майкл Гиббс, Фелипе и Марта Эренберги, проект успешно стартовал» [2, р. 302]. Выставка поехала в британские провинции и дала толчок для появления британских художников флюксуса — Яна Бриквелла, Хелен Чедвик и других. Провинциальное и личностное флюксшоу развивалось параллельно с превращением глобального и коллективного флюксуса в факт истории искусств. Оно не только имело немало сходств с ним, но и породило много новаций, радикально изменивших флюксус. Как флюксшоу избегало Лондона и его влиятельного и выспренного мира искусства, таким же образом и большая часть деятельности флюксуса 1970-х гг. стала происходить в местах, отдалённых от центров современного искусства. Как флюксшоу было делом рук молодых художников, так и флюксус нового десятилетия приводился в действие малоизвестными любителями. Выставки и другие мероприятия флюксуса в это время происходили в Льеже, Милане, Сиэтле, и никогда не отражали атмосферы героического флюксуса 1960-х. Кроме ежегодных встреч в Нью-Йорке или случайно организовавшихся собраний в Берлине, флюксус начал второе десятилетие своей жизни вне пределов мира искусства.

Флюксшоу имело несколько творческих источников. События в Эксетере спровоцировал своими творческими контактами с Мачунасом в начале 1960-х гг. Майк Уивер. Их объединил интерес к конкретной поэзии. Интерес этот был недолгим, но именно благодаря поддержке Мачунаса идея организации в Англии чего-то, подобного флюксусу, не умерла. Начиналось воплощение её очень скромно. Создавались фотокопии и переиздания публикаций флюксуса. Но программа быстро видоизменялась, подвергалась дополнениям, в результате которых

флюксшоу быстро превратилось в урок по истории искусства флюксуса. Флюксшоу никогда не было тождественно флюксусу, но стало его продолжением и развитием. Флюксус изначально продвигал идею коллективного творчества, а флюксшоу способствовало воплощению этой идеи благодаря отрицанию управленческих претензий Мачунаса, которые привели флюксус к анархии. Такие качества эстетики флюксшоу как случайность, равенство возможностей, близость к жизни, допущение индивидуального творчества и готовность к взаимопомощи стали существенными предпосылками для принятия его методов многими художниками. Смешивая современные идеи с историческими заветами флюксуса и позволяя художникам различного происхождения и направленности выступать независимо от их статуса и взглядов, притом так, что они чувствовали себя вполне соответствующими принципам флюксуса, флюксшоу стало пространством общения художников, которое помогало питать и сохранять флюксус, продолжая его традицию. Такова была первая предпосылка эстетики флюксшоу.

Второй источник, который привёл к реальному воплощению флюксшоу, связан с именами Дэвида Майора и Фелипе Эренберга. Каталог первой выставки был напечатан издательством «Beau Geste Press». Основанное Ф. Эренбергом в 1971 г. и располагавшееся в сельском доме около Калломптона в Девоншире, оно стало одним из самых влиятельных среди художественных издательств Англии, занимавшихся в 1970-х публикацией произведений современного искусства. Ф. Эренберг выступил одним из организаторов, исполнителей и участников флюксшоу. Он уже имел опыт проведения художественных акций, до того как приехал из Мексики, и опыт участия в студенческих волнениях 1968 г. Оказавшись в Англии, он организовал с приятелями «Полигональную студию», ставшую удачным опытом группового искусства. Их первые художественные опыты выставлялись Сиджи Крауссом в магазине и галерее в Ковент-Гардене. Это было одно из мест в Лондоне, где художники в то время могли делать любое искусство, невозможное в других условиях. Первым их шоу стал проект «Семидневный цыплёнок», привлекая многих людей, среди которых был и Дэвид Майор, студент Эксетерского университета. Он проводил исследования флюксуса и увидел общность между ним и акциями «Полигональной студии». В результате ему пришлось в голову сделать что-то, подобное флюксусу, в Эксетере.

Общественность Девоншира благосклонно относилась к нехудожественным работам, как их стали называть, «красивым жестам» (beau geste — отсюда название издательства Эренберга). Здесь был арендован Лэнгфорд-корт, соломенный особняк XIV в. в деревне Клист Хайдон около Калломптона. Образовалась группа, состоявшая из Эренберга, Криса Велча и Дэвида Майора, разросшаяся впоследствии до коммуны художников во главе с Мартой и Фелипе Эренбергами и Майором.

База для появления «Beau Geste Press» была подготовлена, проект Майора собрал все имевшиеся документы по флюксусу для того, чтобы дать материал для работы издательства. Идея состояла в том, чтобы реализовать задумку Майора по изданию наследия флюксуса. Но жизнь группы вышла из-под контроля, и появившееся в результате флюксшоу превратилось в гораздо более масштабный проект. Материалы для него были собраны и изданы в виде каталогов [3; с. 4],

погружены в фургон и отправились в путь. Требовалось большое разнообразие материалов для представления, поэтому к участию приглашались и члены флюксуса, и близкие к нему художники, с которыми удалось связаться через Мачунаса и Хиггинса. «Beau Geste Press» продолжало издавать работы флюксуса и подобные им вещи, включая произведения Кена Фридмана («Эстетика»), работы Такако Сайто и Улисса Карриона («Аргументы»). Были изданы произведения Эренберга и Майора, Майка Наймана и Кароли Шнеман, Милана Книжака и многие другие.

Слово «флюкшоу» стало названием проекта с лёгкой руки Кена Фридмана. Он отвечал за деятельность флюксуса, его выставки и архивы в Америке и Европе и активно способствовал широкому распространению флюкшоу; благодаря ему оно стало систематически проводиться даже в Галерее Тейт. Его усилиями флюкшоу превратилось в международный фестиваль современного искусства, с десятками участников и тысячами зрителей. Сотрудничая с «Beau Geste Press», которое стало издавать среди прочих и его работы, Фридман добился серьезной финансовой поддержки для флюкшоу со стороны правительства и региональных властей. Был создан комитет по выставкам, выставка открывалась с начала нового учебного года. Каждое шоу строилось на том же самом ядре материалов флюксуса, которые исполнялись и ранее: тут были и материалы Фридмана и его корреспондентов, и многое из флюксус-коробок, посланных Мачунасом, и большое количество печатных работ, переданных художниками, Хансом Сомом и другими заинтересованными в продолжении флюксуса людьми. Инфраструктура флюкшоу была разработана Мартой Эренберг и состояла из серии картонных экранов, на которых проецировались флюксус-работы.

Первая выставка флюкшоу прибыла в Фолмут — первый город на её пути — в коробках. Значительная часть работ перемещалась по почте, поскольку была подходящего для пересылки формата. Многие работы доставлялись через Атлантику, многие были вскрыты таможней или потерялись. Выставка в Фолмуте проводилась в галерее колледжа, а перформансы — в Центре искусств, в других городах также использовались образовательные и культурные учреждения.

Флюкшоу в качестве крупнейшей выставки современного искусства в Англии «примирило первое поколение флюксуса с появляющимся на арт-сцене поколением художников Внутренней сети мейл-арта» [5, p. 100], соединение разных поколений стало возможным благодаря каталогу, который выпустили к выставке и который своим содержанием провоцировал продолжение аналогичной арт-деятельности в будущем. Флюкшоу «сопровождалось выходом каталога < ... > который воспроизводил работы, представил биографическую информацию об участниках и библиографию книг и периодических изданий. Каталог содержал перечисление имён и адресов участников, примеры представленных работ и вводную статью организатора» [5, p. 100]. Тем самым читателю каталога предлагалось ознакомиться с арсеналом художественных средств, найти художника, близкого по духу и настроению, и получить возможность обратиться к нему по почте с целью организации совместных акций.

Флюкшоу иллюстрировало общий стиль флюксуса в 1970-е гг. во всем его многообразии. Оно было принципиально международным и строилось вокруг нескольких звёзд первых лет деятельности флюксуса, всё ещё остававшихся

молодыми. Эти звёзды путешествовали по всему миру, по одному или по двое, и распространяли свои интерпретации флюксуса. Они стали действовать и в рамках флюксшоу. Первым художником флюксуса, который активно проявил себя во время создания флюксшоу, стал Эрик Андерсен, связанный с флюксусом ещё с 1963 г., когда он дал концерт в Копенгагене. В 1972 г. он организовал в Фолмуте акцию «Случайные зрители» — сценку, в которой публике совершенно бесплатно предлагались различные блага, об этом при входе раздавалось печатное уведомление с датой и временем предложения. Если кто-либо оказался бы достаточно храбрым, чтобы прийти в указанное время в назначенное место, то он обнаружил бы уведомление об изменении времени и места проведения акции. Если бы кто-то оказался достаточно настойчивым и следовал бы дальнейшим указаниям, то он нашёл бы самого Андерсена с обещанными бесплатными благами.

Эренберг представил сценку другого классика флюксуса, Джорджа Брехта, «Длительность красного и зелёного». Эта сценка включала поедание зелёного салата и выпивание бутылки красного вина, в то время как пятна красного и зелёного света проецировались на исполнителя. Сценка заканчивалась, когда салат был съеден, а вино выпито. Фактически сценарий Брехта не давал инструкций, кроме слов «красное» и «зелёное». Задача исполнителя заключалась в том, чтобы интерпретировать эти инструкции. Сценка и ранее неоднократно исполнялась, Такехиша Косуги впервые разыграл «Длительности» с зелёным салатом и красным вином в 1972 г. Дух флюксуса указывал, что любой человек может и должен исполнять сценку, как хочет, в том числе и используя опыт предшественников. Английская публика была смущена подобными акциями, бросавшими вызов традиционному восприятию искусства. Но поскольку аудитория состояла в основном из студентов, то успех был во многом обеспечен: публика отнеслась к новому искусству если не восторженно, то, по крайней мере, лояльно. Студенты и сами участвовали в акциях и ивентах, активно задействовались в дебатах, спровоцированных Андерсеном и Эренбергом. Одним из их совместных ивентов был «Турнир по пинг-понгу», который завершился продолжительными дискуссиями об искусстве.

Во время тура по Англии к шоу примкнули датские флюксус-артисты Кнут Педерсен и Пер Киркеби — оба участвовали в ранних фестивалях и печатных изданиях. Киркеби представлял ивент, заключающийся в изготовлении мозаики, которое никогда не заканчивалось, несмотря на помощь посетителей. Педерсен организовал, среди других акций, футбольный матч с двумя мячами — в сущности перформанс, призванный раскрыть смысл и предназначение игры и вызвавший целую серию вопросов и дискуссий о том, чем являются искусство, игра, соревнование, цель, и многое другое. Этот же ивент был воссоздан Педерсеном на выставке в Галерее Тейт.

Активно участвовали во флюксшоу японские артисты. Связи флюксуса с Японией были давними, они значительно укрепились во флюксшоу и в совместных проектах с «Beau Geste Press». Майор через Такако Сайто (успешную художницу флюксуса) познакомился с «Путешественниками в Тадж-Махал» — музыкальной группой, состоявшей из Такехиши Косуги, Рио и Хироко Койке, Юкио Тсучия. Они были опытными музыкантами и работали на всём протяжении

флюксшоу. Косуги вместе с Миэко Шиоми стал соучредителем в 1961 г. экспериментальной музыкальной группы «Онгаку» и выступал в середине 1960-х с целым рядом всемирно известных художников и музыкантов — от Такемицу и Раушенберга, до Ичиянаги, Кейджа, Пайка и Востелла. Его связь с флюксом установилась очень рано, у него была большая коллекция опубликованных ивентов, включенных в первую флюкс-коробку. Созданный Т. Косуги музыкальный проект «Путешественники в Тадж-Махал» занимался музыкальной импровизацией с конца 1960-х. Как группа они сформировались в Токио в 1969 г., а два их главных студийных альбома были изданы в 1972 и 1974 гг. и представили обширную коллекцию звуковых помех, пространственных и психологических импровизаций. Музыкальная эстетика группы оказалась близкой и созвучной флюксу. В своих номерах исполнители одевались в чёрные одежды, как это было принято на ранних фестивалях флюкса. Музыка, которую они играли, соединяла японскую традицию с новациями Кейджа и Штокхаузена. Но главное, что они принесли — это значительное влияние философии дзен. «Путешественники в Тадж-Махал» выполнили для флюксшоу ряд переработок ранних ивентов и свои собственные пьесы, составившие представление протяжённостью в двадцать четыре часа. Такой концерт был дан, в частности, в Лэнгфорд-корте — главном офисе «Beau Geste Press». Выступления ансамбля имели большой успех.

Аи-О — японский артист, участвовавший во флюксе со времени его основания, создатель радужных инвайронментов и пальцевых коробок, был первоначально призван для того, чтобы воссоздать для флюксшоу нью-йоркский флюкс-магазин, но вместо этого он устроил очередной инвайронмент, опутав верёвкой перила лестницы в «Музее современного искусства» в Оксфорде. Он представил ряд ивентов, сделанных столь аккуратно и ненавязчиво, что большинство зрителей не восприняли их в качестве художественных акций и попросту проигнорировали. Понимание флюкса Аи-О к этому времени сильно изменилось. Артист видел предназначение художника в том, чтобы просто говорить с людьми, делать простые ивенты, такие как, например, сидение на стуле или разжигание маленьких костров, построенных из спичек. За подобными ивентами должны были наблюдать один или два зрителя. Усиление философии флюкса, её окончательное сращение с идеями дзен, которое происходило во флюксшоу, было типичным для многих художников в 1970-е. В этой эстетике выполнено и поэтическое «Исследование в Стеделек-музее» Роберта Филлиу 1972 г., которое он использовал в качестве структуры для философских разговоров о состоянии мира. Таким же было понимание Мачунасом игр и спортивных состязаний как модели общедоступного искусства публичных перформансов.

Интернациональный список художников — участников флюксшоу, включал также канадцев Пола Вудро и Гива Робертсона, других европейских исполнителей различной степени таланта и успешности. В полной мере была обеспечена возможность роста как для новичков, так и для постоянных участников движения. Во флюксшоу участвовали и новые венгерские художники. Предполагался приезд Доры Маурер, Тибора Гайора, Януша Урбана и Эндре Тота. Однако разрешение на въезд в Англию получил только Тот. «Он появился на блэкбернском флюксшоу,

участвовал в венгерских акциях в марте 1973 года. Издательство “Beau Geste Press” выпустило первую западную публикацию Тота, “Ночной визит в Национальную галерею”, в 1975 году» [6, р. 126]. Все работы венгерских художников впоследствии вошли в коллекцию Майора.

Одним из самых опытных художников к моменту своего появления во флюксшоу была Каролин Шнееман, американка, проживавшая в Англии. Она стала известной благодаря своему чувственно-телесному хеппенингу «Радости мяса», кроме того, проявилась как радикальный режиссёр и автор живописных перформансов конца 1950-х. Несмотря на участие Шнееман в фестивале флюксуса 1970 г., на её последовательное согласие с идеями движения, Мачунас характеризовал её хеппенинги как слишком необарочные и потому не соответствующие ригористичному и лаконичному стилю ивентов, создаваемых во флюксусе. Участие Шнееман в шоу демонстрирует широту эстетических взглядов его руководителей и значительный плюрализм в трактовке программы флюксуса. Они старались избегать конфликтов, несмотря на недовольство основоположников. Сама Шнееман так характеризовала процесс, который происходил в рамках флюксшоу: «Флюксус всегда был моим сообществом, моей исторической опорой, друзьями, с которыми я разделила время и пространство, общие намерения и ценности... Я не флюксус-художник; но я преподавала флюксус, выполняла флюксус, жила среди флюксуса, путешествовала как флюксус. И теперь мои работы связаны с хеппенингами и ивентами, поскольку мы наблюдаем сближение художественных принципов хеппенингов живописных < ... > барочных < ... > подчеркнуто телесных), ивентов (чистых, кратких, игровых < ... > общественно нацеленных) и флюксуса (стремящегося к объединению с объектом, живого, обыденного, интерактивного < ... > экспрессивного)» [7, р. 469]. Шнееман понимала объединительную роль флюксшоу, преобразовавшего все формы акционизма, которые в 1970-е уже не могли оставаться прежними, поэтому флюксшоу стало историческим способом примирения разногласий между ними.

Активным участником поездок стал Барри Маккаллион, который присоединился к выставке не сразу. Во время подготовки шоу в 1970 г. он жил в Калифорнии, прочитал книги Кейджа, которые произвели на него большое впечатление, и стал применять принцип случайности к собственным перформансам. Он пытался связаться с Кейджем, который отправил его к Хиггинсу, а к этому времени Хиггинс, Ноуэллз и Уильямсы приехали в Калифорнию преподавать. Они научили его флюксусу, и он, оказавшись в Англии, активно включился во флюксшоу. Способ, которым Маккаллион присоединился ко флюксусу, стал традиционным уже в начале 1970-х — это был мейл-арт, распространявший идею и практику флюксуса, а затем и флюксшоу, довольно быстро. Мейл-арт стал важной составляющей флюксуса в течение нескольких лет. В 1960–1970-е это был способ представить идеи и произведения, передать их близким по духу художникам и сформировать у них чувство творческой связи. Небольшое число адресов, охваченных мейл-артом как «художественной почтой», быстро выросло до действительно массового движения. «Флюксшоу показало мейл-арт в действии: в выставке были представлены многие сетевые участники, хотя она, конечно, не ставила задачей целенаправленно показывать и использовать мейл-арт» [2, р. 302]. В рамках флюксшоу

в Фолмуте Маккалион представил две сценки. Первая включала ряд слайдов, документирующих жизнь тушки цыплёнка из мясного магазина: от покупки до жарки и поедания. Последние слайды показывали кости, обезжиренные и позолоченные, которые церемонно предавались земле. Слайды показывались в затемнённой комнате, этот процесс сопровождался описанием происходящего — рассказом о «преобразовании» цыплёнка. Для второй сценки Маккалион подготовил два свитка, один — с ругательствами, а второй — с приклеенными заголовками новостей из «Таймс». Волонтёр из студентов и автор по очереди читали свитки, возникали забавные и провокационные словесные совпадения. Идею осудили за то, что для чтения свитка с ругательствами была избрана женщина. Ещё один пример эстетики флюкшоу — ивент «Прогулка» в Ноттингеме. Он включал городскую карту, на которой (путём случайного разбрасывания стрелок по карте) были определены места, где прятались предметы. Участники путешествовали с места на место, собирали там вещи, а затем располагали их на холсте.

Деятельность флюкшоу освещалась не только в изданиях «Beau Geste Press». Интересовался его мероприятиями также Джанкарло Полити, издатель «Флэш-арта», когда-то бывший сторонником флюксуса и как коллективного, и как индивидуального течения. Он неоднократно публиковал информацию о дебатах и конфликтах внутри флюкшоу, обвиняя его в бездумном расширении границ флюксуса и доведении последнего до полного беспорядка и бессмысленности. Публикации во «Флэш-арте» характеризовали флюкшоу как приближение философии Мачунаса к реальности, как стремление представить художников, близких флюксусу стилистически, но не нашедших взаимопонимания с ним идеологически и эстетически. Один из руководителей флюксуса — директор «западного флюксуса» Кен Фридман — не соглашался с Полити и горячо доказывал, что флюксус способен к изменению, к включению в себя новых явлений и к расширению за счёт новых художественных явлений. Он утверждал, что флюксус стремится сломать границы с целью объединения в себе не только всех возможных достижений в современном искусстве, но даже и буржуазных социальных практик.

Другие художники думали иначе. Давид Дет Хомпсон полагал, что флюксус уже закончился, и что новые шоу 1970-х, такие как флюкшоу и его собственная «Международная энциклопедия сценариев и событий» 1973 г., только доказывают этот факт. Причисляя себя ко второму поколению художников флюксуса, он интересовался заимствованием, сохранением и продолжением его идей. Одна из главных идей Хомпсона заключалась в том, что лица во флюксусе менее важны, чем вещи и идеи, поэтому необходимо сохранять неизменное ядро художественной практики. При этом он принципиально различал флюксус и концептуализм на том основании, что флюксус, в отличие от концептуализма, никогда не исчерпывался просто идеями и инструкциями, а был группой исполнителей. В этом есть противоречие, но Хомпсон неоднократно выступал с этими идеями на флюкшоу: в Музее в Блэкберне, где он представил «Шепчущие письма» (серию самопишущихся текстов); на улице, где он читал лекции, используя жесты, доску и затычку во рту, с тем, чтобы его никто не понял. Это всё были вариации флюксуса, вполне сопоставимые с другими ивентами, представленными в ходе шоу.

Ещё одна артистка, Элис Хатчинс, чей «Ювелирный флюкснабор» был создан в 1970-е, понимала роль флюксшоу иначе: она думала, что флюксус всё ещё продолжался, но лишь в виде своих побочных линий. Флюксус, по её мнению, был сосредоточен на объектах, в то время как флюксшоу предоставляло возможность организации акций. Она никогда не выступала с ивентами и не писала сценарии для них, пока не представилось возможности сделать это на флюксшоу в Оксфорде, где был исполнен ивент «Сто два удара», темой которого стал древний колокол колледжа. Она прозвонила в колокол «Большой Том» и раздала всем виски «Bell's». Получилось простое и непретенциозное действие, соответствовавшее атмосфере фестиваля, что понравилось Дэвиду Майору. Таким образом, флюксшоу стало местом взаимодействия классического флюксуса и новых направлений, предлагавшихся отдельными художниками. В его рамках ранние ивенты Брехта, Шмита, Мачунаса были дополнены исследованиями флюксуса, превратившимися в новые формы акционизма. Ранние ивенты неизменно включались во флюксшоу и часто вызывали больший интерес, чем современные проекты. Ивенты, характерные для первых лет флюксуса, были названы Мачунасом «односложными неохайку»; они имели преимущество перед более поздними и более сложными действиями, поскольку были мобильными и легко осуществимыми. Природа классического ивента флюксуса проста, забавна, изящна, она создавала свою собственную атмосферу, которая становилась частью работы. Структура ивентов, предназначенных для того, чтобы быть потенциально повторяемыми, но при этом уникальными в каждом новом исполнении, отличала их от всех других типов акций. Это — одна из причин удачного включения произведений раннего флюксуса в поздние выставки. Его камерная атмосфера могла быть воссоздана в воображении любым человеком, готовым потратить немного времени и немного усилий. Поэтому создавались новые версии ивентов: большая часть содержания прочитывалась из сценария, особый способ фиксации сценариев позволял описать, зафиксировать и сохранить огромное число сценок.

Сценки могли создаваться и другим способом. Многие художники стремились уйти от тонкого камерного ивента к сложной, многосоставной общественной акции. Дэвид Майор хотел видеть деятельность флюксшоу как их сочетание. Открытость и многовариантность ивентов флюксуса, основанных на инструкциях, столь же гибких, сколь и определённых, дали флюксшоу возможность делать ставку на создание сценариев, подходящих различным лицам, различным обстоятельствам, различным ситуациям. Отклонение от первоначальных замыслов иногда оказывалось столь радикальным, что флюксус уже переставал быть похожим на себя. Идея флюксуса проявлялась во флюксшоу совсем не так, как это было у Хиггинса, Мачунаса или других представителей раннего флюксуса. Последовавшие за первым поколением молодых авторов не прекратили разрабатывать индивидуальные стили — каждый в разной степени приближения к идее коллективного флюксуса. Когда спросили у Джузеппе Кьяри, был ли он художником флюксуса, он ответил: «Как я могу сказать, да или нет, если с момента своего возникновения флюксус — только имя. Флюксус — самая неопределённая вещь, которую я знаю» [8, р. 28]. Эстетика флюксшоу стала своеобразной интерпретацией флюксуса:

«Работа во флюкшоу — работа, которая включает мысль, письмо, действие, инструкции, звуки и музыку, тишину, отправления по почте. Она включает участие и требование участия» [9, р. 363].

Разные варианты и интерпретации флюксуса теперь распространялись при помощи двух похожих художественных технологий, связанных с ним. Первой был мейл-арт в форме искусства корреспонденции, вторым — художественно оформленные листки, одностраничные периодические издания. Рост популярности книг, издаваемых флюксусом, также происходил благодаря использованию почты для распространения идей и артефактов вне системы галерей и музеев. Флюксус продолжал создаваться вокруг публикаций (в 1960-е это были в первую очередь издания «Something Else Press»), благодаря которым число сочувствующих его идеям увеличивалось. В 1970-х эта деятельность также поощрялась и была поддержана публикацией десятков небольших периодических изданий, которые популяризовали широкий диапазон флюксус-работ. Коммерческие периодические издания, распространявшие идеи флюксуса, оказались наиболее успешной художественной периодикой того времени. К ним относится, например, распространявшийся почтой артефакт мейл-арта — журнал «Commonpress» Павела Петаша, который представлял собой отражение идей флюксуса на новом институциональном уровне. Ещё одним был «Flash Art» Джанкарло Полити — издателя, регулярно покровительствовавшего идеям флюксуса и сотрудничавшего с Мачунасом. Успешным проектом стала публикация Бена Вотье и других сочувствующих ему авторов, дававшая каждому художнику по отдельной странице — специальный выпуск флюксуса «Хеппенинги и перформансы» 1978 г. Десятилетием раньше британское издание «Искусство и художники» стало переходным выпуском от флюксуса к его продолжениям, собравшим и подготовившим достаточную аудиторию для флюкшоу. Но обычно такими изданиями становились специализированные журналы, которые оказывали поддержку и расширяли интерпретацию флюксуса, увеличивая его аудиторию.

Художники флюксуса, с общепонятностью их акций, доступными выразительными средствами, вездесущим юмором давали значительную часть материалов для небольших художественных изданий и быстро стали легендарными в кругах искусства корреспонденции как формы мейл-арта, приведшей к завоеванию им достойного места в мире искусства. Благодаря флюксусу, технологии мейл-арта активно распространялись в художественном мире. Флюксус последовательно воспринимался в качестве главного источника манеры и стиля искусства корреспонденции. Он и первоначально складывался в переписке своих основателей — Пайка, Брехта, Уотса, Хиггинса, де Риддера и Мачунаса. Все они продолжили работать в рамках искусства корреспонденции в 1970-е. Связанные с ними художники также общались друг с другом и с флюксусом посредством писем. Флюкшоу охватил настоящий бум почтового искусства после того, как Клаус Грох публично поспорил с определением флюксуса, данным Дэвидом Майором. Это вызвало лавину переписки между его участниками. Организация Гроха «Международное сотрудничество художников», во многом подобная «Beau Geste Press», проявила себя в первую очередь в этой области. Её международная известность означала

обретение признания и успех искусства корреспонденции, теперь публиковавшего информационные листки, которые были базами данных для мейл-арта. Была создана целая сеть почтовых художников, которые относили себя ко флюксусу. Они образовали сообщество в виде международной корпорации, представлявшей альтернативу системе художественных галерей. Сеть опиралась на составленный Кеном Фридманом список адресов, который распространялся свободно и благодаря которому все художники, художественные группы, издатели могли связаться между собой.

Флюксшоу стало способом расширения сети флюксуса не только в Англии, где была успешно апробирована новая технология распространения артефактов. Доступ к выставке осуществлялся как её просмотр и чтение изданных текстов. Помимо этого, с 1972 г. каждому желающему был гарантирован доступ через Дэвида Майора ко всем заинтересованным во флюксусе по почте: к художникам, чтобы обсудить с ними любую работу, к организаторам выставок с любыми предложениями. В результате создавалась международная почтовая сеть художников-единомышленников. Благодаря ей, флюксус приобрёл обновлённую форму, которая могла быть интересной любому, ибо, как заявил Брехт, «если флюксус Вам подходит, носите его» [8, р. 30]. Сеть стала также и способом обсуждения флюксуса, способом включённой критики, выработки разных взглядов на него как на факт истории искусства.

Тем самым британский флюксус в виде флюксшоу стал следующим этапом распространения художественных технологий направления на новом витке его развития. Благодаря флюксшоу как специфически британской форме флюксуса, движение получило способ превращения в поистине всеобщее (по мнению его авторов) искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices* / Ed. by H. Crawford. Plymouth; Lanham: University Press of America, 2008. 340 p.
2. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* / Ed. by M. Crane, M. Stofflet. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984. 522 p.
3. *Fluxshoe Add End A 72–73* / Ed. by D. Mayor. Cullompton: Beau Geste Press, 1973. 26 p.
4. *Fluxshoe* / Ed. by D. Mayor. Cullompton: Beau Geste Press, 1972. 144 p.
5. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* / Ed. by A. Chandler and N. Newmark. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005. 465 p.
6. *Artpool. The Experimental Art Archive of East-central Europe: History of an Archive for Producing, Networking, Curating and Researching Art since 1970* / Ed. by G. Galantai, J. Klanizkay. Budapest: Artpool, 2013. 535 p.
7. *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle* / Ed. by C. Schneemann, K. Stiles. Durham: Duke University Press, 2010. 513 p.
8. *Anderson S. Fluxus, Fluxion, Fluxshoe // Fluxus Reader whole book* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Edition, 1998. P. 22–30.
9. *Held J. Mail Art: An Annotated Bibliography*. N. Y.; L.: Scarecrow Press, 1991. 534 p.

УДК 7.01

Е. А. Островская, С. В. Лаврова

ПРОСТРАНСТВО ЗВУКА VERSUS БЕЗУМИЕ ПОЛИФОНИИ МИРА

Современность заявляет о себе процессами глобализации мира, превратившими реальность в единое место коммуникаций. Необратимая универсализация культурных образцов и смысловых коммуникаций обрели свои отчетливые параметры и в рефлексиях подсистемы искусства. Искусство как социокультурная реальность и неотъемлемая составляющая общества претерпевает трансформации в направлении постижения нового течения времени и нового осмысления пространства. Подобные рефлексии необходимы, дабы смыслы системы не были стерты глобальными изменениями, несущими с собой гомогенизацию культур и утрату локальных специфик. Компрессия пространства и индивидуализация времени, явившие себя еще в 1980-х—1990-х гг., все отчетливее слышны в музыке. Пристальное внимание к новым концептам времени и пространства, очевидное в различных отсеках подсистемы искусства, заставляет задаться вопросом о релевантности общепринятого в обиходе гуманитарных наук.

Социология и антропология, религиоведение и культурология в течение многих десятилетий используют хорошо известный репертуар концепций времени и пространства. Любое новое исследование, следуя принятым академическим стандартам, вынуждено учитывать этот репертуар. А в нем — от бахтинского хронотопа и до аппадуревского глобального времени — стандартный набор соответствий концепций времени и пространства определенным типам обществ и культур.

Уже в обществах традиционных, с господством религиозных идеологий, мы сталкиваемся со сложными концептами времени и пространства. Европейские гуманитарии ярчайшими примерами исследования по этой теме давно признали концепцию хронотопа Бахтина и изыскания средневековых идей Хейзинги [8; 9]. Кроме того, в религиоведении и культурологии исследователь неизбежно обращается к собственным религиозным представлениям о времени и пространстве, почерпнутым из соответствующих доктринальных текстов. И здесь уже наблюдается поливариативность, выраженная в линейных и циклических концептах времени, в идее о пространстве избранного народа, трехчастном и многомерном делении вселенной, сакральной географии, соединяющем пространства древа мира, и проч.

В современных обществах высокодифференцированные религиозные концепты времени и пространства утратили статус универсальных объяснительных схем. Более того, в них обнаруживается конкуренция рефлексий и объяснений, предлагаемых различными подсистемами общества. Например, политическая подсистема претендует на трактовку пространства прежде всего как территории, суверенитета, границ, союзов и т. д. Экономическая подсистема видит простран-

ственное измерение реальности как поток обмена, торговли, продажи и распространения, с границами и без них. Религиозная подсистема, как и подсистема семьи, склонна воспринимать пространства как внетерриториальные просторы идентичности.

В этом контексте весьма уместно задаться вопросом: а каковы пространство и время в реальности? Они вообще существуют или всегда обозначаются заново, в зависимости от ракурса рассмотрения? Где искать ответы на эти вопросы, если смотреть на существующую реальность в ракурсе подсистемы искусства?

Мы сосредоточимся исключительно на вопросах, затрагивающих пространственное осмысление реальности. Нас будет интересовать пространство с точки зрения новой музыки или актуального музыкального искусства. В связи с этим важно учитывать, что актуальное искусство стремится к созвучности требованиям глобальной реальности, где от художника и композитора ожидается включенность в единое коммуникативное поле смыслов. Где же содержатся эти смыслы, и каким образом современный культуртрегер их опознает?

Мы считаем необходимым обратиться к анализу концептов пространства, предложенных основоположниками Новой музыки. Подчеркнем, что в таком ракурсе особое внимание будет обращено на анализ их собственных концепций и соответствующих музыкальных воплощений.

Начать следует с анализа концепта «звук». Сегодня в Новой музыке «звук» — это комплексное понятие, фигурирующее в композиторском творчестве, в том числе и в качестве «звукового поля». Уже в эпоху расцвета сериализма намечился переход от пуантилистического определения звука (как точечного феномена) к его трактовке в качестве многосоставного объекта с внутренней полифонией параметров. Так, П. Булез, декларируя свою технику мультипликации частот, примененную им в цикле «Молоток без Мастера», определяет звуки как частоты. Французский композитор объясняет тем самым сложность этого параметра. Звуковые поля, образованные после проведения мультипликации частот, есть не что иное, как звуковые комплексы, или «гроздь».

Уже во второй половине 1950-х гг. обнаруживает себя стремление к отказу от однородности звучания и структуры, столь характерных для пуантилистической музыки. К. Штокхаузен полагал в качестве возможности преодоления точечности создание статистических композиций. В своей идее он руководствовался общими статистическими характеристиками внутри заданного поля и определенных пределов.

Самый, пожалуй, яркий образчик принципиально новых трактовок пространства в музыке явил миру греческий композитор Я. Ксенакис. В 1954 г. он создал композицию «Metastasis», которая впоследствии была им реинтерпретирована в архитектурную конструкцию выставочного павильона «Phillips». Проект павильона Ксенакис воссоздал по собственным партитурным эскизам для Всемирной выставки «Экспо-58» в Брюсселе. Тогда же Ксенакис написал «разгромную» статью о сериалистическом методе. В фокусе критики оказались и примитивная арифметика сериализма, и отсутствие в его методах логических связей между звуковыми параметрами. Результат был ошеломителен: против автора статьи вос-

стал весь европейский авангард. Примечательно, что ни Булез, ни Штокхаузен абсолютно не поддержали реформаторской затеи. Даже для таких склонных к трансформациям композиторов покушение на привычное оказалось чрезмерным [1], хотя значительно позже они сами прошли аналогичный путь. Что же такое принципиально инновационное, ставящее под сомнение представления о пространстве музыки, предложил Ксенакис?

Он предложил представить звуковой образ гудящей толпы возмущенного народа, из которой выделялись бы частные выкрики, или возгласы, а сама толпа вела бы себя как единое целое. В данном контексте отдельные параметры не играют никакой роли. Ксенакис считал, что стремиться следует к порождению звуковой глыбы с заранее заданными свойствами. Достичь этой неординарной цели надлежало с помощью статистических методов математики, называемых им стохастическими [2, s. 5].

Специфика трактовки музыки проистекает здесь из инновационного определения звучания реального мира. Мир предстает как неорганизованный хаос полифонического безумия. Музыка трактуется в качестве пространственной формы, расставляющей четкие границы этой энтропии. Операционально композитор встает перед необходимостью генерирования первичного образа пространства для его последующей звуковой реализации и заполнения. Подчеркнем, что во многих работах Ксенакиса пространственные формы звука определены в качестве модели упорядочения первичного хаоса реальности мира.

Звуковое поле он именует «сонорным полем», а его элементы — «звуковыми массами» или «сонорами». В музыкальных композициях Ксенакиса звуковой/сонорный объект обретает собственную пространственную форму. Необходимо отметить, что для подобных экспериментов требовались особые средства передачи вновь организованного звучания мира. Таким средством стала спектральная музыка, подарившая возможность услышать микромир звука на уровне макروفонии [3 с.].

Основоположники спектрализма принимали акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Подобная работа со звуком сделалась возможной исключительно благодаря развитию компьютерных программ для анализа звука. В их число входит и программа, написанная на основе математической теоремы Жозефа Фурье. Впоследствии она получила название «быстрое преобразование Фурье» (БПФ).

Развитие средств восприятия и передачи тембровой составляющей звука — электронной музыки, микрохроматики, четвертитоновости и спектральной композиции — стало причиной кардинального перелома в трактовке музыкального звука. Музыка перестала быть сочетанием лишь звуковысот и ритма. Принципиально новым поворотом стал поиск внутреннего звукового пространства.

Эти поиски представлены в работах Х. Лахенмана, концентрировавшегося на классификации звуковых типов новой музыки. Там, где привычные характеристики оказываются неприемлемыми, он предлагает исходить из собственного пространства звука — атаки и затухания импульсов. Лахенман полагал, что

во внутризвуковом пространстве содержится множество импульсов. Со всей очевидностью они предстают при спектральном анализе звука: импульсы возникают и затухают по-разному, или с различной степенью регулярности. Собственное время звука позволяет разделить типы звуковых объектов на каденционные и тембровые, флукутирующие, фактурные, структурные [4]. Желая изобразить визуальную организацию внутреннего пространства звука, Лахенман разработал соответствующие схемы.

Каденционный тип, согласно представлениям немецкого композитора, включает в себя три подтипа: импульсный, колеблющийся и замирающий. Схематически каденционный тип обозначен простым треугольником. У импульсного звука может быть несколько процессов атаки и затухания. Колеблющийся звук подразумевает множественность импульсов атаки и затухания. Замирающий содержит синхронизированные процессы его снятия, причем процесс естественного затухания может быть крещендирующим.

Тембровый тип звука являет собой особое состояние дления во времени. Флукутирующий тип схематически подобен орнаменту. Его простейший пример — трели и тремоло — повторяющиеся во времени процессы.

Фактурный тип — это также звук-состояние. Слуховое воздействие этого типа Лахенман сравнивает со звуками окружающей среды — бесконечный поток различных звучаний, сливающихся в макро-звук.

Последний — структурный тип являет собой строго просчитанную организованную внутреннюю форму. Разнокачественные детали и элементы, каждый из которых обладает также своим собственным временем, вливаются в общий детально структурированный тембр. С точки зрения звуковой иерархии, этот тип самый сложный и высокоорганизованный. Таким образом, представленная типология Лахенмана иерархична: каденционный — тембровый — флукутирующий — фактурный — структурный.

Стремление обозначить визуальные корреляты внутренних пространств музыки обусловлено поиском комплексных средств передачи новой музыки. Так, восприятие новой музыки с присущими ей пространствами не ограничено лишь аудио-аспектом. Вместо классического нотного текста исполнитель нередко оперирует «картами» звуковых пространств.

Визуальные корреляты пространства музыки детально осмыслены и в творчестве итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Он полагал, что пространственный аспект бытия есть отправная точка не только для музыкальной внутренней формы, но и для всех прочих составляющих системы искусства. В опубликованном сборнике его лекций эта тема развернута в полном объеме. Шаррино совершает попытку проследить развитие определенных типов организации пространства в различных видах искусства на протяжении всей человеческой истории [6].

Основопологающим принципом его собственной концепции становится идея организации пространства. И здесь композитор руководствуется предварительными «звуковыми картами». Сознательно отказываясь от риторики как в собственном творчестве, так и в способе трактовки музыкальной истории, он основывает

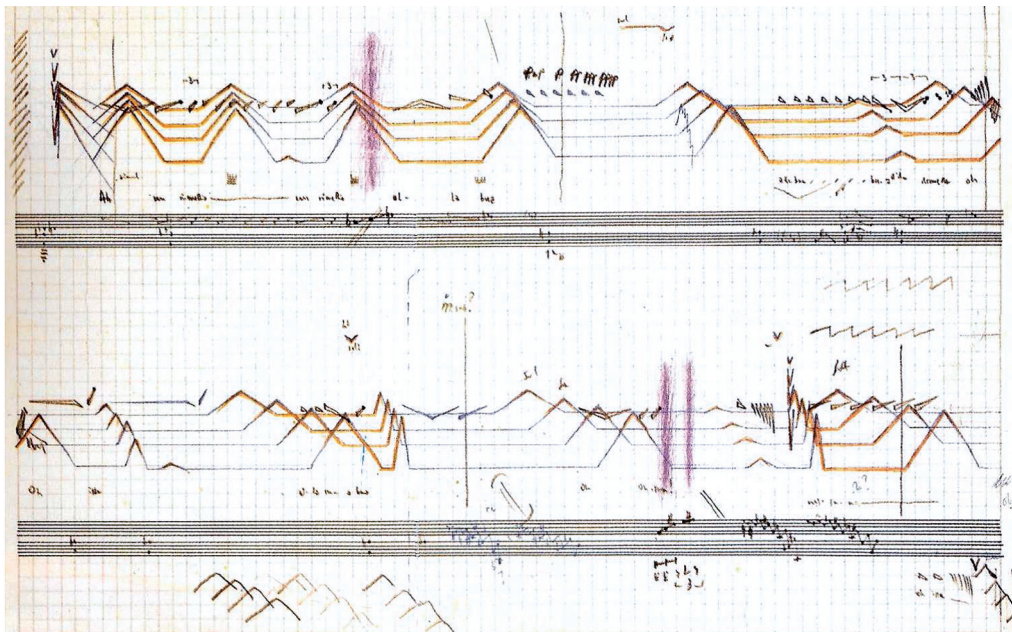
развитие музыкальной композиции на предварительных схемах, или звуковых картах («carte da suono»).

В соответствии с «carte de suono» композитор планирует «руководство музыкальным восприятием». Отталкиваясь от ярких зрительных образов, он предлагает оригинальную концепцию «фигур». Композитор оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями. Мелодические движения и динамика развития фигур отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под диаграммой. В качестве примера приведем звуковую карту к фрагменту оперы «Персей и Андромеда» (1984).

Благодаря этой диаграмме, мы воочию соприкасаемся с методом визуализации внутреннего пространства звука. В «Персее и Андромеде» Шаррино руководствовался образом морских волн. Реализация образа осуществляется при помощи электронной обработки звуков и особой трактовки тембров музыкальных инструментов. Основное средство развития — фазовый сдвиг волн.

Диаграммы демонстрируют особый способ предкомпозиционного процесса, в котором автор схематично рисует себе целое и представляет детали. Звуковая информация кодируется с помощью соответствующих знаков и символов. Микромир и макромир, детали и общее видение, процесс и форма в этих диаграммах становятся визуально управляемыми.

Составляя типологию «фигур», композитор перечисляет пространственные символы, которые вне зависимости от эпох и стилей проявляют себя во всех возможных видах искусства. К таковым относятся аккумуляция, мультипликация,



С. Шаррино. Звуковая карта к опере «Персей и Андромеда».

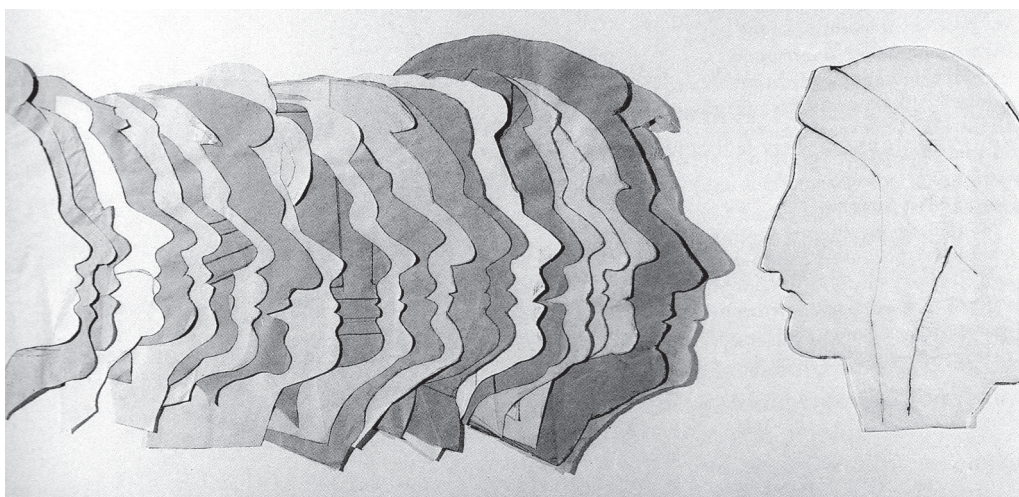
«небольшой взрыв», генетическая трансформация и «формы с окнами». Аккумуляция — это процесс накопления энергии в движении к кульминационной точке. Тишина постепенно заполняется звуковыми элементами, происходит уплотнение. [6, с. 25]. В качестве примера Шаррино приводит картину Джейсона Поллака — пример поразительного единства хаотических моделей на холсте.



Д. Поллак. Numero 1 (1948)

Здесь, на наш взгляд, особенно ярко предстает одна из центральных идей Новой музыки — пространство преобразует энтропию реальности мира в организованное целое. Абсолютно неважно в конечном итоге: что конкретно послужило идеей, поспособствовавшей конечной целостности звучания. Это может быть и причудливая комбинация пения птиц, и звучание утренней снегоуборочной машины под аккомпанемент предрассветного хора.

Мультипликация — нечто особенно близкое к природе. Она воплощает постепенный переход от пустоты к чрезмерной наполненности, которая вполне может быть хаотичной. Свойства заполнения довольно сложно прогнозировать. Необходимо также отметить, что ни аккумуляция, ни мультипликация не имеют у Шаррино каких бы то ни было математических аналогий. В качестве примера мультипликации композитор приводит каноническую технику из «Реквиема»



М. Чероли. «Поэты» (1965)

Лигети. Ее специфика заключается в стремлении к созданию плотных резонирующих звуковых структур, трансформирующихся в нечто принципиально новое по мере распада прежних детерминант. Кроме того, Шаррино приводит в качестве примера инсталляцию «Поэты» малоизвестного скульптора послевоенной Италии Марио Чероли.

С точки зрения Шаррино, на данном этапе развития Новой музыки логика и структурность не являются универсальными законами, а пять вышеупомянутых этапов складываются в соответствии с событиями природы. В музыке последнего времени преобладала конструктивная логика, выступавшая сама по себе источником вдохновения и творческой энергии. Новая музыка обнаруживает движение в сторону сопротивления формальной логике, обретения новых принципов, способных оживить замершую структуру. Более того, новая музыка следует дискурсивной, а не конструктивной логике.

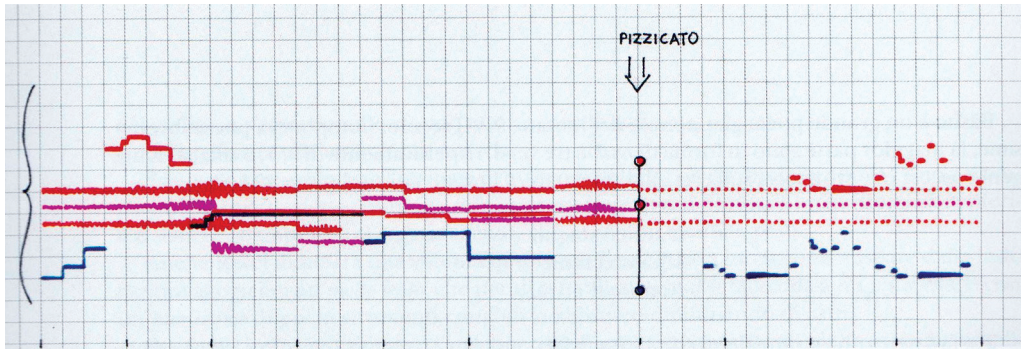
«Небольшой взрыв» Шаррино иллюстрирует начальными тактами своей Второй фортепианной сонаты, где последующие за первоначальным кластером звуки и аккорды подобны осколкам, разлетающимся в различные регистры.

Далее он рисует «звуковую карту» фрагментов из двух сочинений из предшествующих эпох: Второй части Квартета op. 161 Ф. Шуберта (такты 147–157) и «Шехерезады» М. Равеля.

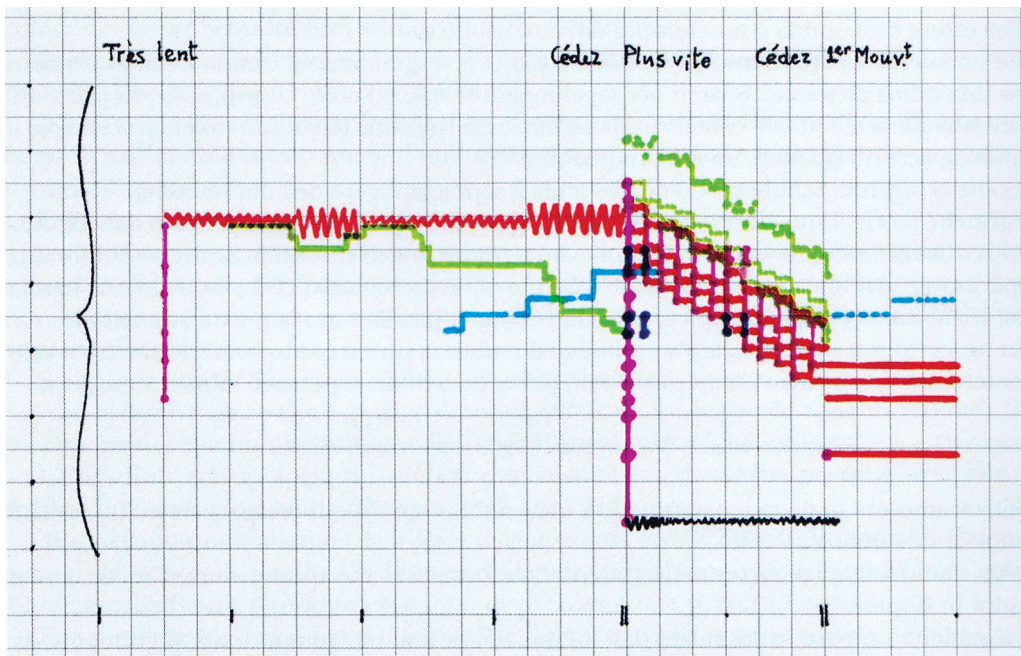
Генетические преобразования или процесс генетической трансформации в музыке и, исходя из теории Шаррино, в искусстве вообще [6, s. 78] подобны

Salvatore Sciarrino
II SONATA (1983)
per pianoforte

С. Шаррино. Вторая соната для фортепиано



С. Шаррино. Звуковая карта Квартета ор.16 Ф. Шуберта (вторая часть, такты 147–157)



С. Шаррино. Звуковая карта к увертюре «Шехерезада» М. Равеля

процессу роста живого организма. Основной идеей здесь служит принцип самоподобия и образования самоподобных структур. В фокусе внимания Шаррино оказывается феномен индивидуальной раздвоенности или «самоподобия». Самоподобные преобразования определяются свойствами, выражаемыми законами из области фрактальной геометрии. Фракталы бывают континуальными и дискретными – Шаррино интересуют дискретные. Именно они оказываются структурными компонентами его музыкальных композиций, выстраиваемых с помощью принципа организации пространства, называемого «формы с окнами» [6, с. 97].

Шаррино не пытается выстраивать репризные композиции с принципом трехчастности, поскольку процесс трансформации элементов здесь не несет в себе никакого пространственного содержания. «Формы с окнами» образуются в соответствии с принципом сознательного разрыва формы. Прерывность импонировала Шаррино как способ вырваться из тенет классической трактовки времени в музыке. Принцип «формы с окнами» становится отправной точкой композиции и единым организующим каркасом полифонического процесса, позволяет передать внутреннюю многомерность пластов пространства музыки. Объясняя этот принцип, Шаррино апеллирует к изобразительному искусству, к полотну Макса Эрнста «Il giardino di Francis» (Французский сад), где с точки зрения композитора, присутствует эффект пространственного разрыва, открывающего дверь в иное измерение.

Претендующая на универсальность типология Шаррино представляет собой уникальный пример взаимодействия множества принципов мышления в рамках общей идеи. Все приведенные выше примеры характеризуют принципиально иной подход к звуку как обобщенному звуковому образу. Слуховой образ можно определить в качестве представления звуковой сущности, «демонстрирующей некоторую когерентность в своем акустическом поведении» [7, с. 259].

Подводя итог, сформулируем принципиально новое направление концептуализации пространства, которое явила нам Новая музыка или музыкальный отсек актуального искусства. В этих рамках мир трактуется как полифония энтропии, хаотичная реальность без форм и границ. Эмансипировавшись от академически принятых стандартов, отринув классические концепты времени и пространства, Новая музыка трактует самое себя как автономную реальность. Таким образом, она принимает на себя функцию упорядочения реальности, придания ей формы. Она трактует пространство как собственную внутреннюю форму, а отнюдь не как нечто внеположенное музыке. Она не желает более заполнять собою заранее

заданные другими подсистемами формы и внешние пространства, будь то пространства как локусы или пространства как внешние по отношению к ней формы. Новая музыка обнаружила собственные звуковые поля. И творчество композитора нацелено на их исследование, драматургическую организацию и путешествие в них.



М. Эрнст. Французский сад (1962)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Blätter G.* La crise de la musique sérielle. Reprinted in *Kéleütha*, 1955. p. 39–43.
2. *Xenakis Y.* Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition). Pendragon Press, 1992. 400 p.
3. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке (пер. Д. Шутко) / Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.
4. *Lachenmann, H.* Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1970. S. 21–30.
5. *Sciarrino S.* Carte da suono (1981-2001). Palermo: Cidim Novecento, 2001. 466 s.
6. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. S. 98.
7. Теория Современной композиции / отв. ред В.С. Ценова. М: Музыка, 2005. 624с.
8. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
9. *Хейзинга Й.* Homo Ludens [Человек играющий]. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция. 1997. 416 с.

УДК 780.8:780.616.432

Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ РЕ МИНОР С. СЛОНИМСКОГО

Музыкальная культура XX в., в которой полифония занимает одно из ведущих мест, отличается многосоставностью и моноуровневостью. Значение полифонического письма в творчестве современных авторов резко возрастает. Полифонические жанры и формы возрождаются и трансформируются в творчестве многих современных композиторов. Так, в «*Lutus tonalis*» П. Хиндемита, целом ряде циклов: 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, А. Флярковского, Р. Щедрина, различных сборниках, в частности, Полифонических тетрадах А. Хачатуряна и А. Пирумова органично преломляются современные приемы. В музыкальном искусстве конца XX — начала XXI вв. полифония остается одним из важнейших стиливых элементов музыкального мышления. Реновация полифонического письма достигается новым образно-интонационным наполнением. Музыкальный язык усложняется, преобразуется тематический материал, часто в связи с нетрадиционными способами применения современной аккордики. Использование полиритмики и политональности, разнотемной фактуры, сонористики и алеаторики (в виде многослойности пластов) порождает в композиции, драматургии и оркестровке полифонию высшего порядка (Х. Кушнарев).

Концентрацией полифонического письма в творчестве С. Слонимского отмечен цикл «24 прелюдии и фуги». Он написан в 1994 г. и посвящен памяти Александра Наумовича Должанского, выдающегося исследователя полифонического стиля Д. Шостаковича. Цикл Слонимского выстроен по восходящему хроматизму, из чередующихся мажорных и минорных тональностей. Как отмечает А. Гусева: «Выстраивание цикла по хроматизму вверх, где каждая ступень ряда от звука “с” представлена в двух вариантах — мажорном и минорном, сразу же отсылает нас к традиции баховской эпохи»² [1, с. 295]. Пьесы субцикла Слонимского исполняются без перерыва, *attacca*, так же, как у И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича. Как подчеркивает А. Гусева: «Слонимский находит новые тональности в драматургии тональных структур и создает свою, глубоко оригинальную композиционную стратегию исторических перекрестных связей» [1, с. 296].

Проследим особенности реновации полифонического письма Слонимского на примере *d-moll* ной прелюдии и фуги № 6. Форма Прелюдии представляет собой тему с 3-мя вариациями (таблица 1). Ее гармоническая и фактурная составляющая генетически восходят к пассакалии Генделя (рисунок 1 А). Натурально-

² См. также: Печерская Э. В. 24 прелюдии и фуги С. Слонимского / Вольные мысли к 70-летию композитора. СПб.: Композитор, 2003. С. 457–466.

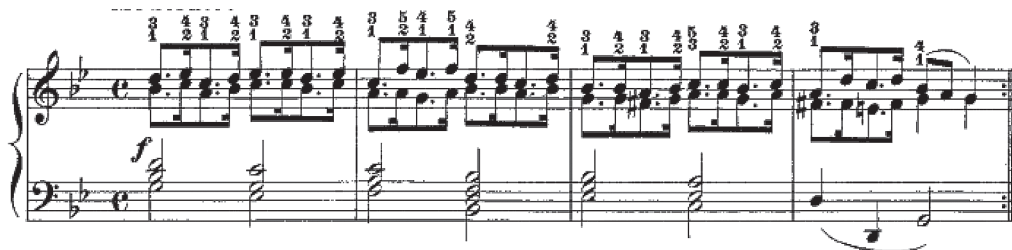
ладовая основа мелодики прелюдии опирается на хорально-гармоническую вертикаль и изложена в *d-moll*'е, с ярким миксолидийским повторением следующей фразы в *F-dur*'е. Секвентное развитие в восходящей третьей *A-dur*'ной фразе, второе предложение, торжественно завершается кульминацией в кадансе, где выделяется каждая доля хоральной вертикали. Контрастное противопоставление двух элементов хорально-маркированной вертикали и акцентированного баса суммируется в завершении экспозиционного построения темы разомкнутого 9 тактного периода. Характер пассакалии выделен также динамическим противопоставлением первого (*marcato, f*) и второго (*sf*) предложений, в расширенном кадансе возвращающего изложение темы к основной тонике (рисунок 1 В).

Таблица 1

Тема и 3 вариации прелюдии *d-moll* Слонимского

Тема и вариации	A	A ₁	A ₂	A ₃
Структурное членение	1–9=9т.	10–17=8т.	18–24=7т.	25–33=9т.

А) Пассакалия Генделя



Б) Прелюдия Слонимского



Рис. 1. Темы Пассакалии Генделя и Прелюдии Слонимского:

В музыке трех вариаций Прелюдии Слонимского в свободно-вариабельной фактуре сочетаются хоральное и арпеджированное изложение. В последней вариации кульминация пьесы подводит к монолиту двух аккордовых пластов, звучащих на *fff con forza* и завершающих построение *D-dur*'ной тоникой (баховский принцип), торжественно подготавливая появление темы фуги *attacca*. В процессе развития трех вариаций возникают аллюзии темы пассакалии с инвариантом барочной сарабанды. В двух фактурных вариациях (первой и второй) хоральная монументальность расцветивается юбилеями, благодаря которым форма каждой из них сокращается. В первой вариации арпеджированные пассажи триолей при сохранении гармонической вертикали сокращают структуру темы до 8 тактов. Во второй вариации фигурации шестнадцатыми варьировано сжимают форму до 7 тактов. В последней, третьей, репризной вариации на новом уровне возвращается хоральная фактура темы, сохраняя ее 9-тактную структуру.

Фуга двойная 3-х голосная. Контраст тем выявлен не только жанрово, но и структурно, с отдельными экспозициями и двумя свободными частями, в которой совмещается развитием обеих тем. Обе темы состоят из 4 тактов. Экспозиция первой сохраняет структурное единство баховских фуг, а проведение второй темы «квази-серии» ассимилирует шёнберговскую традицию (рисунок 2 А, Б).

А) 1 тема



Б) 2 тема



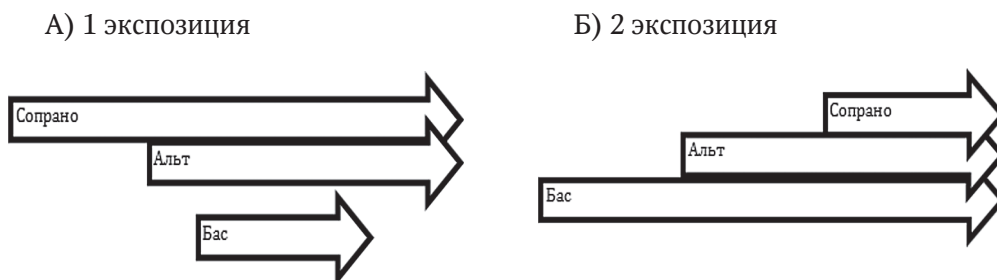
Рис. 2. Темы фуги *d-moll* Слонимского

Экспозиция первой темы фуги *d-moll* демонстрирует жанровое единство с жигой, с ее характерной пунктирной остинатностью и затактым квартовым починном начальной интонации. Тема состоит из звуков натурального минора: *d-a-b-g-e-f-c*. Экспонирование ее подчеркнуто контрастно. Диатоническая танцевальность первой темы выделена вступлением голосов: сопрано, альт, бас и архитектурно противопоставляет хроматической поступательности введения второй темы — бас, альт, сопрано, представляя симметричную законченность драматургии двух экспозиций (таблица 2 А, Б).

Тональный ответ первой темы (*a moll*, 5–8 т.) преломляет баховскую традицию. В контрапункте с неудержанным противосложением все развитие подводит

Т а б л и ц а 2

Порядок вступления голосов темы 1 и 2 экспозиций



к первой интермедии (9–16 т.). В ней преобразуется последний элемент темы (мелодический каданс). Два звена канонической секвенции, в основе которой лежит свободное варьирование противосложения, даны в контрапункте и модулируют в основную тональность (9–12 т.). Третье проведение темы трехголосной фуги проходит в басу с новым противосложением (*d-moll*, 17–20 т.). Вторая интермедия построена на канонической секвенции, свободно трансформирует подголосочные принципы полифонии Глинки, в которой переосмысляются элементы того же противосложения (21–24 т.) В свободной части тональное проведение первой темы проходит стреттно в двух голосах на *mf* (25–28 т. тема бас – альт, *g moll – B dur*). Далее на тихой кульминации (29–33 т.) *tr* звучит стретта темы в басу и сопрано в *Des* и *B*, замыкая первую свободную часть фуги (таблица 3 А, Б).

Т а б л и ц а 3

Структура фуги *d-moll* Слонимского

А) Экспозиция 1 темы

Такт	1–4	5–8	9–16	17–20	21–24
Сопрано	Тема (<i>d</i>)	Противосл. ₁ . Не удерж. Матер. мелодич. Каданса темы	И ₁ =8 т. Мат. из противосл. ₁ . использует св. Канон. Секвен. своб. Контрап. 2 звена, по 2 такта	Противосл. ₁ .	И ₂ =4 т. на мат. Противосл. ₁ .
Альт		Ответ тональ- ный (<i>a</i>)	Материал из проти- восл. ₁	Противосл. ₁ .	
Бас				Тема (<i>d</i>)	

Б) Свободная часть 1 темы

Такт	25–33
Сопрано	Тема: 2-х гол. Стретта бас. (g) и альт. (B) 29–33 т. басом (Des) и сопрано (B) (кульмин. Две 2-ные стрет.)
Альт	Тема: 25–29 т.
Бас	Тема: 25–29 т. Тема: 29–33 т.

Во второй экспозиции тема звучит в басу в виде неполной серии, состоящей из пяти звуков (*b, h, c, as, a* – 34–37 т.). Одновременно вместе с прямым движением баса в двух верхних голосах (альт, сопрано) даются противосложения. Оба противосложения построены на свободном движении элементов темы. Далее обращение темы в басу звучит одновременно с проведением ее в альту от *d* и в сопрано от *h* (38–42 т.) Инверсии в обращении и в ритмическом варьировании даны в последующих тактах баса (от *e, a, u des* – 43–47 т., 48–49 т., и 51–53 т.). При этом, в верхних голосах предстает свободное интонационное и ритмическое преобразование этих инверсий. Тихая кульминация в верхних голосах (альт, сопрано) отмечена канонической секвенцией на первом, трехзвучном элементе темы в уменьшении (50–53 т.).

Вторая свободная часть построена на совместном развитии двух тем – первой диатонической и второй хроматической (серия). В басу звучит первая тема (*d-moll*, 54–57 т.). В этот момент дается свободный контрапункт, вариант второй темы, в терцовом дублировании двух верхних голосов. Следующее, производное соединение двух тем, дано в вертикальной перестановке (58–62 т.). Первая тема в *d-moll* у альты, а в басу и сопрано стретта второй темы. Последующие волны развития – двухголосная стретта первой темы в *d-moll* (63–67 т.) и кульминационная зона динамической репризы, совмещают проведение двух тем (68–70 т.). Первая волна кульминации (67 т.) – первая тема в сопрано звучит в контрапункте со второй в основной тональности. Здесь в двух голосах дублируется кварто-квинтовое движение (бас, альт). Их связь выявляет свободный вертикально-подвижной контрапункт в виде производного соединения трех голосов (68–70 т.) по отношению к первоначальному (см. 54–57 т.). Вторая кульминационная волна также представлена трехголосным соединением двух тем. Вторая тема звучит в басу в октавном дублировании, а первая противопоставляется в сопрано основной тональности с противосложением (77–80 т.). В заключении, на органном пункте тоники, секвентно проводится противосложение, построенное на последнем элементе первой темы (81–84 т.), которая динамически размыкается к за-

вершающему кадансу всей двойной фуги на *ff* (85–87 т.). В этой свободной части обе темы звучат в контрастном единстве противопоставления как в строении, так и в принципах организации развития на *f* (таблица 3 В, Г, Д).

В) Экспозиция 2 темы

Такт	34–37
Сопрано	Противосл. ₂
Альт	Зерк. инверсия
Бас	Тема (Микросерия): 5 звуков (прямая <i>b</i>)

Г) экспозиция 2 темы (продолжение ее развития)

Такт	38–42	43–47	48–49	50–53
Сопрано	Тема: прямая стретта	Тема: прямое	Квартовый орг. пункт (<i>f</i>)	Тема: в ум. (<i>g</i>)
Альт	Тема: прямое	Тема: зеркало	Квартовый орг. пункт (<i>c</i>)	Тема: в обращ. и ум. (<i>es</i>)
Бас	Тема: обращ. (<i>as</i>)	Тема: обращ. (<i>e</i>)	Тема: обращ. (<i>a</i>)	Тема в обращ. (<i>des</i>)

Д) Свободная часть 2-х тем, реприза с совместными проведением двух тем в стретте:

Такт	54–57	58–62	63–66	67–71	72–76	77–80	81–87
Сопрано	Тема ₂ : инверсия (<i>a</i>) Стретта ₆	Тема ₂ : (<i>f</i>) Стретта		Тема ₁ : стретта (<i>d</i>) <i>f marcato</i>	Тема ₂ : (<i>d</i>) ритм. Вар. В ув.	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>ff</i>	Кода Против. ₁ <i>con forza</i>
Альт	Тема ₂ : инверсия (<i>f</i>)	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>)	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) Стретта ₈	Тема ₂ : В дубл. (<i>a</i>)	Тема ₂ : (<i>a</i>) В ум. ритм. Вар., 2 раза	Против. ₃	Тема ₂ обращ.
Бас	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>mf</i>	Тема ₂ : (<i>d</i>) зеркальное	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>piu f</i>	Тема ₂ : (<i>f</i>) прямое	Тема ₂ : (<i>g</i>) в обращении	Тема ₂ : (<i>d</i>) В ритм. Вар. дул. в октаву	Октав. орг. Пункт тоники+ каданс (ДТ)

Таким образом, вся fuga представляет собой двойную, стреттную с отдельными экспозициями форму и двумя свободными частями. Первая свободная часть стреттно развивает тему, преломляя традицию Глинки. Вторая свободная часть представляет собой динамическую репризу-кульминацию двух стреттно звучащих тем. Каждая из них сохраняет свою линейную целостность монотематического развития, и при этом органично соединяясь между собой по принципу контраста-сопоставления. В целом представляется новый современный тип двойной fugи, репрезентирующей и одновременно развивающей традиции предшествующих эпох с новыми находками в сфере полифонического письма. В ней сочетаются черты стреттно-контрапунктической и тонально-развивающей fugи эпохи барокко с встроенной свободно-адаптированной сериальностью и вариативностью подголосочного развития, характерного для русской традиции.

Итак, в анализируемой полифонической форме совмещаются черты различных эпох — XVIII и XX вв., органично преломившие индивидуальные черты композиторов Баха, Шёнберга, Глинки, Стравинского и Шостаковича. Создан неповторимый облик полифонического письма композиции С. Слонимского. В этом произведении С. Слонимский вступает в диалог с традицией Баха через обращение к ХТК, а также творчески свободно интерпретирует полифоническое письмо неоклассицизма А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского, совмещая его с характерными элементами стиля Д. Д. Шостаковича сквозь собрание его прелюдий и fug, создавая новый тип современной полифонической формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусева А. В. 24 прелюдии и fugи С. Слонимского: взгляд назад или размышление о будущем / От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сб. ст. по материалам международного форума к юбилею С. Слонимского (4–7 апреля 2012 г.). СПб: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 294–306.

УДК 787.61

Ю. А. Финкельштейн, Н. В. Маковская

СПЕЦИФИКА ТРАКТОВКИ ТЕМБРА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ.
«ТОККАТА» И «СЕРЕНАДА»

Одним из ярчайших явлений в музыке XX в. с полным правом можно назвать Софию Губайдулину (р. 1931). Она — живой классик современной музыки, наряду с такими композиторами, как Альфред Шнитке и Эдисон Денисов, является представителем русского музыкального авангарда. Высоко оценивает творчество Губайдулиной В. Холопова: «С. Губайдулина принадлежит к числу наиболее значительных советских композиторов второй половины XX в. Ее музыке свойственна большая эмоциональная сила, крупная линия развития и вместе с тем тончайшее ощущение выразительности звука — характера его тембра, исполнительского приема» [3].

Именно о вопросах тембра пойдет речь в данной статье. Двадцатый век подарил огромную свободу в выборе музыкальных средств, фактически «подорвал устои» в понимании музыкантов, принадлежавших классико-романтической эпохе. Эксперименты в области звука стали общей тенденцией времени. «Именно звукообразность стала той областью, где происходили всеобщие поиски и открытия современных композиторов» [8, с. 95]. София Губайдулина, как и многие другие ее коллеги, искала новые точки опоры для своей музыки. В 1960–70-е гг. композитор увлекалась написанием камерной инструментальной музыки, интересуясь прежде всего вопросами тембра, его разнообразия.

«Токката» и «Серенада» для гитары соло, написанные Губайдулиной в 1969 г., представляются нам весьма интересными в качестве объекта анализа образного строя этих произведений, выразительных средств в контексте творчества композитора, ее экспериментов в области тембра. Несмотря на очевидную значимость и оригинальность, «Токката» и «Серенада» редко становились объектом исследования музыковедов.

Поиски новой музыкальной выразительности привели композитора к использованию новых тембров. Источниками вдохновения для нее на этом этапе становятся не только традиционные, привычные инструменты оркестра, но и всевозможные ударные, в том числе восточные: композитор использовала китайские тарелки, индийские колокольчики в пьесе «Шум и тишина» (1974), бьянь-джунь в «Музыке для клавесина и ударных» (1972), китайские яогу, баньгу, чукотский ярар в «Юбилеи» (1979) и т. д. При этом Губайдулиной были изобретены некоторые новые способы звукоизвлечения на ударных, которые раньше не применялись [5, с. 109]. В результате обращения к тембру виолончели возникают «Десять этюдов» (прелюдий) для виолончели (1974), которые становятся своеобразной школой техники звукоизвлечения на этом инструменте. На новых приемах основаны инструментальная и вокальная партии в кантате «Рубайят»

(1969) — здесь композитор вступает в область инструментальной и вокальной сонорики. Новаторские открытия в области музыки для баяна были сделаны Губайдулиной в 1978 г., когда ею была написана пьеса «De profundis» («Из глубины взываю») для баяна соло, ставшая одним из самых исполняемых в мире современных произведений для этого инструмента. Тембры виолончели и баяна объединяются композитором в выдающемся по глубине музыкальной мысли сочинении, посвященном виолончелисту Владимиру Тонха и баянисту Фридриху Липсу — «Семь слов» (1982) для баяна, виолончели и струнных.

Необходимо заметить, что немало отечественных композиторов, не владеющих искусством игры на гитаре, писали музыку для этого инструмента. Среди них И. Стравинский¹, А. Волконский² (которые ввели гитару в состав ансамбля), Э. Денисов³ (создавший для гитары несколько крупных циклических произведений, в том числе и Концерт для гитары с оркестром). Большой вклад в пополнение гитарного репертуара внесли композиторы И. Рехин, написавший два концерта для гитары с оркестром (1983 и 1988 гг.), цикл 24 прелюдии и фуги для гитары соло (1992) и несколько сонат для гитары (1983–1984 гг.), В. Бикташев, создавший четыре концерта для гитары с оркестром (2000 и 2001 гг.), Г. Джапаридзе (в списке его сочинений — ряд произведений для гитары соло, гитары в составе ансамбля), Е. Подгайц — его перу принадлежит Концерт для гитары и камерного оркестра (2001).

Обратим внимание на то, что европейские композиторы в этот период времени (вторая половина XX в.) испытывают интерес к гитарному тембру и вводят гитару в состав ансамбля. Среди таких сочинений наиболее яркими примерами могут стать «Молоток без мастера» Пьера Булеза (1953–1955), «Камерная музыка-1958» Ганса Вернера Хенце для тенора, гитары и восьми солирующих инструментов, а также «Салют Кодуэллу» Хельмута Лахенмана для двух гитар (1977). Из отечественных композиторов, обратившихся к гитаре в составе ансамбля, необходимо упомянуть Андрея Волконского, создавшего «Сюиту зеркал». Об этом неоднозначном сочинении упоминает Т. Чередниченко: «Слушателей в 1959 году поразила “Сюита зеркал” на стихи Ф. Гарсиа-Лорки для сопрано и инструментального ансамбля. Она была написана Волконским под впечатлением знаменитого цикла Пьера Булеза «Молоток без мастера» на стихи Стефана Малларме (1954)» [7, с. 56]. Кроме ансамблевых появляются оригинальные сочинения и для гитары соло.

¹ В 1953–1954 гг. композитор создал транскрипцию своего же сочинения 1918–1919 гг. для голоса и фортепиано «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары».

² Ему принадлежит вокальный цикл «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа (1960).

³ Денисов является автором Сонаты для флейты и гитары (1977), Сонаты для гитары-соло в 3х частях (1981), «In Deo speravit cog teum» для скрипки, гитары и органа (1984), Концерта для гитары с оркестром (1991). Некоторые из этих сочинений были написаны специально для немецкого гитариста Райнберта Эверса, который и стал их первым исполнителем. Композитором был задуман и начат концерт для флейты и гитары, однако воплотить замысел он так и не успел.

В конце 1960-х гг. гитара постепенно получает признание в сфере современной авангардной музыки — благодаря вниманию таких композиторов как Булез, Хенце, Крумб, Фосс, Ричард Родни Беннет, Пер Норгард, Пендерецкий, Мадерна, Бизотти, Герхард и др. На наш взгляд, стремительный взлет гитары произошел на пике интереса композиторов к тембровой выразительности. Во второй половине XX в. гитара начинает активно использоваться композиторами в экспериментах разного рода. Она становится источником неакадемического звукового материала, а также объектом джазового искусства, новой сферы музыки — рок-культуры. В этот период появляются новые экспериментальные виды гитары, электрогитара и ее модификации. Композиторы используют акустическую гитару, электрогитару. Налицо факт неослабевающего интереса профессиональных композиторов к этому инструменту. Так сложилось, что гитара, инструмент, никогда не входивший в состав симфонического оркестра, становится одним из самых популярных. Однако некоторые исследователи отмечают, что «временами партия гитары во многих таких произведениях явно говорит о том, что композиторы не владеют всеми тайнами этого инструмента» [9].

Даже несмотря на последнее утверждение, ценность произведений для гитары композиторов, не играющих на гитаре, невероятно высока⁴. Возникновение произведений для гитары, написанных композиторами-негитаристами, стало одной из основных причин вхождения гитары в основное русло музыкальной жизни, огромных изменений в характере ее репертуара. Эти опусы содержат ранее неизвестные приемы звукоизвлечения на инструменте, уводят слушателя и исполнителя от привычных звучаний (тех, что «под рукой»), наполняют пространство сочинения современным музыкальным языком.

«Токката» и «Серенада»

Произведения С. Губайдулиной для гитары соло появляются в ее творчестве в период, который исследователи считают зрелым. В. Н. Холопова пишет о том, что в стилевой эволюции композитора 1965 г. становится рубежным — границей между ранним и зрелым стилем. Первым сочинением, обозначившим этот рубеж, стали «Этюды для арфы, контрабаса и ударных» (1965). Это миниатюры для ансамбля, уточненные и оригинальные по звуковым краскам, в которых раскрылся индивидуальный стиль композитора. Кроме фортепианной музыки («Музыкальные игрушки». 14 фортепианных пьес для детей. 1969) Губайдулина создает композиции для нестандартных составов: Соната для ударных инструментов, «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966 г.), вокально-инструментальные циклы⁵.

⁴ Одним из наиболее ярких и действительно ценных сочинений для гитары соло в XX в. стал «Ноктюрнал» Б. Бриттена (1963).

⁵ «Ночь в Мемфисе» — кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитофонной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой (в 7-ми частях), 1968; «Рубайят» — кантата для баритона и камерного оркестра на стихи Хакани, Хафиза, Хайяма, 1969.

Известно, что большая часть музыки Губайдулиной — это сочинения для камерных составов. Для композитора, желающего, чтобы его музыка звучала как можно больше и была в репертуаре, это самый лучший вариант. Однако не только практическая сторона вопроса волновала композитора. Губайдулина, воспринимая с трепетом каждый отдельно взятый звук музыкального инструмента, нашла для себя новую экспрессию и шла в направлении ее углубления. «Музыкальный звук для нее — целый мир. Вслушивание без счета времени в струны рояля, виолончели, в душу ударного инструмента открывает безбрежные просторы ее композиторской фантазии. Поэтому даже один, солирующий, инструмент таит для Губайдулиной богатейшие возможности» [5, с. 114]. Показательно то, что композитора волнуют тембры практически всех инструментов: она включает в состав ансамблей виолончель, баян, арфу, контрабас, голос, клавесин, трубу. Особое место в этом ряду занимают струнные инструменты. «Упиваясь звучанием струны тара, кружевом тончайших обертонов, она продельвала и акустические расчеты» [5, с. 116].

Камерная музыка становится для Губайдулиной лабораторией экспрессии. Ключевым моментом здесь является экспериментирование со звуком и тембрами. «Камерные сочинения предназначены в основном для неклассических составов. Но главное в них — радикальное расширение экспрессии звука, нахождение новых выразительных приемов игры на инструментах. Губайдулину увлекает возможность использовать в качестве солистов довольно непривычные для этой роли инструменты», — констатирует В. Холопова [6, с. 4].

К экспериментам в области звука можно отнести и «Токкату» и «Серенаду» для гитары соло. Этот мини-цикл стал первым прикосновением композитора к тембру гитары, знакомством с ее возможностями.

Классическая гитара — инструмент, обладающий огромным звуковым спектром, целой палитрой красок. Тембровые и акустические возможности гитары поражают. В каждом ее звуке сосредоточен целый космос резонирующих голосов. Вероятно, красота и богатство обертонового ряда повлияло на желание композитора создать музыку для этого волшебного инструмента. Концепцией сочинения Губайдулиной стал оригинальный взгляд на гитару и ее звучание.

Исследователи отмечают, что Губайдулина удивительным образом обладала знаниями о возможностях инструментов. Она использует любой повод для изучения инструментов, всегда и везде на протяжении жизни, в консерватории, на концертах, по партитурам, даже считает инструменты загадочными живыми существами. Сама Губайдулина говорит о том, что ей в написании музыки для незнакомых инструментов помогали «главным образом — собственный риск и личное общение с музыкантами» [цит. по: 5, с. 116]. Практически все произведения для солирующих инструментов написаны композитором для каких-то конкретных исполнителей; «в потоке сочинений Губайдулиной образуются “зоны”, связанные с наиболее значимыми для нее мастерами-исполнителями: “зона” Тонха, “зона” Пекарского, “зоны” Кремера, Попова, Липса, Бахчиева и других. Их музыкальные портреты скрыто присутствуют во вдохновленных ими произведениях» [6, с. 7].

В случае с классической гитарой отметим, что нам неизвестен исполнитель, на исполнительский опыт которого могла опираться Губайдулина. Мы предполагаем, что это был случай собственного опыта в практике композитора.

В списке сочинений Губайдулиной цикл обозначен следующим образом — «Токката». «Серенада». Пьесы для шестиструнной гитары, 1969 год». У композитора индивидуальный замысел произведения всегда «коррелируется со спецификой избранного музыкального инструмента» [5, с. 216]. Исторически гитара всегда была предназначена для уютного домашнего музицирования, интимного и романтического, и композитор пишет о своей трактовке инструмента: «Гитара меня привлекает не только тем, какие выразительные средства имеет этот инструмент, но, прежде всего, своей интимностью и поразительной глубиной. У них приглушённый, немного тихий звук. Фортиссимо — это не их сфера» [Цит. по: 1].

Цикл, как мы видим, состоит из пары пьес, — пары дополняющих друг друга противоположностей. Дихотомичность, парная контрастность присуща стилю Губайдулиной как одно из ее глубинных свойств — она является проявлением тяготения к западному типу мышления и философии, западному сознанию (в противовес восточному монизму). «О роли парных контрастов в произведениях Губайдулиной красноречиво говорят сами названия, кратко формулирующие центральную идею каждой вещи: «Шум и тишина», «Сад радости и печали», «Чет и нечет» < ... > Та или иная «бинарная оппозиция» (Губайдулина пользуется как раз этим термином) действует почти в каждом ее сочинении и является тем ключом, без которого не может быть открыт и понят его художественный смысл» [5, с. 101].

Показателен выбор композитором жанров мини-цикла. Впервые обратившись к гитаре, Губайдулина воплощает музыку для нее в жанрах токкаты и серенады. Появление «Токкаты» в роли вступительной композиции вполне объяснимо — это было когда-то типично для барочной музыки. Серенада, возможно, первый жанр, который мог возникнуть в воображении художника по ассоциации с гитарой: это песня, посвященная любимой женщине, исполняемая в ночное время под ее окном.

Почему же композитор, обращаясь к классической гитаре, воплощает образы, возникшие в ее воображении при соприкосновении с инструментом, в средневековых жанрах? Как она трактует эти жанры?

«Токката» — виртуозная импровизационная пьеса быстрого, чёткого движения равными короткими длительностями, что характерно для жанра⁶. В начале «Токкаты» Губайдулиной устанавливается оживленный ритм шестнадцатых, характерный для жанра токкаты, который пронизывает всё произведение и становится фоном для всего остального материала. На этом фоне рождается мелодия первого раздела. Вначале она состоит из кратких несмелых, «рванных» интонаций, затем разрастается, гаммообразные движения в ней чередуются с выразительными романтическими интонационными ходами. Завершается первый небольшой раздел формы хроматическим взлетом в пределах октавы.

Во втором разделе⁷ сохраняется основной ритм, однако несколько меняется фактура: композитор расширяет диапазон звучания, в ритме появляется триольный элемент, постепенно увеличивается количество голосов:

⁶ Из композиторов, владеющих искусством игры на гитаре, в жанре токкаты писали Л. Брауэр (Соната № 1 «La Toccata de Pasquini», 1990), Н. Кошкин (Пассакалия и токката «Падение птиц», 1978), Д. Павлович (III часть сонаты «Stormbird sonata», 1997) и др.

⁷ «Токката» написана в двухчастной форме: А-В-А1-В1.

1.

Allegretto (♩ = 92)

Guitar

mf

2.

С. Губайдулина, изучив особенности инструмента, очень умело использует в «Токкате» его возможности. Так, прием, при котором один голос представляет собой репетицию на одной ноте, а другой — развитую мелодическую линию, возможен на гитаре и других струнных инструментах только при использовании открытых струн.

Необходимо отметить, что в этом произведении используется движение параллельными аккордами, что обусловлено особенностью гитары (передвижение одной позиции по грифу вверх или вниз). По поводу этого приема можно привести следующие слова композитора: «Меня очень привлекают свойства некоторых инструментов, которые позволяют совершать переход из одного измерения звукового пространства в другое, не меняя позиции пальцев на струне или клавиатуре» [Цит. по 5, с. 324]. Гитаристы отмечают, что этот момент несложен для исполнения: «Цепь параллельных аккордов извлекается путем перемещения ее вверх по грифу без изменения аппликатуры, при этом в басу звучит открытая струна “ми”» [2, с. 61]:

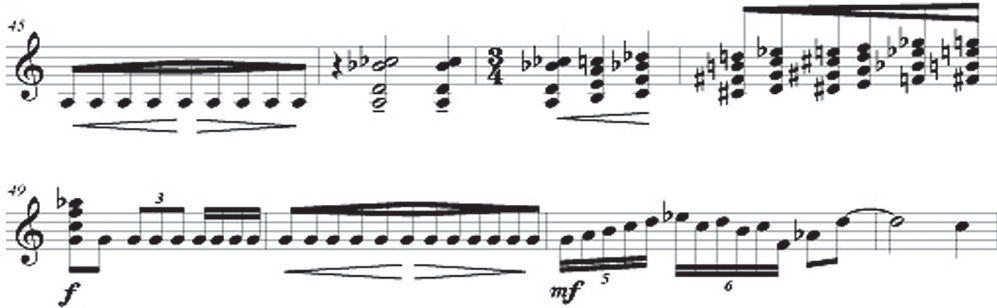


В «Токкате» композитор использует весь диапазон гитары. Звучание инструмента подобно оркестру, задействованы все регистры, они вступают в диалог друг с другом, гитара звучит масштабно и мощно, особенно в кульминации.

В этом смысле «Серенада» сильно контрастирует с «Токкатой» — в ней чувствуется интимность и камерность «ночной песни». Несложно предположить, что выбор жанра продиктован именно свойствами тембра: гитара, камерный инструмент, исторически предназначенный для аккомпанемента песне на свежем воздухе, ассоциировалась у композитора именно с серенадой.

В первом разделе «Серенады» (1–21 тт.) экспонируется лирический образ. В нем звучит певучая мелодия, в которой господствуют романсовые интонации. Очевидно жанр серенады (ночная песнь), предполагающий кантиленность, определил концепцию композиции и облик ее тематизма. В начале пьесы звучит довольно продолжительная монодия — что не так часто случается в музыке Губайдулиной. Эту монодию исполнителю следует трактовать как выразительный речитатив, обогатить его экспрессией и динамическим развитием. Мелодия

При приближении к кульминации количество голосов разрастается, появляются терпкие гармонии:



За кульминацией следует динамическая реприза. Возвращаются элементы первой темы — одноголосная певучая мелодия проходит в несколько измененном виде. Элементы второй темы — репетиции и аккорды — чередуются с реминисценциями основной мелодии и завершают композицию.

В завершении «Серенады» гаммообразная мелодия медленно поднимается вверх, к самой высокой ноте на грифе; таким образом, Губайдулина использует весь диапазон инструмента. Она заканчивает минорную пьесу мажорным аккордом — в традициях барочной музыки. В разговоре о своей музыке композитор отмечает: «Мне очень нравятся те художественные произведения, которые имеют в своем завершении нечто светлое, светящееся, непротиворечивое» [Цит. по: 5, с. 322]. Мажорное окончание композиции становится разрешением внутреннего конфликта цикла.

Вся «Серенада» представляется миниатюрой, в которой самоцелью становится звук — в ней в медленном темпе появляются и гаснут резонирующие обертоны, она целиком подчинена идее вдумчивого вслушивания в звучание струны. Паузы, возникающие на границах реплик, линий, предназначены для осмысления слушателем вышесказанного, для того, чтобы он успел уловить и понять гармонию постепенно растворяющихся звучаний. Поэтому цикл видится нам не сочинением, в котором вершатся эксперименты со звуком, — в нем звук осмысливается как данность, ценность, самодостаточная красота.

Говоря о драматургии цикла, отметим, что, как и многие произведения Губайдулиной, он выстраивается по законам драмы. «Для автора важна сама ситуация драмы, трагедии, то есть ситуация высокого психического накала. По словам Губайдулиной, ее интересует “все, в чем присутствует трагизм”» [5, с. 102]. Трагизм данного мини-цикла — это романтический трагизм мятущейся души, которая, разбив вдребезги свою мелодию в «Токкате», все-таки находит силы для того, чтобы собрать ее по мельчайшим частичкам в «Серенаде», восстанавливая свое спокойствие. Таким образом, трагическая кульминация приходится на первую

часть цикла. Собственно, цикл почти сразу начинается с кульминации. «Серенада» содержит мысли и чувства по поводу утраты, в ней происходит успокоение и умиротворение. Основной тематизм концентрируется во второй пьесе — в мелодии «Серенады»; ее осколки мы улавливаем в бурлящем потоке пассажей «Токкаты».

В условиях мини-цикла «Токката» берет на себя роль импровизационной вступительной части, что и было исторически свойственно этому жанру, а «Серенада» становится при этом лирическим «задумчивым» центром⁸. Единство циклу придают тематические переключки, а также фактурная «рифма» — репетиции на одном звуке, которые присутствуют в обеих пьесах, параллельные аккорды, приемы *glissando*, гаммообразные взлеты.

Исполнительские интерпретации «Токкаты» и «Серенады» встречаются довольно редко. Известны исполнения одной «Серенады», без «Токкаты». Среди гитаристов, в репертуар которых входит «Серенада», нужно назвать Наталию Маковскую, Александра Рогачева, Патрика Клеемолу. Также существует интерпретация всего цикла Василием Чарнецким, который исполняет пьесы в обратном порядке — вначале следует «Серенада», затем «Токката». В такой трактовке «Серенада» берет на себя роль прелюдии, а «Токката» становится стремительным финалом⁹.

Необходимо отметить, что цикл очень удобен для исполнения. Удивительно, как умело С. Губайдулина использует возможности гитары. Композитор применяет штрихи, характерные для струнных инструментов. Например, чередование параллельных аккордов (47–48 тт.): без изменения аппликатуры один и тот же аккорд переносится вверх по грифу.

Прием *glissando*, который С. Губайдулина применяет в «Серенаде» (22, 25, 27, 32 тт.), служит для связывания больших скачков и придания им певучей интонации. Также этот прием используется и в «Токкате» (62 т., 98 т.), но с другой целью — для усиления эффекта кульминации.

При исполнении «Токкаты» и «Серенады» для исполнителя важно максимально широко использовать свою собственную фантазию, а не только тембровые возможности гитары. Обе пьесы написаны в довольно импровизационной манере, и это может позволить исполнителю интерпретировать сочинение свободно. В этой связи можно вспомнить слова композитора о том, что любое ее сочинение — это живая импровизация, постоянное творчество, и произведение предстает в окончательном виде только лишь при исполнении на сцене.

Переходя к выводам, отметим, что «Токката» и «Серенада» явились для композитора первым опытом сочинения для сольной шестиструнной гитары, результатом которого стал миниатюрный шедевр, жемчужина среди сочинений для гитары соло в XX в. Любопытно, что прикоснувшись однажды к гитаре,

⁸ Можно вспомнить также, что в «Stormbird sonata» Дэвида Павловича для гитары соло «Токката» тоже является первой частью.

⁹ Как раз такое же чередование частей в Пассакалии и Токкате «Падение птиц» для гитары соло (1978) Н. Кошкина.

С. Губайдулина оставляет ее почти на сорок лет¹⁰, и лишь в 2007 г. снова включает шестиструнную гитару в состав ансамбля.

Сочиняя музыку для гитары, С. Губайдулина (вопреки ожиданиям) не пытается изобрести какие-то новые методы звукоизвлечения на этом инструменте. Пьесы написаны в традиционной манере, они тональные, ясные по форме, эксплуатируют выразительную пластичную мелодику. Необходимо отметить наличие в них звучаний, возникающих от специфики гитары, ее строя: в них имеют место квартовые созвучия, цепи параллельных аккордов, которые извлекаются перемещением их по грифу без изменения аппликатуры, и тому подобные моменты. С. Губайдулина использует в пьесах приемы, характерные для гитары: квартакорды, легко образующиеся на этом инструменте, *glissando*, двухголосие, один из голосов которого — репетиции на открытой струне.

Ключ, открывающий нам причины подхода композитора к инструменту, возможно, таится в высказывании Валентины Холоповой: «Загадочность Софии Губайдулиной как *духовного явления* стала, пожалуй, вопросом вопросов ее творчества. Она не похожа ни на кого и никто не похож на нее» [4, с. 300]. Творчество Губайдулиной, безусловно, загадочно. Однако многое в нем подчинено определенной логике, которая в данном случае коррелирует с концепцией самого инструмента, возникшей в сознании композитора. Своеобразие авторского замысла обусловлено, прежде всего, глубоко личным восприятием шестиструнной гитары. Губайдулина трактует ее как инструмент с богатым внутренним потенциалом, скрытым от внешнего взора. Именно интимность гитары, ее глубина, скрытая мощь низких тонов, ослепительная возвышенность флажолетов прорастают в цикле для гитары соло.

Отметим, что тембр и строй гитары стали звеньями, определившими и жанровую концепцию цикла, и его тематизм, приемы развития, драматургию и образность, а также, безусловно, весь ряд выразительных средств и приемов исполнения. Даже при использовании гитарных клише композитор никогда не выходит из зоны созданной ею образности ради простоты и удобства звукоизвлечения. Репетиции на одном звуке создают тревожное состояние, гитарные пассажи, аккорды и взлеты *glissando* усиливают эффект кульминации.

¹⁰ Сочинение Губайдулиной, о котором идет речь, имеет три версии: «*Ravvedimento*» для виолончели и четырех гитар (2007), «*Petimento*» для контрабаса и трех гитар (2007), «*Repetance*» для виолончели, трех гитар и контрабаса (2009). Общее русское название — «Раскаяние». Вот что пишет сама композитор о «*Ravvedimento*»: «Самым волнующим для меня было: встреча виолончели со звучанием нескольких гитар, которые могут образовывать совершенно иррациональное звуковое пространство. Чисто инструментальные загадки этих инструментов, такие, например, как глissандирующие флажолеты, позволяют образовать неожиданный контраст с экспрессией виолончели. Звуковое течение вещи, ее основную фабулу можно был бы уподобить жанру исповеди путешественника. Поэтому исповедальный характер партии виолончели естественно соединился с идеей путешествия в этом пространстве и нескольких встреч с иррациональным звучанием гитар. Во время этого пути мы также множество раз встречаемся со статичным молитвенным состоянием путешественника. Так что в форме этого сочинения ясно высвечиваются черты вариационности и рондо» [5, с. 332]. Также гитара используется композитором в «*Sotto voce*» («Вполголоса») для альты, контрабаса и 2-х гитар (посв. А. Сулину, 2010).

Нужно сказать, что гитара трактуется композитором и как полифонический инструмент, в цикле возникает многоуровневое музыкальное пространство, присутствует динамический контраст: эмоционально насыщенная, темпераментная, мощная «Токката», звучание гитары в которой можно сравнить со звучанием целого оркестра, противопоставлена «Серенаде» — интимной, несколько медитативной, созерцательной. Таким образом, композитор демонстрирует способность инструмента к контрастному перевоплощению.

«Токката» и «Серенада» Софии Губайдулиной являются неотъемлемой составляющей наследия композитора, запечатлевшей особенности ее стиля и художественного мышления, безусловно обогащающей современный гитарный репертуар.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Репортаж об открытии московского фестиваля «Софии с любовью». 2011. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/item5622.html> (дата обращения: 04.03.2015)
2. Маковская Н. В. Сочинения Софии Губайдулиной для гитары соло: образный строй, средства воплощения и особенности исполнения // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы Восьмой международной научно-практической конференции: 13–14 апреля 2013 г. / Под ред. В. Р. Ганеева. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. С. 58–65.
3. Холопова В. Н. София Асгатовна Губайдулина. URL: <http://www.belcanto.ru/gubaidulina.html> (дата обращения: 04.03.2015)
4. Холопова В. Н. София Губайдулина 1990-х: сплетение духовных нитей // Музыка России: от средних веков до современности. Сборник статей. Вып. 1. М., 2004. С. 300–324.
5. Холопова В. Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2011. 408 с.
6. Холопова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.: Издательство «Квадривий», 1992. 32 с.
7. Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портрет. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
8. Чурикова О. Системная организация музыкального языка С. Губайдулиной // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 15–16 марта 2004 года / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2005. С. 95–99.
9. Шнайдер Дж. Гитара XX века: Второй золотой век / Перевод Ольги Владимировой. URL: http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html (дата обращения: 04.03.2015)

КНИЖНАЯ ПОЛКА

О. Ю Ефремов

ПЕДАГОГАМ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

П. А. Силкин. «История и теория балетной педагогики. Классический танец»
Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2014. 312 с.

В учебном пособии, отражающем результаты в высшей степени самостоятельного исследования, П. А. Силкин рассматривает становление и развитие теории и практики балетной педагогики в органичном единстве вклада зарубежных мастеров, педагогов классического танца (прежде всего, итальянских и французских) и выдающихся достижений русской школы балета. При этом автор в работе раскрывает различные аспекты как взаимовлияния, так и самобытности итальянской, французской и, собственно, русской школ балета.

В качестве одного из ключевых аспектов исследования автором, как представляется вполне обоснованно, выбрано личностное измерение балетно-педагогического творчества. И это замечательно! Ведь несомненно, что история науки, творчества, искусства — это, прежде всего, история тех людей, кто развивал науку, кто творил и создавал произведения искусства. Именно через такую личностную призму — жизни и деятельности учителей, педагогов балета — выстроено учебное пособие. В этой связи восхищает как поразительная широта охвата — 23 зарубежных учителя и 18 отечественных, так и научная глубина анализа их вклада в развитие балетной педагогики.

Высокая научность, всесторонность и систематизированность — всё это отличает книгу П. А. Силкина. Её содержание многослойно: здесь и анализ деятельности конкретных педагогов, вместе с этим выделены сложившиеся школы и их особенности, вполне обоснованно представлена систематизация по странам-родоначальникам и персоналиям-лидерам балетной педагогики, учтен исторический контекст развития теории и практики обучения классическому танцу.

Знакомство с этим новым трудом П. А. Силкина, как и с другими его публикациями, позволяет утвердиться во мнении, что Петру Афанасьевичу удалось, благодаря многолетним кропотливым исследованиям в России и за рубежом, стать, как представляется, крупнейшим и ведущим специалистом в истории балетной педагогики.

Проведенный П. А. Силкиным самый тщательный и скрупулезный анализ документальных источников, в том числе тех, которые благодаря ему стали впервые известны широкой публике, позволил наполнить историческую ретроспективу становления и развития методики преподавания классического танца систематизированными научными данными и документальными свидетельствами. Вновь,

и это стало уже фирменным авторским стилем Петра Афанасьевича, особое и вполне заслуженное внимание автор обращает на педагогическую деятельность А. Я. Вагановой, её педагогическую систему как закономерное продолжение традиций и качественное развитие русской школы балета. Автор подчеркивает, что именно А. Я. Ваганова явилась основоположницей научно обоснованного построения педагогического процесса в балетном образовании. Представляется, что здесь мы впервые встречаемся со столь тщательным анализом системы Вагановой, выполненным с позиции практического понимания преподавания классического танца как педагогического, дидактического процесса.

Книга прекрасно иллюстрирована, что существенно способствует наилучшему усвоению учебного материала.

Таким образом, учебное пособие Петра Афанасьевича Силкина представляет собой глубокое и основательное историко-педагогическое издание, имеющее высокую теоретическую и практическую значимость для раскрытия и изучения истории русской школы балета и обучения искусству классического танца, для совершенствования профессиональной подготовки и деятельности мастеров — преподавателей.

От редакции:

Обращаем внимание читателей на техническую ошибку в издании. На стр. 135 вместо фотографии российской артистки балета Е. О. Вазем опубликована фотография русской советской актрисы, народной артистки СССР А. А. Яблочкиной.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

ВЫПУСКНИКИ

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
2014 г.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Хореографическое искусство»

Басенко Анна Александровна
Волкова Анастасия Сергеевна
Воронова Анастасия Анатольевна
Вронских Никита Алексеевич
Горчиненко Елизавета Викторовна
Измestьев Максим Валерьевич
Камалова Элина Рафаэлевна
Копунов Никита Сергеевич
Карпова Инга Вадимовна
Келлерман Артем Андреевич
Кобзева Мария Евгеньевна
Ксенофонтов Никита Олегович
Латыпова Наиля Эриковна
Малова Анастасия Игоревна
Падалка Ксения Николаевна
Ремкевич Анастасия Михайловна
Родионов Максим Олегович
Скворцова Анна Андреевна
Соколова Валерия Валерьевна
Соломянко Елена Александровна
Тинт Иван Игоревич
Туркова Анастасия Александровна
Тычина Светлана Андреевна
Фатеева Ксения Юрьевна
Хохлов Михаил Владимирович
Черепанов Егор Вячеславович
Юлдашев Иннокентий
Константинович

БАКАЛАВРИАТ

«Хореографическое исполнительство»

Амелишко Виталий Андреевич
Бейшеналиев Раманбек
Бейшеналиевич
Гагарская Зинаида Павловна
Гимадиева Тамара Рашитовна
Гусейнова Шамала Джамалдиновна
Дементьева Александра Андреевна
Еникеев Наиль Рамилевич
Жиганшина Ксения Ильдаровна
Калибай Алишер Муслимулы
Кирная Александра Сергеевна
Клишина Наталья Евгеньевна
Крылов Сергей Дмитриевич
Леонтьев Леонид Аркадьевич
Мукул Ыйманберди Бакытбек
Нафиков Марат Тагирович
Рудницкая Ольга Игоревна
Русских Светлана Михайловна
Стрелавин Елисей Витальевич
Толстая Анастасия Александровна
Ялынская Екатерина Максимовна
Ячменев Игорь Сергеевич

«Педагогика балета»

Алексеева Светлана Викторовна
Гукасян Марина Валерьевна
Гукасян Маркар Юрикович
Емец Анастасия Валерьевна
Козынцева Ирина Борисовна

Карнаухов Иван Константинович
Куксева Елена Николаевна
Ломаченкова Анастасия
Александровна
Маслобоев Андрей Сергеевич
Москвито Наталия Александровна
Омар Александр Владимирович
Смородина Агата Сергеевна — с отличием

Солонская Алина Юрьевна
Лысенко Дмитрий Анатольевич
Мионов Илья Владимирович
Хабибуллина Эльвира Мансуровна — с отличием
Яковлева Марианна Данииловна
Ковалев Юрий Андреевич

«Менеджмент исполнительских искусств»

Кудюков Владимир Сергеевич

«Искусства и гуманитарные науки»

Козлова Карина Александровна — с отличием
Королек Богдан Алексеевич — с отличием
Сазонова Марина Игоревна
Темирбеков Ильзат Пайзуллаевич

«Музыкальное искусство»

Бабикова Мария Сергеевна
Евдокимова Наталья Геннадьевна

Иванова Ксения Александровна
Куликова Анастасия Александровна

«Искусство балетмейстера»

Даукаев Адонис Фуатович
Зверева Ксения Александровна

МАГИСТРАТУРА

«Искусство хореографа»

Бакурская Марина Вячеславовна
Григорьева Юлия Валерьевна
Хунданова Ирина Ильинична
Королькова-Ганч Елена Анатольевна

«Искусства и гуманитарные науки»

Гарбарук Ольга Александровна

«Музыкально-исполнительское искусство в хореографии»

Балаян Ольга Эдуардовна

«Педагогика хореографии»

Болд Энхчимэг
Масленников Павел Юрьевич
Михайловцева Екатерина Михайловна
Казачек Анастасия Владимировна
Соловьева Оксана Алексеевна

«Арт-менеджмент»

Сулейманова Гузель Наилевна

Т. Н. Горина

**ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ДЕКАБРЬ 2014**

- 1.12.2014 г.** Прошла обзорная экскурсия для воспитанников 1/5 В класса. Состоялась рекламная фотосессия студентов Академии — участников 43 Международного балетного конкурса (г. Лозанна). Экспозиция Мемориального кабинета ИОХО пополнилась изданием учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (на грузинском яз.), подаренным ректором Н. М. Цискаридзе.
- 2.12.2014 г.** Гостем Академии стала руководительница Якутского фольклорного ансамбля Василиса Романова.
- 3.12.2014 г.** Состоялась фотосессия студентов Академии — участников Московского конкурса народно-сценического танца. С музейной экспозицией Мемориального кабинета познакомилась преподаватель истории балета МГАХ И. Дешкова.
- 4.12.2014 г.** Прошла презентация книги профессора Академии П. А. Силкина «История и теория балетной педагогики». Гости Мемориального кабинета стали ученицы военного набора ЛГХУ (1944) И. Соколова и Е. Кузнецова.
- 5.12.2014 г.** Прошла запись телеинтервью преподавателя Академии О. И. Розановой на тему «Литература в балете». Обзорную экскурсию прослушал Эмиль Климент (студент Датской королевской балетной школы), планирующий пройти стажировку в Вагановской Академии.
- 8.12.2014 г.** С музейной экспозицией познакомилась учащаяся детской студии при петербургском «Театре за Черной речкой».
- 10.12.2014 г.** Гостем Академии стала эстонский хореограф Май Мурдмаа.
- 11.12.2014 г.** Обзорную экскурсию прослушали члены китайской творческой делегации. В дар Мемориальному кабинету китайские гости преподнесли скульптурную композицию на тему национального балета «Красный женский батальон».
- 15.12.2014 г.** Прошли съемки интервью ректора Н. М. Цискаридзе телеканалу «Россия». Состоялась лекция-экскурсия для балетных студентов из Сингапура.
- 16.12.2014 г.** Мемориальный кабинет посетил французский менеджер Г. Даггер — представитель фирмы «Арлекин» (изготовление сценических полов).
- 19.12.2014 г.** Состоялась презентация книг, посвященных жизни и творчеству знаменитого танцовщика, хореографа Императорских театров Н. Г. Легата.

- 22.12.2014 г.** Обзорную экскурсию прослушали гости «Урока Н. Легата», проведенного студентами исполнительского факультета (руководитель — педагог И. Новосельцев). Директор лондонского «Фонда Николая Легата» г-жа М. Бейнон передала в дар Мемориальному кабинету его мемуарную книгу (на английском языке).
- 23.12.2014 г.** С коллекцией Мемориального кабинета познакомились студенты Таллинского Хореографического училища (рук. курса Сергей Упкин — выпускник педагогического ф-та АРБ 2013 г.).
- 25.12.2014 г.** Мемориальный кабинет посетил сотрудник Русского музея (Михайловского замка) Р. Гутенбург, занимающийся биографией балетмейстера Ш. Дидло. Гостями Академии стали члены Оргкомитета Лозаннского балетного конкурса.
- 29.12.2014 г.** Ректор Академии Н. М. Цискаридзе записал новогоднее телепоздравление жителям Санкт-Петербурга.
- 30.12.2014 г.** К 110-летию юбилею Н. П. Базаровой — педагога Академии (ученицы О. И. Преображенской и А. Я. Вагановой), автора учебника по классическому танцу. Открылась фотовыставка, посвященная еще сценической работе и преподавательской деятельности.

«PRIX DE LAUSANNE 43»

Студенты Академии Русского балета Елена Соломянко (педагог И. В. Новосельцев) и Дмитрий Задорожний (педагог М. А. Грибанова) приняли участие в 43-м конкурсе «Prix de Lausanne», который прошел в Швейцарии с 1 по 8 февраля.

Елена и Дмитрий – единственные россияне среди 70 участников конкурса, отобранных по видео (причем Дмитрий Задорожний – 15-летний ученик 4 класса, оказался самым юным участником). В соответствии с программой они исполнили как классические вариации, так и современные номера.

Мы искренне поздравляем Диму и Лену, достойно представивших русскую балетную школу на международном конкурсе. Они приобрели большой опыт, и мы желаем им дальнейших творческих успехов.

Участие в конкурсе имело огромное значение и для дальнейшего развития международных контактов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Несколько способных иностранных участников конкурса проявили интерес к продолжению балетного образования в Академии.



Елена Соломянко.
Фото Грегори Батардон



Дмитрий Задорожний.
Фото Грегори Батардон

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. Бахрушина
ЛГИТМИК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ – Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА – литературно-издательское агентство
ЛХТ – литературно-художественный театр
КР РИИИ – кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ – научное общество учащихся
РГПУ – Российский государственный педагогический университет
РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ – Российская Федерация
СНК – Совет народных комиссаров
СНО – Студенческое научное общество
СПБУ МВД – Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПБГАТИ – Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР – Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК – Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ – федеральный закон
ФПК – факультет повышения квалификации
ЦИК СССР – Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО – Организация Объединённых 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

Джордж Баланчин: жизнь и творчество. К 110-летию со дня рождения

Г. А. Безуглая

Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды»)

Статья рассматривает жанровые и композиционные особенности сюиты из балета А. Глазунова «Раймонда», составленной Дж. Баланчиным для своего одноактного балета «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды»). Дается информация о строении сюиты, отмечаются особенности, позволяющие выявить сходство и различие с многочастными жанрами и формами, характерными для музыкального театра. Дан сравнительный анализ сюитной композиции и музыкально-хореографической структуры Grand pas, традиционного жанра балетного театра. Уделяется внимание конструктивной, драматургической, ладово-интонационной стороне реализуемой формы произведения, что позволяет выявить художественные принципы Баланчина-музыканта, его отношение к архитектонике музыкальной стороны его спектаклей, к закономерностям развертывания многочастного музыкального произведения.

Ключевые слова: А. Глазунов, Баланчин, «Раймонда», музыкальная композиция, музыкальная драматургия, бессюжетный балет

Т. Н. Горина

Адреса Георгия Баланчивадзе в Петербурге – Петрограде

Георгий Мелитонович Баланчивадзе (Баланчин) родился 22 января 1904 г. в Санкт-Петербурге и прожил на берегах Невы двадцать лет. Петербургский менталитет, алгоритм Великого города, оставались жить в нем всегда. Вся его неоклассика произрастала из архитектурного кода Петербурга. Мариинский балет (и не только «Ballet Imperial») расцветал в большом стиле его хореографии. Собственно Баланчин помнил три разных города – Петербург, хранящий отзвук шагов П. Чайковского, Петрополь Серебряного века и Петроград революции. Петербургской географии первых двадцати лет жизни великого хореографа посвящена статья, созданная на материале доклада.

Ключевые слова: Баланчин, Баланчивадзе, Санкт-Петербург, Петроград

Е. Э. Дробышева

Личность в архитектонике модерна: Баланчин

Автор анализирует роль Джорджа Баланчина в качестве одной из ключевых фигур художественной культуры эпохи модерна. Статья открывает

цикл работ «Сто лет под знаком “Чёрного квадрата”». Целью цикла планируется сделать анализ социокультурной динамики за прошедший век — с ключевого для исторической науки 1913 г. по сегодняшний день, а в качестве символической фигуры столетия предлагается взять легендарное произведение Казимира Малевича. Деятельность Баланчина как хореографа рассматривается в связи с основными тенденциями искусства эпохи модерна, проводятся параллели с процессами, протекавшими в этот период в других областях художественной жизни.

Ключевые слова: архитектура культуры; эпоха модерна; «Чёрный квадрат», Казимир Малевич, Джордж Баланчин.

Г. Т. Комлева

Школа Баланчина — своеобразие и традиция

Знакомство автора с Дж. Баланчиным произошло в 1962 г. на гастролях Кировского балета в Америке. Позднее Баланчин приехал с труппой в Ленинград и давал показательный урок в Училище. Чрезвычайно волновался. Урок был очень быстрый, подвижный, замечаний почти не было. Различия с нашей теперешней школой были, но не столь значительные: в основном это касалось рук и корпуса.

Затем я встретила с хореографией Баланчина как исполнительница на творческих вечерах Н. Дудинской, танцую поочередно Адажио и Скерцо в Симфонии Ж. Бизе с М. Барышниковым, В. Гуляевым, В. Афанасовым.

Я побывала в Школе Баланчина уже после смерти Мастера. Его там по-прежнему боготворили, его традиции хранили бережно.

Ключевые слова: Баланчин, Джон Тарас, А. Ваганова, Г. Комлева, классический танец, экзерсис

С. В. Лаврова

Дж. Баланчин: композитор и творческий партнер композитора

В статье рассматриваются два аспекта творческой личности великого балетмейстера: ранние опыты создания музыкальных произведений (период обучения в Петроградской консерватории по классу фортепиано и композиции) и сотрудничество с авторами музыки при создании балетов (в зрелом периоде). Подробно рассматривается история создания Дж. Баланчиным балета-диптиха на музыку Я. Ксенакиса. Этот пример — одно из многочисленных свидетельств эстетико-стилевого плюрализма Баланчина. Яркие, зримые оригинальные идеи Ксенакиса, столь созвучные новому времени, не оставили равнодушным известного хореографа. Композитор в своем творчестве переводил архитектурные модели в музыкальные и наоборот. Балетмейстер также стремился к поискам универсальных структур, которые бы способствовали адекватному переводу музыкального текста в хореографический.

Ключевые слова: Джордж Баланчин, Янис Ксенакис, Новая музыка, балет

Ю. А. Машкина

Хореография Дж. Баланчина на пермской сцене

В статье содержится обзор балетов Дж. Баланчина, поставленных в Пермском театре оперы и балета (1996–2014 гг.) при поддержке «Фонда Джорджа Баланчина» (Нью-Йорк): «Кончерто-барокко», «Доницетти вариации», «Сомнамбула», «Ballet Imperial», «Monumentum pro Gesualdo», «Kammermusik» № 2, «Симфония в трёх частях». Большинство из них впервые появились на российской сцене именно в Перми.

Ключевые слова: Баланчин, Олег Левенков, Дэвид Иден, Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского.

В. В. Омельницкая

Особенности исполнительской техники в балетах Дж. Баланчина

Автор статьи — артистка балета, исполнявшая балеты Баланчина в Мариинском театре, — опираясь на собственный опыт, отмечает своеобразие техники и стиля хореографии выдающегося балетмейстера. Сравнивая особенности исполнительства американских и отечественных танцовщиц, автор отдает предпочтение последним.

Ключевые слова: Баланчин, Фатеев, Цискаридзе, «Серенада», «Агон», «Рубины», NYCB, Мариинский театр

О. Н. Полисадова

С. Дягилев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность

Статья посвящена работе Георгия Баланчивадзе в «Русском балете» Сергея Дягилева (1925–1929 гг). За эти годы Баланчивадзе поставил 10 балетов, разных по стилистике и соответствующих основным положениям заказа С. Дягилева. Именно этот период можно назвать становлением Баланчина как балетмейстера.

Ключевые слова: Дягилев, Баланчин, Лифарь, Стравинский, неоклассика, индивидуальный стиль

О. И. Розанова

Пермский эксклюзив

(«Сомнамбула», «Доницетти-вариации», «Кончерто-барокко»)

Статья балетоведа О. И. Розановой посвящена опыту Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, впервые в России осуществившего постановку балетов Баланчина. В центре внимания автора три балета: «Кончерто-барокко» (1996), «Сомнамбула» и «Доницетти-вариации» (2001), открывшие пермскую «баланчиниану». Пристальный анализ композиционных особенностей этих балетов призван продемонстрировать их художественное своеобразие.

Ключевые слова: Баланчин, Олег Левенков, Пермский театр оперы и балета, «Кончерто-барокко», «Сомнамбула», «Доницетти-вариации»

А. А. Соколов-Каминский

Джордж Баланчин — интеллектуал

В ракурсе внимания автора статьи — интеллектуальные стороны проявления личности Дж. Баланчина. Автор рассматривает заявленную тему, основываясь на материале двух англоязычных изданий.

Объемистая, много раз переизданная книга «Balanchin's Complete Stories of the Great Ballets. N.Y., 1954» написана в основном редактором М. Фрэнсисом, но содержит главу в форме интервью с хореографом. Прямая речь великого мудреца бесценна и поучительна.

Крохотное издание «By George Balanchine. N.Y.: San Marco Press, 1984» вышло спустя год после смерти Баланчина, чтобы материально поддержать учеников его школы. Тут собраны афористичные высказывания Мэтра, емкие и выразительные. Музыка для него первична, только слыша ее он может начать сочинять танец. Баланчин настаивает: «хореография может быть только результатом музыки». Он уверен — балет «это женщина, сад прекрасных цветов, а мужчина — садовник».

Ключевые слова: Баланчин, Фрэнсис Мэйсон

М. В. Субботин

Институты сохранения и развития творческого наследия Дж. Баланчина

Статья посвящена деятельности двух организаций, обеспечивающих сохранение, развитие и защиту творческого наследия Джорджа Баланчина — Фонд Джорджа Баланчина и Траст Джорджа Баланчина. Рассматриваются цели данных организаций и их основные проекты, делается вывод о возможности использования аналогов данных форм для сохранения творческого наследия великих мастеров балета в России.

Ключевые слова: Баланчин, Траст, Фонд, творческое наследие, школа балета, пожертвования, архив, лицензирование

С. В. Тихоненко

Балеты Дж. Баланчина по мотивам «Раймонды»

В статье рассмотрены композиции Д. Баланчина, вдохновленные балетом М. Петипа «Раймонда». Структурный анализ «Pas de dix» — баланчинской версии Венгерского grand pas — дается в сравнении с формой, зафиксированной на сцене Мариинского театра («Раймонда» в ред. К. Сергеева) и в реконструкции С. Вихарева («Раймонда» на сцене Ла Скала). При описании самостоятельного балета Баланчина «Раймонда-вариации» анализируются музыкальные и хореографические параллели и расхождения с первоисточником.

Ключевые слова: Баланчин, Сергеев, Вихарев, «Раймонда», Pas de dix, Венгерское grand pas, «Раймонда-вариации»

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

П. А. Силкин

Педагогическое наследие А. Я. Вагановой – урок классического танца

В статье рассматриваются структура построения урока классического танца А. Я. Вагановой и принципы, разработанные и введенные ею в педагогическую практику. На основе статьи Л. Д. Блок представлена творческая «лаборатория» выдающегося профессора хореографии А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: Ваганова, Л. Блок, М. Семенова, С. Мессерер, урок, педагогическое наследие

Теория и история хореографического искусства

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова

Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации

Авторы затрагивают вопросы эстетики в контексте балетного искусства: в частности, рассматривается эстетическая категория духовности и ее современная интерпретация. Уделено внимание и такой, весьма неопределенной, категории как исполнительский стиль в балетном искусстве. В результате читателям предлагается авторская классификация артистов балета, критериальной основой которой становится исполнительский стиль как внешний эквивалент духовности. Подчеркивается, что понятие духовности трактуется исключительно в рамках светского научного подхода.

Ключевые слова: духовность, эстетика, исполнительский стиль, артист балета

Т. В. Гордеева

Кинестезия в исполнительской практике современного танца

В статье рассматривается новый подход в исполнительской практике танцовщиков второй половины XX в., в основе которого лежит заострённое внимание к формированию осознанности тела в движении для развития «телесного интеллекта». Новый подход стал возможным благодаря взаимовлиянию танцевального сообщества и соматических дисциплин, которые возникли на стыке XIX–XX вв. Интеграция соматических и движеческих направлений не только способствовала появлению новых танцевальных практик (таких как импровизация), и новых способов обучения (таких как соматическое обучение), но и позволила говорить о новом режиме зрительского восприятия.

Ключевые слова: современный танец, танцевальные исследования, кинестезия, соматические дисциплины, «Джэдсон Чёрч театр»

Ю. С. Смирнова

Характерный танец в раннем творчестве

В. Вайнонена и Л. Якобсона

Статья является небольшой частью исследовательской работы магистерской диссертации — «Характерный танец и художественные образы в балетах классического наследия “Пламя Парижа” В. Вайнонена и “Спартак” Л. Якобсона. Балетмейстерское искусство и исполнительское мастерство». Автор рассматривает периоды раннего творчества хореографов: постановку характерных танцев на эстраде и в операх (Вайнонен), в хореографических училищах Ленинграда и Москвы (Якобсон), а также их совместную работу на сцене ГАТОБ — балет «Золотой век» Д. Шостаковича. Обнаруживается общность взглядов и устремлений молодых балетмейстеров в 1920–1930 гг., прослеживаются пути формирования их индивидуального метода и творческого почерка.

Ключевые слова: В. Вайнонен, Л. Якобсон, балетмейстерское искусство, исполнительское мастерство, характерный танец, миниатюра

Д. Д. Уразымбетов

Семиотические аспекты хореографии

В статье предпринята попытка анализа языка пластики и хореографии с точки зрения семиотики. Опираясь на обширную литературу вопроса, автор применяет юнгианское понятие архетипа в качестве основополагающего элемента для создания образов в балетных спектаклях. В результате констатируется: пластический язык или хореографическая пластика в сценическом пространстве является важнейшим драматургическим звеном и осуществляет функцию коммуникации между режиссером, артистом и зрителем.

Ключевые слова: балет, семиотика танца, балетмейстер, образ, знак, архетип, функции хореографии

Психолого-педагогические аспекты хореографии

П. Ю. Масленников

Оценка состояния респираторной системы воспитанников 1 класса исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

При выполнении физических нагрузок неизменно возрастает важность дыхательной системы. Именно поэтому ведущие специалисты в области классического балета, такие как Ж.-Ж. Новерр, Х. П. Иогансон, Е. О. Вазем, Н. Г. Легат, Н. И. Тарасов и многие другие, уделяли её развитию особое внимание. При длительном изучении особенностей труда и здоровья артистов балета врачом И. А. Бадниным дыхательная система была включена отдельным пунктом в понятие «балетная форма», тем самым подчёркивалась ещё раз её важность в хореографическом искусстве. Между тем, на сегодняшний день в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой ни во время вступи-

тельных испытаний, ни во время ежегодных диспансерных осмотров не проводятся исследования состояния и динамики развития дыхательной системы учащихся. Таким образом, не представляется возможной не только оценка состояния дыхательной системы воспитанников и возможность ранней профилактики, но и оценка влияния программы подготовки будущих артистов балета на дыхательную систему. В данной статье приводятся результаты исследования дыхательной системы воспитанников 1 класса Академии на основании измерения ЖЕЛ, окружности грудной клетки и пробы Штанге.

Ключевые слова: дыхательная система, респираторная система, ЖЕЛ, проба Штанге, окружность грудной клетки

А. Н. Шелемов

Проблемы методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец»

В статье рассматриваются этапы становления предмета «Дуэтно-классический танец», анализируется современное состояние методологической базы данной дисциплины.

Ключевые слова: Б. Собинов, К. Суворов, Н. Серебренников, дуэтно-классический танец, поддержка, акробатическая поддержка, методика

В зеркале искусств

Н. А. Левданская

Первые художники владивостокского андеграунда: 1960-е годы

Занимаясь темой нонконформизма в Приморском изобразительном искусстве, автор статьи лишь недавно получила документальные свидетельства о том, что в 1960-е во Владивостоке работали, по крайней мере, два нонконформиста — В. А. Федоров и В. И. Грачев. Первый, ставший в конце 1980-х — начале 2000-х известным, уважаемым в профессиональных кругах мастером, в 1960-е делает лишь робкие шаги на пути своего становления. Творчество второго — талантливого самородка, остававшегося в неизвестности долгие десятилетия, по мнению автора статьи, достойно изучения и введения в научный оборот.

Ключевые слова: Виктор Федоров, Виктор Грачев, нонконформизм, Приморское изобразительное искусство, постимпрессионизм, абстракционизм

А. А. Самохина

«Соперница гордой Мельпомены». Мелодрама в русской театральной критике тридцатых — сороковых годов XIX века (Ч. II)

Во второй статье продолжено рассмотрение эволюции мелодрамы на отечественной сцене. В спорах, развернувшихся вокруг жанра в 1830–1840-е гг., сталкиваются сторонники романтических идей и критики

«натуральной школы». Большое значение приобретают вопросы, связанные с проблемой переводов, национальным своеобразием отечественного репертуара, влиянием мелодрамы на развитие сценического искусства и нравственное воспитание зрителя.

Ключевые слова: Белинский, Гоголь, Полевой, Федор Кони, мелодрама, русская театральная критика, романтическая драма

Т. А. Соломкина

Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. 1914–1921 гг.

Статья посвящена процессу поэтапной трансформации пластики актеров немецкого театра и кино периода 1914–1922 гг. (Эрнста Дойча, Вернера Краусса, Конрада Фейдта и др.) Становление и развитие специфического экспрессионистского движения рассматриваются на основе взаимодействия живописи, танцевального и драматического искусств и кино. Определяются общие черты и различия пластики актеров балета, драматического театра и кино.

Ключевые слова: Эрнст Дойч, Вернер Краусс, Конрад Фейдт, экспрессионизм, пластика, театр, кино, актер

Теория и практика современного искусства

Л. А. Меньшиков

Британский флюксус

В 1970-е гг. флюксус пришёл в провинциальную Британию. Это стало знаковым событием в истории современного искусства, поскольку продемонстрировало возможность его представления на окраине цивилизованного мира. Флюксус к этому времени превратился в многообразное сообщество артистов, перемещавшихся со своими концертами по разным странам. В нём участвовали художники, представлявшие часто противоположные культурные традиции. Продолжался период конфликтов и борьбы за единую программу всего направления. На этом фоне появилось большое число проектов и произведений, которые всё более отходили от основных идей флюксуса, делая его творческую программу более разносторонней и восприимчивой к изменениям. В Британии флюксус оформился в виде флюксшоу, первоначально представлявшего собой издательский проект по исследованию истории движения. Затем в его рамках стали проводиться фестивали, представлявшие как классическое наследие флюксуса, так и новые сочинения. Развернулись дискуссии о сущности флюксуса и возможности его развития. Дискуссии поддерживались посредством технологии мейл-арта и искусства корреспонденции. Флюксшоу продемонстрировало один из путей, которым флюксус мог продолжить своё существование в мире искусств. Это был путь, предполагавший включение во флюксус новых,

похожих на него, художественных стратегий через осмысление его исторического наследия.

Ключевые слова: флюксус, художественные фестивали, искусство действия, акционизм, искусство объекта, мейл-арт, флюксшоу

Е. А. Островская, С. В. Лаврова

Пространство звука versus безумие полифонии мира

Статья посвящена процессам, затрагивающим пространственное осмысление реальности в современном искусстве, в частности — в Новой музыке. Актуальное искусство стремится к созвучности требованиям глобальной реальности, где от художника и композитора ожидается включенность в единое коммуникативное поле смыслов. Авторы обращаются к анализу концептов пространства, предложенных основоположниками новой музыки. В таком ракурсе рассмотрения особое внимание уделяется анализу авторских концепций и соответствующих музыкальных воплощений. Мир в произведениях современного искусства предстает как неорганизованный хаос полифонического безумия. Музыка трактуется в качестве пространственной формы, расставляющей четкие границы энтропии с хаотичной реальностью без форм и границ.

Ключевые слова: С. Шаррино, К. Штокхаузен, полифония реальности, пространство звука, Новая музыка, коммуникативное поле

Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь

Стилевые особенности Прелюдии и Фуги ре минор С. Слонимского

В музыке XX в. наблюдаются поиски и эксперименты в различных областях мышления. Причем, в каждом конкретном случае индивидуализируется и проявляется фантазия композитора. Так, полифония составляет одну из основ стиля творчества С. Слонимского. Изучение его полифонических произведений (в данном случае — на примере Прелюдии и Фуги ре минор) дает возможность осознать глубинные связи современности с древней музыкальной традицией.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, И. С. Бах, Д. Д. Шостакович, полифония, хроматизм, противосложение, ответ, стретта, современное полифоническое письмо

Ю. А. Финкельштейн, Н. В. Маковская

Специфика трактовки тембра классической гитары в творчестве С. Губайдулиной. «Токката» и «Серенада»

В статье рассматривается ранее неисследованное единственное произведение Софии Губайдулиной для гитары соло — «Токката» и «Серенада» (1969). Цикл изучен с точки зрения трактовки инструмента. Исследование показывает, что композитор по-разному раскрывает возможности гитары

в паре пьес. В «Токкате» гитара звучит масштабно и мощно, подобно оркестру. В «Серенаде» же инструмент предстает лирическим и интимным. В результате исследования выясняется, что тембр и строй гитары явились звеньями, определившими жанровую концепцию цикла, его тематизм, приемы развития, драматургию и образность, а также, безусловно, весь ряд выразительных средств и приемов исполнения. Губайдулина использует в пьесах приемы, характерные для гитары. Вместе с тем музыка данного опуса вбирает характерные черты стиля композитора. Определено, что «Токката» и «Серенада» С. Губайдулиной являются неотъемлемой составляющей наследия композитора, запечатлевшими особенности ее стиля и художественного мышления.

Ключевые слова: Губайдулина, классическая гитара, отечественная гитарная музыка

ABSTRACTS

George Balanchine: life and work. by the 110-th anniversary of his birth

G. A. Bezuglaya

Musical composition of J. Balanchine «Raymonda Variations»

The article is devoted to structural properties of the suite from the ballet of A. Glazunov «Raymonda», compiled by J. Balanchine for his one-act ballet «Raymonda Variations».

The author describes the features that allow to identify the similarities and differences of this multi-part suites with genres and forms peculiar to musical theater, in particular, with musical and choreographic structure of Grand pas. Attention is given to constructive, dramatic, modal-intonation side of music. It reveals the artistic principles Balanchine as a musician, his attitude to the architectonics, to the process of the deployment of this multipart music composition.

Keywords: J. Balanchine, Alexander Glazunov, «Raymonda», «Raymonda Variations», musical composition, ballet

T. N. Gorina

Addresses of George Balanchine in St. Petersburg – Petrograd

George Balanchine Melitonovich (Balanchine) born January 22, 1904 in St. Petersburg and lived there twenty years. Petersburg mentality, the algorithm is that great city, remained to live in it forever. All his neoclassic grows out of architecture's code Petersburg. Mariinsky Ballet (and not only «Ballet Imperial») bloomed in the grand style of his choreography. Actually Balanchine has remembered about three different cities – St. Petersburg, keeping the echo of steps Tchaikovsky, Petropolis of Silver Age and the Petrograd of revolution. Petersburg's geography of the first twenty years of life devoted to the great choreographer article created on a material report.

Keywords: Balanchine Balanchine, St. Petersburg, Petrograd

E. E. Drobysheva

Personality in the architectonics of Modern: Balanchine

In this article author analyses the role of George Balanchine as a key figure of the art epoch of modern. This is the first article of the sequence of works called «100 years under the sign of the “Black Square”». The main idea of the sequence is to analyze the socio-cultural dynamic of the XX century – from historically important year of 1913 until today, and the legendary subject of Kasimir Malevitch is considered as a symbol of the century. In the article Balanchine's activity as a choreographer is considered in connection with the main trends of

the modern art, as well as the parallels between the processes that took place in other fields of art life are drawn.

Keywords: Balanchine, Malevitch, the architectonics of culture, modern epoch, «Black Square»

G. T. Komleva

Balanchine's school and tradition

Introducing the author with J. Balachin occurred in 1962 at the Kirov Ballet tour in America. Later Balanchine arrived in Leningrad with the company and gave a demonstration lesson in School. Extremely worried. The lesson was very quick, agile, comments almost was not. Differences with our present school were, but not as much, mainly concerned the hands and body.

Then more I met with choreography by Balanchine as a performer on the creative evenings N. Dudinskaja, dancing alternately Adagio and Scherzo in Bizet's Symphony with M. Baryshnikov, V. Gulyaev, V. Afanaskov.

I visited schools Balanchine after the death of the Master. Its traditions kept carefully.

Keywords: Balanchine, John Taras, Vaganova, G. Komleva, classical dance, exercise

S. V. Lavrova

J. Balanchine – composer and creative partner of the composer

The article deals with two aspects of the creative personality of the great choreographer: early experience in creating music (during training at the Petrograd Conservatory in piano and composition) and co-authors of music when creating ballets (in the mature period). Details the history of John. Balanchine ballet-music diptych J. Xenakis. Bright, visible original ideas Xenakis, so in tune with modern times, did not leave indifferent famous choreographer. Composer in his work translating architectural models in music, and vice versa. Great choreographer also seek to identify the universal structures that would facilitate adequate translation of the musical text in dance.

Keywords: Xenakis, new music, Balanchine

Y. A. Mashkina

Choreography by G. George Balanchine on the Permian stage

The article provides an overview of J. Balanchine set in the Perm Opera and Ballet Theatre (1996–2014 gg.) With the support of the «Fund of George Balanchine» (New York): «Concerto Baroque», «Donizetti Variations», «Sonnambula», «Ballet Imperial», «Monumentum pro Gesualdo», «Kammermusik» № 2, «Symphony in three parts». Most of them first appeared on the Russian scene was in Perm.

Keywords: Balanchine, Oleg Levenkov, David Eden, Perm Opera and Ballet Theatre

V. V. Omelnitskaja

Features of performing techniques in George Balanchin's ballets

The author – ballet dancer, who performed Balanchine ballets at the Mariinsky Theatre – based on our own experience, said the uniqueness of technique and style choreography outstanding choreographer. Comparing the features of playing American and Russian dancers, the author prefers the latter.

Keywords: Balanchine, Fateev, Tsiskaridze, “Serenade”, “Agon”, “Rubies», NYCB, Mariinsky Theatre

O. N. Polisadova

Diaghilev and George Balanchine: style and personality

The article is devoted to the work of George Balanchine Russian ballet by Sergei Diaghilev in the period from 1925 to 1929. During this period, Balanchine ballets staged 10 different in their style and corresponding to the main provisions of the order of S. Diaghilev. This period can be called as the emergence of Balanchine choreographer.

Keywords: Diaghilev, Balanchine, Serge Lifar, Igor Stravinsky, ballet, neo-classicism, personal style

O. I. Rozanova

Exclusive in Perm

(«Concerto Baroque», «Sonnambula», «Donizetti Variations»)

Article of O. I. Rozanova dedicated to the experience of Perm Opera and Ballet Theatre, where the first time in Russia has staged ballets by Balanchine. The author focuses on three ballets: «Concerto Baroque» (1996), «Sonnambula» and «Donizetti Variations» (2001), who opened balanchine creation to the Permian. A closer analysis of the composite characteristics of these ballets, is demonstrated their artistic originality.

Keywords: Balanchine, Oleg Levenkov, Perm Opera and Ballet, «Concerto Baroque», «Sonnambula», «Donizetti Variations»

A. A Sokolov-Kaminsky

George Balanchine – the intellectual

In perspective, the attention of the author – the intellectual side of personality manifestation George. George Balanchine. The author considers the stated theme, based on two English editions: «Balanchin's Complete Stories of the Great Ballets, with Mason Fransis» (1954) and «By George Balanchine» (1984).

Voluminous, many times reprinted book «Balanchin's Complete Stories of the Great Ballets. NY, 1954 “ is written mainly editor M. Francis, but a chapter in the form is an interview with the choreographer. Direct speech is priceless great sage and instructive. Smaller edition «By George Balanchine. NY: San Marco Press,

1984» appeared a year after the death of George Balanchine, with financially support the students of his school. Here are collected aphoristic sayings Maitre, succinct and expressive. Music for him is primary, he can start to compose the dance only after he hear music. Balanchine insisted: «choreography is only the result of music». He is sure — the ballet «is a woman, a garden of beautiful flowers, and the man — the gardener».

Keywords: Balanchine, Mason Fransis

Subbotin M. V.

Institutes to secure preservation and development of George Balanchine's creative heritage

The article is devoted to the activity of two organizations which secure preservation, development and protection of George Balanchine's creative heritage — The George Balanchine Foundation and The George Balanchine Trust. Aims and main projects of these organizations are covered in the article; a conclusion that analogues of such forms could be used to preserve creative heritage of great masters of ballet in Russia is made.

Keywords: George Balanchine; Trust; Foundation; creative heritage; ballet school; contributions; archive; licensing.

S. V. Tihonenko

George Balanchine's ballets based on the «Raymonda»

The article considers the compositions of Balanchine inspired by Petipa's «Raymonda». Structural analysis of the «Pas de dix» — Balanchine version of the Hungarian grand pas — is given in comparison with the form, recorded at the Mariinsky Theatre («Raymonda» in ed. K. Sergeev) and in the reconstruction of S. Vikharev («Raymonda» at La Scala). In the description of Balanchine's ballet «Raymonda Variations» the autor explores music and dance parallels and differences with the original.

Keywords: Balanchine, Raymonda, Pas de dix, Hungarian grand pas, Raymonda Variations, K. Sergeev, Vykharev

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

P. A. Silkin

Pedagogical heritage of A. Vaganova: classical dance-lesson

This article discusses the structure of classical dance lessons builded A. Vaganova, and the principles that she has developed and put into practice. On the basis of article L D Block is represented by creative laboratory of outstanding Professor of choreography A. Vaganova.

Keywords: lesson, A. Vaganova, L. Block, the pedagogical heritage, M. Semenova, S. Messerer

Theory and history of choreographic

I. V. Vasiliev, M. Y. Gendova

Category spirituality and performing style: aspects of modern interpretation

The authors address questions of aesthetics through the prism of ballet: in particular, the aesthetic category of spirituality and its modern interpretation in the world of ballet, focus and vague categories as performing style in ballet. As a result, readers are invited classification of ballet dancers according to their level of performance style, which is the external equivalent of spirituality. The authors stress that the interpretation of the concept of spirituality exclusively within the secular scientific approach.

Keywords: spirituality, aesthetics, performance style, the ballet dancer

T. V. Gordeeva

Kinesthesia in a performance practice of the contemporary dance

The article represents an approach in a performance practice of the dancers of the second half of the XX century which can be described as body awareness based on elaborately developed sensuality — «body intellect». The approach had its roots in the interinfluence of dance and somatics fields. The latest appeared on the edge of XIX–XX centuries reflecting the massive shift in the perception of human body and movement and reconsidering the dichotomy of mind and body. This led not only to an emergence of new dance practices such as improvisation and new ways of teaching dance and movement — somatic education, but also allowed to talk about a new mode of the audience's perception.

Keywords: contemporary dance, dance studies, kinesthesia, somatics, Judson Church Theater.

Y. S. Smirnova

Character dance in the early works Vainonen B. and L. Jacobson

This article is small part of research work of the Master's thesis — «The character dance and artistic images in the classical-heritage ballets “The Flames of Paris” by V. Vaynonen and “Spartacus” by L. Yakobson. The art of choreography and the performing mastery». Article reviews the early creative periods of the choreographers: staging of the character dance in variety art and in opera (Vaynonen), in schools of choreography in Leningrad and Moscow (Yakobson), as well as their joint work at the State Academic Opera and Ballet Theatre — the ballet «The Gold Century» by D. Shostakovich. The author tries to find common views and aspirations of the choreographers in 1920–1930, to trace the path of formation of their peculiar methods and creative styles.

Keywords: V. Vaynonen, L. Yakobson, art of choreography, performing mastery, character dance, miniature

D. D. Urazymbetov

Semiotic aspects of choreography

The article attempts to analyze the language of plastic and choreography in terms of semiotics. Based on an extensive literature on the subject, the author uses the Jungian concept of the archetype as a fundamental element for creating images in ballets. In result stated: plastic or choreographic language in the scenic space is a major dramaturgical link and performs the function of communication between the director, the actor and the audience.

Keywords: ballet, dance semiotics, choreographer, image, symbol, archetype, functions of choreography

Psychology and pedagogical aspects of choreography

P. Y. Maslennikov

Evaluation of the respiratory system of pupils of 1st class of performance faculty of Vaganova ballet Academy

When performing physical exercise consistently increases the importance of the breath system. That is why the leading experts in the field of classical ballet, such as J.-J. Noverre, H. P. Johanson, E. O. Vazem, N. G. Legat, N. I. Tarasov, and many others, have paid special attention to breath system development. With long-term study of the safety and health features Ballet doctor I. A. Badniny respiratory system has been included in a separate paragraph the term «ballet shape» thus emphasized the importance it once more in choreography. Meanwhile, on this day, in Vaganova ballet Academy during the entrance tests or during the annual dispensary examinations are not conducted research on the state and dynamics of the respiratory system of students. Thus, it is not possible not only to estimate the respiratory breath system pupils and the possibility of early prevention of breathing problems, but also to estimate the impact of training programs for the future of ballet dancers on its. This article reports the results of a study of the respiratory system grade 1 pupils of the Academy on the basis of measurement of vital capacity, chest circumference and the sample rod.

Keywords: respiratory system, vital capacity of the lungs, test Stange, chest circumference, Vaganova ballet Academy

A. N. Shelemov

Problems of methodological base of the discipline of «Duet of classical dance»

The article discusses the stages of establishing the discipline of «Duet of classical dance», analyses the current state of methodological base of the discipline.

Keywords: B. Sobinov, K. Suvorov, N. Serebrennikov, Duet of classical dance, support, acrobatic support, methodological base

In a mirror of arts

N. A. Levdanskaja

The first artists of Vladivostok's «underground» in 1960s

Exploring non-conformism in the seaside fine arts, the author only recently received documentary evidence that in the 1960s at least two of the non-conformist – Virtor Fedorov and Virtor Grachev – worked in Vladivostok. Viktor Fyodorov, who in the late 1980 – early 2000 is known as respected wizard in the professional circles of Far East fine arts, in the 1960s makes only tentative steps towards his professional development. Creativity of Victor Grachev – talented nugget, remained in obscurity for decades, according to the author, is of obvious interest for research and introduction to the scientific revolution.

Keywords: Victor Feodorov, Victor Grachev, non-conformism, post-impersonism, abstractive art, Art of Far East Of Russia

A. A. Samokhina

«The rival of the proud Melpomene». Melodrama in the Russian theatrical criticism in the thirties – forties of the XIX century (P. II)

The second article continued consideration of the evolution of melodrama at the national stage the first half of the XIX century. In disputes ensued around the genre in the 1830–1840's faced the supporters of the romantic ideas and critics of the «natural school». Increasingly important became issues related to the problems of translation, national originality of Russian repertoire, the influence of melodrama on the development of the performing arts and moral education of the audience.

Keywords: Belinsky, Gogol, Polevoy, Feodor Koni, melodrama, Russian theatrical criticism, romantic drama

T. A. Solomkina

Plastic expression of an expressionistic actor onstage and on a screen

The article deals with the formation process of plastic of expressionistic theatre and cinema actors in the first third of XX century. The German theatre and cinema in the years 1914–1922 are studied. Creative works of German expressionistic actors Ernst Deutsch, Werner Krauss, Konrad Veidt etc. are considered. The development of the plastic expression is investigated on the base of interaction between painting, orchestics, dramatics and cinema. The phased development of an expressionistic actor's facial expressions and body plastics, is defined. Similarities and differences of actors' plastic work in ballet, drama theatre and cinema are shown. The way of specific expressionistic movement formation is traced.

Keywords: actor, actor's motion, facial expressions, theater, cinema, stage, screen

Theory and practice of contemporary art

L. A. Menshikov

The British Fluxus Art

On the 1970th fluxus came into provincial Britain. It was a sign in the history of the modern art which showed the possibilities of its presentation on the suburb of the civilized world. Fluxus became the diverse community of the actors moving with the concerts over the different countries by this time. These artists represented some opposite cultural traditions. The period of the conflicts and fight proceeded because fluxus needed the united program. On this background there was a large number of projects and works which were departed from the main ideas of fluxus more and more. So its creative program became more versatile and susceptible to changes. In Britain fluxus was issued into the fluxshoe which was originally publishing project on research of fluxus history. It was organized by the group of the enthusiasts who were interested in the fluxus history. Then the fluxshoe was included the festivals representing both the classical heritage of a fluxus and the new compositions. Discussions about essence of the fluxus art and about the possibility of its development taken place. The discussions were supported by the technologies of the mail art and the correspondence art. The fluxshoe was one of the ways by which fluxus could continue the existence in the world of art. It was the way which assumed inclusion some new art strategies into the fluxus. Such way of creativity proved the efficiency and gave a new impulse to development of the fluxus.

Keywords: fluxus, postmodern, action art, art of object, event, happening, mail-art, fluxshoe

E. A. Ostrovskaja, S. V. Lavrova

Space of sound versus madness of the world polyphony

The article is devoted to processes affecting the spatial understanding of reality in contemporary art and in particular in the new music. Actual art aspires to the requirements of consonance global reality where the artist and composer expected of a common communicative field of meanings. The authors refer to the analysis of the concepts of space, proposed by the founders of the new music. In this perspective, consideration focuses on the analysis of the concepts of copyright and related musical incarnations. World in the works of contemporary art appears as disorganized chaos polyphonic madness. Music is treated as a spatial form, puts clear limits of entropy chaotic reality without the forms and boundaries.

Keywords: S. Sciarrino, K. Stockhausen, polyphonic reality, space sound, new music, communicative field

R. N. Slonimskaya, Tzu-Yin Lin

Style features Preludes and Fugues in d minor S. Slonimsky

The music of the XX century there are searches and experiments in various areas of thinking, is not limited to modern trends, and in each case is individualized and show imagination of the composer. Polyphony is one of the foundations of

style creativity S. Slonimsky. Studying his polyphonic compositions provides an opportunity to realize the deep connection between modern with the ancient musical tradition. On the example d-moll preludes and fugues S. Slonimsky revealed stylistic features of the author.

Keywords: S. M. Slonimsky, J. S. Bach, D. D. Shostakovich, polyphony, chromaticism, countersubject, answer, stretto, modern polyphonic art

Y. A. Finkelshtein, N. V. Makovskaja

**The specific of the interpretation of the timbre
of the classical guitar in the works of S. Gubaidulina
(by the example of the compositions for solo guitar)**

The article deals with the previously unexplored only work by Sofia Gubaidulina for guitar solo – cycle «Toccatà» and «Serenade» (1969). These pieces were not investigated earlier. The cycle has been studied from the point of view of the interpretation of the instrument by composer. The study showed that the composer discloses possibilities of the guitar in a couple of plays in different ways. The guitar sounds massive and powerful just as orchestra in the «Toccatà». But it appears lyrical and intimate instrument – in «Serenade». The results of the study show that the tone and structure of the classical guitar determined the genre and the concept of the cycle, and its themes, methods of development, dramatic composition and characters, and, of course, a whole range of musical features and techniques of the performance. S. Gubaidulina uses the guitar cliché. However, the characteristics of the style of the composer are present in the music. Determined that «Toccatà» and «Serenade» by Sofia Gubaidulina are an integral part of the heritage of the composer, accumulating the features of her style and artistic thinking.

Keywords: classical guitar, Russian guitar music, Gubaidulina.

АВТОРЫ

Васильев Игорь Владимирович — кандидат политических наук, наук, старший научный сотрудник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Vasiliev Igor V. — Ph.D., Political Science, Senior Researcher Vaganova ballet Academy.

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. — a graduate student, Vaganova Ballet Academy. Scientific advisers — I. V. Vasiliev, Ph.D.; P. A. Silkin, Ph.D.

Гордеева Татьяна Валентиновна — аспирант, преподаватель кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Л. А. Меньшиков, кандидат философских наук.

Gordeeva Tatiana V. — a graduate student, lecturer, Department of Education choreographer Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — Menshikov Leonid A., 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.

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Drobysheva Elena E. — Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Ефремов Олег Юрьевич — доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных и социально-экономических дисциплин Военной академии связи.

Efremov Oleg Y. — Doctor of Pedagogy, Professor, Head of the Department of humanitarian and socio-economic disciplines Military Academy of Communications.

Комлева Габриэла Трофимовна — народная артистка СССР, лауреат Государственной премии им. М. Глинки, балетмейстер-репетитор Мариинского театра, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Komleva Gabriela T. — People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize named M. I. Glinka, ballet mistress of the Mariinsky Theatre, professor of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory.

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Lavrova Svetlana V. — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

Левданская Наталья Андреевна — доцент кафедры Изобразительного искусства Школы искусства, культуры и спорта Дальневосточного федерального университета; заведующая научным отделом «Приморской государственной галереи» (Владивосток).

Levdanskaya Natalia A. — assistant Professor of Fine Arts Department of School of Art, Culture and Sport of Far East Federal University; Head of science department Primorye State Art Gallery (Vladivostok).

Линь Цзы Ин — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный руководитель — Р. Н. Слонимская, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения.

Lin Tzu-Yin — a graduate student State Pedagogical University Named after A. I. Herzen of Russia. Scientific adviser - Slonimskaya Raisa N., Doctor of Pedagogy, Ph.D.

Маковская Наталия Витальевна — студент Высшей национальной консерватории музыки и танца в Париже.

Makovskaya Nataliya V. — student of the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — И. А. Степаник, кандидат медицинских наук, доцент.

Maslennikov Pavel Y. — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, graduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — I. A. Stepanik, Ph.D., associate professor.

Машкина Юлия Александровна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — О. И. Розанова кандидат искусствоведения.

Mashkina Julia A. — a graduate student Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — Rozanova Olga I., Ph.D.

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

Menshikov Leonid A. — Ph.D, Assosiate Professor, Prorektor for educational and methodical affairs, Vaganova Ballet Academy.

Омельницкая Виктория Викторовна — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, солистка балета Михайловского театра. Научный руководитель — О. И. Розанова, кандидат искусствоведения.

Omelnitskaja Victoria V. — undergraduate student, Vaganova ballet Academy, ballet soloist of the Mikhailovsky Theatre. Scientific adviser — Rozanova Olga I., Ph.D.

Островская Елена Александровна — доктор социологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета.

Ostrovskaya Elena A. — Doctor of Social Science, professor, St. Petersburg State University.

Полисадова Ольга Николаевна — доцент кафедры Эстетики и музыкального образования Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Polisadova Olga N. — Associate Professor of Aesthetics and the Art Institute of music education and art education Vladimir State University.

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.

Самохина Алла Александровна — старший преподаватель кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — А. П. Кулиш, кандидат искусствоведения.

Samokhina Alla A. — senior lecturer, Russian Theatre Department, St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Scientific adviser — A. P. Kulish, Ph.D.

Силкин Петр Афанасьевич — кандидат педагогических наук, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета, докторант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Silkin Peter A. — Ph.D, Professor of Department of Education choreographer (Vaganova ballet Academy), doctoral candidate (Herzen State Pedagogical University of Russia).

Смирнова Юлия Сергеевна — магистрант, преподаватель кафедры методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — П. А. Силкин, кандидат педагогических наук.

Smirnova Yulia S. — undergraduate student, lecturer, Department of teaching methodology of teaching methodology characteristic and historical dance and acting, Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — P. A. Silkin, Ph.D.

Слонимская Раиса Николаевна — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Slonimskaya Raisa N. — EdD, PhD, Professor of music theory and history, Saint Petersburg State Institute of Culture.

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич — кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Sokolov-Kaminsky Arkady A. — PhD, Honored Artist of Russia, professor of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov.

Соломкина Татьяна Алексеевна — аспирант Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства; научный руководитель — профессор В. И. Максимов. Научный руководитель — В. И. Максимов, доктор искусствоведения.

Solomkina Tatyana A. — a graduate student, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy; Scientific adviser — V. I. Maksimov, Doctor of Arts.

Субботин Максим Васильевич — кандидат юридических наук; ведущий юрисконсульт ОАО «Уралкалий».

Subbotin Maxim V. — Ph.D, chief legal adviser of «Uralkali».

Тихоненко Снежана Валерьевна — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения.

Tihonenko Snezana V. — undergraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — N. N. Zozulina, Ph.D

Уразымбетов Дамир Дуйсенович — магистрант Санкт-Петербургского государственного института культуры. Научный руководитель — Кудашов Валерий Фазильевич, кандидат педагогических наук, доцент. Научный консультант — Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук.

Urazymbetov Damir D. — undergraduate student, Saint Petersburg State Institute of Culture. Scientific adviser — V. F. Kudashov, Ph.D. Scientific consultant — S. T. Makhlina, Doctor of Philosophy.

Финкельштейн Юлия Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства факультета Мировой музыкальной культуры Государственной классической академии им. Маймонида.

Finkelshtein Yulia A. — PhD, associate professor, Department of History and Theory of Performing Arts, Maimonides state classical academy.

Шелемов Александр Николаевич — художественный руководитель Новосибирского государственного хореографического колледжа, преподаватель классического и дуэтно-классического танца, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — кандидат педагогических наук П. А. Силкин.

Shelemov Alexandr N. — a graduate student Vaganova ballet Academy; Classic dance and Pas de deux teacher, artistic Director of Novosibirsk State Ballet College. Scientific adviser — P. A. Silkin, Ph.D.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ,
ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ
В ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее — Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1. 1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1. 2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1. 3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале „Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2. 2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации.

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не вмещающихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып.23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. окт-дек. 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 2015 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

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ

**К 145-летию со дня рождения Николая Легата
(из материалов международного научно-практического семинара)**

Е. Н. Байгузина

БРАТЬЯ СЕРГЕЙ И НИКОЛАЙ ЛЕГАТ – КАРИКАТУРИСТЫ

И. И. Крымская

КОМПОЗИТОР Ф. А. ГАРТМАН – СОТРУДНИК ХОРЕОГРАФА Н. Г. ЛЕГАТА. БАЛЕТ «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»

П. А. Силкин

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭКЗЕРСИСА Н. Г. ЛЕГАТА

Ю. В. Уколова

УЧЕНИКИ ЛОНДОНСКОЙ СТУДИИ Н. Г. ЛЕГАТА

Г. Вараксина

ЮРИЙ ПЕТУХОВ: «НАША ЗАДАЧА – РАЗБУДИТЬ ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО»

Темой беседы с балетмейстером стали концептуальные моменты создания хореографических образов в балете «Дон Хосе. Страсти по Кармен» по мотивам новеллы Проспера Мериме.

Е. К. Луговая

РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ТАНЦЕВ
В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В условиях глобализации перед обществом и отдельным человеком все острее встает проблема культурной самоидентификации. Автор обосновывает существование терапевтического социокультурного эффекта от использования в жизни современного человека практик традиционной народной культуры, в частности, танцевальной. Традиционные танцы, претендуя на изображение и передачу родовой сущности человека, всячески способствовали укреплению коммуникативной связи внутри социума: в этом качестве они могут быть использованы и сегодня.

А. Е. Полеха

О РАЗВИТИИ СЛУХА ДЖАЗОВЫХ МУЗЫКАНТОВ
(ПО АМЕРИКАНСКИМ МЕТОДИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ)

Особое внимание автор уделяет предмету «джазовое сольфеджио» как основному в ряду музыкально-теоретических дисциплин. В статье представлены аналитические размышления об опыте американских педагогов,

занимающихся разработками методических пособий по развитию слуха, таких как Джейми Аберсольд и Дэвид Бёрдж. Также рассматривается вопрос о так называемом «абсолютном слухе», о «цветном слухе», дается описание методов развития слуховых и интонационных навыков.

О. Г. Махо

**ОБРАЗЫ ВОЙНЫ И НАУКИ В ИНТАРСИЯХ
СТУДИОЛО ФЕДЕРИКО ДА МОНТЕФЕЛЬТРО**

Студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино является одним из интереснейших декоративных ансамблей в искусстве кватроченто. В нём был воплощён образ правителя своей эпохи: одновременно и идеальный, и включающий индивидуальные черты самого урбинского герцога. Интарсии на стенах студиоло являются исключительно важной частью этого ансамбля. Характер искусства интарсии основывается на математической выверенности композиций, а техника исполнения свидетельствует о высочайшем мастерстве.

Н. В. Стоева

ИМАЖИНИЗМ: «КАФЕЙНАЯ ЭПОХА»

Статья посвящена анализу деятельности имажинистов (С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф) во время так называемой «кафейной эпохи». На рубеже 10-х – 20-х годов XX в., когда стал недоступен прежний способ обращения к читателю, кафе становится средоточием культурной жизни. Поэты с удовольствием и вдохновением театрализовали собственное поведение, их «бытовой эпатаж» сейчас бы называли разновидностью флеш-моба. Жизнь была ими театрализована объемно: они расписывали стены Страстного монастыря, переименовывали улицы и организовали кафе «Стойло Пегаса», в котором ежевечерне происходили выступления поэтов, актеров, художников.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (36) 2015

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Корректор *И. Л. Мурин*
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 профессионального 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 им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 25.03.2015. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 18,85. Тираж 300. Заказ № 0318934.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.