



# ВЕСТНИК № 3(38) 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.*


**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

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

**Редакционная коллегия**
**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 Евгеньевна** — 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.

**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.

**Шкалов 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. The signature is highly cursive and fluid, with long, sweeping lines. It appears to be the name of the rector, N. M. Tsiskaridze.

Ректор  
Н. М. Цискаридзе

## ОТ РЕДАКЦИИ

*Дорогие читатели, уважаемые авторы!*

*Представляем вам летний номер «Вестника».*

*Центральное место в нем занимают материалы, посвященные патриархам Русского балета: Мариусу Ивановичу Петипа и Петру Ильичу Чайковскому. Их наследие не только исторически ценно, но и актуально, современное искусствоведение продолжает открывать в нем новые грани, о чем свидетельствуют две из рубрик этого номера: «Ноттаге а Ретіра» и «К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского». Предлагаем обратить особое внимание на статью Е. Н. Байгузиной, предоставившую научный повод для первой публикации эскизов Л. Бакста к малоизвестной пантомиме «Сердце маркизы» в постановке М. Петипа (такое право нам любезно предоставила Санкт-Петербургская театральная библиотека).*

*Также впервые станут доступны широкому читателю в полном объеме дневники балерины, педагога ЛХУ, историка балета М. Х. Франгопуло, посвященные годам военного лихолетья (из архива Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования). Этот материал продолжает серию публикаций, посвященных юбилею Победы.*

*В разделе «Теория и история хореографического искусства» несомненный интерес вызовет содержательная беседа с ректором Академии, Народным артистом России Н. М. Цискаридзе о проблемах рецепции произведений литературы в современном балете.*

*В целом же номер отличает уже ставшая традиционной широкая научная тематика: от вопросов сохранения художественного и педагогического наследия Русского балета — до проблем перевода искусствоведческих текстов и корректности применения статистических методов в исследованиях по балетной педагогике.*

*Желаем вам хорошего лета и новых творческих достижений!*

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

## СОДЕРЖАНИЕ

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

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

<i>М. Х. Франгопуло.</i> В дни войны (из архива Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования) .....	11
---	----

### **НОММАЖЕ À РЕТИРА**

<i>А. М. Полубенцев.</i> К вопросу об авторстве хореографии балета Л. Минкуса «Дон Кихот»	29
<i>С. В. Лалетин.</i> Наследие М. И. Петипа в фондах Санкт-Петербургского театрального музея .....	40
<i>Е. Н. Байгузина.</i> Л. С. Бакст: начало. Кальки эскизов к пантомиме М. И. Петипа «Сердце маркизы» (1902) .....	46
<i>Е. А. Жарова.</i> Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Государственного музея городской скульптуры .....	56
<i>Н. В. Логдачева.</i> Балет в творчестве скульптора В. А. Беклемишева .....	62
<i>Е. А. Никифорова.</i> Драматургические трансформации балета С. С. Прокофьева «Золушка» .....	66

### **К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

<i>Е. Ю. Аксенова.</i> Чайковский: гений и эпоха .....	77
<i>Т. В. Букина.</i> Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха .....	82
<i>А. К. Васильев.</i> Музыкальная драматургия оперы «Евгений Онегин» и постановка танцевальных сцен Л. Ивановым .....	92
<i>Н. С. Ганенко.</i> «День рождения композитора» .....	98
<i>Н. Л. Дунаева.</i> «Чайковский посредством Стравинского» .....	103
<i>К. А. Иванова.</i> «Детский альбом» П. И. Чайковского на уроках ритмики .....	109
<i>Е. М. Коляда.</i> П. И. Чайковский в историко-культурном ландшафте подмосковных усадеб .....	113
<i>Л. А. Купец.</i> Дебюсси и Чайковский: траектория творческих (не)встреч .....	121
<i>С. В. Лаврова.</i> Творчество П. И. Чайковского в эстетическом дискурсе музыки поставангарда .....	129
<i>В. Д. Лелеко.</i> «Не продается вдохновенье ...». П. И. Чайковский и меценаты (к постановке проблемы) .....	132
<i>Е. В. Лобанкова (Ключникова).</i> «Неактуальный классик»? образ П. И. Чайковского в эпоху первой мировой войны (по материалам «Русской музыкальной газеты») .....	137
<i>Т. А. Сапегина.</i> Диалог через океан: сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея .....	147
<i>С. В. Шабанова.</i> Михаил Шемякин: «Мой Щелкунчик». К вопросу о роли хореографа в театральном проекте художника .....	154

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

<i>Н. Н. Зозулина.</i> Хореографическая концепция, драматургия и тематика «Симфонии до мажор» Баланчина .....	160
<i>Д. С. Новиков.</i> Грациозность Марии Тальони в контексте философии Г. Спенсера ...	173
<i>Е. А. Ногина.</i> Б. В. Асафьев — создатель первого советского телебалета .....	177
<i>Д. Е. Хохлова.</i> Джон Кранко. К истории создания многоактных балетных спектаклей на литературные сюжеты .....	185
<i>Н. М. Цискаридзе.</i> «Пришлось искать собственные акценты...» (беседу о балете Р. Пети «Кармен. Соло» записала Г. Вараксина) .....	193

**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ**

<i>Т. В. Черкашина.</i> Педагогические приемы развития мотивации в обучении классическому танцу .....	197
<i>И. Н. Димура.</i> Артистизм как способ совладания с болью .....	202
<i>В. Л. Кокоренко.</i> Психология творчества: опыт и потенциал (ч. 2.) .....	208

**ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ**

<i>Т. Е. Апанасенко.</i> Проблема корректного применения статистических методов в научных работах по балетной педагогике .....	216
<i>А. В. Бояркина.</i> Перевод музыкаловедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчет? .....	225

**В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ**

<i>П. В. Самсонова.</i> Специфика исполнения традиционного театрального танца в японском театре кабуки .....	230
<i>Е. Е. Киселева.</i> Две «Дидоны». Оперное либретто в XVII и XVIII вв. ....	237
<i>М. В. Смирнова.</i> В. Горовиц играет музыку С. Рахманинова: опыт сравнительного анализа интерпретаций .....	246
<i>Ю. А. Финкельштейн.</i> Гитара в композиторском творчестве Б. В. Асафьева: жанры, стиль .....	251
<i>К. Б. Венгерова.</i> Принципы ОПОЯЗа и формотворческая философия русского авангарда .....	263

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

<i>О. В. Кирпиченкова.</i> Легендарная «Свадебка» Стравинского-Нижинской в интерпретациях И. Килиана и А. Прельжокажа .....	271
<i>С. В. Лаврова.</i> Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства .....	277
<i>Л. А. Меньшиков.</i> Сетевые технологии в искусстве второй половины XX века: сетевое продвижение флюкса .....	291
<i>О. И. Розанова.</i> «Лебединое озеро» — «по-киношному» (балет А. Ахметова на сцене Государственного приморского театра оперы и балета) .....	298

**КНИЖНАЯ ПОЛКА**

<i>Н. Н. Зозулина.</i> Военные хроники ленинградского балета (об одноименной книге Л. И. Абызовой) .....	302
---	-----

**ХРОНИКА СОБЫТИЙ**

<i>Л. И. Абызова.</i> Ежегодная научно-практическая конференция «Hommage à Petipa» ...	304
<i>Т. В. Букина.</i> В поисках «нового Чайковского» (Международная научная конференция «Чайковский в XXI веке») .....	306
<i>Т. Н. Горина.</i> Выставки, встречи, презентации, экскурсии в мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. Март–май 2015 г. ....	308
Памяти Э. В. Кокориной (1932–2015) .....	312
Список сокращений .....	314
Аннотации .....	315
Авторы .....	342
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» .....	348
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» .....	349
К сведению подписчиков .....	351

## CONTENTS

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

### **VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE**

<i>M. H. Frangopulo</i> . During the War (from the archives of Memorial's office the history of Russian choreographic education) . . . . .	11
--	----

### **HOMMAGE À PETIPA**

<i>A. M. Polubentsev</i> . To the issue of the authorship of L. Minkus ballet «Don Quixote» . . . . .	29
<i>S. V. Laletin</i> . The Petipa's legacy in Theatre Museum of Sankt-Petersburg . . . . .	40
<i>E. N. Baigusina</i> . L. S. Bakst: The beginning. Vellum sketches to pantomime . . . . .	46
<i>E. A. Zarova</i> . Petersburg of Ballet. Monuments and plaques in the collection of the State Museum of Urban Sculpture . . . . .	56
<i>N. V. Logdacheva</i> . Ballet theme in the work of the sculptor V. A. Beklemishev . . . . .	62
<i>E. A. Nikiforova</i> . Ballet «Cinderella» by Sergei Prokofiev: Dramatic transformation . . . . .	66

### **BY THE 175TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF P. I. TCHAIKOVSKY**

<i>E. Y. Axenova</i> . Tchaikovsky: genius and his epoch . . . . .	77
<i>T. V. Bukina</i> . B. V. Asafiev about P. I. Tchaikovsky: «the creation of classic» as a strategy of scientific success . . . . .	82
<i>A. K. Vasiljev</i> . Opera drama of «Eugene Onegin» by P. Tchaikovsky and Characterdance by L. Ivanov . . . . .	92
<i>N. S. Ganenko</i> . «The Birthday of the composer» . . . . .	98
<i>N. L. Dunaeva</i> . «Tchaikovsky with the help of Stravinsky» . . . . .	103
<i>K. A. Ivanova</i> . «Children's Album» by Tchaikovsky on the lessons of rhythmicity . . . . .	109
<i>E. M. Kolyada</i> . Historical and cultural landscape of suburban estates Klin district of the late XIX century. The creative touches to the portrait of P. I. Tchaikovsky . . . . .	113
<i>L. A. Kupets</i> . Debussy and Tchaikovsky: The Story of virtual meetings . . . . .	121
<i>S. V. Lavrova</i> . Creativity of P. Tchaikovsky in the music aesthetic discourse of the post avant-garde . . . . .	129
<i>V. D. Leleko</i> . «Not for Sale Inspiration ...» P. I. Tchaikovsky and Patrons (Problem Statement») . . . . .	132
<i>E. V. Lobankova (Kluchnikova)</i> . «Irrelevant classic»? P. I. Tchaikovsky's image in the epoch of the First World War (through publications in «The Russian musical newspaper») . . . . .	137
<i>T. A. Sapegina</i> . Dialogue over the Ocean: P. Tchaikovsky's Nutcracker Suite Seen by W. Disney . . . . .	147
<i>S. V. Shabanova</i> . Mikhail Shemyakin: «My Nutcracker» (The role of the choreographer in the production of a ballet inspired by Shemyakin's own creative vision) . . . . .	154

**THEORY AND HISTORY  
OF CHOREOGRAPHIC**

<i>N. N. Zozulina</i> . The concept of choreography, dramaturgy and themes/motifs of Balanchine's «Symphony in C» .....	160
<i>D. S. Novikov</i> . Maria Taglioni's grace in the context of G. Spencer's philosophy .....	173
<i>E. A. Nogina</i> . B.V. Asafiev is the creator of the first Soviet film-ballet .....	177
<i>D. E. Khokhlova</i> . John Cranko. Revisiting the creation of a full-evening narrative ballet ...	185
<i>N. M. Tsiskaridze</i> . «We had to find our own accents ...» (talk about Roland Petit ballet «Carmen. Solo» recorded G. Varaksina) .....	193

**PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS  
OF CHOREOGRAPHY**

<i>T. V. Cherkashina</i> . Pedagogical techniques for developing motivation in learning classical dance .....	197
<i>I. N. Dimura</i> . Virtuosity as a way of a sovladaniye with pain .....	202
<i>V. L. Kokorenko</i> . The Psychology of creative activity: Experience and Potential (part 2) .....	208

**METHODOLOGICAL ISSUES  
OF SCIENCE AND EDUCATION**

<i>T. E. Apanasenko</i> . The correct application of the statistics methods problem in the scientific papers on ballet pedagogics .....	216
<i>A. V. Boyarkina</i> . Translating musicological and artistic texts: inspiration or calculation? .....	225

**IN A MIRROR OF ARTS**

<i>P. V. Samsonova</i> . The Specificity of the Traditional Theatrical Dance performance in the Japanese Kabuki Theater .....	230
<i>E. E. Kiselyova</i> . Two «Didons». Opera libretto in the XVII and XVIII centuries .....	237
<i>M. V. Smirnova</i> . V. Horovitz plays S. Rachmaninoff: experience of comparative analysis of interpretation .....	246
<i>Y. A. Finkelstein</i> . Classical guitar in the music by Boris Vladimirovich Asafiev .....	251
<i>C. B. Vengerova</i> . The theory principles of Russian formal method (1910–20 years) in comparison with the formal ideas of romanticism and russian avant-garde .....	263

**THEORY AND PRACTICE  
OF CONTEMPORARY ART**

<i>O. V. Kirpichenkova</i> . The iconic ballet by Stravinsky-Nijinska «The Wedding» and its modern interpretations .....	271
<i>S. V. Lavrova</i> . New Music in the context of the terminology of Contemporary Art .....	277
<i>L. A. Menshikov</i> . The Art network Technologies of the second half of the XX century: the network promotion of Fluxus Art .....	291
<i>O. I. Rozanova</i> . «Swan Lake» — «in cine» (A. Akhmetov's ballet at the State of the Primorsky Theatre of Opera and Ballet) ....	298

**BOOKSHELF**

<i>N. N. Zozulina</i> . Military Chronicles of the Leningrad Ballet (about book by L. I. Abyzova) ...	302
---	-----

**CHRONICLE**

<i>L. I. Abyzova</i> . Conference «Homage à Petipa» .....	304
<i>T. B. Bukina</i> . Conference in honor of the jubilee year of Tchaikovsky .....	306
<i>T. N. Gorina</i> . Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education. March-May 2015 .....	308
In Memory of E. V. Kokorina .....	312
List of acronyms .....	314
Abstracts .....	315
List of authors .....	342
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» .....	348
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» .....	349
To data of followers .....	351

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

УДК 792.8; 929; 94 (47)

М. Х. Франгопуло  
В ДНИ ВОЙНЫ



*Предлагаемые читателю «Вестника» мемуары М. Х. Франгопуло посвящены годам военного лихолетья, когда вместе с Кировским театром автор была эвакуирована в г. Молотов (ныне Пермь). Тогда же фрагменты мемуаров были напечатаны на страницах молотовской городской газеты. Сохранившиеся в архиве Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, эти рукописные материалы впервые публикуются в полном объеме.*

*Мариэтта (по метрикам Мария) Харлампиевна Франгопуло (1901–1979) — этническая гречанка, родилась в уездном городе Ейске на берегу Азовского моря. Дочь банковского чиновника, петроградская гимназистка, Мариэтта уже переростком (1918 г.) поступила на балетное отделение Петроградского театрального училища. Двадцать восемь лет она честно служила в Мариинском (Кировском) театре на положении танцовщицы кордебалета.*

*Как и многие в свое время, Мариэтта Харлампиевна не избежала внимания НКВД. Репрессии больно ударили по судьбе молодой женщины, около года (с 29.07.1938 по 29.05.1939 гг.) она провела в следственной тюрьме на Арсенальной набережной по сфабрикованному «Делу о греческой контрреволюционной националистической шпионской и террористической организации». К счастью, дело прекратили «за недостаточностью контрреволюционных улик».*

*С 1940 г. Мариэтта Харлампиевна начала преподавать курс истории балета и истории театра в своей альма матер на улице Зодчего Росси. В 1949 г. она возглавила Методический кабинет Ленинградского хореографического училища, на базе которого вместе с предшественницей Б. М. Шиперович начала создавать школьный Музей. Собственно, это и становится смыслом её творческой жизни. М. Х. Франгопуло устраивала выставки, проводила юбилейные вечера, писала о творчестве Л. Леонтьева, А. Вагановой, А. Ширяева, Н. Анисимовой (для буклетов), сочиняла балетные либретто. В архиве Академии хранятся записные книжки Мариэтты Харлампиевны, заполненные лирическими стихами, эпиграммами на известных деятелей театра. Некоторые из них комплиментарны (явно сочиненные к торжественным датам), другие — беспощадно-едкие, написанные без оглядки, от души.*

*Воспоминания о военных годах, написанные рукой М. Х. Франгопуло, отличает, с одной стороны, точный и живой слог, с другой — несомненный такт рассказчика, тонко чувствующего допустимую долю эмоциональной оценки в почти документальном описании исторически значимых событий. В год 70-летия Великой Победы знакомство с таким свидетельством трудной и героической эпохи представляется особенно ценным.*

*Материал подготовлен к печати сотрудниками МКИОХО  
Е. Р. Адаменко и Т. Н. Гориной.*



М. Х. Франгопуло. 1950-е гг.  
Архив АРБ имени А.Я. Вагановой

Протяжный вой сирены... И в одно мгновение улица обращается в бегство. Тяжело бегут женщины, с еле успевающими за ними детьми, запыхавшись, бегут старики.

Люди прячутся в подворотнях домов, в магазинах, бомбоубежищах, которые имеются сейчас почти в каждом доме.

Трамваи и автомобили останавливаются. Зловещая тишина... Лишь изредка промчится машина с особым пропуском, да иногда слышны отдельные звуки моторов наших истребителей, летящих навстречу врагу.

И вдруг среди томительной тишины раздается мажорный сигнал трубы — отбой воздушной тревоги. И точно по мановению волшебной палочки мигом все оживает...

Город превращен в военный лагерь. Город вооружен. Вооружился и театр оперы и балета имени Кирова. В центре его в эти дни штаб ПВХО. У входа в штаб круглосуточные дежурства, «Ваши документы?» — документы по-военному наготове. Команды ПВХО, состоящие из работников театра, живут в его помещениях. Складные походные кровати расставлены в закулисном фойе имени Направника, в артистических уборных, коридорах. Санитарные команды изучают подачу первой помощи раненым. Перед театром, на его асфальтированной площади, проходят военную подготовку строевые команды театра. Вход в театр без противогаза воспрещен.

Под крышей театра кипит работа: в живописных залах, в которых в мирное время пишат декорации и делают бутафорию, сейчас готовят маскировочные газоны. Сплетенные сети, украшенные мочалой зеленого цвета, представляют собой широкий луг. Ими закроют здания, машины, поезда. Работает весь театр — одна смена за другой. Работают дружно, бодро, с большим желанием внести свою лепту в дело обороны страны. И изящная, хрупкая балерина Уланова, и сильный, широкоплечий певец Нелепп, и старейшие работники театра — все в декорационных залах в свободное от репетиций время. Артисты записываются добровольцами, организуют фронтовые бригады, работающие в окрестностях

города на противотанковых рвах. Эти рвы зачастую копают, видя летающих над головой «фрицев».

Один из мессершмидтов, сбитый нашими летчиками, стоит для обозрения публики в саду Госнардома.

Театр готовится к зимнему сезону. Репетиции идут полным ходом. 25 августа 1941 г. зазвучит, как всегда по традиции, увертюра Глинки к опере «Иван Сусанин», и начнется сезон.

В репетиционном зале на улице Росси, после прерванного летнего отпуска, балетная труппа приступила к занятиям. Если бы не война, многие еще грелись бы под южным солнцем у моря. Сейчас люди вынуждены жить иначе. Сводки советского Информбюро тревожны. Наши части оставили Кингисепп, это близко от города Ленина.

Большое фойе театра. Сегодня оно необычно многолюдно, несмотря на утро. Люди сидят на диванах, на полу, стоят вдоль стен, тесно прижавшись друг к другу. Как тревожны и вопрошающи лица! То, чего мы все так опасались в последнее время, хоть смутно и ждали — свершилось! Неумолимая логика войны и здесь сделала свое дело.

По распоряжению Москвы наш театр эвакуируют из Ленинграда в город Пермь на реке Каме. Директор театра Радин, всегда спокойный, выдержанный, сегодня внутренне взволнован... «Театр должен быть вывезен из Ленинграда, театр должен быть сохранен и вернуться домой с творческой прибылью», — говорит Радин. Он лаконичен. Директор сейчас ничего не может обещать коллективу. Обстановка войны такова, что быть может некоторым придется работать и не по своей специальности. Радин призывает к порядку и дисциплине. Через два дня театр им. Кирова должен уехать из родного города, чтобы работать в Перми.

В этом городе нам предстояло прожить и проработать три с лишним года.

И вот мы в Перми — старинном городе на берегу Камы — типичной русской реки, сестры Волги-матушки. Впервые театр открывал сезон за свое почти 100-летнее существование не на берегах Невы, а на берегах Камы, по традиции оперой Глинки «Иван Сусанин».

Балет готовил для своего открытия «Лебединое озеро» Чайковского...

Верхние коридоры пермского театра, как и его фойе, услышали стук молотков и вскоре дощатые перегородки отделили помещения: для нотной библиотеки, литературной части, режиссерского управления. Грязная артистическая уборная при сцене превратилась в белоснежный медпункт. Но некоторые «интерьеры» невозможно было видоизменить. Так репетиционный зал артистов балета — узкий, наподобии большого ящика — видоизменить было невозможно. Два тусклых трюмо, да старенький рояль на двух ножках (третью восполняла такая же старенькая табуретка) дополняли «красоту» репетиционного зала. Но это не было столь важным в создавшихся условиях. Нужна была творческая работа. К ней приступили наши коллективы. Артистические уборные днем превращались в классы, в которых певцы проходили свои партии. В гостинице в одном из номеров профессор Мерович давала уроки пения. Артисты балета встали к своим станкам, зазвучала музыка и экзерсис — ежедневный спутник

танцующего — начался. Приступили к работе и педагоги классического и характерного танца: М. Ф. Романова, Е. М. Люком, Е. В. Ширипина, В. И. Пономарев, А. В. Лопухов.

Открытие сезона приближалось!

К этому дню Литературная часть театра во главе с профессором С. С. Даниловым подготовила первый в Перми выпуск театральной газеты «За советское искусство», выходившей в Ленинграде регулярно в течение нескольких лет. Здание пермского театра, в котором открывался сезон 1941–42 гг., красовалось на первой полосе газеты.

12 сентября, накануне открытия сезона, Е. М. Радин беседовал с коллективом театра: «В наши дни театр необходимо рассматривать как военное предприятие. Отношение к труду сейчас иное, чем в мирной обстановке, Суровая дисциплина, огромная работоспособность, все для фронта, все для победы! Искусство также оружие, бьющее по врагу», — говорил Радин.

Сознанием огромного долга перед Родиной был проникнут наш труд в эти дни. Каждый из нас готов был работать и не по своей специальности, чтобы приносить максимальную пользу. Любая работа была почетна. Не хватало рабочих сцены — за работу принялись артисты: бас И. П. Яшугин утром грузил ящики, а вечером пел партию Сусанина, виолончелист М. И. Ратнер работал дворником. В декорационных мастерских трудились артисты и комсомольская молодежь. Они помогали и в деле снабжения театра.

Продовольственный вопрос постепенно начинал улучшаться. Театр выдавал теперь пайки трех категорий вместо бутербродов из буфета. Этими же пайками снабжались и писатели, эвакуированные в Пермь: Ю. Тыняннов, В. Каверин, М. Казаков, М. Слонимский, А. Первенцев и С. Розенфельд. Роль цехкомов значительно повысилась. От качества их работы зависело благосостояние и здоровье людей.

В гостинице, в номере, занимаемом дирижером балета П. Э. Фельдтом и артистом балета Цыганенко (производственный сектор цехкома), неизменно производились различные выдачи: комната была завалена обувью и в ней нестерпимо пахло кожей и мехом от уральских сапог «Пим». «Пимы» были первой лаской, согретшей нас. Или, наоборот, комната благоухала. Запах исходил из огромных бутылей с духами и одеколоном. Расставленные на рояле, стульях, на полу чайные чашки превращали комнату в посудный магазин... Тут же за столом сидел Фельдт и изучал очередную партитуру, горько сетуя на жизнь в подобном «универмаге».

Впрочем, комната Фельдта и Цыганенко была тем гостевым уголком, в котором постоянно можно было встретить ведущих балерин театра: Т. М. Вечеслову, Г. Н. Кириллову, артистов — Е. В. и А. В. Лопуховых, С. В. Лисину, Г. Д. Кремшевскую, М. С. Георгиевского, композитора А. И. Хачатуряна и других товарищей, проживающих на территории Центральной гостиницы. На суд Фельдта мы несли наши литературные работы. У Вечесловой и Кремшевской были незаурядные способности в этой области. Да и сам Фельдт разил нас меткими эпиграммами. Ничто не ускользало от фельдтовского ока.

14 сентября театр показал свой первый балетный спектакль — «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в постановке М. И. Петипа, Л. И. Иванова и А. Я. Вагановой. Вступительное слово произнес С. С. Данилов. Впоследствии перед каждым балетом с вступительным словом выступал автор этих строк. Что представляло собою «Лебединое озеро» на пермской маленькой сцене? Конечно же, здесь многим пришлось поступиться — сообразно с трудными условиями и размерами сцены. «Лебединое озеро» в Перми было представлено в сукнах, но с рисованными живописными задниками. Для второго акта (сцены бала) использовались пышные завесы балета «Ромео и Джульетта» худ. П. Вильямса — тисненый бархат в красновато-желтых тонах, но бал выглядел далеко не пышным... И здесь танцевальный рисунок нарушался теснотой сценического пространства. Подобранные декорации и сукна спектакля напоминали «дежурный павильон» в провинциальном старом театре. Однако иного выхода в данный момент не было. Положение спасало участие в спектакле таких мастеров, как Г. Уланова, Н.Д удинская — Одетта; Н. Дудинская, Т. Вечеслова, Ф. Балабина — Одиллия; К. Сергеев, С. Каплан — Зигфрид; Н. Соляников — Ротбард, Графиня — Е. Бибер и Г. Большакова. Дирижировал спектаклем Е. Дубовской.

С каждым днем театр пополнялся все новыми и новыми мастерами: из Москвы прибыл режиссер В. А. Лосский, поставивший в Перми «Князя Игоря», «Аиду», «Травиату» и «Фауста». Лосский взволнованно встретился со своими старыми друзьями, с которыми создал еще недавнего «Царя Салтана», «Лоэнгина». Речь Лосского, произнесенная им в фойе театра, была речью счастливого художника, которого в трудные дни войны театр снова призвал на работу.

В октябре выпал первый снег, и из Москвы приехала Г. Уланова. Она показалась нам еще более поэтичной, чем была в Ленинграде. Уланова выступила в «Лебедином озере», «Жизели», «Пламени Парижа», «Бахчисарайском фонтане». В концертах исполнила «Ноктюрн» Шумана. Безупречная по своей гармонии танцевальная линия Улановой снова ласкала глаз. «Пойте так, как танцует Уланова, — советовал певцам А. М. Пазовский, — она обладает бель-канто». С приездом Улановой «Лебединое озеро» выглядело не совсем обыкновенно. Его исполняли: Уланова — Одетта, Дудинская — Одиллия, Сергеев — Зигфрид.

Мария в «Бахчисарайском фонтане» Улановой, несколько бледная в первом акте при постановке балета, теперь стала живой, любящей. Уланова заново пересмотрела роль. Размышления, столь свойственные характеру артистки, встречи и беседы с режиссером Ю. А. Завадским, сделали ее искусство еще более углубленным. Ее роли, ведь она успела создать Джульетту Шекспира, согрелись тем внутренним теплом, которого не хватало ранней Улановой. С Улановой в Пермь приехал режиссер Ю. А. Завадский, который немного отдохнув, приступил к работе. Завадский прочитал коллективам театра лекцию «Об искусстве» — «Наше сегодня, — говорил Завадский, — хоть и тяжелое, но необычайно интересное...» Завадский говорил о творческой взволнованности, сосредоточенности, о правде и простоте. Говорил о своем великом учителе К. С. Станиславском. А к концу лекции к слову Завадского присоединился второй мхатовец — главный режиссер Кировского театра Л. В. Баратов. И стояли они рядом — славные ученики

Станиславского, оба седые и красивые, каждый своей собственной красотой. «Воспитание молодежи» — вот основная мысль их высказываний.

Лекции этих крупных мастеров-мхатовцев оживили творческую работу театра. Открылся творческий клуб балета. Его возглавил А. В. Лопухов. Кабинет Е. М. Радина, уютный и небольшой, далеко не вмещает всех желающих послушать лекцию Лопухова «Об эволюции народного танца к сценическому». Лопухов сопровождает свою лекцию показом того или иного движения. Вскоре, по примеру балетной труппы, открывается Творческий клуб и в опере. В нем Лосский читает свои яркие, остроумные отрывки мемуаров его долгой жизни в искусстве. Они пронизаны добродушным юмором и слушаются необычайно легко.

Параллельно с работой в стенах театра наши коллективы развернули большую шефскую работу для командиров, политработников и бойцов Красной Армии...

Радин писал на страницах печати: «В наших руках могучее оружие. Это оружие — искусство. Сейчас наш театр не может оставаться только культурным центром города, он должен стать подлинным агитпунктом». Свыше ста концертов дал театр в первые два месяца своего пребывания в Перми. 29 сентября работники театра дали концерт, весь сбор от которого в размере 7.920 рублей был передан для приобретения теплых вещей бойцам Красной Армии.

Площадь перед театром. Стройными рядами, с винтовкой на плече под командой артиста оперы — командира роты Г. М. Нелеппа, марширует рота Всеобуча. Тут и дирижер С. В. Ельцин, и артисты балета: К. М. Сергеев, Н. А. Зубковский, С. С. Каплан, Б. В. Шавров и артисты оперы: Г. Н. Орлов, режиссер Л. В. Баратов.

На площади появляется артист оперы Б. М. Фрейдков. Команда «Смирно!» и командир рапортует политруку Фрейдкову о проводимых занятиях. Политрук здоровается с бойцами. Дружное «Здрате» летит в ответ. На днях состоятся зачеты, и артисты покажут свое умение бросать гранату, разбирать винтовку, покажут примеры штыкового боя.

На заключительном сборе Всеобуча Лен. Гос. Акад. театру оперы и балета объявляется благодарность за организацию боевой подготовки Всеобуча. Артист Нелепп заверил руководство Всеобуча, что все, как один человек, встанут на защиту Родины, если их призовут, и что с оружием в руках товарищи сумеют выступить против наших врагов — немецких фашистов.

Уральская зима вошла в свои права. Замерзла Кама. Застрявшие посередине реки баржи с лесом тоскливо напоминали о длинной пермской зиме. Тревожные дни наступили для Москвы и Ленинграда. Не проходило дня, чтобы мы не вспоминали о нем. Надежды на скорое возвращение домой не было. Наступили зимние, долгие вечера.

Связь с фронтом ни на один день не прерывалась у театра. Шла интенсивная помощь посылками бойцам, помощь семьям мобилизованных.

Театр отвечает фронту. Он жил с ним единой волей. Антифашистский митинг в стенах театра, на котором с присущей ей страстностью выступила Т. М. Вечеслова, был как бы ответом на письмо ее товарища Павла, выразившего в присланных строках общую для наших бойцов уверенность в победе. «Женщины всего мира, матери, жены, сестры! Грозные дни переживает человечество. Города и селения

превращаются бандами Гитлера в пепел. Мечь, священную мечь за поруганные права человечества, за попорченную женскую честь, за разрушенные семейные очаги, должны мы обрушить на врага!» Такой была Вечеслова на трибуне, а назавтра балерина исполняла свою лучшую партию — роль Эсмеральды.

Многообразна была жизнь актеров в эти памятные дни. Репертуар театра все расширялся и расширялся. Зрители Перми увидели балеты «Эсмеральда», «Лауренсия», «Жизель», сюиту из «Щелкунчика», оперы «Иоланта», «Мазепа», «Князь Игорь», симфонические концерты.

Необычно интересной и примечательной была фигура дирижера А. М. Пазовского<sup>1</sup>. Пазовский был художник-педагог. Его комментарии во время репетиций являлись настоящей школой для молодежи. Враг безразличного отношения к искусству, ставшего для некоторых «ремеслом», Пазовский резко осуждал, называя подобных «артистов» «дикарями» в искусстве. «Как не всякие стихи есть поэзия, так не все, что звучит, есть музыка», — писал Пазовский в своей статье «О некоторых недостатках в работе музыкального театра». Дирижер крупных русских и западных опер, Пазовский отделял музыкальный материал с тщательностью и изощренностью палехского мастера.

Посещаемость театра была огромной. Профессор Боголюбов писал о своих впечатлениях. Статья называлась «Слово пермского зрителя».

«Приезд Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова является для нас громадным событием культурного значения. Именно так это воспринято всеми трудящимися города Перми. В условиях грозной опасности советский народ не забыл своего театра и высоко ценит его работу. Он хорошо помнит пушкинское: «Стократ священ союз меча и лиры». Пусть же громче звучит многострунная лира славного Кировского театра, воодушевляя советский народ на борьбу со смертельным врагом средствами искусства, воспитывая в нем беззаветный патриотизм, бесстрашие к воле, к победе».

У почты на расстоянии сада от театра, стояли желающие попасть на спектакли. «Нет ли свободного билета?», — ежеминутно слышится вокруг. Над кассой красуется объявление: до конца этого месяца все билеты проданы.

Оканчивался 1941 год — год начала войны, эвакуации, резкого перелома в нашей творческой и личной жизни.

Наступил последний день года. Шла опера «Риголетто». Спектакль оканчивался рано, и большинство работников могло встретить Новый год дома. Директор театра Радин получил на свое имя небольшой конверт. Он вскрыл его и, улыбнувшись, нажал кнопку звонка. «Удовлетворите, пожалуйста, эту просьбу», сказал Радин секретарю С. А. Сыроевой. В письме было написано: «Уважаемый Евгений Михайлович, мы встречаем Новый год коллективно и просим у Вас разрешения на выдачу 5 яиц, 2-х банок огурцов и чего-нибудь сладкого. Галина Уланова,

<sup>1</sup> В театре остряли, что он стоит на трех львах: первый «Лев» Пазовский, второй «Лев» — Мирер (зав. цехом питания), третий «Лев» — зав. общежитием артистов, артист оркестра, фамилия которого была Лев.

Юрий Завадский, Татьяна Вечеслова, Андрей Лопухов, Ольга Мунгалова, Анна Маньковская. Будем пить за Ваше здоровье!»

Стрелка часов подходила к двенадцати. Наступал 1942 год.

Всеволод Вишневский писал: «Мы глядим на свой город как на черты любимого отца — могучего старика. Мы знаем каждую морщину на его лице, знаем его улыбку, раздумье, гнев, знаем голос — и в нас, в тайниках души нашей на этот голос, на зов отцовский рождается мгновенный ответ. Мы готовы по слову отца идти выполнять все, что будет им повелено».

Фронт и тыл! Какой нерушимой связью, единой целеустремленностью и волей были соединены советские люди в дни войны. Одно было неотделимо от другого.

В конце января 1942 года театральная общественность Перми проводила на Северо-Западный фронт бригаду артистов театра, цирка, эстрады. Бригадиром был назначен виолончелист театра М. И. Ратнер.

Особое чувство было у ратнеровской бригады. Северо-Западный фронт, близость к Ленинграду, городу-герою, родному и близкому.

С фронта члены ратнеровской бригады писали в Пермь: «Мы работаем вовсю. Слезаем с грузовика, который доставляет нас из деревни Н., а вокруг лес, да какой густой! Кажется, не пройти в его чашу ни человеку, ни зверю. Непрерывно идет пушистый снег. Отяжелели ветки старых елок. Какая белизна вокруг! 35 градусов мороза. Такой лес описал Островский в своей «Снегурочке». Бойцы мгновенно расчищают полянку для концерта. Но настроить инструменты под падающим снегом невозможно. Миг! И четыре рослых бойца на острие штыков поднимают над нами плащ-палатку. И театр в «заповедном лесу» готов. Бригадир приветствует бойцов. Клубы пара вылетают у него изо рта. Концерт начинается с квартета и зачастую сопровождается «дуэтом» наших и вражеских батарей. Первое время было жутко, постепенно привыкли. Здесь, на фронте, мы забыли, что такое страх. Вчера даже выпустили боевой листок. Прикрепили его к дереву, чтобы все могли читать».

Так писали наши артисты во фронтовых газетах.

Закамск. Живописное место в тридцати минутах езды от Перми. Сюда выехала бригада театра. Очередные выступления бригада посвящала лучшим производственникам завода, переполнявшим зрительный зал. Это Ефросиния Кузнецова и Галина Крамаренко, выполнявшие нормы на 950 процентов. Сегодня исполнялась «Боевая уральская» Г. Фарди, народный танец «Юла». Артисты П. М. Журавленко, В. И. Казанская, А. Н. Блатова, Б. В. Шавров и многие другие несли труженикам боевого тыла свое искусство. Кировский райком партии и дирекция завода высоко оценили качество и результаты работы бригады, наградив её участников почетными грамотами.

А на стационаре в Перми готовились к празднованию 24 годовщины Рабоче-Крестьянской Армии. Создавался большой концерт в двух отделениях. Первое — состояло из народных и современных песен в исполнении солистов оперы и хора. Второе — из номеров классического и народно-характерного танца. Баллада о капитане Гастелло — героически таранившего вражеский самолет и отдавшего

жизнь Родине, как и песня «Широка страна моя родная», были хорошо известны и любимы всеми.

Секретарь горкома ВКП (б) товарищ Петрова выразила сердечную благодарность трудящихся и пермской партийной организации коллективу театра за высоко-художественное качество его работы, за широкую общественную деятельность, которую ведет театр в городе, выступая в госпиталях, рабочих клубах, красноармейских частях. Начальник областного отдела искусства товарищ Гительман прочел приказ отдела искусств, в котором объявлялась благодарность всему коллективу театра. С ответным словом выступили режиссер Баратов и директор Радин.

Три небольших зала с рядом столиков на четыре человека каждый покрыты розовой клеенкой. Подавальщицы в свежих белых передниках и повязках на голове. Чистые занавески на окнах, чистые стекла, сквозь которые пробиваются блики еще далекого солнца. 22 марта 1942 года открылась собственная, театра им. Кирова столовая. Мы имеем свою собственную столовую! Обед состоял из трех блюд: крестьянский суп с картофелем и морковью, на второе мясные котлеты с гарниром и на сладкое клюквенный кисель. Все приготовлено тщательно и вкусно поваром из ленинградской гостиницы «Астория».

В стенах театра жизнь была ключом. Уже имелся опыт создания концертаспектакля, показанного к 24 годовщине Красной Армии. Шла работа к спектаклю в честь 1 мая.

В Перми ни одно мероприятие не проходило мимо внимания комсомольской организации. Секретарем её была А. Н. Блатова — артистка балета. Рядом работала первая вступившая в комсомол артистка балета Е. В. Ширипина, впоследствии член партии, ставшая одним из лучших педагогов Хореографического училища. Теперь многие комсомольцы — ученицы Ширипиной. В Перми комсомольцы вели интенсивную работу и в театре, и на посевной, и уборочной кампании, и в области агитации в Коми-Пермяцком округе, проводили подписку на заем, участвовали в шефских концертах, ухаживали за ранеными, расписывали и трафаретили ткани, шили костюмы — всюду участвовали комсомольцы.

Морозная уральская ночь. Луна светит во все лопатки. Взявшись под руки, шагает по направлению к Райкому наша комсомольская молодежь. Почему именно ночью? Комитет комсомола получил секретный пакет. Вскрыть его было нужно не ранее 11 часов вечера. Комсомольцы должны явиться в Ленинский Райком комсомола, чтобы проверить боевую готовность. Вся организация была оповещена в течении часа. Секретарь партийного бюро театра Б. М. Фрейтков волновался за оперативность проведения и выполнения приказа. Насколько дисциплинирована молодежь? Как справится с серьезным и ответственным заданием в дни войны? Но когда в назначенный час шеренга комсомольцев вышла из театра по направлению Райкома, Фрейтков улыбнулся и приветственно махнул им рукой, сказав себе: Не подкачали!»

Большое событие произошло в театре накануне первого мая: постановлением совета народных комиссаров Союза ССР за выдающиеся работы в области искусства и литературы Государственными премиями по нашему театру были

награждены: А. М. Пазовский, артисты оперы Б. М. Фрейдков, Г. М. Нелепп и О. А. Кашеварова. Первыми в театре Кирова Государственными премиями были награждены в 1941 году — Г. С. Уланова, Н. М. Дудинская, А. М. Пазовский и В. М. Чабукиани.

Получение работниками театра Государственных премий влило новую бодрость в работу театра. Это была награда, воспринятая в грозные дни войны как новое доказательство неустанной заботы о нас нашего Правительства, нашей партии, для которых развитие и процветание искусства стояло на особом месте.

В творческом клубе балета прошел цикл лекций главного режиссера театра Л. В. Баратова «О законах сценического поведения актера в балете». Артистка балета М. Х. Франгопуло прочитала свою монографию «Галина Уланова», мастер художественного слова Д. Н. Журавлев выступил с прочтением «Кармен» по Мериме, К. Н. Державин прочитал лекцию об «Отечественной войне 1812 года», дирижер Е. А. Дубовской «О музыке в балетном спектакле». Все лекции посещались стопроцентно.

1942 г. Наступило Первое мая. Спектакль-концерт носил название «Героическое прошлое русского народа». Начинали его артисты оперы Г. М. Нелепп, О. А. Кашеварова, Б. М. Фрейдков. Заканчивалось вокальное отделение кантатой Попова «Александр Невский».

Дирижер И. Э. Шерман. Второе отделение было отдано балету «Первое мая» в постановке Л. В. Баратова и балетмейстера Н. А. Анисимовой. Отдельные танцы были поставлены М. М. Михайловым и А. В. Лопуховым. Музыкальная композиция принадлежала П. Э. Фельдту.

Хореографическая картина «Первое мая» в трех картинах представляла собою май 1905, 1936 и 1942 гг. Первая картина показывала рабочую и студенческую маевку на Воробьевых горах в Москве с типичной для того времени фигурой передового рабочего, курсистки, студента, пристава и насильственно прерванного рабочего праздника. Т. М. Вечеслова создала в этом небольшом отрывке трогательный и правдивый образ молодой девушки-курсистки. К. М. Сергеев, недавний Зигфрид и Ромео, сменил свой романтический плащ на студенческую тужурку. Артистам впервые приходилось воплощать на балетной сцене русское революционное студенчество с его чаяниями, стремлениями, дерзаниями. Актерам приходилось находить новые средства выражения, новый жест, по-новому рисовать психологические портреты. Участвовал в этой картине и хор, а «Дубинушку» запевал Б. М. Фрейдков.

Вторая картина балета происходила в мае 1936 г. в одном из парков культуры и отдыха. Здесь в «Русской пляске» на пальцах в исполнении Ф. И. Балабиной, с её мягкой виртуозной техникой, и антуража русских девушек, были представлены приехавшие в большой город колхозницы. Русскую пляску сменяют представители молдавского, чешского, башкирского, грузинского, узбекского, черногорского, польского, белорусского, украинского танцев. Танцы народов! Заканчивалась картина массовым спортивным танцем во главе с Н. М. Дудинской и А. И. Пушкиным. Одной из удач постановки считалась вариация Дудинской «На теннисной площад-

ке». С ракеткой в руке, в белой короткой юбочке и майке, Дудинская с льняными косичками — озорная девчонка-спортсменка. Начинается спортивное соревнование. Соревнуется кто-то, получающий невидимый мяч, и сама девушка. Зритель перестает понимать, где мяч, и где забрасывающая его. Точно душа летающего, упругого мяча воплотилась в теле балерины.

Третья картина была самой сильной и воспринималась как художественное воплощение происходивших вокруг событий. На сцене — сожженная немцами русская деревня. Женщина-мать, измученная и преждевременно поседевшая, еле добрела до родных мест. Вместо дома — далекое пепелище. Среди обломков она находит обуглившуюся детскую рубашонку — все, что осталось от прошлого. Крик отчаяния, жгучей боли сменяется в душе женщины призывом к мести. Небольшая фигурка Т. М. Вечесловой (матери) вырастает в страстном призыве МСТИТЬ! Тяжелая винтовка в маленьких материнских руках. Женщина поднимает её вверх, призывая присоединиться к ней. Пришедшие из соседних деревень люди сливают свои голоса с голосом женщины в единый клич. Зрительный зал ярко освещен. Мощные звуки Интернационала наполняют стены театра. Его поют не только на сцене и в оркестре: тысячная толпа зрительного зала присоединяет свои голоса. И в сердце каждого советского гражданина звуки Пролетарского гимна звучат особо. Они захватывают своей силой, мощью, пафосом. Спектакль выливается в своеобразный митинг.

После спектакля Е. М. Радин и Б. М. Фрейдков от имени маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова, присутствовавшего на спектакле, передали коллективам благодарность и оценку Маршала. «Умный, нужный спектакль», — сказал о нем Ворошилов.

С чувством огромного удовлетворения, хоть и очень усталые, разошлись мы по своим домам.

В хронике театра значилось: начались оркестровые репетиции оперы М. В. Коваля «Емельян Пугачев» в оркестровой обработке Дм. Рогаль-Левицкого, оформлении Ф. Ф. Федоровского и балета А. И. Хачатуряна «Гаяне» в постановке Н. А. Анисимовой, в оформлении Н. Альтмана.

Вернулась в Пермь фронтовая бригада под художественным руководством П. М. Журавленко, бригадир артист оркестра Е. В. Колотилов. Бригада провела на фронте свыше трех недель, дав 47 концертов. Вернулась также и вторая бригада с бригадиром Е. В. Вольф-Израэлем. Она пробыла в поездке 42 дня, дав 61 концерт. Но дел было так много, что бригады долго не задерживались в городе, наступала необходимость создать бригаду по уборочной кампании, в помощь колхозникам на полевых работах. И такая бригада была создана.

Комсомольская организация театра им. С. М. Кирова провела митинг, на котором приняла обращение комсомольцев и молодежи цеха тов. Киреева одного из пермских заводов относительно создания фонда постройки 16 артиллерийских батарей имени 28-го Международного юношеского дня. К решению митинга широко примкнули все работники театра. Подписка достигла в первые же дни 9-ти тысяч рублей.

6 июля 1942 года. Восемь часов вечера. Перед занавесом ведущий спектакля, автор этих строк, рассказывает зрителям об истории Ленинградского хореографического училища: более двухсот лет существует балетная школа в России, учрежденная еще при Анне Иоанновне. Первым учителем был француз Жан-Батист Ланде. Почти все лучшие мастера балетного театра Союза — питомцы ленинградской школы. Сегодня хореографическое училище показывает свой ежегодный выпускной спектакль.

Занавес пошел. Перед зрителями балетный класс с палками (станками), протянутыми вдоль кулис и на аррьер-сцене. В белых, накрахмаленных платьях до колен, с гладко причесанной головой стоят у станков ученицы младших, средних и старших классов балетного училища. Среди них фигуры учеников, одетых в черное, короткие брюки и белые рубашки. Урок ведет профессор Агриппина Яковлевна Ваганова. Ассистент педагога — Лидия Михайловна Тюнтинина. Под звуки рояля начинается экзерсис — ежедневный спутник танцовщика, начиная с его первых школьных шагов и кончая его последним выступлением. Радостно видеть, глядя на учеников, уверенно и четко исполняющих упражнения, что школьные кадры нашего театра сохранены и смогут со временем пополнить театры Ленинграда и периферии. Экзерсис у станка сменяют упражнения на середине танцевального зала. Наконец, под звуки марша и аплодисментов зрительного зала «классики» покидают сцену. Наступает очередь характерного класса. Его ведет А. В. Лопухов, А. М. Бочаров, ассистент — С. С. Каплан. У станков стоят теперь ученики характерного класса. Изящество и легкость классиков сменяет красочность, напряженность, темперамент характерного танца. Отдельные танцевальные фразы построены так, что зритель воспринимает их как предпосылки к тому или иному танцу народов.

Наступает второе отделение, состоящее уже из театрализованных номеров классического и характерного плана. Б. В. Шавров — большой выразительный артист и педагог, отмечал на страницах печати учеников Л. Войшнис, Г. Соболюскайте, В. Рязанова и других, со временем занявших ведущее положение на различных сценах.

В третьем отделении был показан одноактный балет на музыку Г. К. Фарди «Будь готов». Постановка Н. А. Камковой, режиссер Л. В. Баратов, художник Н. Альтман. Текст песни «Будь готов» — Е. Г. Полонской. Консультанты-педагоги — Л. М. Тюнтинина и Б. В. Шавров.

Спектакль был очень хорошо принят пермским зрителем. Только что отзвучали последние аплодисменты, как школа приступила совместно с балетной труппой к чествованию Агриппины Яковлевны Вагановой — славного профессора хореографии, из класса которой вышли М. Семенова, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Ф. Балабина, Н. Анисимова, О. Иордан, Г. Кириллова, А. Васильева, А. Шелест, Е. Гварамадзе, А. Осипенко, И. Колпакова и многие другие.

12 часов ночи. На возвышении только что опустевшей сцены поставлено золотое кресло. Перед ним множество подарков и цветов. Оранжереи Перми опустошились для такого случая, наступает торжественная минута, оркестр играет



М. Ф. Романова. 1930-е гг.  
*Архив АРБ имени А.Я. Вагановой*



А. Я. Ваганова. 1940-е гг.  
*Архив АРБ имени А. Я. Вагановой*



Театр оперы и балета в г. Молотове (Перми) военного времени.  
*Архив Мариинского театра*



Г. Нэлепп — солист оперы. 1930-е гг.  
*Архив Мариинского театра*



А. Блатова — характерная солистка  
ГАТОБ им. Кирова. 1940-е гг.  
*Архив АРБ имени А. Я. Вагановой*



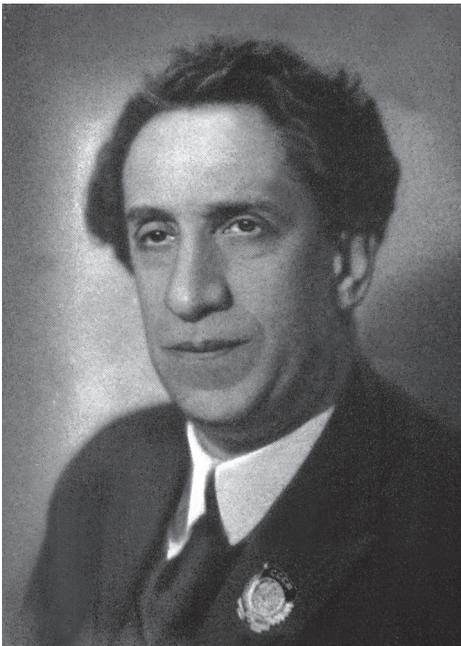
Н. А. Камкова — педагог  
классического танца ЛГХУ. 1930-е гг.  
*Архив АРБ имени А. Я. Вагановой*



Л. М. Тюнтина — педагог  
классического танца ЛГХУ. 1930-е гг.  
*Архив АРБ имени А. Я. Вагановой*



Гостиница «Центральная» в г. Молотове.  
1940-е гг. Архив АРБ имени А. Я. Вагановой



А. Пазовский — дирижер ГАТОБ  
им. Кирова. 1940-е гг.  
Архив Мариинского театра



Афиша Отчетного вечера ЛГХУ. 1942 г.  
Архив АРБ имени А. Я. Вагановой



Шестая фронтовая бригада ГАТОБ им. Кирова. 1943 г.

*Верхний ряд слева направо:* альтист А. Эдельман, скрипач Д. Шевалин, солистки балета А. Улитина и А. Блатова, танцовщик В. Богданов, виолончелистка С. Брэг, скрипач Б. Сандовский, виолончелист М. Черкасов.

*Нижний ряд слева направо:* солисты оперы В. Тихий и А. Базарова, балерина Т. Вечеслова, певцы Б. Фрейтков (бас), А. Лазовская (сопрано), танцовщики В. Фидлер и А. Лопухов.

*Архив Мариинского театра*

туш. Раздается: «Ведут, ведут!» Юбиляршу выводят под руки ее лучшие ученицы. Ваганова прекрасно выглядит в день своего 45-летнего юбилея служения искусству. Среди присутствующих много первоклассниц. Они не успели разгримироваться и забавно выглядят со своими намалеванными личиками. Некоторые из них явно борются с одолевающим их сном.

Первым выступает директор театра Е. М. Радин. Он благодарит Ваганову за переданное ею молодежи мастерство, далее слово берет директор хореографического училища Р. Б. Хаскина. Выступают и ученицы Вагановой. А под конец чествования маленькая девочка со вздернутым носиком и тонкой светлой косичкой Нелли Кургапкина поздравляет своим тоненьким голоском Ваганову и ... передает ей букет цветов, который еле удерживает в руках. Ваганова тронута до слез...

Проходит несколько дней и после второго школьного спектакля чувствуют еще одну маститую юбиляршу, Марию Федоровну Романову — мать Г. С. Улановой, из класса которой вышли также немало выдающихся танцовщиц — Гамер-

Алмас-заде, В. Станкевич, Н. Юлтыева и многие другие. Романову любят ее товарищи по работе за ее доброту, скромность, поэтому чествование ее проходит очень тепло...

Стоит чудесная «золотая осень». Садик перед театром сейчас очень красив. Отчего же среди зелени в наши дни мелькают люди Древней Руси? Они в поддевах, опоясанных кушаками, в старинных меховых шапках. Артистам оперы, миманса и балета выдали костюмы из так называемых «неходовых» опер, в которых они разгружают дрова, подготавливаясь к зиме. Один цех после четырехчасовой работы сменяется другим и так всю ночь. Несколько дней подобной работы и двор при театре превращается в дровяной склад. Зима обеспечена.

А вот еще один из уголков двора: здесь выдают керосин для проживающих на частных квартирах. Керосин вливают в самую невероятную посуду: кто-то даже умудрился явиться с детской ванночкой, поставленной на санки... Это летом-то!!

Театр не прекращал своей работы ни на стационаре, ни в летних театрах на открытом воздухе. Концерты давались несколько раз в неделю в саду им. Горького. Дирижер Б. Анисимов организовал некий академический джаз, сочинял для него музыку. Все это привлекало множество зрителей и прекращалось только с наступлением осенних холодов. Нередко на этой площадке выступали выдающиеся оперные певцы — Т. Е. Смирнова, А. Ф. Маньковская, Б. М. Фрейтков, А. Ульянов и другие. Большую и очень полезную работу проводили в Перми композиторы Д. Прицкер и Г. Фарди, сочинявшие песни, романсы и целые балеты. Фарди создал большую оперу «Щорс», шедшую в продолжении нескольких лет в театрах.

В театре в 1942 г. началась интенсивная работа над оперой М. Коваля «Емельян Пугачев» и балетом А. Хачатуряна «Гаянэ». В нотной библиотеке под крышей театра работали артисты оркестра и их иждивенцы под руководством зав. библиотекой А. А. Ашкенази и С. О. Брэг. Срочно переписывались оркестровые партии, по мере написания их автором и оркеструющим их Д. Р. Рогаль-Левицким. В костюмерных мастерских также работали, не покладая рук. Основным работникам помогали иждивенцы.

Первым монументальным и новым спектаклем, который театр должен был показать в Перми, была опера «Емельян Пугачев». На ее постановку было брошено сейчас все внимание. Читались лекции о восстании уральских казаков под предводительством Пугачева, с трудом добывались исторические материалы в пермских книгохранилищах, репетировались и обсуждались отдельные сцены оперы. «Емельян Пугачев» был продолжателем тех больших эпических опер, начало которым положил М. И. Глинка своим гениальным «Сусаниным». Мариана Ковалю все пока знали лишь по его песням, и «Емельян Пугачев» являлся своеобразным дебютом композитора в монументальном серьезном жанре эпической оперы. Ковалю повезло: его произведение находилось в маститых руках — за пультом стоял А. М. Пазовский, режиссером спектакля являлся Л. В. Баратов, оформлял спектакль Ф. Ф. Федоровский.

В балетной труппе шла интенсивная подготовка к балету А. И. Хачатуряна «Гаянэ». Из Ленинграда приехали некоторые артисты балета и художники Е. Э. Бибер, Т. Г. Бруни и др.

На груди Хачатуряна красовался орден Ленина. Композитор уже был известен и своими кантатами и скрипичным концертом в исполнении Д. Ойстраха, который неоднократно слышали по радио. Работа над «Гаянэ» проходила напряженно и заинтересованно. Н. А. Анисимова впервые дебютировала большим балетом на большой сцене.

И снова смерть посетила наш театр. Внезапно скончалась солистка балета Ольга Петровна Мунгалова. Ее смерть поразила всех, как громом. А тут еще вместе с Мунгаловой скончалась и концертмейстер Е. Л. Кушелевская. Их хоронили в один и тот же день.

Мария в «Бахчисарайском фонтане», принцесса Флорина в «Спящей красавице», Повелительница виллис, и, наконец, Сольвейг («Ледяная дева»), Мунгалова была одной из первых выдающихся солисток, выпущенных балетной школой после Октября. В последний раз оркестр сыграл ей «Ноктюрн» Грига, напомнив всем, как хороша была Мунгалова в балете на музыку Э. Грига «Ледяная дева». Сынишка Мунгаловой с удивлением смотрит на рыдающую у свежей могилы няню, когда гроб опускают в землю. «Чего она?» и скачет на одной ноге, подбивая попадающие под ноги камешки...

А жизнь шла и шла. С фронта нам писали: «Не успели появиться наши части в лесу, как через несколько часов срублены пни. На них положены доски и «сцена» готова. По бокам на столбах, увитых зеленью, укреплен шатер. Проведено электричество. Здесь будет выступать бригада артистов Кировского театра. Перед концертом Г. Н. Орлов — солист оперы — приветствует бойцов и читает «Убей змея» Алексея Толстого. Его слово звучит как набат. Концерт начинается с квартета, затем идет программа из вокальных и балетных номеров. Не успевают артисты закончить свой номер, как к их ногам летит записка, привязанная к букетику полевых цветов: «Просим повторить!» — значит в записке.

*Продолжение следует*

# HOMMAGE À PETIPA

УДК 792.8

*А. М. Полубенцев*

## К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ХОРЕОГРАФИИ БАЛЕТА Л. МИНКУСА «ДОН КИХОТ»

«Дон Кихот» по праву считается одним из шедевров классического наследия. Его любят танцевать артисты, обожают смотреть зрители<sup>1</sup>. Сценическая жизнь балета сложилась счастливо: он не потерялся, не растворился во времени, его хореографию удалось сохранить, почти 150 лет он украшает репертуар многих театров. Но с вопросом авторства этого произведения до сих пор многое не ясно. В афишах Большого театра автором либретто считается Петипа, а хореографами — Петипа и Горский. В Мариинском либреттист тот же, а хореография Горского по мотивам Петипа. В периферийных театрах очень часто автором либретто и хореографии считается Горский. В книге «Балет. 120 либретто»<sup>1</sup> [1, с. 116–124] много ценной информации об истории сценической судьбы «Дон Кихота», но есть и ряд неточностей. О премьере в 1869 г. писала Е. Суриц, а о версии 1871 г. — Е. Демьянович [2, с. 54–61]. В. Красовская осветила спектакли 1900 и 1902 гг. [3, с.116–128].

Занявшись проблемой авторства балета, я столкнулся со множеством противоречий и неясностей. Стало понятно: тема требует кропотливого исследования, и эта статья стала очередным его шагом.

### ***История возникновения балета***

Впервые сюжет «Дон Кихота» М. Сервантеса был переведен на язык танца в 1740 г, хореографом Ф. Гильфердингом, работавшим тогда в Вене. Основу действия составила новелла о любви Киттерии и Басилио.

В дальнейшем к этому сюжету не раз обращались балетмейстеры, среди которых можно назвать Ж. Новерра, Л. Милона, Ш. Дидло. Иногда балет называли не «Дон Кихот», а «Свадьба Гамаша».

---

<sup>1</sup> Учась в хореографическом училище я мечтал о партии Базиля. Мечта моя почти сбылась. В выпускном классе я репетировал *pas de deux* из этого балета с одной из учениц Е. Ширипиной, но станцевал его только раз и не в Ленинграде, а в Казани, куда распределен был после окончания училища. Партнёршей моей была выпускница Пермской школы Ирина Хакимова, ставшая впоследствии народной артисткой Татарстана. Позже я ставил этот балет в своей редакции: сначала в собственном театре «Фуэте», затем в Красноярске, Гданьске и Лодзи.

Для Петипа тема Испании всегда была привлекательна. Ещё в юности, работая в Мадриде как солист и балетмейстер, он влюбился в стихию испанских танцев, в совершенстве изучил их и овладел «кастаньетами не хуже настоящего андалузца» [4, с. 34]. Любовь к Испании, её танцевальной культуре сохранилась у Петипа на всю жизнь. «Звезда Гренады», «Дон Кихот», «Зорайя, или мавританка в Испании», «Пакеретта», танцы в опере «Кармен» — далеко не полный перечень его сочинений на испанские темы.

Поэтому неудивительно, что для постановки нового балета в московском Большом театре Петипа выбрал сюжет классика испанской литературы, который давал возможность блеснуть знаниями испанских народных танцев, сочетая их с танцем классическим. Балет «Дон Кихот» в 4 действиях 8 картинах был поставлен Мариусом Петипа в 1869 г. Музыка, написанная Л. Минкусом специально для этой постановки, удачно сочетала мелодизм, танцевальность и ритмическое разнообразие, создавая ощущение праздника и безудержной энергии. В дальнейшем творческое содружество балетмейстера и композитора успешно продолжилось.

В 1871 г. балетмейстер делает новую редакцию балета, уже для петербургской труппы. Премьера состоялась 9 ноября и до конца года исполнялась ещё семь раз. В практике Петипа это — единственный случай, когда балет сначала создавался в Москве, а потом был перенесён в Петербург. Обычно происходило наоборот. В новой редакции балет состоял из 5 действий с прологом и эпилогом, и 11 картин. По всей видимости, балетмейстер решил расширить сюжетную линию самого Дон Кихота, т. к. в 1869 г. его подвергли критике за недостаточную глубину понимания именно этого образа.

В новом варианте либретто верный слуга Дон Кихота получил имя Санчо-Панса, а не «Санхо-Пансо» как прежде. Появились новые действующие лица — погонщик ослов Монтес, Герцог, Герцогиня, Рыцарь, дворецкий Герцога, сестра милосердия. Картины поменялись местами. В новой картине «Пробуждение Дон-Кихота» Рыцарь Печального Образа после сцены охоты Герцога получал приглашение посетить его замок. Относительно новой была и картина «Побеждённый Дон-Кихот», действие которой происходило в поместье Герцога. Она включала в себя новый эпизод, в котором герой, пытаясь освободить прекрасную пленницу, вступал в поединок с Рыцарем, но терпел поражение. Амуры-воины в исполнении воспитанниц Императорского театрального училища освобождали пленницу, которой оказывалась Китри. Сцены мнимой смерти Базиля, исполнявшейся в первой постановке в последней картине, здесь не было: Гамаш сам отказывался от невесты, убедившись в полном отсутствии любви с её стороны. После этого следовала развязка и нубийская пляска<sup>2</sup>.

В завершении картины шло большое классическое па с вариациями и кодой. Интересно, что это па танцевали Китри (г-жа Вергина), две солистки (г-жи Ша-

---

<sup>2</sup> С точки зрения логики сюжета невозможно объяснить её присутствие в испанском балете.

пошников и Амосова) и безымянный солист в исполнении г. Гердта. Л. Иванов (Базиль), в этом па не участвовал. Заканчивался балет трагическим эпилогом — смертью Дон-Кихота, происходящей после его возвращения домой. В воспоминаниях Н. Соляникова исполнение этой сцены Тимофеем Стуколкиным, первым Дон-Кихотом в постановке 1871 г. характеризуется как необычайно яркое [5, с. 91]. Мнения критиков и зрителей о балете подчас были противоположными. Тем не менее, только с ноября по декабрь балет прошёл 8 раз, а в репертуаре он сохранялся 13 лет [2, с. 54].

О балете Петипа сохранилось немного свидетельств. Одно из них принадлежит О. Вазем, виртуознейшей балерине Петербургского балета, сотрудничавшей с А. Сен-Леоном и М. Петипа. Она критически относилась к творчеству балетмейстера. Поэтому в её объективности можно не сомневаться, когда она писала: «Очень нравился зрителям и „Дон Кихот“. Балетмейстер развернул панораму испанских танцев, которые ставил с исключительным мастерством. Здесь, между прочим, производил фурор танец тореадоров в исполнении танцовщиц в мужских костюмах» [4, с. 230]. Петипа не раз использовал прием «травести» в своих постановках<sup>3</sup>.

В 1887 г. балетмейстер А. Богданов, осуществляет в Москве возобновление балета Петипа, который он хорошо знал, т. к. танцевал его в Петербурге. В этой постановке балетмейстер обращается к либретто 1869 г. Отметим, что в описании картины «Площадь Барселоны» впервые появляется пристань, расположенная в глубине сцены. Балетмейстерскими талантами А. Богданов явно не обладал, поэтому, вероятнее всего, это был повтор балета Петипа. Возобновление свидетельствует, что прежний спектакль пользовался успехом, в противном случае на его постановку вряд ли выделили бы средства.

Через тринадцать лет управляющий московской конторой императорских театров В. Теляковский<sup>4</sup> решает возобновить «Дон Кихота». Ему необходимо привлечь зрителей в театр, т. к. положение катастрофическое: собранных денег не хватает даже на оплату обслуживания спектакля [6, с. 11].

Новую редакцию поручают штатному балетмейстеру И. Хлюстину, а художественное оформление — К. Коровину, К. Вальцу и Н. Досекину. Неожиданно постановкой начинает заниматься танцовщик 2-го разряда Мариинского театра и по совместительству преподаватель Театрального училища Александр Горский<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Например, танец «Молодой гвардии калифа» из балета «Зорая или мавританка в Испании».

<sup>4</sup> В. Теляковский занял эту должность в мае 1898 г.

<sup>5</sup> А. Горский в старших классах учился у М. Петипа. Закончил обучение весной 1889 г. и был принят в Мариинский театр, где первое время работал артистом кордебалета, а с 1895 г. танцовщиком 2-го разряда. Участвовал практически во всех балетах того времени. Сначала его репертуар составляли преимущественно характерные танцы, но затем стали появляться и партии, основанные на классическом танце. С 1896 г. преподавал в театральном училище в качестве помощника П. Гердта, а с 1897 г. вёл предмет «теория танца» (запись танца по системе В. Степанова).

### **Первые опыты А. Горского**

Удивляет внезапность, с которой танцовщик А. Горский становится балетмейстером. В январе 1899 г. он выпускает в Москве в Большом театре возобновление «Спящей красавицы» Петипа, а в январе 1900 г. на той же сцене состоялась премьера балета Петипа «Раймонда». Перенос спектакля был осуществлён Горским совместно с балетмейстером И. Хлюстиным. Для выполнения этих работ Горского дважды командировали на две недели в Москву. Между этими постановками он сочиняет балет-фантазию «Клоринда», сюжетной основой которого стала сказка Андерсена «Ледяница». Это уже авторская работа, сделанная для выпускного спектакля Театрального училища в Петербурге на сборную музыку<sup>6</sup>. Построение ансамблей, лексика, симметричность группировок, а также чередование классических и характерных танцев являло собой подражание балетам предшественников.

Несомненно, что такой быстрый «взлет» балетмейстера был невозможен без поддержки директора императорских театров кн. С. Волконского, назначенного на эту должность в 1899 г. и начавшего поиск новых путей развития театра. Именно он первым привлёк к работе над спектаклями А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина и др.

### **«Дон Кихот» А. Горского**

6 декабря 1900 г. в Большом театре А. Горский выпускает балет «Дон Кихот Ламанчский» в 4 действиях, 7 картинах с прологом. На афишах Петипа упоминается лишь как «автор либретто, обработанного А. А. Горским». Сцены и танцы объявлены сочинением и постановкой Горского. Через два года он переносит этот спектакль в Мариинский театр. Оформление балета принадлежало К. Коровину, А. Головину и Н. Клодту. Начиная с 1 января 1902 г., спектакль анонсировался на афишах Императорских театров почти каждый день вплоть до премьеры, которая состоялась 20 января, в бенефис Х. П. Иогансона. Реклама спектакля продолжалась и до второго представления, данного в бенефис Э. Чекетти. Заметим, что анонсов «Дон Кихота» Петипа в 1871 г. было всего три. В афишах от 1, 4 и 5 января авторство балета принадлежало «Мариусу Ивановичу Петипа, солисту ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА», далее объявлялось, что «некоторые сцены и танцы сочинены и поставлены А. А. Горским, балетмейстером ИМПЕРАТОРСКИХ Московских театров» [7]. 9-го января фамилия Петипа исчезает с афиш. Теперь зрителя информировали, что балет поставлен на сюжет романа Сервантеса московским балетмейстером А. А. Горским. Такое пренебрежение к первому создателю «Дон Кихота» было явно тенденциозным и совершенно незаслуженным. Вопросы этики, к сожалению, не очень волновали Горского<sup>7</sup>. С одной стороны, он был фанатично

<sup>6</sup> Премьера состоялась на сцене Михайловского театра в апреле 1899 г. и не заслужила ни одного похвального отзыва критиков. Позже Горский перенесёт этот спектакль в Большой театр, где после четырёх представлений балет навсегда уйдёт из репертуара.

<sup>7</sup> При постановке балета «Тщетная предосторожность» А. Горский также не называет авторов хореографии.

предан искусству, с другой — идеалист и романтик, витающий в облаках. Можно предположить, что отсутствие фамилии Петипа на афише было инициировано Теляковским, желающим отправить балетмейстера в отставку. Сам же Петипа в вопросах авторства балетов был гораздо более щепетилён<sup>8</sup>.

Состав исполнителей был звёздный: М. Кшесинская, О. Преображенская, П. Гердт, Н. Легат, А. Павлова, Л. Егорова, М. Петипа, А. Бекефи, что уже обеспечивало зрительский успех. Публика приняла балет с воодушевлением, но большинство профессионалов отнеслось к нему критически. С. Григорьев считал, что спектакль «совсем не блистал хореографией: у Петипа она была лучше» [4, с.238]. А. Ширяев отмечал, что Горский «первым стал приближать свои характерные танцы к этнографичности», назвав его постановку модернисткой переделкой балета Петипа [5, с.91]. Н. Соляников также называет балет Горского «сценической редакцией» [5, с.91]. Об этом, как ни странно, свидетельствует и сам Горский. В одном из интервью он характеризует прежний балет как картину, в которой отсутствовал фон, заявляя, что «сделал только то, что картина получила фон» [8, с. 8].

По мнению С. Худекова, Горский не постеснялся «перекроить на собственный лад балет Мариуса Петипа „Дон Кихот“» [9, с. 186]. Балетный критик А. Плещеев на страницах «Петербургской газеты» возмущался тем, что имя Петипа даже не упоминалось в афишах и программках [10, с. 5].

Говоря о достоинствах спектакля, Соляников отмечает, что Горский «переставил картины, перекроил мизансцены, дал простор характерным танцам и поставил кордебалет „с носочков на пятки“, от этого балет выиграл в массовых сценах, стал танцевальнее, живее». Так же он свидетельствует, что «впервые на Мариинской сцене были введены подлинные испанские костюмы с открытыми плечами». Высоко оценил танец Мерседес в 3-й картине балета А. Лопухов<sup>9</sup>. Он отметил его «эффектность» и «вольное построение движений», требовавшее от танцовщицы «необычайного темперамента», а про заключавшее балет фанданго написал, что оно «ничего нового собой не представляло, это был самый заурядный испанский танец в духе Петипа» [5, с. 137].

Зрителей поражало оформление балета, в котором появилось «историческое правдоподобие»: костюмы были индивидуализированы и максимально приближены к национальным, а декорации не только обозначали место действия, но и создавали особую атмосферу и настроение.

Пантомимные и массовые сцены получили подробную режиссёрскую разработку, что позволило придать действию черты реализма, т. к. перед каждым участником балета была поставлена актёрская задача [5, с. 195].

<sup>8</sup> Петипа пишет, что не имеет обыкновения обкрадывать других балетмейстеров, «как это нынче делает кое-кто в Москве и Петербурге с моими сочинениями». Он возмущён, что его «ученик Горский, ещё не сочинивший сам ни одного балета, сразу же достаивается приглашения в великую древнюю столицу Москву», справедливо полагая, что эта акция была направлена против него лично В. Теляковским. См.: Мариус Петипа. Воспоминания. Материалы. Статьи. Л., Искусство, 1971. С. 47, С.60.

<sup>9</sup> Танец Мерседес шёл во 2-й картине. Видимо, А. Лопухов считал картины, начиная с пролога.

### **Изменения в либретто**

Основой «Дон Кихота», как и в предыдущей постановке, стало либретто Петипа 1869 г. Горский его отредактировал, внося ряд изменений.

Во-первых, появились новые персонажи — Уличная танцовщица, Мерседес, повелительница дриад, Амур. Так же получила развитие и эпизодическая роль Эспады — теперь он участвовал и в картине «Испанский кабачок». Ошибочно считать, что образ Эспады ввёл Горский. Это сделал Петипа: ещё в 1869 г. эту партию исполняла г-жа Горохова, а в 1871 г. в Петербурге — воспитанница Симская (2-я).

Во-вторых, племянница Дон Кихота из Жуанны превратилась в Антонину, а подруга Китри Пикилья получила новое имя — Цикалия. Бакалавр Караско в последней картине становился рыцарем Серебряной Луны, а Гамаш из богатого землевладельца превратился в богатого дворянина. Новые имена приобрели марионетки, исполняемые воспитанниками театрального училища.

В-третьих, частично изменился порядок картин. Пролог и 1-я картина «Площадь Барцеллоны» расположились в том же порядке, что и у Петипа. В прологе, почти полностью совпадавшем с версией Петипа, появилась одна подробность — курица, из-за кражи которой разъярённые крестьянки преследовали Санчо-Пансо. 2-я картина происходила у Петипа рядом с ветряными мельницами, а затем следовала картина «В гостинице». Горский поменял их местами и перенес действие из гостиницы в испанский кабачок. Наиболее существенным изменением явилось то, что теперь, в отличие от версии Петипа, Китри прибегала в кабачок не одна, а вместе с возлюбленным, и то, что сюда была перенесена мнимая смерть Базиля, происходящая у Петипа в финальной картине. Благодаря этим изменениям картина обрела драматургическую цельность и динамику. Правда, теперь вся сюжетная линия Китри, Базиля и Гамаша заканчивалась уже во 2 действии. Стоит отметить, что в следующей картине «Ветряные мельницы» и у Петипа, и у Горского шли танцы цыган, представление марионеток и борьба Дон Кихота с мельницами. Во многом схожи были и следующие картины 3 действия. «Заповедный лес» включал в себя фантастические видения и картину с гигантским пауком. «Сад Дульцинеи», в котором Китри являлась Дон Кихоту в образе идеальной дамы — Дульцинеи, был построен на чистом классическом танце. «Герцогская охота» у Горского, как и у Петипа строилась на пантомиме. Последняя 7-я картина происходила у в замке у Герцога (по другим источникам — в парке). Здесь герой вступал в поединок с бакалавром Караско, переодетым почему-то в рыцаря Серебряной луны, и терпел поражение. Подобная же сцена была в балете Петипа 1871 г., только Дон Кихот сражался тогда за освобождение пленницы-Китри. Так же, как у Петипа, прилетевшие амур-воины восстанавливали справедливость. Заканчивался балет большим классическим рас.

Такой порядок картин сохранился в Большом театре до наших дней. В Мариинском театре — другая последовательность действия, являющаяся, на мой взгляд, гораздо более убедительной. Картина «Испанский кабачок», в которой происходит развязка основной сюжетной линии, идёт предпоследней, а затем следует логичный финал — свадьба Китри и Базиля.

### Хореографический текст

Номерная структура первого действия и у Петипа, и у Горского практически одинакова. Не очень понятно, кто автор выходной вариации Китри. Известно, что у Петипа Китри танцевала на пуантах, и её танец шел сразу после «народной» сцены, а в перечислении номеров у Горского за массовой сценой шёл танец Китри и Базиля, в котором балерина была в «атласных туфельках на маленьких каблучках» [5, с. 92.]. Главное движение первой части вариации — *grand pas de chat*. Ни во времена Петипа, ни во времена Горского такого движения не существовало. Можно предположить, что в практику балетного театра его ввёл Ф. Лопухов, активно использовавший в 1920–е гг. спортивные и акробатические движения в своей хореографии.

Следующие сцены у Горского и Петипа совпадают по описанию, сделанному в либретто. Это — морена, сцена с Лоренцо, выход Гамаша и сцена с ним. А вот танец под названием «сегедилья» появляется лишь в редакции Горского. В балете 1871 г. существовал массовый танец «с тамбуринами и кастаньетами», который начинали мужчины [2, с. 58]. Впервые сегедилья появилась в балете Петипа «Приказ короля», поставленном в 1886 г. на музыку композитора Л. Винцентини [2, с. 172]. Очень хотелось бы приписать этот танец Петипа, принимая во внимание классичность его движений и симметричное построение.

Далее следовали танцы тореадоров. В постановке Горского их исполняли мужчины, а не женщины, как у Петипа. Опираясь на мнение А. Плещеева, можно предположить, что выход и вальс тореадоров в основе имеют текст Петипа [11, с. 3]. Вероятно, Горскому принадлежали сцены состязания тореадоров и режиссёрско-хореографическая разработка образа Эспады.

Для танца уличной танцовщицы Горский использовал «Ронденью» (танец с кинжалами) из балета «Зорайя, или мавританка в Испании» с музыкой Минкуса. Эта вариация, сочинённая Петипа для М. Горшенковой, имела в своё время оглушительный успех [2, с. 155–156.].

После коды тореадоров, идущей следом за танцем с кинжалами, Горский вводит новый эпизод — похищение тореадорами хорошеньких девушек, что вызывает ссору и раздор между ними и местными жителями. На наш взгляд, эта сцена является лишней, т. к. понять, что здесь происходит просто невозможно.

Сцена «Игра в жмурки» присутствовала у Петипа в двух редакциях и была решена средствами танца (об этом свидетельствует афиша 1871 г.).

Движения и стилистика вариации и коды подруг в 1 действии очень близки хореографическому тексту *grand pas classique* из «Пахиты». Там выход первой двойки начинается с *grand pas de basque*, чуть позже балерина исполняет комбинацию, состоящую из *pas ballonné* и *grand pas de basque*. Этими же движениями начинается вариация подруг и следующее за ними прыжковое соло Китри. Стоит отметить, что у Петипа перед кодой Китри исполняла вариацию. В сценарии Горского этот танец отсутствовал. Кому принадлежит хореография вариации доподлинно не известно.

Кода Китри в финале 1 действия после верховых поддержек в петербургском варианте напоминает первый выход Авроры в «Спящей красавице». Всё это

позволяет предположить, что эти танцы принадлежат М. Петипа, как, впрочем, менуэт и последующий дуэт Китри и Базиля, цитирующий комбинации из адажио Авроры с четырьмя кавалерами. Вероятно, Горский внёс в хореографию дополнительные акценты и детали, придав им яркость и большую эффектность. Отметим, что в Большом и Мариинском театрах эти танцы при общем сходстве имеют различия в движениях, нюансах и даже рисунке.

Картина Горского «Испанский кабачок» включала в себя характерную сцену с танцами, которую исполняли Китри, Базиль, подруги, Эспада и кордебалет. Затем следовали мавританский танец на ковре в исполнении двух воспитанниц, танец Мерседес (о котором говорилось выше), мимическая сцена мнимой смерти Базиля и танец с цветами, исполняемый всеми участвующими. В этой картине, по замыслу балетмейстера, Китри танцевала в характерных туфлях. Такая традиция существовала в Ленинграде длительное время. У Петипа в этой картине танцевалась массовая арагонская хота и танец под названием «Испанская роза», исполняемый Китри, её подругами и «прочими корифейками и корифеями» [12]. Говоря об авторстве хореографии картины, мы склонны считать её созданием Горского.

В картине «Сад Дульцинеи» все танцы за исключением двух вариаций принадлежат Горскому. По этому поводу мнения специалистов единогласны. Здесь балетмейстер проявляет новаторство: использует принцип ассиметрии в построении групп, что совершенно не характерно для Петипа. Благодаря такому решению и разнообразной цветовой гамме костюмов, композиция обретала особую живописность. Правда, чрезмерный повтор основного движения (прыжок *ballonné*) в первом танце делает его несколько однообразным и затянутым.

В эту картину Горский вводит три классические вариации. Первая — эффектная вариация повелительницы дриад, сочинена им в лучших традициях Сен-Леона и Петипа на специально написанную музыку А. Симона. В настоящее время в Москве и Петербурге на эту музыку танцуются совершенно разные вариации. Какая из них принадлежит Горскому, не понятно. В. Красовская считает его автором петербургской «прыжковой» версии [3, с. 124].

После идёт прелестная вариация Амура, представляющая собой несколько изменённую вариацию М. Петипа, сочинённую им для *grand pas* «Пахиты» в 1881 г. Изменены были движения рук. Эту партию в премьерных спектаклях танцевала воспитанница Т. Карсавина, учившаяся в младших классах у Горского. По её воспоминаниям «лукавый божок вносил много оживления в сцену сна Дон Кихота и предводительствовал целым роем купидонов — самых маленьких воспитанников училища» [13, с. 108].

Что касается третьей вариации, исполняемой Дульцинеей-Китри, то она, если верить записям в клавише и партитуре, из балета «Весталка». Этот балет был поставлен Петипа в 1888 г. на музыку композитора-любителя М. Иванова и сохранялся в репертуаре до 1893 г. Одна из его многочисленных вариаций исполнялась многими балеринами в других балетах [2, с. 192]. С большой долей вероятности можно предположить, что это и есть та вариация, которую Горский, хорошо знавший этот балет, использовал для Дульцинеи-Китри. Ведь аналогичным образом он поступил с вариациями из «Зорайи» и «Пахиты».

В 5 картину спектакля балетмейстер ввёл чисто эстрадный танец «серпантин», исполнявшийся четырьмя танцовщицами и пользовавшийся большим успехом. Этот танец долго сохранялся в Ленинграде.

По свидетельству А. Ширяева в последний акт Горский после марша всех участников ввёл «арагонез» на музыку Массне из оперы «Сид» для него и М. Рутковской [5, с. 91].

Большое классическое *pas* присутствовало у обоих балетмейстеров. Ф. Лопухов считал, что *pas de deux* Китри и Базиля поставлено Горским в «испано-классической фольклористике» [14, с. 74].

Заканчивался спектакль новым номером — фанданго с музыкой Э. Направника. Этот танец сохранился и по сей день: в Петербурге он идёт в постановке Ф. Лопухова.

### Заключение

Как же определить авторство хореографии «Дон Кихота»? В пользу Мариуса Петипа говорит то, что он досконально знал испанские танцы, был прекрасным характерным танцовщиком и мастерски ставил пантомимные сцены. По свидетельству Е. Вазем, Петипа-танцовщик «был превосходен в характерных танцах», а «особенно ему удавались испанские пляски» [4, с. 227].

Вряд ли Горский знал подлинные испанские танцы. Нам не удалось найти сведений, опровергающих эту точку зрения. Примером псевдо испанского стиля балетмейстера служит сочинённый им для В. Каралли и Л. Жукова номер «Тореадор и андалузка», архивная запись которого была показана в телепрограмме «Абсолютный слух» в 2014 г. Ф. Лопухов, анализируя постановку Горским «Лебединого озера», считал, что приписываемый ему «Испанский танец» на самом деле является парафразой на тему танца Петипа [15, с. 143].

Необыкновенное актёрское дарование Петипа подтверждается многими артистами, работавшими с ним. По словам Н. Легата, «самыми захватывающими были те моменты наших репетиций, когда Петипа ставил пантомимные сцены. По очереди играя за каждого актёра, Петипа невероятно увлекался, и весь зал сидел, затаив дыхание, наблюдая за его поразительной способностью к мгновенному перевоплощению. Когда сцена была поставлена, зал взрывался громовыми аплодисментами» [16, с. 42.].

Всё это позволяет предположить, что Петипа сочинил не только основные танцы 1 картины, включая сегедилью, поставленную очень классично, с соблюдением строгой симметрии и повторами хореографических фраз, но и многие мимические сцены, в том числе и «самоубийство» Базиля.

С другой стороны, хотя Петипа прекрасно преподавал мимику в театральном училище, но в театре «не любил тратить время на прохождение мимических сцен с мужчинами, отдавая всё своё внимание женщинам» [4, с. 269]. По многочисленным свидетельствам Петипа «был непревзойдённым сочинителем женских вариаций», но не любил сочинять для мужчин, часто поручая эту работу другим. Н. Легат пишет, что «для мужчин же Петипа не был способен сочинить что-либо

столь же впечатляющее. Нам почти всегда приходилось менять или приспособлять поставленные им вариации» [16, с. 49–50].

Исходя из этого свидетельства, можно с уверенностью утверждать, что наиболее ярко самостоятельность Горского проявилась в сочинении мужских танцев.

С конца XIX в. возникают новые направления в искусстве, меняются художественные взгляды. Эстетика М. Петипа остаётся в прошлом. Жизнь требует новых «героев». Одним из них становится Александр Горский. Следующим будет Михаил Фокин.

А. Горский — человек другой эпохи. Он проповедовал принципы новой балетной режиссуры. Его трактовка классических танцев отличалась своеобразием рисунка и асимметрией групп. Балетмейстер интересовался эстрадой, не боялся использовать в балете её приёмы, придающие танцам и сценам яркий колорит. Каждый артист в поставленных им балетах был не равнодушным статистом, а активным участником действия. Если Петипа не любил репетировать мимические сцены, то Горский мог часами работать над мимикой своих персонажей, ставил перед артистами творческие задачи, требовал от них эмоциональности. Для него не существовало мелочей: он был требователен и к гриму, и к костюму. Его увлечённость была заразительна, молодёжь с воодушевлением работала с ним. Поэтому все массовые и мимические сцены балета производили сильнейшее впечатление на зрителей. Даже враждебный Горскому критик Худеков называл его реалистом и отмечал, что балетмейстеру удалось придать «Дон Кихоту» «большее сходство с действительной жизнью» [10, с. 186.]. Именно после «Дон Кихота» балетмейстер получает известность.

Сценическая жизнь «Дон Кихота» требует дальнейшего исследования. В 1906 г. Горский сделал новую редакцию балета. В последующее время спектакль не раз возобновлялся. В него были введены новые танцы в хореографии К. Голейзовского, Н. Анисимовой и других балетмейстеров. Среди постановщиков «Дон Кихота» можно назвать Ф. Лопухова, В. Пономарева, Л. Лавровского, Р. Захарова. Не секрет, что многие выдающиеся исполнители этого балета, привнесли в него мимические и танцевальные изменения и дополнения.

Надеемся, что будущим исследователям удастся прояснить, кто же является автором хореографии танца подруг с Базилем в 1-й картине, вариации Эспады в кабачке, вставной вариации в *grand pas* и др.

В заключение приведем собственную версию афиши балета «Дон Кихот»:

### «Дон Кихот»

*Либретто* М. Петипа в редакции А. Горского  
*Хореография* — М. Петипа и А. Горский  
*Музыка* Л. Минкуса, А. Симона, Э. Направника и др.

Проще говоря, «Дон Кихот» — это балет в равной степени М. Петипа и А. Горского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб. Композитор. 2008. 559 с.
2. Балетмейстер Мариус Петипа. Владимир. Фолиант. 2006. 367 с
3. Красовская В. Русский балетный театра начала XX века. Т. 2: Хореографы. Л. Искусство. 1972. 526 с.
4. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л. Искусство. 1971. 446 с.
5. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи СПб., Наука. 2000. 370 с.
6. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.-М. Искусство. 1965. 483 с.
7. Афиши Императорских театров от 1, 4, 5 января 1902. РНБ. [Газетный зал, подшивка] [Афиши Государственных Петроградских театров: ежедн. справ. театр. орган театров и концертов] – 1809, [?] – [?]. Петроград, 1809–1917.
8. Интервью с А. Горским. Спектатор. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота»). Петербургская газета. 1902. 20 янв. № 19. С.8–9.
9. Худяков С. Н. История танцев. Часть IV. Пг. Петроградская газета. 1917. 309 с.
10. Плещеев А. Старый балетоман. Петербургская газета. № 19. 20 января 1902. С. 4–5.
11. Плещеев А. Старый балетоман. Петербургская газета. № 21. 22 января 1902. С. 2–3.
12. Афиша Императорских театров от 30 октября 1871. РНБ. [Газетный зал, подшивка] [Афиши Государственных Петроградских театров: ежедн. справ. театр. орган театров и концертов] – 1809, [?] – [?]. Петроград, 1809–1917.
13. Карсавина Т. Театральная улица. Л., Искусство, 1971. 248 с.
14. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М., Фолиум, 2003. 204 с.
15. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., Искусство, 1966. 368 с.
16. Легат Н. История русской школы. СПб. Ассоциация графических искусств. 2014. 112 с.

УДК 7.0; 792.8

*С. В. Лалетин*

## НАСЛЕДИЕ М. И. ПЕТИПА В ФОНДАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ

Театр, как одно из самых эфемерных, ускользающих видов искусств, сложно поместить в строгие музейные рамки. Но, тем не менее, в театральном музее (которых в мире насчитывается не так уж много), бережно хранится и тщательно изучается наследие великих мастеров прошлого, таких как Мариус Иванович Петипа.

Наследие Петипа в фондах Санкт-Петербургского Государственного музея театрального и музыкального искусства по праву занимает внушительное место. Датой своего основания музей считает 1908 г., когда состоялась большая публичная театральная выставка в Панаевском театре, организованная видными коллекционерами того времени. Часть экспонатов выставки положила начало музейной коллекции. Основой фондов стали частные собрания актера Ивана Федоровича Горбунова, журналиста и театрала Виктора Викторовича Протопопова, видного театрального деятеля Анатолия Евграфовича Молчанова, искусствоведа, коллекционера Левкия Ивановича Жевержеева. Их личные коллекции формировались на рубеже XIX–XX вв., во время расцвета академического балета и творчества М. И. Петипа. На протяжении всего своего существования музейное собрание пополнялось за счет поступлений от дарителей и меценатов из числа артистов, режиссеров, художников, различных деятелей искусства, коллекционеров, и простых любителей театра. За долгие годы количество материалов, связанных с деятельностью М. И. Петипа неуклонно росло, лакуны в коллекции дополнялись новыми поступлениями.

По сути, весь обширный корпус материалов по балетному искусству дореволюционного периода, так или иначе, неразрывно связан с именем Петипа. Большинство балетов гениального хореографа, включая самые значимые его произведения, в разных формах отражены в собрании фондов музея. Эскизы костюмов и декораций, монтировочные книги с перечнем бутафории и реквизита к различным спектаклям, фотофиксации сцен из балетов, фотографии артистов в ролях, подлинники костюмов оригинальных постановок, афиши и программы премьерных спектаклей — количество музейных предметов, связанных с творческой деятельностью Петипа исчисляется десятками тысяч единиц хранения. Наследие хореографа — важная часть экспозиции Театрального музея в главном здании на площади Островского. Предметы из музейной коллекции используются при организации всевозможных выставок и проектов, посвященных истории русского балета, как в нашей стране, так и за рубежом. Многочисленные отечественные и зарубежные исследователи творчества Петипа в Императорских театрах приезжают в фонды для научных изысканий.

Практическое применение наследию Петипа из коллекции музея нашлось в реализации грандиозных театральных проектов последних десятилетий — реконструкциях балетов прославленного хореографа. Достаточно назвать восстановленные в Мариинском театре балеты «Спящая красавица» (1999), «Баядерка» (2002), «Пробуждение Флоры» (2007), поставленный в миланском театре Ла Скала балет «Раймонда» (2011). На основе хранящихся в фондах эскизов декораций, а также фотофиксаций сцен из балетов и фотографий артистов в сценических костюмах, было воссоздано оригинальное оформление премьерных спектаклей — и здесь можно с достоверностью убедиться: соответствует ли реконструкция оригинальной версии.

Таким образом, мы видим, как наследие Петипа, этот гигантский пласт в истории хореографического искусства, продолжает по сей день жить, питать и воспитывать новые поколения балетмейстеров, артистов, любителей балета.

Что же касается непосредственно личности Мариуса Ивановича и всего его большого семейного клана, здесь, увы, коллекция музея не может похвастаться богатством и разнообразием материала.

В фондах, к сожалению, нет ни одного предмета, когда-либо принадлежавшего великому хореографу. Из мемориальных экспонатов имеется лишь сценический костюм для испанского танца в дивертисменте неустановленного придворного спектакля 1859 г. — колет синего сукна с металлическими пуговицами, отделанный золотым галуном.

Немногим больше хранит отдел рукописей музея. В личном фонде М. И. Петипа можно найти копии нескольких французских документов — это свидетельство о браке его родителей — Жана Антуана и Викторины Морель от 20 апреля 1815 г.; свидетельство о рождении самого Виктора Мариуса Альфонса Петипа от 11 марта 1818 г.; свидетельство о смерти Викторины Морель-Петипа 1860 г. Все копии выполнены в конце 60-х гг. прошлого века и появились в фондах музея в рамках подготовки выпуска сборника «Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи», вышедшего в 1971 г.

Отдел фотографий и репродукций хранит фотопортреты Мариуса Петипа от 1860-х до 1900-х гг. Стоит заметить, что практически все они хорошо известны, неоднократно публиковались в различных научных изданиях, справочниках и энциклопедиях. Интерес представляют фотографии, имеющие дарственные надписи рукой Петипа к разным лицам, в том числе балетному критику К. А. Скальковскому, танцовщицам балетной труппы А. Я. Вагановой, Н. А. Бакеркиной, М. Ф. Тистровой и многим другим. Имеется в фондах и несколько снимков Мариуса Ивановича в сценических ролях, все они также хорошо известны исследователям: это Петипа в ролях из его первого оригинального большого сочинения — балета «Дочь фараона», где он исполнял партии англичанина лорда Вильсона и египтянина Таора, а также несколько фотоснимков из балета «Фауст».

Ближайшие родственники Петипа представлены несколькими изображениями. Имеется единственное фото отца балетмейстера, Жана Петипа; групповой

семейный портрет, сделанный во Франции, на котором присутствуют Мариус с матерью Викториной, братом Люсьеном и, вероятно, их сестрой, оперной певицей Амадой Викториной; есть ряд фотографий Люсьена Петипа, артиста Парижской оперы, в жизни и в сценических ролях.

Многочисленная российская ветвь семейства Петипа в коллекции фотоотдела представлена достаточно широко. Здесь мы можем найти изображения всех детей Мариуса Ивановича, а также некоторых из его внуков, также связавших свою судьбу с театром.

Значительное количество фотоматериалов содержит архив старшего сына балетмейстера — Мариуса Мариусовича Петипа, который был видным драматическим актером, одним из ведущих артистов Александринского, а затем Камерного театра в Санкт-Петербурге.

В браке с танцовщицей московского, а затем петербургского балета Л. Л. Савицкой у Мариуса Ивановича родилось пятеро детей — Надежда (1874), Евгения (1877) Виктор (1879), Любовь (1880), Марий (1884), Вера (1885). Интересно, что все дочери выбрали карьеру танцовщиц, а сыновья предпочли стезю драматических актеров. В фондах музея есть фотографии всех детей Петипа, они сняты в разном возрасте, в том числе в сценических партиях. Исключение составляет дочь Евгения, безвременно скончавшаяся в 1892 г. — ее изображение есть лишь на одной общей фотографии.

Самое внушительное собрание музейных предметов, относящихся к клану Петипа, принадлежит Марии Мариусовне, дочери первой жены балетмейстера М. С. Суровщиковой-Петипа. Одна из ярчайших представительниц петербургской балетной труппы, свыше тридцати лет танцевавшая на сценах Императорских театров, Мария Петипа была талантливой классической и характерной танцовщицей. Перед своим отъездом во Францию в 1927 г. Мария Мариусовна подарила Театральному музею большое количество материалов из своего личного архива. Так, в фондах насчитывается около тысячи ее фотографий: в жизни, в ролях, в сценах из спектаклей. В отделе рукописей хранятся многочисленные персональные стихотворные посвящения, в том числе рукописный альбом с зарисовками и стихами. Здесь же тридцать два письма от поклонников таланта Марии Мариусовны, самого разного содержания — от выражения восторгов, и признаний в любви до банальных просьб выслать фотографию с автографом. В мемориально-вещевом отделе есть две пары балетных туфель Марии Петипа с ее подписью.

Одной из трудностей, с которыми приходится сталкиваться музейщикам при комплектовании личных фондов, является проблема установления подлинности предмета, а также верная его атрибуция. В 1951 г. в музей поступила часть коллекции Любви Дмитриевны Блок, в том числе два очень любопытных материала. Это французское издание клавира балета «Жизель» с пометами, а также рукописный репетитор того же балета с подробной надстрочной записью сценического действия (все надписи в обоих случаях выполнены на французском языке). Долгое время считалось, что пометы в *клавире* выполнены рукой самого Мариуса Петипа. Однако в 1966 г. была произведена графологическая экспертиза,



Мариус Петипа с матерью Викториной Морель-Грассо, братом Люсьеном и сестрой Амайей Викториной (?). Не позднее 1860 г.



М. И. Петипа. 1885–1886 гг.



Люсьен Петипа. 1870-е гг.



Л. Л. Петипа (Савицкая) с детьми — Марием и Верой 1890–1895 гг.



Дети М. И. Петипа — Евгения, Надежда, Любовь, Виктор. 1890–1892 гг.



М. И. Петипа (с дарственной надписью К. А. Скальковскому). 1896 г.

которая установила совпадение представленного для анализа образца почерка Петипа с почерком на *репетиторе*. Спустя тридцать лет была проведена повторная экспертиза предметов — и клавира, и репетитора. Экспертиза 1995 г. определила, что то ни тот, ни другой экспонат не содержат записей, соответствующих почерку Петипа. Таким образом, на сегодняшний момент в отношении, по крайней мере, одного из предметов — репетитора, имеются два совершенно противоположных экспертных заключения. Вероятно, необходимо провести третью графологическую экспертизу для окончательного решения вопроса, хотя гарантий, что новая экспертиза не внесет еще большую путаницу в это и без того запутанное дело, нет.

Исследователи творчества Петипа в фондах Театрального музея могут найти весьма интересные, но разрозненные и потому мало изученные документы. Так, в музейной коллекции есть некоторое количество материалов по последнему балету Петипа «Роман бутона розы и бабочки» композитора Риккардо Дриго. Автором сценария и сценографии выступил бывший директор Императорских театров И. А. Всеволожский. Балет предполагался для придворных Эрмитажных спектаклей в январе 1904 г.

Петипа начал постановочные репетиции в конце 1903 г., однако практически готовый спектакль был снят с показа за две недели до премьеры, по личному рас-

поражению Николая II — этот факт подтверждает в своих дневниках директор Императорских театров В. А. Теляковский [1, с. 126, 130]. Для престарелого Петипа это было сильным потрясением: судя по его личному дневнику, он очень переживал за судьбу своего «маленького шедевра» [2, с. 89].

В отделе рукописей Театрального музея хранится записка Петипа к инспектрисе Императорского театрального училища В. И. Лихошерстовой, датированная 19 октября 1903 г., с просьбой помочь отобрать детей для просмотра к постановке балета «Роман бутона розы». В дневнике Петипа мы можем найти запись от 20 октября, подтверждающую его приезд в училище [2, с. 81].

В фондовом отделе изобразительного искусства имеется большой комплект эскизов Всеволожского к балету — мужские и женские костюмы, многие из них с указанием фамилий артистов.

Так, партию Распустившейся розы должна была танцевать Ольга Преображенская, ее партнером выступал Михаил Фокин — Красивая бабочка. Анна Павлова была Маргариткой, маститый Павел Гердт должен был исполнить партию Старой бабочки.

Небольшая деталь костюма, предположительно к балету «Роман бутона розы», крылья желтой бабочки, хранятся в мемориально-вещевом отделе музея. Это косвенное свидетельство тому, что, по крайней мере, часть костюмов для спектакля была изготовлена, и балет был готов к показу в Эрмитажном театре. Увы, последнее творение мастера так и не увидело света рампы.

Значение наследия династии Петипа, как и тот вклад, который внес лично Мариус Иванович Петипа в развитие русского балета трудно переоценить. Многие материалы, хранящиеся в фондах Санкт-Петербургского театрального музея, уже введены в научный оборот и по большей части не раз опубликованы, однако дошлый исследователь всегда сможет найти в музейной коллекции нечто, что откроет новые грани, казалось бы, уже хорошо изученной темы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Теляковский В. А.* Дневник директора Императорских театров 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2006. 448 с.
2. *Петипа М.* Дневники 1903–1905 годов / Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 928 с.

УДК 76.03; 792.8

*Е. Н. Байгузина*

Л. С. БАКСТ: НАЧАЛО.

КАЛЬКИ ЭСКИЗОВ К ПАНТОМИМЕ М. И. ПЕТИПА  
«СЕРДЦЕ МАРКИЗЫ» (1902)<sup>1</sup>

Казалось бы, творчество Льва Самойловича Бакста за последнее столетие исследовано сполна, в историографии мастера не должно оставаться белых лакун. Однако это далеко не так, и предлагаемая статья посвящена малоизвестным и в большей части никогда не публиковавшимся калькам с эскизов Бакста к пантомиме Мариуса Ивановича Петипа «Сердце маркизы». Премьера спектакля состоялась 22 февраля 1902 г. на сцене Императорского Эрмитажного театра.

Французская пантомима на музыку композитора Эрнеста Гиро была поставлена по либретто актера и драматурга Александра-Федерика Февра (1835–1916). Сюжет пантомимы малоизвестен, приведем его краткое содержание: Прекрасная Маркиза, пребывая в состоянии тягостной меланхолии, призывает гадалку и доктора. Последний с удивлением обнаруживает, что сердце Маркизы перестало стучать. Гадалка предсказывает, что, если до полуночи сердце не забьется, Маркиза умрет. Безрезультатно пытаются разволновать сердце Маркизы разными средствами — любовью (три офицера-жениха и влюбленный виконт), музыкой (уличный музыкант), страхом (грабитель). Только сострадание к нищенке с детьми заставило пробудиться уснувшее сердце вновь. Бьет полночь. Маркиза отвечает взаимностью влюбленному виконту.

Жанр спектакля — пантомима был вполне привычным, однако исполнительский состав не традиционен, в него входили как танцовщики Мариинского театра (О. Преображенская — горничная Лизетта, братья Н. и С. Легат, М. Обухов — три жениха-офицера, П. Гердт — влюбленный виконт, А. Булгаков — слуга, С. Лукьянов — уличный певец), так и драматические актеры французской труппы Михайловского театра (Элиза Балетта — молодая женщина, декламирующая Пролог и Эпилог, Лия Сальмон — маркиза, г-жа Десклозас — гадалка). Подробно о содержании и специфике спектакля можно прочесть в статье М. Штагер [1], мы коснемся лишь театрально-декорационной составляющей к нему.

В 1901 г. Бакст уже принимал участие в коллективном оформлении балета Л. Делиба «Сильвия», для которой успел исполнить несколько эскизов, однако в редакции мирискусников балет так и не состоялся. Именно пантомима «Сердце маркизы» стала первым самостоятельным дебютом Бакста, с которого он начался как театральный художник. В Санкт-Петербургской театральной библиотеке сохранился полный комплект эскизов костюмов (9 единиц), а вернее сказать — ав-

---

<sup>1</sup> Автор и редакция «Вестника АРБ имени А. Я. Вагановой» выражают благодарность Санкт-Петербургской театральной библиотеке за предоставленную возможность безвозмездной публикации четырех эскизов Л. С. Бакста.

торских калек с эскизов<sup>2</sup>. Они были исполнены автором в смешанной технике пера, чернил и акварели, в приблизительно одинаковых размерах (26–30 × 20,5–21,5), сейчас для сохранности кальки наклеены на паспарту. Назначение калек было сугубо утилитарным — для пошивочных мастерских, в них Бакст тщательнейшим образом воспроизвел все элементы костюма, включил в структуру изобразительного поля пространственные письменные ремарки и «раскадровку» деталей.

По мнению А. Н. Бенуа костюмы к «Сердцу маркизы» представляли «настоящий маленький шедевр, который уже вполне предвещает будущего Бакста „Русских балетов“. Ничего такого русская сцена до тех пор не видела, ибо [...] костюмы если в современных пьесах и отличались парижской модностью, то в исторических были ниже всякой критики. Можно сказать, что с этого спектакля началась не только карьера Бакста, но и новая эра в постановках казенных театров» [2, с. 151]. Замечание Бенуа требует комментариев, попробуем разобраться, что же имел в виду Александр Николаевич?

Перед костюмом, модой вообще Бакст преклонялся с полной серьезностью и пиететом, как перед произведением искусства, в одной из своих статей призывал писать слово *Мода* с большой буквы [3, с. 66]. Он и сам был щеголем, любил окружать себя красивыми вещами, о чем писал в 1903 г. в письме к своей возлюбленной Любви Павловне Гриценко: «обожаю чистоту, красивые костюмы, чудное белье, [...] кружевные платья, decollates, жемчуг на шее, душистые волосы, элегантную обувь [...] люблю кольца на женской руке, сапфиры, рубины и бриллианты [...]» [4]. Повышенное внимание Бакста к своей внешности, умение элегантно выглядеть, отмечали и его современники, например, Игорь Грабарь вспоминал, что мастер «одевался с иголки, в кожаных ботинках собственной модели, в фантастическом галстуке и с сиреневым носовым платком, кокетливо засунутым в рукав сорочки» [5, с. 147].

Как известно, в дальнейшем Бакст стал непревзойденным кутюрье, с 1913 года — блестящим модельером для истеблишмента Европы, а затем и Америки, признанным знатоком моды всех времен и народов. Эскизы к «Сердцу маркизы» стали первым серьезным экскурсом художника в историю моды, они были близки к подлинным бытовым костюмам эпохи. Несмотря на то, что в либретто к пантомиме значится, что действие пьесы разворачивается во времена 1-й Империи (Наполеона I) [6, с. 1], т. е. в 1804–1814 гг., стилистика костюмов более соответствует эпохе Директории (1795–1799 гг.). Бакст с пристрастием и тщательностью будущего кутюрье не просто воспроизвел французскую моду того времени, но прописал на эскизах самые незначительные нюансы костюмов, уточнил крой, цвет и фактуру тканей, количество пуговиц, дал в более крупном масштабе «раскадровку» деталей орнамента, обшлагов рукавов, подвязок, аксессуаров.

Маркизу Бакст одел в шелковую светлую тунику, подпоясанную под грудь, по моде того времени накинул ей на плечи шарф, головку украсил пышным тюрбаном из легкой ткани. В левом нижнем углу эскиза подробно прорисована форма

<sup>2</sup> Л. С. Бакст. Эскизы костюмов к пантомиме «Сердце маркизы». 1902 // СПбТБ. Ф. 196. Ед. Хр. 1845/1–9.

кушака, орнамент для подола юбки в виде изящной короны. Чувствуется, что Лев Самойлович получал истинное наслаждение, уточняя детали женского платья, «прозрачного тонкого блестящего шелка с серыми крапинками, у талии пропущены складочки из крепдешина с плоечкой, образующие продолжение шемизетки<sup>3</sup>, прикрывающей излишнее декольте. Рукава тоже из крепдешина подтянуты на больших бантиках у плеч. Под грудью бархатная зеленая перевязь (кушак), у подола разводы из зеленой ленты с вышитыми зелеными коронками французской маркизы. Юбки вниз не полагается, платье одето прямо на трико» [7, л. 2].

Сопроводительные тексты Бакста к эскизам костюмов носят почти поэтический характер, даже если относятся к второстепенным персонажам, например, к одеянию «Лакея с алебардой»: «Сюртук и панталоны из табачного сукна; воротник и рукава обтянуты серебряным галуном. Сюртук на белой блестящей шелковой подкладке. Жилет белый шелковый двубортный на 4 пуговицах (белые). Чулки бел. шелк. Башмаки под цвет костюма, лакированные с пряжками из серебра. Жабо из тонкого шелка образует пышный бант галстук. Волосы пудренные. Перчатки. Пуговицы на панталонах у икр серебр. Рубашка гофрированная в пloidках батистовая» [7, л. 7].

Подобную литературность и повествовательность в эскизах можно обнаружить в ранних работах Бакста к античным трагедиям «Ипполит» (1902) и «Эдип в Колоне» (1904), балету «Фея кукол» (1903). Однако со временем она уйдет, эскизы костюмов очистятся от текстов и «раскадровки» деталей, из утилитарных объектов превратятся в самоценные художественные произведения, живущие самостоятельной жизнью за пределами театральной макетики.

Несмотря на то, что Бакст прекрасно знал, для кого предназначался каждый костюм (фамилии артистов указаны на листах), в эскизах образы персонажей носили не портретный, а скорее типизированный характер, раскрывавшийся через костюм, мимику лица и пластику тела. Это и жадновато-глуповатая старая гадалка, молодецки разудалый гусар, и знающий почём фунт лиха уличный музыкант, невозмутимый лакей, озабоченный доктор, влюбленный виконт, меланхоличная маркиза. Подобная типизация и даже обобщение образов в театральных эскизах Бакста сохранится и в дальнейшем, исключение им будет делаться лишь для узкого круга танцовщиков (И. Рубинштейн, В. Нижинского, Н. Трухановой).

Важной особенностью первых театральных эскизов Бакста, в которой намечился будущий подчёрк мастера, была пластическая характеристика персонажей. Художник не просто протокольно воссоздавал историческую моду эпохи Директории, но изображал героев в ролях, стремясь раскрыть сценический образ персонажа через костюм и пластическое движение. Один из лучших в этом смысле — образ влюбленного рассеянного Виконта с античным профилем, напоминающий типичного байроновского персонажа. Трость-посох, круглая шляпа, высокие сапоги, дорожный плащ-каррик помогают создать образ мятущегося и страдающего от безответной любви героя. Даже при легком развороте его корпуса, просчитанной небрежности в костюме, эффектно взметнувшихся волосах,

<sup>3</sup> Шемизетка — вставка над грудью, вариант женской манишки.



Л. С. Бакст. Маркиза: эскиз костюма. 1902.  
Калька, перо, чернила, акварель. 26×21, на паспарту 32×21,5. СПбТБ.



Л. С. Бакст. Виконт: эскиз костюма. 1902.  
Калька, перо, чернила, акварель. 26×21, на паспарту 32×21,5. СПбТБ.

чувствуется внутренняя порывистость персонажа, романтическая приподнятость личности, устремленной к объекту своего обожания. Вместе с тем, облегчающие панталоны с завышенной талией, короткий шелковый жилет на одной пуговице, расходящийся на груди, привносили в образ легкую иронию.

В эскизах костюмов Бакст всегда был необычайно чуток к ракурсам человеческого тела, улавливая порой самые неожиданные нюансы, со временем оттачивая каждое движение до совершенства. Так, отголоски пластики виконта можно увидеть в образе Флорестана из балета «Карнавал» (1910), уже гораздо более ярком и стилизованном. Малоподвижная, несколько томная статуарная пластика маркизы неоднократно будет обыгрываться художником в женских образах к драматическим спектаклям (например, в образе рабыни к трагедии «Федра», 1923). Узкие, остроносые ступни ног, подчеркнутые икроножные мышцы как у лакея с алебардой, будут появляться в эскизах мужских и женских костюмов (например, в изображении жены Потифара из балета «Легенда об Иосифе», 1914), и особенно часто в моделях модных одежд.

К сожалению, кальки в силу своей бледности не дают полного представления о колористическом решении эскизов, цвет в них звучит «под сурдинку». Однако письменные ремарки Бакста позволяют понять, что при характеристике образов художник придавал большое значение сочетанию цветов. Так, в костюме молодецкого Гусара он усиливает максимальное противопоставление дополнительных красок (травянисто-зеленой и пунцово-красной) введением черной и желтой. «Кричащая» контрастная гамма красно-зеленого, черно-оранжевого отличает одежды Гадалки. (Рис. 4). Тогда как костюм меланхоличной маркизы выдержан в пастельных кофейно-молочных тонах, дополненных изысканной салатовой отделкой.

Лучшие кальки к «Сердцу маркизы» отличает тонкое чувство стиля, однако не все эскизы вышли равноценными, это была первая «проба пера» Бакста в новом для него виде искусства, специфику которого мастер только начинал постигать. Чувствуется, что, хотя художник и пытался придать образу горничной Лизетты кокетливый и плутоватый характер (за счет пантомимы и рыжей копны волос)<sup>4</sup>, но он получился вялым и блеклым. Возможно, из-за нехватки времени совершенно не проработанным и обезличенным вышел и образ нищенки с детьми, (двух дочек в спектакле изображали воспитанницы Императорского училища 11-летняя Елена Люком и 9-летняя Лидия Подраменцева).

Сам Бакст остался крайне недоволен материальным воплощением своих эскизов, в письме к Александре Павловне Боткиной<sup>5</sup> он с возмущением писал: «Боже, что они натворили по моим эскизам! Вперед наука за гонораром не гоняться и брать только такие заказы, за которые потом можно отвечать! К счастью, у меня остались эскизы декораций и костюмы — честь спасена!» [8, с. 36]. По эскизу

<sup>4</sup> Бакст, будучи сам рыжеволосым, уверял, что таковыми же были и Рембрандт, Рубенс, Джотто, Караваджо. Мастер находил эту особенность отличительно красивой, многие его персонажи (особенно женские) получали медный или золотой цвет волос.

<sup>5</sup> Боткина (урожд. Третьякова) Александра Павловна (1867–1959) — дочь П. М. Третьякова.

Бакста декорацию к спектаклю исполнил О. К. Аллегри, самовольно изменив цветовые сочетания, что привело автора в отчаяние: «Я решил плюнуть на исполнение декорации. Это не то, не то, совсем не то! Тона, которыми он находит необходимым „вылеплять“ орнаменты, слишком тяжелы, черны и рыжи, поневоле я должен влезать в его гамму, чтобы не детонировать. В конце концов ни один тон не остался как у меня на эскизе, ни один орнамент не был оставлен в покое, без „ameliorations“<sup>6</sup> [...] Белого и зеленого как не бывало! Все тонет в прилично конфетных тонах [...]» [9, л. 2]. Сама декорация представляла белый с золотом полукруглый павильон эпохи Директории, из которого в сад выходило большое окно, за которым проглядывала зелень кустов. Салон украшала стильная мебель — кушетка, круглый большой стол, столик поменьше, крытый бархатной зеленой скатертью, камин, часы с боем [1, с. 236].

Помимо эскизов костюмов, Бакст выполнил изысканную программку к трем отделениям спектаклей Императорского Эрмитажного театра. Вечером 22 февраля помимо пантомимы «Сердце маркизы», первым номером шла комедия-водевиль «Две трусихи» Марк-Мишеля и Э. Лабиша, вторым номером — сцены из пушкинского «Моцарта и Сальери» [10, с. 3]. Похоже, именно уровень исполнения программы произвел самое большое впечатление на репортера светской хроники из «Петербургской газеты». Во всяком случае, в его репортаже ни слова не сказано ни об актерском мастерстве, ни о режиссуре, ни о качестве постановок, зато подробно перечислены имена присутствующих высоких особ, выражено восхищение дамскими нарядами и украшениями, а из всей художественной составляющей вечера выделено, что «при входе в зало всем собравшимся были розданы изящно отпечатанные программы с красивой виньеткой в стиле ампира, работы художника Бакста» [11, с. 2].

Обложка программы не была напрямую связана с сюжетами трех спектаклей, но была в высшей степени театральна, ее стилистика и цветовая гамма удачно гармонировала с оформлением «Сердца маркизы». Изящный портал с излюбленным орнаментом ампира в виде лебедя обрамлял чуть приоткрытый травянистый театральный занавес, расшитый золотом. За ним на алом фоне проглядывала мраморная статуя античной танцовщицы, обыгранная с каллиграфическим изяществом модерна. Мощный контраст дополнительных цветов, зеленого с красным, притягивающий взоры, был повторен в костюмах, и по признанию самого художника, был особенно им любим в дальнейшем [3, с. 122]. Обложка демонстрировала не только метафоричность мышления автора и возросший уровень русской печатной графики, но и понимание Бакстом роли программы в образе спектакля, той роли, которой до мирискусников художники-декораторы не придавали значения.

При оформлении первой самостоятельной работы в театре — пантомимы Петипа «Сердце маркизы» — Бакст «нащупал» те методы и приемы, которые были активно развиты им впоследствии. В эскизах костюмов к драматическим спектаклям мастер использовал метод ретроспективной стилизации, основывая его

<sup>6</sup> Улучшений (*фр.*).



Л. С. Бакст. Гусар: эскиз костюма. 1902.  
Калька, перо, чернила, акварель. 30×21, на паспарту 32×21,5. СПбТБ.



Л. С. Бакст. Гадалка: эскиз костюма. 1902.  
Калька, перо, чернила, акварель. 27×20,5. на паспарту 32×21,5. СПбТБ.

на доскональном знании и утонченном обыгрывании исторической моды. В изобразительное поле эскиза Бакст включал «раскадровку» деталей и обильные сопроводительные тексты, давал яркую пластическую характеристику типизированным персонажам, изображая их в разнообразных ракурсах в сценических ролях. Художник прибегал к различным системам колорита — тональному и локальному, добиваясь в последнем максимального контраста красок сопоставлением дополнительных цветов. Театральная программа становилась значимой частью спектакля, ее чисто информативная функция выросла, благодаря Баксту, до высокохудожественной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. М. Штагер. Пантомима «Сердце маркизы» (1902) //Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления. АРБ — Владимир: Фолиант, 2006. С. 232–240.
2. А. Н. Бенуа. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. 743 с.
3. Л. С. Бакст. Пути классицизма в искусстве. 1909–1910. //Лев Бакст (Лев Самойлович Бакст). Моя душа открыта. Книга первая. Статьи. Роман. Либретто. М.: Искусство — XXI век, 2012. 408 с.
4. Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко. Б /д. 1903. ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 111. Д. 53.
5. Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 495 с.
6. Ф. Февр. Сердце маркизы. Либретто к пантомиме М. И. Петипа. // СПбТБ. Б. м. б. и. 1997. 10 с.
7. Л. С. Бакст. Эскизы костюмов к пантомиме «Сердце маркизы» // СПбТБ. ЭФ. 196. ед. хр. 1845.
8. Письмо Л. С. Бакста к А. П. Боткиной от 12.03.1902. // Лев Бакст (Лев Самойлович Бакст). Моя душа открыта. Книга вторая. Письма. М.: Искусство — XXI век, 2012. 356 с.
9. Письмо Л. С. Бакста к А. Н. Бенуа от 1901. ГРМ. Сектор рукописей. Ф. 137, ед. хр. 670.
10. Спектакль в Императорском Эрмитаже// Петербургский листок. 1902. № 54.
11. Спектакль у Их Императорских Величеств // Петербургская газета. 1902. № 54.

УДК 73.01

*Е. А. Жарова*

БАЛЕТНЫЙ ПЕТЕРБУРГ.  
ПАМЯТНИКИ И МЕМОРИАЛЬНЫЕ ДОСКИ  
В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
МУЗЕЯ ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Государственный музей городской скульптуры с 1939 г. хранит собрание уникальных произведений: городских памятников, мемориальной скульптуры, мемориальных досок. Последняя группа экспонатов, пожалуй, самая необычная среди перечисленных. Мемориальная доска представляет собой синтез литературного изложения, архитектуры малых форм и прикладного искусства. Основной ее компонент — слово, текст, в котором концентрируется содержание памятника; главное выразительное средство — построение знака, архитектура шрифта, его размещение на плоскости. Далее — форма мемориальной доски, декоративно-скульптурное решение и, наконец, размещение на стене здания.

Эти камерные памятники составляют «каменную летопись» города с XVIII в. до наших дней. В их художественном решении нашли свое отражение вкусы и стили своего времени, а их тематика бесконечно разнообразна. С конца XIX в. установкой мемориальных досок занимались не представители официальных властей, а различные общественные организации, комитеты и юбилейные комиссии [1, с. 4–5]. Их посвящали кумирам — композиторам, поэтам, писателям, общественным деятелям. Как ни странно, тема балетного искусства наиболее полно раскрылась в искусстве мемориальной доски не в эти первые годы, а лишь во второй половине XX в. Возможно, это было связано и с образом жизни успешных артистов Серебряного века: проводя время в постоянных гастролях, они меняли множество адресов. Мемориальная доска неразрывно связана с местом установки, и зачастую инициаторам трудно остановиться на одном из множества временных пристанищ. Так, для установки мемориальной доски А. П. Павловой комиссии по мемориальным доскам Санкт-Петербурга пришлось выбирать из пяти разных адресов, найденных в городских архивах. В доме на Итальянской улице, на который пал выбор экспертов, она проживала менее года. Возможно, с исторической точки зрения, более удачным местом для размещения доски стал бы дом Кольцова на улице Декабристов, но он не сохранился до наших дней.

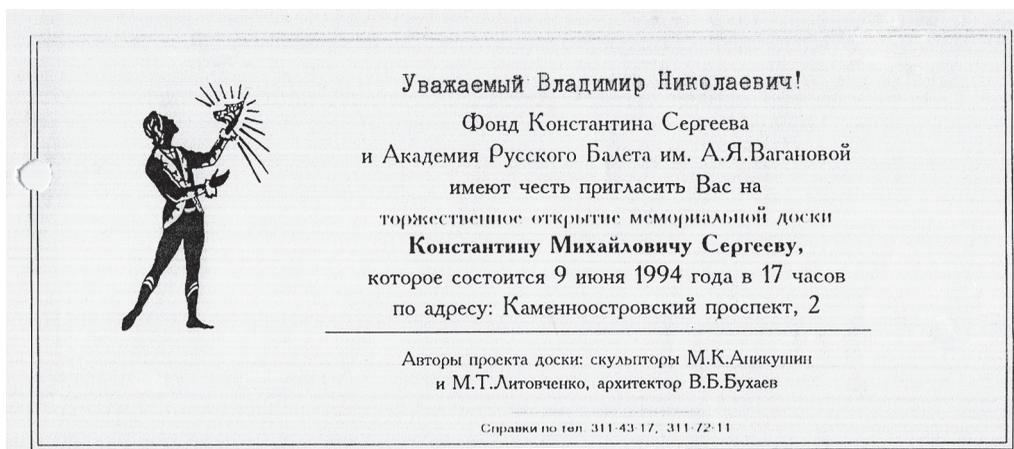
Одна из первых страниц в «каменной летописи» Петербурга заслуженно отведена Агриппине Яковлевне Вагановой. Мемориальная доска на доме № 4 по Гороховой (в те годы — Дзержинского) улице появилась в 1958 г. согласно Постановлению Совета Министров РСФСР. Над проектом будущего текстового памятника работал замечательный ленинградский архитектор М. Ф. Егоров. Текст доски гласит: «Здесь / с 1937 года по 1951 год жила /Агриппина /Яковлевна /Ваганова /профессор / крупнейший деятель /советской хореографии». Торжественное открытие доски состоялось в дни 1-го Ленинградского фестиваля искусств «Белые ночи» [2, с. 3].

Мемориальная доска на знаменитом доме доходного общества «Саламандра» оставалась единственным в Петербурге текстовым памятником деятелю русского балета до 9 июня 1994 г. В этот день на доме № 2 по Каменноостровскому проспекту была торжественно открыта мемориальная доска великому танцовщику, педагогу, балетмейстеру Константину Михайловичу Сергееву. Инициатором ее установки выступила Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой в 1992 г., вскоре после кончины народного артиста. Академия обратилась к мэру Санкт-Петербурга с просьбой об установке доски в самое ближайшее время, не дожидаясь положенных по законодательству 30 лет со дня смерти, а также взяла на себя все расходы по проектированию, созданию и установке произведения.

Над бронзовым портретом К. М. Сергеева работал выдающийся авторский коллектив: скульпторы М. К. Аникушин и М. Т. Литовченко, архитектор В. Б. Бухаев. Текст доски гласит: «В этом доме с 1951 жил / великий танцовщик и балетмейстер / первый президент / Академии русского балета / Константин Михайлович / Сергеев».

Мемориальная доска из серого гранита, дополненная рельефным портретом балетмейстера, украсила собой «городскую» коллекцию музея. К сожалению, именно этому произведению довелось несколько раз пострадать от посягательств со стороны вандалов. В 2004 г. неизвестными лицами с доски был сорван и поврежден бронзовый рельеф. Он был найден сотрудниками «Ленфильма» и передан в музей для проведения реставрационных работ, завершившихся в 2005 г. Через два года доска снова пострадала от рук вандалов, на этот раз похитивших одну из бронзовых литер. Текст был восстановлен в кратчайшие сроки в ходе проведения аварийной реставрации, воссоздание утраченного знака производилось под авторским надзором со стороны В. Б. Бухаева.

В 2010 г. музейная Служба текущего ухода и содержания памятников удаляла краску с декоративного элемента доски — двух роз из бронзы. Они были



Приглашение на торжественное открытие мемориальной доски К. М. Сергееву.  
 Архив СПбГБУК «Государственный музей городской скульптуры».

выкрашены краской в тон фасаду здания в рамках проведения плановых работ по благоустройству. Музей надеется, что в ближайшие годы мемориальной доске больше не потребуются аварийные реставрационные работы.

Открытие мемориальной доски Сергею Павловичу Дягилеву надолго запомнилось петербуржцам. Произведение, созданное скульптором Л. В. Лазаревым и архитектором Е. Е. Лазаревой, появилось на фасаде дома 11 по набережной реки Фонтанки по инициативе некоммерческой организации культуры «Центр Искусств им. Дягилева». Торжественное открытие приурочили к 125-летию со дня рождения покровителя искусств; оно состоялось 19 марта 1997 г.

В доме на Фонтанке Дягилев прожил шесть лет, вплоть до самого отъезда в Париж. Именно здесь, в квартире на последнем этаже, написал знаменитый портрет антрепренера Лев Бакст; один из его эскизов «Беотийки» к балету «Нарцисс» украсил мемориальную доску с текстом: «В этом / доме с 1900 / по 1906 год / жил и работал / выдающийся / деятель / русской культуры / Сергей Павлович / Дягилев».

В самом сердце Петербурга, на доме 5 по Итальянской улице, установлена мемориальная доска Анне Павловне Павловой. История ее создания довольно необычна. За право увековечить память легендарной танцовщицы соревновались два авторских коллектива: архитекторы Т. Н. Милорадович и В. С. Васильковский представляли лаконичную шрифтовую доску, а скульптор В. И. Трояновский представлял объемный эскиз в мягком материале, центром которого был скульптурный рельеф. В ходе обсуждения проектов градостроительным советом было принято решение объединить усилия противоборствующих сторон, дополнив рельефом архитектурный проект Т. Н. Милорадович.

Мемориальная доска с текстом «Анна / Павлова / великая / русская / балерина / жила / в этом / доме / в 1910 / году» была создана по инициативе Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства и торжественно открыта 26 июня 2002 г. Финансирование осуществлялось за счет Комитета по культуре Санкт-Петербурга.

Известно, что заслуженные деятели балета занимают в культурном сообществе Петербурга особое место. Наталия Михайловна Дудинская, великая танцовщица и блестящий педагог, носила звание Почетного гражданина Санкт-Петербурга. Неудивительно, что мемориальная доска на доме, где она прожила больше половины века, появилась в самые кратчайшие сроки после смерти народной артистки. Инициатором установки выступил Санкт-Петербургский общественный фонд культуры. Над проектом доски работал заслуженный художник РФ В. П. Николаев. Автор выполнил портрет примы, опираясь на архивные фотографии. Текст доски: «В этом доме жила / в 1944–2003 г. г. / великая / русская балерина / Наталия / Михайловна / Дудинская».

Готовое произведение установили на уровне второго этажа здания, в простенке между окнами бывшей квартиры артистки. Торжественное открытие состоялось 21 марта 2003 года.

Перечисляя знаменитых петербуржцев, прославивших русский балет, нельзя не упомянуть о Джордже Баланчине (Георгии Мелитоновиче Баланчивадзе). Его

жизнь началась на 4-ой Советской (в те годы — Рождественской) улице, в одной из квартир дома № 4. Мемориальную доску из красно-розового питкьянтского гранита создала архитектор Т. Н. Милорадович, работа велась в мастерской скульптора Р. С. Свирского. Ее открытие 19 ноября 2004 г. было приурочено к 100-летию со дня рождения великого хореографа. Памятная доска установлена по инициативе историко-культурного фонда «Единой верой. Грузинское дворянство в Санкт-Петербурге».

Важным культурным событием в жизни города стало открытие мемориальной доски замечательному танцовщику Юрию Владимировичу Соловьёву. На торжественном открытии 29 октября 2010 г. присутствовали Т. Н. Легат, И. Е. Тайманова и другие выдающиеся художественные деятели Петербурга. Над образом премьера Мариинского театра работал петербургский скульптор А. А. Пальмин.

В 2011 г. на доме 13 по Малой Морской улице появилась мемориальная доска Г. С. Улановой. Решение о ее установке было принято годом ранее, когда все балетное сообщество отмечало столетний юбилей знаменитой примы. Над проектом доски работали молодые, но известные в Петербурге скульпторы П. П. Игнатьев и Д. П. Прасолов. Авторы передали в архив музея несколько вариантов архитектурных проектов, включая и осуществленный.

Памятники, посвященные выдающимся балеринам Петербурга-Ленинграда, имеют свою специфику. Бронзовые бюсты Улановой и Дудинской установлены не на площадях и не в камерных скверах: они занимают почетные места на памятных аллеях, среди героев труда (Уланова) и почетных докторов (Дудинская). Эти монументы — заслуженные, выстраданные, заработанные титаническим трудом, красноречиво говорящие об общественном признании достижений народных артисток. Оба монумента устанавливались без предварительного конкурса проектов: М. К. Аникушин приступил к работе по приказу Министерства культуры СССР во исполнение Указа Верховного Президиума СССР «О награждении Героя Социалистического Труда Г. С. Улановой орденом Ленина и второй золотой медалью «Серп и Молот», а Г. Д. Ястребенецкий исполнил портрет Н. М. Дудинской по заказу Санкт-



Мемориальная доска А. П. Павловой. Фото из архива СПбГБУК «Государственный музей городской скульптуры».



Мемориальная доска Ю. В. Соловьёву. Торжественное открытие. Фото из архива СПбГБУК «Государственный музей городской скульптуры».



◀ Портрет Г. С. Улановой.  
Скульптор М. К. Аникушин, 1984 г.  
Из коллекции филиала ГМГС «Мастерская  
М. К. Аникушина»

Петербургского Гуманитарного Университета профсоюзов.

Памятник Г. С. Улановой на Аллее Дважды Героев Социалистического труда в Московском парке Победы был открыт в 1988 году, еще при жизни советской прима. Но он не стал первым в своем роде: за несколько месяцев до его установки другой прижизненный памятник танцовщице занял свое место в Стокгольме. «Шведская» Уланова, созданная скульптором Е. А. Янсон-

Манизер, изображает балерину в образе Одетты. Работа мэтра советской скульптуры М. К. Аникушина представляет собой Уланову-Джульетту, невесомую и изящную. Данной работе, несмотря на камерность, присуща неотъемлемая для произведений мастера выразительность позы и жеста. Автор работал над образом прима долго и обстоятельно, вылепив несколько вариантов портрета. Один из них, отлитый в бронзе, можно увидеть в мемориальной экспозиции «Мастерской М. К. Аникушина». В 1984 г. за работу над памятником Г. С. Улановой скульптор был удостоен Золотой медали Академии Художеств.

Памятник-бюст Н. М. Дудинской был установлен в 2007 г. на Аллее Славы Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. В 1995 г. народная артистка была объявлена Почетным доктором университета. Учитывая традиции учебного заведения, её увековечивание в бронзе с этого момента стало

лишь вопросом времени. Место установки бюста оказало непосредственное влияние на художественный образ. Скульптор Г. Д. Ястребенецкий изобразил Дудинскую не в одном из сценических амплуа, а, напротив, представил ее как блестящего педагога, профессора, признанного деятеля культуры с огромным опытом работы за плечами.

Более привычный для зрителя образ балерины воплощен в работе Е. А. Янсон-



◀ Торжественная церемония открытия памятника Г. С. Улановой в Московском парке Победы. 1984 г.  
Из коллекции филиала ГМГС «Мастерская  
М. К. Аникушина»

Манизер. Ее «Танцовщица» обрела новое звучание, как посвящение Г. С. Улановой. Эта декоративная скульптура, установленная на закрытой территории Академии Русского балета, хорошо знакома ленинградцам и москвичам: две отливки с модели 1935 г. располагались в ЦПКИО им. Горького в Москве и на Елагином острове (территория ЦПКИО им. Кирова).

В пропорциях, в пластике кружащейся в танце девушки, действительно читаются черты Г. С. Улановой. Скульптор работала над образом советской примы, воплотив множество ее сценических образов как в станковой скульптуре, так и в лаконичном формате фарфоровых статуэток [3, с. 6–7]. Парковая скульптура прекрасно вписалась в обстановку внутреннего двора Академии. Недоступность для широкого круга зрителей имеет и свои преимущества: памятник всегда находится под надежным присмотром. Хочется подчеркнуть, что замечательная работа не могла не быть упомянутой в данной статье, несмотря на свое расположение: ведь в течение нескольких десятилетий эта скульптура была доступна для осмотра каждому из посетителей Центрального парка культуры и отдыха имени С. М. Кирова.

\* \* \*

Одной из приоритетных задач музея является привлечение внимания к вопросу бережного сохранения памяти о выдающихся деятелях культуры, чья жизнь и творчество были неразрывно связаны с нашим городом. Решение проблем экспонирования предметов музейного фонда в условиях городской среды — важная часть работы сотрудников отдела памятников и мемориальных досок города. Экспонаты музея страдают от актов вандализма, дорожно-транспортных происшествий, ремонтных работ на фасадах. Серьезной проблемой для мемориальных досок стала наружная реклама: лаконичные произведения из камня и бронзы теряются на фоне кричащих вывесок и неоновых огней, а текущее законодательство, к сожалению, не позволяет запретить размещение этих конструкций на исторических зданиях.

На небосклоне северной столицы возшло немало звезд мирового балета, многие из них продолжают ярко светить и в наши дни. В далеком будущем горожане смогут прочесть их имена на мемориальных досках, узнать их черты в городских памятниках. «Каменная летопись» не прерывается, а регулярно прирастает новыми страницами. Остается лишь надеяться на то, что им будет присущ неизменно высокий, истинно петербургский уровень исполнения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тимофеев В. Н., Порецкина Э. Н., Ефремова Н. Н. Мемориальные доски Санкт-Петербурга. Справочник. СПб.: ЗАО «Артбюро», 1999. 608 с.
2. ЛенТасс. На заводах и фабриках, в Домах культуры // Ленинградская правда. 1958. 19 июня.
3. В. В. Кригер. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер. Л.: «Художник РСФСР», 1965. 130 с.

УДК 730.3

*Н. В. Логдачева*

## БАЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА В. А. БЕКЛЕМИШЕВА

На рубеже XIX–XX вв. балет становится одной из самых привлекательных тем для скульптуры. И это не случайно. Танец — искусство, основу которого составляет богатая пластика движений, выразительность силуэта, что и роднит его с искусством ваяния. Неслучайно к этой теме обращались многие мастера — П. П. Трубецкой, С. Н. Судьбинин, С. Т. Коненков, С. Д. Эрзя, Г. Д. Лавров. Особую популярность приобрели статуэтки Б. О. Фредман-Клюзеля. В начале XX в. он предпринял, как писал современник, «большую пластическую работу, которой он дает общее название „Балет“». Весь цикл составляют более 60-ти скульптурных статуэток, отлитых в бронзе и изображающих известных русских и иностранных артисток и артистов балета» [1, с. 6].

В данной публикации мы обратимся к произведениям Владимира Александровича Беклемишева (1861–1919), профессора скульптуры, ректора Императорской Академии художеств, которому позировали известные балерины того времени: Л. П. Бараш, О. С. Преображенская, В. П. Фокина. Значительную часть его наследия составляют статуэтки современников, как правило, артистических профессий, вылепленные непосредственно с натуры, отличающиеся пластической выразительностью, мягкостью лепки и дружески теплым восприятием образов. В числе лучших работ этого направления — портреты артиста В. Н. Давыдова, музыкантов А. В. Вержбиловича и М. М. Ипполитова-Иванова.

К сожалению, статуэтку балерины Людмилы Павловны Бараш (1887–1953) мы пока видели только на фотографии, опубликованной в 1914 г. журналом «Столица и усадьба» [2, с. 23]. На ней Бараш позирует в мастерской скульптору, почти закончившему свою работу. За его спиной на высоком пьедестале хорошо виден бюст А. И. Куинджи, бронзовый отлив которого в ноябре того же года был установлен на надгробии художника на Смоленском кладбище (в 1952 году перенесен в Некрополь мастеров искусств Александро-Невской лавры). В художественном отношении женская статуэтка близка работам скульптора Рауша фон Траубенберга (1871–1935). Перед нами камерный портрет дамы, в позе и одеянии которой не каждый угадает балерину.

Иначе решена фигура Ольги Иосифовны Преображенской (1871–1962), представленной в бальной пачке, словно отдыхающей после работы у станка. Невольно вспоминаются отзывы о балерине: очевидцы говорили, что Преображенская постоянно репетировала и тренировалась, совершенствуя и оттачивая технику движения. Клеопатра Беклемишева, дочь скульптора, вспоминала, что даже во время сеансов в мастерской отца «Преображенская выделяла па или вариации» [3, с. 22–23]. В собрание Русского музея эта гипсовая фигура под наименованием «Балерина»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> О. И. Преображенская. Середина 1910-х. Статуэтка. Гипс тонированный. 61 × 30 × 28. ГРМ. Пф-108.

поступила в 1930 г. из Общества имени А. И. Куинджи. И только старые фотографии позволяют нам связать эту работу, по своим размерам приближающуюся к статуе, с именем О. И. Преображенской.

К числу подлинных шедевров скульптора несомненно принадлежит небольшая статуэтка «Танцовщица» (или «Танец»), сохранившаяся в нескольких экземплярах<sup>2</sup>. Т. В. Портнова в своей работе «Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX–начала XX века», справедливо подчеркивала: «Запечатлевая образ танца, художник стремится зафиксировать самый красивый эффектный выразительный и в то же время типичный, узнаваемый мотив» [4, с. 208]. К тому же явно стремился Беклемишев в поисках пластически продуманных линий обнаженной фигуры. Здесь скульптор действительно «идет более от логики, заставляет нас увидеть только структуру танца», его «интересует скорее декоративный эффект, полученный от движения» [4, с. 242].

Эта работа Беклемишева получила распространение в бронзовых отливках, исполнившихся В. З. Гавриловым. При посещении его литейной мастерской известная художница А. П. Остроумова-Лебедева отметила в своей записной книжке: «Видела у него <...> статуэтку „Танцовщицы“ работы Беклемишева. Много движения, но вся она как будто без костей. При такой тонкости и худобе должны же где-нибудь отмечаться кости: колени, локти, щиколотки. А у Беклемишева эта фигурка точно абстрактна. Отливка работы Гаврилова очень хороша и по тону и по составу металла» [5, с. 306].

Особого внимания заслуживают две сравнительно небольшие подписные «фигурки» Веры Петровны Фокиной (1886–1958). Они были вылеплены как парные и обе получили признание на 45-й выставке ТПХВ, открывшейся в 1917 г.: «На покупку этих работ, — сообщала газета „Вечернее время“, — сразу нашлось по нескольку покупателей, и в первый же день открытия выставки профессор не только продал их, но на два варианта скульптуры „Балерина Фокина во время танца“ нашлось столько претендентов, что пришлось им отказывать» [6, с. 3]. Автор цитируемой заметки указывал также, что Беклемишев дал согласие только на три бронзовые копии с каждой из представленных на выставке работ.

«Танцовщица, изображенная, вероятно, в роли Клеопатры» из балета А. Аренского „Египетские ночи“, гибко изогнулась в пружинистом движении», — писала о той же статуэтке Т. В. Портнова в статье «Балет в скульптуре» [7, с. 60].



О. И. Преображенская.  
Серед. 1910-х гг.  
Государственный Русский музей.

<sup>2</sup> Танцовщица. 1917. Статуэтка. Бронза. 39 × 24 × 11,5. ГРМ. Ск-440.



Танцовщица. 1917 г.  
Государственный Русский музей.



В. П. Фокина. 1916 г.  
Государственный Русский музей.

Однако высказанное положение нуждается в некоторых уточнениях. Премьера «Египетских ночей» в постановке М. М. Фокина состоялась на сцене Мариинского театра в 1909 г. Как указывает В. М. Красовская, «первой Клеопатрой в „Египетских нотах“ Фокина стала молодая артистка Александринского театра Е. И. Тиме» [8, с. 225]. С. П. Дягилев решил показать этот балет в Париже, однако, «понимал, что „Египетские ночи“, поставленные недавно в Мариинском театре, мало чем отличаются от <...> боевиков парижской сцены. Поэтому он предпринял реконструкцию балета <...>. Реконструкция началась с перемены названия: „Египетские ночи“ превратились в „Клеопатру“, главную роль в которой исполнила Ида Рубинштейн» [8, с. 327, 330]. Исключительному успеху постановки во многом способствовало введение в новую версию балета сцены «Вакханалии»: «Наставала пауза. И следовала главная приманка дягилевской постановки — античная вакханалия <...>. Это был самостоятельный балет в балете <...>. Толпа вакхантов, отхлынув по сторонам, открывает свободный проход, в котором появляется одинокая женщина, повелительница пира (Вера Фокина). Наклонившись вперед всем корпусом, закинув голову, с застывшим взглядом и раскрытыми губами <...> подбрасывая обнажившиеся колени, она топчет землю в радостном исступлении» [8, с. 330–331].

Именно в роли вакханки с кувшином вина, а не Клеопатры, изобразил Фокину скульптор В. А. Беклемишев, сумев передать в сложной композиции гибкость и динамику ее движений. По своему любопытна заметка из «Петроградской газеты», где под шаржем Тэдди на работу «Балерина Фокина» приведен разговор, услышанный корреспондентом на выставке: «Миловидная барышня, сложивши губки бантиком, восторженно говорила,

что „душка — Фокина складывается совсем как перочинный ножичек“!» [9, с. 6]. Этот отзыв, бесспорно, относился к рассматриваемой статуэтке<sup>3</sup>.

Другой вариант, показанный на той же выставке, изображал Фокину в танце вакханки с высоко поднятыми руками. Бронзовый отлив данной статуэтки хра-

<sup>3</sup> В. П. Фокина. 1916. Статуэтка. Гипс тонированный. 31 × 12 × 20. ГРМ. Ск-1959.

няется в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки<sup>4</sup>. Отметим, что как самостоятельный балет «Вакханалия» исполнялась Верой Фокиной в концертных программах 1915 и 1916 гг. [10, с. 371]. Журнал «Театр и искусство» в тот же период опубликовал фотографию балерины в аналогичном наряде и с распущенными волосами. Изображение сопровождалось подписью «В. Фокина в „Вакханалии“» [11, с. 607], которая подтверждает нашу гипотезу о том, что Беклемишев изобразил балерину именно в этом образе.

В заключение позволим себе привести строки из воспоминаний Клеопатры Беклемишевой: «Личная его мастерская, выходящая в сад большим окном, была для меня всегда чрезвычайно привлекательна. <...> Воздух в ней был пропитан особым запахом глины, воска и пластилина. Центр мастерской занимали таинственные колпаки всех размеров, под которыми стояли скульптуры. Когда его моделями были артисты и музыканты, как-то Вержбилович, Сафонов, Давыдов, Преображенская, Фокина и другие — мастерская оживлялась от их присутствия. Вержбилович, например, играл во время поз на виолончели. Играл он так прекрасно, что сеттер отца, клал голову на станок, на котором сидел музыкант, и слушал его со слезами на глазах» [3, с. 22, 23].

Нельзя не сказать и о том, что дочь Беклемишева тоже стала скульптором. Она работала преимущественно в Париже, исполнив, в частности, портретные изображения Анны Павловой, Татьяны Рябушинской, Сержа Лифаря, а также танцовщицы Иветты Шовире и некоторых других французских балерин [12].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Балет в скульптуре // Русское слово. 1912. № 287. 13 декабря. С. 6.
2. Столица и усадьба. 1914. № 9. С. 23.
3. Беклемишева К. В. Памятка о Российской Академии художеств // Возрождение. 1958. № 76. С. 21–33.
4. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX–начала XX века. М. Спутник. 2007. 412 с.
5. Остроумова-Лебедева А. П. Записные книжки и блокноты // РНБ. Ф.1015. С. 306.
6. Успех скульптуры проф. В. А. Беклемишева на передвижной выставке // Вечернее время. 1917. 21 февраля. № 1759. С. 3.
7. Портнова Т. В. Балет в скульптуре // Художник. 1991. № 9. С. 57–64.
8. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. I. М., 1971. 526 с.
9. У передвижников. Шаржи Тэдди // Петроградская газета. 1917. № 43. 14 февраля. С. 6.
10. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб. Гиперион. 2004. 496 с.
11. Театр и искусство. 1915. № 33. С. 607.
12. Логдачева Н. В. Художники и скульпторы в семье Беклемишева // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. XV. М., 2013. С. 149–158.

<sup>4</sup> В. П. Фокина. 1916. Статуэтка. Бронза. 41 × 10 × 10. ЦГММК. Инв. 1133/II КП 6038.

УДК 316.77; 792.0

*Е. А. Никифорова*

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ  
БАЛЕТА С. С. ПРОКОФЬЕВА «ЗОЛУШКА»

В очерке о своём балете «Золушка» С. С. Прокофьев замечал: «Я писал „Золушку“ в традициях старого классического балета, в ней есть pas de deux, адажио, гавот, несколько вальсов, паванна, пасспье, буррэ, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию» [1, с. 121]. Во многом такое решение было связано с особенностями сказок Ш. Перро и А. Н. Афанасьева, легшими в основу либретто.

Однако музыкальный язык партитуры Прокофьева оказался непривычным для балетного театра, что вызвало множество споров хореографов-постановщиков, несмотря на то, что композитор стремился создать партитуру балета в классических традициях. Трудности возникли уже на этапах предварительной работы над постановкой. Причиной тому стали нестандартно тонкие характеристики героев, особенно гротескового плана, удивительная монолитность драматургии, свойственная скорее симфоническому произведению, нежели балетному спектаклю, и прозрачность оркестровой партитуры, динамика которой оказалась неудобной для исполнителей, поскольку не всегда хорошо прослушивалась в глубине сцены.

Первая постановка «Золушки» в Большом театре<sup>1</sup> принесла Прокофьеву немало огорчений. Ни хореограф Р. Захаров, ни дирижёр Ю. Файер заранее не согласовали с композитором деталей изменений, внесённых ими в его партитуру. Это вышло, с одной стороны, потому, что «Золушка» создавалась композитором без тесного сотрудничества с одним балетмейстером: работа над балетом была начата Прокофьевым совместно с В. М. Чабукиани и в силу ряда причин была прервана, заканчивал же «Золушку» композитор в сотрудничестве с К. М. Сергеевым. С другой стороны, балет был рождён в труппе Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и задумывался, по словам либреттиста Н. Волкова, как «возвышенная лирическая поэма о любви, как драматический рассказ о встрече двух чистых молодых сердец» [2, с. 38]. Премьера планировалась именно на этой сцене, но была отложена. Традиции же Большого театра были иными: здесь предпочтение отдавалось постановкам грандиозным, пышным, с масштабными декорациями, богатыми костюмами и большим кордебалетом. Поэтому камерно-лирические идеи Прокофьева, Волкова и Сергеева не были поняты и приняты Захаровым и Файером, что и стало причиной неприятных композитору изменений в его партитуре: в музыкальном тексте были сделаны многочисленные купюры, а также Файеру пришлось утяжелить оркестровку, оригинальная ювелирность которой противоречила массовости происходящего на сцене.

<sup>1</sup> 21 ноября 1945 г.

Фильм-балет «Золушка»  
(режиссёр А. Роу).  
Сцена бала  
(хореография Р. Захарова)  
Московская киностудия  
имени М. Горького. 1960 г. ►



◀ Н. Дудинская (Золушка), К. Сергеев (Принц).  
Балет «Золушка» (хореография К. Сергеева).  
Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1946 г.

Вторая постановка, балетмейстера К. Сергеева, была композитору ближе (Кировский театр оперы и балета, 8 апреля 1946 г.). Хореограф прислушался к музыке Прокофьева: была сохранена оркестровка, партитура не имела столь больших купюр, как в постановке Захарова. Однако все проблемы воплощения музыкальной образности «Золушки» так и не были решены.

Таким образом, первые две постановки балета «Золушка» явились стартом для последующих творческих поисков, обусловленных новыми театральными тенденциями и игрой с тремя главными компонентами балета: музыкой, драматургией и хореографией.

Самым распространенным подходом балетмейстеров в создании собственной интерпретации является динамизация музыкально-сценического действия. С одной стороны, она стала следствием изменившегося зрительского восприятия. Театрал XX века мыслит и живёт в совершенно ином темпе, нежели его предшественники, например, XIX века. В обществе постепенно всё большее влияние набирает понятие и ощущение временного движения, его динамики и дискретности. «Симфонизация» мышления (как олицетворение ярких столкновений, противопоставлений и слияний противоположностей) всё больше и больше проникает в мировосприятие общества.

С другой стороны, основным методом динамизации действия балета являются купюры не подходящих идее постановщика сцен, что позволяет наиболее легким способом достичь нового художественного результата в авторской трактовке. Но непродуманные купюры иногда приводят к неоправданности событий,

происходящих на сцене, делая присутствие сюжета в спектакле лишь поводом для танцев. Владимир Малахов, выбравший концепцией своей постановки (Берлинская государственная опера, 2004 г.) «театр в театре, балет в балете, Золушка в Золушке», действительно так и остался «в балете», не раскрыв в хореографии драматической коллизии сюжета. Многочисленные купюры нивелировали конфликт сказки Перро — здесь не осталось места ни для обидчиков Золушки (вместо них выступают две завистливые и бесталанные соученицы), ни для волшебства фей, ни для поисков беглянки при помощи потерянной ею туфельки. Балетмейстер, вероятно, хотел придать «Золушке» современный облик, но его идея так и осталась нераскрытой.

Больше всего изменений в постановках «Золушки» Прокофьева претерпевает последнее действие. Сцены поисков Принца возлюбленной незнакомки по всему свету, к примеру, в балете Ф. Аштона нет (Королевский балет, Лондон, 1948 г.). Причиной такого решения балетмейстера стала не только динамизация действия. Принц в трактовке английского постановщика предстает перед зрителями прекрасным юношей-аристократом, которому не пристало скакать галопом по всему свету, его нрав более сдержан.

Всё чаще современные балетмейстеры по-новому решают главный драматургический конфликт сказочного сюжета произведения: полярность двух миров — реального и волшебного-фантастического. Следуя тенденциям эстетики XX века, тяготеющей к сугубо реалистическому видению окружающего мира, полного жестокости и трагедий, постановщики вообще лишают сказку её волшебства, превращая все фантастические моменты сюжета в иллюзии и несбыточные мечты главных героев. Вместо фей и нереальных существ — волшебство госпожи Удачи, неожиданные встречи с более сильными и влиятельными личностями, преображающими главных героев своей волей. Если же волшебство всё-таки появляется, то оно приносит с собой не вечные ценности (такие как любовь и счастье), а материальные блага: главные герои заслуженно получают хорошую работу, выгодный брак или излечиваются от своих болезней, недугов и пагубных страстей. Благодаря этому детские сказки превращаются вовсе в недетские балеты, где поднимаются самые «взрослые» проблемы хорошего, но зачастую слабохарактерного человека, попавшего в условия современного жестокого социального общества. И здесь уже не реальное с фантастическим сталкивается и взаимодействует, не добро и зло, а личное и социальное вступает в неравную разрушительную борьбу, где побеждает тот, кому сопутствует фортуна.

Интересной и характерной для своего времени является постановка «Золушки» Рудольфа Нуреева<sup>2</sup>, в которой сюжет сказки разворачивается в мире киноиндустрии. Балетмейстер позже рассказывал: «Когда Петрика Ионеско [художник — Е. Н.] подсказал мне идею голливудской Золушки, я сначала стал сомневаться: я боялся чрезмерного искажения сказки Перро. Следует ли жалеть, что это предложение коварно проникло в меня, вплоть до того, что я только об этом и думал? Я, в конце концов, согласился и сразу же взялся за постановку. Действие проис-

<sup>2</sup> Opera National, Париж, 1987 г.

ходит в 30–40 годах. Прокофьев, вернувшись к себе, в СССР, питал к Западу смутную ностальгию. Золушка не очень звучит по-русски. Это даже его самое западное произведение. Не только музыка подсказывает тон, но и танцы не очень соответствуют контексту. Переложив сказку в мир кино, нам хотелось передать это расхождение» [3].

Золушка теперь грустит не о матери и мечтает не о бале — она желает стать актрисой и покорить Голливуд. В грёзах вместо прекрасного Принца ей видится талантливый продюсер, который может предложить выгодный контракт. В силу этого на первый план выходит идея счастливого случая — помощь Золушке вместо феи оказывает ассистент режиссёра «ибо лишь это лицо современной мифологии способно превратить тыкву в автомобильный кузов» [3], который забирает девушку на киностудию, где её преображает не магия волшебной палочки, а визажисты и костюмеры.

В постановке Нуреев наложил свою историю на полностью сохранённые партитуру и сюжет: «...механизм рассказа не изменился. Все есть: смешные и дьявольские сестры, ужасная мачеха, отец, разодранный между новой женой и дочерью, Золушкой; он знает, что ее притесняют и что ей необходимо предаться мечтаниям о запрещенной ей жизни» [3]. Все перипетии сказки балетмейстер только слегка преобразовал. Например, мечтая о бале, Золушка танцует вместо гавота, которому репетитор танцев только что учил её сестёр, комический степ со шваброй и вешалкой, переодевшись в мужской костюм. Современный мир проникает в балет Прокофьева, совершенно ничего не разрушая, поскольку площадка киностудии является местом, где одновременно уместно всё — и Кинг-Конг, и старинные бальные танцы.

К такому способу работы с партитурой «Золушки» прибегнул и Алексей Ратманский<sup>3</sup>, введя также мотивы киноиндустрии 30-х годов XX века. Сохранены музыкальный текст и либретто, однако усилена интимно-лирическая сторона балета за счёт введения третьего дуэта Золушки и Принца — «Большой вальс» (№ 30), следующий сразу после «Приезда Золушки на бал» (№ 29) юные влюбленные исполняют на абсолютно пустой сцене.

В постановке «Золушки» Х. Шпёрли<sup>4</sup> от волшебства сказки Перро также почти ничего не остаётся. Как и Нуреев, он погружает все события в мир творческой реальности — теперь в сферу балетного театра. Волшебством здесь является



С. Гиллем (Золушка),  
Р. Нуреев (Продюсер).  
Балет «Золушка» (хореография  
Р. Нуреева). Opera National. 1987 г.

<sup>3</sup> Мариинский театр, Санкт-Петербург, 5 марта 2002 г.

<sup>4</sup> Zurich Ballet, 2003 г.

профессионализм, и Золушку феи не просто наряжают на бал, они обучают её танцу, поэтому все вариации фей времён года представляют собой их дуэты с главной героиней. Заботливая педагог в хореографическом классе, выполняющая в этой постановке роль Феи-нищенки, дарит Золушке балетные пуанты, а долгожданным Принцем для Золушки становится прекрасный танцовщик-премьер, пускающийся искать сбежавшую прекрасную балерину в главных музыкальных театрах мира – в Большом театре (№ 41 «Соблазн»), в парижской Опере (№ 43 «Ориенталия») и Королевском балете (№ 34 «Угощение гостей»).

Стремясь осовременить сюжет в классическом балете, постановщики зачастую вообще забывают о сказке, отдавая предпочтение суровой реальности. Постановка «Золушки» Раду Поклитару (Латвийская Национальная Опера, 2005 г.) лишена всякого волшебства, но в ней нет и театральной условности. История Золушки натуралистична – работая уборщицей в публичном доме, бедняжка постепенно становится частью этого мира. Её принц – богатый и капризный клиент. И никаких фей...

Играя с полюсами реальности и волшебства, хореографы иногда переводят события балетов в атмосферу творческого вымысла. В постановке «Золушки» Ю. Посохова (Большой театр, 2006) абсолютно не ясно: где и когда происходит действие. Здесь нет ни привычной реальности, ни волшебного мира, ни антуража театра. Золушкой становится помощница Сказочника, внешне очень похожего на Прокофьева, и находятся они на какой-то «волшебной планете», где почему-то обитают назойливые вороны. Балетмейстер попытался переосмыслить сюжет французской сказки, соединив её с элементами биографии композитора. Правда, эта идея реализована очень условно, поскольку выражена только в облике Сказочника и имени его помощницы – Птахи (так называл Прокофьев свою первую жену).

Драматургия различных постановок «Золушки» приводит и к переосмыслению образов героев балета, балетмейстеры выводят на сцену новые образы с новыми характерами. В первую очередь преобразования коснулись второстепенных героев. Сложно складываются ситуации при отсутствии персонажа, важного для драматургического конфликта. В постановке Ф. Аштона, например, нет Мачехи! Её отсутствие коренным образом меняет главную коллизию сюжета: если у отца

Золушки нет новой жены, то тогда вполне возможно, что родные сестры обижают добрую и скромную героиню. Становится не вполне понятно: отчего же отец не может защитить Золушку, и почему не бе-



◀ Д. Вишнёва (Золушка),  
В. Шкляр (Принц).  
Балет «Золушка»  
(хореография А. Ратманского).  
Мариинский театр. 2002 г.

рёт её с собой на бал, ведь он глава в доме? Аштон смягчает драматургическое несоответствие, делая сестёр не злюками и забияками, как в сказке Перро, а капризными комическими героинями, по-детски несамостоятельными и ранимыми, и поэтому нуждающимися в постоянной заботе.

Драматургический конфликт «Золушка – Мачеха с сёстрами» также становится малообоснованным, если балетмейстер убирает фигуру Отца. Отказываясь от этого персонажа, постановщик нивелирует родственную основу проблем взаимоотношений «родные дочери» и «падчерица». К подобной идее обратился Х. Шпёрли, поместив своих героинь в танцевальный класс, где вывел на сцену распространённый в профессиональной сфере творческий конфликт: «талантливый трудолюбивый ученик» – «посредственный ленивый ученик, имеющий влиятельного покровителя».

Если же персонаж Отец всё-таки есть в балете Прокофьева, то чаще всего он не играет существенной роли в драматургии. Как и в сказке Перро, он остаётся простым тихим бесхарактерным вдовцом, молча терпящим натиск своей новой супруги и тайно заботящимся о родной дочери. В постановке К. Сергеева он имеет только один короткий пантомимный выход в № 4 «Отец». Иногда балетмейстеры, ко всему прочему, делают его алкоголиком (например, в постановках Нуреева и Ратманского).

Подлинную эволюцию образа Отца претерпел в балете М. Марен, где он является хозяином в собственном доме и может себе позволить подарить родной дочери подарок более значительный, нежели двум её сводным сёстрам (в сказке Перро об этом невозможно было даже помыслить). И какой подарок! Он преподносит Золушке огромный сундук, в котором находится Фея-робот, приносящая ей счастливую судьбу.

Жан-Кристоф Майо<sup>5</sup> пошёл еще дальше. Его Отец – горящий вдовец, продолжающий пылко любить свою умершую жену. Он несколько не бесхарактерен, но, предаваясь собственным переживаниям, поначалу не противостоит своей новой коварной супруге и не защищает от неё родную дочь. Любовь Отца к матери Золушки настолько сильна, что, в конце концов, он не выдерживает невежества Мачехи и прогоняет её из своего дома.

Переосмысление образов главных героев происходит гораздо реже и обусловлено значительными изменениями в драматургии балета.

Прокофьев стремился выразить многогранность личности своей Золушки: «мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреальный персонаж, а живое



С. Захарова (Золушка)  
Балет «Золушка»  
(хореография Ю. Посохова).  
Большой театр. 2006 г.

<sup>5</sup> Les Ballets de Monte Carlo, 2007 г.

лицо с человеческими переживаниями, то есть по возможности углубить её роль» [4, с. 166]. Таковы Золушки у Р. Захарова, С. Сергеева, Ф. Аштона и Д. Бинтли. Но, пожалуй, героиня в постановке Аштона наиболее близка замыслу композитора. Она, конечно, добра, мила, изящна, полна переживаний по своей умершей матери, и искренне счастлива в конце балета. Вместе с тем, балетмейстер наделил свою героиню незаурядным добродушным юмором, введя в её хореографическую партию несколько комических элементов пародий на сводных сестёр («Мечты Золушки о бале», № 9). Да и в «Пробуждении Золушки» (№ 45) Аштон углубил переживания девушки в изломанном полу-танце.

Элементы комичности в партию своей Золушки вводит и Р. Нуреев, позволяя героине не только пародировать обидчиц, но даже танцевать степ в образе клоуна, — ведь она уже не просто бедная сиротка, мечтающая о любви, а начинающая талантливая актриса.

Иногда балетмейстеры изменяют Золушку до неузнаваемости. В постановке Марена предстает героиня с характером застенчивого ребёнка: если боится чего-то — то бежит прятаться, увидела куклу в чемодане — наполняется любопытством, влюбилась — кружится в восторге, потеряла возлюбленного — капризно раскидывает вещи и плачет. Но, как и у Перро, она честна и открыта в своих поступках.

Не всегда Золушка так обаятельна и добра, как у французского сказочника. У Ж.-К. Майо она не принимает безропотно обиды от своих сводных сестёр и мачехи, а пытается оказать им своё сопротивление. К тому же, она не обладает прелестью своего литературного прототипа: словно гадкий утёнок, Золушка поначалу неказиста. Её движения скованы, невыразительны, неуклюжи. Лишь после вмешательства Феи она преображается и становится похожей на свою прекрасную мать. Преображение такого рода возможно потому, что Золушка у Майо не является главной героиней. На первом плане сюжета предстают её Мать и Отец, безгранично любящие друг друга, а Золушка и Принц являются лишь их отражениями.

Столь же разнообразна палитра образов Принца. Композитор видел его героем «горячим» и «юным», который «садится на трон, точно на седло» [5, с. 75]. Но, например, Принц в постановке Шпёрли — юноша спокойный, меланхоличный, поэтому его выход балетмейстер переставил в трио Мазурки (№ 28). Появление Принца в этой версии перестаёт быть драматургическим стержнем начала второго действия, и поэтому перед постановщиком встаёт проблема перестановки акцентов. В центре всеобщего внимания оказываются неуклюжие сёстры Золушки, танцующие под звучание фанфар, на фоне которых должен был выйти Принц. Поэтому действие начинается не со сцены сбора гостей на бал и ожидания прибытия Принца, а с сольных вариаций Кубышки и Худышки.

Не менее примечательна трактовка образа Принца в «Золушке» Майо. В отличие от Аштона и Шпёрли, балетмейстер нивелирует в своём персонаже аристократичные манеры, акцентируя внимание на его «юном» возрасте и «горячем» нраве. Принц у Майо — дерзкий избалованный капризный юноша, которому невероятно скучно. Хореограф выводит этого персонажа на сцену не на балу, а сразу после экспозиции образов Золушки, её Отца, Мачехи и сестёр. Во вставной картине на музыку из второго действия (№ 31 «Прогулка», № 34 «Угощение

гостей», № 35 «Дуэт сестёр с апельсинами») мы видим Принца развалившимся на троне, среди друзей, мающихся от безделья. Юноши дурачатся и кривляются. Таким же скучающим и вальяжным Принц явится и на свой бал, где только появление Золушки воодушевит его. От мальчишества не остаётся и следа, в дуэтах Принц раскрывается с новой стороны, представляя перед публикой красивым и элегантным.

Вместе с персонажами реального мира преобразуются и герои сказочно-фантастические. Если в классических постановках они практически неизменны, то современные балетмейстеры прочитывают их подчас парадоксальным образом. В кукольном мире «Золушки» Марен Фейя-нищенка — храбрый робот, в голливудской студии «Золушки» Нуреева — помощником юной талантливой сиротки становится ассистент продюсера, в борделе Поклитару — очень богатый клиент. В любом образе Фейя воспринимается как волшебница, даже если за всё время действия она чудес не совершает. Многочисленные режиссёрские находки базируются на основных сюжетных оборотах, внутри которых главные герои сохраняют свои исходные черты.

Создавая индивидуальную концепцию, хореографу часто не представляется возможным использовать композиторскую партитуру в её первоначальном виде, поскольку акценты сюжетной канвы сильно отличаются от оригинала. Перекраивая классический балет в новое сценическое произведение, постановщики скорее опираются на образы, содержащиеся в музыке, чем на сюжет, зачастую пытаясь раскрыть в хореографии тонкие нюансы партитуры согласно собственному слышанию.

Жану-Кристофу Майо без преувеличения удалось добиться того, чего не могли достичь многие другие балетмейстеры. Сделав акцент на главной музыкальной идее балета — любви, балетмейстер тонко и многогранно раскрыл в хореографии образ каждого из персонажей. Во вступлении он ввёл романтическую историю родителей Золушки, детали которой и стали стержнем всего спектакля. Во-первых, это искренняя любовь. Во-вторых, облик любимой женщины: легкое белое платье, подчёркивающее естественные контуры тела, простая причёска, отсутствие грима, и волшебный ореол — блёстки на коже исполнительницы<sup>6</sup>.

Балетмейстер полностью перестроил архитектуру спектакля. Появилась сюжетная арка — любовные дуэты родителей Золушки. Балет открывается историей их любви под музыку «Пробуждения Золушки» (№ 45). Выбор Майо, вероятно, обусловлен тем, что именно в этом номере из третьего действия собраны практически все музыкальные темы Золушки, которая по сказке Перро и является средоточием любви — она её дарит, она же её и принимает. Бедная добрая девушка, как уже было отмечено, перестаёт быть главной героиней, центром притяжения прекрасного чувства становятся её родители. К тому же «Пробуждение Золушки», благодаря тематической насыщенности, становится хорошей основой для действенной сцены-рассказа истории взаимоотношений отца и матери девушки: встреча, совместное счастье, трагическая разлука — болезнь и смерть возлюбленной.

<sup>6</sup> Сценограф Эрнест Пиньон-Эрнест.

Вторым дуэтом родителей Золушки завершается балет Майо. Продолжая развивать свою режиссёрскую идею, хореограф отдаёт этим героям кульминационное *pas de deux* «Медленный вальс» (№ 49), предназначенное для Золушки и Принца. Но танец теперь имеет иной смысл, нежели в оригинальной постановке, становясь только воспоминанием о миновавших любви и счастье, а не их долгожданным обретением. Таким драматургическим ходом Майо кардинально переосмысляет идею балета Прокофьева, желавшего создать светлое произведение со счастливым концом, в котором апофеозом является заключительное «Аморозо» (№ 50). В этой постановке «Золушки» его нет, поскольку оно утратило свой прежний смысл.

Майо также перестраивает структуру балета, заострив изначально заложенные в ней принципы монтажа и картинности. В первом действии оригинальной партитуры последовательно представлены образы Золушки, её отца, мачехи и сводных сестёр в небольших сценах-картинах. Хореограф довершает экспозицию главных персонажей балета, вводя в первое действие характеристику Принца (сразу после отъезда Мачехи с дочерьми на бал). Он строит её так же, как и композитор, посредством динамично развивающейся сцены, состоящей из трёх номеров второго действия: «Прогулка» (№ 31) – Принц скучает с друзьями, «Угощение гостей» (№ 34) – сольная вариация Принца, и «Дуэт сестёр с апельсинами» (№ 35) – Принц дурачится с друзьями.

Необходимость демонстрации образов всех персонажей возникла у балетмейстера, вероятно, потому, что сцена Золушки с Феей-бабушкой превратилась из красочного дивертисмента фей времён года в театральное представление для Золушки, повествующее о её судьбе. Актёры разыгрываемого действия безлики (их тела забинтованы лентами), поэтому их отличают только костюмы и манера поведения. И если зрителя изначально не подготовить, и не познакомить со всеми героями сказки, то представление останется для него непонятным. Хореограф уделил немалое внимание соответствию характеров музыки и персонажей, но, тем не менее, именно полная экспозиция героев в начале первого акта позволяет

понять весь смысл «театра в театре».

Развивая только лирическую линию сюжета, Майо практически полностью убрал дивертисментную сторону балета. От бальной сюиты второго действия он оставил несколько номеров, которые из пышных придворных танцев превратил в важные сюжетные точки: выходом Принца осталась «Мазурка» (№ 26); свои доблестные качества Принц демонстрирует в танце со сверстниками – «Вариация четырёх



◀ Полночь. Сцена из балета «Золушка» (хореография Ж.-К. Майо) Балет Монте-Карло. 2007 г.

Сцена из балета «Золушка»  
(хореография М. Марен)  
Лионская национальная опера.  
1985 г. ►



сверстников Принца» (№ 27); танцем придворных дам стал экзотический номер «Угощение гостей» (№ 34); знакомство Принца с Мачехой и её дочерьми происходит под звучание «Танца кавалеров» (№ 22); появление Феи и её приставания к Принцу – «Вариация Кубышки» (№ 24) – переход к кульминации всей сцены; всеобщая суматоха – «Мазурка» (№ 28), «Приезд Золушки на бал» (№ 29); дуэты Принца с Золушкой и Отца Золушки с Феей – «Большой вальс» (№ 30), «Дуэт Принца и Золушки (Адажио)» (№ 36), «Вальс-кода» (№ 37) и «Полночь» (№ 38) и другие.

Во многом такое хореографическое решение второго действия вытекает из свойств композиторской партитуры, которая значительно отличается от традиционных образцов своей камерностью и прозрачностью.

Совершенно иначе преобразовала партитуру «Золушки» Маги Марен. Она уводит события балета в мир игрового воображения ребёнка, познакомившегося с сюжетом чудесной сказки Перро. Здесь всё «понарошку» – и страдания бедной Золушки, и её любовь к Принцу, и бал при дворе, и чудеса Феи-робота. Музыка Прокофьева и сказка Перро становятся в балете просто фоном и поводом для детской игры.

Изменяется не только оригинальная последовательность номеров балета, но и их сценическое наполнение. Например, № 2 («Золушка») превращается из характеристики бедной, очень доброй девушки в сцену появления Отца с подарками для трёх дочерей, а № 9 («Мечты Золушки о бале») и № 10 («Гавот») становятся уроком танцев под руководством Феи-робота.

В связи с этим кардинально переосмысливаются драматургические кульминации балета. Хореографу становится тесно в рамках партитуры Прокофьева, ведь в ней отражены только две стороны сюжета – реальная и волшебная, а у Марен они не главные. Балетмейстер вводит в партитуру шумовые вставки – записи детских голосов, стуки, шумы, электронные звуки. Тем самым атмосфера постановки создаётся не только средствами неуклюжей механической хореографии (с детскими кривляниями и кувырканиями, прыжками со скакалкой и хлопками в ладоши) и костюмами, напоминающими очертания кукол (тела танцоров нарочито непропорциональны за счёт увеличенной целлулоидной маской головы, а естественные контуры торса и рук скрыты под ватными костюмами с подчёркнутой линией швов, соединяющих плечи и руки, как ушитых мягких кукол), но и через аудионаполнение. Все шумовые вставки совпадают с драматургическими кульминационными точками действия, и возникают в те моменты, когда музыка Прокофьева

становится просто неуместной. К тому же, при написании своей партитуры композитор в соавторстве с либреттистом и хореографами сумел создать её на редкость дансатной, практически полностью лишённой пантомимных сцен. А драматургическими акцентами у Марен становятся именно нетанцевальные моменты.

Балетмейстер не всегда отделяет шумовые фрагменты от музыкальных, нарочито противопоставляя их друг другу. Шумы в некоторых номерах балета сливаются с партитурой Прокофьева. Объединяясь с музыкой, они лишают её первоначального смысла. Так, «Полночь», по оригинальной задумке символизирующая прекращение действия волшебных чар Феи, становится сценой падения растерянной Золушки с лестницы, а заключительный «Медленный вальс» Принца и Золушки перестаёт быть нежным и романтическим.

Балет «Золушка» не имеет канонической версии (как, например, «Спящая красавица» Чайковского-Петипа), поэтому фантазия балетмейстеров не скована какими-то либо определёнными визуальными прототипами хореографического текста. К тому же балет Прокофьева таит в себе много неразрешённых музыкально-сценических проблем. В упоминавшихся интерпретациях хореографы попытались найти их решение, переосмыслив как некоторые частные детали (образы героев, трактовка музыкальных номер и прочее), так и архитеконику балета в целом (структура спектакля и партитуры, жанр). Новые акценты в постановках Захарова, Сергеева, Аштона, Бинтли, Ратманского, Посохова каждый раз открывают зрителю музыку Прокофьева с новых сторон. А наиболее радикальные подходы (такие как, например, у Майо и Марэн) дают высоко художественные результаты, однако, приводят к появлению абсолютно новых произведений, отличных от замысла Прокофьева.

Многочисленные драматургические трансформации «Золушки» столь разнообразны, что можно смело сказать — этот балет по-настоящему живёт и развивается на современной сцене и ещё очень долго, благодаря своим особенностям, будет актуален для зрителей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. О «Золушке» // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 467 с.
2. Н. Волков. Сказка для балета // Золушка. С. С. Прокофьев. Хореографическая сказка в 3 действиях и 7 картинах. Л.: Государственный орден Ленина Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1946. 64 с.
3. Нуреев Р. Золушка в глазах Рудольфа Нуреева. 1986 г. // URL: <http://www.rudolfnureyev.ru/рудольф-нуреев-Хореографии/Рудольф-Нуреев-Золушка-Прокофьев> (дата обращения: 25.04.2015.)
4. Перхин В. Русская Золушка елизаветинских времён. О балете Сергея Прокофьева по его письмам в дирекцию // Москва. 2011. N 12. С.166–170.
5. Прокофьев С. С. Золушка. Балет в трех действиях. Соч. 87. Переложение для фортепиано А. Атовмяна. Клавир. СПб.: «Композитор», 2002–2005. 164 с.

## К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

УДК 929.1(045)

*Е. Ю. Аксенова*

ЧАЙКОВСКИЙ: ГЕНИЙ И ЭПОХА

...Многие из нас из поколения в поколение придерживаются правила хранить семейные фотографии, изображения родственников и близких людей. Была такая традиция и в нашей семье, и уже с раннего детства я знала, кто запечатлен на этих снимках. Но, среди прочих, особняком, на отдельной полочке помещался портрет незнакомого мне седовласого мужчины с мягким, добрым, но немного неуверенным и внимательным взглядом. На мой вопрос, «кто это?», мама очень серьезно ответила: «Это — Петр Ильич Чайковский, наш гениальный, замечательный композитор. Помнишь, мы с тобой смотрели балет-сказку о лебедином озере?» Так, еще когда я была совсем маленькой, состоялось мое знакомство с творчеством и именем Петра Ильича. С тех пор оно неизменно присутствует в моей жизни, как и в жизни миллионов людей по всему миру, но, прежде всего, конечно, в России.

Всякий раз при исследовании и анализе событий второй половины XIX столетия в отечественной истории, поражает многогранность, разносторонность, богатство общественно-политической, социальной, культурной жизни того времени. Апогей развития империи обусловил широчайшую палитру явлений и процессов. Их масштабность различалась: они были и локальными, и общеимперскими, и имеющими значение для всего мира. Они породили уникальную картину живой жизни огромной страны, где все было вписано в общую канву, но и было при этом самобытным.

Несомненно, что подобная историческая эпоха должна была обусловить и обусловила появление столь же масштабных, «штучных», неординарных личностей. Сплав национального самосознания и «европейской прививки», народного и аристократического, соборного и имперского, «крепостнического» и «свободного», славянофильства и западничества в самом широком смысле — вот что представляло собой тогдашнее русское общество. Все эти черты, одни в большей, другие — в меньшей степени, отразились в биографиях и судьбах всех выдающихся деятелей эпохи. И герой нашего исследования — не исключение.

Петр Ильич Чайковский появился на свет 25 апреля 1840 г. в Воткинске, Вятской губернии и «происходил из семьи безукоризненно честной и уважаемой» [1, с 1] Предки его, происходившие из православных шляхтичей и казаков, первоначально занимались военной службой (прадед, например, участвовал в Полтавской битве). Но, перемены, произошедшие со времени преобразований

Петра Великого, сильно изменили дальнейшую судьбу семьи: стало возможным заниматься не только службой, но и построить карьеру в других областях. Постепенно Чайки (окончание «ский» дед композитора Петр Федорович добавил позже) стали военными врачами. Тот же Петр Федорович окончил Киево-Могилянскую академию, перевелся в Петербургский госпиталь и дослужился до получения дворянства. Его сын, Илья Петрович, еще более укрепил свое положение в обществе, окончив Горный кадетский корпус и став талантливым инженером. В качестве такового он и получил место начальника небезызвестного Камско-Воткинского железодельного завода, открытого П. И. Шуваловым еще по указу Елизаветы Петровны (сейчас завод переквалифицирован в стратегическое производство и выпускает, например, ракеты «Тополь-М»). Вторым браком Илья Петрович был женат на Александре Андреевне Ассиер, дочери русского чиновника французского происхождения А. М. Ассиера, бежавшего в Россию в числе многих других французов, спасавшихся от событий Французской революции 1789–99 гг.

Александра Андреевна и занималась воспитанием Петра до 12-летнего возраста и привила ему любовь к музыке. Впрочем, музыка не могла считаться серьезным занятием, и будущий композитор был отправлен на учебу в весьма престижное закрытое учебное заведение — Императорское училище правоведения, равное по статусу с Царскосельским лицеем. Здесь он много занимался музыкой факультативно и в свободное время часто посещал оперный театр. Увлечение, однако, не помешало ему закончить училище в 1859 г. с отличием и получить чин титулярного советника и распределение в Министерство юстиции, где он должен был отработать 6 лет. Проработав немногим больше, до 1867 г., Чайковский все же ушел в отставку и целиком посвятил себя музыке. К этому времени он уже окончил только что открытую Петербургскую консерваторию с серебряной медалью и переехал в Москву.

Этот период больших перемен в жизни Петра Ильича стал своеобразным отголоском коренных преобразований, происходивших во всей нашей стране. Восхождение на престол Александра Николаевича и начатые им крупномасштабные реформы не только отразились на жизни всех слоев общества. В духовном плане они принесли некий «ветер перемен», возможность, и даже своеобразную моду идти не только проторенным путем, но и изменить жизнь кардинально. Во всяком случае, сложно представить, чтобы еще в начале 1850-х гг. престижное образование и успешная карьера в министерстве могли быть заброшены в угоды эфемерному сочинительству и музицированию. Четкий порядок, превосходство долга и служения были отличительной чертой предыдущего царствования, эпохи Николая Павловича. Выдающиеся деятели того времени, составившие феномен «русской культуры», практически все были, прежде всего, чиновниками, дипломатами. Позднее и лишь позднее ситуация изменилась: А. Г. Рубинштейн, преподававший у Петра Ильича, не продолжил купеческую деятельность своей семьи; его брат Н. Г. Рубинштейн окончил юридический факультет Московского университета и был распределен в канцелярию московского генерал-губернатора, но вскоре бросил службу; В. В. Стасов, окончивший то же Императорское училище

правоведения и работавший в Департаменте юстиции в конце концов вышел в отставку в возрасте 27 лет и сосредоточился на деятельности критика и искусствоведа (сыграли свою роль и осложнения, вызванные его участием в деле петрашевцев). Свой выбор в соответствии с личными предпочтениями делает и Петр Ильич.

Первое десятилетие после начала «великих реформ» и отмены крепостного права стало для Российской империи временем привыкания к новым экономическим и социальным реалиям. Для нашего героя этот период стал также периодом своеобразной «пробы пера». Он пробует себя как музыкальный критик в газете «Русские ведомости» и выбирает между двумя главенствующими течениями в тогдашнем отечественном композиторстве и исполнительстве: сторонники академического направления, объединились под предводительством А. Г. Рубинштейна в Русском музыкальном обществе и Петербургской консерватории, с ними полемизировали члены «Могучей кучки», стремившиеся к новаторству на основе народности и правдивой интонационной выразительности. В конечном итоге, творчество Чайковского, не примкнувшего до конца ни к одному из объединений, стоит особняком и представляет оригинальное явление, впитавшее черты и «кучкистов», и сторонников академизма.

Так, Чайковский пишет оперы «Воевода» на либретто А. Н. Островского, «Кузнец Вакула» («позже «Черевички»), музыку к спектаклю «Снегурочка» по пьесе того же Островского, обращаясь к народной теме. Затем — к истории правления Ивана Грозного в опере «Опричник». Царствование Ивана IV, его изучение и оценка вообще были популярны в рассматриваемый период. Было это связано с общим реформаторским и даже либеральным духом эпохи. Парадоксально, но положительным персонажем здесь выступал Петр I, укоренившийся в России невиданный доселе абсолютизм монаршей власти, но сближавшийся с Европой. Иван же Грозный, ратовавший за сословно-представительную монархию, воспринимался как тиран, именно из-за нежелания играть по европейским правилам. Такая точка зрения была принята еще со времен «Истории...» Н. М. Карамзина (на материале которой и была написана трагедия И. И. Лажечникова, основа либретто оперы «Опричник»), в свою очередь, пользовавшегося иностранными источниками, часто намеренно враждебными Ивану Грозному. Такими, например, как «Московия» папского нунция Антонио Поссевино, которому не удалось по поручению папы заставить Ивана Грозного принять унию с католиками. Петр Ильич не разделял обличительной линии трагедии Лажечникова, в центре его либретто — личная трагедия боярского сына Андрея Морозова. Кроме того, опера имела посвящение великому князю К. Н. Романову.

Вместе с тем, Чайковский привержен и академизму и, так называемой, программной музыке. В этот период им созданы «Ромео и Джульетта», «Буря», симфонии, сюиты, увертюры и гениальный 1-й концерт для фортепиано с оркестром.

Постепенно Петр Ильич подходит к расцвету своего творчества: в конце 1770-х им написаны опера «Евгений Онегин» и балет «Лебединое озеро». В них использованы и продолжены лучшие традиции мирового и отечественного

композиторского искусства; произведения эти одновременно и академичны, историчны, и пестрят национальными красками.

В 1881 г., после трагической гибели Александра II, на престол вступает Александр Александрович и тенденции общественной жизни заметно меняются. Ужасная судьба отца убедила нового императора в необходимости приоритета порядка над чрезмерными и «непереваренными» обществом до конца свободами. Для нас весьма важным является то, что отношения Александра III и Чайковского были гораздо более развитыми, нежели с его отцом. В одном из писем композитор характеризует Александра II как «порядочно антипатичного» себе [3, с. 104], а наследник, видимо, был ему более симпатичен, так, например, в 1866 г. Петр Ильич написал «Торжественную увертюру на датский гимн», посвященную бракосочетанию Александра Александровича и датской принцессы, будущей императрицы Марии Федоровны. Игнорировать заказы такого рода было трудно, и, как признавался сам Чайковский, создание произведений, так или иначе связанных с особой Александра II, шло тяжело. Композитор приступал к ним с неохотой и радовался, если удавалось их избежать. В то же время, сочинения, имевшие то или иное отношение к Александру III, вызывали в композиторе больше воодушевления: Петр Ильич чаще говорил о легкости написания и о том, что он сам доволен результатом.

Развитию связей между императором и композитором содействовал и Победоносцев, с которым Петр Ильич был лично знаком. К нему он уже в мае 1881 г. обратился с просьбой об одолжении 3000 рублей из казны [4, с. 403]. Чайковский получил просимое, но не в долг, а безвозмездно. В благодарственном письме он отмечал, что «тронут той формой, в которой выразилось внимание Государя к моей просьбе», и также признавал, что «словами так трудно выразить то чувство умиления и любви, которое возбуждает во мне Государь». [4, с. 404–405.] В марте 1883 г. Петр Ильич создает «Торжественный коронационный марш». Официально он был представлен императору в 1885 г., но на деле их знакомство состоялось раньше, в 1884. Покровительствовала Чайковскому и живо интересовалась его творчеством и императрица Мария Федоровна, для которой он написал цикл романсов, а также другие члены императорской фамилии.

Логичным, в свете вышесказанного, представляется всплеск в 1880-е гг. не только музыкальной, но и общественной деятельности композитора. «Увертюра 1812 год», 2-ой фортепианный концерт, оперы «Мазепа» и «Чародейка», избрание директором Московского отделения РМО, активная дирижерская деятельность. Кроме того, к этому периоду относится и основной вклад композитора в духовную музыку, достаточно назвать лишь написание полных циклов «Литургии святого Иоанна Златоуста» и «Всенощного бдения».

В 1887 г. финансовые дела Петра Ильича поправились еще более значительно: по воле императора Александра III он стал получать пожизненную пенсию. Возможность сосредоточиться на творчестве дала замечательные плоды: две гениальные оперы — «Пиковая дама» и «Иоланта» и два гениальных балета — «Спящая красавица» и «Щелкунчик», а также множество симфонических и иных произведений.

К несчастью, на этой высокой ноте, прерывается в 1893 г. жизненный путь композитора. Смерть его была внезапной и неожиданной, однако, возможно, предчувствие ее у композитора было. Иначе чем объяснить, что его последняя «Патетическая» симфония и задумывалась им как «завершение» его сочинительской карьеры. Но, тем не менее, назвать он ее хотел «Жизнь», имея в виду, что она отражает основные вехи судьбы человеческой и подводит итог существованию.

Смерть композитора стала одним из знаковых событий эпохи. 25 октября, как только стало известно о кончине композитора, император Александр III распорядился все расходы по погребению отнести за счет казны и провести их в Петербурге подобающим образом. Так, проводы Петра Ильича в последний путь стали настоящим государственным актом. 28 октября состоялось отпевание в Казанском соборе и затем грандиозное траурное шествие по Невскому проспекту, завершившееся погребением в Александрово-Невской лавре, на Тихвинском кладбище.

Спустя некоторое время скульптор П. П. Каменский установил на могиле надгробие. На нем, за плечами Петра Ильича, огромная фигура ангела, напоминающая нам о том, каким светлым был этот человек и сколь бессмертно его творческое наследие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х томах. Серия «Гений в искусстве», М., «Алгоритм», 1997.*
2. *Пророкова С. А. Репин. М.: Молодая гвардия, 1960. 316 с.*
3. *Лихачев Н. П. Дело о приезде в Москву А. Поссевино. СПб, 1903. 213 с.*
4. *Чайковский П. И. О симфонической музыке. Избранные отрывки из писем и статей / Под ред. И. Ф. Кунина. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 192 с.*
5. *К. П. Победоносцев и его корреспонденты: Письма и записки / С предисловием Покровского М. Н., Т. 1. М. — Пг., 1923. 493 с.*
6. *Будяковский А. Е. Жизнь Петра Ильича Чайковского. СПб: КультИнформПресс, 2003. 351 с.*
7. *Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1972. 220 с.*

УДК 78.03

Т. В. Букина

Б. В. АСАФЬЕВ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ:  
«СОЗДАНИЕ КЛАССИКА» КАК СТРАТЕГИЯ НАУЧНОГО УСПЕХА

Два творческих деятеля, имена которых вынесены в название этой статьи, имеют экстраординарный статус в российской музыкальной культуре: не будет преувеличением сказать, что они оба являются ее общепризнанными классиками. Один из них — выдающийся композитор, творчество которого стало во многом национальным «маркером» русской музыки, другой — занимает не менее значимое место в отечественной музыкальной науке, будучи признан в ряду ее основоположников. Однако объединяет их, безусловно, не одно лишь это обстоятельство. Как известно, в научном наследии Бориса Асафьева Чайковский был одним из центральных персонажей, к музыке которого исследователь постоянно обращался на протяжении всей жизни. Внушительная и по объему, и по жанровому охвату, и по своей эвристической значимости чайковiana Асафьева является обязательной частью профессионального тезауруса уже нескольких поколений отечественных музыковедов и, в свою очередь, сама неоднократно становилась объектом научного анализа [1, 2, 3]. Между тем, подобный обзорно-аналитический жанр не предполагает решения вопроса, послужившего отправным пунктом для настоящей работы. Его можно сформулировать так: являются ли перечисленные хрестоматийно известные факты (обширная исследовательская деятельность Асафьева в отношении творчества Чайковского — с одной стороны, и приобретение ими обоими столь высокого культурного статуса — с другой) случайным совпадением, или между ними существует некая логическая связь? Если конкретизировать, то этот вопрос включает в себя два взаимосвязанных аспекта: а) роль Асафьева в том, что Чайковский стал национальным классиком, и б) роль асафьевских трудов о Чайковском в том, что сам их автор тоже стал классиком.

Подобная проблематика выводит изучение научного наследия Асафьева за пределы сферы историографии и требует рассмотрения его в ракурсе социологии науки — в качестве более или менее сознательной стратегии профессионального успеха, элемента построения карьеры ученого. Необходимыми этапами такого анализа должны стать как реконструкция исторического вклада Асафьева в исследование творчества Чайковского, так и соотнесение его с интеллектуальным и культурным контекстом эпохи, в которую разворачивалась деятельность самого исследователя, с задачами официальной культурной политики. Так, наиболее значимые результаты изысканий Асафьева можно охарактеризовать по нескольким направлениям:

1) **Роль в изучении творческой личности композитора.** По единодушному мнению отечественных специалистов, работы советского музыковеда составили качественно новый этап в научном осмыслении феномена Чайковского. Асафьев писал о музыканте в самых разных жанрах (научная биография, музыкально-

аналитические этюды, критика, популярные концертные путеводители, газетные заметки, и даже литературные новеллы), рефлексировав его творчество в различных дисциплинарных контекстах: таких как музыковедческий анализ, историко-культурные экскурсии, источниковедение, текстология, психология художественного творчества и восприятия, социология музыки. В плане тематики фигура композитора представлена у Асафьева весьма панорамно, при этом целый ряд ракурсов был либо предложен музыковедом впервые, либо выведен им на новый научный уровень. Так, очерк «П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество», опубликованный в 1922 г. [4], П. Е. Вайдман оценила как первую «подлинно научную биографию Чайковского нового времени»: по мнению исследовательницы, в этой работе ярко проявились такие жанровые признаки научного биографического жанра, как высокий уровень достоверности, широкое привлечение архивных документов и их тонкое интерпретирование, блестящий литературный стиль<sup>1</sup>. Обратившись к исследованию М. С. Друскина, можно дополнить, что написанная Асафьевым биография в полной мере удовлетворяла критериям исследований монографического плана со свойственным им стремлением осмыслить внутреннюю логику творческой эволюции изучаемого мастера, выстроить определенную концепцию его личности, осмыслить ее как историко-культурный феномен [5, с. 236–38].

На протяжении нескольких десятилетий Асафьев занимался поиском и публикацией документов о жизни и деятельности Чайковского, а также интервьюировал его современников и коллег — В. В. Стасова, Н. Д. Кашкина, А. К. Глазунова, В. П. Погожева. Помимо того, он выступил редактором либо комментатором целого ряда изданий наследия музыканта: его полного собрания сочинений и эпистолярия — некоторые из этих изданий вышли в печать уже после смерти музыковеда [6, 7, 8]. В послевоенные годы, когда происходило восстановление Дома-музея композитора в Клину, Асафьев стал научным консультантом этого учреждения и неоднократно руководил проводимыми в нем научными сессиями. Он также осуществлял текстологическую работу с утраченным наследием Чайковского: в частности, в конце 1920-х гг. участвовал в реконструкции оперы «Воевода», а в 1940-х гг. восстанавливал по рукописям симфонию *Es-dur* и несколько романсов композитора<sup>2</sup>. Научные планы музыковеда в отношении автора «Пиковой дамы» были еще более грандиозными. Так, в конце 1940-х гг. он совместно с сотрудниками Клинского дома-музея разрабатывал проект издания энциклопедии «Книга о Чайковском» в 2 томах, а также дополнительного, четвертого тома с комментариями к трехтомной биографии композитора, составленной его братом, М. И. Чайковским. Осуществлению этих проектов помешала смерть Асафьева в 1949 году<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В то время как в биографиях, выходявших в предшествовавшие десятилетия, преобладала беллетристичность, избирательность отображаемых фактов жизни композитора и субъективность в их толковании. См.: [3, с. 25–26].

<sup>2</sup> Подробнее о роли Асафьева в реконструкции партитур Чайковского см.: [9, с. 23–24; 10, с. 277–78].

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: [10, с. 271–275].

2) **Место работ о Чайковском в творчестве Асафьева.** Как уже упоминалось, Асафьев обращался к Чайковскому на протяжении всей своей исследовательской биографии: первые его рецензии на исполнение сочинений композитора появились уже в 1916 году в «Хронике журнала Музыкальный современник», то есть, спустя два года после начала его регулярных печатных выступлений. Во многих случаях именно на произведениях Чайковского музыковед разрабатывал либо впервые апробировал корпус проблематики, которая становилась в дальнейшем наиболее репрезентативной для его собственного наследия и аккумулировала его самые значительные достижения. Так, работа «Инструментальное творчество Чайковского» (1922) стала первым масштабным обращением ученого к введенному им понятию «симфонизм», понимаемому в качестве некоей «формулы музыкального динамизма». В представлении Асафьева, в музыкальном материале симфонизм проявляется «в непрестанном наслоении качественного элемента *инакости*, новизны восприятия по мере роста звучаний... когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных» [11, с. 6–7. Курсив Асафьева]<sup>4</sup>. Творчество автора «Патетической симфонии» музыковед считал одним из наиболее ярких воплощений описанного им явления.

В дальнейшем асафьевские рефлексии над музыкой Чайковского тесно смыкались с его исследованиями в области теории музыкальной интонации. Имя композитора постоянно фигурирует на страницах его главного труда по этой теме «Музыкальная форма как процесс» (кн. I 1930, кн. II 1947), иллюстрируя его положения, в то время как в работах о Чайковском продолжалась разработка терминов «интонационный словарь эпохи», «интонационный отбор», «переинтонирование» и других, ключевых для его концепции. Более того, одно из этих понятий — «кризис интонаций», — было впервые введено именно в статье (1940), посвященной автору «Чародейки» [12, с. 21–22]<sup>5</sup>. А первым примером последовательного применения на практике самого асафьевского метода интонационного анализа стала известная работа о «Евгении Онегине», написанная в 1941–42 гг. [14]<sup>6</sup>. В последние годы жизни Асафьева творчество Чайковского послужило «катализатором» его поиска в еще одной сфере, в которой он выступил новатором: исследовании коммуникативных оснований музыки. В статьях «Композитор-драматург П. И. Чайковский» (1944) и «О направленности формы у Чайковского» (1943–45) он поставил вопрос о причинах феноменального успеха музыки композитора у широкой аудитории и истоках суггестивного воздействия его музыки.

В своей работе о «Пиковой даме» (1921) Асафьев фактически констатировал роль творчества Чайковского как своего «проводника» в проблематику музыковедческих исследований: «Услышав ценное в любимом, я научился слышать это и в нелюбимом. Поэтому я не могу не склоняться перед памятью Чайковского, чья

<sup>4</sup> Впервые к понятию «симфонизм» Асафьев обратился в статье «Соблазны и преодоления» (1917), однако в публикации о Чайковском разработал его более детально.

<sup>5</sup> По утверждению Е. М. Орловой. См.: [13, с. 222–23].

<sup>6</sup> В более поздней своей работе музыковед определил интонационный анализ как «осознание реализуемой смыслово музыки в процессе ее интонирования», выявление «интонационно-смысловой направленности составляющих оперу элементов» [15, с. 142].

музыка заставила меня задуматься над *музыкой*» [16, с. 39. Курсив Б. В. Асафьева]. В то же время, в восприятии современников музыковед также во многом был, прежде всего, автором работ о Чайковском. Так, А. В. Оссовский, рецензируя рукопись работы Асафьева, посвященной Н. А. Римскому-Корсакову, сопроводил свой отзыв комментарием, адресованным автору: «А я и не знал, что вы так хорошо понимаете Римского-Корсакова, думал, что только Чайковского»<sup>7</sup>. Говоря о месте наследия русского музыканта в творческой биографии Асафьева, необходимо упомянуть и его деятельность композитора: в частности, балет «Весенняя сказка» (1945–46) на темы произведений Чайковского.

3) **Значение «чайковианы» Асафьева в становлении и развитии проблематики отечественного музыкознания.** Открытия, сделанные ученым на материале музыки Чайковского, сохраняют непреходящее значение и для истории музыковедческой дисциплины в России. Так, в 1920-е гг. асафьевские исследования разворачивались в тренде (и даже в авангарде) новаторской деятельности возглавляемого им подразделения — Разряда истории музыки Российского института истории искусств, научные поиски которого были направлены на превращение музыковедения в широкий полидисциплинарный гуманитарный курс<sup>8</sup>. В 1918 г. сотрудники разряда подготовили к изданию сборник «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования», посвященный Чайковскому: наряду с работами Н. Ф. Финдейзена это издание стояло у истоков научного источниковедческого подхода к истории русской музыки. В статье «Наш долг», открывавшей сборник, Асафьев указывал на роль первоисточников (набросков, планов, проектов) как наиболее ценных документов при изучении творческого процесса: именно подобные черновые эскизы и отвергнутые варианты окончательного текста, утверждал он, «ведут в тайники рождения, развития, роста и разветвления творящей органическое целое мысли» [19, с. 10]. Асафьевские исследования Чайковского также тесно смыкались с разработкой профильной для разряда проблематики музыкального быта. В частности, на материале произведений композитора Асафьев разрабатывал понимание оперы как элемента бытовой культуры, барометра вкусов массового слушателя. По этой причине, считал музыковед, произведения оперного жанра недоступны формальному анализу: «Единственно, по моему, правильный метод исследования оперных форм: из условий окружающей природы и среды и из внутренних побуждений художника, а не от высоких, но выдуманных, ограниченных тезисов» [20, с. 163]. В 1933 г. Асафьев обратился к еще одному виду музыкально-исторических источников: в своей статье «Два Онегина» он обосновал роль нотных переизданий как ценного документа для изучения художественной рецепции и ее изменений на протяжении истории [21]. Эта публикация стала одним из ранних в отечественном музыкознании примеров применения рецептивного ракурса<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> См. об этом: [17, с. 261].

<sup>8</sup> Подробнее о научной работе Разряда истории музыки РИИИ см., в частности: [18, с. 35–61].

<sup>9</sup> Подробнее о рецептивных исследованиях в отечественной музыкальной науке см., в частности: [22].

Между тем, столь пристальное внимание Асафьева к фигуре русского композитора (особенно на раннем этапе его исследовательской карьеры) вовсе нельзя считать закономерным. Как показывают работы М. Г. Раку и Е. В. Лобанковой, к началу послереволюционной эпохи статус Чайковского как национального классика был далеко не бесспорным. В условиях смены социально-политического строя историческое поколение, к которому принадлежал музыкант, и его культурные ценности, олицетворяемые музыкой Чайковского, оказались в значительной мере «по ту сторону баррикад». По этой причине, несмотря на активную исполняемость произведений композитора и их широкую популярность у публики, историческая значимость его творчества нередко дискутировалась из-за сомнений в его соответствии «духу времени». Уже в публикациях критиков 1910-х гг. (например, А. Я. Левинсона, В. Г. Каратыгина и др.) Чайковский предстал как «певец элегической скорби», «пассивно-интеллигентский» строй музыки которого казался неуместным перед лицом острых социальных коллизий. В первые послереволюционные годы это неприятие наследия музыканта еще усилилось: оно в значительной мере воспринималось как символ того миропорядка, который сокрушила революция [23, с. 566–573; 24].

Процесс канонизации Чайковского в отечественном культурном контексте растянулся фактически до начала Второй мировой войны и проходил одновременно с кристаллизацией нового культурного имиджа советского государства. Становление молодой пролетарской культуры предполагало не только создание радикально новых ценностей в искусстве, но и ревизию художественной традиции прошлого — формирование обновленного корпуса национальной классики [25, с. 31–104]. Согласно исследованию И. М. Савельевой и А. В. Полетаева, одна из важнейших социальных функций классики как репрезентанта исторического прошлого заключается в ее способности обеспечить чувство идентичности общества, способствовать осознанию им своего места в истории. При этом классикой может быть признана только «та часть прошлых достижений культуры, которая сохраняет свою актуальность в настоящем и продолжает существовать и оставаться востребованной» [26, с. 20]. Если востребованность Чайковского в исполнительской практике не вызвала сомнений, то его актуальность для советской культуры в эстетическом и мировоззренческом плане еще требовалось доказать, и эта задача была прерогативой именно музыковедческого дискурса. Специфическая сложность данного процесса в первые советские десятилетия заключалась в том, что идеологический курс на протяжении этого времени неоднократно менялся, а вместе с ним кардинально менялись и критерии ценности (= актуальности) художественного достояния.

Подобный контекст был, вероятно, решающим для Асафьева, обширная исследовательская деятельность которого в отношении Чайковского может быть оценена в качестве **стратегии по превращению его в классика советской культуры**. Основные составляющие этой стратегии можно обозначить, применив характеристики, факторы и критерии классического наследия, очерченные Савельевой и Полетаевым:

1) Общеизвестным симптомом того, что автор достиг классического статуса, становится *проникновение его имени в словари и учебные пособия* [26, с. 38]. В советских консерваториях довоенного времени в роли учебника по истории отечественной музыки активно использовалась работа Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930)<sup>10</sup>, в которой творчеству Чайковского было уделено значительное место. В жанре же справочной литературы особенно показательной выступает инициатива Асафьева по подготовке под его редакцией двухтомного энциклопедического словаря (объемом около 100 печатных листов), посвященного персонально Чайковскому. Учитывая полную неразработанность в довоенном музыковедении корпуса специализированных справочных изданий, сам факт создания такового в отношении Чайковского должен был утвердить особый, совершенно эксклюзивный статус этого композитора в отечественной музыкальной культуре.

2) О статусе классика, как правило, достоверно свидетельствует также *частое употребление в адрес автора эпитетов «великий», «выдающийся», «главный»* [26, с. 50–51]. Эти характеристики в отношении Чайковского многократно встречаются в публикациях Асафьева, в том числе и выносятся непосредственно в заголовки статей [27, 28, 29]. Кроме того, британский музыковед Дж. Сэмсон рассмотрел статус «великого композитора» («the great composer») в качестве особого историко-культурного феномена, сформировавшегося в эпоху романтизма. По мнению этого исследователя, закрепление данного статуса за теми или иными музыкантами происходит вследствие определенных действий в позиционировании их творчества, таких как: организация в их честь фестивалей и памятных мероприятий, празднование их юбилеев, воздвижение им памятников, издание полных собраний их сочинений и т. п. [30]. Элементы подобного позиционирования можно встретить и в деятельности Асафьева. В частности, он стал редактором полного собрания сочинений Чайковского в 63 томах, а также содействовал изданию значительной части эпистолярного музыканта и воспоминаний о нем. Кроме того, он был одним из организаторов ежегодных памятных научных сессий в Клинском музее и, наконец, каждый юбилей композитора сопровождал «обоймой» мемориальных публикаций для изданий самого разного профиля.

3) Согласно И. М. Савельевой и А. В. Полетаеву, в самом творческом наследии можно выделить ряд специфических характеристик, повышающих его шансы на классический статус. В первую очередь к таковым относятся *резонанс с «духом эпохи»* и, одновременно, *интерпретационная пластичность*, способность перечитываться по-разному в зависимости от смены контекста и, благодаря этому, оставаться востребованным долгое время. Не менее важным качеством классического текста оказывается *универсальность его содержания*, выступающая условием его востребованности у различных сообществ [26, с. 68–71].

Как уже сообщалось, именно вопрос созвучности духу времени представлялся в раннюю советскую эпоху наиболее проблематичным в отношении Чайковского, и утверждение этой созвучности было одним из «лейтмотивов» в работах

<sup>10</sup> Об этом, в частности, см.: [17, с. 256].

Асафьева о композиторе. С годами асафьевская «чайковиана» не только развивалась вширь и вглубь, но и непрерывно эволюционировала, следуя, как нетрудно заметить, сколь за развитием мысли ученого, столь и за прихотливыми изгибами государственного идеологического дискурса. Как заметила М. Раку, по трансформации взглядов Асафьева на творчество Чайковского вполне можно отслеживать изменения в советской культурной политике на протяжении первой половины XX в. [23, с. 592–593]. При этом в каждую историческую эпоху в личности и творчестве музыканта обнаруживались все новые грани, резонировавшие актуальной научной и культурной проблематике.

Так, в 1920-е гг., на волне исключительной популярности в СССР идей З. Фрейда и его коллег, Асафьев в целом ряде работ предпринял углубленный анализ личности Чайковского, фактически обращаясь к понятию психоанализа «влечение к смерти» и даже объясняя с его помощью некоторые особенности драматургии композитора: «Людам такого интенсивнейшего отдавания себя музыке, каким был Чайковский, свойственны острее, чем кому бы то ни было, ощущения близости смерти: он слышал, как истекает из него жизненная сила, как она расплывается и растворяется... По существу своему Чайковский должен был ощущать музыку в ее длительности, в ее естественной временной стихии. Таковым было и творчество его» [11, с. 14–15]. Не менее важное место в его публикациях тех лет занимает рефлексия образа Петербурга и его мистического, деструктивного влияния на творческую личность автора «Пиковой дамы»: «Жуткий оркестровый колорит, достигаемый благодаря своеобразно использованным тембрам и ломанным линиям ритмики деревянных (...), мог зародиться у Чайковского только под впечатлениями искаженного отражения жизненности и уродливых фантазмагорий Петербурга» [16, с. 6]. Одновременно, в условиях активной адаптации в те же годы социологических подходов в анализе искусства, музыковед в значительной мере на материале произведений Чайковского обосновывал концепцию оперы как «бытового явления», перманентно открытого требованиям рынка и не имеющем самодовлеющей эстетической ценности [20, 31]. В конце же 1930–40-х гг. в свете политических кампаний против формализма и космополитизма Асафьев в своих статьях (особенно предназначенных для широкой печати) последовательно выравнивал идеологический облик русского музыканта. В нем акцентировались такие характеристики, как патриотизм, атеизм, любовь к народным песням, тесная связь со славянской мелодической культурой, доступность музыкального языка, и даже успешное освоение в своем творчестве диалектической логики, воплощением которой стал симфонизм Чайковского [28, 32, 33].

Что же касается универсальности содержания и формы выражения, то именно это качество Асафьев выдвигал на первый план в своих исследованиях коммуникативных основ музыки Чайковского [34, 35]. Истоки феноменальной «коммуникабельности» музыкального стиля композитора исследователь видел, с одной стороны, в его способности аккумулировать в наиболее концентрированном виде интонационный словарь эпохи (в первую очередь, жанров бытовой музыки), с другой — в его мастерском умении управлять вниманием слушателя посредством особым образом продуманной драматургической организации формы, про-

думанного распределения кульминаций и интонационных «арок». Именно эти два свойства, по мнению Асафьева, стали залогом всенародного признания произведений Чайковского, в том числе и советским массовым слушателем.

Как показала практика, выбранная Асафьевым линия в позиционировании наследия русского музыканта оказалась действительно эффективной: хотя некоторые частные аспекты, заданные в его работах, со временем утратили актуальность, профессиональная аудитория и по сей день во многом воспринимает произведение композитора в формате, заданном в работах музыковеда. Можно, однако, предположить, что помимо личной большой симпатии к музыке соотечественника, творческая активность Асафьева в отношении фигуры Чайковского имела и дополнительные психологические мотивы. В личной стратегии успеха Асафьева на протяжении его научной карьеры (которая, за исключением первых нескольких лет, целиком разворачивалась в советскую эпоху) выделялись два значимых вектора. Первый из них — установка на то, чтобы занять лидирующие позиции в своей профессиональной сфере, второй — стремление получить доступ к участию в государственной культурной политике<sup>11</sup>, которое особенно отчетливо проявилось после личного общения музыковеда с А. В. Луначарским в 1924 г. Применяв термин Р. Гудела, Асафьева, безусловно, можно отнести к представителям редкой категории «видимых учёных» («the visible scientists»), выступающих связующим звеном между миром науки и социумом [38, с. 19–38].

С точки же зрения концепции символических капиталов П. Бурдьё, обе эти значимые позиции в музыкальном поле характеризуются высоким уровнем *политического капитала*, который позволяет специалисту задавать приоритеты в своей профессиональной области, а также определять национальные, идеологические и культурные ценности общества. Специфической прерогативой персоны, обладающей значительным политическим капиталом, по Бурдьё, является «власть освящать», то есть придавать легитимность и высокий статус определенным культурным практикам, а также отдельным творцам, при этом происходит «перенос» политического капитала на субъекта, которому оказывается подобная поддержка [39, с. 200–205]. С определенной долей гипотетичности можно предположить, что справедлива и обратная ситуация: принимая непосредственное участие в процессе «создания классика», ученый делает серьезную инвестицию и в собственное научное будущее. В случае, если стратегия оказывается успешной и ему удастся доказать актуальность продвигаемого автора (то есть его право быть классиком), автоматически становится актуальной и фигура самого исследователя, иными словами, он тоже получает шанс быть возведенным в ранг классики — разумеется, в своей профессиональной области. Разрабатывая обширный спектр ракурсов в отношении творчества Чайковского, Асафьев тем самым фактически формировал многоаспектную, стереоскопичную парадигму его слышания, оценки и научного прочтения, благодаря чему сумел и себе самому зарезервировать беспрецедентную привилегированную позицию в пантеоне отечественного музыкознания.

<sup>11</sup> Подробнее о социальной стратегии Асафьева см.: [36, с. 11–20; 37].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Протопопов В. В.* Работы Б. В. Асафьева о Чайковском // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 5–16.
2. *Орлова Е. М.* Асафьев о Чайковском // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 3–16.
3. *Вайдман, П. Е.* Архив П. И. Чайковского. текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь). Науч. док. на соиск. учен. степ. д. иск. М., 2000. 66 с.
4. *Глебов И. П. И.* Чайковский. Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922 / серия «Русские композиторы» под ред. А. Н. Римского-Корсакова. I. Чайковский. 184 с.
5. *Друскин М. С.* О биографическом методе // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Сов. композитор, 1987. С. 232–242.
6. *Чайковский П. И.* Воспоминания и письма / Под ред. Игоря Глебова. Пг.: Гос. акад. филармония, 1924. 232 с.
7. *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. Вступ. статья заслуж. деят. искусств Б. В. Асафьева. В 2 т. т. М.: Музгиз, 1938–1952.
8. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: в 63 т / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музыка, 1940–1963. 63 т.
9. *Комаров А. В.* Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии. Автореф. дисс... к. иск. М., 2007. 36 с.
10. *Орлова Е. М.* Из памятных дней и бесед // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 268–285.
11. *Глебов И.* Инструментальное творчество Чайковского. Пг.: Гос. Филармония, 1922. 69 с.
12. *Асафьев Б. В.* Чайковский // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 19–24.
13. *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
14. *Асафьев Б. В.* «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского (опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии). М., Л.: Музгиз, 1944. 89 с.
15. *Асафьев Б. В.* «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 142–168.
16. *Глебов И.* «Пиковая дама». Опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А. С. Пушкина). Музыка П. И. Чайковского. Пг.: б/и, 1921. 39 с.
17. *Риттих М. Б.* Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 254–268.
18. *Букина Т. В.* Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): монография. СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
19. *Глебов И.* Наш долг // Прошлое русской музыки. Мат-лы и исследования. I. П. И. Чайковский. Пг.: Огни, 1920 (1918). С. 7–14.
20. *Глебов И.* Оперы Чайковского // Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. Филармония, 1922. С. 161–200.
21. *Асафьев Б. В.* Два «Онегина» // Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. С. 208–212.

22. Букина Т. В. Рецептивистика и музыкальная наука в эпоху постмодерна: в поисках компромисса // Общество. Среда. Развитие. Научно-теоретический журнал. СПб.: Астерион. № 3 (4), 2007. С. 83–92.
23. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014. 720 с.
24. Лобанкова (Ключникова) Е. В. «Неактуальный классик»? Образ Чайковского в эпоху Первой мировой войны (по материалам «Русской музыкальной газеты») / Доклад на конференции «П. И. Чайковский в XXI веке», 21.04.2015.
25. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре. Дисс... д. иск. Рукопись. М., 2015. 578 с.
26. Савельева И. М., Полетаев А. В. Классическое наследие. М.: Изд. Дом Гос. ун-та ВШЭ, 2010. 336 с.
27. Асафьев Б. В. Великий русский композитор // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 17–20.
28. Асафьев Б. В. Великий музыкант // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 48–51.
29. Асафьев Б. В. Великий русский симфонист // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 58–59.
30. Samson J. The great composer // The Cambridge History of Nineteenth Century Music. Cambridge: Cambridge univ. press, 2002. P. 259–286.
31. Асафьев Б. В. Опера как бытовое явление // Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. С. 28–33.
32. Асафьев Б. В. Чайковский (к 50-летию со дня смерти) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 21–23.
33. Асафьев Б. В. Памяти П. И. Чайковского (1840–7/V – 1940) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 31–47.
34. Асафьев Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 57–63.
35. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 64–70.
36. Толкачёва Е. А. Б. В. Асафьев: писатель и композитор (1920–30-е гг.). Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 95 с.
37. Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков российской музыкальной науки (марксистское музыкознание в истории идей) // PAX SONORIS: история и современность: Научный журнал. Вып. III. Астрахань: «Полиграфком», 2009. С. 158–166.
38. Goodel R. The visible scientists. Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1977. 242 p.
39. Бурдые П. Начала. М.: Socio-Logos: «Адапт», 1994. 287 с.

УДК 792.8

*А. К. Васильев*

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ПОСТАНОВКА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЦЕН Л. ИВАНОВЫМ

Появление оперы «Евгений Онегин» оказалось неожиданным для современников. Пётр Ильич Чайковский в своём сочинении смело перешагнул через, казалось бы, незыблемые представления о жанре оперы. Необычным представлялось обращение к сюжету из современности, поскольку поколение ровесников героев романа застало премьеру оперы. На сцене музыкального театра оказалась бытовая драма из частной жизни, знакомой и близкой. Подобная ситуация кардинально усложняла требования к постановке, ибо по-иному вставал вопрос о театральности условности в опере. Любые традиционные клише, включая и те, что воспринимались как индикаторы оперного жанра, в данном случае воспринимались бы публикой как фальшь.

Современников композитора смущал также и факт обращения к роману А. С. Пушкина как первоисточнику для оперы. Не только естественные и вынужденные для либретто вторжения в поэтический текст, но сама возможность адаптации романа к театральному музыкальному жанру воспринимались кощунственными. «Воспитанные традицией вокального искусства, призванного, по Даргомыжскому, выразить само „слово“ литературного произведения, знатоки оперного искусства ожидали от композитора не столько музыкальной интерпретации романа, сколько музыкальной иллюстрации его текста. В сущности, они отнимали у композитора возможность самостоятельной трактовки литературного сюжета» [1, с. 66].

Проблема ставилась даже острее, в отрицании самой возможности позитивной и нравственной художественной деятельности вне идей отчётливо выраженных словом или иллюстрацией. Заслуживает внимания тот факт, что недавно написанная опера осталась незамеченной литераторами во время юбилейных пушкинских торжеств в Москве в 1880 году, литераторами (в том числе Ф. М. Достоевским, автором знаменитой речи о Пушкине, в которой он как раз подробно останавливался на образе Татьяны [2, с. 19]).

И, тем не менее, закономерно, что первые вехи в признании оперы «Евгений Онегин» как театрального произведения оказались за литераторами И. С. Тургеневым и А. П. Чеховым. Тургенев вначале негативно отнёсся к идее переделки текста Пушкина под либретто оперы. Но именно он первый обратил внимание на трансформацию в опере Чайковского хрестоматийных образов Пушкина в некоторое иное качество. Музыкальный критик, близкий друг и соратник Чайковского Н. Д. Кашкин сохранил в своих воспоминаниях запись беседы с Тургеневым: «В начале восьмидесятых годов, — пишет Кашкин в 1908 году, — мне пришлось говорить, о «Евгении Онегине» Чайковского с И. С. Тургеневым, которого возмущали некоторые частности либретто оперы, но, вместе с тем, он приходил в вос-

торг от музыки, и, между прочим, сказал мне: «для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то большим, нежели у Пушкина». И, вдумавшись хорошенько, нужно, пожалуй, признать, что знаменитый писатель был прав в этом отношении» [2].

Приведённая цитата относится к 1908 г. неслучайно. Тогда в Москве в Большом театре прошла новаторская для своего времени премьера «Евгения Онегина». Герои Пушкина в новой постановке продолжали «взрослеть» оставаясь в кругу современников уже начала XX в. Кашкин всегда ревностно относился к точному следованию в постановках замыслам Чайковского, своего друга. И, тем не менее, приветствовал в спектакле многое из того, что сегодня принято называть актуализацией. Постепенно появляющийся тогда, всё более самостоятельный пласт режиссёрской театральности «Онегина» зиждился на музыкальной драматургии оперы, которая уже стояла в одном ряду с романом А. С. Пушкина. Чайковский создал оперный язык, способный решать художественные задачи до того доступные только в рамках словесности.

Партитура «Евгения Онегина» опережала время, её строение не подчинялось привычному принципу следования за драматическим действием с опорой на эффектные кульминационные события сюжета. Чайковский вывел на сцену оперного театра знакомые и близкие публике бытовые танцевальные и романсовые интонации и ритмы, но представленные на новом качественном уровне симфонического драматического обобщения. По целостности и последовательности музыкальных взаимосвязей между картинами оперы и сценами внутри них, «Евгения Онегина» можно считать уникальным оперно-симфоническим сверхциклом.

По мнению Бориса Асафьева, «лирические сцены» Чайковского — это, «по существу, есть музыкальная поэма, или инсценированная “Symphonische Dichtung”» [3, с. 260]. Идея оперно-симфонической поэмы композитора заключалась в сохранении единого поэтического начала как связующей нити в крупной музыкальной форме.

Неслучайно при выходе оперы на публику критика, как враждебная, так и доброжелательная, отмечала достоинства инструментовки и называла Чайковского более симфонистом, чем оперным композитором. Время признания масштабных и сложных по музыкальному языку партитур для оперного и балетного театра только наступало, этот процесс за последующие два десятилетия пошёл стремительно. Достаточно назвать в качестве примеров развитие подхода к пониманию оперного спектакля в последних сочинениях Верди, изменения музыкальной палитры Римского-Корсакова, балет Глазунова «Раймонда», в котором масштабу хореографии Мариуса Петипа соответствовало гигантское музыкальное полотно.

Понимание значения творчества Чайковского как оперного композитора и драматурга приходило постепенно. Истоки сложившегося современного представления были сформированы Борисом Асафьевым, осуществившего ряд фундаментальных исследований творчества Чайковского, среди которых важное место занимают работы, посвященные опере. В монографии «Евгений Онегин»

Асафьев писал: «Чайковский <...> в „Евгении Онегине“ смело вступил на путь обобщения интонаций бытовой лирики и получил в свои руки основное: родственный его эпохе эмоциональный тонус, воспринимаемый демократическим слушателем не в его эстетически-прекрасном отвлечении, а в реально-бытовом звучании, в его интонационной правдивости» [3, с. 149].

У Чайковского нет системы лейтмотивов, «привязанных» к определённым героям или сюжетным темам. «Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний и аффектов, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях. Мало этого, они сливаются с психологическим раскрытием эпохи и драматических ситуаций. Словом, образуется система композиционных интонационных арок, звукоарок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает „интонационные ассоциации“ на всем протяжении лирических сцен; ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами» [3, с. 74]. Опера «Евгений Онегин» оказалась совершеннейшим, классическим обобщением. Автор «Онегина» «<...> не в меньшей степени, чем Даргомыжский, обладал чуткой восприимчивостью к интонациям в их общезначимости, <...> и ощущением закономерностей массового музыкального восприятия. <Достижение стиля Чайковского> в господстве симфонического преобразования общезначимых интонаций над „иконическим“ воспроизведением и „натуралистическим показом“» [3, с. 91]. Эту мысль Асафьева следует особо подчеркнуть как продуктивную для понимания особых задач специфики постановки оперы, как понятийный мост, соединяющий интерпретацию музыкальной партитуры и процесс создания спектакля.

В русской культуре XIX столетия побеждают идеи приоритета поиска «типического» как качественного развития уходящего принципа узнавания характерной черты объекта. По формулировке Белинского «Типичное лицо есть представитель целого ряда лиц, есть нарицательное многих предметов, выражаемое однако ж собственным именем...» [4, с. 319], а «Тип в творчестве» есть «... такое изображение человека, который замыкает в себе множество, целый отдел людей, выражающих ту же самую идею» [5, с. 52]. Здесь уместно вернуться к формулировке Асафьева о господстве симфонического преобразования, общезначимого над «иконическим» воспроизведением и «натуралистическим показом», — ведь очевидно, что речь идёт об одном и том же. Единый для культуры процесс имел место и на сцене Императорских театров. Спектакли постепенно отходили от жанровой условности в сторону укрупнения форм, насыщения их содержательными идеями, художественной целостностью. В хореографии лидером такого движения был Мариус Петипа, на петербургской оперной сцене сходный режиссёрский путь проделал Йозеф Палечек, режиссёр постановки «Евгения Онегина» 1884 г., где танцы поставил Лев Иванов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробно о танцах в первых сценических версиях оперы см.: Васильев А. К. Танцевальные сцены в первых постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (27). 2012. С. 221–232.

В Консерваторской премьере 1879 г., по воспоминаниям первой исполнительницы партии Ольги А. Н. Амфитеатровой-Левицкой, участники спектакля танцевали примерно так, как это им было знакомо из жизненного опыта. В московской постановке Большого театра 1881 г. впервые был задействован профессиональный балет, танцы ставил балетмейстер Йозеф Гансен, среди участников можно назвать имена танцовщиков Альфреда Бекефи и Арнольда Гиллерта. В целом московский спектакль продолжал художественную линию, намеченную в Консерватории, танцы носили салонный характер и в структуре спектакля использовались как вставные номера.

«Евгений Онегин» Мариинского театра 1884 г. продемонстрировал новый взгляд на сценические возможности оперы. Спектакль наполнился обстановочной роскошью, ведь пышные оперные и балетные постановки Мариинского театра пользовались успехом среди широкой публики. Здесь были акцентированы «<...> характерные сцены бала, как у Лариных, так и в „богатом петербургском доме“. Это было ново в русской опере, близко по быту, создавало интересный „спектакль“» [6, с. 176].

С этого момента танцевально-хоровые сцены «Евгения Онегина» становятся массовыми, но не за счёт прямого увеличения количества занятых участников, как это уже произошло в московском Большом театре. Меняется сама их суть, благодаря возникновению нового уровня осмысления «типичности». В спектакль приходит новая характерность, которая становится востребованной на сцене оперного и балетного театра как сценически, так и драматургически. Начинается процесс переосмысления характерного, переход от народно-изобразительного к народно-типическому, социально-типическому.

Спектакль Мариинского театра 1884 г. оказался в фарватере этой генеральной художественной линии. «В „Евгении Онегине“ на оперную сцену пришел русский историко-бытовой танец салонного типа. От этого танца, с его лирикой и праздничностью, с его меткими характеристиками эпохи и действующих лиц, протянулись нити ко многим будущим балетам на темы русской литературы, созданным советскими композиторами и хореографами» [7, с. 56]. В. М. Красовская, в частности, обращала внимание на то, что русская пляска в первой картине являлась принадлежностью действия. Балетмейстеру уже нельзя было обойтись набором готовых приемов и стало необходимо учитывать реальное место и время действия — русскую помещичью усадьбу первой четверти XIX в. Мнение Красовской можно сопоставить с выводами музыковеда Н. В. Туманиной, считавшей, что необходимость реалистической конкретики вытекает из партитуры Чайковского: «Исключительно важное значение в драматургии „Онегина“ имеет музыкальная обрисовка быта, среды, окружающей героев. Этим Чайковский конкретизирует национально-историческую обстановку действия» [8, с. 110].

Парадоксально, но русский танец на русской классической оперной и балетной сцене во второй половине XIX в. практически отсутствует. Оперных произведений на русские сюжеты немного, и в них не находится места для исполнения

русской пляски. Идеология композиторов «Могучей кучки» на первых порах также расходилась с постановкой подобных задач. «Конёк-Горбунок» (1864) Артура Сен-Леона стал первым классическим балетом на русскую тему после почти сорокалетнего перерыва и подвергся ожесточённой критике, в основе которой лежало неприятие «кукольной» неправдоподобности русского образа в танце. Подобная участь ожидала и номер «Мужичок» (1866), поставленный Мариусом Петипа, после чего хореограф к русским образам уже не вернулся.

В этой связи хочется подчеркнуть творческое достижение Льва Иванова поставившего танцы для «Евгения Онегина». Имя этого балетмейстера неразрывно связано с творчеством Чайковского. В 1884 г. он ставит танцы в «Мазепе», сценическое воплощение гопака в данном спектакле ретроспективно повлияло на постановку «русской пляски» в «Онегине», на изменение ее художественного воплощения. По мнению Красовской, это был уход от примитивного стилизаторского понимания национальной пляски в целом. Это произошло как раз в момент постановок «Онегина» (1884) и оперы «Дубровский» Э. Ф. Направника (1895) на сцене Мариинского театра, что стало позитивным и важным шагом для всего русского балетного театра.

Спектакль 1884 г. через ряд обновлений по ходу повседневных репетиций развивался, обогащаясь новыми творческими идеями. Так как в «Евгений Онегине» танцевальные и хоровые сцены представляют единое целое, говорить о хореографии Льва Иванова нельзя в отрыве от творчества режиссёра постановки Йозефа (Иосифа Иосифовича) Палечека, бывшего на момент постановки начинающим режиссёром, круг его обязанностей ограничивался работой с хором. Критика отметила, что Палечек поставил массовые сцены живописно, живо и естественно; хорошо были проработаны и все мизансцены. Ко времени возобновления «Онегина» 1900 года статус режиссера вырос, и он смог поставить массовые сцены уже как приверженец традиции мейнингенцев: отсюда исчезли симметрично выстроенные группы хоровых голосов, среди них появились индивидуальные характерные образы. Совместно с Л. Ивановым вальс и мазурка второго действия были поставлены так, чтобы не ощущалась «театральность» в прежнем значении этого понятия. Персонажи вели себя по законам реалистической драмы. Артисты балета ничем не должны были отличаться от хора и солистов оперы, «<...> они обязаны были жить на сцене так, чтобы зритель верил: Татьяна и Ольга, Онегин и Ленский могут включиться в их непринужденный, лишенный симметрии танец» [7, с. 56]. Таким образом, постановка танцев в спектакле стала катализатором организации не только пространства массовых сцен в целом, но и организации сценического движения и мизансцен с участием хора. Через актёрскую характерную танцевальную пластику в хоры стали проникать элементы типичности.

В заключение хочется отметить, что художественная концепция петербургского спектакля, который приветствовал сам Петр Ильич Чайковский, легла в основу традиции всех последующих петербургско-ленинградских премьер оперы «Евгений Онегин», где в постановку танцев были заложены принципиальные находки хореографии Льва Иванова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полоцкая Э. О. О Чехове и не только о нём. М.: Авторское издание, 2006. 285 с.
2. Шольн А. Е. «Евгений Онегин» Чайковского. Очерки. Л.: Музыка, 1982. 167 с.
3. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
4. Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 5. 863 с.
5. Белинский В. Г. Современник // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 3. 684 с.
6. Яковлев В. Чайковский на московской сцене. М.-Л.: Искусство, 1940. 506 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. М.-Л.: Искусство, 1963. 533 с.
8. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1957. 370 с.

УДК: 78.072.2, 782.91

*Н. С. Ганенко*

### «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА»

«День рождения композитора. Балет М. Петипа. Музыка П. И. Чайковского. Фортепианное переложение С. Танеева» — такое шуточное музыкальное приношение ко дню рождения П. И. Чайковского, учителя и друга, делает Танеев 25 апреля 1892 г. Миниатюра для фортепиано в четыре руки, состоящая всего из 76 тактов, — великолепный образец композиторского мастерства и выдумки Сергея Ивановича. Кроме того, она раскрывает новые грани творческого и человеческого диалога двух Художников.

Сочинение это до сих пор не издано. Не привлекало оно и внимания исследователей творчества композиторов. Произведение лишь упоминалось в примечаниях к переписке Чайковского и Танеева [1, с. 179]. Причем, ошибочно указана миниатюра для фортепиано в две руки, а Г. Бернандт также включил ее в «Список неизданных произведений и работ» Танеева [2, с. 336].

Для исполнителей и слушателей произведение представляет значительный интерес. И подтверждение тому — выпуск компакт-диска «Sergei Ivanovich Taneyev. Piano Concerto in E flat major» с впервые записанными фортепианными сочинениями Танеева, в число которых вошла и миниатюра «День рождения композитора»<sup>1</sup>. Впечатляет состав музыкантов, заинтересованных в исполнении ранее не звучавших шедевров русской музыки: Дж. Бановец<sup>2</sup> и А. Водницкий (фортепиано), Владимир Ашкенази<sup>3</sup> (чтец). Музыка «балета», вероятно, в этой же записи прозвучала и в Культурном центре имени П. И. Чайковского (Москва, апрель 2011) на выставке «День рождения композитора. Музыкальное поздравление Танеева Чайковскому». Однако число посетителей выставки ограничено. Да и аудиозапись в большинстве случаев не дает возможность детально изучить, а также повторно исполнить произведение. Попытаемся хотя бы частично восполнить существующий пробел. Для этого обратимся к рукописи пьесы [3].

<sup>1</sup> Издание приурочено к 150-летию со дня рождения С. И. Танеева и выпущено английским лейблом Toccata classics (2006). Помимо миниатюры «День рождения композитора», записаны фортепианные миниатюры и незавершенный фортепианный концерт Ми-бемоль мажор (дирижер Т. Зандерлинг).

<sup>2</sup> Дж. Бановец (1936) — американский пианист, записал 10 альбомов с произведениями А. Рубинштейна, в том числе и его пять концертов для фортепиано с оркестром. Кроме того, пианистом записаны произведения Чайковского, Рахманинова и альбом «Тридцать русских народных песен» Балакирева для фортепиано в четыре руки (исполненный вместе с его учеником Элтоном Чун Мин Чанем).

<sup>3</sup> Вл. Ашкенази (1937) — известный советский и исландский пианист, дирижер, обладатель семи премий «Грэмми» в номинации «Исполнение классической музыки». В 2000 году он получил премию за исполнение второго и третьего концертов С. Прокофьева.

\* \* \*

Танеев подробно оформил титул, на который отвел целый оборот листа. Вероятно, чтобы лично преподнести рукопись другу в качестве подарка. Название «День рождения композитора» написано крупно на четвертой нотной строке по центру и выделено волнистой линией. Ниже, по центру читаем: «Балет М. Петипа / музыка П. И. Чайковского (крупно) / фортепианное переложение / С. Танеева». В нижней части листа справа указано место и дата: «Москва / 25 апреля 1892 года».

Это произведение Сергей Иванович наполняет особым подтекстом, уже в самом названии прослеживается несколько аналогий. Неслучайно здесь указание жанра. Напомним: балет, который по выражению Чайковского «та же симфония», занял особое место в его творчестве. Неслучайно и обращение в названии к имени М. Петипа: в содружестве с легендарным балетмейстером и постановщиком был создан мировой шедевр — «Спящая красавица». А в 1892-м г. шла подготовка к премьере «Щелкунчика», двуручное фортепианное переложение которого сделал Танеев<sup>4</sup>. Возможно, поэтому он и здесь отвел себе скромную роль автора фортепианного переложения?

Танеев слыл мастером шуточных произведений, причем, не только музыкальных. Достаточно вспомнить его многолетнее сотрудничество в рукописном любительском журнале «Захолустье» (1876–1889), для которого под псевдонимом «Эхидон Невыносимов (или) Ядовитов» он создал сорок три миниатюры разных жанров. Среди них такие шуточные фортепианные пьесы, как «Большой торжественный марш в 4 руки по случаю День Рождения графини Рисуевой<sup>5</sup>», «Четырехголосная fuga по случаю торжественного въезда полковника Горлопанова<sup>6</sup> в столицу для фортепиано в 4 руки<sup>7</sup>», а также произведения для голоса и фортепиано «Кантата „Апофеоз художника“», «Сцена из итальянской оперы» и др. Псевдоним композитора точно отражал его любовь к словесным «остротам». Современники неоднократно вспоминали юмористические каламбуры и стихи Сергея Ивановича, переходившие из «уст в уста». Музыкальное приношение Чайковскому исполнено доброжелательности и тонкого юмора, во всей миниатюре ощущается преклонение перед творчеством Учителя.

Словно оглядываясь на балет, Танеев снабжает миниатюру кратким содержанием. В нем в шуточной форме описана церемония поздравления Чайковского героями его произведений. Так, помимо Петра Ильича в сюжете предстают Мария из оперы «Мазепа», Герман, Лиза, князь Елецкий, пастушок Миловзор из «Пиковой дамы», Татьяна, князь Гремин, Трике из «Евгения Онегина», Иоланта, бургундский рыцарь Водемон из «Иоланты», Франческа да Римини, Орлеанская дева из одноименных произведений.

<sup>4</sup> Кроме того, Танеевым сделано четырехручное переложение 4 и 5 симфоний Чайковского.

<sup>5</sup> Псевдоним Варвары Ивановны Масловой.

<sup>6</sup> Псевдоним Николая Ивановича Маслова.

<sup>7</sup> Произведение не издано.

В автографе ремарки эти записаны на свободных нотных линейках и правом белом поле листа, причем, уже после фиксации нотного текста. Словесный комментарий отделен от музыкального текста волнистыми чертами. Для Танеева, вероятно, было важно, чтобы поясняющие слова точно соответствовали определенному фрагменту музыки, уточняя содержание произведения.

Приведем авторские комментарии полностью:

*Сцена 1-я. Композитор в серебряном венке принимает поздравления от лиц близко ему знакомых.*

*Входит Мария. Приближение Князя (мужа Татьяны).*

*Входит пианист, желающий сыграть композитору фортепианную фантазию. Мария вступает с ним в разговор.*

*Франческа да Римини влетает на облаке (исчезает, увидев Германа).*

*Входит пастушок.*

*Присутствующие замечают пролетающего журавля, очень больших размеров.*

*Герман вспоминает о Лизе, князь о Татьяне, рыцарь о Иоланте.*

*Пролетает 2-й журавль, меньших размеров.*

*Входит 2-й князь (жених Лизы), здоровается с 1-м князем и разговаривает с ним до конца вечера.*

*Приближение Орлеанской девы.*

*Герман признается в любви. Пролетает журавль, совсем маленький.*

*Герман не доканчивает своего объяснения, прерванный м-е Трике, торопливо вбегающим.*

*М-е Трике начинает петь куплет. Неожиданно врывается толпа детей. Галоп детей.*

*2-я и последняя сцена.*

*Влетает стая журавлей и начинает кружиться вместе с детьми.*

Поясним имена некоторых действующих лиц. Вероятно, тема песни «Журавель» из финала 2-й симфонии Чайковского натолкнула Танеева на мысль ввести в шуточный спектакль *журавля*. Не мог Сергей Иванович не задействовать в постановке и *детей* — героев «Щелкунчика», «Пиковой дамы»<sup>8</sup>. А в *пианисте* Танеев — первый исполнитель Концертной фантазии, второго концерта для фортепиано с оркестром — не зашифровал ли себя?

Произведение написано в *C-dur*. В рукописи подробно зафиксированы все изменения темпов, агогики (*Andantino* в 1-м, *poco più mosso* в 31-м, *Presto* в 44-м, *Vivace* в 53-м тактах), динамические, артикуляционные указания, ферматы.

Вся музыкальная ткань «Дня рождения композитора» соткана из фрагментов тем произведений Чайковского, характеризующих действующие лица спектакля. Причем темы выбраны Танеевым неслучайно: они родственны по тематизму. Наверное, поэтому композитор выбирает не всегда основные темы из арий героев. Так, Пастушок из «Пиковой дамы» представлен фрагментом вокальной

<sup>8</sup> Вспомним хор и марш мальчиков из 1-го акта «Пиковой дамы», который создал необходимый Чайковскому контраст трагичным последующим событиям оперы.

партии на слова «Не буду больше скромн, я долго страсть скрывал» из дуэта Прилепы и Миловзора (II д. «Пиково́й дамы»). Варьируя, объединяя и сочетая мелодии между собой, применяя приемы полифонического развития, Танеев при этом оставляет темы узнаваемыми. Одни встречаются единожды и, промелькнув как напоминание, исчезают. Другие полноправно участвуют в драматургии произведения.

В рукописи Танеев сопровождает практически каждую тему ремаркой, уточняющей имя действующего лица. Например, «Мария», «(журавль)», «(Герман)», «1-й князь (муж Татьяны)», «2-й князь (жених Лизы)» и т. д.

Открывает «балет» фрагмент темы (пять тактов) на текст «О милый мой, ты будешь царь земли родной!» из дуэта Марии и Мазепы<sup>9</sup>, который звучит на *p*, в темпе *Andantino*. Танеев сохраняет оригинальный ритм, тональность и размер. Уже во втором такте<sup>10</sup> к ней присоединяется (в партии левой руки) мелодия из арии Гремина («Любви все возрасты покорны», первые три такта)<sup>11</sup>. В шестом такте звучит фрагмент темы из фортепианной фантазии (в партии левой руки) и вновь мелодия из дуэта Марии и Мазепы. В 16-м такте, во время еще одного проведения темы, характеризующей Марию, уже в басу (в большой и малой октавах), а не во второй октаве, как было дважды перед этим, звучит прекрасная *cantilena* — мелодия из «Рассказа Франчески да Римини», отмеченная ремаркой *espressivo*. В партитуре Чайковский предназначает эту тему кларнету-соло. Далее, трижды, по типу канона, проходит фрагмент вокальной партии на слова «Не буду больше скромн, я долго страсть скрывал» из дуэта Прилепы и Миловзора<sup>12</sup>. Но уже во время его второго проведения врывается мелодия песни «Журавель»<sup>13</sup>, изложенная октавами в басу в увеличении (половинными и четвертями). Ее появление Танеев отмечает акцентами и ремаркой *poco marcato*. Тема «Журавель» проходит еще дважды в разном ритмическом соотношении — четвертями-восьмыми и восьмыми-шестнадцатыми. Подчеркнем: Танеев таким образом музыкальными средствами характеризует трех журавлей: «очень больших размеров» — первое проведение, «меньших размеров» — второе проведение, «совсем маленький» — третье проведение.

На протяжении последующих шестнадцати тактов возрастает напряжение: ускоряется темп, усиливается динамика, появляется авторская ремарка *appassionato*. В голосах фортепианной фактуры переплетаются отрывки тем из дуэта Иоланты и Водемона «Чудный первенец творенья»<sup>14</sup>, арий Гремина, князя

<sup>9</sup> Дуэт Марии и Мазепы из 2-й картины 2-го действия оперы Чайковского «Мазепа».

<sup>10</sup> Здесь и далее номера тактов указываются по рукописи.

<sup>11</sup> Ария Гремина из 3-го действия оперы Чайковского «Евгений Онегин».

<sup>12</sup> Дуэт Прилепы и Миловзора из 2-го действия оперы Чайковского «Пиковая дама».

<sup>13</sup> Тема шуточной песни «Журавель» использована Чайковским в качестве главной темы финала второй симфонии.

<sup>14</sup> Танеев по сравнению с оригиналом видоизменяет ритмический рисунок, сглаживая во втором такте пунктирный ритм. Обратим внимание и на то, что первое представление оперы «Иоланта» состоялось в один вечер с балетом «Щелкунчик» только в декабре 1892-го года.

Елецкого<sup>15</sup>, Иоанны<sup>16</sup>. Тема любви из «Пиковой дамы» на фоне тремоло в басу подводит к мелодии куплетов Трике<sup>17</sup>, звучащей *stretto* в разных голосах фортепианной фактуры на продолжающемся фоне тремоло на доминанте в темпе *presto*, в размере  $\frac{3}{4}$ .

Все развитие подходит к кульминации «балета»: звучит *fff* тема «Журавель» (четвертями и восьмыми), которая полифонически сплетается с фрагментами куплетов Трике в увеличении (целыми и половинными) и галопа детей из «Щелкунчика». Четыре тонических аккорда на фоне тремоло в басу торжественно завершают произведение.

\* \* \*

Подведем итог. Музыка шуточного приношения — «балета» состоит из мелодий П. И. Чайковского. Однако в выборе сюжета, тем, способов их развития, в полной мере проявилась творческая индивидуальность С. И. Танеева.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
2. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев: Монография. М.: Музгиз, 1950. 378 с.
3. Танеев С. И. День рождения композитора. Балет. [Рукопись] / ГМЗЧ В. № 394. Л. 1–2.

---

<sup>15</sup> Ария князя Елецкого «Я вас люблю» из 3-й картины оперы Чайковского «Пиковая дама».

<sup>16</sup> Ария Иоанны из 1-го действия оперы «Орлеанская дева», фрагмент на текст «Так нынешнее назначило избранье».

<sup>17</sup> Куплеты м-е Трике из 2-го действия оперы «Евгений Онегин».

УДК 7.071.1

*Н. Л. Дунаева*

### «ЧАЙКОВСКИЙ ПОСРЕДСТВОМ СТРАВИНСКОГО»

Шел 1921 год. Из «Русского балета» только что был уволен Леонид Мясин, и труппа осталась без хореографа, что было для нее катастрофой. Режиссер антрепризы Сергей Григорьев вспоминал: «После ухода Мясина Дягилев попал в труднейшее положение. Ему нужно было найти другого хореографа, так как Париж ожидал новых балетов» [1, с. 137].

Григорьев предлагал поставить «Коппелию», хотя раньше в «Русском балете» ставились только новые спектакли. Доводы Григорьева были убедительными: «Это один из лучших классических балетов и идет весь вечер» Своим предложением Григорьев невольно дал определенное направление мыслям Дягилева. «Очевидно, наша беседа запала ему в сознание. Он постоянно возвращался к этой теме, пока, наконец, однажды не заявил, что нашел идеальное решение. Нужно осуществить постановку балета Петипа „Спящая красавица“! Этот план мне показался отличным и дающим выход из наших <...> затруднений» [1, с. 147].

Надо сказать, что у Дягилева был культ Чайковского. В статье «Памяти Левитана» он писал: «Чайковский, близкий, милый поэт, самый нам близкий во всем русском музыкальном творчестве» [2, с. 115].

Культ Чайковского исповедовал и Стравинский, считавший его «великим русским композитором, который первый позволил восторжествовать в музыкальной среде серьезной точке зрения на балет» [3, с. 66]. Память о том, как он мальчиком издали увидел Чайковского, сделалась для него «одним из самых дорогих воспоминаний» [3, с. 41–42]. Вот как он описал эту сцену. «В первом антракте мы вышли из ложи в небольшое фойе позади лож. Вдруг моя мать сказала: „Игорь, смотри, вон там Чайковский“. Я взглянул и увидел седовласого

мужчину, широкоплечего и плотного и этот образ запечатлелся в моей памяти на всю жизнь <...> Смерть Чайковского, последовавшая через две недели, глубоко потрясла меня» [4, с. 48].

В «Хронике моей жизни» Стравинский вспоминал: «Зная, как я восхищаюсь этим композитором, и, надеясь, что я поддержу его идею» Дягилев, «попросил меня помочь ему привести этот план в исполнение. Надо было просмотреть партитуру балета, которую достали с большим трудом, так как, по-видимому, это вообще был единственный экземпляр в Европе <...> партитура не была даже напечатана» [3, с. 152].

Возможно, это был один из экземпляров партитур, вывезенных в Европу Николаем Сергеевым, режиссером балетной труппы Мариинского театра. Стравинский объясняет: «Дягилев хотел восстановить некоторые куски музыки, купированные при первом представлении в С-Петербурге: их не было в оркестровой партитуре, но они имелись в клавире. Я взялся их оркестровать. А так как, помимо этого Дягилев переставил порядок некоторых номеров, он просил меня

произвести гармонические и оркестровые связки, без которых нельзя было обойтись» [3, с. 152].

Сергей Григорьев, который писал свои воспоминания, пользуясь ежедневными записями, несколько дополняет Стравинского: по его словам, Дягилев «вычеркнул все, что казалось ему скучным, и заполнил эти места из других сочинений композитора. Он также попросил Стравинского оркестровать Прелюдию и вариацию Авроры в 3-м акте» [3, с. 141–142].

Декорации и костюмы были выполнены по эскизам Бакста, которого не так-то было легко уломать. Он не мог простить Дягилеву, что при постановке балета «Волшебная лавка» импрессарио поручил оформление одновременно Баксту и французскому художнику Анри Дерену. Причем ни один художник не подозревал, что параллельно работает его соперник. Узнав об этом, Бакст написал письмо давнему другу, с которым практически рвал отношения.

Но Дягилев умел уговаривать и уговорил художника.

Кроме того, импрессарио пригласил режиссера балетной труппы Мариинского театра Н. Сергеева, жившего в Париже, который досконально знал хореографию Петипа.

Была выработана и стратегия. Она заключалась в том, что Стравинский, авторитет которого был в музыкантских кругах очень велик, должен опубликовать открытое письмо в газете «The times» (Премьера должна была произойти в Лондоне), в котором выразил свое преклонение перед Чайковским. Письмо было опубликовано 18 октября 1921 г. В нем Стравинский писал: «Для меня было большой радостью узнать, что Вы ставите шедевр нашего великого и любимого Чайковского — „Спящую красавицу“ <...> Кроме того, мне как музыканту доставляет большое удовлетворение видеть на сцене эту непосредственную вещь в эпоху, когда люди, не являющиеся ни простодушными, ни наивными, ни <...> непосредственными, тщатся достичь в своем творчестве простоты и „скромности“. Чайковский самой природой был в полной мере наделен всеми этими достоинствами. Вот почему он никогда не боялся дать себе волю, хотя жеманные господа и академического, и *рафинированного* (здесь и далее выделено в тексте — Н. Д.) толка были шокированы искренностью и безыскусностью его музыки <...>».

Чайковский обладал *мелодическим* даром, и *мелодия* — самое главное во всех симфониях, операх и балетах, созданных им.

Для меня совершенно не существенно, что его мелодии не всегда равноценны. Важно, что он был творцом *мелодий*, а это дар чрезвычайно редкий и ценный» [5, с. 504]. Далее, переходя непосредственно к «Спящей красавице», композитор отмечал: «Этому культурному человеку с его знанием старинного творчества и старинной французской музыки не было необходимости вдаваться в археологические изыскания, чтобы воспроизвести эпоху Людовика XIV; он выразил ее характер на своем музыкальном языке, предпочитая сознательной, но вымученной стилизации невольные, зато живые исторические неточности — смелость, доступная только большим художникам» » [5, с. 504].

В заключение Стравинский доверительно сообщал читателям: «Совсем недавно мне удалось заново просмотреть партитуру балета. Я инструментовал некото-

рые номера, которые оставались не оркестрованными или незавершенными. Я провел несколько очень приятных дней снова и снова убеждаясь в свежести и изобретательности, силе и мастерстве музыки. И я искренне желаю, чтобы ваша аудитория во всех странах мира воспринимала этот балет так же, как воспринял его я, русский музыкант» [5, с. 504].

Приехав в Лондон, Стравинский умилился той тщательности, с какой подготавливал импресарио спектакль. Он вспоминал: «Дягилев работал над ним с любовью и еще раз показал в нем свое глубокое понимание балетного искусства. Он вложил в эту постановку всю душу, все силы, причем трудился совершенно „бескорыстно“, так как в данном случае он не выступал как новатор, и не было никаких новых форм, которые могли бы возбудить любопытство публики» [3, с. 156].

Надежды на длительный показ «Спящей красавицы» не оправдались. Английская публика не была подготовлена к просмотру трехактного балета: сборы падали.

Театральный предприниматель Э. Столь в возмещение убытков конфисковал декорации и костюмы Бакста.

Дягилев был огорчен. Ему так хотелось показать балет в Париже. Это было его заветной мечтой. Еще бы, показать французам эпоху Короля-солнца!

Однако Дягилев не был бы Дягилевым, если бы не нашел выход. Григорьев вспоминал: «Тогда, в 1922 году, отмечалось столетие со дня рождения Петипа, и Дягилев сгорал от желания показать Парижу образец его творчества, ему пришла в голову мысль отобрать несколько лучших танцев из „Спящей красавицы“ и показать их в виде сюиты. В результате получился великолепный балетный дивертисмент, который он назвал „Свадьба красавицы в зачарованном лесу“, или, коротче, „Свадьба Авроры“. Поскольку у Дягилева не было средств на создание нового оформления, он использовал оформление балета Бенуа „Павильона Армиды“» 1909 г. [1, с. 146]. «Свадьба Авроры» стала одним из популярнейших спектаклей «Русского балета». Премьера состоялась 18 мая. Дягилев и Стравинский использовали тот же маневр: открытое письмо теперь было опубликовано в «Figaro».

«Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, — пишет Стравинский, — и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, // правила над произволом, // порядка над „случайностью“. Если угодно, я подхожу таким образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому» [3, с. 156–157].

Прошло несколько лет.

В Париже образовалась новая компания — «Балеты Иды Рубинштейн».

Возможно, Бенуа был инициатором создания этой антрепризы, просуществовавшей до 1934 г. включительно и давшей четыре сезона представлений. Предприятие открывало перед художником новые горизонты и, прежде всего, стабильный заработок: вопрос об эмиграции решался окончательно.

Роль, которую Бенуа занял в антрепризе, была исключительной. Помимо оформления спектаклей (его дети, Николай и Елена, продолжали расписывать декорации), он строил репертуар, разрабатывал сценарии, принимал участие в подборе хореографов и артистов, делал заказы композиторам.

«Балеты с музыкой Баха, Онеггера, Шуберта, Листа и Мильо (так! — *Н.Д.*), Чайковского и Стравинского, Бородина <...> — были всецело созданы по моей инициативе, — писал он Ф. Нотгафту в конце первого сезона»<sup>1</sup> [6, с. 635].

Стравинский вспоминал: «Я был занят окончанием музыки „Аполлона“, когда в конце 1927 года получил предложение госпожи Иды Рубинштейн написать балет для ее спектаклей» [3, с. 212].

Композитор ответил принципиальным согласием.

Замысел же использовать музыку Чайковского принадлежал А. Бенуа, которому хотелось прославить русского композитора, тем более, что во Франции многие относились к нему прохладно.

«Милый и дорогой друг! — писал Бенуа Стравинскому, — Я был несказанно обрадован, что Ты ответил принципиальным согласием на обращение Иды Львовны». Объясняя композитору свой «проект» — «C'est du Tchaikovsky à travers Stravinsky»<sup>2</sup>, он продолжал: «У меня уже давным-давно было желание сделать что-либо на музыку дяди Пети (так Бенуа любовно называл Чайковского — *Н.Д.*) не специально балетную. На самом деле, дядя Петя всю жизнь (сам, быть может, того не сознавая) только и писал балеты, и все эти сокровища вызывают самые увлекательные мысли зрелищного порядка, вынужденные лежать под спудом и не получают своей пластической реализации. <...> Другое дело, если бы набрать вещей фортепианных, которые бы сочетать в порядке, подчиненном известному сюжету; еще лучше — к которым, раз уже сочетавшимся по чисто музыкальным *affinités*<sup>3</sup>, сюжет затем был бы подобран. Для примера назову ряд „кандидатных“ с моей точки зрения вещей» [7, с. 261].

Далее Бенуа перечисляет длинный список этих вещей: тут и пьесы из «Времен года», и «Ната-вальс», и романс из сборника «Шесть пьес. Op. 19 № 1 — «Вечерние грезы» № 2 — «Юмористическое скерцо», № 3 «Листок из альбома» и многое другое.

Продолжая письмо, Бенуа спрашивает: «Лучше поставить вопрос ребром. Нравится Тебе самая идея почтить дядю Петю и сделать нечто новое из него же самого? Если нравится, если в отношении этого божественного человека то, что Ты уже сделал в отношении другого божественного человека — Перголези<sup>4</sup>, то воскликни просто „великолепно“ и дело окажется в шляпе. <...> Могу прибавить только молитву: „Дай Бог, чтобы Тебе мое предложение показалось бы интересным и чтобы то чудесное, что мне мерещится, получило бы благодаря Тебе, свое осуществление!“»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Бенуа А. Н. Письмо Ф. Ф. Нотгафту от 25. 03.10929 [См.: 6].

<sup>2</sup> «Это Чайковский посредством Стравинского» (*франц.*).

<sup>3</sup> «свойствам» (*франц.*)

<sup>4</sup> На основе музыки Перголези и других итальянских композиторов Стравинский создал балет «Пульчинелла»

<sup>5</sup> Бенуа А. Н. Письмо И. Ф. Стравинскому от 12 декабря 1927. [См.: 7, с. 258–259].

Публикатор и комментатор этого письма В. П. Варунц отмечает: «Странно, но в „Диалогах“ нет ни единого слова о той роли, которую сыграл Бенуа при создании „Поцелуя Феи“, хотя совершенно очевидно, что она была первостепенной даже в подборе тех произведений Чайковского, которые будут здесь аранжированы Стравинским. <...> Вот уж о чем действительно следовало бы сказать в „Диалогах“ — это о том, что приблизительно половина соч. Чайковского, которые названы здесь Бенуа, были затем использованы Стравинским в партитуре „Поцелуя феи“»<sup>6</sup>. Думается причиной, по которой имя Бенуа не было упомянуто, — избыточный эгоцентризм композитора.

В. П. Варунц в «Комментариях» отмечает: «Стравинский в „Диалогах“ представил три градации заимствования музыки Чайковского:

1. Прямое цитирование „Колыбельная“, „Зимний вечер“,
2. „имитация“ (Фея Карабос и антракт из „Спящей красавицы“, вариация из того же балета,
3. „моя музыка“» [7, с. 261].

Стравинский так объяснял свое согласие написать музыку балета: спектакли намечались на ноябрь и должны были совпасть с 35-летней годовщиной со дня смерти Чайковского. Дата эта отмечалась в парижских русских церквях «Все это побудило меня принять предложение. Я получил возможность выразить свою искреннюю дань восхищения замечательному таланту этого композитора» [3, с. 212].

Стравинскому была предоставлена полная свобода выбора сюжета для будущего балета. Принявшись за поиски подходящей канвы, «стараясь держаться направления, характерного и близкого по духу музыке Чайковского», он наткнулся на сказку Андерсена, «Снежная Королева», которая показалась ему «как нельзя более подходящей» для его замысла. «Я взял эту тему и развил ее следующим образом, фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день его рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя. В ту минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у земли. <...> Я постарался почтить творчество Чайковского, и сюжет показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллегорию: муза точно также отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях» [4, с. 190].

Однако когда композитор оказался в Париже, его огорчила хореография Нижинской. «Я представлял себе, что танцы фантастических персонажей будут исполнены в белых пачках, в сельских же сценах, которые разворачиваются среди швейцарского пейзажа, действующие лица, одетые в костюмы туристов, будут смешиваться с толпой приветливых традиционно-театральных поселян», но так «как сроки спектаклей г-жи Рубинштейн были не за горами», композитор не стал вмешиваться [4, с. 190].

Жизнь балета была недолгой, потому что главной исполнительнице, Иде Рубинштейн, эта роль не подходила и была ей технически трудна. Балет прошел

<sup>6</sup> Варунц В. П. Комментарии. [7, с. 261].

два раза в Гранд-Опера под управлением автора, один раз в театре де ля Моне в Брюсселе, один раз — в Монте-Карло. В последний раз балет шел в Милане в театре Ла Скала, после чего Рубинштейн сняла его с репертуара.

Надо сказать, что композитор не унывал из-за этого:

«По примеру других моих балетов я сделал из „Поцелуя феи“ оркестровую сюиту, которая ввиду небольшого состава оркестра, может быть использована без особых трудностей. Я часто ею дирижирую» [3, с. 213].

Мы рассмотрели обращение Стравинского к музыке Чайковского в 1921–1928 гг., оставляя в стороне анализ хореографии балетов и мастерства танцовщиков, не оценивая декорации Бакста, не анализируя музыкальный материал, но строго придерживаясь темы, заявленной в названии статьи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев С. Л. Балет Дягилева 1909–1929. М., Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1993. 382 с.
2. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах / Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: «Изобразительное искусство», 1982. 1072 с.
3. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 267 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Изд-во «Музыка», 1971. 448 с.
5. Стравинский И. Ф.. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: Т. II. 1913–1922. М.: издательский дом «Композитор», 2003. 799 с.
6. Бенуа А. Александр Бенуа размышляет. М.: «Советский художник», 1968. 752 с.
7. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: Т. III. 1923–1939. М.: издательский дом «Композитор», 2003. 942 с.

УДК 781.62

*К. А. Иванова*

## «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО НА УРОКАХ РИТМИКИ

Воспитывая вкус к традиционным, свойственным академическому музыкальному искусству ценностям на уроках ритмики, мы можем обратиться к «Детскому альбому» П. И. Чайковского — великолепному музыкальному материалу, открывающему бесконечное многообразие выразительных возможностей ритма. «Детский альбом» композитор написал в мае 1878 г., посвятив его своему шестилетнему племяннику — Володе Давыдову. В цикле 24 миниатюры, имеющие несколько относительно самостоятельных сюжетных линий. Характерной чертой пьес является яркая, близкая внутреннему миру ребенка образность, определенность и отчетливость структуры и ритма, понятный мелодический язык. На примере музыки «Детского альбома» учащиеся могут ознакомиться с танцевальными ритмами вальса, марша, польки, мазурки, русской плясовой, тарантеллы и другим.

Для практической работы с учениками первых классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на уроках ритмики, были разработаны упражнения. Данные упражнения направлены на развитие ряда навыков, необходимых будущему артисту балета, таких как координация, ориентирование в пространстве и коллективе, устойчивость в заданном темпе и другие. Одним из условий успешного выполнения упражнений является внимание, включающее в себя умение сосредоточиться на поставленной задаче и её техническом выполнении. В упражнениях используются простые движения (приставной шаг, хлопки, ходьба), которые постепенно усложняются (сочетаются два или несколько элементов одновременно), подготавливая учеников к более трудным координационным задачам.

Моторно-пластические упражнения, основанные на использовании ритмического рисунка фортепианных миниатюр, способствуют активизации чувства ритма учеников и выполняют связующую роль в образно-смысловом восприятии балетной музыки П. И. Чайковского.

Рассмотрим несколько упражнений, освоенных учащимися на уроках ритмики.

### **«Игра в лошадки»**

Учащиеся двигаются под музыку приставным шагом по кругу, при выключении музыки дети продолжают движение, стараясь сохранить единство метра. Когда музыка включается, скорость движения учащихся должна совпасть с темпом музыки. Такое умение, как устойчивость в темпе, то есть соблюдение скорости пульса, усваивается детьми не сразу, наблюдается тенденция к ускорению или



замедлению темпа. В процессе тренировки у учеников развивается слуховое внимание, позволяющее точно выполнять поставленную задачу.

Задача упражнения: сохранить ощущение сильной доли в заданном темпе, научиться слышать пульсацию музыки в то время, когда музыка перестает звучать.

### **«Марш деревянных солдатиков»**

Ученики идут вперед двумя параллельными линиями, хлопая в ладоши в момент сильной доли. Затем меняют направление движения. Учащиеся должны ясно представлять пространственную схему упражнения. Сначала отрабатываются отдельные элементы — шаги, хлопки, перестроения, которые впоследствии сочетаются в единое целое.

Задачи упражнения: научиться ориентироваться в пространстве и коллективе, соблюдать заданное направление, одинаковое расстояние между идущими, добиваться синхронного и четкого исполнения.



### **«Вальс»**

На счет «раз» ученики делают шаг вперед, на «два-три» — шаги назад. Движение вперед на сильную долю и движение назад на слабые моменты времени помогают усвоению навыка передачи акцента в движении. После того, как дети



начинают успешно выполнять данное задание, оно усложняется — добавляется хлопок в ладоши на синкопированную вторую долю. Совершая хлопок, учащиеся должны сохранить ощущение опорной первой доли, отмечая момент ее прихода движением ног. Первая доля такта не должна акцентироваться, но должна ощущаться как главная метрическая опора, позволяющая ощутить эффект синкопы. Такие упражнения требуют внимания от всех участников, так как от работы каждого зависит работа всего коллектива.

Задача упражнения: добиться координационной точности и свободы двигательного аппарата.

#### **«Неаполитанская песенка»**

Ученики делятся на две группы. Первая выстукивает ногами ритм аккомпанемента, вторая хлопками исполняет ритм мелодии. Группе, ведущей аккомпанемент, нужно ясно и ровно задавать ритм, для того, чтобы хлопки могли вступить вовремя — на слабую долю такта. Важно добиться четкого воспроизведения каждой ритмической партии отдельно, затем соединить группы. Необходимо выработать навык взаимодействия работы в коллективе, чтобы ученик, исполняя свою партию, параллельно научился слышать ритмический рисунок другой партии.

Задача упражнения: освоение ритмической партитуры без музыкального сопровождения, ритмическое взаимодействие партий.



#### **«Немецкая песенка»**

На затактовую долю учащиеся приподнимаются на полупальцы, на сильную долю — опускаются. Затем осваивают данную задачу с шагами вправо и влево. Требуется точное совпадение движения с музыкальным акцентом, чередующимся потактово. Следующий этап — знакомство с дирижерским жестом. После освоения тактирования, учащимся дается более сложное задание — сочетание шага с тактированием. Необходимо определенное время, чтобы дети смогли добиться согласованности движений и легкости владения определенными навыками.

Задача упражнения: умение вступать на затактовую долю, воспроизводить заданный ряд последовательных действий, овладеть координацией движений. Ознакомление с дирижерским жестом, тактированием на три четверти.



В процессе освоения ритмических упражнений выявляются индивидуальные возможности учащихся. Развивая ритмические навыки, одновременно развиваются навыки моторные, что позволяет быстро усваивать новые сложные двигательные действия и закреплять изученные с изменением условий.

В процессе работы дети учатся согласовывать движения с характером и настроением музыки, благодаря моторно-пластической проработке материала. Здесь же формируется важное качество — навык коллективного взаимодействия. Учащиеся, справляясь с поставленными задачами, накапливают опыт общения между собой, получают эмоциональный отклик, уверенность в собственных действиях. Происходит воспитание внутренней дисциплины, осознание личной ответственности.

Упражнения способствуют последовательному формированию и развитию основ музыкального ритма, а музыка Чайковского придает эмоциональную окраску движениям, помогая выполнять поставленные задачи с удовольствием.

Передача ритма в движении, основанная на метроритмических формулах музыки «Детского альбома» П. И. Чайковского, способствует развитию координации, музыкального слуха, внимания. Музыка и движение — путь к развитию и совершенствованию чувства ритма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштадт С.* «Детский альбом» П. И. Чайковского. М.: Классика-XXI, 2003. 80 с.
2. *Александрова Н.* Ритмическое воспитание. М.: Политиздат, 1924. 16 с.
3. *Бергер Н.* Сначала — РИТМ. СПб.: Композитор, 2004–2006. 72 с.
4. *Волкова Г.* Логопедическая ритмика. СПб., 2010. 352 с.
5. *Гринер В. А.* Ритм в искусстве актера. — М.: Просвещение, 1975. — 138с.
6. *Збруева Н.* Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. — М.: ВЦХТ, 2003. — 144с.
7. *Руднева С., Фиш Э.* Ритмика. Музыкальное движение. М.: Просвещение, 1972. 334 с.

УДК 712.03

*Е. М. Коляда*

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ  
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ  
ПОДМОСКОВНЫХ УСАДЕБ

Неотъемлемой частью художественного наследия России является усадебная культура [См.: 1–3], расцвет которой пришелся на конец XVIII — первую половину XIX столетия. Наиболее интенсивно строительство усадеб в этот период велось в Подмоскovie, где не только природа, но и исторические реалии создавали необходимую среду для формирования русского дворянского усадебного быта.

На рубеже XVIII–XIX вв. складываются традиционные для русского усадебного зодчества принципы организации объемно-пространственной композиции, которую составлял господский дом, возводившийся, как правило, в классическом стиле, флигеля и служебные постройки, обычно стоящие по бокам главного здания и обширное открытое пространство, представленное фруктовым садом, прогулочным парком и зелеными массивами лугов, полей и лесов. К господскому дому со стороны парадного фасада вела въездная аллея, подчеркивавшая торжественность встречи с владельцем усадьбы. А парк и фруктовый сад, переходящий в хозяйственные угодья, были устроены с противоположной парадному фасаду стороны дома. В композицию усадьбы нередко входила церковь и родовое кладбище. При идентичности организации усадебной территории каждый ансамбль отличался своеобразием архитектуры и индивидуальным характером оформления парковых картин, в основу создания которых было положено стремление воздействовать в первую очередь не на разум, а на эмоции человека<sup>1</sup>. Именно поэтому парковые композиции были наполнены объектами, вызывающими исторические или литературные ассоциации [См.: 4–6]. Совпавший с развитием романтизма расцвет усадебной культуры породил свою неповторимую образность, в каждом отдельном случае дававшую богатую пищу для воображения [См.: 7, 8].

Но во второй половине XIX столетия этот прекрасный мир постепенно начинает разрушаться. Новые усадьбы почти не создаются, а старинные владения приходят в запустение. Их дома ветшают, а парки зарастают и теряют прежнюю выразительность. Разорившиеся владельцы продают родовые гнезда под застройку или нарезают обширные парковые территории на участки для сдачи в аренду. При этом вырубаются значительные зеленые массивы, важные в художественно-образном плане.

---

<sup>1</sup> Несмотря на то, что русская усадьба особенно в парковом пространстве нередко предстает перед нами как сложная художественно-образная система, нельзя забывать о том, что она продолжает функционировать как хозяйственная единица, приносящая владельцу доход.

На фоне разрушения старинных усадеб в среде русской интеллигенции возникает непреодолимое желание хоть на время покинуть суетный город и соприкоснуться с исчезающей красотой этого далекого, но невероятно пленительного мира, связывающего прошлое и настоящее, частное и общественное, природу и жизнь человека, реальное и вымышленное. Подмосковные усадьбы в этом плане, пожалуй, больше других привлекали внимание современников [См.: 9, 10]. Не мог быть равнодушным к этому миру и великий русский композитор Петр Ильич Чайковский, для которого творить в относительном удалении от городской суеты в 1880–90-х гг. становится жизненно необходимо.

В 1884 г. Петр Ильич принимает приглашение баронессы Надежды Филаретовны фон Мекк<sup>2</sup> погостить в недавно приобретенном ею поместье Плещеево<sup>3</sup>. Это была старинная усадьба, расположенная на левом берегу живописной р. Пахты [См.: 11]. История формирования этого поместья относится к XIV в. На протяжении многих столетий владельцами усадьбы были Плещеевы, Морозовы, Пospelовы, Перепечены, Черкасские, Лазаревы, Абамелек-Лазаревы. Каждый владелец привносил в архитектуру и парковое пространство Плещеева свое видение сельской жизни. Облик усадебных построек, возведенных здесь до 1821 г., представить теперь довольно трудно. Можно предположить, что в конце XVIII столетия доминантой комплекса являлся дом, перед которым был устроен парадный двор и широкая подъездная аллея. Такой принцип организации пространства был характерен для русского усадебного зодчества того времени. В 1821–1822 гг. по заказу князя А. А. Черкасского архитектором Е. Д. Тюриным<sup>4</sup> из кирпича был построен барский дом в классическом стиле и неподалеку возведен неоготический одноэтажный флигель [См. 12–14]. Вероятно, новые здания были построены на месте прежних, обветшавших строений, с сохранением прежней разбивки участка. В объемно-пространственную композицию спроектированного Тюриным ансамбля, помимо дома и флигеля, вошли оранжереи и обширный парк, с размещенными на его территории разнообразными малыми архитектурными формами (мостиками, беседками и др.). Парадный въезд в усадьбу был оформлен величественными обелисками, придающими всей композиции заверченный вид. В 1860-х гг. строительные работы в усадьбе были возобновлены архитектором Д. А. Корицким<sup>5</sup> по инициативе новых владельцев Лазаревых. В годы, когда усадьба принадлежала баронессе фон Мекк, строительные работы не проводились, и усадьба предстала перед композитором в поэтической красоте былого величия. Чайковский гостил здесь в сентябре-октябре 1884 г. В первый же день своего

<sup>2</sup> Надежда Филаретовна фон Мекк (1831–1894) — известная ценительница музыки и меценатка, жена железнодорожного магната.

<sup>3</sup> Усадьба Плещеево расположено вблизи г. Подольск. Надежда Филаретовна фон Мекк приобрела поместье Плещеево в 1882 г. и владела усадьбой с 1882 по 1894 гг.

<sup>4</sup> Евграф Дмитриевич Тюрин (1792–1870) — московский архитектор, преподаватель, коллекционер. Работал над созданием построек в ряде подмосковных усадеб, строил храмы, жилые и общественные здания в Москве и Подмосковье.

<sup>5</sup> Дмитрий Андреевич Корицкий (1822–1886) — владимирский губернский архитектор.

пребывания в Плещеево композитор писал Надежде Филаретовне: «Я не в силах высказать Вам в настоящей силе степень своего восторга от Плещеева, хотя я ожидал самых приятных впечатлений, но действительность бесконечно превысила мои ожидания...» [15]. Обстановка усадьбы располагала к уединенному отдыху и работе. В доме баронессы находилась великолепная коллекция музыкальных инструментов и нот. А старинный парк с тенистыми аллеями создавал необходимую для композитора атмосферу творческого поиска. Недолгое пребывание Чайковского в усадьбе оказалось невероятно плодотворным, здесь он закончил «Концертную фантазию», писал музыку к романсам, работал над симфонией «Манфред», изучал клавиры опер М. П. Мусоргского «Хованщина» и «Парсифаль» Р. Вагнера.

Пребывание в старинной усадьбе произвело на композитора неизгладимое впечатление, о чем он и писал баронессе: «Последний вечер провожу в Плещеево и ощущаю грусть вместе со страхом. После месяца полного уединения не так-то легко очутиться в омуте петербургской жизни. Приношу Вам, бесценный, дорогой друг, самую горячую благодарность за то, что приютили меня в Плещеево, о котором я сохраню самое приятное воспоминание, как часто в Петербурге я буду мысленно переноситься в этот тихий, милый дом» [15]. За время, проведенное в усадьбе, композитор окончательно утвердился в мысли поселиться в Подмосковье. В Плещеево Чайковский бывал и позже, но это не были долгие визиты. Будучи человеком деликатным, Петр Ильич не стремился пользоваться расположением баронессы, предпочтя арендовать загородный дом. К сожалению, современное состояние этой усадьбы ничем не напоминает тот уголок тишины и отдохновения, который стал так дорог композитору<sup>6</sup>. В настоящее время территория владения застроена сооружениями разного назначения. Двухэтажное здание бывшего барского дома сильно изменилось. Оно лишилось своего декоративного убранства и одного из двух ризалитов главного фасада. Сохранились каменные обелиски, некогда обрамлявшие въезд в поместье, но они уже не предвещают встречи с некогда величественным домом и романтическим парком. Возведенный в 1820-х гг. в неоготическом стиле флигель в 1992 г. был перестроен в церковь Богородицы «Взыскание погибших». О былом предназначении и стилистике здания говорят детали фасадной композиции, в которых еще сохраняются черты неоготики. Парк, в котором любил гулять композитор, утратил целостность, большинство посадок уничтожено.

Старинный усадебный мир манил композитора, обещая не только уединение, но и встречу с пленительными образами прошлого, дающими богатую пищу для воображения и творчества. Чайковский принимает решение арендовать небольшой загородный дом в живописном месте, подальше от городского шума, где можно было бы полностью посвятить себя музыке. Но сразу найти такой дом

<sup>6</sup> В разное время на территории усадьбы размещались: трудовой лагерь, санаторий, туберкулезный диспансер, общежитие, что никак не способствовало сохранению построек и самого парка.

не удалось. Ведь для композитора, которому необходимо было периодически наведываться по делам то в Москву, то в Санкт-Петербург, важно было, чтобы усадьба располагалась вблизи железнодорожной станции.

Городом, в окрестностях которого было множество сдаваемых в наем старинных поместий, был г. Клин<sup>7</sup>, являвшийся железнодорожной станцией между двумя столицами. Из-за большой занятости поиски усадьбы Чайковский поручил своему слуге А. И. Софронову, который сделал выбор в пользу усадьбы Майданово, принадлежавшей в те времена помещице Н. В. Новиковой. В Майданово композитор переехал в феврале 1885 г. и жил здесь до 1887 г. Усадьба находилась в живописном месте, в двух километрах от Клина. Старинный дом стоял на высоком берегу реки в окружении обширного парка, на который открывались прекрасные виды из окон.

Усадьба Майданово была основана в начале XVIII столетия дядей Петра I боярином Л. Н. Нарышкиным и на протяжении всего столетия принадлежала его потомкам. Именно в XVIII в. был сооружен большой господский дом дворцового типа, с характерным для того времени симметричным планом и анфиладным принципом организации интерьеров. Торжественности главного фасада вторило убранство парадных залов, а регулярный парк, особенно в ближайшей к дому части, подчеркивал величие архитектурных объемов. Пейзажная часть майдановского парка, созданная во времена Нарышкиных, отличалась большой выразительностью, живописностью и наличием романтических по характеру уголков. Но в XIX столетии усадьба сменила нескольких хозяев<sup>8</sup>, что не могло не сказаться на сохранности ее построек и организации парковых пейзажей.

Владелица Майданово Н. В. Новикова сдала Чайковскому три комнаты старого дома. Старинное здание показалось композитору огромным и холодным, а сохранившиеся остатки былой роскоши казались нарочитыми и неуместными<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Усадьбы этого и соседних районов связаны с жизнью и деятельностью многих выдающихся русских людей. Близ Клина была усадьба видного ученого Д. И. Менделеева «Боблово», гостями которого были художники Н. А. Ярошенко, А. И. Куинджи, И. Е. Репин. По соседству с Клином, в Солнечногорском районе в Шахматово любил отдыхать А. А. Блок. В Борисово жила и работала скульптор В. И. Мухина. В Нудоле была усадьба семьи декабриста М. А. Волкова. В окрестностях села Троицкое, вблизи деревни Стрелково, находилась усадьба Игрищево художника В. Г. Перова. В Майданово и Фроловском часто бывал композитор А. Н. Скрябин. В Демьяново часто гостил С. И. Танеев. В Клин приезжал М. А. Балакирев, позже здесь бывал Д. Д. Шостакович. В Демьяново жил и работал великий русский ученый-физиолог К. А. Тимирязев. В начале XX в. здесь творил художник А. М. Васнецов. В деревне Горбово жил писатель Н. Н. Златовратский. В селе Соголево гостил Л. Н. Толстой и т. д.

<sup>8</sup> Нарышкиным усадьба принадлежала до первой половины XIX века. Затем ее хозяйкой стала вдова коллежского асессора А. И. Карцева. В 1861 г. усадьба перешла во владение Н. В. Новиковой.

<sup>9</sup> Парадные залы старинных усадебных домов всегда отличались официальностью и редко носили отпечаток личности владельца. В отличие от парадных залов обстановка жилых помещений способна была многое поведать о владельцах, их образе жизни, привычках, интересах, вкусах.

К сожалению, после частой смены владельцев и долгого запустения старый майдановский дом уже не мог стать для композитора той средой, которая могла сообщить что-либо примечательное и послужить источником вдохновения. Иное впечатление оставлял старинный парк. Именно он стал для Чайковского местом отдохновения. Здесь все взывало к творчеству. Композитора привлекали одинокие прогулки по обширному владению, образы прошлого, оживающие в силуэте старого дома, стоявшего среди заросшего парка. Несмотря на то, что характер интерьеров барского дома претил Чайковскому, он наслаждался в Майданово одиночеством, тишиной и свободой: «...что за наслаждение, что за чудный отдых доставляет мне это одиночество, эта тишина и свобода!!! Какое счастье быть у себя! Какое блаженство знать, что никто не придет, не помешает ни занятиям, ни чтению, ни прогулкам!» [15]. В Майданово Чайковский работал над новой редакцией оперы «Кузнец Вакула», симфонией «Манфред», оперой «Чародейка» и другими музыкальными произведениями.

Если зима и весна в усадьбе прошли в уединении и творческих поисках, с приходом лета композитор почувствовал себя неудобно. Все дело в том, что мода на дачный отдых и попытки многих владельцев старинных усадеб за счет дачников разрешить свои материальные проблемы, делали загородные владения довольно шумными в летний сезон. Майданово не было в этом смысле исключением. Уединение Петра Ильича, искавшего тишины и покоя, было нарушаемо шумными дачниками, постоянно гулявшими под окнами дома и в парке. Но попытки найти другое место для пребывания не увенчались успехом, и осенью этого же года композитор снова принимает предложение Н. В. Новиковой остаться в Майданово. На этот раз ему было предложено поселиться в небольшом домике, стоявшем в стороне от основных усадебных построек. В этом доме некогда жила сама хозяйка и теперь, не желая расстаться со своим арендатором, Новикова уступила его композитору. Значительным преимуществом дома было то, что при нем имелась огороженная часть сада, недоступная для дачников. Кроме того, в отличие от большого и холодного главного усадебного здания, этот дом был уютным и хорошо меблированным. «Я чрезвычайно доволен своим домиком, своим одиночеством и свободой, и беспрестанно благодарю бога, ниспославшего мне, наконец, то, чего я так давно жаждал» [15]. В целом, обстановка нового места обитания композитора соответствовала не только стремлению Петра Ильича обрести уединение и заняться творчеством, но и способствовала активной благотворительной деятельности. Живя в Майданово, композитор обращает внимание на положение местных крестьян и принимает живое участие в их жизни. Его усилиями здесь была открыта школа для крестьянских детей.

Несмотря на то, что Майданово подпитывало творческие силы композитора, следующие годы пребывания здесь доставили Чайковскому большие хлопоты и покидая весной 1887 г. усадьбу, казалось, он уже никогда сюда не вернется. Но в сентябре композитор возвращается в Майданово, надеясь приобрести участок земли у хозяйки, начавшей продажу поместья по частям. Но долгие переговоры так и не привели к покупке собственной земли, а сама усадьба, увы, не сохранилась до наших дней.

Живя в Майданово, Чайковский часто посещал усадьбу Демьяново<sup>10</sup>, которая в тот период принадлежала В. И. Танееву<sup>11</sup>. Формирование архитектурно-паркового ансамбля в Демьяново относится к 1770-м гг., когда тогдашний владелец И. Г. Наумов инициирует строительство барского дома и служебных корпусов. Объемно-пространственную композицию усадьбы составлял ансамбль построек, созданный в стиле раннего классицизма. Планировка территории соответствовала традиционной схеме того времени. Доминантой композиции являлся двухэтажный кирпичный дом, фасады которого были равномерно расчленены пилястрами большого ордера. Перед парадным фасадом здания был устроен просторный партер, подчеркивавший торжественность фасадной композиции. Пейзажная часть парка представляла собой сеть аллей с включенной в нее системой прудов. На берегу одного из них была установлена скульптура Минервы, воздвигнутая в 1785 г. в честь посещения усадьбы императрицей Екатериной II<sup>12</sup>. В ансамбль усадьбы была включена Успенская церковь, возведенная еще по инициативе Г. Я. Наумова<sup>13</sup>. После смерти И. Г. Наумова поместье перешло к его дочери — камергерше М. И. Римской-Корсаковой. В 1807 г. Демьяново было продано помещице А. А. Полторацкой, а позже усадьбой владела семья Мертваго. Несмотря на то, что во второй половине XIX столетия усадьба начала приходить в упадок, она продолжала оставаться своеобразным культурным центром района<sup>14</sup>.

В 1883 г. Демьяново приобретает В. И. Танеев. Чайковского, часто бывавшего в здесь, привлекала не только возможность общения с интересными ему людьми (владельцами и гостями Танеевых)<sup>15</sup>, но и овеянное легендами прошлое этого старинного владения. К сожалению, комплекс усадебных построек Демьяново практически не сохранился. Здания руинированы, парк в основном застроен, лесные уголья сильно поредели от многочисленных рубок<sup>16</sup>. Регулярная часть парка с партером за последнее столетие также сильно пострадала. От некогда былого величия усадьбы сохранились лишь фрагменты центральной аллеи и пруды пейзажной части парка. Из построек, дошедших до наших дней, уцелела только Успенская церковь.

В марте 1888 г. Чайковский арендовал дом в усадьбе Фроловское. Это поместье было расположено в месте более живописном, чем Майданово и Демьяново.

<sup>10</sup> Усадьба Демьяново в летописях впервые упоминается как вотчина Андрея Колычева. Во второй половине XVIII в. усадьба принадлежала генерал-майору Г. Я. Наумову.

<sup>11</sup> Владимир Иванович Танеев (1840–1921) — русский философ, юрист и общественный деятель, старший брат композитора С. И. Танеева.

<sup>12</sup> Для усадебного зодчества было характерно увековечивать события, связанные с посещением поместий монархами, строительством торжественных по характеру павильонов или установкой статуй аллегорического содержания.

<sup>13</sup> В начале XIX в. здание храма было объединено с трапезной и колокольней, некогда стоявшей отдельно.

<sup>14</sup> В разное время здесь бывали А. С. Пушкин, С. Т. Аксаков, Г. Р. Державин, ученый К. А. Тимирязев, художник А. М. Васнецов.

<sup>15</sup> Усадьба — это своеобразная соперница городского салона, объединяющая поэтов, писателей, художников, интеллектуалов своего времени.

<sup>16</sup> Часть усадебных территорий теперь принадлежит туберкулезному диспансеру, под нужды которого были перестроены многочисленные парковые павильоны.

Старый барский дом был возведен на высоком холме, с которого открывались необыкновенно красивые пейзажи. К услугам композитора был старинный сад, переходивший в дремучий лес. Но, самое главное, Фроловское находилось в стороне от оживленных в летнее время дачных мест, и полное отсутствие назойливых поселенцев создавало необходимую обстановку для творческих экспериментов композитора. Обаяние запущенного сада и заброшенного барского дома, густой темный лес, почти полное отсутствие примет времени придавали сказочный характер поместью. Фроловское стало местом рождения музыки к балету «Спящая красавица», оперы «Пиковая дама», увертюры «Гамлет», «Пятой симфонии». Здесь получает реализацию еще одна страсть композитора: Чайковский не только пишет музыку, но и активно занимается цветоводством. К сожалению, неумолимая действительность заставила Чайковского покинуть поместье, так как его хозяйка начала вырубку леса, исчезновение которого лишило место романтической притягательности. Правда, в марте 1890 г. Петр Ильич снова вернулся во Фроловское, где прожил до 1891 г. Одной из причин возвращения было соседство этого поместья с владением друзей композитора, Фонвизиных — усадьбой Спас-Коркодино. Из Фроловского Чайковский часто ездил в эту усадьбу<sup>17</sup> к С. И. Фонвизину<sup>18</sup>. Усадьба располагалась на одном из трех живописных холмов, между которыми протекает река Лутосня. Гости Фонвизиных часто обращали внимание на былинный характер местных пейзажей. Увы, но до наших дней от усадьбы, когда-то вдохновлявшей Петра Ильича, сохранились лишь фрагменты большого парка.

В мае 1891 г. Чайковский снова переезжает в Майданово, где создает оперу «Иоланта» и балет «Щелкунчик». А в следующем году композитор поселяется в доме на окраине Клина [16]. С конца XIX столетия город становится общепризнанным центром музыкальной культуры, куда приезжали почитатели творчества композитора. В настоящее время этот дом является музеем [17].

\* \* \*

Усадебный мир Подмосковья — это своеобразная книга по истории русской культуры. Есть в этой книге яркая страница, связанная с именем и творчеством великого русского композитора. На протяжении многих лет Чайковский жил или бывал в гостях в поместьях, расположенных в районе старинного города Клина, и все они являются свидетелями создания бессмертных музыкальных про-

<sup>17</sup> Род Фонвизиных владел усадьбой с XVIII в. до самой Октябрьской революции (1917 г.). История имения была связана с яркими представителями фамилии Фонвизиных: литератором Д. И. Фонвизиним, героем Отечественной войны 1812 г. генерал-майором, декабристом М. А. Фонвизиним, статским советником, главой московской масонской ложи, клинским уездным предводителем дворянства Московской губернии С. П. Фонвизин. Гостями Фонвизиных в разное время были выдающиеся деятели русской культуры, науки, политики.

<sup>18</sup> Сергей Иванович Фонвизин (1860–1935) — русский офицер и писатель из рода Фонвизиных.

изведений. В настоящее время усадьбы Клинского района, связанные с пребыванием П. И. Чайковского, входят в состав мемориального музыкального музея-заповедника и ожидают выработки адекватных мер по консервации архитектурных объектов и восстановлению паркового пространства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. Т. 1. М., 1993. С. 127–128.
2. *Стернин Г. Ю.* Об изучении культурного наследия русской усадьбы // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. № 2 (18).* С. 11.
3. *Греч А. Н.* Венки усадьбам. М.: АСТ-ПРЕСС, 2006. С. 34–35.
4. *Марасинова Е., Каждан Т.* Культура русской усадьбы // *Очерки русской культуры XIX века.* М., 1998. URL: [http://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_0\\_04.htm](http://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_0_04.htm) (дата обращения: 10.02.2015).
5. *Коляда Е. М.* Проблемы классификации русских усадебных комплексов. К вопросу об искусствоведческом анализе произведений садово-паркового искусства. // *Научные труды Северо-Западного института управления.* 2013. Т. 4. № 2 (9). С. 199–205.
6. *Коляда Е. М.* Специфика искусствоведческого анализа произведения садово-паркового искусства // *Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Сборник статей по материалам III научно-практической конференции, посвященной 75-летию доктора искусствоведения, профессора Нонны Александровны Яковлевой.* Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; научный редактор: Э. В. Махрова. 2012. С. 71–77.
7. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. 356 с.
8. *Стернин Г. Ю.* Усадьба в поэтике русской культуры. // *Русская усадьба: Сб. Общества изучения русской усадьбы.* Вып. 1 (17). С. 49.
9. *Бурых Е. Е.* Памятные места Московской области: Краткий путеводитель. М: Московский рабочий, 1956. 608 с.
10. *Чижков А. Б.* Подмосковные усадьбы. М: Гриф и Ко, 2006. 280 с.
11. *Поцелуев В. А., Петреев И. В.* Подольск и окрестности. М: Терра-спорт, 1999. 560 с.
12. *Наталья Бондарева.* Усадьба Плещеево. Сайт Натальи Бондаревой URL: <http://nataurka.ru/muzeu-usadba/plecheevo.html> (дата обращения 15.02.2015)
13. *Соловьев А. В. Е. Тюрин* // *Зодчие Москвы.* М.: Московский рабочий, 1981. С. 186–188.
14. *Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е — 1917 гг.).* М.: КРАБиК, 1998. 320 с.
15. Переписка Чайковского с Н. Ф. фон Мекк. URL: <http://www.tchaikov.ru/fonmekk.html> (дата обращения: 11.02.2015)
16. *Давыдова К.* Чайковский в Клину. М.: Советская Россия, 1976. 36 с.
17. Сайт Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского. URL: <http://tchaikovsky-house-museum.ru/index.shtml> (дата обращения: 12.04.2015)

УДК 78.07.071

Л. А. Купец

ДЕБЮССИ И ЧАЙКОВСКИЙ:  
ТРАЕКТОРИЯ ТВОРЧЕСКИХ  
(НЕ)ВСТРЕЧ

Тема «*Дебюсси и Чайковский*» является неотъемлемой частью двух других более крупных тем:

**Дебюсси и Россия**, в которой основное внимание исследователей обычно сосредоточено на творческих отношениях французского композитора и Мусоргского [13], реже Римского-Корсакова, Бородина и Балакирева, или же параллели Дебюсси — Скрябин [2, 15, 19, 20]. Впервые наиболее развернуто о пребывании молодого Дебюсси в России было написано в 1960 г. Г. А. Римским-Корсаковым [27], а затем этой теме была посвящена третья глава в фундаментальном исследовании Ю. Кремлёва о Дебюсси, опубликованная в середине 1960-х годов [9, с. 79–136]. Кстати, почему-то до сих пор отсутствует, например, такая обобщающая монография «Дебюсси и русская музыка/культура», наподобие гозенпудовской «Вагнер и русская культура» [4].

**Формирование стиля Дебюсси**, где ведущая роль, без сомнения, принадлежит французской школе [28] и Вагнеру [22], далее упоминаются внеевропейские влияния [11, 24], «русский след»<sup>1</sup> так и пытаются найти, часто исходя из регулярно повторяющейся купированной цитаты Дебюсси о влиянии «Бориса» Мусоргского на «Пеллеаса и Мелизанду»<sup>2</sup>, а также через его высокую оценку «Детской» Мусоргского<sup>3</sup>, называя последнего публично — «гением музыки»<sup>4</sup>.

Таким образом, ракурс «Дебюсси и Чайковский» видится всеми учеными как явление маргинальное, незначительное и не привлекающее пристального внимания. Между тем, именно с именем Чайковского Дебюсси был тесно связан в свои юношеские годы, имел непосредственные контакты с его творчеством и даже был виртуально знаком с композитором. Напомним, что обучаясь в Парижской кон-

---

<sup>1</sup> См. это мнение, например, на сайте Международного фестиваля «Дебюсси и его время»

К 150-летию со дня рождения Клода Дебюсси, который прошел 17–30 октября 2012 года в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. URL: [http://www.mosconsrv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=132445](http://www.mosconsrv.ru/ru/event_p.aspx?id=132445) (дата обращения 17.04.2015).

<sup>2</sup> См. об этом [9, 361].

<sup>3</sup> См. рецензию Дебюсси об этом произведении Мусоргского [7, 16–17].

<sup>4</sup> «Русская музыка интересует меня в высшей степени. Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью, своим очарованием. Он некий гений музыки» [7, 193].

серватории, по протекже своего педагога по фортепиано Антуана Мармонтеля, Дебюсси было предложено место домашнего учителя музыки в семье баронессы Надежды фон Мекк в 1880 г., когда семья русской меценатки и страстной поклонницы Чайковского была летом в Европе. Летом 1882 и 1882 гг. Дебюсси еще дважды работал у них как домашний музыкант, где пригодились его блестящее чтение с листа музыки любой сложности<sup>5</sup>, и даже был в эти годы в России. На тот момент ему исполнилось 18–20 лет, он учился композиции к классу Эрнеста Гиро — друга Ж. Бизе, и готовился к своему первому конкурсу на Римскую премию. Знакомство с семьей фон Мекк закончилось для него драматично: Дебюсси был отвергнут как потенциальный жених Сони и был вынужден срочно уехать в Париж. В дальнейшем никаких контактов с фон Мекк у Дебюсси не было, как и упоминаний об этом периоде своей жизни<sup>6</sup>. Хотя известно, что еще в 1884 г. сама баронесса следила за конкурсом на Римскую премию и знала о победе ее бывшего учителя музыки<sup>7</sup>.

Итак, Чайковский был первым самым крупным и массивным впечатлением молодого Дебюсси начала 1880-х: иное было невозможно в семье фон Мекк с ее культом Чайковского. Дебюсси играл много (или почти всего) Чайковского на фортепиано — соло и в 4 руки, и по словам Надежды фон Мекк, был в восхищении от его музыки, особенно Первой симфонии<sup>8</sup>. И даже сделал по заказу хозяйки **первое четырехручное переложение трех танцев из III акта балета «Лебединое озеро»: № . 20а, 21, 22 — русский танец, испанский, неаполитанский**. Эти 24 страницы были опубликованы издательством Юргенсон в 1881 г. До этого в 1877 г. к премьере «Лебединого озера» был опубликован первый клави́р балета, сделанный Николаем Дмитриевичем Кашкиным по заказу издательства. А в 1900 г. появилась вторая версия клави́ра, которая принадлежала Эдуарду Леонтьевичу Лангеру — пианисту, сподвижнику А. Г. Рубинштейна и его ассистенту по фортепиано в Московской консерватории, другу Чайковского, первому педагогу по фортепиано С. И. Танеева.

Переложение сделано для четырех рук, но обычно его исполняют на двух роялях<sup>9</sup>. Среди особых примет этой аранжировки назову — эффектную концертность, видимую и в использовании быстрых и очень быстрых темпов, и виртуозных технических приемов — пассажей, трелей, квази-импровизационных приемов в партии «*primo*», особенно в Русском танце<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> См. об этом в письме Н. фон Мекк к Чайковскому от 10 июля 1880 г. [16, с. 374].

<sup>6</sup> Такой оценки придерживается и Ю. Кремлёв [9, с. 88–89].

<sup>7</sup> См. письмо Н. фон Мекк к Чайковскому от 8 июля 1884 г. [17, с. 287].

<sup>8</sup> См. об этом в одном из писем Н. фон Мекк [17, с. 238].

<sup>9</sup> См., например, исполнение Даниэля Блюменала и Роберта Грослота (Daniel Blumenthal & Robert Groslot).

<sup>10</sup> Здесь и далее примеры приводятся по изданию [6].

Все это напоминает явления листовского (или рубинштейновского) пианизма, зримо воссоздающего оркестровую палитру в фортепианном пространстве: имитацию струнной группы, соло скрипки, оркестровое тутти, дуэт деревянно-духовых, например, в Испанском танце.

В целом это переложение близко подходу Дебюсси к переложениям сочинений К. Сен-Санса: например, Интродукции и рондо каприччиозо (для двух фортепиано, 1888), его же Симфонии № 2 (для четырех рук, 1890, издательство Дюран) и оперы «Этьен Марсель» (для двух фортепиано, 1888).

Можно предположить, что, несмотря на заявленную «четырёхрукость», это слышалось и мыслилось Дебюсси скорее как концертный 2-х рояльный вариант, ориентированный, в том числе, и на профессиональных пианистов. Вероятно, он вольно или невольно хотел продемонстрировать своей патронессе и собственную блестящую фортепианную выучку, тем более фон Мекк неоднократно именно это достоинство и подчеркивала в своем домашнем пианисте. Предполагалось, видимо, что именно первая партия будет звучать у молодого Дебюсси, а вторая — где самым важным является соблюдение темповых и ритмических танцевальных формул — останется кому-то из гостей фон Мекк (продвинутых дилетантов или же профессиональных музыкантов — не виртуозов).

Но не только Дебюсси знал музыку Чайковского. Именно в эти годы Дебюсси написал «**Danse bohémienne**» для фортепиано, который Надежда фон Мекк отправила Чайковскому, и по поводу которого он отозвался достаточно положительно, правда, заметив, что объем этого музыкального фрагмента слишком мал, чтобы понять форму и замысел в целом. Чайковский писал: «Цыганский танец — очень миленькая вещица, но уж слишком коротка. Ни одна мысль не высказана до конца, форма крайне скомкана и лишена цельности»<sup>11</sup>. В контексте же парижской культуры Belle Époque этот первый композиторский опус молодого Дебюсси весьма напоминает балетную музыку Сен-Санса и Делиба<sup>12</sup>, а также музыкальную атмосферу кафешантанов Монмартра<sup>13</sup>.



Апофеозом этих виртуальных контактов можно назвать **Симфонию си минор**<sup>14</sup>, которая была начата в 1880 и закончена в 1881 г. Имеет посвящение на фр.

<sup>11</sup> См. письмо Чайковского к фон Мекк от 10 октября 1880 г. [16, с. 429].

<sup>12</sup> В дальнейшем Дебюсси написал (и задумал) четыре балета в период его контактов с дагилевской антрепризой (1910–1914). Подробнее об этом см.: [26, р. 128–216].

<sup>13</sup> Известно, что Дебюсси в конце 1880-х — начале 1890-х работал музыкантом в знаменитом кабаре «Le Chat Noir». О парижских впечатлениях Дебюсси см.: [23].

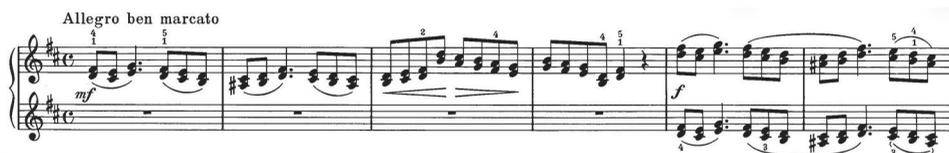
<sup>14</sup> У Дебюсси это была единственная завершенная симфония (или ее законченный фрагмент), еще одну попытку он сделал в 1890 году, задумав, но, не осуществив, Симфонию по Э. А. По.

языке: «Г-же де Мекк от ее преданного слуги Ашиля Дебюсси»<sup>15</sup>. У этого раннего сочинения Дебюсси загадочная и трагическая судьба. Самые свежие и объемные сведения о ней можно узнать в статье Григория Моисеева «Симфония си минор Клода Дебюсси. История одного Предисловия», которая опубликована в Москве 2008 г. в фундаментальном труде, посвященном Николаю Сергеевичу Жилиеву [14]. Он и был автором этого предисловия.

Кратко напомним об этой почти детективной истории. Симфония была случайно найдена в Москве математиком и любителем музыки Константином Сергеевичем Богушевским в 1930 г. у букиниста, а в 1933 г. опубликована «Музгизом» с предисловием Жилиева. Публикация была воспринята зарубежными специалистами как мистификация, и до 1960х гг. не входила в перечень сочинений французского композитора. Но с 1977 г. она признана принадлежащей перу Дебюсси и зафиксирована в каталоге его сочинений, сделанном Франсуа Лезюром.

Предполагают, что она была задумана композитором как 3х частный цикл: Анданте, Балетная ария и Финал<sup>16</sup>, весьма напоминающая по композиции симфонии К. Сен-Санса и Ж. Бизе 1850-х гг.<sup>17</sup>. Но сохранилась (или была записана) только одна часть, которую исследователи атрибутируют как первую часть или же финал. Это четырехручное произведение на 20 страницах [6]. В этой части есть три раздела:

1. *Allegro ben marcato* (время звучания 3:32)



2. *Un poco più lento, Cantabile* (2:40)<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Цит. по: [14, с. 310].

<sup>16</sup> См. [8]

<sup>17</sup> Например, *Adagio* — третья часть Симфонии № 1 (1853) и вторая часть Симфонии № 2 (1855) К. Сен-Санса, вторая часть — *Adagio* в Симфонии *C-dur* (1855) Ж. Бизе, или же вторая часть — *Andante cantabile* в Маленькой Симфонии (1879) Ш. Гуно.

<sup>18</sup> Здесь и далее приводится партия «primo».

3. *Primo tempo* (3:54)<sup>19</sup>.

В сочинении явно слышны «чайковизмы»: первенство мелодики, ее романсовый характер с опорой на терцию и сексту, приверженность секвентному развитию, квадратность периодов, хореичность мотивов, классичность гармонии, опора на жанры марша–ноктюрна–баркаролы, направленность музыки на широкую слушательскую аудиторию.

Таким образом, можно констатировать, что стиль Чайковского был услышан и максимально воспринят молодым Дебюсси в его первых композиторских опытах. Тем более, что и сам Чайковский имел устойчивые личные и творческие контакты с французскими композиторами поколения консерваторских педагогов Дебюсси: К. Сен-Сансом, Ш. Гуно, Л. Делибом<sup>20</sup>. Музыка русского композитора была известна во Франции не только благодаря этим связям, но и в виду ее европейской – точнее французской – направленности. Сам Чайковский не скрывал творческих симпатий к произведениям Г. Берлиоза, Дж. Мейербергера, Ж. Бизе, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и культуры Франции в целом<sup>21</sup>. Даже англоманья Чайковского имеет явно французские истоки, будучи связана с таким явлением как дендизм<sup>22</sup>. На близость собственного оперного стиля с музыкой Ж. Массе указывал сам русский композитор, правда, с неудовольствием<sup>23</sup>.

*Так почему же Чайковский так и не стал одной из влиятельных фигур для Дебюсси в формировании его собственного стиля?* Такого же мнения придерживается Ф. Лезор в своей статье о Дебюсси [24] в многотомном энциклопедическом словаре Грува 2001 г. Вероятно, причин творческой невстречи Дебюсси с Чайковским может быть две:

*Стилистическая.* Стиль Чайковского, будучи близок французской музыке 1860–80-х воспринимался юным Дебюсси скорее как «свой», чуть подкрашенный

<sup>19</sup> Общее время звучания – около 10 минут. См., например, исполнение Альфонса и Алоиса Контарски (Alfons & Aloys Kontarsky).

<sup>20</sup> Один из крупнейших специалистов по творчеству Дебюсси Э. Локспейзер утверждал, что Чайковский бывал в Париже между 1883 и 1892 гг., был знаком с педагогами Дебюсси по консерватории – А. Мармонтелем и Э. Гиро. Имел приватные беседы с Л. Бурго-Декудре и описывал в мельчайших подробностях свои встречи с Ж. Массне, Л. Делибом, Г. Пьерне, В. д'Энди. В 1888–1889 гг. тесно дружил с Г. Форе и бывал в «Le Chat Noir» времен Дебюсси [25, р. 51–53].

<sup>21</sup> Оценку Чайковским оперы «Кармен» Бизе см.: [18, с. 196]

<sup>22</sup> О дендизме см. [3]. Кроме того, известно, что после 1830-х гг. в результате историко-социальных и политических изменений в сторону господства новой буржуазии французское общество и культура оказались под сильным влиянием Великобритании, связанные с бурным развитием в этой стране промышленности и техники, а также спорта как элитарного и массового досуга. Наиболее наглядно этот процесс виден в языковых заимствованиях, т. е. распространении англицизмов во французском языке, особенно в сфере транспорта, промышленности, спорта и политики (например: wagon, tramway, tunnel, express., bar, sandwich, sherry, bicycle, boxe, boxer, derby, football, golf, music-hall, skating, sport, sportsman, leader, reporter, speaker, festival, speech, truisme). О том, насколько были сильны эти процессы, свидетельствует и то, что уже П. Беранже активно протестовал против англомании. Об англомании в России см., к примеру: [1, 12].

<sup>23</sup> См. об этом: [9, с. 126].

экзотическим. Но уже со второй половины 1880-х, как истинный парижанин эпохи «fin de siècle», ориентированной на инновацию и визуальное начало в искусстве<sup>24</sup>, Дебюсси слышал музыку Чайковского с ее установкой на традицию и драму<sup>25</sup> как «чужую», а точнее — и устаревшую.

*Биографическая.* Возможно, Чайковский вкуче с драматичным окончанием знакомства с семейством фон Мекк стал персоной non grata в художественном и, соответственно, музыкальном мире Дебюсси. И освободившееся место в этой картине мира сразу занял великий немец — Р. Вагнер, чьим поклонником стал Дебюсси с середины 1880-х и чье влияние оказалось столь весомым для Клода Французского<sup>26</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштат М. П.* От англomanии к англоведению [Электронный ресурс] // История. рф. URL: <http://histrf.ru/ru/biblioteka/book/ot-anghlomanii-k-anghloviedieniiu> (дата обращения: 17.04.2015).
2. *Быканова М. С.* Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте (на материале дискурсных манифестаций А. Н. Скрябина и К. Дебюсси): автореф. дис. ... канд. филологических наук. Белгород, 2014. 18 с.
3. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
4. *Гозенпуд А.* Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Сов. композитор, 1990. 295 с.
5. *Дебюсси К.* Избранные письма. JL.: Музыка, 1986. 286 с.
6. *Дебюсси К.* Собрание сочинений для фортепиано. В 6 т. Т. 5 / ред. К. С. Сорокин. М.: Музыка, 1965. 217 с.
7. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М. — JL.: Музыка, 1964. 278 с.
8. *Жиляев Н.* [Предисловие] / Дебюсси К. Симфония h-moll для ф-но в четыре руки. / ред. Н. Жиляева. М.: ОГИЗ-МУЗГИЗ, 1933. С. 2–3.
9. *Кремлёв Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
10. *Купец Л. А.* Визуальная парадигма в художественном мире К. Дебюсси // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Мат. науч. — практ. конф., Астрахань, 1997. С. 92–98.
11. *Купец Л. А.* Камерное вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX — начала XX века (опыт историко-культурной интерпретации): дис. канд. искусствоведения. СПб., 1995. 278 с.
12. *Литвинов С. В.* Англomanия в России как социокультурное явление, последняя треть XVIII — середина XIX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 1998. 24 с.
13. М. П. Мусоргский и музыка XX века: сб. статей / [ред. — сост. Г. Головинский]. М.: Музыка, 1990. 268 с.

<sup>24</sup> Подробнее об этом см. статьи: [10, 21]

<sup>25</sup> Интересно использование эпитета «патетичный», который Дебюсси связывает с музыкой Чайковского в письме к А. Капле от 24 июля 1909 г. [5, с. 150].

<sup>26</sup> См. фундаментальное исследование на эту тему: [22].

14. *Моисеев Г.* Симфония си минор Клода Дебюсси. История одного предисловия // Николай Сергеевич Желяев: Труды, дни и гибель. М.: Музыка, 2008. С. 308–326.
15. *Садуова А. Т.* Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2011. 24 с.
16. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. Т. 2. М. – JL.: Academia, 1935. 676 с.
17. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. Т. 3. М. – JL.: Academia,, 1936. 664 с.
18. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. В 17 т. Т. 9. М.: Музыка, 1965. 547 с.
19. *Щеткина-Роше Н.* Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. N 3 (5). URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 17.04.2015).
20. *Арістова І. М.* Проблема втілення екстатичного стану в музиці (на прикладі творів К. Дебюссі, О. Скрябіна та Ч. Айвза): автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 18 с.
21. *Charle Christophle.* Debussy in Fin-de-Siecle Paris // Debussy and his world / Ed. by Jane L. Fulcher. Princeton, New Jersey, 2001, pp. 271–298.
22. *Holloway R.* Debussy and Wagner. London, 1979. 398 p.
23. *Kelly Barbara.* Debussy's Parisian affiliations // The Cambridge Companion to Debussy / Ed. Bb Simon Trezise. Part 1: Man, musician and culture. Cambridge University Press. 2003, pp. 25–42.
24. *Lesure F., Howat R.* Debussy (Achille-) Claude // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Ed. Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001 (CD).
25. *Lockspeiser E.* Debussy: his life and mind. Vol. 1. Oxford University Press, 1979. 291 p.
26. *Orledge R.* Debussy and the theatre. Cambridge University Press, 1982. 383 p.
27. *Rimski-Korsakow G. M.* Debussy w rodzinie Meek // Muzyka, Warsz., 1960, № 1, ss. 45–62.
28. *Winzer D.* Claude Debussy und die französische musikalische Tradition. Wiesbaden, 1981. 175 s.

УДК 7.01

*С. В. Лаврова*

## ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ МУЗЫКИ ПОСТАВАНГАРДА

Для музыкальной культуры поставангарда вопрос эстетических приоритетов был особенно острым, ибо он был сконцентрирован вокруг формирования новых художественных средств в соответствии с требованиями той эпохи, когда «после Освенцима, любое слово, в котором слышались возвышенные ноты, лишалось права на существование» [1, с. 476].

В опубликованной в 1962 г. «Социологии музыки» Т. Адорно предполагает, что отражение духа времени является одной из главных функций музыкального искусства [2]. Характерной чертой музыки послевоенного десятилетия стал поиск возможностей самовыражения без привлечения дискредитировавших себя прежних моделей. Стремление музыкального романтизма к отражению национального духа сделало его невольным пособником нацизма, и в дальнейшем это обстоятельство полностью переориентировало музыкальную культуру в антиромантическое русло. «В эпоху расцвета любая „избранная“ нация обычно уверяла, что ей и только ей одной принадлежит музыка» — утверждает Т. Адорно [2, с. 137]. А между тем очевидно: именно музыка — всеобщий язык, «но не эсперанто: она не подавляет качественного своеобразия». Идея симфонизма, согласно мнению философа, в качестве единства и многообразия «опрокидывается» творчеством Чайковского и Дворжака, у которых «национальный элемент» представлен подлинно народными темами, «структуры сближаются с попури», а наследство «национально окрашенного тематизма сегодня досталось шлягерам» [2, с.140]. Определив таким образом место «национально окрашенного» тематизма в художественной культуре нового времени, Адорно, казалось бы, оставил в стороне от новой музыки и Чайковского, и Дворжака и, тем более, запятнанное исключительной привязанностью Гитлера, творчество Вагнера. Антифашистские художественные ориентиры послевоенного искусства были невероятно сильны, и, вместе с тем, именно в 1960-х гг., когда Адорно издает свою «Социологию музыки», творчество композиторов, противопоставивших сериалистическим методам полиститистику (среди них Ханс Вернер Хенце и Берндт-Аллоиз Циммерман.), свидетельствует о возрождении интереса к наследию романтиков.

Х. В. Хенце произвел в своем творчестве радикальную эволюцию методов и взглядов: он был студентом первых Дармштадтских курсов 1946 г., учился в Гейдельберге (у В. Фортнера), и в Париже (у Р. Лейбовича). Освоив додекафонию и стилистику неоклассицизма, он пришел к первой вершине своего раннего периода — опере „Бульвар одиночества“ (1952), в которой соединил атональную и тональную техники с элементами легкой музыки. В свете собственных антифашистских убеждений и веры в необходимость политической ангажированности как одной из важных составляющих музыкального искусства, Хенце пошел

на разрыв с Дармштадтом и в 1953 г. переехал в Марино (Италия), где стал членом коммунистической партии. В своей эстетике композитор был ориентирован на соединение казалось бы, несовместимого материала: электроники, серийности, всевозможных цитат из классиков, аллюзий на легкую музыку. Виртуозный эклектизм Хенце балансирует на грани эстетической усложненности, эффектности и яркости. Выступая в роли проповедника идеи искупительной миссии музыки как качестве политически ангажированного искусства, композитор стремился быть услышанным и понятным слушателями. В этом смысле он занимал противоположную Дармштадту точку зрения. позиционируя музыку не как структуралистскую абстракцию, а напротив — действенное и даже непременно идеологизированное искусство. Его взгляды на природу национальной составляющей в музыке, в равной степени противоположны и точке зрения Адорно. Он полагал, что опыт должен всегда оставаться неотъемлемой частью диалектики живого творческого процесса, а композитору нужно опираться на архетипы своей культуры, ибо только при их непосредственной помощи, он может прояснить для слушателя то, каким образом его собственные музыкальные идеи отличаются от других композиторов, как своего поколения, так и прошлого [3, с. 138]. Хенце начал свой путь в качестве музыкального руководителя драматического театра в Констанце (1948–1949), затем продолжил его в качестве дирижера и художественного руководителя балетной труппы в Висбадене (1950–1953). Очевидно, что специфика его творческого кредо — стремление к стилистически смешанным формам и псевдо-документализму, направляла его художественную энергию в область сценических жанров. Ранняя опера «Чудесный театр»<sup>1</sup> (1948, 2-я ред. — 1964), радиооперы «Сельский врач»<sup>2</sup> (1949, 2-я ред. — 1964), «Конец мира»<sup>3</sup> (1953), балет «Идиот»<sup>4</sup> (1952) свидетельствуют об увлеченности театром, уже в ранний творческий период. Согласно известному высказыванию композитора, театр — это область, в которой область, «волшебство, магия, маскарад, моление, пафос и буффонада соединяются с музыкой таким образом, что позволяют прояснить то направление, в котором течет сама жизнь» [4, с. 24]. Необходимо также отметить, что оперные жанры (опера, радиоопера) представлены в его творчестве в равной мере как и хореографические. Интерес к балету, сохранявшийся у немецкого композитора и в зрелые годы, не мог адресовать его к творчеству П. И. Чайковского бесспорно величайшего композитора в этом жанре.

Парафраз «Спящей красавицы» Чайковского, балет «Спящая принцесса» (*Die schlaffende Prinzessin*) представляет своего рода «рекомпозицию» — авторскую инструментовку аутентичного текста. Хенце сократил музыкальный текст первоисточника до 40-минутного балета, премьера которого состоялась в 1954 г., в Эссене, с хореографией Альфредо Бортолуцци.

Вторым балетом, навеянным сказочной образностью музыки Чайковского стал балет в трех действиях «Ундина» (1958), поставленный хореографом, также выступившим и в качестве либреттиста, Фредериком Аштоном. Премьера состоялась

<sup>1</sup> По М. Сервантесу (в нем. переводе А. фон Шака).

<sup>2</sup> По одноименному рассказу Ф. Кафки.

<sup>3</sup> По пьесе Уэсли Балка (перевод и либретто В. Гильдешеймера)

<sup>4</sup> По роману Ф. М. Достоевского.

в Ковент-Гардене, главную роль исполнила знаменитая Марго Фонтейн. Этот балет стал своего рода воплощением английского стиля. Сюжетная основа — романтическая новелла Фридриха де ла Мотт Фуке о любви юноши Палемона к водяной деве — была ранее воплощена в опере, сначала Лорцингом, а затем Чайковским (некоторые фрагменты музыки из этой оперы впоследствии были перенесены в балет «Лебединое озеро», Симфонию № 2, музыку к «Снегурочке» А. Островского). В отличие от одноимённых произведений XIX в. в балете Хенце погибает не Ундина, а Палемон, предавший её и женившийся на влюблённой в него знатной даме. Цена прощения двоеженца велика: поцеловав Ундину, он погибает. Перипетии сюжета едва вмещаются в три акта, где действие постоянно перемещается со двора феодального замка в подводное царство, вновь на корабль, и снова замок. Хенце, пленённый музыкой Чайковского и Стравинского использовал их музыку в качестве разнообразных аллюзий, но не прямых цитат. В его музыке вновь причудливым образом соединились немецкий романтизм и неоклассицизм с элементами атональности и даже додекафонии. Подобное соединение стилей, позволило музыке Хенце быть с одной стороны достаточно исполняемой, благодаря романтической струе, и, в то же время, вполне интересной для части публики, предпочитающей новые тенденции в искусстве.

Интерес к музыке Чайковского прослеживается и в наследии другого немецкого композитора — Б. — А. Циммермана. Так, в композиции «Photoptosis» (1968<sup>5</sup>) Циммерман цитирует «Танец Феи Драже» из «Щелкунчика». Композиция «Photoptosis» также связана с балетом, хотя и косвенно, в отличие от других, написанных конкретно в этом жанре. Самый ранний балет композитора, «Алагоана» (1950) — образец его раннего стиля, не лишенный экспериментаторского духа. Далее композитор обратился к так называемым «воображаемым» балетам. Образцы этого периода: «Контрасты» (1953) и «Перспективы» (1955). В 1960-х гг. Циммермана интересовал этот жанр в качестве «плюралистической композиции»: «белый» балет «Присутствие» (1961). Именно в этот период композитор встретил хореографа, адекватного своим творческим идеям — Джона Кранко (1927–1973), возглавлявшего с 1961 г. штутгартский балет. Кранко композитор посвятил одно из своих сочинений, «Intercomunicazione» для виолончели и фортепиано (1967), ему же адресовал и иные свои композиции, которые не подразумевали изначально хореографического воплощения. В том числе — и оркестровую прелюдию «Photoptosis».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Негативная диалектика М.: Академический проект, 2011. 538 с.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб: Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Henze H. W. Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik (1967/68) // Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975, München 1976.
4. Павлов Г. Х. В. Хенце // Музыкальная жизнь. 1987. № 5. С.24–26

<sup>5</sup> Прелюдия для оркестра «Луч света».

УДК 7.067

*В. Д. Лелеко*

«НЕ ПРОДАЕТСЯ ВДОХНОВЕНЬЕ...».

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И МЕЦЕНАТЫ  
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Традиционная история искусства, представленная прежде всего учебной, справочной и популярной литературой, во всяком случае в нашей стране, до сих пор не замечает одну важную фигуру, без которой большинство шедевров, да и не только шедевров, не смогли бы появиться. Речь идет о меценате, донаторе, патроне, спонсоре, заказчике. По-разному назывались эти незаменимые участники художественной жизни в разное время, различалась их роль и степень участия в художественном процессе. Но без их материальной и организационной поддержки мастеров искусства жизнь искусства была бы невозможна.

В исследовательской литературе проблематика заказа и заказчика, патрона, мецената представлена по-разному. В западноевропейской — эта тема, как часть направления социальной истории искусства, начинает активно разрабатываться с 1970-х гг. Она отражена как в публикациях, посвященных отдельным благотворителям, коллективным заказчикам и покровителям искусства, так и в обобщающих работах. Их основательный аналитический обзор дается в монографии В. П. Головина [1, с. 14–24]. В отечественной науке исследования этой темы стали возможны после 1991 г. В основном это работы, посвященные русским меценатам второй половины XIX — начала XX вв. На сайте Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН помещена библиография публикаций о меценатстве и благотворительности в России, содержащая сведения о статьях, книгах, диссертациях по состоянию на 3 декабря 2007 г. В ней — 72 названия. Среди авторов — историки, социологи, культурологи, экономисты. Искусствоведов нет [2]. С 2002 г. выходит ежемесячный интернет-журнал «Меценат», отдельные номера которого выложены в интернете в свободном доступе. В журнале есть статьи о современных российских меценатах и о меценатах прошлого [3].

Что касается П. И. Чайковского, то исследование роли меценатов в его жизни и творческой деятельности только начинается. Имеются разрозненные сведения о заказах и меценатской поддержке композитора, но они разбросаны по разным публикациям справочного и исследовательского формата, содержатся в письмах Чайковского и его многочисленных корреспондентов, в дневниках. Однако материал этот не собран, не систематизирован, не осмыслен, не оценен в своей значимости. Исключение составляет, пожалуй, лишь меценатская поддержка Н. Ф. фон Мекк.

Необходимость же материальной поддержки, адекватной его таланту, его потребностям, достаточно остро ощущалась Чайковским, особенно в ранний период творческой деятельности. Отсутствие необходимых средств бывало причиной отказа от некоторых важных проектов, отвлекало от сочинения музыки, постоянно беспокоило Петра Ильича. Приведем лишь один пример. Задуманная поездка

с концертом в Париж в марте 1877 г., на которую требовалось 2000 руб., не состоялась по причине невозможности собрать необходимую сумму<sup>1</sup>.

Тем не менее, отдельные публикации, свидетельствующие об интересе к проблеме меценатов Чайковского, имеются. Это, в частности, небольшие статьи, помещенные на сайте <http://www.tchaikov.ru>. Одна из них посвящена отношениям П. И. Чайковского и представителей династии Романовых [5]. Автор публикации, П. Е. Вайдман, ведущий научный сотрудник Государственного дома-музея П. И. Чайковского в Клину, освещает некоторые страницы этих отношений, в том числе и факты заказов композитору, в частности, связанных с какими-то знаковыми событиями в семье императора. Так, например, по заказу московского градоначальника написан «Торжественный коронационный марш для оркестра», «который и был исполнен на торжествах в Сокольниках» по случаю коронации Александра III. Автор публикации отмечает, что император хорошо относился к Петру Ильичу, «присутствовал на ряде спектаклей, генеральных репетиций и концертов во время постановки и исполнения произведений...» [5]. Это отношение было одним из оснований обращения композитора в мае 1881 г. с просьбой к императору (через обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева) дать ему в долг крупную сумму денег. В письме — как моральное основание для обращения — Петр Ильич пишет: «Мне передавали, что будто бы государь изволил однажды в самых милостивых выражениях отозваться о моих музыкальных трудах» [6, с. 235]. Кроме того, он описывает драматизм ситуации, вынудившей его обратиться с такой просьбой: «дабы выйти из самых сложных, затруднительных обстоятельств, отравляющих мою жизнь до того, что я не в силах отдаваться делу, которому посвятил всю свою жизнь, мне нужна сумма в три тысячи рублей серебром. Сумма эта освободила бы меня от долгов (сделанных по необходимости как моей собственной, так и некоторых моих близких) и возвратила бы мне тот душевный мир, которого жаждет душа моя» [6, с. 403]. Деньги композитор просил в долг, который постепенно погашался бы отчислениями от спектаклей с его музыкой на сценах императорских театров. Письмо и неординарная просьба, время ожидания ответа стоили Петру Ильичу изрядной доли душевных переживаний. 1 июля 1881 г. он пишет Победоносцеву: «С тех пор как я послал Вам мою просьбу, мне все казалось, что я совершил какой-то не деликатный, неприличный по своей несвоевременности поступок. Ваши одобряющие слова совершенно успокоили меня» [6, с. 235]. На следующий день обер-прокурор получил записку от Александра III: «Посылаю Вам для передачи Чайковскому 3000 р. Передайте ему, что деньги эти он может не возвращать» [6, с. 235].

<sup>1</sup> В письме брату Анатолию Петр Ильич пишет: «Дел у меня набралось множество, и, кроме дела, я день и ночь занят мыслью о поездке в Париж, в марте, с целью дать там концерт, что мне советуют все и здесь, и в Париже. Для этого концерта нужно не больше, не меньше, как 2000 р. А где их взять? Тем не менее все распоряжения сделаны, а если денег не достану — отменю. Колебаться же и выжидать нельзя...». В письме С. И. Танееву от 27.01.1877 года Чайковский с горечью сообщает об отмене поездки: «Милый Сережа, мой концерт не состоится. Несмотря на все гигантские усилия и на твердую уверенность — я потерпел неудачу относительно добытая нужных сумм. Я в глубоком отчаянии. Ничего более не в состоянии писать вам сегодня. Простите за многие беспокойства, которые я причинил вам своим неудавшимся планом» [4].

В 1887 г. «по ходатайству главы Дирекции императорских театров И. А. Всеволожского...» композитору назначается ежегодная государственная пенсия в три тысячи рублей [5].

Известно, что начало обращения Чайковского к созданию музыки для балетных спектаклей было положено заказом Дирекции императорских театров балета «Лебединое озеро». Петр Ильич в письме Н. А. Римскому-Корсакову от 10 сентября 1875 г. так объяснял причины своего согласия принять этот заказ: «Я взялся за этот труд отчасти ради денег, в которых нуждаюсь, отчасти потому, что мне давно хотелось попробовать себя в этом роде музыки» [7, с. 34].

Музыка Чайковского часто исполнялась и на концертах Императорского русского музыкального общества. Благодаря материальной поддержке меценатов и членов царской фамилии [8, стлб. 795], ИРМО имело возможность проводить конкурсы и выплачивать денежные премии. Одну из таких премий получил и П. И. Чайковский за «Вторую симфонию», впервые исполненную в январе 1873 г. в Москве и имевшую большой успех, в частности, по причине мастерского использования в трех частях симфонии украинских народных мелодий. По поводу этого события композитор писал брату Модесту 13 февраля 1873 г.: «Об исполнении моей симфонии ты уже, вероятно, знаешь из газет. Прибавлю от себя, что она имела большой успех, и в особенности „Журавль“ заслужил самые лестные отзывы. Честь этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения — Петру Герасимовичу (Старик буфетчик Давыдовых в Каменке.), который в то время, как я сочинял и наигрывал „Журавля“, постоянно подходил ко мне и подпевал. За эту симфонию мне Музыкальное общество выдало 300 р., а в последнем концерте она будет опять исполнена, и к этому дню мне готовят оvation с подарком» [Цит. по: 9]

Следующую премию Чайковский получил от Русского музыкального общества в 1875 г., выиграв конкурс на оперу по сюжету повести Гоголя «Ночь перед Рождеством». В конкурсе участвовало пять опер. Конкурсный комитет, в состав которого входил и Н. А. Римский-Корсаков, премию в 1500 рублей присудил П. И. Чайковскому за оперу «Кузнец Вакула» [7, с. 31].

В связи с темой меценатства невозможно обойти и Надежду Филаретовну фон Мекк (Фроловскую), жену, затем вдову барона Карла Федоровича фон Мекк, одного из строителей российских железных дорог. В дружбе с фон Мекк, существовавшей в форме общения по переписке, Чайковский находил духовную и материальную поддержку, в которых он нуждался в силу особенностей своего характера и складывающихся обстоятельств. Об установившейся за короткое время после знакомства степени доверия и близости между корреспондентами свидетельствует письмо Петра Ильича от 1 мая 1877 г., в котором он просит фон Мекк помочь ему выпутаться из долгов. В случае ее согласия, композитор готов возвращать долг по частям. Проблема была серьезной и мучила его, о чем говорят строки письма: «Долго было бы Вам рассказывать, как и почему человек, зарабатывающий средства, вполне достаточные для более чем безбедного существования, запутался в долгах до того, что они по временам совершенно отравляют его жизнь и парализуют рвение к работе. Именно теперь, когда нужно скоро уехать и перед отъездом обеспечить себе возможность возвращения, я попал в очень неприятное

скопление денежных затруднений, из которого без посторонней помощи выйти не могу. Эту помощь я теперь решился искать у Вас. Вы — единственный человек в мире, у которого мне не совестно просить денег...» [См.: 10]. Страстная почитательница музыки Петра Ильича, Надежда Филоретовна назначила ему спустя некоторое время после знакомства ежегодную стипендию, или, как ее называют сами корреспонденты в письмах «бюджетную сумму» в 6000 руб. серебром<sup>2</sup>. Результатом многолетней дружбы (1876–1890) были годы плодотворной композиторской работы, творческих поездок, в том числе и за границу, многочисленных концертов в России и Европе, значительное число созданных в этот период произведений. В знак признательности Петр Ильич посвятил своему другу и покровительнице «Четвертую симфонию» [12].

Человеком, которого связывала с Чайковским многолетняя дружба и постоянное деловое общение, который оказывал композитору всякого рода поддержку, организационную и финансовую, был Петр Иванович Юргенсон. Своеобразной летописью их постоянных и многолетних дружеских и деловых контактов может служить переписка, изданная в двух томах и дневники Чайковского [13, 14]. Обладая пытливым умом и талантом предпринимателя, Юргенсон начал в юности с гравирования нот и работы продавцом в нотном магазине. В сравнительно короткий срок он стал крупнейшим издателем нот и книг о музыке в России, а в конце XIX в. — Европы, одной из центральных фигур музыкальной жизни Москвы во второй половине XIX в. С Чайковским он познакомился в 1866 г., когда Петр Ильич прибыл в Москву после окончания консерватории, и сразу оценил масштаб личности и дарования композитора. Юргенсон стал первым и почти единственным издателем композитора [15]. Успехом у публики музыка Чайковского в известной степени была обязана тому, что издатель старался, чтобы партитуры и клавиры опер и симфонических произведений появлялись в продаже перед премьерными спектаклями и концертами [См.: 16]. Издания бывали убыточными, но Петр Иванович компенсировал убытки, выпуская большими тиражами популярные произведения для музицирования широкой публики. Но иногда Петру Ильичу приходилось оплачивать расходы на печать. Об этом свидетельствует, в частности, следующая фраза из «Дневника № 4» 1876 г.: «Алёша получил на почте, наконец, заказное письмо от Н. Ф.; я было обрадовался и успокоился, но дома оказалось, что это письмо лишь извещение о посылке сделанной накануне и, однако, не дошедшей. Получил также счет (!!!) от Юргенсона. Всё это до того меня взволновало и расстроило, что уж не до работы было...» [17, с. 33] Тем не менее, судя по дневнику, общение с семейством Юргенсонов было постоянным и, можно сказать, почти семейным. Глава семьи выполнял самые разные деловые поручения Чайковского, выручал его деньгами, обеспечивал нотным материалом все гастроли композитора [17].

Таким образом, даже из приведенных в небольшом количестве фактов становится очевидной значимость материальной, организационной и духовной

<sup>2</sup> В письме Чайковского фон Мекк от 1 июля 1890 г. находим следующую информацию: «Милый, дорогой друг мой! Сейчас приехал Иван Васильев и передал мне письмо со вложенными в него 6000 рублей серебром бюджетной суммы. Бесконечно глубоко благодарен Вам, дорогая моя!..» [11].

поддержки Петра Ильича Чайковского, как и любого творца искусства, без которой его жизнь была бы иной, его творчество, во всяком случае, по количеству созданного, было бы на несколько порядков меньше.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 288 с.
2. Меценатство в России (Библиография: книги, авторефераты диссертаций, статьи) / Сост. К. Елкина. Новосибирск, 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prometeus.nsc.ru/archives/exhibit2/patron.ssi/> (дата обращения: 10.04.2015).
3. Меценат. Интернет журнал. URL: <http://www.maecenas.ru/main.html> (дата обращения: 10.04.2015).
4. Чайковский М. И. Жизнь Чайковского. Часть IV. (1866–1877) // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/modest246.html> (дата обращения 11.04.2015).
5. Вайдман П. Е. Чайковский и члены династии Романовых // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.tchaikov.ru/ch\\_romanov.html](http://www.tchaikov.ru/ch_romanov.html). (дата обращения: 10.04.2015).
6. К. П. Победоносцев и его корреспонденты: письма и записки». Т. 1. Полутом 1. М.; Пг., 1923. 439 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1970. Т. 7. 472 с.
8. Яковлев М. М. Русское музыкальное общество // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Музыка, 1974. Т. 4. Стлб. 795–797.
9. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Ч. IV. (1866–1877). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/modest188.htm> (дата обращения: 15.04.2015).
10. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1877 год. // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-010.html> (дата обращения: 15. 04. 2015).
11. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1890 год // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-010.html> (дата обращения: 15. 04. 2015).
12. Белонович Г. И. Надежда Филаретовна фон Мекк // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/mekkk.html> (дата обращения: 15. 04. 2015).
13. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. М.; Л., 1938, 1952. Т. 1, 2.
14. Дневники Чайковского. 1873–1891. СПб.: Эго: Северный олень, 1993. 294 с. (Репринт издания: М.: ГИЗ, 1923).
15. Штейнпресс Б. С. Юргенсон Петр Иванович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. Стлб. 601–602.
16. Сигейкина Е. Издатель «Могучей кучки» // Книжное обозрение. 1986. 3 окт. С. 4.
17. Вайдман П. Е. Юргенсон Петр Иванович // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/urgenson.html> (дата обращения: 15.04.2015).

УДК 78.01; 7.011

*Е. В. Лобанкова (Ключникова)*

«НЕАКТУАЛЬНЫЙ КЛАССИК»?

ОБРАЗ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В ЭПОХУ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

(ПО МАТЕРИАЛАМ «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»)

Отмечаемое в 2015 г. 175-летие со дня рождения Петра Ильича Чайковского получило самый высокий государственный статус в российской культурной политике. Еще в 2012 г. президент страны В. В. Путин подписал указ о праздновании дня рождения композитора, а в 2013 г. премьер-министр Д. А. Медведев подписал Постановление Правительства РФ, исполняющее указ президента. В нем прописана праздничная программа в честь Чайковского (в том числе осуществляется государственная поддержка в подготовке и издании нового Полного собрания сочинений композитора), которая получила масштабное бюджетное финансирование — около 1 млрд 498, 6 млн руб.<sup>1</sup>.

В постперестроечную эпоху ни один композитор прошлого не удостоивался подобного внимания, высказываемого на всех уровнях государственной власти, и столь мощной включенности в праздничную программу большинства музыкальных институций страны. Можно утверждать, что сплотивший российский музыкальный мир образ Чайковского обладает наивысшим академическим статусом, определяемым как **классик русского музыкального искусства**. Если воспользоваться системно-синергетическим подходом, то творчество Чайковского принадлежит «ядру» современной официальной культуры, определяя ее национальную картину мира<sup>2</sup>. При этом Чайковский является фактически единственным массовым брендом отечественной музыки, актуализированным и узнаваемым как в России, так и за рубежом<sup>3</sup>. Так, в церемониях Открытия и Закрытия Олимпиады и Параолимпиады в Сочи в 2014 г. именно музыка Чайковского звучала наибольшее количество раз (5 больших инструментальных фрагментов)<sup>4</sup>.

Парадокс заключается в том, что таким безусловным и однозначным для разных «потребительских сегментов» авторитетом композитор обладает довольно непродолжительное время. Так, музыковед М. Г. Раку указывает, что советская эпоха постоянно пересоздавала образ Чайковского, исправляя его под часто меняющиеся идеологические задачи [5, с. 564–660].

<sup>1</sup> По данным газеты «Музыкальное обозрение». Подробнее см.: [1, с. 2].

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [2, с. 68–69].

<sup>3</sup> Согласно статистике англоязычного сайта OperaBase.com, Чайковский входит в десятку самых исполняемых оперных композиторов (на первых четырех позициях — Верди, Моцарт, Пуччини и Вагнер). Подробнее см.: [3].

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: [4, с. 10–13].

Однако столь сложные перипетии в истории присвоения «Чайковского» начались задолго до революционных перемен, а являлись продолжением идеологических процессов, происходивших в эпоху Серебряного века. Он оказался одной из главных национальных фигур притяжения-отталкивания, через которые выстраивалась самоидентификация эпохи (наряду с Н. А. Римским-Корсаковым и А. Н. Скрябиным).

Вопросы национальной и культурной идентичности наиболее остро проявились в эпоху Первой мировой войны, когда происходил колоссальный историко-культурный, политический и экономический слом в России. Период бифуркации культуры, начавшийся с 1914 г., привел к конструированию новых рейтингов и оценок отечественных композиторов, к пересмотру пантеона музыкальных национальных классиков, обозначая острый момент групповой, профессиональной сборки.

Как указывает социолог культуры Б. В. Дубин, феномен классики неотделим от **идеи образца** и процессов его кристаллизации, которые формируют общую, узнаваемую всеми традицию, претендующую на универсальность [6, с. 9–12]. Классика нужна и для тех групп, которые претендуют на формирование новой «традиции» и порывают со старой (стратегия «авангард»), и для тех, кто пишет «для всех», то есть массовой продукции. Апелляция к образцам прошлого, с которым устанавливаются отношения наследования, представляет собой эффективное средство самоопределения, самопонимания и репрезентации, что обладает свойством стабилизации окружающего мира. А это оказалось необычайно важным для рассматриваемой эпохи, когда рушились базовые основания жизни.

Наиболее отчетливо подобные процессы визуализировались на страницах «Русской музыкальной газеты», издаваемой критиком Н. Ф. Финдейzenым. Можно утверждать, что газета являлась наиболее авторитетным профессиональным изданием в России<sup>5</sup>. Газета выполняла не только информационную функцию, считающуюся базовой для еженедельных СМИ, но и брала на себя роль эксперта и историка, отбирающего «исторические факты»<sup>6</sup> современности. Здесь создавались когнитивные эффекты, обеспечивающие связность музыкального сообщества во времени и пространстве<sup>7</sup>.

### ***Чайковский в цифрах***

Музыка П. И. Чайковского в иерархии ценностей «РМГ» занимала высокое положение, его определяли, например, как «бог нашего музыкального Олимпа» [12, стлб. 25].

<sup>5</sup> Издание Финдейzenа полностью было посвящено музыкальной культуре как целостной самовоспроизводимой системе с набором социальных ролей и функций, способной к автономии и движущейся ко все большей профессионализации. Подробнее об искусстве как об автономном социальном институте см.: [7, с. 11–32]. «РМГ» занимало уникальную нишу в диапазоне издаваемых в это время СМИ [8, с. 75], [9].

<sup>6</sup> О том, что понятие «исторический факт» зависит от эпохи и конструируется исследователями — в зависимости от присущих знаний, идеологических установок, субъективных представлений — рассуждают И. М. Савельева и А. В. Полетаев. См.: [10, с. 59].

<sup>7</sup> О функциях средств массовой коммуникации см.: [11, с. 28–31].

Финдейзен неоднократно читал лекции о Чайковском и Римском-Корсакове (в 1912 и 1914 гг.), определяя их в разряд классиков, создающих недавнюю историю. По-видимому, Финдейзен рассматривал историю с точки зрения **континуальной концепции времени**<sup>8</sup>, когда текущий момент связывался с предыдущим и в то же время уходил в будущее. Этот смысловой и исторический «тандем» устойчиво транслируется газетой (например, в публикуемых высказываниях М. М. Ипполитова-Иванова, на тот момент директор Московской консерватории, рассуждающего о современности [13]).

В Библиографическом листке (приложение к «РМГ», в котором рецензируются книжные и нотные новинки) дается подробная информация о выходе двух общедоступных книжек (то есть, они направлены на непрофессионального любителя музыки) — о Чайковском и Римском-Корсакове [14]. Это также ставит имена композиторов на одну чашу весов истории. Но равновесие подобного тандема **нарушается** при более детальном анализе публикаций газеты.

Чайковский «побеждает» всех существующих отечественных композиторов (ушедших и пишущих в то время) по **количеству исполняемых сочинений** — и в инструментальной музыке, и в театре (особенно, в жанре балета, как замечают рецензенты).

Приведем оперную статистику, которая была собрана «РМГ» в 1914 г.

В главном театре страны — **Мариинском театре** — в сезоне 1913–1914 гг. первые два места в рейтинге по количеству исполнений принадлежали Чайковскому:

«Пиковая дама» — 13 раз,

«Евгений Онегин» — 12 раз,

«Чудо роз» (композитор П. Шенк) — 10,

«Руслан и Людмила», «Псковитянка» — по 8.

В рейтинге зарубежных сочинений лидирует «Вертер» Ж. Массне, прошедший 11 раз, и «Гибель богов» Р. Вагнера (7 раз), что опять-таки количественно меньше, чем звучание опер Чайковского.

В **московском Большом театре** «Пиковая дама» находится на одном месте со «Сказкой о царе Салтане» Римского-Корсакова<sup>9</sup> — звучали по 15 раз, но второе место в рейтинге опять занял Чайковский с «Евгением Онегиным» (13 раз). Как замечает автор статьи Н. Н. Фатов, к этому нужно прибавить еще 11 балетных спектаклей, что делает композитора безусловным лидером сезона по всем показателям — суммарному (общая сумма спектаклей всех сочинений) и по количеству поставленных произведений.

В московском **театре Зимина** самой популярной оперой стала «Чародейка», прошедшая 21 раз, оставив позади «Младу» Римского-Корсакова (20 раз), «Дон Жуана» Моцарта и «Отелло» Верди (по 10 раз).

В третьем московском театре — **Народном доме Попечительства Трезвости** — две верхних строчки так же занимает Чайковский. Лидируют его «Евгений Онегин» (8 раз) и «Мазепа» — 7 раз (сочинение разделило позицию с «Жизнью за царя» и «Снегурочкой»).

<sup>8</sup> Об этой концепции см.: [10, с. 82].

<sup>9</sup> Опера Римского-Корсакова являлась премьерой сезона 1913–1914 годов.

Согласно статистике по **городу Одессе**, считающемуся одним из успешных в развитие музыкального дела в России, за указанный сезон по количеству исполнений Чайковский находится на одной позиции с Вагнером: 18 спектаклей при 3 операх [15].

Но **количественный фактор успешности** музыки Чайковского перевешивается качественным фактором, который преобладает в высказываниях рецензентов о Римском-Корсакове<sup>10</sup>. Именно творчество Римского-Корсакова выступает в роли оценочной рамки, образца, точки отсчета, что характерно для «классики»<sup>11</sup>. Художественный канон Римского-Корсакова воспроизводится, по мнению авторов «РМГ», в музыке его учеников — Н. Н. Черепнина, И. Ф. Стравинского, М. О. Штейнберга, что актуализировало его в новую эпоху модернизма, не порывающему с национальной традицией. Так, А. И. Зилоти рекомендовал нотоиздателю Г. П. Юргенсону партитуру Стравинского «Фантастическое скерцо», указывая, что автор — «последний ученик Римского-Корсакова»<sup>12</sup>.

Показательно, что за весь 1914 год появились лишь две развернутые статьи о постановках опер Чайковского, и это несмотря на то, что в каждом крупном театре страны шли его сочинения. Оценивается **преьера «Пиковой дамы» в «Музыкальной драме»**, где главная тема рецензии — сравнение с оригиналом А. С. Пушкина<sup>13</sup>. Ее автор в подтекстах упрекает композитора и либреттиста в несоответствии подлинному сюжету и характерам героев [22, стлб. 944]. Подобную оценку можно перефразировать как «покушение на классику», ведь Пушкин к тому времени был уже давно признанным безусловным классиком<sup>14</sup>.

Почти два столбца плотного текста посвящены разбору «несостоятельного» либретто брата композитора, шитого «белыми нитками», как утверждает автор. Однако, музыкальный Герман все-таки приписывается перу композитора-гения. В этом признании и в той трактовке Германа Чайковского, которую предлагает автор, прочерчиваются координаты **главных символов Серебряного века** с его модернизмом, мистикой, любовью к тайнам, «черному человеку» и социопатам, ночи и саспиенсу<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> В воспоминаниях о Римском-Корсакове дореволюционного периода неизменно подчеркивалось моральное и профессиональное совершенство композитора. См., например: [16], [18, стлб. 140], [19]. В то время как оценка личности П. И. Чайковского была довольно сложной из-за известной в музыкальных кругах его нетрадиционной сексуальной ориентации. Об этом рассуждает, например, Н. Финдейзен в Дневниках. См.: [17, с. 120–121].

<sup>11</sup> Об этом см.: [19].

<sup>12</sup> А. И. Зилоти — Г. П. Юргенсону. Выборг. 18 [1] июля 1908 г. См.: [20, с. 190].

<sup>13</sup> Интересно сравнить рецензию 1914 года с рецепциями современной постановки «Пиковой дамы» Л. А. Додина в Большом театре (преьера 27 февраля 2015), которая обретает своего рода историческую рифму почти в 100 лет. Авторитетный режиссер Додин указывал на желание очистить текст Чайковского от столетних наслоений в виде романтически-ламентозных штампов и вернуть его пушкинскому оригиналу (sic!). Об этом подробнее см.: [21].

<sup>14</sup> Напомню, что в диалоге с образом и наследием А. С. Пушкина выстраивалось творчество многих крупных художников начала XX века: Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Ахматовой, В. Ходасевича, О. Мандельштама и др.

<sup>15</sup> Подробнее об эстетике Серебряного века, русском модернизме и его главных темах см., например: [23].

Автор как будто описывает не оперу Чайковского, а то, что близко самой эпохе: «...кроме любовного чувства, Герман музыки, бесспорно, носит в душе какой-то иной мучительный кошмар, воплощающийся в образе старой графини. Музыкальная характеристика последней не должна рассматриваться как вагнеровский лейтмотив присущий ей лично, а лишь как одна из музыкальных бредовых идей Германа. Дан ли был воображению Чайковского толчок повестью Пушкина или же он сам нашел ключ больной души и создал собственный образ человека, переживающего не любовную, а какую-то иную неведомую страсть — это значение не имеет. Несомненно лишь, что именно этот образ получил замечательное по яркости выражение в ночной обстановке аристократической спальни и военной казармы... Именно эта музыка выдвинула „Пиковую Даму“; все предыдущее и дальнейшее лишь ослабляет силу впечатления» [22, стлб. 945].

Рецензент сожалеет, что в опере Чайковского нет эпохи «не только Екатерининской, а вообще какой бы то ни было», нет *couleur locale* (в противоположность, например Римскому-Корсакову). А значит и «нет стиля, присущего не лично ему (Чайковскому — прим. мое — Е. Л.), а самому произведению»<sup>16</sup>. Вместо ожидаемой от гения универсальности, всеохватности явлений и жизни, духа нации, Чайковский предстает на страницах «РМГ» как композитор специфический. Автор продолжает: «Как *художник субъективный* (курсив мой — Е. Л.), Чайковский мог воспроизвести переживания души, в которой находил созвучия своей творческой личности. Но такие посторонние вещи, как дух эпохи, изображение людей иной психологии, характер литературного произведения, вообще все, что требовало известной объективности было чуждо ему, чистому симфонисту по природе, лишенному способности к самокритике. Все это удавалось ему *только случайно* (курсив мой — Е. Л.)» [там же].

Рецензент продолжает: «остальная музыка состоит главным образом из „общих мест“, а иногда падает даже ниже среднего уровня сочинений знаменитого композитора, составляя обильные ложки дегтя, портящие мед лучших сцен (куплеты Томского, песня игроков, ариозо гувернантки и др.). Да и удивительно ли это. Ведь, несомненно, некоторые места оперы были сочинены — и при том наспех — не в силу художественной необходимости, а лишь для того, чтобы дать передышку Герману» [22, стлб. 945–946]. «Банальными по музыке» названы и сцены в игорном доме [22, стлб. 947]. Утвердившаяся в сознание эпохи фраза композитора, которую он сказал Танееву, о том, что нужно писать как «Бог на душу положит»<sup>17</sup>, по-видимому, отрицательно сказалось на его имидже, лишая

<sup>16</sup> Можно предположить, что концептом «классики» для оценки «классика» Чайковского могло послужить творчество Глинки с его традициями больших вставных балетных интермедий и укоренившейся в России моделью французской «большой оперы». Эти традиции продолжены представителями «Могучей кучки», в частности Мусоргским в «Борисе Годунове» с его польским актом и в «Хованщине», где даны танцы персидок. У Римского-Корсакова подобные сцены с акцентом на этнографических подробностях встречаются почти в каждой опере.

<sup>17</sup> Этот же «завет» Чайковского приводится и в оценке оперы композитора А. А. Давидова «Сестра Беатриса», премьеру которой театр «Музыкальная драма» показал в декабре 1914 года. См.: [24, стлб. 71].

его сочинения категории «сделанности», ощущения «мук творчества», свойственных романтическому образу гения.

Не выдерживает оценок и другая опера композитора «Мазепа», композиционный провал которой так же объясняется через цитирование приведенной выше фразы композитора о творческом процессе. Тот же рецензент Лель пишет в довольно кратком материале о «Мазепе» (чуть меньше 2 столбцов): «... помните, как П. И. Чайковский писал свои оперы. „Как Бог на душу положит“ — вот подлинное выражение одного из его писем. Способ простой, что и говорить. Но в то же время и очень неудачный. Так поет свою бесконечную песню курский соловей в тихую майскую ночь. <...> Герои „Мазепы“ — музыкальные манекены, особого рода инструменты, издающие более или менее красивые музыкальные фразы» [12, стлб. 25]. Очевидно, что в подтекстах таких оценок, в претензиях, связанных с «субъективностью» композитора (оборот, неоднократно употребляемый в рецепциях опер Чайковского), лежит представление об опере как о музыкальной драме, утвержденной на русской почве вагнеровскими проектами и получившей широкую популярность как у адептов «высокой классики», так и у модернистов. Не случайно, автор сравнивает «Мазепу» с «Кольцом Нибелунга» Вагнера и «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, который рассматривался как предтеча русской музыкальной драмы. Несмотря на приводимую критику, невысокую оценку оперы («Мазепа» — «далеко не шедевр» [12, стлб. 24]), Чайковский считается «большим талантом». По-видимому, авторы видят его проявления в первую очередь **в симфонической, несценической музыке** (как уже говорилось выше, о балете на страницах «РМГ» не рассуждали). Лучшие образцы музыки Чайковского в этой опере, по мнению автора, как раз и связаны с подобной фантазийной интерпретацией, наподобие импровизации [12, стлб. 26]. Парадоксально, но симфоническая музыка Чайковского у критиков (например, у Г. А. Лароша) часто вызывала ассоциации с визуальными построениями, оперными картинами, с театром, что повлекло за собой распространенное мнение о театрализации и симфонизации всех жанров в творчестве композитора [25, р. 48]<sup>18</sup>.

При этом газета отмечает 35-летие первой постановки «Евгения Онегина», включая ее в контекст статьи о деятельности Н. Г. Рубинштейна, но отмечается недоумение современников первой постановки, их высказывания о том, что «это не опера», «а ряд лирических картин» [26, стлб. 352].

### ***Двойной образ***

Можно предположить, что фиксируемая в газете «двусмысленность» положения Чайковского — вроде бы гений, классик, но не вся музыка соответствует критериям «высокого» искусства<sup>19</sup> — была связана с двумя факторами.

<sup>18</sup> Подробнее о причинах подобных визуально-драматических рецепций и о коммуникативных «посланиях» симфонической музыки Чайковского см.: [25].

<sup>19</sup> Как указывает Б. Дубин, категория «высокого искусства», наряду с понятиями культура, личность, история, являлась изобретением эпохи Нового времени. Подробнее об этом см.: [19].

**Первый** — безграничное признание у массовой публики его творчества могло сыграть против композитора в оценке, фиксируемой у Финдейзена «для истории», для следующих поколений (а именно такую направленность — на «виртуальную» аудиторию будущего — критик, по-видимому, воплощал в своем издании). «Массовое», «доступное» как «низовое» оценивалось в соответствие с идеологией романтизма, что придавало популярной музыке Чайковского отрицательный привкус. Исполняемость его сочинений ставила под угрозу концепт «совершенного» искусства, а значит искусства «сложного», «эзотерического». Эту идею русская музыка, развивающаяся в аристократической элитной культуре, восприняла еще в первой половине XIX в., в частности из эстетики Л. Бетховена<sup>20</sup>. Интересно, что о подобной «вседоступности» музыки Чайковского с презрением рассуждали и футуристы: „Чайковский — любимец писарей и кухарок“» [28, стлб. 779].

**Второй фактор** заключен в идеологическом наполнении идеи «классики», которая обрастает дополнительными коннотациями. Дело в том, что в XIX веке «классика» наравне с эстетическими категориями красоты, совершенства, универсальности воплощает в себе и категории «духа времени», «гения века» (**Монтескьё**) и «духа нации» (**Гердер**). Появление этих понятий в XIX веке определяет то, что возникает корпус текстов, который соотносится в каждой стране уже не с универсальной традицией (греческой или римской), а с национальной, «своей», получившей название **национальной классики**. По-видимому, в рассматриваемую эпоху для России наложение этих ментальных категорий было особенно актуально, и функционировало в подтекстах рассуждений рецензентов «РМГ».

«**Дух времени**» концентрирует в себе своеобразие конкретной исторической эпохи, возможность ее пережить с помощью художественного произведения. Исходя из этой временной категории, значимость наследия П. И. Чайковского **ставится под сомнение**, особенно в период после начала военных действий, когда музыка, по мысли различных авторов газеты, должна мобилизовать дух, отмечать сложность и эпохальность момента. Так, рецензент концерта ИРМО 25 октября 1914 г. в Петербурге, прошедшего под руководством дирижера Н. А. Малько, пишет: «Однако, художественное исполнение программы ... не спасло слушателей от некоторого переутомления, проистекающего от однообразия настроений музы Чайковского. Видимо, наступает время, когда заполнять произведениями Чайковского программу целого вечера становится невозможным. Чайковский слишком индивидуален. Он говорит не столько за человечество, сколько за самого себя. Его страдания и скорбь, правда, необыкновенно ярко выражены в музыке, но в конце концов не лишены известного преувеличения, аффектированности, а главное беспочвенности, так как источником страдания является болезненная чуткость природы, инертный пессимистический душевный строй, а не героическая борьба за идею. К этим недостаткам присоединяются и недостатки формы произведений Чайковского, отсутствие органического единства, заметные провалы, неравноценность качества музыки» [29, стлб. 790].

<sup>20</sup> См. высказывание немецкого классика: «... то, что трудно, является прекрасным, добрым, великим и т. д.». Письмо Л. Бетховена к З. А. Штейнеру от 1817 года из Вены. См.: [27, с. 75].

**Индивидуальность vs коллективное мироощущение** — вот точка расхождения Чайковского с эпохой. Подобное расхождение с «духом времени» проблематизирует и его национальный статус. Можно предположить, что редакция придерживается точки зрения о национальной музыке, которую высказал известный французский критик и музыковед М. Кальвокоресси в статье «Национальный характер испанской музыки» (она была напечатана в «РМГ» в начале 1915 г.). Он пишет: «Национальность в искусстве, своего рода коллективная индивидуальность художников одной расы, — это... абстракция, обобщение, высшее мерило особенностей различных произведений, порожденных известной расой...» [30, стлб. 51].

Между тем, индивидуальное страстное чувствование, которое присуще, согласно авторам «РМГ», композитору, все-таки имеет под собой опору в «национальном характере». Так, в статье, посвященной романсам Рахманинова, автор Б. Д. Тюнеев выводит генеалогию его музыки из типа чувствования и норм музыкального языка Чайковского. Он пишет: «С. Рахманинов — не эпигон Чайковского в полном смысле и значении этого слова, он не его школы (как например Аренский), нет, но по духу, по характеру и складу артистического и художественного облика есть нечто родственное, близкое между ними. Какая-то неудовлетворенность, пессимистическая порывистость, **славянская тоска** (курсив мой — Е. Л.), звучащая с одинаковой силой и настойчивостью и у Рахманинова, и у Дворжака и у молодой, современной нам польской школы (Шимановский, Карлович) — сближает и роднит, поет и звенит в сердце и душе у каждого из них... Вне этой скорби — ничего нет, нет никого другого, кто бы понял и утешил» [31, стлб. 763–764]. Подобные эмоциональные пограничные состояния, как тоска, пессимизм, страдания, станут надолго визитной карточкой музыки Чайковского, при этом создадут и соответствующий имидж Рахманинову за рубежом в XX в. В военное время «дух нации» соотносится с образом славян. Именно «славянская» идентичность в это время вбирает в себя ощущение «русскости», становится более обобщающей категорией<sup>21</sup>. Таким образом, «славянская душа», «дух нации», все же проявляется в творчестве Чайковского, но довольно опосредовано, через одну субъективную категорию.

\* \* \*

Начало Первой мировой войны оказалось толчком к пересмотру художественных ценностей и ревизии оценок. Универсальное значение «классики» — как всеобщих, мировых ценностей, — оказалось осложнено наложением нескольких параллельных концептов. Среди них «дух времени», отражающийся в актуальном «здесь и сейчас», и «дух нации», связанный с воплощением «особого», «характерного» как качества, свойственного «национальному характеру» конкретной нации и страны.

В этом контексте рецепции музыки Чайковского на страницах «РМГ» были довольно противоречивые: критики фиксировали отсутствие «духа времени»

<sup>21</sup> Подробнее о славянской идентичности в эпоху начала Первой мировой войны см.: [32], [33].

(вспомним рецензию на «Пиковую даму»), что связано с субъективизмом его творчества. «Дух нации» воплощен лишь одной чертой — «славянской тоске», которая при этом не соответствует «духу времени», что лишает музыку Чайковского **непосредственной актуальности**.

При этом уникальная востребованность произведений Чайковского определяла его на особое положение в табели о рангах российской музыкальной культуры. Очевидно, что фактор всеобщего успеха повлиял на его признание «классиком» и в эту сложную эпоху 1914 г. Таким образом, именно успешные коммуникативные стратегии его текстов, беспроигрышное попадание в область зрительских ожиданий публики наделяли творчество Чайковского качеством «национального».

Он признавался «национальным классиком», который являл в своей музыке «интонационный словарь эпохи» (термин Б. В. Асафьева), понятный, доступный, иногда, спускающийся до «общих мест» (как указывал рецензент «Пиковой дамы»). И в этом парадоксе «неактуальной», но популярной «классики» Чайковского заключается витальность его наследия и образа. Как указывал один из рецензентов: «Чайковского ругают во всю, но без его музыки обойтись не могут» [34, стлб. 17].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Великому сыну Удмуртии // Музыкальное обозрение. № 7–8. 2013. С.2–3.
2. Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика России. М.: Академический проект, 2001. 592 с.
3. Operabase. URL: <http://www.operabase.com/visual.cgi?lang=ru&splash=t> (дата обращения: 20. 04. 2015).
4. Ключникова Е. В. Наша. Зимняя. Культурная // Музыкальное обозрение. № 3. 2015. С. 10–13.
5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014. 720 с.
6. Дубин Б. В. Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. В. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛО, 2010. С. 9–46.
7. Рейтблат А. И. Писать поперек. Социология литературы. Биографика. История литературы. М.: НЛО, 2014. 416 с.
8. Космовская М. Н. Ф. Финдейзен и его дневники // Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 3–88.
9. Космовская М. Н. Последняя мирная дореволюционная «пятилетка» в трудах и дневниках Н. Ф. Финдейзена (1909–1914) // Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 3–64.
10. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. 800 с.
11. Назаров М. Массовая коммуникация и общество. М.: Авантиплюс, 2004. 428 с.
12. Лель. «Мазепа» в Музыкальной Дrame // Русская музыкальная газета. 1914. 5 янв. № 1. Стлб. 24–27.

13. Ипполитов-Иванов о современном творчестве // Русская музыкальная газета. 1914. № 6. 9 февр. Стлб. 168.
14. Р. Э. Общедоступная литература о музыке / Библиографический листок № 3 «Русской музыкальной газеты» // Русская музыкальная газета. 1914. № 13. 30 марта. Стлб. 17–19.
15. Энгель Р. Одесса (Корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1914. № 16. 20 апр. Стлб. 422.
16. Соколов Н. Из воспоминаний // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 52–55.
17. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
18. Лель. Последняя новинка и старые знакомые («Мадемуазель Фифи» в Музыкальной драме) // Русская музыкальная газета. 1915. № 6–7. 8–15 февр. Стлб. 137–141.
19. Дубин Б. В. Классика, после и вместо. О границах и формах культурного авторитета // Дубин Б. В. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛЮ, 2010. С. 96–107.
20. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 2-х тт. Т. I. 1882–1912 / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Композитор, 1998. 552 с.
21. Лев Додин о театре и времени // Музыкальное обозрение. № 3. 2015. С. 20.
22. Лель. От содержания к внешности (по поводу постановки «Пиковой дамы» в «Музыкальной драме») // Русская музыкальная газета. 1914. № 50. 14 дек. Стлб. 942–947.
23. Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, Пушкинский дом, 2008. 384 с.
24. Лель. Эпизод из оперной хроники («Сестра Беатриса» в «Музыкальной драме») // Русская музыкальная газета. 1915. № 3. 18 янв. Стлб. 70–74.
25. Ritzarev M. G. Tchaikovsky's Pathétique and Russian culture. Burlington: Ashgate, 2014. 184 p.
26. Б. а. Новое о Н. Г. Рубинштейне // Русская музыкальная газета. 1914. № 13. 30 марта. Стлб. 350–353.
27. Бетховен Л. Письма. Том 3. 1817–1822. М.: Музыка, 2013. 656 с.
28. Липаев И. Музыка футуристов (эстетический набросок) // Русская музыкальная газета. 1914. № 44. 2 нояб. Стлб. 779–782.
29. М-в Н. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1914. № 44. 2 нояб. Стлб. 789–792.
30. Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки // Русская музыкальная газета. 1915. № 3. 8 янв. Стлб. 45–56.
31. Тюнеев Б. Д. Романсы С. Рахманинова. (Этюд) // Русская музыкальная газета. 1914. № 42–43. 19–26 окт. Стлб. 761–767.
32. Финдейзен Н. Ф. Славянские оперы. Часть I // Русская музыкальная газета. 1914. № 32–33. 27 июля — 3 авг. Стлб. 657–661.
33. Финдейзен Н. Ф. Славянские оперы. Часть II // Русская музыкальная газета. 1914. № 34–35. 24–31 авг. Стлб. 681–684.
34. Петроний. О музыкальных делах прошлого года (из праздных разговоров) // Русская музыкальная газета. 1915. № 1. 4 янв. Стлб. 9–17.

УДК: 78

*Т. А. Сапегина*

ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ОКЕАН:  
СЮИТА ИЗ БАЛЕТА П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
ГЛАЗАМИ У. ДИСНЕЯ

Анимационные фильмы Уолта Диснея — один из наиболее ярких символов американской массовой культуры. История его успеха кажется типичным воплощением американской мечты: парень, который вырос на маленькой ферме и сам учился рисовать, создал огромную анимационную империю, на протяжении многих лет определявшую вектор развития всей индустрии мультфильмов в Америке. В то же время творчество Диснея очень тесно связано с традициями европейского искусства. Как пишет английский исследователь Р. Аллан, «продукция Диснея многим обязана более старому культурному наследию; Дисней впитывал и воссоздавал это наследие для новой массовой аудитории, которая была частью популярной культуры его времени. Дисней был мастером технологического и культурного манипулирования, он черпал сюжеты, характеры, стиль, настроение и темы из Европы, и воспроизводил их в анимационных формах» [1, р. 1]. Таким образом, творчество Диснея представляет собой пример постоянного «диалога через океан», где элементы культурной традиции Старого света преломляются сквозь призму американского мироощущения. Одним из самых ярких эпизодов этого диалога, бесспорно, является «Фантазия» — полнометражный мультфильм, снятый на музыку произведений классического концертного репертуара, премьера которого состоялась в 1940 г. в Нью-Йорке.

«Европейскость» «Фантазии» проявляется на нескольких уровнях, и прежде всего, в выборе произведений, среди которых нет ни одной пьесы американского композитора. Это фильм-концерт, в программу которого вошли Токката и фуга d-moll И. С. Баха, Сюита из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Ученик чародея» П. Дюка, «Весна священная» И. Стравинского, Симфония № 6 (Пасторальная) Л. Бетховена, «Танец часов» А. Понкьелли, «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского и «Аве Мария» Ф. Шуберта. Все эти произведения (за исключением, быть может, «Весны священной», которая все еще воспринималась, как нечто скандальное) в сознании американской аудитории относились к категории «art music» (серьезной музыки). Это понятие в Америке сформировалось во второй половине XIX в., параллельно с появлением концертных организаций и постоянных оркестров. «Art music» противопоставлялась музыке развлекательной и включала в себя наследие известных европейских композиторов, начиная с Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Вагнера и др. [2, р. 215–216]. В 1930-е гг. такая музыка противопоставлялась джазу и была синонимом элитарности. В голливудских короткометражных мультфильмах она, как правило, становилась объектом пародии. В «Фантазии» Дисней впервые решил подойти к музыкальной классике серьезно и воспользоваться ассоциациями

с высоким искусством, которые она вызывала, чтобы повысить престиж своей продукции [3, р. 246].

На видеоряд «Фантазии» заметное влияние оказало европейское изобразительное искусство. Р. Аллан выделяет несколько художественных направлений, воздействие которых было особенно явным: ар деко, абстракционизм, европейская книжная иллюстрация XIX века [1, р. 91]. Отчасти Дисней и художники его студии впитывали их через книги. Диснеевская библиотека насчитывала десятки французских, английских, немецких и итальянских иллюстрированных изданий, приобретенных во время путешествия по Европе в 1935 г.<sup>1</sup> Еще до поездки Дисней был знаком с работами французских иллюстраторов О. Домье (Honoré Daumier, 1808–1879), Г. Доре (Gustave Doré, 1832–1883), Грандвилля (Grandville, 183–1847, настоящее имя — Ж. И. И. Жерар, Jean-Ignace-Isadore Gérard), которые были в Америке были не менее популярны, чем в Европе. Как показывает Аллан, они повлияли на формирование стиля ранних мультфильмов [1, р. 20–23]. В то же время среди художников, которые работали у Диснея, было достаточно много эмигрантов, выросших в традициях европейского искусства. Над различными секциями «Фантазии» работали швейцарец А. Хертер, немец О. Фишингер, англичане С. Холланд и Д. Уолбридж, венгр Ж. Энджел.

«Приглашенной звездой» и лицом проекта был известный дирижер Л. Стоковский. Эта фигура принадлежала одновременно и миру классической музыки, и Голливуду. В 1937 г., когда Дисней с ним познакомился, Стоковский более двадцати лет возглавлял Филадельфийский оркестр, с которым он регулярно выступал и делал аудиозаписи. Однако помимо этого он уже снялся в двух художественных фильмах, «Большое радиовещание в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*, 1936) и «Сто мужчин и одна девушка» (*One Hundred Men and a Girl*, 1937), заняв нишу «голливудского дирижера». По словам И. Менухина, «в первой половине XX века для большинства американцев Стоковский был воплощением того, как должен выглядеть и вести себя дирижер» [4, р. 79]. Стоковский также был носителем европейской музыкальной традиции. Он родился в Лондоне и закончил лондонский Королевский колледж музыки, а его дебют в качестве симфонического дирижера состоялся в 1908 г. в Париже. На протяжении всей жизни Стоковский, вслед за европейскими поэтами и философами рубежа веков, воспринимал музыку, как некий универсальный язык — этим отчасти объяснялась его тяга к ее популяризации. Он интересовался новыми сочинениями, часто выступая в роли их первого исполнителя, и новыми технологиями, что привело его сначала в студии звукозаписи, затем — на радио и на телевидение [5].

Именно Стоковский неоднократно акцентировал просветительскую ценность «Фантазии». Для него, как и для Диснея, она была масштабным образовательным проектом, попыткой сделать европейскую музыкальную классику более понятной для американского массового зрителя с помощью новых медиатехнологий. По мнению Аллана, «в то время, когда проводниками классической музыки для

<sup>1</sup> 90 книг было заказано во Франции, 81 — в Англии, 149 в Германии, 15 в Италии [1, р. 31]

массовой аудитории были только кинематограф, радио и довольно дорогие и громоздкие грампластинки на 78 оборотов, образовательная ценность „Фантазии“ была очень значительной. Концертные залы были удалены друг от друга и доступны только городским жителям, кроме того, они считались чем-то элитарным и чуждым. Дисней рассматривал свой фильм как сознательное усилие, направленное на то, чтобы сделать классическую музыку доступной широкой аудитории» [1, р. 91]. Это во многом определило и выбор музыкальных фрагментов, и особенности их трактовки.

Предполагалось, что «Фантазия», как и любой концерт, будет постоянно обновляться за счет добавления новых фрагментов вместо тех, что уже были показаны, поэтому части внутри мультфильма относительно самостоятельны. Это дает нам возможность не останавливаться в данной статье на каждом из номеров, а попытаться выявить стратегию интерпретации музыкального материала, которой придерживались Дисней и Стоковский, на примере сюиты из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

Творчество П. И. Чайковского было широко известно в США еще при жизни композитора. Американский дирижер У. Дамрош, в 1891 г. пригласивший его в Нью-Йорк на фестиваль, приуроченный к открытию Карнеги-холла, в воспоминаниях называет его «великим русским композитором» и говорит, что его приезд должен был придать «особое значение» мероприятию [6]. В эпоху немого кино отдельные темы из произведений Чайковского стали «добычей» таперов и составителей сборников тем для сопровождения фильмов, так что побочная партия первой части «Патетической» симфонии превратилась в клише, которое использовалось в десятках любовных сцен.

Сюита из балета «Щелкунчик» была популярным концертным номером и одной из любимых пьес Л. Стоковского. В 1926 г. он впервые в США сделал ее полную аудиозапись с Филадельфийским оркестром в компании «The Victor Talking Machine Company». Она была переиздана в 1928 г. в серии «Музыкальные шедевры», и сохранялась в каталоге «Victor» вплоть до 1935 г., когда Стоковский записал еще одну версию, более совершенную с технической точки зрения [7, 8]. Скорее всего, именно благодаря Стоковскому сюита из «Щелкунчика» попала в поле зрения Диснея и стала одной из частей «Фантазии».

По данным историка М. Берриера, обсуждение музыкальных произведений, которые должны были войти в «Фильм-концерт»,<sup>2</sup> заняло примерно месяц: в сентябре 1938 г. Дисней, Стоковский, Д. Тейлор<sup>3</sup> и еще несколько сотрудников студии слушали разные аудиозаписи. В процессе Дисней либо делился ассоциациями, которые у него возникали при прослушивании, — так было с Токкатой и фугой И. С. Баха, где Дисней предложил использовать абстрактные образы, — либо, напротив, озвучивал идеи, которые ему хотелось бы воплотить, и тогда Стоковский предлагал возможные варианты. В ходе одной из таких дискуссий

<sup>2</sup> Concert Feature — первое рабочее название «Фантазии».

<sup>3</sup> Deems Taylor (1885–1966) — известный американский композитор и музыкальный критик, которого Дисней пригласил на роль ведущего «Фантазии».

в ответ на пожелание Диснея снять что-то на доисторическую тему дирижер показал ему «Весну священную» [3, р. 246–247]. Сведений о том, кто именно предложил использовать Сюиту из «Щелкунчика», не сохранилось, однако можно предположить, чем эта музыка привлекла внимание Диснея.

Одна из возможных цепочек — ассоциативная. Еще в октябре 1935 г. на студии шла работа над мультфильмом из серии «Наивные симфонии», сюжетом которого был «балет цветов» на темы времен года. Как пишет Берриер, «несколько последующих месяцев сценаристы Диснея бились над этой идеей, самым большим препятствием казалась проблема с тем, чтобы оживить цветы, обладающие корнями, и заставить их танцевать настоящий балет» [3, р. 242]. Название финальной части сюиты — «Вальс цветов» — могло воскресить у Диснея мысли о нереализованном проекте. На это указывает и тот факт, что все рабочие материалы к «балету цветов» в 1938 г. достались команде, работавшей над «Щелкунчиком» [3, р. 248]. Другим несомненным достоинством сюиты было то, что она создавалась в тесном взаимодействии композитора и хореографа, что делало ее очень удобной для аниматоров, которым предстояло «поставить» видеоряд мультфильма.

В «Фантазию» не вошли первые два номера сюиты, «Маленькая увертюра» и «Марш», прочие же изменения, внесенные в нотный текст, были минимальными: небольшим сокращениям подверглись «Танец флейт», «Арабский танец» и «Вальс цветов», в которых были вырезаны часть повторений в изложении тем и внутри разделов формы, а также был изменен порядок частей внутри цикла.

Дисней участвовал, по крайней мере, в начальных обсуждениях эпизода. Он решительно отказался от предложенного ему сценария на основе сюжета балета Чайковского [3, р. 248]. Отчасти это можно объяснить тем, что в конце 1930-х гг., когда Дисней работал над «Фантазией», американская аудитория «Щелкунчика» еще не видела и не смогла бы оценить анимационную версию истории. В сокращенном виде «Щелкунчик» был поставлен в Нью-Йорке только в 1940 г. труппой «Русский балет Монте-Карло» [9], а полный вариант американцы увидели спустя четыре года, в 1944-м (постановка У. Кристенсена для Балета Сан-Франциско) [10].

Дисней настоял на том, чтобы у сюиты вообще не было единого сюжета, сохранив ее номерную структуру [3, р. 248]. В результате получился танцевальный мини-цикл внутри мультфильма. Его обрамляют две сцены с участием эльфов, «Танец феи драже» и «Вальс цветов», между которыми помещаются «Китайский танец» (его исполняют ожившие грибы, напоминающие китайцев в традиционных шляпах, с торчащими из-под полей косичками, и узких халатах), «Танец флейт» (стремительно кружащиеся девушки-колокольчики), «Арабский танец» (неспешно сменяющиеся фигуры обитателей подводного мира) и «Трепак» (темпераментные «русские» цветы чертополохи в высоких шапках и шароварах и мальвы с лепестками-кокошниками).

В выборе образов, стремлении обойтись без сюжета, соотношении музыки и видеоряда сюиты из «Щелкунчика» прослеживается влияние эстетики более ранних мультфильмов Диснея из серии «Наивные симфонии». Дисней начал

выпускать их в 1929 г. по совету своего друга и тогдашнего музыкального руководителя студии К. Столлинга. В отличие от «Микки-Мауса», в «Наивных симфониях» роль организующего начала должна была играть музыка. Как вспоминал Столлинг, предлагая новую серию, он «думал о неодушевленных предметах, таких, как скелеты, цветы, деревья и т. д., которые оживают и начинают танцевать или делать что-то, типичное для мультфильма и отвечающее характеру музыки, более-менее ритмично и смешно» [11, р. 41]. В ранних «Наивных симфониях» нередко не было сюжета, как такового, его заменяли танец или песня в исполнении скелетов, лесных животных, растений и т. д. При этом Дисней придерживался принципа жесткой синхронизации звука и изображения.

В коротком эссе 1937 г. Дисней писал, что ему хотелось бы снимать больше «Наивных симфоний», в которых «чистая фантазия раскрывает характер музыки <...> Действие, которое подчиняется музыкальной структуре, обладает огромным очарованием, заключенным в его неправдоподобии» [3, р. 242]. Как считает Берриер, эта задача впервые была реализована в мультфильме «Старая мельница» («The Old Mill», 1937). Главный сценарист «Старой мельницы» Д. Рикард (D. Rickard) в интервью 1936 г. и вовсе предвосхитил «Фантазию», заявив: «в этой картине мы пытаемся создать что-то похожее на те образы, которые вы можете мысленно представить себе, когда слушаете симфонию или концерт» [3, р. 250]. Фраза почти дословно совпадает с тем, что говорит Тейлор во вступительном слове к «Фантазии»: «То, что вы сейчас увидите, — это образы, картины и истории, которые музыка породила в умах и воображении группы художников». И далее, о Токкате и фуге d-moll: «То, что вы увидите на экране, — различные абстрактные образы, которые могут проходить в вашем воображении, когда вы слушаете эту музыку в концертном зале».

В создании видеоряда к сюите из «Щелкунчика» ключевую роль также играли ассоциации, которые вызывали как названия пьес («Вальс цветов» или «Китайский танец»), так и отдельные элементы звучания. Например, характерный хрустальный тембр челюсти закономерно визуализировался в сверкающих капельках росы, которые взмахом волшебной палочки (опять же, светящейся) разбрасывают крошечные эльфы. Медленная, томная мелодия арабского танца потребовала такой же замедленной пластики, которую аниматоры Диснея нашли у рыб,двигающихся под водой.

И сам Дисней, и большинство его аниматоров не имели музыкального образования, поэтому опора на ассоциации была их естественной стратегией восприятия музыки. Как отмечают психологи, слушая музыку, непрофессионалы в первую очередь реагируют на тембр, темп, характер движения [12, с. 82–83], — и именно эти элементы оказываются ключевыми при создании видеоряда. Смена тембра, как правило, вызывает появление нового персонажа, плавная мелодическая линия — плавную траекторию движения и мягкие жесты, и т. д. При этом круг образов, использованных в сюите, переключается со многими более ранними, и, напротив, поздними лентами Диснея. Помимо «Наивных симфоний», где появление оживших деревьев, фей и танцующих рыб было типичным, здесь можно проследить взаимосвязь и с полнометражными картинами. Так, эльфы из «Танца феи

Драже» напоминают тщательно прорисованный образ феи из «Пиноккио», работа над которым велась одновременно с «Фантазией», и крошечную фею Динь из более позднего «Питера Пэна». Как замечает Р. Аллан, именно в образах миниатюрных фей проявляется косвенное влияние европейской книжной иллюстрации. Художники Дисней искали вдохновения в работах прерафаэлитов, У. Г. Ханта, Р. Дадда, Р. Дойла, Г. Дорэ. Тщательная проработка деталей как самих персонажей, так и фонов, на которых они изображены, имеет те же истоки [1, p. 115–117].

В самом начале работы над «Фантазией» Дисней говорил: «В наших обычных мультфильмах музыка всегда подчиняется действию, но здесь... мы обязаны изображать именно *эту* музыку, а не музыку, подходящую к нашей истории» [3, p. 248]. Тем не менее, создавая видеоряд к сюите из балета Чайковского, он подходит к ней как к абстрактному музыкальному материалу, принадлежащему к европейской традиции, и иллюстрирует его, прибегая к произвольному, на первый взгляд, кругу образов. Именно это больше всего шокировало музыкальных критиков, которые не приняли «Фантазию». Так, Р. Кейпел (R. Capell) из «Музыкального мнения» писал, что: «Фантазия умрет раньше, чем поменяется мода на женские шляпки этого лета. Однако, то, что это явление в принципе оказалось возможным — пугающий симптом» [1, p. 94]. Но картина Дисней была рассчитана не на музыкально образованных слушателей, а на дилетантов, завсегдатаев кинотеатров, психологию которых Дисней отлично знал. Иллюстрируя «Щелкунчика» и другие пьесы европейских классиков, он использовал образы и приемы, принадлежащие массовому искусству анимации, и закрепленные в сознании аудитории благодаря его предыдущим работам.

Эффект «Фантазии» сработал не сразу: фильм провалился в прокате, и все планы по его постоянному обновлению пришлось свернуть. Однако в 1971 г., спустя тридцать лет после премьеры, Стоковский признавался, что ему часто пишут люди, чтобы сказать: «Спасибо, что вы сделали это («Фантазию»), потому что я всегда боялся пойти на концерт. Я не знаю, почему меня это пугало, но это было так. Когда я ходил на «Фантазию», я услышал произведения великих мастеров и понял, что это совсем не больно. Напротив, мне понравилось» [1, p. 94]. Вызвавшая много споров в момент появления фильма, стратегия Дисней все-таки сработала.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Allan R. Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney.* Bloomington: Indiana University Press, 1999. 304 p.
2. *Broyles M. Art music from 1860 to 1920 // The Cambridge History of American Music / D. Nicholls, ed..* Cambridge [etc.]: Cambridge univ. press, 1998. 637 pp. Pp. 214–254.
3. *Barrier M. Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age.* Oxford University Press, USA, 2003. 672 p.
4. *Granata Ch. Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia // The Cartoon Music Book / D. Goldmark, Y. Taylor, ed.* Chicago Review Press, 2002. 336 p. Pp. 73–92.

5. Stokowski, Leopold (Antoine) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. CD-ROM. Oxford University Press, 2001.
6. Дамрош У. Встречи с Чайковским в Америке и Англии // Воспоминания о Чайковском, изд. 1, с. 238–239; изд. 2, с. 316–317; изд. 3, с. 317–318. Перевод И. Г. Соколинской. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar173.html> (дата обращения 15.04.2015).
7. 1926 Recordings of Leopold Stokowski and the Philadelphia Orchestra. URL: [http://www.stokowski.org/1926\\_Electrical\\_Recordings\\_Stokowski.htm](http://www.stokowski.org/1926_Electrical_Recordings_Stokowski.htm) (дата обращения 16.04.2015).
8. Discography of American Historical Recordings. URL: <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/index> (дата обращения 16.04.2015).
9. Ballet Russe de Monte Carlo records, 1935–1968: Guide. (MS Thr 463). Harvard University, Cambridge, 2004. URL: [http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink\\_collection=oasis&uniqueId=hcu00231](http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink_collection=oasis&uniqueId=hcu00231) (дата обращения 15.04.2015).
10. Uncovered: Vintage Nutcracker / San-Francisco Ballet Official web site. URL: [https://www.sfballet.org/tickets/nutcracker/nutcrackermeans/dance\\_vintage](https://www.sfballet.org/tickets/nutcracker/nutcrackermeans/dance_vintage) (дата обращения 15.04.2015).
11. *Barrier M.* An Interview with Carl Stalling // The Cartoon Music Book / Ed. by Goldmark D. Taylor Y. Chicago Review Press, 2002. 336 p. Pp. 37–60.
12. *Цыпин Г.* Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Академия (Academia), 2003. 368 с.

УДК 7;7.091.5

*С. В. Шабанова*

МИХАИЛ ШЕМЯКИН: «МОЙ ЩЕЛКУНЧИК».  
К ВОПРОСУ О РОЛИ ХОРЕОГРАФА  
В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЕКТЕ ХУДОЖНИКА

Современный театр, активно экспериментируя, в процессе поиска и обновления художественного языка порой стирает типологические границы традиционных жанров. Новые направления творческих исканий, такие как «театр музыки», «театр художника», «театр танца» зачастую создаются деятелями искусств смежных жанров, которые, в свою очередь, основываясь на индивидуальных пристрастиях, вносят в театральный процесс свою логику и свои правила игры.

Так произошло и с художником М. Шемякиным, творчество которого удивительно многопланово и порой парадоксально разнообразно. Будучи всемирно известным мастером, он впервые реализовал свои театральные идеи только в 2001 г., когда на сцене Мариинского театра поставил собственную версию классического балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

Эта первая работа художника на профессиональной сцене вызвала бурю эмоций — от восторженных до крайне негативных. Многочисленные зрители приняли спектакль с нескрываемым удовольствием, а критики и театральные обозреватели, напротив, не скупилась в эпитетах, отчаянно ругая «новый продукт» Мариинского театра. Заголовки рецензий и статей, посвященных этому событию, соревновались в ироничности названий: «Цирк — макабр», «Фаршированный Щелкунчик», «Крысы в шоколаде», «Сказка на мольберте»... Возмущение балетоманов можно было понять. Традиционно в роли новаторов — интерпретаторов балетных постановок выступали хореографы. Но на премьерной афише нового спектакля значилось: «Либретто и сценарный план Мариуса Петипа в обработке Михаила Шемякина по сказке Э. Т. А. Гофмана. Декорации, костюмы и постановка: Михаил Шемякин».

«Щелкунчик» — самый известный и в то же время самый загадочный из всех балетов П. И. Чайковского. Со времени премьеры этого балета в 1892 г. в Мариинском театре на сценических площадках мира были созданы сотни различных интерпретаций, от традиционных до откровенно провокационных и далеких от оригинала. И до сих пор, обращаясь к этому балету, многочисленные постановщики продолжают настойчиво искать гармонию сценического воплощения музыкальной партитуры композитора Чайковского и философской сказки писателя Гофмана. Примеров и вариантов можно привести достаточно много, ибо каждый постановщик, в силу своего таланта и согласно требованиям времени, создавал на сцене своего «Щелкунчика».

Шемякин, начиная работать над новой постановкой балета, прежде всего хотел воссоздать в спектакле «атмосферу фантастического мира Гофмана и вернуть сказке гофмановский дух с элементами гротескного юмора, странностями

и перевоплощениями; соединить изобразительную часть с музыкальным драматизмом Чайковского» [1.с.10].

В новом спектакле Шемякин воплотил зримый мир фантастических образов любимого писателя. Этот удивительный «гофмановский» мир, с его изломанностью и кажущейся вычурностью, художник старался показать в гармонии с музыкальной драматургией Чайковского. О своей трактовке классического балета автор спектакля писал так: «Все то, что удалось сохранить от Эрнста Теодора Амадея, я просто скопировал и перевел на большой формат. Некоторые костюмы спектакля — это фактически трансформация рисунков Гофмана. Что касается Чайковского... Если учитывать, что он создал гениальное трагическое произведение, а элементы этого явно будут присутствовать в моем спектакле, то, возможно, Петру Ильичу в чем-то мой «Щелкунчик» был бы созвучен» [2, с. 2].

Работая над новым спектаклем, Михаил Шемякин ни минуты не сомневался, что фантастический мир Гофмана на театральной сцене возможно создать только визуальными средствами. «Этот балет — моя особая дань Гофману, моя попытка воздать должное его „Щелкунчику“, попытка с помощью костюмов и декораций поведать, что за историю рассказал Дроссельмейер Машеньке на самом деле» [3, с. 598], — отмечал художник. Для постановки нового «Щелкунчика» он разработал сложное декорационное оформление и бутафорию, объемные костюмы и маски. Демонстративно уходя от традиционных для балетного спектакля приемов, использовал мультимедийные технологии и кинопроекции. Художник был абсолютно убежден, что максимальной выразительности в спектакле можно добиться самыми простыми средствами — «это клей, краски, ткани, папье-маше. Истина в простоте. Новизна — в самой идее», — объяснял он свою художественную позицию [4].

Как было отмечено ранее, создавая своего «Щелкунчика», Шемякин не ограничился ролью сценографа. Впервые в новейшей истории Мариинского театра художник стал автором концепции и постановщиком балетного спектакля. Он активно участвовал в подборе артистов как на главные, так и на второстепенные роли. При этом его мало интересовала техника и мастерство танцовщиков. Гораздо важнее были их актерские способности и возможность создавать на сцене такой художественный образ, который придумал и нарисовал художник. Конечно, разрабатывая модель сценического поведения артиста в балетном спектакле, художник, естественно, не мог принимать на себя роль хореографа и для реализации пластических замыслов был вынужден пользоваться помощью профессионального балетмейстера. Шемякин поставил перед хореографом принципиально новые творческие задачи, среди которых главная — пластически реализовать на сцене авторскую концепцию художника. Начиная работать над новым спектаклем, Шемякин предварительно рисовал будущий балет, представлял его в эскизах, делая так называемую «раскадровку». Хореограф же, в свою очередь, переносил на сцену пластику этих рисованных персонажей. «Это, конечно, не ожившие мои картинки, но сам образ определенного персонажа или новые решения танцев сначала рисуются на бумаге, потом обсуждаются с хореографом и выполняются в том ключе, в котором задумал эту сцену или этот танец я»

[5, с. 6], — объясняет свой метод работы над спектаклем постановщик. Поэтому для работы над балетом художнику важно было найти такого хореографа, который отказался бы от собственных идей в создании оригинальной хореографии. Сам Шемякин в своих многочисленных интервью неоднократно подчеркивал: «если я берусь за какую-то работу, то воплощаю мою концепцию, и специалист-режиссер, который знает, что такое па-де-де и па-де-труа, должен быть, грубо говоря, подо мной. В противном случае мы просто разойдемся» [5, с. 6].

Выбор балетмейстера для постановки нового «Щелкунчика» проходил не без проблем. Сначала художнику предложили сотрудничество с известным талантливым балетмейстером А. Ратманским — на тот момент солистом Датского королевского балета. С Мариинским театром его связывал трехгодичный контракт, и, казалось бы, именно это уникальное сотрудничество может оказаться удачным. Однако свою художественную задачу балетмейстер А. Ратманский воспринял шире, нежели ему было предложено художником, которому требовался не равноправный соавтор, а, скорее, соавтор-исполнитель. Шемякин заранее предупредил молодого балетмейстера, что согласно контракту, все мизансцены в новом спектакле контролирует только художник, а потому хореограф не получит большой свободы в своем творчестве. Но, увлекшись сочинением хореографии нового спектакля, балетмейстер А. Ратманский постепенно стал вторгаться в «запретную зону» режиссуры. Шемякин же, по его собственным словам, не мог этого стерпеть и утверждал: «Я занимаюсь режиссурой в своих скульптурах. Скульптура — это театр, и театр более сложный. Раз я постановщик театра в бронзе, то почему мне не быть постановщиком на театральных подмостках?» [6]. И творческий альянс быстро распался по причине несоответствия художественных идей А. Ратманского шемякинскому замыслу.

Новым хореографом проекта спешно был назначен молодой артист балета Мариинского театра и студент балетмейстерского отделения АРБ имени А. Я. Вагановой Кирилл Симонов. Он отнесся к этой внезапно предложенной работе профессионально и вдумчиво. Для начинающего балетмейстера такое предложение было хорошим шансом попробовать свои творческие силы, пусть даже в специфических условиях. «Я посмотрел макет декораций, эскизы костюмов, — вспоминал впоследствии балетмейстер, — Шемякин сделал не просто эскизы костюмов, но нарисовал очень многие сцены. Какие они должны быть по пластике, по характеру, какая графика поз. Мне предлагалось их оживить, сделав акценты там, где их расставил Шемякин. Это очень облегчило работу: берешь эскиз и сразу понимаешь, в каком направлении тебе двигаться» [7].

Шемякин, в свою очередь, с удовлетворением отмечал, что начинающий балетмейстер точно воспринимает линию, которую он наметил в своем балете, и очень тонко чувствует эстетику Гофмана. Симонов же, хотя и не сразу понял замысел постановщика, но постепенно сказочные образы рисунков Шемякина материализовались в его воображении и получили свое пластическое воплощение в спектакле. «Мои первые впечатления от эскизов декораций и костюмов Шемякина были неоднозначными и временами противоречивыми. Они поразили меня как нечто удивительно интересное, необычное, чрезвычайно талантливое,

очень новаторское и непонятное. Я совершенно не мог представить, как все, что нарисовал художник, могло быть использовано в балете... и затем мало-помалу возникло мое хореографическое видение балета» [8, с. 22], — вспоминал балетмейстер. И действительно: пластический рисунок образа Маши, куклы-Щелкунчика (которого блестяще станцевал сам Симонов), с большим юмором созданные образы гостей советника Штальбаума, гротескная пластика загадочного волшебника Дроссельмейера (созданная знаменитым мимом А. Ада辛ским не без участия Симонова), а главное — блестящая удача спектакля — «Танец снежных хлопьев», — все эти пластические находки говорили о несомненных способностях начинающего хореографа. Критики отмечали, что Симонов показал не только способность грамотно выстроить хореографию, но и умение попасть в стиль: «Особенно это видно в первом акте, где пластика персонажей точно отвечает замыслу постановщика», — отмечалось в рецензиях [9, с. 6].

Но в целом к хореографии Симонова рецензенты отнеслись с беспощадной иронией. Постановку танцев не критиковал только ленивый. Балетмейстера ругали за «добавленные к классике расхожие мотивы „свободного танца“: прогнутые спины, выпяченные бедра, „ломанные руки“», обвиняли в том, что труппа Мариинского театра не танцует, а «играет Гофмана» [10, с. 8]. На самом же деле «прогнутые спины и выпяченные бедра» были ни чем иным, как воплощением пластики героев с эскизов и рисунков Шемякина. Именно эту причудливую пластику и характерные движения персонажей, придуманных художником, балетмейстер сознательно перенес в спектакль. На взгляд автора, именно в этом театральном проекте пластическая метафора, созданная хореографом Симоновым, органично соединилась с образами, рожденными художественной фантазией Шемякина.

Между тем, большинство рецензентов единодушно упрекали Шемякина в том, что выступая в роли постановщика, он практически нарисовал балет, и тем самым нарушил пластические законы жанра, вторгаясь в его дансantную природу. Отдельные рецензенты все-таки попытались вникнуть в театральный метод художника, и, уловив скрытую динамику его рисунков и эскизов, с сожалением отметили, что рисованный (пусть даже анимированный) художественный образ может реализоваться на сцене только в пантомиме, но никак не в полноценном танце. «Подобное движение практически не требует хореографа (разве только для того, чтобы передать его с рисунка художника артистам) и — выскажу крамольную мысль — не обязательно нуждается в исполнителях — танцовщиках: проходки, пробежки, телесные позы и „ужимки“ — то, что составляет немалую часть общей динамики балета, — вполне по силам непрофессионалам», — отмечала балетовед Н. Зозулина [11, с.119]. Здесь присутствует доля истины, поскольку в постановке Шемякина балетмейстер в значительной мере лишен творческой самостоятельности, а хореографию (танец) подменяет анимацией, призванной «оттанцовывать» костюмы и декорации, придавать им динамику, а также иллюстрировать развитие сюжетных линий. Сам же Шемякин особо не задумывался о соблюдении чистоты жанра балета, на академической сцене Мариинского театра художник создавал, по его словам, «высокий перформанс»

и был искренне убежден в своей новаторской правоте. Безапелляционное вторжение в «храм балета» он оправдывал тем, что, по его мнению, «давно пора вводить новую пластику в музейный театр» [6].

Анализируя многочисленную прессу, посвященную постановке нового «Щелкунчика», замечаешь, что практически все оригинальные идеи, все, что не вписывалось в рамки традиционного балетного спектакля, вызывало у критиков и рецензентов негативную реакцию. Балетные критики, следуя нормам академической эстетики, оценивали и анализировали спектакль не как творческий эксперимент, а как очередную постановку классического балета на академической сцене. Возможно, если бы первоначально Шемякин показал свой спектакль на экспериментальной сцене, высказывания рецензентов не были бы столь категоричными.

Но, тем не менее, отдельные рецензенты, анализируя новый спектакль, эмоционально отмечали, что с новым «Щелкунчиком» на сцене академического театра появилось удивительно талантливое представление, которое хоть и выбивается из традиционных рамок балета, но, тем не менее, завораживает своей необычной зрелищностью: «Действительно, фантазия Шемякина ошарашивает. Как это смешно и иронично... Если спросите, органично ли это театральное создание, отвечу: „Несомненно!“ ... Если спросите, совершенен ли спектакль, отвечу: „Нет“. Новый „Щелкунчик“ — это театр художника» [12].

Действительно, шемякинская постановка «Щелкунчика», с обилием удивительных декораций, костюмов, синтезом танца и пантомимы, скорее подпадает под определение «перформанса», нежели «балетного спектакля». Она возникает на стыке художественных жанров и видов искусства. Театральная практика не раз показывала, что именно на разломе устоявшихся форм в современном искусстве происходит нечто новое и интересное. Следуя собственному мироощущению и принимая на себя функцию режиссера и автора спектакля, на сцене Мариинского театра Шемякин выстраивал свой «театр художника», в котором «...сценическое действие развивается по законам изобразительно-пластического, визуального творчества, развернутого в сценическом пространстве и времени» [13, с.209].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Шемякин М.* Мой «Щелкунчик» // Щелкунчик: буклет Мариинского театра. СПб.: Аврора-Дизайн, 2001. 26 с.
2. *Иностранцев И.* «Разумное сумасшествие» // PULSE. 2001. № 2. С. 2.
3. *Шемякин М.* Гофман — это реально зарисованный параллельный мир // Гофманиана Михаила Шемякина. Русский круг Гофмана. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 672 с.
4. *Дмитриев В.* Начало гофманианы Шемякина // Утро Петербурга. 16 февр. 2001. С. 15
5. *Циликин Д.* Неповторимый вихрь танцев // Час пик. 7–13 февр. СПб, 2001. С. 6

6. *Шемякин М.* Крепкий орешек [Электронный ресурс]. URL: [http://expert.ru/northwest/2003/09/09no-scultur\\_51608/](http://expert.ru/northwest/2003/09/09no-scultur_51608/) (дата обращения 22.04.2003).
7. *Яковлева Ю.* Кирилл Симонов: мне сказали, я согласился // Коммерсантъ-СПб. № 24. 12 февр. 2001. С.10
8. *Симонов К.* О новом «Щелкунчике» // Щелкунчик: буклет Мариинского театра. СПб.: Аврора-Дизайн, 2001. 26 с.
9. *Абызова Л.* Шемякин — это Гофман или Хичкок? // Смена. № 32. 16 февр. 2001. С.6
10. *Крылова М.* Разумное сумасшествие с медом и сахаром [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ng.ru/culture/2001-02-14/7\\_madness.html](http://www.ng.ru/culture/2001-02-14/7_madness.html) (дата обращения 16.02.2001)
11. *Зозулина Н.* Балет как живопись, и танец как рисунок // Петербургский театральный журнал. № 25. 2001. С. 119–120.
12. *Бялик М.* Совершенен ли спектакль? Нет! // Вечерняя Москва. № 36. 22 февраля. 2001.
13. *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. Театр художника. М.: Едиториал УРСС.1997. 536 с.

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

*Н. Н. Зозулина*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ,  
ДРАМАТУРГИЯ И ТЕМАТИКА  
«СИМФОНИИ ДО МАЖОР» БАЛАНЧИНА

Балет Баланчина «Симфония до мажор» входит в число его самых знаменитых шедевров. Поставленная в 1947 г. для труппы Гранд Опера, она может исполняться только крупнейшими балетными компаниями, имеющими в своем составе более пятидесяти танцовщиков. Поэтому уже одно ее присутствие в репертуаре говорит об уровне и мощи труппы. С середины 1990-х гг. «Симфония До мажор» идет в Мариинском театре. Несколько сезонов ее танцевал Большой театр. Время от времени она возвращается на афишу Гранд Опера и, конечно, ее танцует Нью-Йорк Сити Балле — труппа Баланчина.

Как явствует из названия балета, он поставлен в жанре танцсимфонии, мастером и адептом которого зарекомендовал себя Баланчин. В юности артистом Мариинского театра участвовавший в первом такого рода эксперименте — танцсимфонии Лопухова «Величие мироздания» (1923), хореограф впоследствии сочинил множество танцсимфоний. Он легко ориентировался в любой симфонической музыке, получив в юности дополнительно к балетному еще и консерваторское образование. При выборе постановки для труппы Гранд Опера Баланчин проявил музыкальную начитанность, обратившись к малоизвестной симфонии Жоржа Бизе, которая, благодаря балету, заново родилась на свет и стала популярна. Классическая по своей основе (в духе венских классиков), удивительно мелодичная, искрящаяся ритмами, юношеская симфония Бизе оказалась насквозь дансантажной, словно написанной для балетной сцены. При этом композитор не придал ей никакой программности, кроме контрастов структурных построений, музыкальных темпов и настроений.

Баланчин, на первый взгляд, также поставил беспрограммную танцсимфонию, смысл которой в самой музыкальности и красоте па, изобретательно сочетающихся между собой в калейдоскопе рисунков и групп. Сиюминутное впечатление при просмотре балета как будто доминирует. Глаз ежесекундно отмечает восхитительное парирование музыки, наслаждается игрой визуальных форм, которые приобретаю звучание в танцевальных пассажах. Слаженность музыкально-хореографических взаимодействий, доходящая до совместного tutti в ликующем

финале, выступает как такой силы самодостаточный фактор в получаемом зрителем удовольствии от танцсимфонии, что за его рамками как будто бы ничего не надо уже искать и видеть. А между тем, к этому сиюминутному содержанию «Симфония до мажор» Баланчина не сводится. Она — творение в высшей степени концептуальное, вдохновленное идеей, проведенной через весь балет и подсказавшей беспрецедентную, почти математически выверенную и выстроенную его конструкцию.

Собственно, любой хореограф при постановке танцсимфонии (в том числе на непрограммную музыку) обязан найти объединяющую все части большого целого тему/идею/программную основу и руководствоваться ими при сочинении композиционных частей, чья насыщенность движением гораздо большая, чем в одноактном балете (в силу интенсивного потока музыки). Если музыкальная симфония, как известно, может быть беспрограммной, то хореографическая — нет, поскольку именно смысл «о чем это» преобразует бессюжетную хореографическую композицию (когда «просто танцуем музыку») в иной — высший жанр танца — танцсимфонию, то есть философскую, концептуальную систему, какой она должна являться по своему содержанию и назначению. Об этом свидетельствует первая танцсимфония на балетной сцене — «Величие мироздания» Лопухова, созданная им как картина мироздания, в котором гармонично уживаются живая и неживая природа, земля и космос, животные и люди. Это хореографическое содержание было авторским, привнесенным в музыку (приноравливаемым к ходу ее развития). Танцсимфония Баланчина прежде также имела программное название, в дальнейшем отпавшее, — «Хрустальный дворец», за которым стоял образ выстроенного «архитектурного» чуда, в залах которого разворачивалось хореографическое торжество.

При постановке танцсимфонии хореограф мыслит амбивалентно. С одной стороны, он следует законам музыкальной формы — как симфонии в целом, так и внутри ее частей, с другой — двигаясь по музыкальному фарватеру, не может упускать из виду логику форм танцевальных. Кроме того, в танцсимфонии важно прошивать хореографическое полотно «тематическими нитями», хоть и варьируемыми, но опознаваемыми.

Образцом всех правил хореографической постановки большого симфонического цикла является как раз Симфония До мажор Баланчина.

Четыре музыкальные части Первой симфонии Бизе традиционны. 1-я — энергичное сонатное аллегро классического типа. 2-я — прекрасное элегическое адажио — сложная трехчастная форма с эпизодом. 3-я — вихревое скерцо, для которого вторично использована форма сонатного аллегро. 4-я — рондо с рефреном темы «вечного движения». Как любая классическая музыка, симфония Бизе имеет ясный слог — так называемую квадратность музыкальных периодов и множественность повторов по ходу развертывания музыкальной мысли. Все внутренние разделы в частях отчетливо слышатся, начало каждого нового мотива, материала легко схватывается слухом, фразировка напоминает отточенные ритмические строфы, репризы легко опознаются, звуча как при начале формы. Каждая часть симфонии, кроме второй, завершается ритмически четкими кадансами, уподобленными друг другу и составляющими арки между частями внутри всего целого.

\* \* \*

Кристалльной в своей архитектурной конструкции предстает и постановка Баланчина, начиная с ее 1-й части — Сонатного аллегро.

Общее число ее исполнителей узнаются постепенно. При открытии занавеса на сцене стоит женская группа, разделенная симметрично по центральной оси. Словно отраженные в зеркале балетного класса, 4-ки танцовщиц справа и слева, возглавленные корифейками, вторят движениям друг друга. В оркестре звучит Экспозиция сонатного аллегро — главная партия (ГП), и, следовательно, женская группа — кордебалет — есть ее хореографическое олицетворение. Следует уточнить, что самое начало движения приходится еще на вступление к сонатному аллегро и именно в тот момент рождается танцевальный (тайный до поры до времени) код танцсимфонии: танцовщицы, стоящие по одной линии, как у станка, чеканят несколько партерных позировок в разных ракурсах. Внутри ГП короткие мотивы вступления будут внедряться в заключения музыкальных периодов, и всякий раз Баланчин отмечает эти моменты рядом быстрых партерных поз, варьируемых по виду. Собственно, разные четкие позы у женского кордебалета (с вытянутой носком в пол ногой) составляют лейттему в хореографии ГП. Танцовщицы многократно исполняют их, словно отрабатывают, проверяют, разучивают в классе перед зеркалом.

Во время ГП хореограф также организует диалог-соревнование разведенных по сторонам групп, отдавая его зачин корифейкам. Корифейка с одной стороны излагает танцевальную реплику, дерзко наступая на территорию оппонентки. Та, в свою очередь, принимает вызов и, зеркально повторяя заявленную фразу, двигается наступательно в ответ, заставляя первую корифейку отступить назад. Следуют новые реплики танцевального соревнования — «перепляса», напоминающего об извечном соперничестве в балете, когда каждый доказывает свое мастерство другим и всегда есть кто-то, от кого исходит вызов, кто претендует на лидерство, заставляя других вступать в схватку профессиональных амбиций.

Вторую часть ГП хореограф отличает от первой перестроением рисунка, когда прежние линии по диагонали вытягиваются вдоль кулис, при этом диалог двух групп продолжается. Одно мгновение очень важно увидеть и отметить: 4-ки в линиях синхронно делают гранд батманы и перемещаются в релеве на арабесках к центру сцены. Это как будто образ завершения «экзерсиса у палки» и перехода на середину зала. На связующую партию, к моменту вступления побочной партии (ПП), группы возвращаются в симметричное диагональное расположение, как и в начале танцсимфонии.

ПП озаменована выходом Солистки (1-я Солистка), что опять же наглядно отмечает музыкальную границу (между ГП и ПП). Теперь женский состав части полностью определен и иерархически укомплектован — после Солистки при двух корифейках какая-либо еще солистка появиться уже не может. В последнем разделе структурно трехчастного танца Солистки заданы движения с прицелом на будущее. Одну комбинацию (*petit developpe* с *releve* на *efface* вперед) мы увидим потом во 2-й части танцсимфонии, а последние вращения вперед к рампе — в теме «вечного движения» 4-й части.

Кордебалет и 2 корифейки присоединяются к Солистке на заключительной партии, состоящей из кратких мотивов-возгласов, напоминающих вступление к симфонии, но интонационно завершающих Экспозицию сонатного аллегро. Развернув танцовщиц с диагоналей анфас к зрителям, Баланчин ставит первый каданс — это «ложный финал» танца. В комбинации здесь вводятся акцентированные вскоки на ешапе и одиночный и оттого яркий антрашакатр, а подытоживается все быстрой сменой партерных поз, тематически аналогичных предыдущим позам.

Переход к Разработке сонатного аллегро отмечен у хореографа новым преобразованием состава участников. Здесь выходят два танцовщика — партнеры корифеек, затем Солист (1-й Солист) в пару к Солистке. Таким образом, общее итоговое количество исполнителей первой части доходит до 14 человек на трех «ступенях» иерархии: 8-ка женского кордебалета, две пары корифеев и ведущая пара. Звучание разработки, основанной на теме ПП, хореограф заполняет движениями в новой конфигурации. Женская 8-ка переходит на роль едва заметного антуража, а выделяются в обводках и пируэтах парные фигуры — сначала корифеи, затем ведущая. Хореограф всячески обыгрывает сольный состав: женская и мужская 2-ки получают свои реплики, переходящие в дуэт сольной пары, 2-ка корифеев образует трио с солистом, а Солистка и Солист танцуют условно «вариации» и так далее. На развертывание этой внутренней формы не влияет музыкальное завершение Разработки и переход к Репризе сонатного аллегро. Здесь мы видим пример выстраивания конкретной хореографической формы и мышления по ее законам внутри или поверх музыкальной конструкции. В данном случае мыслью Баланчина движет форма *pas de six*. Антре 4-х корифеев и пары солистов, вариация Солистки занимают Разработку, а вариация Солиста и кода всех шести участников — ГП и связующую партию Репризы. Таким образом, Реприза с повтором музыкального материала Экспозиции, казалось бы, игнорируется хореографом. На самом деле это не так. Репризу исполняет кордебалетная 8-ка, напоминающая о тематике ГП чередой четких партерных позировок. Таким образом, в этом моменте у Баланчина возникает контрапункт прежнего материала симфонической танцевальной темы и нового *pas de six*.

В момент ПП все участники 1-й части соединяются в единой композиции — в обращенном к зрителям построении и в нем завершают часть. В самом ее финале — коде 1-й части симфонии Бизе — 14 танцовщиков синхронно исполняют два разных хореографических каданса (как и в музыке). Первый повторяет «ложный финал» Экспозиции — связку позы *croise*, антрашакатр и ешапе. Второй — действительный финал всей части с новыми движениями. Шестикратно делается энергичная комбинация из *сиссона* и *petit жете* с заноской, затем четкая смена партерных поз у всех участников и выделяющийся в конце финальный пируэт Солистки в руках Солиста. Последний кадр финального каданса композиционно выстроен вокруг центральной пары в фиксированных положениях 14 танцовщиков, словно фотография.

Итак, 1-я часть танцсимфонии имеет яркую законченность и обладает целостным характером. Она вполне могла бы существовать самостоятельно — как

виртуозная концертная хореографическая композиция, подобная *grand pas*, с просматриваемыми в ней структурными разделами от антре до коды. С другой стороны, если всю танцсимфонию «До мажор» воспринять как бессюжетный балет такого же чисто танцевального предназначения и определить его форму как *pas d'ensemble* (большое классическое па), то в 1-й части (в темпе аллегро) можно увидеть «антре», во 2-й части (музыкальное адажио) — «адажио», в 3-й части — этап бравурной виртуозности, вновь в темпе аллегро — «вариации», в 4-й части — коду, собирающую всех участников в общей картине.

Но задача статьи — доказать, что балет Баланчина — не просто большая бессюжетная ансамблевая форма, а именно танцсимфония. Отсюда 1-я часть, будучи началом цикла, является тематической экспозицией всей танцсимфонии. Его симфоничность видна невооруженным взглядом. Прежде всего, благодаря наличию тематических элементов, пронизывающих хореографию части от начала до конца. Это балетные позы — отдельные мгновения классического танца, «буквы» его алфавита, вызванные к жизни аккордами Вступления и постоянно напоминающие о себе в родственных акцентах ГП. В финале классические позы исполняются уже всеми танцовщиками, утверждаясь, таким образом, в своем значении для всей части и, кроме того, напоминая слегка картину балетного класса, где подобные же позы цементируют все упражнения у станка и на середине. Так, хореографом закладывается некий смысл композиции, связанный с профессиональной тренировкой, с уроками классического танца, с основами балетного мастерства. Этот смысл, однако, не педалируется, проступает мельком, намеками, как такая лишь угадываемая ассоциативная прослойка танца.

А это значит, что экспонируемый в ней хореографический материал и его опорные приметы должны проследиваться и в других частях, создавать сквозные смыслы, развиваться и влиять на итог финала.

Исходя из этого, проанализируем 2-ю — адажийную — часть баланчинской танцсимфонии.

\* \* \*

Довольно пространное вступление, предшествующее во 2-й части началу музыкальной темы, становится мостом, на котором разрешается драматургическая интрига танцсимфонии. Что придумает хореограф, чтобы связать между собой части? Ответ мы получаем при выходе новых исполнителей. На сцене из верхней кулисы по диагонали появляется цепочка женской группы, затем оттуда же выходят две пары корифеев (2 танцовщицы с партнерами) и вслед за ними, уже на начало темы — ведущая пара (Солистка и Солист 2-й части). Таким образом, мы видим, что хореограф сохраняет прежнюю иерархию в группе танцующих, тем самым отождествляя их с первым составом. Нас словно приглашают не фокусироваться на перемене исполнителей, а продолжать следить за развитием танца на прежних трех уровнях высказывания. (Единственное отличие составов 1-й и 2-й части — <sup>1</sup>6, а не 8 танцовщиц кордебалета, отсюда общее число участников — 12, а не 14.) Подобие состава — главный стержень наглядно действующей

<sup>1</sup> По музыкальным соображениям.

связи частей, если не считать некоторых частных деталей в хореографии 2-й части. В остальном адажио представляет собой новый тематический материал, рождающийся, прежде всего, из другого характера музыки, чрезвычайно проникновенной, благозвучной, кантиленной.

Трехчастной музыкальной форме (АВА'), где между А и В композитор поместил эпизод — еще одно адажио с самостоятельной мелодией (С) — соответствует также структурированная композиция танца. Однако музыкальную репризу Баланчин впрямую не повторяет, поэтому его композицию следует записать как А С ВD. Эти четыре раздела образуют между собой систему сходств и различий. Так, только первая часть воплощена в несимметричной композиции: ее основной рисунок — диагональ, выстраиваемая танцовщицами и вычерчиваемая перемещением солистов. В трех следующих разделах Баланчин использует симметрию, подобную расположению групп в 1-й части танцсимфонии. Другое разделение композиции связано с музыкальной формой. Если иметь в виду ее трехчастность (АВА'), то внутри нее у Баланчина в двух крайних частях танцуют все, а серединную часть (В) — с контрастным музыкальным материалом — он отдает женской группе (Солистка, 2 корифейки, 6 танцовщиц), удаляя танцовщиков со сцены до момента наступления репризы.

В то же время при организации всего адажио в целом хореограф должен был найти способ выделить в нем еще одну часть, а именно музыкальный эпизод. Ведь тот в музыке всегда имеет функцию противопоставить основному тематическому материалу нечто привнесенное извне, нечто вполне самостоятельное. Баланчин идеально справился с задачей. После общей первой части (А) он «выключил» из танца всех участников (оставив их на сцене неподвижными), кроме центральной пары, для которой поставил отдельный дуэт на всю музыку эпизода (С). В предыдущем тематическом материале (А) доминировали пространственные перемещения главной пары среди танцовщиков, поддержки с длинными, из стороны в сторону, пролетами Солистки, ее взлеты на вытянутых руках партнера («движение луны по небу», как образно объяснял Баланчин). В эпизоде хореографическая тематика (С) полностью меняется. Здесь нет ни одной воздушной поддержки. Дуэт сосредоточен в центре, почти без продвижения. При этом его хореографические фразы выпевают музыку, нарастающую как морской прилив. По существу именно эпизод, из волн которого вырастает роскошное адажио Солистов — их песнь любви с торжественно расцветающими позами, амплитудными падениями балерины на руки партнера и обратными ее «ныряниями» в глубокие арабески, выполняет роль музыкально-хореографической кульминации всей 2-й части, хотя до конца ее еще две части — середина и реприза.

С завершением эпизода музыкальное море «отливает», успокаивается. В музыке средней части (В), в укороченных фразах проявляется мягкий ритм, с которым согласуются простые движения танцовщиц во главе с Солисткой. Корифейки первыми начинают исполнять *petit developpe* на *efface* вперед — отмеченное нами ранее движение из танца Солистки 1-й части. И вот оно переходит к балерине — словно в том же месте сцены вызывается образ 1-й Солистки. Но это организованное хореографом воспоминание не является единственным. В это время и тан-

цовщицы в двух линиях по сторонам начинают «вспоминать» позы, бывшие лейтмотивом 1-й части. Так образуется новая симфоническая стяжка прошедшего перед глазами танцевального потока. Создав ее, Баланчин в последней части — музыкальной репризе (А') — с выходом вновь на сцену трех партнеров возвращается к завершению основного тематического развития адажио.

Как уже указывалось, хореограф будто «не слышит» репризы. По сравнению с первой частью, где начиналась музыкальная тема гобоя, он предлагает теперь другие движения, выстраивая треугольник в центре из трех пар — вершиной к зрителям. В этом рисунке две пары корифеев на заднем плане выстраивают в высоких арабесках-аллонже, а в центре Солистка под рукой партнера кружит в легатированных поворотах. На самом деле Баланчин не игнорирует, а лишь задерживает танцевальную репризу, пропуская вперед нее две новые хореографические фразы, обогащающие материал адажио, тогда как в третьей ведущая пара повторяет уже знакомые нам плавные пролеты из стороны в сторону, которые Баланчин сравнивал с движением небесного светила. В последнем проведении мелодии все успокаивается, словно охватывается сном. В центре балерина медленно опрокидывается на руки партнеру, по сторонам завершается проход двух пар корифеев, замирает в линиях кордебалет и адажио истаивает.

\* \* \*

В 3-й части к музыке и танцу возвращаются энергия и скорость. Мгновенно происходит смена танцовщиков. И вновь мы видим уже предсказуемый ход драматургии. На сцене — опять тот же состав, те же три уровня ансамбля: две пары корифеев и женский кордебалет, танцующие с самого начала, и премьеры, получающие свой отдельный выход.

Музыкальная форма 3-й части — классическое сонатное аллегро. Его экспозиция повторяется два раза — одинаково. То есть звучит ГП, связующая, ПП, заключительная, снова ГП, связующая, ПП, заключительная. И в танце мы видим то же самое — две одинаковые сценические картинка-экспозиции. В них примечательно заимствование в «главной партии» построения из ГП 1-й части (когда кордебалет выстраивал линии по сторонам от центра сцены, а в трех коридорах — внутри двух линий и снаружи между ними и кулисами — происходило движение корифеев). Также экспозиция заканчивается цитатой из каданса 1-й части — сиссонн, жете с заноской. Таким образом, происходит скрепление танцсимфонии внутренними связями.

В 3-й части главная партия сонатного аллегро весьма кратка — она состоит из двух повторяющихся музыкальных периодов — в танце они также дублируются, а далее — на связующую партию — с разных сторон навстречу друг другу вылетают в больших прыжках солисты. Взрывающаяся вверх пара подобна проносящимся над головами самолетам. С их появлением в танцсимфонию словно врывается неукротимая стихия. После встречи солистов в центре, где они оказываются, пролетев два круга в противоположных направлениях, их движение возобновляется уже по одному общему кругу — во время небольшой, но лирически

интенсивной побочной партии. Аккорды заключительной партии застают пару в центре и дважды ввинчивают в штопор партнерских туров с лихим «пике» в конце — корпус балерины в арабеске опрокидывается вниз, а нога выстреливает в «небо». Короткий каданс завершает дуэт, и солисты скрываются за кулисами с разных сторон сцены, чтобы, пропустив ГП в начинающемся повторе экспозиции, вновь появиться и совершить свои виражи по сцене.

Этап разработки сонатного аллегро очень лаконичен и не слишком выразителен по музыкальному материалу. Баланчин его трактует как переходную часть без участия солистов. Здесь просто происходит смена рисунков и переходы группы с корифеями. Однако даже в эту простейшую композицию хореограф вносит мысль — перед нами на самом деле реминисценция из недавнего адажио. Если, отключившись от другой музыки, сосредоточиться на визуальном ряде, то сразу попадешь как будто в продолжение 2-й части — с ее диагоналями и излюбленными Баланчиным «воротиками»: поднятые и сомкнутые руки создают арки, под которыми проходят исполнители.

Музыкальная реприза сонатного аллегро — это та же в точности экспозиция, но сыгранная один раз. Однако хореограф вновь проявляет свою самостоятельность, ставя не репризу, а новую часть танца, в которой просматривается миниатюрное (условное) па де де в окружении ансамбля (вспомним, что в 1-й части танцсимфонии вставленной балетной формой был па де сис). В этом па де де «антре» сольной пары и далее «вариация» Солистки занимает ГП репризы, «вариация» Солиста — связующую партию, их кода — ПП, общая кода с ансамблем, то есть каданс, — заключительную партию. Кульминация раздела, да и всей 3-й части приходится на коду с размашистыми поддержками-взлетами балерины в руках партнера, продвигающегося вдоль выстроенной кордебалетом диагонали. Знаком того, что часть идет к завершению, являются движения каданса — так как это сразу узнаваемые, хотя и варьируемые комбинации каданса 1-й части. Они также заканчиваются в фиксированную мизансцену ансамбля с балериной и премьером в центре, словно мы видим новый кадр прежнего финала.

\* \* \*

Последняя часть симфонии Бизе — великолепное аллегро с чертами рондо и сонаты. Выстроено оно таким образом, что начальный рефрен — тема «вечного движения» — отмечает и структурирует разделы 4-й части. Первый, второй и последний из них находятся в отношениях музыкальной репризности, то есть целиком повторяют друг друга. Третий и четвертый — сокращенные инварианты первого раздела. Всего часть делится на пять разделов, что позволило Баланчину выстроить беспрецедентную «барочную» архитектуру как всей последней части, так и танцсимфонии в целом. Модель целого просчитана почти математически, по крайней мере, для объяснения ее нам удобно обратиться к цифрам.

В начале 4-й части появляется новая, четвертая по счету, группа исполнителей. Нет необходимости говорить, что в ней действует та же иерархия: кордеба-

лет (8-ка), две пары корифеев и сольная пара. Идея единства составов, их тождественности при сменяемости исполнителей утверждается окончательно. Этот четвертый состав танцовщиков является у Баланчина последним, пятого такого же состава в танцсимфонии не будет. Среди четырех составов танцсимфонии четвертый единственный не занимает музыкальную часть целиком. Ему предназначен лишь ее начало, после чего поочередно на сцену начинают выходить составы из предыдущих частей танцсимфонии. Поэтому, являясь последней группой в общей их последовательности, состав № 4 в то же время оказывается № 1, открывающим новую последовательность в пределах 4-й части — таких же четырех групп, как и во всей танцсимфонии. То есть последовательность отдельных групп в танцсимфонии: 1, 2, 3, 4. Далее в последней части это 4, 1, 2, 3 или по порядку выходов в новой последовательности: 1 (4), 2 (1), 3 (2), 4 (3). Мы можем назвать 4-ю часть «симфонией в симфонии», где вновь, уже в ускоренном режиме, перед нами проходят все четыре идентичных состава, являя идею устройства танцсимфонии. В финале хореограф готовит зрителю сюрприз. Там появится пятый, уникальный по своей идее, окончательный состав, о котором будет сказано позже, когда мы еще раз обратимся к цифрам.

Обратимся теперь к музыкальным схемам и хореографическим композициям этих четырех групп в 4-й части.

Первый раздел представляет собой картину всех музыкальных тем и материалов 4-й части, выстроенных последовательно, с отчетливыми границами между ними. Остальные разделы находятся в тех или иных соотношениях с первым. Так, второй раздел — это полный повтор первого раздела (в шести подразделах). Третий и четвертый разделы — начинаются с третьего (лирического) подраздела. Пятый раздел — вновь полная реприза первого раздела. Каданс усилен tutti оркестра — это уже кода, заключающая всю симфонию.

В итоге музыкальная схема 4-й части выглядит у Бизе следующим образом:

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А) — в темпе presto — главная партия  
[4/4] новая тема в характере марша (В) — призывная, волевая, радостно-фанфарная

[4/4] новая тема в лирическом характере (С) — в темпе анданте — побочная партия

Переход — связующая партия

Рефрен в сокращенном изложении (А')

Каданс, завершение первого раздела (К) — заключительная партия

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А)

[4/4] тема в характере марша (В)

[4/4] тема в лирическом характере (С)

Переход (Р)

Рефрен в сокращенном изложении (А')

Каданс, завершение второго раздела (К)

Рефрен в варьированном и сокращенном изложении (А'')  
[4/4] тема в лирическом характере (С')  
Рефрен видоизмененный (А2)  
Каданс видоизмененный и сокращенный, завершение третьего раздела (К2)

[4/4] тема в лирическом характере (С'')  
Переход видоизмененный  
Каданс расширенный, завершение четвертого раздела (К3)

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А)  
[4/4] тема в характере марша (В)  
[4/4] тема в лирическом характере (С)  
Переход  
Рефрен в сокращенном изложении (А')  
Каданс. Кода симфонии. (К4)

Перед нами форма рондо-сонаты, часто применяемая композиторами в финальных частях симфоний. Рондообразность просматривается по рефренам «А» — темы «вечного движения», а сонатность — как по общей трехчастности (№ 1–12 — удвоенная экспозиция, № 13–19 — разработка, № 20–25 — реприза), так и по контрасту стремительных и активных тем «А» и «В» лирическим разливам «С».

Соответственно музыкальной структуре 4-й части действует и Баланчин, встраивая в эту схему свою «симфонию в симфонии». Она, с одной стороны, самодостаточна по хореографическому тематизму и развитию со всеми его стадиями и кульминацией, а с другой — крепко привязана сквозными тематическими нитями к предыдущим частям танцсимфонии.

Итак, на сцене появляется новый четвертый состав (или 1-я группа 4-й части) — кордебалет, корифейки и балерина, пока без танцовщиков. С первой же ноты музыкального забега (А) танец принимает вызов и «включает» первую скорость. Двойные вращения подряд, быстрые фуэтирующие арабески, лихое вбивание в пол пуантов — почти как у Китри в вариации с кастаньеттами, вихрь шене на зрителя — такова фактура баланчинской темы «вечного движения», составляющая партию Солистки, с которой то расходится, то сходится ансамбль. С той же быстротой мелькают позировки в линии кордебалета — острые носки танцовщиц, точно грифели, расчерчивают пол батманами тендю. Моментально возникает связь с началом 1-й части танцсимфонии, где впервые возникла тема позировок как первоэлементов танцевального урока и в них намек на классический экзерсис.

С переменной первой темы на вторую (В) женскую сольную тройку сменяет мужская. Танцовщики с места в карьер взмывают в высоких сиссонн ефасе, фиксируя в воздухе распахнутые ноги. Один, за ним другой сиссонн, а у Солиста — еще третий и четвертый прыжок в размашистых воздушных «ножницах». Выстреливающие из музыкальной ритмической пружины прыжки, каких еще не было в танцсимфонии, запоминаются с первого раза, как и подобает теме. В по-

вторе той же музыкальной фразы к танцовщикам присоединяется вся женская группа во главе с Солисткой и исполняемые вновь сиссонн усиливают свой эффект в синхронности взлетов всего ансамбля.

В третьей лирической теме (С) центром композиции становится ведущая пара. На каждый из двух музыкальных периодов задается отдельная тематическая комбинация. Первая — под поднятой рукой партнера невысокие «вышагивания» Солистки с выниманием ноги то вперед, то назад. Вторая — вскок Солистки в позу тирбушон (аттитюд вперед) и через *releve* на арабеск — взлет в очередном сиссонн ефасе уже на пару с партнером.

После перестроения во время музыкального перехода на сцене — при вступлении рефрена (А') — остается вытянувшаяся в диагональ линия кордебалета и находящаяся у ее начала Солистка. Под вихревую музыку «вечного движения» она в быстрых вращениях движется вдоль танцовщиц в то время как они в унисон, метрически четко, словно заведенные, исполняют *battement tendu* в сторону, перемежая его эшапе. Эти элементы балетного урока и сама неподвижная диагональ — в контрапункт динамичному продвижению балерины, заставляет увидеть несуществующий на сцене станок, возле которого будто бы стоят артистки. Синхронно выходят в сторону восемь стрел ног, взлетает в третью и раскрывается во вторую позицию у каждой правая рука, поворачиваются направо и возвращаются анфас восемь голов — и на мгновение предстает картина невероятной стройности, красоты и простоты. Это тот важнейший момент в танцсимфонии, когда хореограф, наконец, без обиняков расшифровывает ее тему. Тема эта — балетный экзерсис как основа классического танца и то, какой профессиональный инструментальный виртуозности из него вырастает. Наглядность взаимодействия и противопоставления этих сторон балета — азбучных основ урока и виртуозной техники, этих бесконечно повторяемых *battement tendu* у палки и на их фоне фигур пирюэтов балерины — здесь такова, что не надо ничего додумывать, а только увидеть и сформулировать идею.

То, что рефрен обрамляет музыкальный раздел с двух сторон, звуча в подразделах 1 и 5, как раз и позволило хореографу решить дилемму «двух смыслов» 4-й части. При первом проведении рефрена Баланчин дал, как того требовал музыкальный материал 4-й части, образ танцевального *perpetuum mobile*, варьируя его в последующих рефренах. А вот при втором рефрене представил — как такую же главную тему — образ, рожденный не музыкальным, а хореографическим содержанием симфонии, придуманным и вложенным в нее самим Баланчиным. Первоначальный образ экзерсиса (в 1-й части) был намечен отдельными, засеянными в танец, семенами. Их ростки можно было и не заметить и не идентифицировать. Теперь же, в теме рефрена, они предстали внятными образным кристаллом темы с сильнейшим смысловым эффектом и претензией на дальнейшее развитие.

Заключает 1-й раздел 4-й части каданс (К). В нем 4-й состав исполняет примерно те же прыжки с заносками и примерно в тех же линиях *en face*, как группы в кадансах предыдущих частей. Так, благодаря узнаваемости, очерчиваются и схватываются взглядом границы между группами, дается четкое указание от хореографа о финале композиции. Кадансы у Баланчина — это особые части танца,

выделенные из его изменчивого потока своей одинаковостью и синхронным «торжеством» ансамбля — как своеобразная земля, достигнутая после путешествия через океан...

С завершением первого раздела Баланчин начинает реализацию задуманного им плана, результатом которого явится беспрецедентный «пятый состав» танцсимфонии. Понять его идею будет возможно после того, как после нашей 4-й группы свои выходы исполнят все остальные. То есть на музыку второго раздела (7–12) станцует состав 1-й части симфонии, на музыку третьего (13–16) — 2-й части, на музыку четвертого (17–19) — 3-й части. Их сверкающие тексты решены как вариации на темы, заданные в первом разделе (1–6) части. Однако темы экзерсиса в этой игре фантазии нет. И скоро станет понятно почему.

Итак, что же делает Баланчин? В момент подмены каждой группы на следующую он уводит со сцены только корифеев и солистов, а кордебалет — женские 8-ки и 6-ки, разбегаясь по сторонам будто бы в кулисы, не исчезают в них, а замирают по краям сцены. Так, справа и слева вдоль кулис, формируются, постепенно удлиняясь, две линии танцовщиц — из добавляющихся к ним после каждого раздела кордебалетных участниц танцевальных групп. Благодаря их неподвижной «стойке» в пятой позиции, ровно друг за другом, вновь вычерчивается — уже в других масштабах — контур балетного станка. За мгновение до начала пятого раздела музыки (20–25) на сцену выбегают остальные танцовщицы из четырех составов. Все корифейки занимают центральную «палку» сзади, замыкая линию каре, опоясывающего сцену, как станок в балетном зале. Образ класса, в котором начинают свой урок артистки, на скорости *perpetuum mobile* синхронно исполняющие тендю и гранд батманы, производит захватывающее впечатление своим масштабом. Кажется, мы переносимся в колоссального размера балетный класс, в котором на свой ежедневный экзерсис собираются профессионалы всех времен и всего мира. Но это не все.

Одновременно середина класса оказывается занята теми, кто является элитой балетного искусства, его «первой линией» — премьерками, начинающими в контрапункте с экзерсисом демонстрировать свой профессиональный класс, свое мастерство «за гранью». Музыка «вечного движения» (А) объединяет солисток из всех составов, и они синхронно «шпарят» тему рефрена, закручиваясь в двойных пируэтах и шене. На бравую музыку второго подраздела (В) в воздух в нескольких сиссоннах, как стая мощных птиц, взмывают все солисты — в повторе фразы к ним подключаются и корифеи, образуя неповторимый воздушный унисон. Гибкие лирические фразы (С) зазывают весь корифейский и сольный состав в пары и сцена заполняется множеством дуэтов, повторяющих прежние танцевальные фигуры...

То есть, откликаясь в пятом разделе на музыкальную репризу, Баланчин воспроизводит поочередно все темы первого раздела, проходящие однако теперь в крещендо из-за размаха составов. Кроме того, кульминационный симфонический размах придается и выраженной в рефрене первого раздела (А') идее сопоставления экзерсиса как тренинга повторяемых простых движений и великолепной танцевальной техники как цели тех, кто стоит у палки. Создав композицию

класса и окружив сцену движениями экзерсиса, а внутри поместив сценический образ виртуозного танца, хореограф выразил то, ради чего существует балетное искусство, откуда оно вырастает и к чему устремлено в усилиях и мечтах всех танцовщиков.

Итак, в пятом разделе мы наблюдаем главное концептуальное решение «Симфонии До мажор» — создание нового пятого состава посредством соединения прежних четырех групп. Само суммирование не кажется чем-то необычным. Гениальным это решение делает сохранение в общем ансамбле прежнего разделения иерархических групп, то есть вновь собирание его из трех уровней, а тем самым представление исходной идеи состава в новом качестве. Премьеры, корифеи, кордебалет «расчетверяются», но внутри своих групп оказываются едиными. Тем самым все партии — слои хореографического текста — приобретают учетверенную мощь, при этом являя постоянную игру полифонических, унисонных и контрапунктных сочетаний.

Итак, давайте просчитаем 5-й состав танцсимфонии.

Новое число женского кордебалета —  $8 + 6 + 6 + 8 = 28$  танцовщиц.

Группа корифеек —  $2 \times 4 = 8$ .

Группа корифеев —  $2 \times 4 = 8$ .

Совместных пар корифеев — 8 (16 человек).

Солисток —  $1 \times 4 = 4$ .

Солистов —  $1 \times 4 = 4$ .

Совместных пар солистов — 4 (8 человек).

Всего танцующих в финале танцсимфонии — 52 человека.

Безусловно, такой могучий новый ансамбль, до поры до времени «прятавшийся в рукаве» хореографа, оказывается самым неожиданным сюрпризом в развитии танцсимфонии. Хореограф превращает финал в роскошную кульминацию не только 4-й части, но всего балета. Концепция танцсимфонии завершается возносящимся над всей постройкой, как над храмом — «хрустальным дворцом» — мощным куполом. Все тематические нити, проложенные по танцсимфонии, здесь стягиваются в грандиозную ликующую коду — хореографическое tutti. В едином порыве подбрасываемых в воздух пятидесяти танцовщиков знаковые движения предыдущих кадансов начинают сверкать гранями заносок словно тысячевольтная вспышка солнца. Под его сиянием «Симфония До мажор» Баланина достигает берега — конца путешествия к «земле обетованной» — высшей красоте балетного искусства.

УДК 792.8

Д. С. Новиков

## ГРАЦИОЗНОСТЬ МАРИИ ТАЛЬОНИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ Г. СПЕНСЕРА

Эпоха романтизма в балетном искусстве изучена достаточно подробно. Среди понятий, принципиальных для этой эпохи, выделяется понятие о грациозности. Таким качеством, как следует из балетной критики и поэзии первой половины XIX века, обладала первая романтическая балерина Мария Тальони. Практически вся эпоха романтического балета (1830–1840 гг.) ассоциируется с «прытью», т. е. прыжками Тальони, чей «полетный стиль», как называли его современники, резко отличался от исполнительских стилей других танцовщиц. Тальони стала гениальной новаторшей, создавшей новое веяние в русской культуре — *тальонизм*, основные черты которого артистичность и интимность [См.: 1, с. 8]. Отважимся от себя добавить к характеристике *тальонизма* также и *грациозность* итальянской балерины. На наш взгляд, грациозность можно включить в реестр отличительных черт балетного романтизма в целом.

Дискурс о грациозности в танце встречается в искусствоведческих работах Н. В. Соловьева [2], Л. Д. Блок [1] и В. М. Красовской [3]. Философы также обращались в своих трудах к танцу, пусть и косвенно. Так, в статье «Грациозность», опубликованной в 1858 г. Гербертом Спенсером [4], философ задается вопросом: «В чем же состоит отличительная особенность строения и действия, которой мы даем название грации?» [4, с.730]. На протяжении всей статьи философ вырабатывает убедительные критерии грациозности человеческих движений.

Рассмотрим подробнее концепцию Спенсера.

«Мы не приписываем грациозности ломовым лошадям, черепахам и гиппопотамам, в которых способности движения несовершенно развиты, — начинает Спенсер свою статью. — Но мы приписываем ее борзым собакам, диким козам, скаковым лошадям — всем животным, у которых двигательные органы сильно развиты» [4, с. 730]. Далее пример Спенсера — из балета: автор статьи наблюдает за движениями некой танцовщицы, не называя ее имени и, основываясь на своих личных наблюдениях, приходит к заключению, что ее движения могут считаться истинно грациозными. Философ выдвигает свою первую гипотезу: *грация есть экономия силы*. На протяжении всей статьи он пытается доказать, что балерина танцует грациозно тогда, когда она затрачивает мало усилий для выполнения сложных элементов; животные бегают или ходят грациозно, экономя свою мышечную силу, и неодушевленные предметы представляют некоторую аналогию с этими положениями и формами.

Другой пример — положение/поза солдата, услышавшего команду «смирно». При этой команде тело солдата вытягивается и становится более удаленным от грациозности, нежели в свободном положении, которое он принимает при команде «вольно». То есть тело считается грациозным тогда, когда его мышцы расслаблены, а не напряжены.

Далее Спенсер рассматривает вопрос о грациозной походке. Таковой будет считаться умеренное, ритмичное передвижение ног, которое не сопровождается сильными взмахами рук. Если человек во время ходьбы прижмет свои руки к обеим сторонам туловища, то его движения станут неграциозными и утомительными, а если он предоставит своим рукам качаться, то у него явится ощущение сравнительной легкости. В идеале же грациозная походка «производит на нас такое впечатление, как будто в ней вовсе не было сознательного движения и как будто бы, в то же самое время, на нее не расходовалось никакой силы» [4, с. 731]. Философ резюмирует: «При таком понятии о действии рук в ходьбе нам становится ясным, что грациозное употребление их в танцах есть простое усложнение того же самого факта, что хороший танцор имеет столь острое мышечное чувство, что мгновенно понимает, в каком направлении нужно двинуть руки, чтобы тотчас представить противовес какому бы то ни было движению тела и ног» [4, с. 732–733].

Спенсер продолжает развивать свою теорию грациозности, фокусируя внимание на танцорах. По его мнению, хороший танцор — «это человек, дающий нам понять, что его руки нимало не беспокоят его, а, напротив, оказываются весьма полезными. Каждое его движение вытекает из предыдущего движения тела и доставляет ему некоторое удобство» [4, с. 732]. Таким образом, исходя из концепции Спенсера, мы можем сделать вывод, что хороший танцор — это человек, обладающий чувством мгновенного понимания движения и расхода сил, иными словами — танцор, владеющий апломбом профессионала.

Для нашего исследования важен следующий фрагмент статьи Спенсера: «Однажды вечером, наблюдая за танцовщицей и внутренне порицая ее *tours de force*, как неловкость, которую следовало бы ошкять, если б не было людей, аплодирующих по рутине, я заметил, что истинно грациозные движения этой танцовщицы были те движения, которые совершались с сравнительно небольшим усилием» [4, с. 730]. Нельзя не заметить, насколько слова философа созвучны балетной критике, писавшей о Тальони: «танцуя, она, кажется, делает усилия не для того, чтобы оторваться от земли, а наоборот, чтобы земли коснуться» [2, с. 25].

Далее Спенсер заключает: «грация, по отношению к движению, означает движение, которое производится с экономией мышечной силы», а грациозные позы — это такие позы, которые могут быть поддерживаемы с соблюдением этой экономии» [4, с. 730]. И это утверждение философа полностью соответствует описаниям стиля Тальони. Достаточно лишь вспомнить ее знаменитую позу, запечатленную на литографиях, — арабеск с поднятыми руками, устремляющийся в бесконечность, в воспетую романтиками даль. А воспевали Тальони многие, как на русском, так и на французском и английском языках (Т. Готье, О. де Бальзак, Ж. Санд). Фигура Тальони проскальзывает в повести В. А. Соллогуба «Большой свет».

Менее известны строки М. Поднебесного из его поэмы «Тальони-Грация»: «Смотреть на Грацию — восторг! / Шаги, прыжки и все движенья — / Язык пленительный без слов, / Язык любви и вдохновенья» [2, с. 122–123].

Героиня поэмы порхает, парит «на крылышках или без крыл, игриво, плавно как зефир». Сгибая (опять же, «грациозно») свой стан, Тальони смотрится на сцене не просто танцовщицей, она — богиня, античная Харита, для которой нет

никакой преграды, в ее танце нет никакого усилия и лишнего движения. Все гармонично, выверено и легко. Спенсер отмечает также, что «главная трудность танцев, состоящая в приличном расположении рук, достаточно подтверждает ту же самую истину — расходование своих сил с наименьшей тратой» [4, с. 731]. Тальони, несомненно, преодолела эту трудность.

В. Г. Белинский, уже известный в ту пору литературный критик, увидев Тальони в балете «Гитана» соглашался, что сама Тальони «хороша», что в ее танце «много грации», но эти качества исполнения не могли скрыть для него пустоты содержания балета как такового. Обратим внимание и на то, что у Поднебесного в поэме есть строка «то грациозно стан сгибает», что опять же подчеркивает бестелесную грацию романтической танцовщицы.

Но вот что пишет Спенсер далее: «Мы замечаем, что они <руки танцора> облегчают общее движение, вместо того, чтобы затруднять его, или, другими словами, что достигается экономия усилия» [4, с. 731]. И снова философ приходит к тому же заключению об экономии силы, утверждая, что и движения рук играют немаловажную роль для танцора, так как облегчают общее движение тела, следовательно, оказывая воздействие на мышечную массу.

Л. Д. Блок, не будучи современницей Тальони, писала о руках балерины (опираясь, безусловно, на литографии, изображающие Тальони в различных ролях), называя их «слабыми», «провисшими», «житейскими» [См.: 1, с. 251]. Именно такое свободное положение, которое требует небольшого усилия для своего поддержания, Спенсер считал грациозным.

После первых дебютов Тальони в балете «Сильфида» критики «Северной пчелы» отзывались о ней так: «Как невыразимо хороша Тальони в этой непринужденной, грациозной позе! Она вспорхнула и мелькает калейдоскопом нежности, легкости, грации» [6, с. 137]. Рецензенты неизменно отмечают иллюзорную легкость танца балерины: «Неужели этот танец сопряжен с трудностями, неужели эти воздушные па выучены и вытвержены? Здесь в каждом жесте, в каждом колебании стана кроется роскошная поэма <...> Восторг публики выразить невозможно; она заглушает собою слабый голос холодных требований чего-то головоломного там, где является природа во всем своем блеске непринужденности и грации» [6, с. 137]. Поэт Н. П. Огарев, видевший Тальони как стареющую балерину, тем не менее, называл ее «грациозно-легким созданием», танец которого ассоциировал с пляской смерти, с вихрем, уносящим жизнь.

Очевидно, что многократно признанная грациозность Тальони является основополагающим качеством ее исполнительского стиля. Все рецензенты придерживаются одного понятия о грации как экономии мышечной силы: балерина воздушна, легка, эфирна, ее танец — всегда «полный достоинства», «dignified<sup>1</sup>», так может танцевать человек, мыслящий, «как Кант», поющий, «как Новалис», фантазирующий, «как Гофман» [1, с. 251]. По сути это именно «спенсеровская» грациозность, основанная на свободе и легкости движения, совершаемого без лишних усилий.

<sup>1</sup> Достойный (англ.)

К. А. Скальковский в своей книге «Балет. Его история и место в ряду изящных искусств» [5] рассуждает о хорошем танцоре в том же ключе, что и Спенсер. Не случайно критик ссылается на высказывания философа и делает равнозначные выводы: он убежден, что грация заключается в гармонии движений, в избавлении от всего лишнего, в простоте и естественности. По Скальковскому «движения по линиям прямым и ломаным не вяжутся с понятием о грации, потому что внезапные остановки и неправильности, неизбежные при угловатых движениях, нарушают коренное условие грациозности — непрерывность и плавность. Движение по кривым — также наиболее сохраняет экономию сил» [5, с. 33]. Таким образом, Скальковский и Спенсер трактовали грациозность одинаково и их суждения, очевидно, отражает «полетный» стиль исполнения Марии Тальони: «Тальони была грациозна в высшей степени, и в этом её никто не превзошел; она была так эфирна, что в памяти о ней сохранились одни изящные линии, одни дивные бесплотные абрисы, как изображения фантазмагории. Грациозность её отличалась спокойствием, плавностью; она была так легка и воздушна, как только может быть существо, лишенное определённых форм» [5, с. 203].

В заключении Спенсер выдвигает гипотезу о том, что «понятие о грации имеет свое субъективное основание в симпатии» [4, с. 735]. И, знакомясь со свидетельствами современников Тальони, нельзя не заметить их симпатии к балерине, дарившей очевидцам своего танца ощущение легкости и свободы (достигнутой в результате долгих изнурительных уроков ее отца, Филиппа Тальони, чей урок состоял в целом из 648 движений у станка).

О какой же танцовщице, не называя ее имени, писал Спенсер? Может быть, это была Тальони? Ведь философ был ее современником и, несомненно, мог видеть, как она танцует. К сожалению, никакими точными документальными подтверждениями этого мы не обладаем. А значит — наше исследование еще ждет своего продолжения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
2. Соловьев Н. В. Мария Тальони. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. 192 с.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Издательство «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. 512 с.
4. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. Мн.: Современ. литератор, 1999. 113 с.
5. Скальковский К. А. Балет, его место в ряду изящных искусств. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1882. 280 с.
6. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 319 с.

УДК 782.91

*Е. А. Ногина*

Б. В. АСАФЬЕВ —

СОЗДАТЕЛЬ ПЕРВОГО СОВЕТСКОГО ТЕЛЕБАЛЕТА

Борис Владимирович Асафьев вошёл в историю как одна из ключевых фигур музыковедения советского периода. При этом масштабы его композиторского наследия также более чем внушительны: 27 балетов, 11 опер, 4 симфонии, камерно-инструментальные, фортепианные сочинения, романсы и песни. Ведущим жанром в творчестве Асафьева-композитора стал балет, и большая часть этих произведений была написана в 1930–40-е гг., что представляется неслучайным.

К концу 1920-х — началу 1930-х гг. в советских партийно-государственных структурах возникли сомнения в «идеологической платформе» Асафьева. В журнале «Пролетарский музыкант» (РАПМ) его прямо обвинили в «формализме», «современничестве» и приверженности западным влияниям. Красноречивое свидетельство причисления Асафьева к левым течениям сохранилось также в первом издании Большой Советской Энциклопедии 1926 г.: «он [Асафьев] скорее всего может быть отнесён к русским представителям формального метода, хотя в последнее время у него замечается сильный уклон в сторону изучения бытовых основ музыки. Музыкальные симпатии Асафьева, при всей приверженности к Чайковскому, на стороне левых течений» [1].

В такой сложной ситуации Асафьеву приходилось корректировать каждое слово, а своими действиями опровергать выдвигавшиеся против него обвинения. В 1930-е композитор подвергает свою деятельность идеологической ревизии, перестаёт выступать в печати, отходит и от музыкознания. Он занимается преимущественно сочинением музыки. Большинство произведений по тематике отвечают официально установленным требованиям соцреализма<sup>1</sup>: например, балеты «Пламя Парижа», «Партизанские дни», симфониетта «Приветственная», посвящённая Красной Армии. Большую роль в широком распространении балетов Асафьева и их возрастающей популярности в 1930-е гг. сыграл запрет балетов Д. Шостаковича («Золотой век», «Болт»). Асафьев становится своего рода «монополистом» балетных сцен Ленинграда, Москвы и др., его балеты ставятся практически ежегодно: «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1936), «Партизанские дни» (1937), «Кавказский пленник», «Ночь перед Рождеством» (1938).

Композиторская деятельность Асафьева приходится на время становления советской музыкальной культуры и он, как активный участник процесса, заполняет

---

<sup>1</sup> В 1932 г. в СССР была утверждена эстетическая доктрина о социалистическом реализме — искусстве «национальном по форме и социалистическим по содержанию», которое стало обязательным для всех советских деятелей культуры.

некоторые пробелы в жанровой палитре. Так, в конце 1930-х гг. он создает первую в советской музыке сонату для трубы и фортепиано, а также первый советский концерт для гитары с оркестром. Асафьев не остается в стороне и от научно-технического прогресса — в 1940 г. он пишет музыку к первому советскому телебалету на сюжет поэмы А. С. Пушкина «Граф Нулин»<sup>2</sup>. Б. В. Асафьев был весьма авторитетной фигурой музыкальной жизни того времени, а также композитором, чье балетное творчество высоко ценилось и было популярным, поэтому не случайно именно он получил заказ от Ленинградского телевидения.

Клавир балета написан в 1940–1941 гг., инструментован «Граф Нулин» весной 1941 и осенью 1943 гг. Экранизация была сделана в 1959 г. Центральным телевидением, в роли балетмейстера выступил В. А. Варковицкий. Свой балет Асафьев посвящает А. К. Лядову, у которого он учился в классе композиции после смерти Римского-Корсакова. В 1940 г. исполнилось 85 лет со дня рождения Лядова, возможно, именно с этой датой связано данное посвящение.

«Граф Нулин» — небольшая шуточная поэма, которая была написана А. С. Пушкиным в 1825 г. во время ссылки в Михайловском. По характеристике Д. С. Мирского, известного русского литературоведа и критика первой половины XX в., «Граф Нулин» — «блестящий и остроумный анекдот в стихах», написанный в той же ироничной, реалистической манере, что и «Евгений Онегин» [2]. Пушкинская тема в творчестве Б. В. Асафьева является предметом особого разговора. Пушкинские сюжеты в данный период творчества привлекали композитора, им написаны оперы «Медный всадник» (1939–1940), «Пир во время чумы» (1940), балеты «Бахчисарайский фонтан» (1933), «Домик в Коломне» (1943), «Каменный гость» (1943), «Гробовщик» (1943), «Барышня-крестьянка» (1945), музыка к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина (1936). С именем Асафьева связано появление «большой поэзии» в жанре балета, что подготовило почву для балетного театра 1950-х, когда в основе сюжетов преобладали выдающиеся литературные произведения («Медный всадник» Р. Глиэра, «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна).

Появление «Графа Нулина» Асафьева — важное событие как для развития жанра балета, так и для телеискусства. Телевидение еще только начинало свою историю в Советском Союзе: 1 мая 1931 г. впервые состоялся экспериментальный

---

<sup>2</sup> Сюжет балета идентичен сюжету поэмы Пушкина и сводится к следующему: Пока молодой барин отбывает на осеннюю охоту, его жена Наташа скучает в усадьбном доме. Безрадостное наблюдение за хозяйственными делами прерывает появление гостя, чья коляска перевернулась поблизости: «Граф Нулин из чужих краев, где промотал он в вихре моды. Свои грядущие доходы, себя казать, как чудный зверь, в Петрополь едет он теперь». Ночью граф Нулин пытается соблазнить провинциальную барышню, тайком пробравшись к ней в спальню, но, получив пощёчину, ретируется. Утром Наташа ведёт себя, как ни в чём ни бывало, и граф Нулин вновь тешит себя надеждами. Появление мужа вынуждает его покинуть усадьбу. В конце поэмы содержится намёк, что Наташа вовсе не так чиста, как может показаться: ночные похождения незадачливого графа больше всего забавляют её соседа Лидина, «помещика двадцати трёх лет».

выход в прямой телевизионный эфир, а в 1934 г. телевизионные изображения приобрели звуковое сопровождение. Телебалет, совершенно новый жанр для того времени<sup>3</sup>, впоследствии стал самостоятельным видом художественного творчества.

К концу 1940-х гг. электронные средства информации, и в том числе телевидение, переходят в разряд массовых. Естественно, что с появлением телевидения возникла и потребность в разнообразных и специфических телевизионных жанрах. Среди них — и те, которые уже существовали на театральной сцене, но теперь адаптировались для экранизации. Таким образом, культура могла стать еще более массовой и доступной широкой аудитории, к чему активно стремилась советская власть. Так появились фильм-балет и фильм-опера. Попав на экран, театральные постановки в целом сохраняли свою структуру, но при этом перенимали некоторые характерные черты кинематографа — монтажные технологии, дробность тематизма, характерную для кадровой нарезки, и др.

При создании «Графа Нулина» Асафьеву пришлось пересматривать традиционную концепцию балетного жанра и трансформировать его в соответствии с техническими требованиями и особенностями восприятия телеискусства. В своих воспоминаниях Асафьев раскрывает историю возникновения замысла балета: «Совсем особняком стоит ото всех моих балетов законченный перед самой Великой Отечественной войной „Граф Нулин“ (по Пушкину). Делал я его для ленинградского телевидения. В 1940 году я познакомился с телевизионной техникой и посмотрел один из балетных спектаклей, приспособленных для этого. Убедившись, что возможности тут исключительные, но что необходимо искать гибкие формы спектакля, новый облик кино-телевизионной хореографии, я посоветовал попробовать такое интересное дело через сферу комедийную и при том камерную, чтобы добиваться детализации пластики и кинетики движений в малом ансамбле с чуткими артистами-мастерами. Я же предложил как сюжет забавно-гротесковую поэму Пушкина „Граф Нулин“. Лаконизм действия, подвижность, требование моментальных перемещений, что неосуществимо на больших громоздких сценах и что вполне отвечает телевизионным условиям. Но почти год мне потребовался для подготовки и на то, чтобы уточнить форму и все „интонационные слагаемые“ спектакля. Одно из главных условий балетной музыкальной драматургии — отсутствие случайных ритмов. Произвол тут гибелен по множеству причин. И отбор ритмоформул и их чередование в композиции надо было строго обдумать, как и хронометраж. Ритм в создании хореографического образа имеет глубокое значение. С ним же связано и дыхание, и темп движений» [3].

Ориентируясь на новые условия реализации жанра, Асафьев вносит изменения в структуру балетного спектакля. Обращают на себя внимание его компакт-

<sup>3</sup> Первые съёмки балета в России были произведены в 1908 г., когда в фильме «Пьеро и Пьеретта» (режиссер А. Дранков) зрители увидели танцевальный номер, исполненный артистами балета Мариинского театра. Хореографические номера стали появляться на телеэкранах в 1940-х гг. Вскоре телевидение стало знакомить зрителей не только с отдельными фрагментами, но и с целыми балетными спектаклями.

ные размеры — 35 минут. Этого времени как раз достаточно, чтобы не утомить массового телевизионного зрителя, сохранить интерес к жанру и органично вписаться в телевизионную программу.

Структура «Графа Нулина», таким образом, оказывается необычной: из-за краткости спектакля Асафьев отказывается от балетных актов и ограничивается делением на сцены, продолжая традиции одноактных балетов И. Стравинского. Спектакль состоит из восьми сцен, краткого пролога и эпилога. При этом сохраняются некоторые отличительные признаки традиционной формы: например, четвертая сцена построена как характерная балетная сюита, где чередуются вальс, полька, гавот, полонез, присутствуют две вариации — Графа Нулина и Натальи Павловны. Заканчивается сцена галопом — быстрым и виртуозным номером, который выполняет функцию коды:

**Схема 1**  
**Балет «Граф Нулин». Сцена 4**

вальс	полька	вальс	гавот	вальс	Урок танцев (полонез)	Вариация I (Граф Нулин)	Вариация 2 (Наталья Павловна)	Галоп (финал сцены)
-------	--------	-------	-------	-------	-----------------------	-------------------------	-------------------------------	---------------------

Некоторые сцены построены по принципам классических музыкальных форм. Например, первая сцена написана в форме классического 5-частного рондо:

**Схема 2**  
**Балет «Граф Нулин». Сцена 1**

A Andante	B Allegro moderato Дворовая сценка	A Tempo I	C Allegro molto moderato У крыльца	A Allegro assai
--------------	--	--------------	--	--------------------

В целом господствует сквозное развитие, но музыкальный материал балета отличается единством и логичностью формообразования. Асафьев пользуется традиционными приемами организации целого, такими как лейтмотивы, лейтжанры — вальс и русская песня-пляска.

Лейтмотивы выполняют здесь роль представления того или иного персонажа, а также формообразующие функции. Все главные герои имеют собственные лейттемы. Лейттемой Барина (помещика и охотника), мужа Натальи Павловны, становится «тема охоты», которая написана по традиционной модели: характерная тональность F-dur, размер  $\frac{6}{8}$ , пунктирный ритм, фанфарность, акцентирование звучания интервала чистой квинты, тембр валторн в оркестре<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Данные признаки соответствуют топосу охоты, описанному Л. Кириллиной [См.: 4, с. 72–73].

### Тема охоты<sup>5</sup>

Тема Натальи Павловны — это лирический романтический вальс, который отражает любовные чувства главной героини, а также воссоздает стиль эпохи. Обращение к жанру вальса, секвенционное развитие этого материала вызывает некоторые ассоциации с творчеством П. И. Чайковского:



### Лейтмотив Натальи Павловны

Лейтмотивом Графа Нулина становится мелодия французской песенки «J'ai vu partout dans mes voyages» на стихи Ж. П. Беранже<sup>6</sup>, творчество которого было довольно известным в России XIX века.



<sup>5</sup> Нотные примеры представляют собой иллюстрации первого издания клавира балета, который был издан в Москве в 1945 г. в издательстве Музыкального фонда союза композиторов СССР методом стеклографии в количестве 300 экземпляров. Автограф клавира не найден. Партитура балета не издана.

<sup>6</sup> Пьер Жан де Беранже (1780–1857) — французский поэт и сочинитель песен. Известно, что его сочинениям присуща была сатирическая направленность: в них содержалась резкая критика аристократии, Людовика XVIII, иезуитов. В ряде песен Беранже заметно влияние утопического социализма.

### Лейтмотив Графа Нулина

Цитирование музыкального материала с целью воссоздания атмосферы эпохи, от которой идет речь — это одна из стилистических черт Асафьева-композитора, он нередко применяет данный прием<sup>7</sup>.

Сами по себе темы балета лаконичны, что связано с особенностями хронометража. Дробность тематизма необходима для кадровой нарезки, поэтому тема,



как правило, состоит из замкнутых коротких фраз, которые легко поддаются вычленению и вариантному трансформированию. Среди принципов построения музыкального материала помимо музыкальных закономерностей можно выделить и кинематографические. Некоторые сцены пред-

полагают быструю смену кадров места действия, что невозможно было реализовать в условиях театральной сцены. Так, музыка третьей сцены балета представляет собой чередование коротких и контрастных музыкальных фрагментов. Первый из них в темпе Allegro интонационно основан на широких интервальных скачках и рисует картину быстро движущейся кареты, в которой едет Граф Нулин. Второй фрагмент — это лейтмотив Графа Нулина, тема французской песни на стихи Беранже, звучащая в медленном темпе с плавной мелодикой в размере 6/8. Данная тема рисует нам портрет графа, безмятежно наслаждающегося поездкой. При чередовании данных фрагментов чувствуется не музыкальная логика, а визуальное представление смены кадров. Музыкальные фрагменты прерываются без логического завершения: например, звучит первое предложение периода, затем начинается второе, но представлен только его первый такт,

<sup>7</sup> Среди ранних опусов известен балет 1918 г. «Сольвейг» (впоследствии «Ледяная дева») на музыку Э. Грига, но здесь больше сказывалось влияние традиций постановок спектаклей на не балетную инструментальную музыку в духе дягилевских. Приемы цитирования и стилизации Асафьев активно использует в балетах 30-х гг. Балет «Пламя Парижа» содержит цитаты песен Французской революции и произведений композиторов Франции XVIII века — Гретри, Мегюль, Госсек, Лесюэр, Керубини. «Бахчисарайский фонтан» по А. Пушкину выдержан в стиле русской музыки 20-х гг. XIX века, то есть эпохи, когда была создана поэма Пушкина. Здесь использована цитата романа А. Гурилёва и цитата из Ноктурна Дж. Фильда как воспоминание о потерянной «европейской» жизни. В «Утраченных иллюзиях» по О. Бальзаку стилизуется французская бытовая музыка первой половины XIX в. В балете «Граф Нулин», помимо французской песенки на стихи Беранже, использована цитата из песни «Вдоль по Питерской» (что вызывает ассоциацию с «Петрушкой» Стравинского, где эта песня звучит в четвертой картине).

а далее оно прерывается музыкой другого фрагмента. Когда же возобновляется звучание первого фрагмента, то оно начинается со второго такта второго предложения и музыка продолжается, т. е. даже без наличия визуального ряда понятно, что подразумевается смена кадра на исходный, а в целом — кинематографический принцип параллельного монтажа.

### Сцена 3

Сочинение музыки в новом жанре телебалета требовало от композитора нового подхода к организации музыкального материала. Но для музыки Асафьева принцип монтажности был не совсем новым: схожие моменты встречаются в его инструментальной музыке, которая никогда не предназначалась к экранизации. Аналогии с кинематографическим методом музыкального мышления вызывает включение активных маршевых эпизодов перед репризой во II и IV частях сонаты для трубы и фортепиано В-dur, материал которых резко контрастен предшествующему и напоминает приёмы «монтажного стыка», смены кадра.

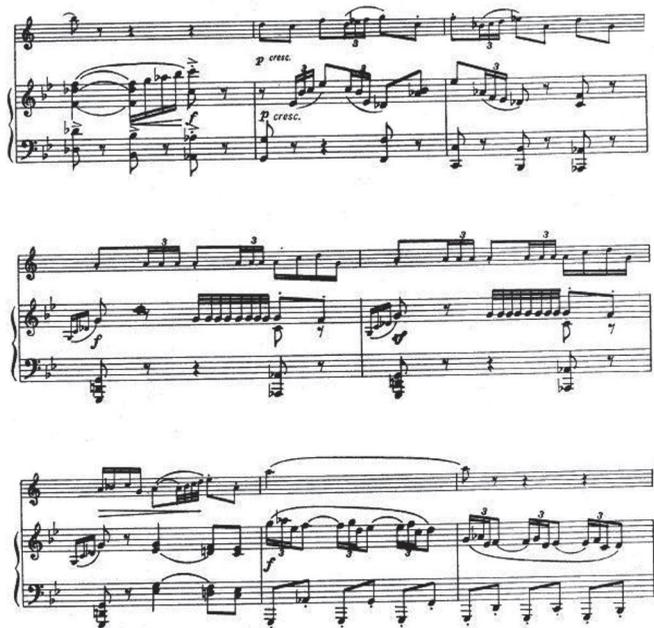
Сцена третья

.....за рекой  
У мельницы коляска скачет...

The image displays a musical score for a scene. It consists of two columns of music. The left column contains piano (p) and organ (org) parts. The right column contains organ (org) parts. The score is divided into four systems. The first system is marked 'Allegro' and includes the lyrics '.....за рекой У мельницы коляска скачет...'. The second system is marked 'Andante 1/2 = d'. The third system is marked 'Allegro'. The fourth system is marked 'Allegro'. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs.

### Б. В. Асафьев Соната для трубы и фортепиано. Финал

Экранизация балета Асафьева «Граф Нулин» была осуществлена через восемь лет после его написания. Многие из приемов, использованных в этом новом жанре, становились открытием: съемки на природе, в ограниченном пространстве комнаты, частая смена ракурсов, параллельный монтаж и комбинированная



съёмка, чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов. Происходило сближение принципов игрового кино и балета, при котором телебалет становится не спектаклем, перенесенным со сцены на телеэкран, а абсолютно самостоятельным произведением, не имеющим сценического аналога и созданным специально для телевидения и по его законам.

Асафьев не увидел экранизации своего балета, так как она появилась уже после смерти композитора. Но теле-музыка, написанная по новым принципам, позволила добиться в «Графе Нулине» гармоничного сочетания средств кинематографа, музыки и балета, открыть новые возможности жанра. В последующие годы телебалет становится весьма популярным, появляются экранизации как современных, так и уже существующих произведений: «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского, «Трапедия» С. С. Прокофьева, «Озорные частушки» Р. К. Щедрина, «Белые ночи» А. Шёнберга, «Федра» А. Л. Локшина, «Московская фантазия» В. П. Артёмова.

Асафьев не увидел экранизации своего балета, так как она появилась уже после смерти композитора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Борис Владимирович // Большая Советская Энциклопедия. Т. 3. М.: Советская Энциклопедия, 1926. С. 577.
2. Мирский Д. Пушкин // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 135–159.
3. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка. 1974. 296 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III Поэтика и стилистика. М.: Композитор. 2007. 376 с.

УДК 792.8

*Д. Е. Хохлова*

ДЖОН КРАНКО.  
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ  
МНОГОАКТНЫХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ  
НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ

«Как хореограф я хочу изъясняться с публикой ясным и доступным языком. У хореографа нет времени. Хореография смертна».

*Дж. Кранко*<sup>1</sup>

Творчество Джона Кранко (1927–1973) стало знаковым для балета XX в., выживив новое направление и сформировав не только труппу, но и идейную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В середине XX в. происходит заметное снижение интереса европейских постановщиков к полнометражным сюжетным балетам. Успешное хореографическое воплощение Кранко литературных сюжетов возродило этот жанр, а также повело за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейского балетного искусства.

Джон Кранко — хореограф, которому удалось посредством развития своего авторского театра, прийти к квинтэссенции творчества, выраженной в трилогии полнометражных сюжетных спектаклей. Формирование его, как балетмейстера, проходило в тот период, когда переболевшая войной Европа особенно нуждалась в постановках не только сюжетных, но и насыщенных психологическим драматизмом. Помимо того, хореографической школой девятнадцатилетний танцовщик из Южной Африки овладевал в Великобритании, где в начале XX в. наиболее направленно и планомерно развивался балетный театр. Процесс происходил в контексте особого интереса англичан к драматургии и театру, балетный спектакль воспринимался ими не только как хореографическое произведение, но и как часть театрального искусства в целом. Поэтому наиболее востребованной для английского балета формой становится одноактный сюжетный спектакль, где интересующая английского зрителя сюжетность предстает в сочетании с неразвернутым форматом, объясняющимся камерностью сцен и небольшой численностью трупп. Данный жанр наиболее успешно использовали Н. де Валуа и Ф. Аштон в ранние годы своего творчества. Развитию национальной английской хореографической школы был дан новый толчок благодаря созданию Н. де Валуа в 1926 г. Академии хореографии при балете «Сэдлерс Уэллс».

Джон Кранко поступил в труппу (тогда еще «Сэдлерс Уэллс») как раз в то время, когда она была включена в состав Королевского оперного театра «Ковент-Гарден». Заказы на постановки спектаклей будущий хореограф начинает получать

<sup>1</sup> [См.: 1, с. 37]

уже в 23 года, став (по приглашению Н. де Валуа) хореографом балета «Сэдлерс Уэллс». Среди наиболее удачных его работ на малой сцене театра можно назвать «Пайнэппл Полл» с музыкой английского композитора А. Салливана, «Дама и шут» на музыку Дж. Верди, скомпонованную Ч. Маккерасом, «Арлекин в апреле» Р. Арнелла и «Тень» Э. Донаньи.

Конечно, Кранко еще далек от литературных балетов, но все, что он делает, имеет сюжетную основу. И здесь он опережает мыслящего в том же направлении Кеннета Макмиллана. Кранко умел стойко переносить свои неудачи: когда провалом закончился спектакль, поставленный им в Париже для труппы маркиза де Куэваса, хореограф стоял на поклонах, вытянув шею, и улыбался.

Однако именно для Кранко, как для самого успешного молодого хореографа Королевского балета, Бенджамин Бриттен написал мелодию для балета «Принц Пагод». Ниже приведен фрагмент, посвященный творчеству Дж. Кранко и написанный в период становления перспективного балетмейстера. «Кранко считается одним из наиболее одаренных английских балетмейстеров младшего поколения. Ему в равной мере удаются ансамблевые и сольные танцы. Не в пример своим предшественникам, он насыщает постановки сложными поддержками. Кранко пока еще не выработал четкого индивидуального стиля. Но в своих лучших работах он стремится средствами танца создать яркие и убедительные характеристики, умело пользуется мотивами английского танцевального фольклора. Жаль, что порученная ему постановка балета „Принц пагод“ на музыку Бриттена не связана с национальными образами» [2, с. 109].

Однако вскоре, именно в качестве балетмейстера-постановщика балета «Принц пагод», Николай Березов приглашает Кранко в Штутгарт.. После осуществления данной хореографической работы в 1960 году, Кранко уже не покинет Германию. Ведь балетмейстеру становится ясно, что в Англии ему не проявить себя рядом с сэром Аштоном, да к тому же будучи в постоянном соревновании с Кеннетом МакМилланом. И он принимает приглашение возглавить штутгартскую труппу.

Если посмотреть с исторической точки зрения, то, за исключением Новерра, развитие балета «прошло мимо» Германии. Годы после Второй мировой войны стали наиболее подходящим временем для успеха театра на международном уровне. Новое поколение искало точки соприкосновения с окружающим миром при помощи бессловесного искусства, в результате чего в Германии возник необычайный интерес к балету. И этот фактор стал предпосылкой к аккумуляции талантливых хореографов и танцовщиков. Среди них и был Джон Кранко.

На протяжении долгих лет Кранко терпеливо работал со штутгартской труппой. Органично и планомерно он развивал труппу, создавая свой авторский театр. Кранко, имеющему английскую школу и основывающемуся в хореографической лексике на академических традициях Великобритании, были необходимы артисты, способные реализовать его замыслы. Первым условием при принятии должности руководителя труппы он поставил необходимость приглашения артистов по своему выбору. В результате хореограф открыл ярких танцовщиков и дал им возможность раскрыть себя. Благодаря ему засияли имена Ричарда Крэгана

и Марсии Хайде, по сей день являющиеся визитной карточкой штутгартского балета.

Уже с первых лет своей работы в Штутгарте, балетмейстер организовывал специальные «матине» (просмотры), где молодые танцовщики могли показать собственные хореографические опыты. Кранко анализировал труды своих подопечных, но не пытался на них «давить», поэтому среди тех, кого он выдвинул, оказались хореографы самых разных направлений: это и Уильям Форсайт, и Иржи Килиан, и «наследник» Кранко по прямой — живой классик Джон Ноймайер.

Признание публики и критики было завоевано хореографом и его труппой благодаря спектаклю «Ромео и Джульетта», премьера которого состоялась 2 декабря 1962 г. В этой постановке впервые полностью раскрылись способности балетмейстера, особенно — талант рассказчика и легкость кажущейся импровизации, которая непреднамеренно ведет к танцу. На замысел Кранко оказал воздействие увиденный им одноименный спектакль в хореографии Леонида Лавровского, исполненный труппой Большого театра на гастролях в Лондоне в 1956 г. Подтверждение этому мы находим и в книге Джона Персиваля «Театр в моей крови»: «Очевидно, что Джон был вдохновлен „Ромео и Джульеттой“ в исполнении Большого театра, спектаклем, явившимся определенным эталоном драматической глубины и наполненности. В сравнении с ним, другие постановки оценивались уже гораздо строже. Из спектакля Лавровского Кранко даже взял прототип образа Леди Капулетти, героини значительной и трагедийной, чья роль особенно раскрывается в конце второго акта в сцене оплакивания смерти Тибальда». [3, с.155]<sup>2</sup> Несомненно, первая попытка слияния двух разделенных в те годы миров — советского и западного — дала толчок для поиска новых путей хореографического развития, в частности, в Европе.

Своей версией «Ромео и Джульетты» Кранко утверждает существование такого жанра, как «многоактный сюжетный балет на весь вечер». И эта разновидность сюжетного балетного спектакля была не только вдохновлена спектаклем Л. Лавровского, но и по своей сути явилась несколько модифицированным продолжением идей советского драмбалета.

Здесь важно понять, что так называемый «европейский драмбалет» имеет облегченную, по сравнению с советским, форму. В Европе каждый полюбившийся балетмейстеру текст мог стать основой для спектакля. Хореографы же, работавшие тогда в СССР, были в своем выборе сильно ограничены — допустимыми считались лишь революционные, проблемные сюжеты. А европейский театр, наоборот, такие сюжеты обходил стороной, особенно после войны, когда театральные деятели стремились к интерпретации большой литературы. Поэтому европейской классикой становится трилогия «полнометражных сюжетных спектаклей» Кранко, в которую входят «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Онегин» на музыку П. И. Чайковского и «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К. Х. Штольце.

<sup>2</sup> Здесь и далее книга цитируется в переводе автора статьи.

Еще одной особенностью европейского варианта драмбалета можно назвать изящество декорационного оформления спектаклей, создававшегося соразмерно с ограниченными техническими ресурсами небольших сцен. Вдохновленный балетами Большого театра, Кранко понимал, что стеснен не только в количестве и профессионализме танцовщиков, но и в возможностях оформления. Детальная достоверность и величественная красота советских спектаклей должны были заменяться оправданным минимализмом и практичностью, соответствующим при этом замыслу полнометражного спектакля. При подобных задачах выбор фигуры художника-постановщика становится ключевым, и Джон Кранко в нем не ошибается. Рядом с хореографом появляется профессиональный театральный художник — Юрген Розе. «Ромео и Джульетта» — первый спектакль, над которым они работали вместе. В своих предыдущих постановках на штутгартской сцене Кранко пытался обращаться к другим, более известным немецким художникам, но им не удалось в полной мере раскрыть замыслы хореографа. Для Розе, которому на момент начала сотрудничества со Штутгартским театром (до того он был театральным художником в небольшом городе Ульме) исполнилось лишь 25 лет, «Ромео и Джульетта» стал первым опытом оформления балетного спектакля.

Совместная работа проходила в тесном контакте: Кранко не только подробно объяснял свои идеи, но и делал точные замечания, внимательно рассматривая каждый эскиз молодого художника. Позже Юрген Розе вспоминал: «Кранко бросил меня в воду, почти утопил» [4]. В результате родилось изысканное и практичное оформление «Ромео и Джульетты», которое все же нельзя было назвать минималистским или абстрактным. Для Розе необычайно важны были детали, возможно, в этом и заключался своеобразный профессиональный секрет. Чтобы подчеркнуть изменение внутреннего состояния героини, художнику было достаточно поменять лишь платье и украшение в ее волосах. Помимо этого, Розе обладал совершенно особым видением пропорциональных сочетаний, столь важным для балетного жанра. Это качество особо отмечает Марсия Хайде, прима-балерина Штутгартской труппы: «Юрген начал работать с Кранко на „Ромео и Джульетте“. С тех пор они взаимодействовали как один человек. Рисунки Юргена исключительны. Он прекрасно видел и чувствовал пропорции. Он понимал ваше тело и видел, что вам подходит» [5, с. 5].

Подобное плодотворное сотрудничество балетмейстера и художника помогло сделать немецкий драмбалет особенным, отличающимся, например, от английского, который создавал МакМиллан.

Еще одним значимым успехом Джона Кранко на поприще создания многоактных сюжетных балетов стал спектакль «Онегин», премьера которого состоялась в 1965 г. Балетмейстер так говорил про главного героя своего будущего балета: «Он молод, богат, хорош собой — и ничего не добился в жизни. „Онегин“ — это драма непризнания. Трагедия одиночества в толпе. Это страшно и очень современно» [6].

По собственному признанию, Кранко и творил, и думал как композитор: «Только композитор пишет знаками на бумаге, а мой инструмент — человеческое

тело, которым я „пишу“ во времени и пространстве. Разница лишь в том, что созданное на бумаге остается, а созданное мною существует только в момент просмотра» [2, с. 3]. И замысел обращения к пушкинскому роману родился у хореографа благодаря музыке П. И. Чайковского, в процессе постановки танцевальных номеров для оперы «Евгений Онегин» на сцене «Ковент Гарден». Возможно, Кранко вдохновила театральность сюжета, подчеркнутая именно Чайковским; возможно, драматургия либретто оперы. Но, в конечном итоге, замыслы хореографа и композитора оказались сходными в своей сути, выраженной необычайно емко Мариной Цветаевой: « <...> весь „Евгений Онегин“ для меня сводится к трем сценам: Той свечи — той скамьи — того паркета...» [7, с. 307]. Подобно Чайковскому, Кранко с величайшей осторожностью вычленяет из сложной полифонической ткани романа Пушкина только любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана, а лирические отступления оставив за пределами спектакля.

Однако, несмотря на эту идейно-художественную параллель, балет «Онегин» с оперой Чайковского связан исключительно пушкинским сюжетом. Изначально оперная партитура, конечно, привлекала балетмейстера: в частности, на арию Гремина он собирался поставить любовный дуэт. Такие мысли приходили Кранко во время переговоров о постановке балета с участием Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн на сцене «Ковент Гарден». Таким образом, премьера «Онегина», поставленного на другую музыку, на другой сцене и в исполнении признанных звезд, могла состояться несколькими годами ранее. Но этот спектакль ждала иная творческая судьба.

Кранко начал работать над «Онегиным» в сезон 1964–65 гг. со штутгартской труппой. Окончательный вариант спектакля состоял из трех актов и шести картин. В первой редакции 1965 г. балет начинался с пролога, но во втором и окончательном варианте 1967 г. Кранко отказался от этого структурного элемента, а также переработал образ Онегина.

В качестве музыкальной основы хореографом были использованы фортепианные и оркестровые сочинения П. И. Чайковского, оркестрованные Куртом Штольце. В частности, это пьесы из фортепианного цикла «Времена года», фрагменты из оперы «Черевички», симфонической фантазии «Франческа да Римини» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Примечательно, что Кранко избирает музыкальные фрагменты, свободные от ассоциаций в области хорео-пластических трактовок. Инструментуя их, Штольце ставил перед собой цель облечь драматический смысл произведений Чайковского в масштабные хореографические формы, совместив при этом развитие сюжета и танцевальность музыкального материала. Свою задачу он обрисовывал так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого несут исключительно почти все главные герои, я посчитал уместным трактовать оркестровку камернее, чем в оригинальных балетных партитурах Чайковского, и приберечь использование всей массы оркестра в общем и целом для драматических кульминаций и финалов действий» [3, с. 175]. Благодаря этому, Кранко смог построить композицию балета симфоническими средствами, не прибегая к контрастам танцевальной и повествовательной сфер.

Балетмейстер отходит в своем хореографическом сочинении от разрозненности номеров, что обусловлено драматургией спектакля. Это объясняет использование некоторых музыкальных тем наподобие лейтмотивов: при повторном проведении они зачастую изменены гармонически и ритмически.

Собственное видение пушкинского сюжета и пьес Чайковского Джон Кранко органично преломляет в поэтическое своеобразие хореографической лексики балета «Онегин». Главной целью художественного замысла хореографа было отражение всех слоев русского общества посредством различных танцевальных стилей. И здесь Кранко лишь в малой степени ориентируется на традиции музыкально-театрального прочтения пушкинского произведения.

Первоначальный план балета выглядел следующим образом: «Начинаем с танцев сельской молодежи (1-й акт в деревенском стиле). Затем мы знакомимся со средним классом (2-й акт, празднование дня рождения Татьяны в усадьбе Лариных) и, наконец, высшее общество (3-й акт, столичный аристократический бал). А посередине этого — готовый сюжет на четверых» [3, с. 174].

Именно в разработке образов главных героев заключен взгляд хореографа на пушкинский сюжет и его проблематику, призванный сформировать авторскую концепцию спектакля. Кранко не требовал досконального знания первоисточника ни от исполнителей, ни от зрителей. Хореограф сформировал собственное видение «Евгения Онегина», возможно, и далекое от поэтики первоисточника: «Ты как молодая лошадь, которая только встает на ноги и еще не умеет собой управлять», — такую характеристику Татьяны давал Кранко для Марсии Хайде, первой исполнительницы главной женской партии [5, с. 5]. И, как признавала позднее танцовщица, она «была Татьяной Кранко, а не Татьяной Пушкина» [5, с. 5]. Она стремилась понять пушкинскую героиню в видении хореографа, т. е. человека, живущего в Европе XX столетия. В романе XIX в. раскрывается психология русской уездной барышни, Кранко же стремится осмыслить подсознание Татьяны. Неслучайно три наиболее драматически насыщенные встречи главных героев происходят при непосредственном участии зеркала. Впервые Татьяна видит Онегина, гадая перед зеркалом, лирический дуэт во сне Татьяны (конец 1-го акта) предваряет появление Онегина из зеркала и, наконец, финальный дуэт балета начинается с того, что Татьяна сидит за туалетным столиком перед зеркалом. Подобное режиссерское решение можно трактовать как отражение иррациональных, подсознательных составляющих в прорисовке образа героини. В «зеркальном» pas de deux, которое следует за сценой написания письма во второй картине первого акта, Кранко раскрывает перед зрителем не только другого Онегина (идеализированного в мечтах Татьяны), но и другую Татьяну, существующую в глубине собственного «я». Она уже не замкнутый «гадкий утенок», она — женщина, верящая в себя и в свою силу, которой в полной мере суждено раскрыться в третьем акте спектакля. С гордостью встретит Татьяна взгляд Онегина в финале второго акта, когда сцена дуэли завершится трагедией. Кранко оставляет героиню просто стоять и открыто смотреть на человека, только что убившего жениха ее сестры. При этом такую стойкость и непреклонность хореограф оттеняет истери-

кой Ольги, создавая контраст эмоциональных проявлений. В результате, для зрителей становится очевидным, что в данной сцене победительницей выходит именно Татьяна, чего нельзя сказать про финал балета. Там героине уже ничто не прибавляет сил: ни замужество, ни положение в свете, ни бесповоротно принятое (согласно сюжету романа) решение — сон оборачивается реальностью. Это Кранко подчеркивает включенной в третий дуэт прямой хореографической цитатой из «зеркального» *pas de deux*. То, что виделось во сне, случилось наяву; то о чем мечталось, добровольно отвергнуто самой Татьяной. Да, она остается образцом исключительной внутренней чистоты. Но зрители в финале спектакля видят героиню побежденной и сжимающей кулаки от осознания собственного бессилия.

Кранко создавал образ Татьяны, раскрывая драматический талант Марсии Хайде. Задачей балетмейстера было показать его в контексте развития и трансформации личности героини, что и привело к созданию роли, убедительной в каждом моменте спектакля.

Шедевром балет «Онегин» в хореографии Джона Кранко был признан не сразу. Возможно, это обстоятельство также спровоцировало балетмейстера на дальнейший поиск различных путей для воплощения своего видения истории Татьяны и Онегина. Но, в конечном счете, этот спектакль Кранко стал классикой западной хореографии XX в.

Париж первым оценил высокий уровень труппы Кранко. В дальнейшем успех зарубежных гастролей в Вене, Париже, Эдинбурге, Тунисе и Рио де Жанейро создал репутацию не только штутгартскому балету, но и городу в целом.. Особо стоит отметить гастроль в Нью-Йорке в июне 1969 года. 24 спектакля штутгартский балет дал в Метрополитен-опера. Это был триумф. Кранко и его труппа, названная «штутгартским чудом», имели грандиозный успех. По словам известного критика Клайва Барнса, «штутгартский балет завоевал Нью-Йорк — частично благодаря своим балетам, частично благодаря своему танцу, но прежде всего благодаря своему духу» [9].

В 1972 г. штутгартский балет побывал в Ленинграде, выступив на сцене Малого академического театра оперы и балета (ныне — Михайловский), в Риге, в Москве (Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР, упорно пытался убедить Кранко не включать в программу «Онегина», боясь, что русский зритель не примет его хореографическую интерпретацию. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но был признан.

«Люди поют и танцуют, чтобы выразить то, что они хотят, но не в состоянии сказать словами», — говорил Джон Кранко [1, с. 39]. Этому он учил и артистов штутгартской труппы. «Всему, что я умею, я научилась у Джона, я восхищаюсь Джоном не только как хореографом, но и как директором, потому что он позволял нам, артистам, быть самими собой», — вспоминала Марсия Хайде [5, с. 5].

Быть самими собой Кранко позволял не только артистам, исполнявшим его спектакли, но и зрителям, смотревшим и погружавшимся в его балеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кранко Д., Шефер В.* Разговоры о танце // Онегин. М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. С. 36–43.
2. *Рославлева Н. П.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.
3. *Percival J.* Theatre in My blood: a Biography of John Cranko. L., 1983. P. 248
4. *Гордеева А.* Художник времени — Юрген Розе. URL: <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/onegin/main/behind-the-scenes/jurgen-rose> (дата обращения: 9.05.2015)
5. *Новикова К.* «Онегин» станет москвичом // Большой театр. 2013. № 6. С. 4–5.
6. *Кацева М.* Даль свободного романа... // Слово/Word. 2007. № 54. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/ka10.html> (дата обращения: 9.05.2015)
7. *Цветаева М.* Мой Пушкин // Марина Цветаева. Сочинения. Т 2. М.: Художественная литература, 1984. С. 90–327
8. *Шадрина Н.* По мотивам книги Джона Персиваля «Театр у меня в крови: биография Джона Крэнко». URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/655/details/> (дата обращения: 9.05.2015)

УДК 792.8

*Н. М. Цискаридзе*

«ПРИШЛОСЬ ИСКАТЬ СОБСТВЕННЫЕ АКЦЕНТЫ...»  
(БЕСЕДУ ЗАПИСАЛА Г. ВАРАКСИНА)

*Герои новеллы Проспера Мериме «Кармен» уже более 170-ти лет привлекают внимание читателей и получают воплощение в произведениях различных видов искусств. Художники многих поколений, обращаясь к этому сюжету, создавали собственную трактовку образов: на тему «Кармен» поставлены оперы, драматические спектакли, написаны стихи, созданы балеты и кинофильмы.*

*Уникальным случаем интерпретации знаменитой новеллы справедливо считается постановка классика хореографии XX в. Ролана Пети. «Кармен. Соло»<sup>1</sup> — моноспектакль, в котором один артист воплощает три образа: Кармен, Хосе и Тореадора. Решить такую сложнейшую в техническом и артистическом плане задачу хореограф предложил танцовщику мирового уровня, Народному артисту России Николаю Цискаридзе.*

*«Кармен. Соло» представляет безусловный интерес для исследователя проблем рецепции произведений литературы в современном балете. Мы обратились к Н. Цискаридзе с рядом вопросов, касающихся авторской исполнительской трактовки образов новеллы.*

**Галина Вараксина:** Человек всегда стремится к сильным ощущениям: ненависть, страх, любовь... Поэтому, вероятно, и сюжеты, их запечатлевшие, вызывают интерес у разных поколений. Таков и сюжет «Кармен»?

**Николай Цискаридзе:** Мне кажется, что новелла Мериме — не про страх и не про ненависть, а про страсть, про жажду жизни, про свободу. Кармен — это женщина-вамп, в каждом поколении появляются личности, которые наделены подобными свойствами. Об этом и новелла — о женщине-вамп, которая, к сожалению, губит себя.

**Г. В.** На сюжет Проспера Мериме ставили балетмейстеры разных поколений: М. Петипа, К. Голейзовский, Р. Пети, А. Алонсо, Ю. Петухов и др. И на первый план у разных балетмейстеров выходили разные героини. Для Вас в моноспектакле Ролана Пети кто главный герой?

**Н. Ц.** В этом спектакле главный герой — актер, который примеряет на себя разные роли. Дело в том, что весь балет строится вокруг Хосе и Кармен как абсолютных антиподов, личностей, противостоящих друг другу. Для любого артиста сыграть сразу несколько ролей, пластически передать характер, очень сложно.

---

<sup>1</sup> «Кармен. Соло» Музыка Ж. Бизе, хореография Р. Пети. Исполнитель Н. Цискаридзе. Моноспектакль впервые показан в программе «Короли танца» 16 февраля 2006 г. в «Нью-Йоркситицентр» (США). Музыка Ж. Бизе, хореография Р. Пети. Исполнитель Н. Цискаридзе.

Тем более в балете, который лишен такого серьезного выразительного средства, как слово. Поэтому для меня это был вызов.

**Г. В.** И Вам удалось создать яркие эмоциональные образы в этом спектакле. Насколько в этом помогли созданные другими исполнителями роли?

**Н. Ц.** В этом балете были вариации, которые уже много раз исполнялись разными талантливыми танцовщиками. Но я не хотел никому подражать, потому что у меня свои физические возможности и ограничения, мне приходилось с ними считаться. Мужские партии мне было очень легко танцевать, потому что Хосе — это мое амплуа. А образ тореадора — это фанфарон, гротесковый премьер балета.

У женского образа был первоисточник — Зизи Жанмер. Я с ней знаком и ориентировался на нее, когда готовил образ Кармен. Исполнение Жанмер меня интересовало стилистически: она такая миниатюрная, маленькая, хрупкая, и Кармен у нее «кошка-проказница». Но с моей фактурой в такой стилистике получилась бы пантера, которая просто разорвет на части, если кто-то подойдет. Пришлось искать собственные акценты, и я нашел их в музыкальном воплощении Марии Каллас.

Сложно было в последней части, где надо было играть всех персонажей, и сыграть надо было трогательно, особенно когда мой герой фактически убивает сам себя, как бы заигравшись.

**Г. В.** Как изменилось Ваше восприятие моно-спектакля «Кармен. Соло» спустя несколько лет после премьеры?

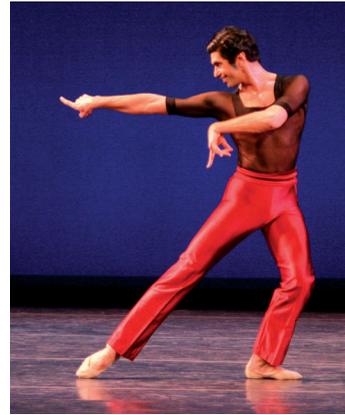
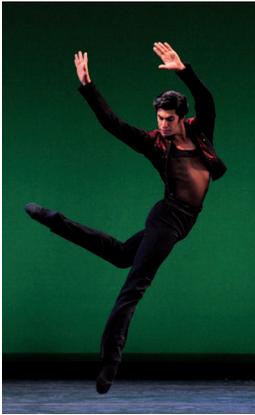
**Н. Ц.** Мое восприятие никак не изменилось. Чем больше я танцевал, тем мне легче было физически. Потому что станцевать три вариации подряд, а затем гигантский кусок финала — это испытание. Помимо психологических задач в балете есть еще такая проблема, как физическая усталость, надо быть очень оснащенным, чтобы выдержать такие нагрузки. Понимаете, для меня вообще в балете все было очень легко, кроме физической составляющей, мне надо было много тренироваться, чтобы хватало дыхания.

**Г. В.** Передача информации в балете происходит вне слова. Одна из труднейших задач — выбрать наиболее органичные, функциональные движения из всех возможных. Случалось ли в Вашей танцевальной практике, чтобы Вы не могли принять какое-либо движение, стиль, характер подачи образа, предложенный балетмейстером?

**Н. Ц.** Тогда я сразу отказывался, если что-то мне не нравилось. Я никогда бы в жизни не остался в балете, если бы это мне не приносило удовольствия. Когда с возрастом какие-то движения не шли стабильно, то я моментально отказывался от роли. Потому и танцевал так недолго, что никогда не шел вразрез со своими ощущениями.

**Г. В.** Считается, что люди искусства тоньше, чем ученые, могут предвидеть и осознавать какие-то явления жизни и будущего. Согласны ли Вы с этим?

**Н. Ц.** Есть люди, у которых развито шестое чувство, предвидение. Но мне кажется, что это не зависит от профессии. Просто люди искусства, даже будучи



Н. Цискаридзе в балете «Кармен. Соло».  
Фото из личного архива Н. Цискаридзе.

верующими, бывают очень суеверными. Я тоже верующий человек, но все равно у меня есть свои приметы...

**Г. В.** Николай Максимович, Вы блестяще образованы, и, несомненно, прилагаете усилия к тому, чтобы дети в Академии тоже развивались всесторонне. Для учащихся 3 класса Вы поставили «Детское па-де-де»<sup>2</sup>, которое очень радует и зрителей, и исполнителей. Вы это сделали потому, что почувствовали необходимость новых постановок для детей?

**Н. Ц.** Мое образование не такое уж блестящее. Хотелось бы лучше, ведь предела совершенству нет.

А для детей действительно мало номеров, и нужно было сделать нечто подобное. Когда я был маленьким, то сам учил это «Детское па-де-де», поставленное Маратом Газиевым в Перми. Здесь, в Академии, я увидел очень одаренных детей и понял, что у них тоже может получиться. Попросил найти мне видео-записи этого номера, посмотрел и понял: в таком виде «Детское па-де-де» не подходит для этих учеников. Я переделал все что можно, даже финал. Просто взял заново, с нуля, — и поставил, придумывал для учащихся комбинации, которые бы им подходили.

Музыку тоже поменял: мы с пианистом взяли две пьесы П. И. Чайковского и скомпоновали их. Получилось очень красиво!

**Г. В.** Вы прекрасно рассказываете о балетах на канале «Культура», приводите очень интересные, малоизвестные факты и детали... Откуда вы их черпаете?

**Н. Ц.** У меня огромная библиотека дома. И когда я готовлюсь, конечно, ищу всякие факты и нюансы.

<sup>2</sup> «Детское па-де-де». Музыка П. Чайковского. Хореография М. Газиева. Постановка и новая хореографическая редакция Н. Цискаридзе. Поставлено к спектаклю 272-го выпуска Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (7 марта 2014 г.). Исполнители: Ксения Андреевко, Дмитрий Задорожный.

**Г. В.** Писатель Михаил Веллер, размышляя о творчестве Казимира Малевича, сказал: «В этот Черный квадрат провалилось все наше искусство». То есть — художник послал людям знак: традиционное искусство устарело, исчерпало себя. Это суждение, конечно, не относится к балету напрямую... Но все-таки, каков Ваш прогноз развития современного танца?

**Н. Ц.** Что касается современного — даже не знаю. Но уверен — женщина в белой пачке и классический балет будут самыми актуальными и востребованными всегда и во всем мире. Гениально высказался Дж. Баланчин о том, что надо все новые балеты называть «Лебединое озеро», тогда кассовый успех будет обеспечен.

Например, мой самый любимый спектакль — «Спящая красавица», потому что это самое совершенное и драматургически выстроенное произведение искусства

**Г. В.** А что Вам еще нравится, и что Вас раздражает на сцене?

**Н. Ц.** Если у артиста есть индивидуальность, я всегда радуюсь. Когда есть оригинальная манера и видение роли — я это очень люблю.

А не люблю — когда люди танцуют немзыкально, это меня действительно раздражает.

# ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 377

*Т. В. Черкашина*

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ МОТИВАЦИИ В ОБУЧЕНИИ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Любой преподаватель классического танца знает, что для успешного обучения искусству балета необходимо желание ученика. Нельзя научить того, кто сам этого не желает, у кого нет мотива освоения профессии артиста балета. В свою очередь, высокий уровень профессиональной мотивации в процессе обучения компенсирует даже недостаточность специальных способностей и природных физических данных. Таким образом, на успешность профессиональной деятельности большое влияние оказывает сила мотивации, а также ее содержание.

В современной педагогической и психологической литературе выделяется два типа мотивации — внешняя и внутренняя<sup>1</sup>. Внешняя мотивация зависит от воздействия на человека внешних факторов. Она основана на поощрениях, наказаниях и других видах стимуляции, влияющих на поведение человека. Внутренняя мотивация напрямую связана с самим процессом деятельности и не зависит от внешних обстоятельств, т. е. это система самостоятельного, внутреннего контроля, когда даже напряжение и трудности сопровождаются интересом и воодушевлением.

По результатам исследования основного мотива выбора профессии у учащихся первых и пятых классов АРБ им. А. Я. Вагановой, проведенного нами в начале 2014–2015 учебного года, когда было опрошено 52 первоклассника и 23 пятиклассника, выявлена недостаточность внутренней мотивации у учащихся начальных классов, хотя во время обучения наблюдается определенная динамика ее развития.

Лишь у 10% из 52 опрошенных первоклассников присутствует внутренняя потребность к танцу, остальные, несомненно, нуждаются в укреплении и развитии внутренней мотивации.

Более устойчивую профессиональную мотивацию демонстрируют учащиеся среднего класса. Чуть больше половины пятиклассников (57%) из 23 опрошенных

---

<sup>1</sup> Часть пятиклассников (30% из 23 обучающихся) — это дети, принятые из других хореографических учебных заведений на разных этапах обучения.

основным называют мотив, который можно охарактеризовать как внутренний (выражение себя через движение, потребность в танце, выступление перед публикой или желание научиться владеть своим телом).

Необходимо учитывать, что до пятого класса доучились лишь 40% детей из 45-ти принятых в Академию пять лет назад. Остальные были отчислены в течение обучения за неуспеваемость по классическому танцу. Таким образом, жесткий отбор оставил подростков с наиболее выраженной профессиональной мотивацией.

После вступления в силу Федерального закона от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» прекращение образовательных отношений может применяться только к обучающимся, достигшим возраста пятнадцати лет [1].

В результате у педагогов классического танца возникает необходимость продолжения работы с разными детьми, в том числе, и не проявляющими достаточно способностей и мало мотивированными.

Классический танец — очень сложный вид двигательной деятельности. С младших классов балетной школы для успешного освоения новых двигательных танцевально-выразительных и координационных навыков от ребенка требуется активизация его внимания, памяти, ассоциативного и образного мышления, эмоций, чувств, а также физического тонуса опорно-двигательного аппарата. При этом, к сожалению, часто приемы мотивации к обучению в начальных классах балетной школы сводятся к системе поощрений и наказаний. Виды поощрений на уроке классического танца могут быть самыми разнообразными: одобрение, похвала, ответственное задание, проявление доверия, заботы и внимания. Наказание проявляется в замечании, выговоре, порицании, отстранении от выполнения упражнений, сердитом взгляде педагога, его осуждении, возмущении, упреке или намеке на него, иронической шутке.

Педагоги классического танца задействуют разные виды стимуляции, обладающие различным мотивационным потенциалом. «На силу мотива могут влиять похвала или порицание, соревнование с другими, задетое самолюбие, проблемность и загадочность стоящей перед человеком задачи, привлекательность объекта и т. п. Так, например, публичная похвала очень хорошо оценивается людьми, в то время как публичное иронизирование вызывает самое отрицательное отношение» [2, с. 42].

Анализируя воспоминания учеников о педагогах Петербургской балетной школы, можно выявить наиболее распространенные педагогические приемы.

Так, педагог младших классов Валентина Ивановна Соколова «всегда демонстрировала ошибки немного преувеличенно, немного карикатурно, часто вызывая смех своих учеников, а иной раз и обиду. Заметив, что ребенок этим расстроен, педагог старалась подбодрить или похвалить его в следующем упражнении». Довольно часто ученики со слезами выдворялись за дверь, через некоторое время стучались и просили разрешения вернуться в класс. Быть выгнанным с урока казалось детям огромным горем [см.: 3, с. 373].

Отметим, что «отрицательная оценка оказывает положительное (стимулирующее) влияние, если она полностью обоснована и дана тактично» [2, с. 42].

Наталья Станиславовна Янанис так вспоминает уроки Веры Сергеевны Костровицкой: «Она относилась к нам очень жестко, иногда, даже жестоко, могла выгнать из класса, причем в ход шли отнюдь нелицеприятные словесные характеристики». «...Атмосфера, царившая в классе, убивала уверенность в себе, вынуждая чувствовать себя никчемной и даже глупой» [5, с. 378].

Всем известную требовательность Агриппины Яковлевны Вагановой ее ученицы всегда вспоминают с благодарностью. Елена Александровна Тангиева-Бирзник пишет: «Когда она теряла терпение, то ее удивительно выразительные красивые глаза становились холодными, жесткими, в классе все замирало, начинались гром и молния, кончавшиеся обыкновенно тем, что виновница изгонялась из класса» [6, с. 133]. После урока Агриппина Яковлевна сама находила ученицу, и после объяснений следовало примирение. Надо учесть, что Ваганова вела только старшие классы, ее ученицы уже были способны анализировать и понимать такую манеру ведения урока, и были не в обиде на своего педагога: «мы чувствовали, что резкое слово ... направлено не против нас лично, а вызвано нетерпением большого художника видеть нас высококвалифицированными танцовщицами» [6, с. 133]. Марина Тимофеевна Семенова, вспоминая своего любимого учителя, пишет: «... она умела заставить нас работать, постепенно мы забывали обо всем, увлекались, и урок становился для нас творчеством» [7, с. 148].

Замечательный педагог Мария Федоровна Романова (мама Галины Улановой) отличалась стилем и манерой ведения урока от Агриппины Яковлевны: «Она никогда не повышала голоса на своих учениц, они не слышали от нее ни одного грубого слова. Мягкость, интеллигентность, чувство собственного достоинства — вот, что воспитывала у своих «девочек» Мария Федоровна [8, с.165].

С большой теплотой вспоминает Лидия Евгеньевна Гончарова своего первого педагога по классическому танцу Евгению Петровну Снеткову (мату Татьяны Вечесловой): «Евгения Петровна обладала даром пробуждать любовь к занятиям и находить душевный контакт с нами, малышами» [9, с.172].

Таким образом, представляется, что у педагогов классической школы преобладали «личностные» приемы работы с мотивацией у учащихся.

Если выделять имеющиеся сейчас тенденции в развитии мотивации на уроках классического танца, то можно обратить внимание на работу с образами и метафорами, а также на «психологизацию» используемых средств.

Создание на уроке обстановки «увлеченности» зависит от преподавателя, который, ориентируясь в первую очередь на образность, придает обучению заинтересовывающий характер, делает педагогическое воздействие эффективным, «эксплуатируя» эмоции, как один из важных компонентов мотивации.

Считается, что для преподавателя классического танца «главное — показ, наглядность. Думается, что слово часто бывает сильнее всякого показа, если оно логично и обращено к искусству танца, к его сути и содержанию, к музыке, к ее образности, эмоциональности и интонациям, к сердцу ученика и его творческому воображению» [10, с. 65].

В процессе обучения начальным двигательным навыкам и умениям педагоги чаще всего, не задумываясь, применяют и используют в своей деятельности, помимо профессиональных объяснений, такие средства обучения, как образные и сравнительные выражения. В этом случае выполняемые движения (позы) становятся более доступными обучающимся, ведь они сталкиваются с чем-то знакомым, понятным, базирующимся на приобретенных ранее представлениях и знаниях. В своей работе педагог может придумать (подобрать) более доходчивые слова и таким образом добиваться от детей умения анализировать, понимать и правильно выполнять разучиваемое упражнение. Когда в уроке классического танца педагогом используются соответствующие образно-метафорические выражения, ученик быстрее осознает верные мышечные ощущения и осваивает новые двигательные навыки.

«Педагогическая практика в понятие «метафора» включает сравнения, аналогии, аллегории, шутки, иносказания и сюжетно организованные рассказы. Каждое из этих средств улучшает профессиональное общение, помогает решению педагогических проблем, выявляя возможности и ресурсы» [11, с. 118].

Точно найденные педагогом слова и выражения не только влияют на правильность мышечных ощущений, но и создают творческую эмоциональную атмосферу урока, делают процесс обучения эффективнее.

«Самое главное — научить учеников уже в первом классе любить балет, сделать занятия увлекательными, радостными. Да важно развернуть и растянуть ноги, поставить корпус, руки, научить пластичности и координации, научить прыгать, но в то же время необходимо выработать «рефлекс удовольствия» от всякого урока, чтобы ежедневный экзерсис не был пыткой» [12, с. 30]. Формирование положительных условных рефлексов не может осуществляться в подавленном эмоциональном состоянии. В свою очередь, излишняя эмоциональная напряженность дезорганизует занятие и может привести к снижению внимания, ухудшению оперативной памяти, а также ослаблению контроля над ошибками и снижению общей работоспособности.

Наличие у учащихся лишь внешней мотивации в процессе деятельности может вызывать излишнее волнение, эмоциональную напряженность, а иногда даже желание противодействовать. Тогда как внутренняя мотивация способствует получению удовольствия от работы, вызывает интерес, радостное возбуждение, повышает самооценку личности.

Умело направляя процесс обучения, педагог помогает детям через создание в их воображении знакомого образа, проявить свои знания, умения и навыки (что очень важно в дальнейшем). Использование педагогом в своей работе образных, сравнительных выражений дает возможность ученикам легче освоить новые технические движения. Именно прием работы с метафорой помогает достучаться до неосознаваемой внутренней потребности к выражению себя через танец, через движение. Анализ совершаемых упражнений, предание им образности позволяет детям лучше почувствовать свое тело и делает урок увлекательным и интересным, а, значит, помогает достичь больших результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 07.05.2013. с изменениями, вступившими в силу с 19.05.2013) «Об образовании в Российской Федерации», ст. 61. URL: <http://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/61> (дата обращения: 29.05. 2015).
2. *Аристова И. Л.* Общая психология. Мотивация, эмоции, воля: Учебное пособие. Владивосток: ТИДОТ ДВГУ, 2003. 104 с.
3. *Цай Н. А.* Педагог Валентина Ивановна Соколова. Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2009. с. 367–374.
4. *Свешникова А. Л.* Из воспоминаний Н. С. Янанис // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой» 2009. с. 375–391.
5. *Тангиева-Бирзник Е. А.* Обогащение найденного / Агриппина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы / Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л., М.: Искусство, 1958. с.131–136.
6. *Семенова М. Т.* Учитель и друг / Агриппина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы. Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский Л., М.: Искусство, 1958. С.148–159.
7. *Федорченко О. А.* Татьяна Александровна Удаленкова / Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 2. СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2010. с.161–171
8. *Л. Е. Гончарова.* «Школьные годы чудесные...» / Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 2. СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2010.с.172–192
9. *Тарасов Н. И.* Классический танец Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1981. 479 с.
10. *Димура И. Н.* Художественный образ — предмет психолого-педагогического анализа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 31. 2014. —
11. *Никифорова А. В.* Советы педагога классического танца. СПб: «Искусство России», 2005. 117 с.

УДК 37.013

*И. Н. Димура*

## АРТИСТИЗМ КАК СПОСОБ СОВЛАДАНИЯ С БОЛЬЮ

Восприятие и преобразование боли, как показывает тщательное исследование Г. Хайдаровой [1], зависит от культурной оснащённости индивида, его включённости в культуру, усвоенных им способов взаимодействия с окружающими. «Там, где в культуре возникают зоны напряжения и боли, там необходимы не только терапия, но и усилия по символизации боли» [2, с. 264]. Чем драматичнее ситуация — тем выше и ярче манифестация человеческой сущности участника события. В ней проявляется феномен артистизма как тип мироощущения и прием художественной выразительности. Вышеуказанное соображение и побудило нас исследовать отношение к боли артистов балета.

Артистизм, по мнению О. Кривцуна [2], — это созидание эффекта «повышенной жизни»: прямая апелляция к чувству и, как правило, неотрефлектированность первичного восприятия артистического; его эмоциональная аффектация, избыточность. Используется и «т» и «с»

Во многих способах совладания с болью опрошенных нами артистов балета наличествует такой прием, как драматизация. Каждый пятый респондент намеренно усиливает боль или «меняет репертуар», демонстрируя (представляя и иницируя) ситуацию боли. Страдание становится предметом культурного инсценирования через символизацию боли, ее проживание в метафоре и визуализации. В нем совмещается боль и гедонизм, поскольку «отыгрывание» боли происходит публично, и Другой соучаствует в практике удовольствия. Именно присутствие Другого обеспечивает насыщенность символами, позволяя их использовать (или эксплуатировать) в качестве практик самосоздания.

Мы основываемся на понимании боли как потребности в коммуникации и послании. Литература, искусство выступают медиаторами страдания. Но его трансляция, по сути, включает в себя и герменевтику: то, как артисты балета говорят о боли, свидетельствует и о том, как они ее воспринимают, с чем отождествляют...

Распространившаяся у современников алгофобия — страх переживания боли — следствие отъединенности и дистанцирования как собственной боли, так и чужой [1, с. 258]. Рассмотрим феномен проживания боли артистами балета как акт коммуникации, понимая при этом, что способность слышать другого, сострадание и сочувствие должны быть уравновешены правом на собственное страдание [1, с.258].

### ***Артистизм как способ совладания с болью — продолжение игры***

Продуктивные способы совладания с болью включают игровой момент, «как бы», театрализацию переживаний при публичном рассказывании и репрезентации боли. Так, работа психотерапевта в ситуации психологического консульти-

рования ориентирована на движение клиента от состояния, в котором он не может играть, к такому состоянию, в котором он может это делать, убежден К. Винникот [См.: 3]. Игра универсальна, и это признак здоровья (роскоши, полноты жизни, добавила бы я), она облегчает взросление, вовлекая в групповые взаимоотношения...

Обратимся к явлению артистизма, имманентно присущего поведению «балетных» в своей среде.

«Артистизм как квинтэссенция эстетизма означает признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой — высшей способностью и жизненным принципом. Артистический жест подобен вспышке, рождающей иррациональное упоение самим чувством жизни. Он указывает на свободу, способность к игре, импровизации, творчеству» [2, с. 3] Казалось бы, художник творит легко, и в этой воздушности нет места трагедии. А артистизм кажется игрой, перевертышем, двоением масок. Сыграть в реальной жизни сильную боль нельзя. Но в профессии артиста балета наличие слабой боли даже приветствуется. «Неотъемлемая составляющая профессии», — как свидетельствуют об этом наши респонденты. В то же время она может восприниматься осмысленно и целенаправлено, приводя к искусству жить.

Жизнь балетного артиста естественно подвергается «артизации», путем использования метафорического языка при объяснении балетных уроков, активного оперирования художественными образами при подготовке роли, различных видов смысловых и эмоциональных переносов. Артистический жест в реальном поведении танцовщиков зачастую иррационален, поскольку воплощает упоение самим процессом жизни. Он — часть свободы в крайне дисциплинированном виде искусства, реализации способности к игре, импровизации, творчеству, самовыражении человека, играющего в игру «искусство». Позже он естественным образом проявляется в творчестве.

Идея о том, что артистическое рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», а порой и небрежности — лейтмотив эстетики Матса Эка. Мастер в своих постановках усиливает болезненное ощущение тайны, нераскрытости. Смутный испод ситуации притягивает особой энергией напряжения. У него артистизм опирается на болевые, аффектированные формы творчества: «сильный избыточный импульс мгновенно бьет в цель» [2]. Этот же аспект творчества эксплуатирует Пина Бауш.

Отметим, что опыт патоса был неотъемлемой частью образа романтического художника, начиная с XVIII в. Ему артист пытался соответствовать, используя способ саморанения. Однако существуют различия между патологией и пафосом. А. Ф. Лосев пишет: «Греческий „патос“ ни в коем случае нельзя понимать как русское „пафос“. „Патос“ есть пассивное состояние души; это — своеобразный страдательный залог, причем никакой болезненности здесь нет. Я бы перевел „патос“ как „претерпевание“», тогда как пафос — «страсть, которая вызывает деяние, влекущее за собой страдание, а также и само испытываемое страдание —

основной элемент трагического в античности... Действие пафоса в трагедии усиливается, когда пафос возникает неожиданно...»<sup>1</sup>. В боли неявен переход из сферы физической в сферу символическую. В этом смысле она — «артистична». Но она же — вопрос, ответ на который вынужден.

Боль лечится вниманием. Артизация боли, несомненно, привлекает внимание и неотвратимо взывает ответа, отражая повышенную потребность в коммуникации и послании мессиджа, сообщения.

Как свидетельствуют полученные нами данные, в процессе обучения у будущих артистов балета боль превращается в культурную практику, то есть «институционализированный культурнообусловленный процесс» [1, с. 267]. «Окультуривание» боли облегчает процесс ее переживания. При этом важным приемом становится трансформация и преодоление боли. В практике хореографического обучения преобладают двигательные формы смягчения и адаптации боли, отвлекающие внимание от нее и задающие ей контрритм. Иногда они в определенной степени подобны медитации путем перераспределения, переконцентрации внимания, и, конечно, самими педагогами балета акцентируется в них эстетический характер.

В любом балете танцовщик утверждает свое превосходство над природой, свою способность быть носителем культуры, преодолевая страхи переходного состояния. В способах овладения хореографическим материалом проявляется его индивидуальность. На сцене, в классе, в жизни балетный артист демонстрирует (представляет и инициирует) ситуацию боли. В экзистенциальной психологии принято считать, что боль служит напоминанием о смерти и... свободе, принимая на себя функцию субъективации. Аналогом может служить ситуация «тупика» в гештальттерапии, когда клиент отказывается от стереотипного, клишированного поведения в проблемной для него ситуации и оказывается в затруднении, переживаемом как безысходность, которая отличается тем, что это положение «так» воспринимается данным человеком. Клиент избегает приближаться к зоне напряжения, пробовать новые способы поведения. В этом плане тупик — граница опыта клиента, дальше которой он не в состоянии пройти. Поэтому крайне важно его преодолеть. Психолог помогает человеку преодолеть препятствие путем, в том числе, эмоционального отреагирования. В безопасной ситуации гештальттерапевтического контакта клиент принимает ответственность за свою жизнь и рискует создавать приемы нового для себя поведения.

Одна из функций искусства — психотерапевтическая. А. И. Сосланд свидетельствует: «... терапевты очень часто прибегают к испытанному способу ввести в ИСС (измененные состояния сознания — *И.Д.*), такому, как многочисленные виды искусства... Театр и музыка, танец и живопись, любое эстетическое переживание неизбежно является изменяющим сознание того, кто его переживает... Однако любая эстетизация терапевтического процесса или даже материала, сообщаемого пациентом терапевту, любой разговор на тему о „прекрасном“, „возвышенном“, тоже, так или иначе, может оказывать действие все в том же интересующем нас направлении. Ядром эстетической транстерминации является, безусловно, катар-

<sup>1</sup> Цит. по [6, с. 416].

тический механизм. Он включен в сердцевину любой художественной практики» [4, с. 245–246].

Приведу в качестве примера визуальные образы искусства маньеризма (Генрик Гольциус, Иоахим Юттеваль, Бартоломео Спрангер и др.), в котором жестко обострен пафос (патос), понимаемый здесь в исходном греческом смысле слова «страдание». Почему маньеризм? Это направление утверждает доминанту красоты, «панэстетизм, когда все мироздание рассматривалось как художественное произведение» [2, с. 68]. В нем соблазняет дерзость вызова свободы, неожиданность художественных приемов, способность удивлять, пробуждая искреннее любопытство: «А как здесь все устроено?!». Маньеристы упоены декоративностью, создаваемой ими самими вне природных форм, в открытом соревновательном вызове подражания им. Красота находится ими в необычном, экстраординарном, даже «фриковом». Тела искажены, вытянуты, изогнуты в немыслимых позах, застигнутые страстью или мучением. Массивные, почти гигантские, они диспропорциональны в своих частях. В стремлении к сценическим эффектам, к чудесности деталей, маньеризм заставляет и художника, и зрителя обостренно эмоционально, пристрастно относиться к нему. Крайне велика роль визуальных образов (в том числе, собственного тела) в личностном конструировании идентичности. Нарциссические образы искаленного тела в искусстве маньеризма отмечают, стигматизируют, индивидуализируют, преобразуют (современный макияж может восприниматься как психотехника эксгибиционизма).

Акт зрения в основном осуществляется через словесные ряды. Чтобы увидеть, мы должны предварительно узнать, иметь матрицу, в которую впишется новый опыт. Насилие Буквы над изображением — современное состояние культуры. Чтобы увидеть чужую боль, ее услышать, необходимо слово. Боль должна быть проговорена. В речи артистов балета о боли, переживании, совладании с ней, ее герменевтике происходит артизация, проигрывание ситуации боли, встраивание ее в полноту жизни и искусство жить: «Сначала танцуй. Потом думай. Это естественный порядок» [См.: 5].

Для трети опрошенных артистов балета боль — норма, знак жизни, ее смысл, благо, «Боль — это балет», жизнь (!). 61,8% опрошенных воспринимают боль как «аксессуар балета»: «Балетный человек держит боль рядом с собой» (32 г. Ж.); «боль — тест на качество работы»; «деваться некуда, приходится терпеть»; «она — родная». Для того, чтобы контролировать свои страдания, артисты балета прибегают к неким коллективным представлениям, характерным для данной социально-профессиональной группы, выполняющим роль защит. Уже подчеркивался высокий аксиологический статус боли в профессии артиста балета, связанный, несомненно, с экзистенциальной проблематикой: момент боли необходим как возвращение к ситуации рождения/смерти. Современная культура, нивелирующая — отрицающая смерть, в то же время побуждает массы потребителей больше времени уделять своему телу, работать над хорошим самочувствием. Покорное контролю тело выступает оберегом вместо того, чтобы стать источником информации, собеседником при проработке, осознании и... принятии проблемы, ситуации, экзистенциального выбора.

Из клинической практики известно, что пациенты, несмотря на предлагаемые им лексические и грамматические конструкции для выражения боли, упорно ищут свои способы высказывания, свои метафоры и длят, тем самым, процесс выговаривания. Проговаривание боли целебно, как и рассказывание историй, когда говорящий изобретает приемлемую версию ситуации, укладывая ее в рамки истории жизни. Так, в мемуарах вспоминатели кроют реальность в угоду своему желательному образу. Изобретение языка для собственной боли, видимо, смягчает ее, унимает, становится способом магически перехитрить ее [3].

Сэндер Джилман утверждает, что существует тесная связь между образами болезни и репрезентацией интернализированных чувств беспорядка. Следуя этой логике, когда мы изображаем и рассматриваем образ больного, мы утверждаем собственную целостность и власть над беспорядком [6, с.97]. При этом страдание, болезнь и врачебное вмешательство все больше превращаются в зрелище, а творческие практики скорее связаны с саморефлексией, чем с критикой медикализации [6, с. 110].

Это проясняет новый дискурс о значении тела и об обращении с ним. «В понятии «страдания» объединяется и то, чего хотел бы человек, и то, что есть на момент переживания. Страдание — экзистенциальное условие развития личности (так же, как шаг — временная потеря равновесия). «То, что Гусеница называет „смертью“, Учитель называет — „бабочка“» [7, с. 134–138]

Поэтому претерпевание боли может стать поступком в том смысле, как понимал его М. М. Бахтин. «Поступок — ... личностно-осмысленное, лично сконструированное и лично реализованное поведение (действие или бездействие), направленное на разрешение конфликта. Поступок в целом, согласно М. М. Бахтину, обладает несколькими обязательными свойствами: аксиологичностью (нетехничностью), ответственностью, единственностью, событийностью» [Цит. по: 8, с. 402]. «Поступок ставит человека в ситуацию принципиального „неалиби в бытии“, поскольку он сам, и только он сам, оказывается ответственным за свои поступки» [9, с. 78].

Трудно представить артистичность, как способ справляться с болью вне удовольствия от представления. Возросшая потребность современников в безопасности и удовольствии сопровождается «специфической знаковой экспрессивностью». При этом «знаковая активность субъекта лишь скрывает его пассивное отношение» [Цит. по: 1]. Совместный опыт удовольствия представляет собой актуальную для современной «цивилизации досуга» форму «сборки общества» [См.: 10]. Отказ от удовольствия, жертва им — условие развития. Именно благодаря такому выбору, его автор становится пластичным, адекватным, живым.

В «артистичном» поведении «актер», играя, симулирует ситуацию боли, уходит от подлинных страстей в их изображение, тем самым избегая контакта как с самим собой, так и с собеседником. И все же в игре, свободной и ресурсной возможностями активности, мы обретаем себя как человека, тренируясь на ошибках, свободе выбора, непосредственности.

«Речь, слившаяся с человеческим телом, есть смысл» [12, с. 284].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдарова Г. Феномен боли в культуре. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2013. 317 с.
2. Кривцун О. А. Артистизм. Соперничества искусства и жизни / О. А. Кривцун // Человек: Иллюстрированный научно-популярный журнал. 2007. № 3. С. 61–71.
3. Булюбаиш И. Д. Я тебя слышу. Феномены языка и речи в практике гештальт-терапии. Серия: Мастерская практического психолога. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ–М», 2008. 272 с.
4. Сосланд А. И. Фундаментальная структура психотерапевтического метода, или Как создать свою школу в психотерапии. М.: Логос, 1999. 386 с.
5. Беккет С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2010. 352 с.
6. Ярская-Смирнова Е., Романов П. Образ власти и власть образа. Большое тело в культуре // Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 18. С. 91–116.
7. Урываев В. А. Понимание «ИНЫХ» // Понимание: опыт мультидисциплинарного исследования. М.: Смысл, 2006. С. 134–138
8. Ирмиер Й., Йоне Р. Словарь античности. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
9. Пешков И. В. М. М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка. М.: «Лабиринт», 1996. 176 с.
10. Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии. М.: Политиздат, 1985. 192 с.
11. Рассадина С. А. Герменевтика удовольствия: Наслаждение вкусом. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. 254 с.
12. Киньяр П. Тайная жизнь. СПб.: Азбука — Аттикус, 2013. 416 с.

УДК 159.99

*В. Л. Кокоренко*

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА:  
ОПЫТ И ПОТЕНЦИАЛ (Ч. 2.)

При подведении итогов курса со студентами была проведена рефлексивно-аналитическая работа. Приведенные ниже данные группового опроса отражают восприятие и оценку аспектов обучающего модуля «Психология творческой деятельности».

*1. Оцените по 10-бальной шкале степень:*

- интересности этого курса — 8,2
- новизны — 9,1
- пользы для Вас, как для творческого человека — 8,2
- удовлетворенности курсом в целом — 8,8
- степень своей активности и участия — 7,7

Как показывают результаты, количественные оценки обучающихся достаточно высоки. Выше всего была оценена новизна курса, а пониженный балл характеризует среднюю оценку личной активности и участия студентов. Такая оценка, по-нашему мнению, может быть обусловлена несколькими факторами. Во-первых, самокритичностью студентов, что для представителей балетного искусства исключительно важно. Во-вторых, их текущим психофизическим состоянием в период занятий — высокая нагрузка, выпускной курс, подготовка к участию в профессиональных конкурсах и репетиции ряда творческих проектов, реализующихся Академией. В третьих, принципиальным созданием на наших занятиях условий для развития самомотивирования, самоактивизации, саморегулирования и самоконтроля за счет снижения регламентации и внешнего стимулирования.

*2. Отвечая на вопрос, «Какие темы, техники, материалы запомнились Вам более всего и почему?», чаще других называли: скульптуры из фольги, куклы-марионетки, арт-технология «Веер», групповые рисунки на тему «Анима» и «Анимус», творческий проект «Сказка для балетных детей», арт-технология «Юбилей», техника коллажа, рисунки в технике «монокромный гризайль»<sup>1</sup>.*

*3. Среди достоинств курса студентами были отмечены:*

- «интересные творческие задания», «оригинальные темы»;
- «много позитива», «приятная атмосфера»;

---

<sup>1</sup> Более подробно содержание занятий с использованием этих арт-технологий, а также примеры творческих работ учащихся были представлены в предыдущем номере журнала [См.: 1].

- «отдых», «переключение», «расслабление», «возможность отвлечься от повседневных забот»;
- «самовыражение», «открытие самого себя», «самопознание, творческое развитие»;
- «много свободы»;
- «возможность замечать прекрасное в обыденных вещах»;
- «возможность понять главные ценности в жизни»;
- «творческая работа в коллективе»;
- «педагог вселяет надежду, что результат будет и будет отличным; это прибавляет уверенности и дает мотивацию, которая очень нужна»;
- «развивается умение делать интересные вещи из различных материалов»;
- «возможность искренне высказываться вместе с сокурсниками».

4. В качестве проблем студенты выделили:

- «недостаточно времени для творчества и обсуждения»;
- «не хватало советов, направленных на улучшение продуктивности творческого процесса»;
- «мало общения, словесного взаимодействия»;
- «не всегда получалась коллективная работа»;
- «недостаточно дисциплины»;
- «отсутствие желания и мотивации», «нет настроения»;
- «трудность точного выражения собственных идей»;
- «не хватало уверенности»;

Как видно из ответов, студенты проявили критичность при осмыслении достоинств и проблем, а также очертили круг факторов, имеющих важное значение для творческого процесса, группового взаимодействия и ощущения субъективного благополучия личности. Это — условия для творчества и продуктивного взаимодействия (атмосфера, позитив, свобода); обеспечение психологической безопасности (безоценочное принятие, искренность, эмоциональная поддержка); удовлетворение актуальных потребностей личности (в самовыражении и самореализации; в расслаблении, отвлечении и отдыхе; познавательных и эстетических потребностей; потребности в принятии и уважении окружающими); мотивация, уверенность и активность личности; коммуникативные способности и умения (корректно выражать свое мнение, услышать и понять другого, говорить о себе позитивно, давать конструктивную обратную связь); сплоченность и продуктивное взаимодействие в коллективе. Бесспорно, осознанные обучающимися проблемные аспекты могут являться зоной ближайшего развития как конкретных личностей (уверенность, мотивация), так и учебного коллектива в целом (повышение сплоченности; эффективное командное взаимодействие). Кроме того, некоторые проблемы уже обсуждались совместно в процессе занятий и при подведении итогов курса (например, оптимальное соотношение регламентации и дисциплины со свободой и спонтанностью в творческой деятельности).

5. Чему можно было научиться, что развить?

- «легче создавать что-то новое»;
- «развить навык не бояться показать то, что ты сам делаешь; не бояться критики в свою сторону»;
- «не бояться пробовать новое; больше доверять одноклассникам»;
- «снимать лишнее напряжение»;
- «слушать других; работать в коллективе»;
- «развить фантазию, воображение, творческое мышление»;
- «перестать бояться критики своего творчества и получать удовлетворение»;
- «научиться анализировать свое состояние с помощью рисунков»;
- «научиться понимать друг друга»;
- «быть свободнее во всех аспектах»;
- «концентрироваться на одном деле».

6. Какой опыт Вы приобрели за период творческой работы на занятиях?

- «опыт в самовыражении, в общении с творческими личностями»;
- «небольшой опыт работы в команде и опыт работы в одиночку»;
- «богатый опыт индивидуальной творческой работы»;
- «хороший опыт концентрации и расслабления»;
- «опыт уверенности — что смогу»;
- «умение вовремя взять все в свои руки»;
- «возможно, намного смелее демонстрировать «публике» свои работы»;
- «мыслить нестандартно»;
- «быстро включаться в работу; чувствовать себя увереннее»;
- «опыт коллективной работы и взаимодействия»;
- «нужно грамотно рассчитывать время и распределять работу»;
- «умение расслабиться и выразить свои чувства в творческой работе»;
- «прислушиваться к чужому мнению и находить компромиссы».

7. Как Вы могли бы охарактеризовать

– атмосферу на занятиях: «творческая; интересная; дружелюбная; приятная; уютная; теплая; душевная; в аудитории было легко и свободно; увлеченная; «релакс»; смена обстановки; погружение в другой мир; положительная; добрая и светлая; благоприятная; приемлемая»;

– взаимоотношения педагога и обучающихся: «равные; доверительные; приятные; понимающие; теплые, дружеские; хорошие; отличные; нормальные; было просто, по-доброму, открыто»

– взаимоотношения студентов на этих занятиях: «отзывчивые, дружелюбные; замечательные; хорошие; легкие; «коллективное равновесие»; теплые, в основном, с уважением; недопонимающие; без особых конфликтов, как на других уроках; не было взаимопонимания между студентами на коллективных заданиях; трудно объединяться в совместную работу».

Анализ приведенных характеристик позволяет сделать вывод об актуальности и высокой значимости конструктивных доброжелательных отношений в учебном



Анастасия Лукина.



Модель — Евгений Кузнецов,  
автор — Ксения Куликова.



Модель — Рената Шакирова,  
автор — Ильнур Зиянгиров.



Модель — Ольга Макарова,  
автор — Анастасия Шевцова.



Автор композиции — Виктория Кокоренко.



Автор композиции — София Овчаренко.



Автор композиции — София Овчаренко.



Автор композиции — Екатерина Лапина.



Автор композиции —  
Анастасия Соковикова.



Автор композиции — Анастасия Ребкало.

коллективе между самими студентами. Противоречивые, не конгруэнтные, иногда конкурирующие отношения нередки в группах, где собираются вместе люди талантливые, с высоким уровнем притязаний, с разным темпераментом и характерами. Для таких групп исключительно важен успешный опыт командного взаимодействия под задачу; ситуации делегирования полномочий, доверия и ответственности в общем деле; опыт проживания ситуации помощи (осознания необходимости в ней и умения высказать просьбу, корректно предложить помощь и принять ее, умения благодарить и принять благодарность). По-нашему мнению, именно такой ценный опыт успешного командного взаимодействия студенты получили, работая над творческим проектом «Сказка для балетных детей».

#### 8. Что нового Вы узнали?

– о себе: «что я творческая и умею концентрироваться на работе»; «что я могу больше»; «узнала, что я — перфекционистка»; «поняла, что иногда нужно переключаться с балета на что-то другое»; «я могу видеть и создавать различные творческие работы»; «могу взяться за любую творческую деятельность с большим энтузиазмом»; «я умею работать руками, раскрывать внутренние ресурсы и вкладываться в творчество с полной отдачей»; «могу работать в коллективе»; «могу научиться делать много своими руками из самых необычных вещей»; «я могу придумать что-нибудь сам»;

– о других студентах: «мы очень творческие и довольно дружные»; «интересные личности со своими достоинствами и недостатками»; «еще раз увидела, насколько все разные»; «в трудную минуту они могут помочь доделать твою работу»; «все талантливы по-своему»; «некоторые, возможно, боятся выразить себя»; «не могу работать с большинством однокурсников»;

– о творческой деятельности: «это очень интересно и легко»; «как можно быстро переключаться с одного на другое»; «главное — процесс, а не результат»; «с многими материалами я взаимодействовала впервые в жизни и было интересно открывать в себе скрытые таланты»; «существует много сторон творчества, которые хотелось бы развивать»; «можно творить и делать сложное из простого»; «негатив — в сторону! Главное — идти к своей цели, главное — процесс, путь, по которому нужно пройти, чтобы достичь желаемого результата»; «мы все очень разные, но многие мысли и идеи у нас схожи и это — здорово»; «насколько приятно развиваться и познавать»;

– о жизни: «саморазвитие — залог успеха»; «как жизнь прекрасна»; «доводить поставленные перед собой цели до результата»; «жизнь — очень короткая, нужно все успеть»; «нужно прислушиваться к мнению окружающих и быть открытой к людям, из этого — взаимопонимание людей»; «развивать уверенность в себе и доводить дело до конца»; «не стоит бояться критики и оценки других людей».

#### 9. Какие мысли, идеи, проблемы привлекли Ваше внимание, запомнились, дали пищу для размышлений?

– «Думал о том, что творчество требует много сил и столько же добавляет»;  
 – «Проблема в том, что в большинстве своем люди не любят себя, не ценят, не видят хорошего в себе. Это мешает развиваться. Это загоняет в страхи: кому-то не понравится, не угодить»;

- «Надо подходить к любой работе ответственно»;
- «Браться за новую работу уверенно, даже если никогда этим не занимался»;
- «Задумалась о том, что в жизни очень много интересных вещей, увлечений и т. п. Невозможно ограничивать себя одной определенной деятельностью. Нужно всесторонне развиваться. Узнавать больше, творить больше. В жизни надо успеть попробовать все!»;
- «Мы абсолютно не умеем работать в группе. Много спорим. Не умеем концентрироваться на работе. Собираемся лишь тогда, когда поджимает время»;
- «Уверенность. Ее не хватает очень многим и мне тоже. Надо работать над собой, выражать себя, иметь свое мнение независимо от окружающих. Но принимать советы и точки зрения благодарно».

10. На вопрос «Что было для Вас более важным в курсе «Психология творческой деятельности?»

- 72% ответили, что был важен творческий процесс;
- 44% назвали продукт творческой деятельности (рисунок, коллаж, веер, кукла и т. д.);
- 55% отметили как значимые обсуждение и осмысление творческого процесса и внутреннего плана художественной работы (рефлексию), а также психологический результат (изменение настроения и состояния; общая активизация психики и организма; приобретение новых умений; расширение личностного и творческого опыта; развитие навыков волевой и эмоциональной регуляции, фантазии и воображения, критичности; самопознание, уточнение образа «Я»; опыт командного и ролевого взаимодействия; генерирование идей и их творческая реализация).

*Пожелания, замечания и рекомендации по совершенствованию курса* касались более рационального перераспределения количества занятий и увеличения времени (до 4х академических часов на каждое занятие), а также проведения занятий в отдельном специально оборудованном для творческой работы кабинете. К такому выводу пришли обучающиеся на своем практическом опыте, и, по-нашему мнению также, современные образовательные технологии дают более ощутимый результат, если создаются условия для «погружения» в учебный процесс, в познавательную и творческую деятельность. Ресурсы времени, соответствующая обстановка, разнообразные материалы в достаточном количестве способствуют активному включению в творческую деятельность, стимулируют инициативу и креативность, поддерживают интерес, создают благоприятные условия для восстановления сил после нагрузок и стрессов.

Предлагалось разнообразить содержание занятий работой с глиной и пластилином, использованием музыки и музыкальных инструментов, уделить больше времени заданиям-разминкам для включения всех в деятельность, технике «Боди-арт» и групповому обсуждению результатов творчества.

\* \* \*

Учитывая полученный позитивный опыт творческой деятельности и впечатляющий развивающий потенциал современных арт-технологий, обсуждается идея создания в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой арт-студии (арт-лаборатории), в которой все желающие — ученики, студенты и педагоги могли бы заниматься разными видами творчества, осваивать образный язык различных искусств, раскрывать в себе новые грани таланта, продуцировать и реализовывать творческие идеи, неформально общаться и восстанавливать силы для дальнейших успехов и достижений.

\* \* \*

Курс «Психология творческой деятельности» завершен. Подходит к концу и 2014–2015 учебный год, сдаются экзамены, скоро состоится выпускной спектакль Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на сцене Мариинского театра. Выпускники еще не знают, что учащиеся первого и третьего классов, студенты педагогического факультета и сотрудники Академии уже готовят для выпускного вечера новый творческий проект «Ключи от будущего»...

Но пока что, как и задумано, это останется тайной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кокоренко В. Л. Психология творческой деятельности: опыт и потенциал (ч. 1) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 2 (37). 2015. С. 110–122.

# ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 519.6

*Т. Е. Апанасенко*

## ПРОБЛЕМА КОРРЕКТНОГО ПРИМЕНЕНИЯ СТАТИСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ В НАУЧНЫХ РАБОТАХ ПО БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

«При создании этой установки мы рассчитывали получить следующие характеристики...». (Такие характеристики получились случайно, когда нам удалось наконец заставить установку начать работать).

«Был выбран сплав висмута со свинцом, поскольку именно для него ожидаемый эффект должен был проявиться наиболее отчетливо». (Другого сплава у нас вообще не было).

«Для детального исследования мы выбрали три образца». (Результаты, полученные на остальных двадцати образцах, не лезли ни в какие ворота).

«Типичные результаты приведены на...». (Приведены лучшие результаты).

«Согласие теоретической кривой с экспериментом:

- Блестящее... (Разумное.)
- Хорошее... (Плохое.)
- Удовлетворительное... (Сомнительное.)
- Разумное... (Вымышленное.)
- Удовлетворительное, если принять во внимание приближения, сделанные при анализе...» (Согласие вообще отсутствует.)

– Наиболее надежные результаты были получены Джонсом...» (Это мой дипломник)».

Н. Козлов раскрывает тайный смысл общеупотребительных выражений при описании экспериментальной методики [1, с. 154].

При написании научных работ педагогической направленности, особенно связанных с физическим развитием человека, исследователь сталкивается с необходимостью проведения эксперимента. Одна из задач, которая сразу же перед исследователем встает, — это задача перевода характеристик объекта исследования в какое-то измеримое состояние, в котором они могут быть подвергнуты формализации и дальнейшей обработке статистическими методами.

Сущностью эксперимента является изменение объекта в определенном направлении вследствие целенаправленного воздействия на него. Собственно, целью теоретического (теоретической части) исследования является описание этого воздействия, составляющих его элементов, его качеств, структуры, а также обзор литературы, содержащей заключения по поводу описываемого явления воздействия.

Однако чтобы данное теоретическое исследование имело какой-то смысл, надо доказать, что воздействие действительно изменило объект, да еще в желаемом направлении.

Чтобы доказать, что объект изменился, необходимо измерять его характеристики на протяжении какого-то временного отрезка. Но этого еще недостаточно. Надо доказать, что объект изменился не сам по себе, а именно в силу воздействия, описанного в теоретической части. Для этого требуется сопоставить динамику изменения объекта с динамикой изменения аналогичного (контрольного) объекта, не претерпевающего того же самого воздействия.

Как при измерении характеристик объекта, так и при сопоставлении их с характеристиками контрольного объекта исследователя подстерегают всевозможные ловушки. Ловушки эти связаны с двумя аспектами: аспектом злоупотреблений и аспектом добросовестного заблуждения исследователя. Злоупотребление в процессе создания или применения экспериментальной методики предполагает создание видимости доказанного того, что, на самом деле, доказанным не является. Добросовестное же заблуждение исследователя может быть связано с незнанием им некоторых тонкостей использования статистических методов.

Мы рассмотрим различные статистические ловушки, которые позволят нашим читателям в зависимости от целей, которые они ставят перед собой, как использовать статистику для подтасовки результатов, так и вовремя заподозрить себя в некорректном использовании определенных статистических методов.

Подбор рассматриваемых в настоящей статье статистических ловушек основан на произвольном предпочтении автора и обобщении его опыта при знакомстве с работами начинающих исследователей АРБ, которые, специализируясь на балетной педагогике, постоянно сталкиваются с проблемой измеримости функциональности тела и, соответственно, часто обращаются к статистике. Как правило, не обремененные знанием основ общей теории статистики, они в своей наивности не подозревают о коварстве этой науки и множестве соблазнов, подстерегающих исследователя, сталкивающегося с обычными бытовыми ограничениями своих возможностей при проведении эксперимента. Справедливости ради надо сказать, что обобщение такого опыта при знакомстве с защищенными диссертациями спортивной тематики ничем не хуже помогло бы достигнуть задач, ставящихся в настоящей статье, однако автор будет ориентироваться преимущественно на целевую аудиторию. Само собой разумеется, что о рассматриваемых ловушках свято упоминается в учебной литературе по статистике, иллюстрации которых неосознанно создали начинающие ученые в области балетной педагогики [см. 2].

Первая ловушка подстерегает исследователя уже при его попытке перевести характеристики объекта в измеримое состояние: это неадекватность шкалы измерений.

Д. А. Новиков и В. В. Новачадов выделили две основные самые распространенные проблемы, связанные с измеримостью экспериментальных данных — проблему адекватности и проблему агрегированных оценок. Мы рассмотрим примеры возникновения проблемы адекватности при ситуации начального выбора шкалы для систематизации исходных данных и при переходе от одной шкалы к другой. Рассматривая же проблему агрегированных оценок, особое внимание уделим ее частному случаю — агрегированию векторных оценок.

Неадекватность шкалы измерений связана с различием шкал по мощности.

Определенные критерии выступают в качестве оснований оценки свойств состояния объекта. Поскольку присутствуют оценки, должна иметь место и некая шкала их соизмерения. Шкала — это система соответствия отношений между какими-либо характеристиками объектов отношениям между знаками этих характеристик в определенной упорядоченной совокупности. Как правило, эта совокупность представляет собой множество чисел.

Шкалы различаются мощностью, т. е. разрешающей способностью.

Первое место по мощности занимает шкала отношений, или абсолютная шкала. Она характеризуется следующими особенностями: 1) наличествует естественная нулевая точка отсчета; 2) отсутствует естественная единица измерения; 3) имеет место условная единица измерения, или эталон, которым является один из объектов совокупности, отношения которых переводятся в свойства множества чисел шкалы. Шкала отношений показывает, во сколько раз измеряемый объект отличается от эталона.

Естественным нулем в шкале отношений может выступать время начала воздействия на объект или число правильных ответов на вопрос.

Более слабой разрешающей способностью по сравнению с шкалой отношений обладает шкала интервалов. Помимо отсутствия естественной единицы измерения в шкале интервалов отсутствует еще и естественная нулевая точка отсчета. Примером шкалы интервалов является шкала температур по Цельсию. Она была установлена следующим образом: точке замерзания воды и точке ее кипения в множестве чисел, соответствующим по своим отношениям температурным характеристикам, было присвоено значение нуля градусов и ста градусов соответственно, интервал температур между ними был поделен на 100 равных частей. Преобразование показателей в данной шкале ограничено тем, что длины отношений интервалов должны при данном преобразовании сохраняться: температура в 30 °С не является в три раза большей, чем температура 10 °С. Отношения между данными показателями можно выразить, сопоставляя длины отношений данных интервалов с длинами отношений других интервалов: температура в 30 °С отличается от температуры в 10 °С в 2 раза сильнее, чем температура в 30 °С отличается от температуры в 20 °С.

Порядковая (номинальная) шкала, или шкала рангов, отличается наименьшей мощностью, или разрешающей способностью, объекты в множестве чисел она

упорядочивает нестрого, приписывая им определенное количество баллов. Пример порядковой шкалы: шкала землетрясений Рихтера, система балльных оценок в педагогическом процессе.

В медико-биологических исследованиях шкалы порядка встречаются сплошь и рядом и подчас весьма искусно замаскированы. Например, для анализа свертывания крови используется тромботест: 0 — отсутствие свертываемости в течение времени теста (а через минуту?), 1- слабые нити, 2 — желеподобный сгусток, 3 — сгусток, легко деформируемый, 4- плотный, упругий, 5 — плотный, занимающий весь объем и т. п. Понятно, что интервалы между этими плохо отличимыми и очень субъективными позициями произвольны.

Для анализа результатов измерений часто приходится преобразовывать данные эксперимента, переведенные в шкалу, с получением производных показателей. Каждая шкала допускает только определенные преобразования, детерминированные ее разрешающей способностью.

Порядковая шкала разрешает любое монотонное преобразование, когда сохраняется упорядоченность объектов, но не обязательно сохраняются их разности, отношения и интервалы между ними (умножение на одинаковое для всех членов шкалы положительное число, сложение с постоянным для всех членов множеств числом, возведение в квадрат и т. д.).

Для шкалы интервалов сохраняется возможность преобразования, оставляющего неизменным разности показателей, т. е. линейного преобразования (умножения на положительное число, сложение с числом, постоянным для всех членов множества).

Шкала отношений допускает лишь одно единственное действие преобразования, называемое преобразованием подобия, — умножение на положительное число,

Проблема, которая встает перед исследователем в первую очередь — как можно корректно перейти от одной шкалы к другой. При этом часто исходные данные оказываются в одной шкале, а производные — в другой. Эта проблема в теории измерений и получила название проблемы адекватности.

Свойства взаимосвязи шкал детерминируют допустимые для каждой шкалы преобразования: данные шкалы с высокой разрешающей способностью могут быть переведены в данные шкалы с более низкой разрешающей способностью, обратная операция невозможна.

В литературе, посвященной методам измерения данных, большое внимание уделяется проблеме адекватности при переводе данных из одной шкалы в другую. Однако еще больший потенциал для добросовестного заблуждения исследователя и умышленного придания видимости доказательства желаемого положения открывается при выборе шкалы для анализа исходных данных. Очень часто, желая формализовать какую-либо информацию об исследуемом объекте, переводя данные этой информации в систему оценок, исследователь выбирает неадекватную шкалу.

Шкала со слишком слабой разрешающей способностью обладает свойством способствовать утрате важной информации об исследуемом объекте. Это свойство

сглаживания вариации исследуемого признака маломощной шкалы является не-оценимым при необходимости подтасовки данных. Примером такого сглаживания является пятибалльная система оценок знаний обучающихся в какой-либо образовательной системе: «четверка» может быть ближе к «пятерке», а может быть ближе к «двойке», однако носители данного уровня оценки знаний попадают в один интервал. Но особенно благодатная почва для утаивания каких-либо данных ждет исследователя при измерении в маломощной шкале не качественных, а количественных данных. Здесь любому произвольному утверждению возможно придать видимость строгого статистического доказательства.

Для шкалы с высокой разрешающей способностью верны обратные утверждения. Здесь возможна не потеря информации, а очень большой произвол при формализации информации и распределении ее по интервалам. Особенно это верно при применении шкалы отношений к качественным показателям. Пример, когда маломощная шкала (шкала порядка), но с более высокой разрешающей способностью, чем в предыдущем случае, применяется к качественным показателям — показателям оценки знаний обучающихся в некой образовательной системе — с целью реализации произвола, можно привести противоположный предыдущему. Таким примером является оценка знаний не по пяти-балльной, а по сто-балльной системе. Ранжировать отвечающих на экзамене можно как угодно, дифференцировав ответы на «отлично» с разницей от 1 до 10 баллов.

Следующая проблема — проблема агрегирования оценок.

Индивидуальные оценки измерения показателей каких-либо объектов необходимо преобразовывать в коллективные (групповые, производные, или агрегированные) для сглаживания индивидуальных колебаний, получения обозримого числа характеристик с целью последующего анализа. Некорректное преобразование индивидуальных оценок в агрегированные широко распространено.

Самый распространенный и естественный перевод индивидуальных оценок в агрегированные — вычисление среднего показателя. Совершенно корректная процедура по отношению к абсолютным величинам, которые ранжировала шкала отношений, она также весьма распространена и по отношению к порядковым шкалам, где ее использование не является корректным. Часто встречающийся пример этого — взвешивание школьных оценок. Нередко различные авторы, предлагающие модернизацию современной системы оценивания учебных достижений в средней школе, вполне отдают себе отчет о недопустимости вычисления среднего арифметического в порядковой шкале, как и любых математических операций (за исключением операций сравнения), поскольку в этой шкале они лишены смысла. Эти авторы предлагают, тем не менее, ввести весы для оценок в зависимости от сложности задания [3]. Т. е., зная, что вычисление среднего арифметического недопустимо, они предлагают применять среднее арифметическое взвешенное.

Тривиальные утверждения о недопустимости математических операций, кроме операций сравнения, по отношению к членам ранговой шкалы расходятся с общепринятой практикой вычисления среднего балла (для усреднения в этом случае следует использовать медиану).

Частным случаем проблемы агрегированных оценок является проблема комплексной оценки вектора показателей. Вектор показателей — совокупность оценки показателей какого-либо одного явления или процесса. Нередко возникает потребность выражения этой совокупности оценок одной величиной. Так, на спортивных соревнованиях победителя могут определить, суммируя очки, набранные на отдельных этапах соревнования, в отдельных матчах, а бывает, и в отдельных видах спорта.

Возможность однозначной оценки данной совокупности представляет собой проблему.

Комплексные оценки чрезвычайно распространены и в науке, и в повседневной жизни. В повседневной жизни они носят конвенциональный характер: все заинтересованные лица признают их, поскольку они установлены каким-либо нормативным актом, как в приведенном выше спортивном примере. Относительно математически строгого использования комплексных оценок в научном исследовании, на первый взгляд, все детерминировано свойствами шкал измерения. Комплексная оценка допустима по отношению к абсолютным однородным величинам, измеренным в шкале отношений. Однако на практике суммирование баллов применяется в научных исследованиях, и не всегда в силу добросовестного заблуждения или необходимости в софизмах. Проблема агрегирования векторных оценок является открытым вопросом в высшей математике.

На том уровне, на котором на сегодняшний день исследована данная проблема, агрегирование векторных оценок допускается при соблюдении ряда условий (ограничении исследования определенными априорными допущениями, основанными на произвольных предпочтениях) и при посредстве сложных последовательных дополнительных процедур. При разработке данных процедур проблема агрегирования векторных оценок получила название проблемы принятия решений при многих критериях.

Первая процедура состоит в выявлении множества эффективных альтернатив<sup>1</sup>.

Далее возможны варианты применения следующей процедуры, причем рациональное обоснование преимуществ того или иного выбора априори невозможно.

Первый самый легкий и оставляющий возможности для самого большого произвола вариант — упорядочить критерии сравнения альтернатив по важности в зависимости от вкусовых предпочтений исследователя.

Второй вариант — агрегировать оценки по исходным критериям в комплексный критерий, при этом в зависимости от целей выбора альтернативы будут получаться разные результаты этого агрегирования, и итоговый комплексный критерий будет диктовать разный выбор альтернативы.

Прочие процедуры варьируют или комбинируют две описанные [5, 6, 7, 8, 9, 10].

---

<sup>1</sup> Эффективная альтернатива, или недоминируемая по Парето альтернатива — альтернатива, не допускающая других допустимых альтернатив, которые были бы «не хуже» по всем критериям, а по одному из критериев — «строго лучше».

Следующей распространенной ошибкой является вычисление линейного коэффициента корреляции без проверки его надежности, т. е. без уточнения, что данная корреляция может считаться существенной при данном количестве наблюдений для определенного числа степеней свободы.

Наиболее распространенными и банальными являются следующие нарушения корректности применения статистических методов: неадекватность шкалы измерений, неадекватность преобразований при переходе в ту или иную шкалу измерений, применение агрегированных оценок к ранговой шкале, применение комплексной оценки к разнородным показателям, применение комплексной оценки к не абсолютным показателям, применение линейного коэффициента корреляции без оценки его надежности.

Пример некорректного преобразования индивидуальных оценок в агрегированные можно найти в статье С. А. Русиновой «Некоторые аспекты психолого-педагогической диагностики профессиональных компетенций будущих артистов балета», опубликованной в № 19 «Вестника...», где вычисляются среднеарифметические показатели эмпатии и макиавеллизма [4, с. 154].

Показатели эмпатии и макиавеллизма представляют собой балльные оценки, соответственно, оцениваемые с определенным уровнем эмпатии или макиавеллизма. Они располагаются по ранговой шкале, к членам которой недопустимо применять математические операции, помимо операций монотонного преобразования. В частности, вычисление среднего арифметического в ранговой шкале лишено смысла.

Более того, в рассматриваемом случае вычисления среднего арифметического не требовала даже логика исследования. С. А. Русинова пишет, что уровни эмпатии и макиавеллизма определялись ею с целью «проведения сопоставительного анализа и корреляционного анализа в дальнейшем [4, с. 154]. «Было проведено исследование студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и Института телевидения и дизайна на эмпатийность и макиавеллизм. Для чистоты эксперимента опрашиваемые были разделены на группы по возрасту, специальностям» [4, с. 154].

Однако для проведения сопоставительного анализа вполне достаточно было распределить по интервалам индивидуальные показатели уровня эмпатии и макиавеллизма и рассмотреть, сколько в интервалы попало студентов АРБ, сколько — Института телевидения и дизайна, аналогичную операцию провести относительно разных возрастных групп и специальностей, как это и было сделано, на сей раз корректно, ниже [4, с. 155–156].

Если же автору хотелось получить все же какой-то агрегированный показатель уровня эмпатии и макиавеллизма студентов определенного вуза, определенного факультета и определенной возрастной группы, следовало использовать медиану.

В третьем и четвертом столбце таблицы 1 приведены показатели среднего арифметического уровней эмпатии и макиавеллизма, которые не имеют смысла.

**Таблица среднеарифметических показателей эмпатии и макиавеллизма<sup>2</sup>**

		Эмпатия	Мак-шкала
Академия балета имени Вагановой (исполнительский факультет)	Молодые люди 17–18 лет (7 опр.)	60,4	73,1
	Девушки 17–18 лет (12 опр.)	73,75	68,6
	Молодые люди 19–20 лет (11 опр.)	71,7	74,9
	Девушки 19–20 лет (12 опр.)	73,4	73,5
ИТиД	Молодые люди 17–18 лет (7 опр.)	66,1	77
	Девушки 17–18 лет (33 опр.)	74,8	76,5
	Молодые люди 19–20 лет (12 опр.)	71	65,3
	Девушки 19–20 лет (19 опр.)	66,4	68,8
Академия балета имени Вагановой (педаг. Фак-т 1 курс)	Молодые люди (5 опр.)	74	78
	Девушки (22 опр.)	76,6	73,8

При корректном агрегировании данных таблица должна была бы выглядеть следующим образом:

**Показатели эмпатии и макиавеллизма, значения медианы**

		Показатели эмпатии, значение медианы	Показатели макиавеллизма, значения медианы
Академия балета имени Вагановой (исполнительский факультет)	Молодые люди 17–18 лет (7 опр.)		
	Девушки 17–18 лет (12 опр.)		
	Молодые люди 19–20 лет (11 опр.)		
	Девушки 19–20 лет (12 опр.)		
ИТиД	Молодые люди 17–18 лет (7 опр.)		
	Девушки 17–18 лет (33 опр.)		
	Молодые люди 19–20 лет (12 опр.)		
	Девушки 19–20 лет (19 опр.)		
Академия балета имени Вагановой (педаг. Фак-т 1 курс)	Молодые люди (5 опр.)		
	Девушки (22 опр.)		

Что касается корреляционного анализа, нам неизвестно, связь каких именно показателей собирался исследовать «в дальнейшем» автор статьи «Некоторые аспекты психолого-педагогической диагностики профессиональных компетенций

<sup>2</sup> Таблица воспроизводится по [4, с. 154]

будущих артистов балета». Если уровень эмпатии, либо макиавеллизма выступал в качестве результивного признака, то это требовало бы вычисления его средней величины, но в таком случае весь корреляционный анализ не имел бы смысла, поскольку средней величины в шкале рангов быть не может. Если же предполагалось, что уровень эмпатии, либо макиавеллизма сыграет роль признака-фактора, тогда потребовались бы никак не агрегированные, а индивидуальные данные с определениями показателей их вариации.

Неадекватность шкалы измерений, агрегирование оценок и векторных оценок, отсутствие проверки показателей тесноты связи на надежность — наиболее частые случаи некорректного применения статистических методов, к чему необходимо быть внимательным при проведении педагогического эксперимента.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Козлов Н.* Философские сказки для обдумывания житъя, или Веселая книга о свободе и нравственности. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Новая школа, 1997. — 428 с.
2. *Новиков Д. А., Новочадов В. В.* Статистические методы в медико-биологическом эксперименте (типовые случаи). Волгоград: Издательство ВолГМУ, 2005. — 84 с.
3. *Воронов В. В.* Современная система оценивания в средней школе. // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 2. С. 71–74.
4. *Русинова С. А.* Некоторые аспекты психолого-педагогической диагностики профессиональных компетенций будущих артистов балета. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 1 (19). С. 144–159.
5. *Новиков А. М., Новиков Д. А.* Методология: основания методологии, методы научного исследования, методология практики, деятельности, введение в методологию художественной деятельности, методология учебной деятельности, введение в методологию игровой деятельности учебно-методическое пособие. М.: Синтег, 2007. 663 с.
6. *Новиков Д. А.* Теория управления организационными системами: учебно-методическое пособие. М.: Физматлит, 2007. 583 с.
7. *Ногин В. Д.* Принятие решений в многокритериальной сфере: количественный подход. М.: Физматлит, 2002. 175 с.
8. *Орлов А. И.* Устойчивость в социально-экономических моделях. М.: Наука, 1979. 296 с.
9. *Подиновский В. В., Ногин В. Д.* Парето-оптимальные решения многокритериальных задач. М.: Физматлит, 2007. 255 с.
10. *Рыков А. С.* Модели и методы системного анализа: принятие решений и оптимизация. М.: МИСИС, 2009. 607 с.

УДК 347.78.034

*А. В. Бояркина*

ПЕРЕВОД МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ  
И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ТЕКСТОВ:  
ВДОХНОВЕНИЕ ИЛИ РАСЧЕТ?<sup>1</sup>

Тексты, связанные с искусством, театром и музыкой, традиционно считаются сложными для перевода. Аннотации выступлений, выставок или премьер в театре, аналитические статьи и научно-популярную литературу стараются переводить специалисты в данных областях знаний, так как специфика содержания и терминосистемы музыковедческого и искусствоведческого текста (то есть собственно искусствоведческого, а также театроведческого, балетоведческого и др.) требует от переводчика особых знаний и навыков. В чем же именно состоит сложность данных текстов и так ли трудно их переводить?

Обратимся к примерам из искусствоведческого, музыковедческого и балетоведческого текста:

«По композиции произведение напоминает «Автопортрет» Писсарро (Музей Орсе, Париж). С импрессионизмом полотно роднит свободный мазок, интерес к световым эффектам, однако, несмотря на эскизность письма и размытость контуров форма у Сезанна сохраняет большую определенность и плотность. Уже в произведениях импрессионистического периода в творчестве мастера проявилось индивидуальное видение мира [1]».

«Одна из ключевых теоретических дисциплин, «Музыкальная форма» традиционно изучалась в Московской консерватории аналитически и практически (игра, сочинение). Усиление «научного» аспекта в советские годы сопровождалось в «Анализе музыкальных произведений» отказом от практики, а также утратой ряда важных параметров классического учения о форме. Их восстановление в купе с достижениями науки XX в., а также историко-стилевое расширение курса обещают новый расцвет возрожденной ныне «Музыкальной формы» [2]».

«Только через четыре года службы в кордебалете Ваганову перевели в корифейки, и она получила именную партию — Гебы в балете «Пробуждение Флоры». Геба появлялась вместе с Меркурием и возвещала, что Юпитер благословил союз Флоры и Зефира. В партии Флоры дебютировала Анна Павлова, но и Ваганову заметили: «Отличилась г-жа Ваганова, танцевавшая с воздушностью и смело. Этой танцовщицей наши балетмейстеры недостаточно пользуются». Танцующую Ваганову называли „царицей вариаций“, „лучшей солисткой времен Петипа“, чей танец был „настоящим шедевром классической пластики с высокими полетами, с размахами могучей элевации“» [3]».

<sup>1</sup> Статья выполнена при поддержке гранта СПбГУ 30.38.159.2013.

Все три примера обнаруживают сходные общие черты: специальные термины (например, «импрессионизм», «музыкальная форма», «кордебалет», «элева-ция»), неличная семантика подлежащего, пассивные конструкции и сложные синтаксические структуры создают впечатление научного текста, но фон письменной литературной нормы здесь не нейтральный, что было бы естественно для научных работ. За счет устаревающей лексики («утрата», «ныне», «возвещала», «благословил»), архаических синтаксических конструкций и архаических инверсий искусствоведческий текст приобретает оттенок возвышенного [см. 4, с. 276–280]. Именно это стремление к высокому стилю, которое проявляется в большей или меньшей степени в языке практически всех искусствоведческих текстов, является одной из самых характерных черт данных типов текста и при переводе эту особенность необходимо учитывать.

Своеобразие музыковедческого и искусствоведческого текста особенно ярко проявляется при описании произведений искусства и их воздействия. Именно в этих фрагментах текста появляется большее количество эмоциональной лексики, причем с гиперболизацией положительной оценки («изумительный, замечательный»), эпитетов («красочный», «героический», «ликующий», «победный»), чаще метафорических эпитетов («звуковой облик», «мефистофельская скерцоность») и эпитетов, основанных на синестезии («колорированная мелодия», «мозаичная пестрота тематизма»), развернутых сравнений, образных клише. На уровне синтаксиса встречается большое количество параллелизмов («с какой яркостью, с какой неповторимой изысканностью»), риторических вопросов и восклицаний, эмоциональных инверсий. Использование данных лексических и синтаксических средств полностью зависит от авторского выбора, и именно такое сочетание научного стиля с экспрессией авторского стиля и составляют основные трудности перевода музыковедческого и искусствоведческого текста.

Как ни парадоксально, но проблемы перевода данных текстов сосредотачиваются не в особенностях передачи эмоциональной или эстетической информации, а при переводе терминов и образных клише, причем последние предстают в большом разнообразии и редко образуют устойчивые сочетания, например:

**Клише в искусствоведческих текстах:**

Тонкое чувство ритма и пластики движения  
Плавная гибкость линий рисунка  
Изысканная гамма цветовых отношений  
В молитвенном сосредоточении  
Величественные архитектурные формы  
Создание световоздушной атмосферы

**Клише в музыковедческих текстах:**

Богатство гармонических красок  
Буря романтических чувств

Внутренняя контрастность композиции  
Гармоническая зыбкость музыкального импрессионизма  
Естественность интонирования  
Красочность гармоний

**Клише в балетоведческих текстах:**

Певучие руки  
Стремительные вращения  
Напряженные, резкие руки  
Пластичный корпус  
Мягкие ноги  
Грациозная легкость движений

**Клише в музыковедческих текстах (немецкий язык, варианты перевода на русский язык)**

überlegene Heiterkeit — божественная легкость, совершенство веселья;  
einzigartiger Ton — уникальный звук;  
Wiener Glanzzeit — венский период (творчества);  
mit slawischen Klängen — славянская музыка, славянские напевы;  
die Farbkontraste unberechenbarer Tonartenwechsel — цветовые контрасты непредсказуемых изменений тональности, красочные контрасты непредсказуемых модуляций;

D-Dur Intervention der Klarinetten — ре-мажорное вступление кларнетов, проведение кларнетов в D-dur;

auf der Figaro-Bühne — в опере «Фигаро», в «Свадьбе Фигаро».

Большая часть образных клише являются индивидуально-авторскими сочетаниями. Практически весь объем образных клише не имеет готовых соответствий на языке перевода и это требует от переводчика определенных навыков перевода текста с помощью трансформаций, так как перевод подобных клише однозначными и даже вариантными соответствиями часто приводит к явным смысловым, стилистическим ошибкам.

Сложной для перевода оказывается также и терминосистема музыковедческих и искусствоведческих текстов, которая сама по себе довольно трудна для переводчика-неспециалиста. К тому же некоторые термины часто используются в непривычных контекстах, смешиваются с общеупотребительными терминами или терминами из других областей знания, заменяются иноязычными терминами и профессионализмами (в эпистолярных текстах иногда вульгарными профессионализмами).

Проблемы перевода терминологии часто решаются за счет ввода комментариев, внутритекстовых и затекстовых. Так, например, даже общеупотребительные термины переводчику иногда приходится разворачивать, включая в текст перевода практически внутритекстовый комментарий:

<p>Meist kommen Stadtpläne zwar bescheidener daher — auf Papier gezeichnet oder gedruckt —, aber auch als bloße Dokumente, die Auskunft über die Topographie einer bestimmten Stadt erteilen sollen, bewahren sie einen Rest der herausgehobenen Legitimation, die ihnen angestammt ist [5, S.85].</p>	<p>В основном же планы городов имеют гораздо более скромный вид и, как правило, просто чертятся или печатаются на бумаге, но и в таком виде они представляют собой всего-навсего документ, который призван дать представление о топографии города, при условии, что сохраняется хотя бы видимость соответствия реальности, то есть соблюдения основного принципа, изначально заложенного в самой идее плана города [6, с.117].</p>
--	--

Уточняющий внутритекстовый комментарий нередко встречается при переводе иноязычных терминов:

<p>Sie können zum Beispiel in Stein geschnitten sein wie die berühmte Forma urbis, die der Kaiser Septimius Severus von der Stadt Rom anfertigen ließ (Abb. 28) [5, S.85].</p>	<p>Они могут, например, быть высечены из камня, как Forma urbis, знаменитый Мраморный план Рима, изготовленный по приказу императора Септимия Севера (Рис. 28) [6, с. 116].</p>
--	---

При переводе авторских или малоупотребительных специальных терминов становится необходимым вводить затекстовый комментарий, особенно при переводе тех текстов, которые рассчитаны не на специалистов, а на широкую публику (например, в научно-популярной литературе):

<p>Andreae rechnet mit Zeilenbauten, die das einzelne Haus im Ganzen aufgehen lassen [5, S.106].</p>	<p>Андреаэ рассчитывает на строчную застройку*, в которой отдельный дом растворяется в общем целом.</p> <p>* Строчная застройка — расположение домов с разрывом между ними и не по одной линии, а уступами [6, с. 150].</p>
--	---

Любопытно, что именно в научно-популярных музыковедческих и искусствоведческих текстах встречаются различного рода сокращения и пропуски терминов, а также профессионализмы, которые придают тексту определенную легкость и некоторую неформальность, однако требуют явных уточнений в переводе:

<p>Rosalie wird einmal das Gretchen in der ersten Leipziger Aufführung des Faust geben, ... Rosalie mit siebzehn Jahren diejenige in Webers Preciosa [7, 19].</p>	<p>Розали исполняет роль Гретхен на премьере «Фауста» в Лейпциге, ... Розали в семнадцать — в спектакле «Красавица» с музыкой Вебера [8].</p>
---	---

Сложными для перевода являются также авторские термины (или предтермины), «многослойное» значение которых не всегда выводится из контекста, например:

Die Theatralische Urszene [7, 17].	<p>Варианты перевода: „Театральная модель“, „Вагнеровская модель театрального произведения“</p> <p>Комментарий: прямое значение нем. Urszene — психоан. первичная сцена. В данном контексте имеется в виду определенный набор персонажей и сюжетов, повторяющийся у Вагнера из оперы в оперу.</p>
------------------------------------	---

Своеобразие текстов, связанных с искусством, театром, музыкой, балетом, предопределяет некоторые переводческие трудности: в рамках научного стиля необходимо передать экспрессию авторского стиля и образные клише, соответствия которым не успевают возникнуть на языке перевода. При этом терминосистема музыковедческих и искусствоведческих текстов часто подвергается различного рода «обыгрываниям» со стороны автора, что вызывает определенные затруднения при переводе. Учитывая специфику содержания и сложное сочетание разнообразных языковых средств данных текстов, для качественного перевода переводчику необходимо иметь обширные специальные и фоновые знания или возможность пополнить их в нужный момент, а также особые переводческие навыки, предполагающие умение адекватно передавать языковую экспрессию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сезанн П. Автопортрет в каскетке // Государственный Эрмитаж. URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28718/?lng=ru> (дата обращения: 10.05.2015).
2. Кюрегян Т. С. «Музыкальная форма» в Московской консерватории // Журнал общества теории музыки. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/23> (дата обращения: 10.05.2015).
3. Б. а. А. Я. Ваганова // Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. URL: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=190> (дата обращения: 10.05.2015).
4. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. Москва, Санкт-Петербург: Академия. 2004. 347 с.
5. Tönnemann A. Monopoly: Das Spiel, die Stadt und das Glück. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 2011. 144 S.
6. Тённесманн А. Монополия: Игра, город и фортуна / Пер. с нем. А. В. Бояркиной. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха. 2013. 216 с.
7. Geck M. Wagner: Biografie. München: Siedler Verlag. 2012. 416 S.
8. Гек М. Фрагмент из романа «Вагнер» / пер. с нем. А. Бояркиной // Гете-институт, проект «Литрикс». URL: [http://www.litrix.de/apps/litrix\\_publications/data/pdf1/Geck-RU.pdf](http://www.litrix.de/apps/litrix_publications/data/pdf1/Geck-RU.pdf) (дата обращения: 10.05.2015)

# В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792

*П. В. Самсонова*

## СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦА В ЯПОНСКОМ ТЕАТРЕ КАБУКИ

Название театра кабуки записывается тремя иероглифами 歌舞伎, которые дословно переводятся как «мастерство пения и танца». Танцевальные спектакли сёсагото (所作事), один из жанров в сложной иерархии представлений в театре кабуки, позволяют исполнителям наиболее полно показать свое мастерство владения телом. В хореографию спектаклей кабуки входят элементы, заимствованные из более ранних традиционных японских театральных форм. В основу партитуры легли традиции действ, таких как: древние синтоистские ритуальные действия кагура (время формирования 13 тыс. до н. э. — кон. XII в.), ритуальный театр для самураев ногаку (время формирования XII в. — XVI в.) и традиционной театр кукол бунраку (время формирования кон. XVI в. — XVIII в.), которые были переосмыслены с точки зрения новой философии зрителей театра кабуки. Главной особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира героев, их эмоциональные переживания. Специфику формирования канона исполнения танцев кабуки можно проанализировать на примере сёсагото «Аиоидзиси», в котором синтезированы традиции различных театральных форм.

Танцевальный спектакль сёсагото «Аиоидзиси» (полное название 風流相生獅子 «Фу: рю: аиои дзиси», дословно: «Музыкально-танцевальная пьеса львы-близнецы») впервые был показан в 1734 г. в Эдо (старое название Токио) в театре Накамурадза. Автор пьесы неизвестен. Музыка сочинил композитор Кинэя Кисабуро. Первым исполнителем танца оннагата (女形, роль женщины, исполняемая мужчиной) был Сэгава Кикунодзэ I. Информации о том, какой была хореография первого выступления «Аиоидзиси» не сохранилось, однако этот спектакль идет на японской сцене и в наши дни.

В начале XVIII в., в период становления театра кабуки, сформировались танцевальные движения, которым соответствуют конкретные мелодии. Совокупность музыки и движений отражает определенное эмоциональное содержание. Особенностью танцевальных спектаклей сёсагото является наличие пьесы, в которой с помощью поэтических образов, метафор и аллюзий на японскую классическую поэзию, проявляются настроения и чувства персонажей. При наличии музыкальной партитуры и классического текста, зная традиции других театров, можно восстановить хореографию спектакля. Такая «реконструкция» была пред-

принята в Токийском театре Симбусиэмбудзё в январе 2012 г. (на основе этого спектакля и написана данная статья).

Большинство текстов сёсагото заимствуют темы из драм традиционного японского театра ногаку. «Аиоидзиси» является уникальной интерпретацией драмы ногаку «Каменный мост», в которой отсутствуют женские персонажи. Но так как по традиции танцевальные спектакли сёсагото в кабуки предназначались именно для демонстрации мастерства актеров-оннагата, исполняющих женские роли, сюжет «Каменного моста» был переработан таким образом, чтобы его могли исполнять как один (при первом выступлении в 1734 г.), так и два актера-оннагата (в 2012 г.).

Структура спектакля «Аиоидзиси» как и у представления ногаку «Каменный мост» состоит из двух частей. В первой части две героини (возможны варианты канонического образа принцессы-химэ 姫 или куртизанки-кэйсэй 傾城) исполняют различные по характеру танцы на сцене, изображающей богато убранную залу главы клана самураев. Во второй части, после исполнения танца с масками-наголовниками львов, традиции которого уходят к ритуальным синтоистским действиям кагура, по сюжету в них вселяются духи львов. Текст сёсагото наполнен поэтическими образами, аллюзиями и парафразами из текста драмы «Каменный мост» и из классической поэзии. В нем нет законченной истории с развивающимся действием. Главное в «Аиоидзиси» не сюжет, а перемены настроения от танца к танцу, которые передают актеры-оннагата в своем исполнении. Большая часть сёсагото в кабуки заимствовали темы драматического материала ногаку, специально адаптируя их под интересы третьего сословия. Горожане хотели иметь театральное искусство, близкое искусству самураев (каким является ногаку).

В первом танце актеры-оннагата используют веер. Танец с веером есть и в театре ногаку, и в кабуки, и в танцах гейш и куртизанок. Базовые движения с веером, каждое из которых несет определенное значение («падающий лист», «цветение сакуры» и другие), зафиксированы в хореографии традиционных японских танцев нихон буйё (日本舞踊). Движения с веером актера-оннагата могут не только рассказать историю, но и раскрыть некую тему, например, о быстротечности времени как в «Аиоидзиси».

Первый танец в «Аиоидзиси» сопровождается ритмизованным речитативом рассказчиков хора — нагаута (長歌 букв. «длинная песня», стихотворный размер чередование строк с 5–7–5–7–7 слогами) и аккомпанементом сямисэнов (струнные музыкальные инструменты). Актеры-оннагата исполняют танец о двух львах, которые играют с бабочками среди цветов во время смены времен года. Движения актеров должны передать состояние, близкое классическим стихотворным строкам о движении временного цикла: «Играют с цветами, ложатся на ветки лев и львица. Легко и проворно они прыгают туда и сюда. Легко, словно падающий лист, они, танцуя, играют» [См.: 1].

В кабуки для каждого канонического образа существует свой тип пошива кимоно, рисунок нанесения грима и способ укладки прически в парике. Все эти отличия необходимы для того, чтобы зритель мог с первого взгляда понять, к какому сословию принадлежит тот или иной персонаж, распознать его возраст

и душевное состояние. Актеры-оннагата в первой части «Аиодзиси» облачены в пышные кимоно красного и белого цвета с длинными рукавами. Такие кимоно носили только молодые незамужние девушки. В «Аиодзиси» рисунок костюма по синтоистской символике рассказывает о смене времен года. Ветки бамбука, сосны, сливы, плоды мандарина и краб — все это знаки Нового года, т. е. зимы. Они означают счастье, долголетие, мудрость и плодovitость. Шатер для любования цветением сакуры и цветы вишни — это знаки апрельского праздника сакуры. Бабочки — знак лета, а хризантемы — знак сентябрьского праздника урожая. В первых строках песни хора нагаута говорится о смене времен года и быстротечности бытия. [См.:1] Эта тема одна из ключевых в буддийском искусстве.

Костюм не только раскрывает информацию о персонаже, исполняемом актером-оннагата, но и сильно влияет на технику исполнительского искусства кабуки, требуя концентрации внимания на движениях и сосредоточения на поиске равновесия. Крой кимоно не позволяет делать резкие движения. Костюм сильно обтягивает тело и к тому же из-за обилия тканей весит несколько килограммов.

В кабуки, как и в ногаку, существуют базовая стойка, из которой исполнитель начинает движение, и особая техника шагов, похожая на скользящий шаг в ногаку. В базовой стойке у актера слегка согнуты в коленях ноги (как будто он собирается сесть на стул), прямая спина и без напряжения расположенные вдоль тела руки с вытянутыми напряженными пальцами. Основная техника шага состоит в скользящих маленьких шажках, направленных носками вовнутрь («косолапая походка»). Главное, чтобы плечи и голова оставались на одном уровне, и не было покачиваний. Такая техника шага сформировалась из-за костюма: в нем ноги фиксируются в бедрах, от этого невозможно сделать широкий шаг или прыжок. В кабуки базовая стойка и специальная походка помогают исполнителю создать сценическую, эстетизированную реальность и передать канонический образ.

После первого танца начинается сцена кудоки (口説き, традиционная специальная сцена в кабуки), одна из самых выразительных и эмоционально насыщенных в первой части «Аиодзиси». Актеры-оннагата исполняют танец основная тема, которого сердечная боль безответно любящей женщины. Кудоки используется в ситуациях, когда герой делится своими любовными или печальными, или гневными эмоциями. Основательница кабуки О-Куни вместе с первыми актрисами завоевала известность благодаря исполнению чувственных танцев, зачастую на эротические темы, эта особенность и сформировала эстетику театра в целом. Зрители приходят на представления кабуки, чтобы испытать сильные эмоции, поэтому кудоки — сцены, характеризующие сущность спектаклей.

В финале сцены кудоки актеры-оннагата демонстрируют теодори (手踊り — быстрый ритмичный танец рук. Его используют как интермедию для разграничения различных по эмоциональным настроениям танцев. Актер-оннагата показывает через изящный и пластичный танец рук свое мастерство, ведь кимоно имеет длинные и сложные по конструкции рукава, почти полностью скрывающие руки исполнителя.

В заключение первой части актеры-оннагата танцуют, держа в руках красные и белые маски-наголовники львов, являющихся уменьшенной копией масок-на-

головников, которые используются в танце-пожелании благополучия всем присутствующим в синтоистских ритуальных действиях кагура. Исполнитель кагура, скрываясь под маской-наголовником льва, имеющим длинный хвост из ткани (маска гонгэн сиси 権現獅子), в танце становится посредником в общении с богом. В финале кагура исполнитель обходит всех присутствующих и легким прикосновением маски гонгэн сиси желает всем благополучия. Танец льва в кагура сакрален по сути. В спектакле «Аиоидзиси» он приобретает эстетическое значение. Танец с масками-наголовниками льва прославляет красоту природы у Каменного моста и легендарные события, описанных в драме ногаку. В ней повествуется о том, как монах Дзякусё путешествуя по местам, связанным с Буддой в Китае и Индии, подходит к Каменному мосту в горах Сёрёдзэн. Навстречу Дзякусё выходит юноша-дровосек и рассказывает, что на другой стороне моста находится Чистая земля бодхисатвы Манджушри. Пройти по этому мосту очень трудно, т. к. он сделан не людьми, а самой природой, и для того чтобы человек смог его перейти, ему необходимо следовать буддийским учениям. Дровосек сообщает монаху, что тот может увидеть чудо, если останется здесь и немного подождет, а сам исчезает. И действительно, со стороны Чистой земли к ожидающему чудо Дзякусё подходит посланник бодхисатвы Манджушри в образе льва. Лев танцует среди цветущих красных и белых пионов, после чего возвращается обратно в Чистую землю.

Во время танца, прославляющего красоту Каменного моста, происходит перемена настроения действия: изящные принцесса-химэ или куртизанка-кэйсэй становятся одержимы духами львов. Темп увеличивается. Актеры-оннагата убегают со сцены.

Во второй части спектакля сёсагото исполняется танец львов. На сцену выходят переодевшиеся актеры-оннагата: рукава спущены с плеч и видно нижнее кимоно, в руках ветки пионов, на голове парик с красными и белыми длинными волосами с украшениями в виде колокольчиков и специальная шапка-грива-веер-корона (扇獅子, огидзиси). Такой вид придает львам величие, силу и напоминает образы львов из спектакля ногаку, где актер в маске и в лохматом парике-гриве танцует среди пионовых деревьев красного и белого цветов.

Особенностью финального танца является передача одновременно сильного героического образа льва (стиль исполнения арагото, 荒事) и нежного любовного образа женщины (стиль исполнения вагото, 和事). Актер-оннагата демонстрирует свое владение техникой исполнения обоих стилей.

Стиль исполнения вагото, отличающегося плавными и мягкими движениями, обычно используется актерами-оннагата. Канонические образы женщин начали формироваться в начале XVIII в. Когда в конце XVII в. только устанавливались основные принципы исполнительского искусства, актеры кабуки стремились передать мономанэ (物真似, буквально, «подражание») так же, как записано в трактатах Дзэами Мотокиё, ведущего теоретика и практика ногаку. Исполнители ногаку, оттачивая мастерство мономанэ, с накоплением опыта пришли «к предельно лаконичному, лапидарному стилю игры, равнозначному „священному безмолвию“ буддийского аскета, красноречиво указывающего на таинственность

бытия» [2, с. 473]. Мономанэ в ногаку помогает исполнителям стать посредниками в общении с божествами. Актеры кабуки хотели достичь подобного качества исполнения. Они стремились передать суть персонажа, забыв о своей индивидуальности. «В творчестве великих актеров раннего Кабуки [конец XVII в. — П. С.] еще сильны были элементы импровизации, граничащие с мистериальным экстазом, „одержимостью образом“, который для зрителя и актера представлялся безоговорочно идеальными. <...> [Итикава Дандзюро I, Саката Тадзюро I, Ёсидзава Аямэ. — П. С.] ..., и другие крупнейшие исполнители были первыми каждый в своем амплуа, и, создавая классические образы, они могли сообщить им свои личные манеры, черты внешности, которые тут же вошли в каноническую схему» [3, с. 62]. Основоположителем искусства исполнения женских ролей был Ёсидзава Аямэ, который заложил основы стиля вагото.

При формировании канонического образа в начале XVIII в. актеры пользовались приемами иносказания и обобщения. Тикамацу Мондзаэмон писал: «Если печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: „Грустно, печально!“ — а дать почувствовать печаль без слов... Желая достойно похвалить прекрасный вид, надо косвенным образом говорить о разных его особенностях, а отнюдь не называть его прекрасным» [4, с. 445–446]. Актеры-оннагата в кабуки не стремились к точному реалистичному исполнению, они находили необходимые детали, будь то движения или жесты, работа с предметом или общая мизансцена действия, тем самым передавая внутреннюю жизнь канонического образа. Танец, как средство сценической выразительности, становится главным приемом кабуки.

В стиле исполнения арагото важно создать образ не реального человека, а идеализированного, величественного героя. Стиль исполнения арагото придумал Итикава Дандзюро I, который заимствовал манеру игры, пластику и костюм у традиционного японского театра кукол бунраку. «Заимствуя из театра кукол, Кабуки развил стиль игры, который является имитацией имитации, и актер в действии — это человек дважды перенесенный из своей человечности» [5, р. 195]. Движения актеров кабуки в исторических спектаклях дзидаймоно доведены до поз-моделей какого-либо чувства или состояния.

Движения актеров кабуки особенно в исторических представлениях дзидаймоно состоят из чередования продуманных поз, отражающих состояние героя в определенный момент. Они являются собирательным образом, передающим суть переживания героя. Для актеров, специализирующихся в стиле арагото, существуют строгие правила движения, канонический пластический рисунок роли. Он состоит из акцентированных стилизованных фиксированных поз мизэ (見得). Сценические позы мизэ «являются моментами наибольшего напряжения как физических, так и творческих усилий исполнителя» [6, с. 55]. Во второй части «Аиоидзиси» актеры-оннагата используют канонические движения и позы, свойственные стилю арагото, передавая грозный образ львов.

В танцевальных представлениях сёсагото актеры используют комплекс канонических движений кукол из театра бунраку. Комплекс состоит из сорока типов

движений-знаков. Например, движение усиробури, когда кукла поворачивается спиной к зрителям — это значит, что она плачет. Все движения, жесты и позы кукол делятся на два вида. «Техника игры актеров [кукловодов, ведущих куклу. — П. С.] складывается из воспроизведения на сцене типичных движений человека, подкрепленных текстом, — „фури“, и символических, застывших поз, мало связанных с содержанием, — „ката“ [курсив мой — П.С.]» [7, с. 166]. Хотя движения фури (振り) подражают человеческим движениям, они подвержены сценической стилизации и условности. Движения ката (型) во многом сродни каноническим позам миэ, используемых в исторических спектаклях дзидаймоно в кабуки. «Поразить зрителя красотой исполнения „ката“ — вот задача кукловода, и к ним прибегают или в кульминационный момент действия, или чтобы показать величелие куклы, ее костюма, прически» [7, с. 168]. Данные движения актерам-оннагата помогают создать сценическую идеализированную реальность, избавиться от внешней эмоциональности и передать внутреннюю чувственность и переживания героя.

В заключение спектакля «Аиоидзиси» актеры должны передать зрителю мифический образ одержимого божества, сумасшествие львов. Они размахивают длинными концами парика-гривы, описывая круги в воздухе. В этом видна традиция кагура, когда в финале танца исполнитель, одержимый духом бога — льва, одаривает присутствующих благополучием. В кабуки актер-оннагата, исполняющий образ льва, также желает всем присутствующим счастья и удачи. Но в кабуки эстетическая функция сильно преобладает над ритуальной, поэтому данный момент интересен зрителям своей эффектностью и техничностью.

В танцевальных спектаклях сёсагото соединяются исполнительское мастерство, поэтический драматический материал, пение и музыка. Исполнители должны знать традиции пластического искусства других театральных форм: ногаку, бунраку, кагура и др. В танцевальных движениях зашифровано содержание, поэтому актер кабуки должен точно их воспроизводить. Актеры кабуки, исполняющие роли женщин, скрывают индивидуальные особенности фигуры и создают образ идеальной женственности, им помогают базовая стойка, техника сценического шага и канонические движения ката.

Танцевальное представление «Аиоидзиси» состоит из ряда танцев, перешедших из других театральных моделей и специально адаптированных для кабуки. Первый танец с веером основан на хореографии нихон буё. Танец с масками-наголовниками льва, надеваемыми на руку, отсылает к танцевальной традиции кагура. Финальный танец льва сформировался под влиянием последней сцены «Каменного моста» и продолжает традиции ногаку. Однако особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира персонажей. Поэтому центральным танцем «Аиоидзиси» считается сцена кудоки, передающая любовные страдания героинь. Также, эмоциональным и сложным по технике танцем в «Аиоидзиси» является финальный танец льва, в котором актер должен передать нежность и чувственность женщины (стиль вагото), которая одержима сильным и неистовым духом льва (стиль агарото).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аиоадзиси // URL: <http://www.tetsukuro.net/nagautaed.php?q=127> (13.09.2014)
2. Анарина Н. Г. Красота «югэн»: (ее смысл и путь познания согласно японскому средневековому учению о ремесле актеров) // Мир искусств: альманах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 465–479.
3. Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17–19 веков. М.: Искусство, 1990. 191 с.
4. Ходзуми Икан. Подарок из Нанива: запись бесед с Тикамацу о театральном искусстве / Пер. с яп. В. Марковой // Японская классическая драма XIV – XV и XVIII веков. М.: Худ. лит., 1989. С. 443–447.
5. Bowers F. Japanese theatre. Tokyo: Tuttle, 1980. 295 p.
6. Сердюк Е. А. Пространство в японском театре и изобразительное искусство // Материалы научной конференции (1978): театральное пространство. М.: Советский художник, 1979. С. 81–93.
7. Кужель Ю. Л. Японский театр нингё Дзёрури. М.: Наталис, 2004. 477 с.

УДК 792.5, 782

*Е. Е. Киселёва*

ДВЕ «ДИДОНЫ».

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО В XVII И XVIII ВВ.

Эволюция итальянского оперного либретто XVII — XVIII вв. — это последовательная смена нескольких стилистических концепций. Каждая из них по-своему трактовала соотношение музыкального, театрального и зрелищного компонентов оперы. Наиболее прогрессивной в итоге оказалась драматургическая модель *opera seria*, окончательно утверждённая в творчестве Пьетро Метастазиио (1698–1782) и просуществовавшая, с некоторыми модификациями, до конца XIX в. Однако реализация её была бы невозможна без достижений предшествующих этапов. Одним из них является период 1640-х — 1670-х гг., связанный с господством венецианских оперных театров и насаждаемых ими принципов создания оперного спектакля<sup>1</sup>. К нему относят деятельность выдающегося драматурга музыкального театра Джованни Франческо Бузенелло (1598–1659). Сравнить особенности либретто *opera seria* с качественно отличным от него венецианским либретто середины XVII в. можно на примере *drammi per musica* двух равно-великих либреттистов. Это «Покинутая Дидона» Пьетро Метастазиио и «Дидона» Джованни Франческо Бузенелло. Обе фабулы базируются на фрагменте из «Энеиды» Вергилия, что позволяет наглядно проследить структурные различия указанных моделей либретто.

История безутешной царицы Карфагена привлекала внимание музыкантов и до Метастазиио, чьё сочинение с музыкой Доменико Сарро увидело свет в Неаполе в 1724 г., как минимум трижды. В 1641 г. в Венеции была представлена «Дидона» Франческо Кавалли на либретто Бузенелло, в 1689 г. появилась опера «Дидона и Эней» Генри Пёрселла<sup>2</sup> на либретто Наума Тейта и в 1693 г. в Париже состоялась премьера лирической трагедии «Дидона» Анри Демаре, либретто Луизы-Женевьевы Жильо де Сентанж. Вероятнее всего, два последних текста не были известны Метастазиио<sup>3</sup>. Однако с произведением Бузенелло он, несомненно, был знаком, поскольку заимствовал некоторые идеи итальянского предшественника

<sup>1</sup> Первым в истории публичным оперным театром был театр Сан Кассиано, открытый в Венеции в 1637 г. на средства аристократического семейства Трон.

<sup>2</sup> Единственная в творчестве композитора опера со сквозным музыкальным развитием, «Дидона и Эней», была написана для частного женского пансиона Приста в Челси, там же она впервые была исполнена.

<sup>3</sup> «Дидона и Эней» Тейта вообще была мало известна за пределами Англии. Что же касается *tragédie en musique* Жильо де Сентанж, то Метастазиио был предельно далёк от французской оперной модели. Он являлся одним из тех либреттистов, в чьём творчестве окончательно определилось своеобразие жанра *opera seria*. Посему, даже если он и имел представление об этой «Дидоне», поскольку вообще был осведомлён о французской культуре того периода, он никак её не воспринял.

и использовал их в своей работе. Одна из них — появление в стенах Карфагена царя гарамантов Ярбы. У Вергилия этот герой, сватавшийся к Дидоне и получивший отказ из-за её вдовьего обета вечно хранить верность погибшему супругу Сихею, упоминается и также играет существенную роль в развитии сюжета. До него доходят слухи о союзе Элиссы и Энея, он просит отца-Юпитера отомстить за свой позор, и бог отправляет к Энею Меркурия. Посланник должен укорами в лености ускорить отъезд троянца с африканских берегов. Однако,

«Царь [Ярба] в исступленье души, оскорбленный горькой молвою,  
Перед лицом великих богов к алтарям припадая,  
Руки к небу воздев, горячо молил громовержца» [1, с. 184],

не покидая пределов своего царства. То, что Ярба у Бузенелло и, следом за ним, у Метастазиио, активно вовлечён в соперничество с Энеем, значительно обогащает интригу и драматургические возможности сюжета.

«Дидона» Дж. Ф. Бузенелло, созданная в середине XVII в., — типичное барочное либретто. Драмы для музыки этого типа разительно отличаются от либретто предшествующего периода, прочно связанных с первыми операми, возникшими в кругу Флорентийской Камераты в конце XVI — начале XVII вв.<sup>4</sup> Родство с пасторалью накладывало отпечаток на их тематику и композицию. То были стихотворные драмы с небольшим числом действующих лиц (4–6), мифологические персонажи перемешивались с аллегорическими; велика роль хора, из которого попеременно выделялись солисты. Чаще всего в этих либретто есть аллегорический пролог, действие поделено на 5–6 сцен, каждая из которых может являться самостоятельным актом. «В отличие от интеллектуального флорентийского, барочное (сперва римское, а потом, по наследию, венецианское) либретто создавалось для публичных театров и должно было отвечать вкусам толпы, то есть совмещать зрелищные, фантастические элементы, занимательную интригу, и впоследствии приправлялось музыкальными эффектами» [2, р. 28]. В венецианских либретто камерность пасторальных опер уступила место эпическому размаху, а меланхоличная буколика — роскошному сценическому визуальному ряду.

В трёхактной опере Бузенелло действуют двадцать пять персонажей (античные героини соседствуют с богами, чьи выходы делали обоснованным использование сценических машин) и хор — роль его, правда, крайне невелика. «Текст оперных либретто, наполовину стихотворный, наполовину прозаический, был необычайно цветистым и вычурным... он отличался разнообразием тематики и пестротой фабульной ткани» [3, с. 157]. Однако избыточность и многослойность либретто в определённой мере отвечают духу первоисточника. Сам автор в *Argomento*<sup>5</sup> к «Дидоне» настаивал на близости своих драм к испанской драма-

<sup>4</sup> Первой оперой традиционно считается «Дафна» Якопо Пери на либретто Оттавио Ринуччини, представленная во Флоренции в 1597 г.

<sup>5</sup> В пер. с итал. — «содержание», «краткое изложение», «тема». В либретто серьёзной оперы так обозначается вступительное слово драматурга, поясняющее происхождение сюжета и указывающее на источники, в которых он был почерпнут.

тургии «золотого века», по крайней мере, в том, что касается соблюдения правила трёх единств. В критике же традиционной стала параллель между либретто Бузенелло и драмами У. Шекспира, поскольку в обоих случаях соседство комических и серьёзных эпизодов отражает многогранность конфликта.

Либретто вмещает содержание четырёх первых песен «Энеиды» Вергилия, однако Бузенелло выстраивает их в хронологическом порядке. События, составляющие рассказ Энея о захвате Трои данайцами и о его бегстве из павшего города (Вторая песнь у Вергилия), превращены в первый акт оперы. Третью песнь Вергилия, повествующую о семилетних скитаниях энеидов по морю, либреттист опускает, и напрямик из Илиона Эней попадает на ливийское побережье (Первая песнь «Энеиды»), что составляет второй акт оперы. Четвёртая песнь поэмы, повествующая о любви героев и их расставании, воспроизведена в третьем акте оперы. Действие разворачивается на небесах (споры богинь о судьбе Энея), в царстве Нептуна и среди смертных. Эти события изложены в 35 сценах (10 сцен в I акте, 13 — во втором и 12 — в третьем) с Прологом, отданным богине Ириде. Также в опере находится место для хореографической интермедии (между вторым и третьим актами), представляющей танец мавров, спутников Ярбы.

Образцовое либретто венецианской модели, «Дидона» — это ещё и авторское литературное произведение. Внешне действие концентрируется вокруг судьбы Энея, как это было у Вергилия, однако фактически в драме Бузенелло нет protagonista. В первом акте главенство Энея оспаривает линия Кассандры, а в двух последующих его оттесняет Ярба, выведенный в качестве комического персонажа, «типажа, уже известного литературной комедии шестнадцатого века, а также и комедии дель арте» [4, р. 182]. Лишившись разума после отказа Дидоны, он принимает на себя функцию авторского голоса: произносит едкие тирады, тексты которых напоминают злободневные сатиры Бузенелло. В то же время, у Дидоны и Энея нет даже любовной сцены, а в финале она становится женой Ярбы, то есть формально либретто имеет *lieto fine*<sup>6</sup>. Всё это демонстрирует абсолютно противоположную относительно *Метастазии* эстетическую программу Бузенелло. *Метастазии* показывает идеальных в своих добродетели и мужестве героев, развитие действия доказывает, сколь правомерны их претензии на высшую награду — счастье, любовь, трон. Иначе у пессимиста Бузенелло, в чьей драматургии человеческие стремления и порывы не имеют решающего значения. «Он слабо верил в Честь, Долг и Жертвенность, понимая, что жизнь идёт своим чередом вопреки всем добрым побуждениям и выпрепленным идеалам» [5, р. 32]. Циничности в его героях более, чем духовности, однако они не являются отрицательными персонажами, поскольку Бузенелло не делит мир на героев и злодеев. «Вместо однотипных трафаретных существ, которые надолго утвердятся на сцене после него, он создавал обычных смертных со своими достоинствами и недостатками» [6].

<sup>6</sup> В пер. с итал. — «счастливый финал».

В этом *dramma per musica* нет откровенного смешения комических и серьёзных эпизодов, хотя в середине XVII в. подобные сочетания уже практиковались. Однако к концу каждого акта либреттист сбивает пафос пересказом событий в пародийном тоне. Таковы сцены Синона (I акт VIII сц.) и трёх сплетничающих дам (II акт XI сц. и III акт IX сц.), трезво и прагматично комментирующих происходящее с центральными персонажами. При инсценировании поэмы Вергилия некоторые персонажи должны были неминуемо переменить свою драматическую суть. Так, Синон, хитроумный грек, благодаря которому Троя отворила ворота деревянному коню, утратил героические свойства и сделался трусливым хвастуном, в то время как Кореб обрёл подлинное величие, которым не наделил его Вергилий.

Текст либретто Бузенелло разделён на стихотворную (для арий, в тексте их девятнадцать) и прозаическую (для речитативов) формы, но в целом не систематизирован. Арии ещё не обрели единообразия — есть и короткие ариетты-четверостишия, и огромные монологи. Например, ария Кассандры в IV сцене I акта состоит из семи шестистиший, в которых упоминаются события Троянской войны. Рыхлая с формальной точки зрения, ария у Бузенелло имеет экспозиционное значение, она не побочна сюжету (на позднем этапе, в том числе у Метастазиио, ария зачастую превращалась в абстрактный лирический фрагмент). Вновь эти функции ария обретает в эпоху романтической оперы (*melodramma*) в XIX в. — например, в нарративной балладе.

«Покинутая Дидона» Метастазиио создавалась в иных эстетических условиях. К началу второй четверти XVIII в., то есть к моменту вступления автора на литературно-музыкальное поприще, текст оперного либретто уже был канонизирован, чему более всего способствовала деятельность либреттистов-членов Академии «Аркадия». В их кругу окончательно оформился изначально литературоцентристский жанр *opera seria*: возвышенный сюжет, очищенный от комических и фантастических элементов, аллегорических прологов, эпилогов, *deus ex machina* для развязки (соответственно — почти полный отказ от машинерии); ориентация на античную, реже — средневековую, историю. Ярко выраженное пасторальное начало, обусловленное программой «Аркадии», совмещается с эстетическими принципами французской классицистской драматургии. По законам классицизма регламентировалось построение отдельной оперной сцены как последовательности речитатива (диалог либо реплика одного персонажа) и арии — монолога. «Обе части были идеально сбалансированы по времени, а именно длительность быстро произносимого речитатива равнялась длительности «распетого» восьмистишия арии. Это своеобразное хронометрирование сцены придавало строгую пропорциональность каждой из них и стройность драме в целом» [7]. Строго оговаривалось количество арий и их расположение в либретто в зависимости от ранга персонажа<sup>7</sup>. Кроме того, две соседние сцены в большинстве

<sup>7</sup> «Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных лица в опере — должны спеть по пяти арий: страстную (*aria patetica*), блестящую (*di bravura*), арию, выдержанную в ровных тонах (*aria parlante*), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (*aria*

случаев связаны общим персонажем — своеобразное «цепное дыхание», также коренящееся в принципах классицистской драматургии [10, с. 240–247]. Сильвио Стампилья и Апостола Дзено утвердили правило написания либретто на «тоscanском вольгаре» как литературном языке, изобилующем локальными диалектами итальянского. Здесь вновь заявила о себе ориентация «Аркадии» на классическую словесность, поскольку вольгаре — язык Данте, Боккаччо, Петрарки.

Следует добавить, что монолог-ария у Метастазии имеет подчеркнута музыкальную двухчастную форму. Два контрастных четырехстишия как нельзя лучше подходят для типа арии *da capo*, необычайно популярного в XVIII в, при котором первое четырехстишие и связанный с ним музыкальный материал повторяются после основной части с варьированием. Кроме того, в либретто Метастазии содержится не только предписанный дуэт главных героев, но и небольшие текстовые переключки (на уровне реплик), рассчитанные на репризность музыкальной ткани.

В опере того периода существовало негласное правило: не применять траурных финалов. Однако в либретто «Покинутая Дидона» Метастазии отходит от всех канонов и создаёт настоящую трагедию с *funesto fine*<sup>8</sup>, как того и требовала лежащая в её основе поэма Вергилия<sup>9</sup>; в то же время, оно превосходно отражало свою эпоху.

Как было указано выше, Метастазии воспользовался драматургической находкой Бузенелло и сделал Ярбу, под вымышленным именем прибывшего в Карфаген сватать Дидону за царя мавров, одним из ключевых звеньев интриги. К четырём персонажам, почерпнутым у Вергилия (Дидона, Эней, Ярба и сестра Дидоны,

*brillante*). Нужно, чтобы каждая сцена заканчивалась арией; чтобы один и тот же герой не пел двух арий подряд, чтобы две, схожие по характеру арии, не исполнялись сразу же друг за другом. Нужно, чтобы первый и второй акты заканчивались ариями более значительными по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах. Нужно, чтобы во втором и третьем актах либреттист выделил два больших интервала: один — для обязательного речитатива, за которым следует претенциозная ария (*di tranbusto*), а второй для большого дуэта, причем не надо забывать, что в этом дуэте должен петь главный герой или главная героиня» [8, с. 215–216]. К 15 ариям главных героев (2 в первом акте, 2 во втором и 1 в третьем акте у каждого, что позволяло сделать развязку динамичной) следовало добавить 11 арий второстепенных персонажей: «Вторая актриса и второй дискант не могут иметь более трёх арий, а остальные лица должны довольствоваться одной, самое большее двумя ариями... Никогда не давать арий патетических, бравурных или рондо второстепенным персонажам. Этим беднякам не пристало выставлять себя на вид» [9, с. 254–255].

<sup>8</sup> В пер. с итал. — «траурный финал», «похоронный финал».

<sup>9</sup> В списке источников сюжета Метастазии также указывает «Фасты» Овидия. В 3 книге, в разделе «15 марта. Иды», Овидий рассказывает о захвате Карфагена Ярбой, который здесь, как и у Вергилия, приходит в город, а не находится в нём («Нумиды мчатся, спеша полонить беззащитное царство, Ярба, неистовый мавр, овладевает дворцом»), об изгнании Анны, сестры Дидоны, из Карфагена, её скитаниях, приюте у Энея, о коварстве его супруги Лавинии, о гибели Анны в волнах Нумидии и о культе Анны Перенны, с нею связанным. Все эти события случились после смерти Дидоны и не могли послужить материалом для драмы Метастазии. Но невысказанная любовь Анны к Энею была описана лишь Овидием, эта линия пришла в либретто Метастазии непосредственно из «Фастов» [см. 11, с. 314–320].

переименованная из Анны в Селену), добавлены два наперсника: Осмида, придворный Дидоны, и Араспе, спутник Ярбы. Несмотря на обозначенное в списке действующих лиц служебное положение, они также вовлечены в интригу, которая, как и в большинстве либретто Метастазиио, концентрируется вокруг любовно-матримониальных отношений. Помимо центральной пары Дидона — Эней, любовные узы связывают Ярбу и Дидону, Селену и Энея (героиня втайне томится по возлюбленному сестры), Араспе и Селену (галантные безответные ухаживания мавра). Внешне к любовной интриге не имеет прямого отношения Осмида, который строит козни, дабы взойти на престол Карфагена. Но и он оговаривается, что Дидона, в уплату его бесценных услуг, могла бы избрать его в супруги.

Лаконичная экспозиция (что далеко не всегда удавалось автору) подана в первой сцене, в речитативном монологе Энея: он заявляет о необходимости покинуть Дидону. В первых же строках драмы излагается сюжет поэмы Вергилия. Метастазиио пропускает встречу героев, возникновение любовного чувства, момент, когда Меркурий сообщает Энею веления богов<sup>10</sup>. При развитой интриге Метастазиио не рассказывает сюжет, а подхватывает его нити на той стадии, когда их остаётся лишь привести к кульминации и стремительной развязке. Как и Расин, он изображает «страсть в её последнем, завершающем напряжении, когда одним махом действие переносится через все предшествующие этапы экспозиции, зарождения, развития, отступлений, возвращений. Есть только завершающая катастрофа, взятая в кульминационном пункте. Действие стягивается к некоему мигу, запечатлевающему высшее напряжение человеческой воли и страсти» [12, с. 19].

Следующие 56 сцен «Покинутой Дидоны», разделённые на 3 действия, посвящены последним часам пребывания Энея в Карфагене. Он проходит через все стадии нерешительности, сожалений, ревности к сопернику, становится объектом шантажа Дидоны. В начале III акта он принимает окончательное решение следовать своей судьбе, и ни мольбы-проклятия Дидоны, ни признание Селены, что она всегда любила его, не могут удержать героя. Через Селену он посылает Дидоне последний совет — стать женой Ярбы, и уплывает со своими спутниками. Последние 15 сцен драмы разворачиваются без участия главного героя, что было неслыханным для серьёзной оперы. Более того, четырнадцать из них, в апартаментах Дидоны, написаны речитативом с вкраплением единственной арии Ярбы: он угрожает, что уничтожит Карфаген, если Дидона его отвергнет, что напрямую относится к сюжету. Ария лишена поэтической образности и лиричности, присутствующих стихам Метастазиио. Это, как и использование речитатива на протяжении всего финала, позволяет добиться напряжения, динамики. Действие не останавливается для патетических душевных излияний героев, оно не тормозится вставными номерами. Наоборот, короткие реплики, которыми перебрасываются персонажи, передают не только их панику, но и задают темп действию.

<sup>10</sup> Например, в либретто Н. Тейта были эпизоды интимного празднества в лесу и встречи Энея с вестником Юпитера.

Ярба в бессильной злобе поджёт город, воины-мавры мародёрствуют на пылающих улицах. Приближённые Дидоны мечутся в поисках спасения: стражи Карфагена в ужасе разбежались, помощи ждать неоткуда. Но не это занимает Дидону: все её мысли — о предателе-возлюбленном. Нарастающее напряжение отражено в ремарках: «Пламя начинает виднеться в отдалении», «За окном рушатся несколько зданий, разгорается огонь во дворце». Царица отрекается от богов: «Что боги? Всего лишь пустые имена. Упования безумцев! Богов нет, или они очень несправедливы!» Все до одного приближённые оставляют Дидону. В финальном монологе-речитативе она предсказывает, что её гибель будет роковым предзнаменованием для великих замыслов Энея<sup>11</sup>.

Напряжённость финала сочетается с салонным мироощущением персонажей в духе XVIII в. (особенно это касается женщин), что позволило Франческо де Санктису назвать Дидону и Селену «Лизеттой и Коломбиной в царских мантиях» [13, р. 358]. Действительно, все персонажи Метастазіо, вплоть до его последних пьес, будут отмечены сильнейшим влиянием рококо. И лишь в нескольких случаях трагическая героиня преобладает над чувствительностью. Дидона обретает царское величие только в момент пожара в Карфагене. До этого она уговаривает, просит, притворяется безразличной («Прошли те времена, Эней, когда Дидона думала о тебе»), разыгрывает перед Энеем спектакль с замужеством. Суть многих диалогов персонажей можно охарактеризовать словом «мариводаж». На протяжении всей пьесы героиня ведёт себя как любовница-амогоса и только в финале обретает трагедийный статус «царицы». Селена, несмотря на затаённое чувство к Энею, умело кокетничает с Араспе, речи её пристали не принцессе из трагедии, а салонной жеманнице. При этом линия Селена — Араспе не превращается в полноценную сюжетную линию, парную основной. Некоторые последующие произведения Метастазіо строятся на ренессансо-пасторальном взаимодействии двух любовных пар, когда «обе в равной степени драматичны или, говоря иначе, трагикомедийны, как „аверс“ и „реверс“ одной медали» [14, с. 33–34]. Здесь же существуют лишь «подголоски» к основной сюжетной линии.

Либретто имеет несомненно трагический финал и завершается смертью титульной героини. Но должна ли эта смерть происходить прямо на сцене, на глазах у зрителей? Вопрос остается открытым. Издания дают разноречивые сведения относительно последней ремарки. Содержащееся в современных вариантах пространное указание «Произнеся последние слова, Дидона в гневе и отчаянии устремляется к горящим руинам дворца и теряется в клубах дыма; пламя над нею вспыхивает с новой силой», впервые появилось в испанском издании 1752 г., подготовленном Карло Броски (Фаринелли). Вероятно, в данном случае при печати либретто ориентировались на партитуру, где подобная ремарка была, поскольку в ранних версиях либретто она отсутствует (среди них можно указать неаполитанскую типографии Франческо Риччардо 1724 г. и венецианскую, осуществлённую

<sup>11</sup> Ср.: «Пусть для него моя смерть зловещим знаменьем будет!» (у Вергилия) и «Умру, и пусть неверному Энею моя судьба станет зловещим предзнаменованием на пути его» (у Метастазіо).

в 1725 г. типографией Марино Россетти). В несколько сокращённом виде («Бросается в огонь») это указание венчает парижское издание типографии Килó 1755 г.<sup>12</sup>

Важно отметить, что Метастазियो не позволяет героине «выговорить» свою смерть. Она предчувствует, предвидит гибель в огне, но драматург не показывает в тексте предсмертную агонию Дидоны, реплики её предельно эмоциональны, но не конвульсивны. Нужно дождаться «Катона в Утике» (1727) Метастазियो, чтобы услышать в монологе героя его угасание (что предполагает показ смерти непосредственно на сцене).

Менее чем за столетие исканий и экспериментов драматурги от музыки видоизменили не только текстуальные особенности либретто, но и тип зрелища в оперном театре. Приближение к классицизму заставило их отказаться от масштабных эпических полотен в пользу строгой и уравновешенной драмы межчеловеческих отношений. Требование «чистоты жанра», явившееся реакцией на подчас вульгарное смешение трагических и комических эпизодов, привело к развитию комической оперы — изначально в виде интермедий в антрактах «серьёзной оперы», а позднее и как самостоятельного жанра. Либреттисты стремились ко всё большей «музыкализации» вербального компонента оперы и даже к доминированию текста над музыкой, что стало возможным в эпоху Метастазियो. Поиски продолжают следующие поколения либреттистов, которые не раз вступят в диалог со своими предшественниками, иногда опровергая их достижения (примеры можно найти в оперной практике второй половины XIX — начала XX вв.). Однако каждый из этих этапов ценен сам по себе, о чём свидетельствует сегодняшний беспримерный интерес к опере XVII — первой половины XVIII вв.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Вергилий П. М. Энеида* // Вергилий П. М. Собрание сочинений. СПб: Биографич. Институт «Студия Биографика», 1994. С. 121–371.
2. *Celletti R. Storia del belcanto*. Firenze: discanto edizioni, 1983. 211 p.
3. *Мокульский С. Итальянская литература: Возрождение и Просвещение*. М.: Искусство, 1966. 250 с.

<sup>12</sup> Эти издания чаще всего осуществлялись по следам определённого спектакля. Неаполитанское 1724 г. было подготовлено после премьеры оперы Доменико Сарро в театре Сан Бартоломео, это был первый опыт сотрудничества Метастазियो с композитором в жанре «серьёзной оперы». Венецианское издание 1725 г. было связано с постановкой оперы Томазо Альбиниони, а мадридское 1752 г. — со спектаклем в королевском театре Буон Ритиро по случаю «пресветлого дня рождения Его Величества католического короля господина нашего дона Фердинанда VI», музыка Балдассаре Галуппи. Девятитомное собрание сочинений Метастазियो, изданное типографией Килó, было подготовлено к печати Раньери де' Кальцабиджи, знаменитым либреттистом следующего поколения, драматургом-соавтором К. В. Глюка.

4. *Livingston A. G. F.* Busenello: La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello. Venezia: Officine Grafiche V. Callegari, 1913. 483 p.
5. *Smith P. J.* The tenth muse: A historical study of the Opera libretto. New York, 1970. 417 p.
6. *Tanner M.* Crowning glory: Monteverdi, «L'Incoronazione di Poppea» // *The Spectator*. 2005. 12 March. P. 13.
7. *Шабанова О.* У истоков итальянского Просвещения: Мелодрама А. Дзено [Электронный ресурс] URL: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml) (дата обращения 24.01.2015).
8. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии: Жизнь Россини. М.: «Музыка», 1988. 637 с.
9. *Гольдони К.* Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. В 2 т. Л.: ACADEMIA, 1933. Т. 1. 538 с.
10. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века: Эпоха Метастазии. М.: Классика-XXI, 2004. 766 с.
11. *Овидий П. Н.* Фасты // Овидий П. Н. Наука любви. Новосибирск: Прогресс, 1990. С. 247–407.
12. *Большаков В. П.* Жан Расин: (350 лет со дня рождения). М.: Знание, 1989. 63 с
13. *De Sanctis F.* Storia della letteratura italiana. Napoli, 1903. 465 p.
14. *Молодцова М.* «Верный пастух» Джован-Баттисты Гуарини и пасторальный спектакль XVI века // *Театрон*. 2012. № 2. С. 26–44.

УДК786.2; 78.071.1–2

*М. В. Смирнова*

## В. ГОРОВИЦ ИГРАЕТ МУЗЫКУ С. РАХМАНИНОВА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Интерпретация музыки Рахманинова — одна из серьезных проблем современного фортепианно-исполнительского искусства. Обладая неповторимым размахом и роскошью виртуозного романтического пианизма, композитор создал и зафиксировал в звукозаписи исполнительскую концепцию собственных произведений. Концепция эта сделалась эталонной для последующих поколений концертующих артистов и учащихся. В этом плане фортепианная музыка Рахманинова оказалась в особом положении по сравнению с музыкой других композиторов романтического направления. И поныне устойчиво держатся в трактовке сочинений Рахманинова исполнительские стереотипы, имеющие своей основой авторскую интерпретацию.

Определяя сущность художественной позиции Рахманиова-пианиста, Д. Житомирский вводит понятие «концертности» не как жанровой категории, а как психологического феномена. Термин «концерт» происходит от латинского слова «соствязание». Понятие это включает в себя такие категории как спор, полемика. Применительно к эстетической позиции Рахманинова «концертность» можно трактовать как отношение творца к миру в индивидуализированной форме. Л. Гаккель говорит о преобразении Рахманиновым романтической концертности на русский лад: «Эта истовость русская, Россией рожденная и полнящаяся русским бытием» [1, с. 85], — подчеркивает он.

Звукозапись хранит разные варианты авторской интерпретации, и сила их воздействия не ослабевает со временем. Мало кому по плечу противопоставить свою игру авторской и тем самым оспорить основные параметры композиторских трактовок. Между тем, наступили иные времена, изменился стиль фортепианной игры, а также характер слушательского восприятия. Сделалось насущно необходимым «новое философское удивление перед всем» (М. Бахтин). В глубине рахманиновской музыки заложена экзистенциальная проблематика, к постижению которой пианисты XXI в. пытаются найти свой путь. Тем важнее для современных музыкантов, особенно молодых, прислушаться к игре тех мастеров прошлого, которые нашли в прочтении рахманиновских сочинений собственный оригинальный ракурс видения. К таковым можно отнести В. Софроницкого, В. Горовица, С. Рихтера, В. Клайберна и др.

Легендарному Владимиру Горовицу — младшему современнику композитора — принадлежат в этой области подлинные прозрения. С Рахманиновым Горовица роднило многое, и, прежде всего, — тяготение к абсолютно прекрасному, идеальному и потому недостижимому. В интерпретации музыки Рахманинова Горовиц — подлинный романтик, если под романтизмом понимать «наиболее современное, наиболее сильное выражение красоты» (Ш. Бодлер).

Горовицу, так же как и Рахманинову, не чужда была психологическая раздвоенность. Устремленность к запредельным скоростям он переживал как восторг, упоение и как знак грядущей катастрофы. Пристрастность к достижению подобных экзотических состояний Б. Пастернак называл «чисто русской тягой к чрезвычайности». В игре артиста нашли отражение едва ли не все иррациональные стихии человеческого духа. По воспоминаниям Б. Асафьева, Горовиц находился порой на грани опасных *tubato*, поражал «буйностью пробега на далекое пространство, когда страшно становилось за дыхание» [2, с. 262–263]

Вспомним ослепительное исполнение Горовицем Третьего фортепианного концерта, приведшее в восхищение самого автора! Творение это привлекало Горовица не только роскошью и силой — оно требовало предельного напряжения исполнительской воли, раздвигало границы возможностей инструмента. «В таких произведениях как Третий концерт Рахманинова Горовиц заглушал оркестр... Было что-то пугающее в том, что такая гигантская энергия находится под контролем одного человека», — писал американский критик Г. Шонберг [3, с. 381–382].

Безудержный в своих виртуозных проявлениях, Горовиц обладал редкостной, граничащей с хладнокровием, артистической выдержкой. Это поразительное умение владеть собой на эстраде также сближает Горовица с Рахманиновым, беспредельные темпы которого всегда находились под уздой железного ритма. Властный артистический почерк, подчеркнута резкая акцентуация также сближают Горовица с Рахманиновым. Вместе с тем, Горовиц принадлежал к иной, нежели Рахманинов, исполнительской генерации, что накладывало на его игру заметный отпечаток. Горовиц пленял аудиторию неповторимым качеством, которое можно определить как «ретроискушение», «ретронаваждение». Двуми Янусом называл Горовица Д. Рабинович и был глубоко прав. В искусстве мастера резко столкнулись и стихия прошлого, и власть современности.

В репертуар Горовица входило большое число рахманиновских произведений, однако записал он лишь избранное, что побуждает задуматься. Третий концерт пианист записывал трижды — в 1930, 1951 и 1978 гг. Сопоставление этих записей позволяет проследить нелегкий путь исканий музыканта: на смену ослепительному блеску молодости в пятидесятые годы приходит более спокойная гамма красок. Мастер постепенно отходит от демонической виртуозности и склоняется к сдержанности, философичности. Что касается интерпретации конца семидесятых годов, то вновь, но на ином духовном уровне возвращается артист к былой нервной обостренности. Известно, что на склоне дней Горовиц мечтал сделать еще одну, возможно, совсем иную запись Третьего концерта. Замысел этот, увы, ему так и не довелось осуществить.

Из рахманиновских сочинений крупной формы Горовицем была записана также Вторая фортепианная соната *b*-moll op.36. В ее исполнении он объединил первую и вторую авторские редакции сонаты, предложив собственный оригинальный вариант, который был одобрен композитором. Из рахманиновских пьес в репертуар Горовица входили «Прелюдии», «Музыкальные моменты», «Этюды-картины». Артист любил выстраивать свои концертные программы исключительно из миниатюр, которые он считал своеобразным «сверхжанром».

Горовиц — один из немногих пианистов, осмеливавшихся открывать соль-ные концерты миниатюрами, что чрезвычайно сложно для артиста даже столь высокого ранга в плане психологическом. Артист в целом склонялся к исполнению достаточно лаконичных программ, предпочитая много играть «на бис». Весьма часто он открывал или же завершал свои выступления пьесами Рахманинова, из которых записал три «Этюда-картины» (es-moll op. 33 № 5, C-dur op. 33 № 2, D-dur op. 39), две «Прелюдии» (gis-moll op. 32 № 12, g-moll op. 32 № 5), два «Музыкальных момента» (es-moll op. 16 № 2, h-moll op. 16 № 3) и «Польку» V. R. op. 303.

Немало сказано о безмерной певучести рахманиновского тона, о «глубине погружения его артистического резца» (Г. Коган). Звуковая насыщенность во многом определяла узнаваемость ярко индивидуального почерка Рахманинова-пианиста. «Золотой» звук Горовица — также подлинный эстетический феномен — имеет несколько иную, нежели у Рахманинова, природу. Туше Горовица отнюдь не столь насыщено, плотно и вибрантно, как у композитора, оно скорее приковывает слух энергией звуковой атаки. Пианист склоняется к фортепианным тембрам несколько иного эстетического плана — острым, звонким, четко очерченным.

Рахманинов «покоряет силой и какой-то одинокостью, присущей русским интеллигентам, великолепным представителям русского рода ментальности», — заметил Л. Наумов [4, с. 192]. «Изломная и смутная славянская тоска — скука и даль» (Ф. Лорка) нечто совсем иное, более сильное и глубокое, чем просто печаль. Скорее — это состояние бескрайности и безысходности, навеянное русскими степями.

В исполнении Горовица нет нагнетающего трагизма Рахманинова-пианиста. Торжествуя свободно ощущает себя Горовиц в рахманиновской звуковой стихии, наслаждаясь ее бесконечно восходящей мелодикой и мощным, неукротимым наплывом волн. В потоке пространства-времени исчезает скорбь, и музыка обретает жизнеутверждающее звучание. Возможно, именно эта особенность игры Горовица и побудила Д. Дюбала заключить, что пианист в записях даже «более, нежели сам автор, концентрируется на эпической стороне музыки» [5, с. 346]. С этим утверждением можно поспорить. На наш взгляд, игра Горовица по глубине психологизма выходит за рамки эпического. Моментами мастер восходит на уровень экстатического, что знаменует некую новую ступень постижения рахманиновской музыки. П. Флоренский полагал, что экстатическое в музыке невозможно выразить звуками современных инструментов и слишком рационализованной ритмикой нашей культуры. Рахманинов — своей музыкой, а Горовиц — игрой, оспаривают это утверждение.

Оригинально и прочтение Горовицем знаменитой рахманиновской «Польки» V.R. op. 303. Изысканно, с долей аристократического небрежения, играет ее Горовиц. По сравнению с автором он преподносит «Польку» более капризно, экстравагантно. Покоряет видеозапись одного из поздних концертов Горовица, где он прикасается к инструменту абсолютно плоскими пальцами, достигая подлинной феерии, блаженства, восторга! Рояль звучит под пальцами пианиста неправдоподобно полетно, легко! Невольно вспоминается столь почитаемый

Рахманиновым Н. Метнер, который, сожалея об утрате пианистами туше «prima ballerina», призывал: «Благодушие, улыбка! Инструмент никогда не поддается насилию!» [6, с. 8].

Горовиц на протяжении всей своей долгой жизни искал собственный путь в интерпретации произведений Рахманинова. Изучение его трактовок может помочь современным молодым пианистам преодолеть штампы в интерпретации сочинений композитора, во власть которых столь многие попадают. К этим штампам можно отнести «искушение прогреметь» (С. Рахманинов), ложный пафос и претензии на глубокомыслие. «Вязнуть в трясине глубокомыслия — дурная черта», — с иронией замечал Горовиц. Нельзя не согласиться с Б. Асафьевым, который полагал, что самое главное в преподнесении музыки Рахманинова — это «качество осмысленного произнесения».

Искусство Рахманинова во всех его проявлениях таило в себе постоянную внутреннюю полемику, борьбу с половодьем чувств, со стихией. «Самая трудная проблема, стоящая и по сей день перед каждым творцом — быть кратким и ясным», — говорил композитор [7, с. 126]. Это устремление предопределило и безупречную логику рахманиновской музыкальной формы, и неповторимую скульптурность его исполнительского почерка. Роскошь романтического пианизма сочеталась в искусстве мастера с самообузданием, с непреодолимым и страстным тяготением к аскетизму. «... в мыслях русских людей о земле есть какое-то стремление к покою, к тишине, <...> к замкнутости и одиночеству, — признавался композитор. — Мне кажется, в каждом русском человеке есть что-то от отшельника» [7, с. 52].

Отсюда — и сама природа эволюции рахманиновского творчества. Пленительный восторженный мелодизм, насыщенная кантилена — сильнейшие черты музыки композитора — постепенно отходят на второй план, уступая место философски углубленному раздумью. Суровее, строже становится и гамма красок. Стремлением к лаконизму обусловлены те изменения, которые композитор вносит в новые варианты своих сочинений. По признанию Рахманинова, ему близка была позиция А. Чехова, утверждавшего, что писать — это значит больше вычеркивать. С течением лет всё большую скупость, строгость обретают интонации исполнительского почерка пианиста, а ритм Рахманинова по неумолимой, непреклонной равномерности и резкой акцентности становится стальным.

Исследователи усматривают в рахманиновском культе ритма предвосхищение обостренных стилистических исканий композиторов последующих времен. Быть может, эволюцией своего творчества композитор указал будущим поколениям исполнителей пути, по которым должна пойти интерпретация его музыки? В искусстве существуют «странные сближения», и Рахманинов, не принимавший «модернизма», многие искания грядущего предчувствовал и предугадал.

Для того, чтобы сказать новое слово в интерпретации рахманиновской музыки, пианистам настоящего и будущего необходимо бережно и терпеливо вслушиваться в творческое послание гениального композитора и исполнителя своим потомкам. «Очень трудно анализировать источник, вдохновляющий творчество, — говорил Рахманинов. — Так много факторов действуют здесь сообща. И, конечно,

любовь, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения <...>  
Любить — значит соединять воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии» [7, с. 94–95].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Изд. 2-ое. Л.: Музыка, 1990. 286 с.
2. *Асафьев Б.* Критические статьи и рецензии. Из наследия конца десятых — начала тридцатых годов. М. — Л.: Музыка, 1967. 300 с.
3. *Шонберг Г.* Великие пианисты. М.: «Аграф», 2003. 416 с.
4. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза: беседы с Катериной Замоториной. М.: РИФ «Антиква», 2002. 329 с.
5. *Дюбал Д.* Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. 375 с.
6. *Метнер Н.* Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 2011. 62 с.
7. *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.

УДК 787.61

*Ю. А. Финкельштейн*

## ГИТАРА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б. В. АСАФЬЕВА: ЖАНРЫ, СТИЛЬ

В истории русской музыки и русского музыкознания, наверное, нет другой подобной фигуры, столь значительной, как Борис Владимирович Асафьев (1884–1949). Асафьев признан одним из самых выдающихся русских музыкантов первой половины XX в. Один из его современников, Ю. А. Кремлев, пишет о нем: «Асафьев — живое оправдание полноценности музыковедения — молодой и так много обещающей науки о самом волнующем из искусств» [1, с. 16]. Однако музыковедение — не единственный предмет, который интересовал Асафьева. Известно, что многосторонний, увлеченный музыкант легко переходил от одного вида деятельности к другому, от анализа — к сочинению музыки. Создание музыкальных произведений помогало ему, как ученому, понять некоторые музыкальные структуры изнутри, анализ чужой музыки — творить собственные опусы.

В данной статье мы хотели бы сфокусировать внимание на композиторской деятельности Асафьева, а именно — на произведениях, написанных им для классической гитары. Вопрос «Асафьев и гитара» довольно актуален: Асафьев стал первым композитором в истории отечественной музыки, создавшим в начале XX в. Концерт для классической гитары с оркестром. Цель статьи — рассмотреть особенности произведений Бориса Владимировича Асафьева для гитары, определить их значение в контексте истории гитарного исполнительства и репертуара.

Критики подчеркивают, что композиторская и аналитическая деятельности в творчестве ученого имели положительное влияние друг на друга. Так, Е. М. Орлова пишет: «Исследовательские устремления Асафьева особенно благотворно сплетаются с его композиторской практикой» [2, с. 251]. Будучи творческой натурой, музыкант многие свои теоретические идеи воплощал на практике.

Через много лет после смерти ученого исследователи отмечают, что «в необычной многоаспектности деятельности Асафьева кроется одна из загадок его феномена. Все сферы, в которых он проявлял себя, были для него органично связаны и взаимодействовали между собой. В исследованиях музыки неопределимую помощь Асафьеву оказывал композиторский опыт, который облегчал проникновение в суть исследуемого явления, позволял уловить необычайно тонкие, индивидуально неповторимые черты творчества того или иного композитора, равно как и выявить приметы стиля» [3, с. 10].

Талантливый и увлекающийся, он обращался в своем творчестве практически ко всем жанрам. В 1939 г. композитор впервые обращается к гитаре. Что же способствовало этому?

Для того чтобы понимать, в каких условиях возникли гитарные сочинения Асафьева, необходимо ясно представить себе картину состояния гитарной музыки в его время.

Искусство гитарного исполнительства, гитарная литература и репертуар находились в конце XIX в. в состоянии упадка — как на территории Западной Европы, так и в России. В нашей стране шестиструнная гитара, кроме всего прочего, стала считаться «вражеским» западным инструментом (по сравнению с получившей статус «русского» инструмента семистрункой).

В начале XX столетия классическая гитара переживает свое «второе рождение». Она выходит из тени и появляется на сцене все чаще; профессиональные композиторы вводят гитару в состав оркестра (Г. Малер, И. Ф. Стравинский), ансамбля. Мощным стимулом к возрождению гитарного искусства как в Европе, так и в нашей стране, стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В двадцатые годы XX в. мир был потрясен его искусством игры на классической гитаре. Исполнитель покорила весь мир своим мастерством и трактовкой инструмента, который в тот момент переживал некоторое забвение. А. В. Луначарский писал о нем: «Трудно представить себе такое полное преодоление границ инструмента — и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, — в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью» [цит. по: 4, с. 79]. Безусловно, гитарист разумно выбирал репертуар и делал мастерские переложения музыки для других инструментов.

Одной из главных заслуг Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. Именно по его заказу были созданы концерты для гитары с сопровождением оркестра малого состава М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, А. Тансмана, Э. Вилла-Лобоса, А. Гауга, Х. Родриго — так был возрожден жанр гитарного концерта в XX в. По справедливому утверждению Б. Вольмана, «Сеговия ... широко раскрыл окно в музыку, заинтересовал гитарой настоящих музыкантов и сделал многих гитаристов музыкантами. С его помощью возродилась старая и родилась новая художественная гитарная литература» [4, с. 93]. После посещения Сеговией нашей страны (в 1926, 1927, 1930 и 1936 гг.) интерес музыкантов к шестиструнной гитаре начинает постепенно возрастать. Отзывом на выступления Сеговии явилось создание пьес для гитары советскими композиторами. В статье «Гитара в фаворе» музыкант писал: «Я бы хотел также вызвать симпатию русских композиторов к этому прекрасному инструменту, великолепному выразителю духа народных песен» [цит. по: 5, с. 125].

30-е годы XX в. — время расцвета композиторской деятельности Бориса Асафьева. Концерты Сеговии, безусловно, стали одним из факторов, повлиявших на композитора и вдохновивших Асафьева на создание музыки для гитары. Он с восхищением говорит о безграничных возможностях гитары в руках Сеговии: «...Я люблю этот тонко чувствующий инструмент. Под пальцами первоклассного

испанского гитариста Сеговии он становился гибким, послушным выразителем и глубокого раздумья, и томной любовной романтики, и изысканной орнаментальной лирики, и задорных искристых ритмов старинных танцев, и импровизацией. Игра Сеговии — это воскресший мир безграничной человеческой фантазии» [6, с. 290–291].

Однако обращает на себя внимание тот факт, что сочинения Асафьева для гитары возникают не сразу же вслед за прошедшими концертами маэстро. Из воспоминаний композитора мы узнаем, что на возникновение гитарной музыки Асафьева оказало влияние его тесное знакомство с гитаристом Василием Яшневым, ученики которого исполняли ему произведения Моцарта, Паганини и других мастеров. Яшнева убеждал Асафьева сочинять для гитары. В рукописи «Моя музыка» композитор описывает это время: «Летом в Луге я впервые принялся за упорную работу над фортепианным стилем и инструментовкой, но записывал мало, боясь рецидивов глухоты. Но в конце лета композитор Яшнева привел ко мне наиталантливейших юношей — гитаристов из Лен Дома пионеров. Гитару я знал, но полузабыл. Тут же я увлекся, вновь изучил инструмент, и вскоре стали возникать:

24 прелюда для гитары (вероятно, остались у Яшнева)

Концерт для гитары (дата исполнения на Ленрадио, кажется, весной 1941 г. под управлением Рабиновича не помню)

Цикл: Романсы и песни для гитары соло» [7, с. 20–21].

В связи с просьбами В. И. Яшнева написать для гитары композитор вспоминает: «Я попытался. Стал думать, как вызвать в себе интонации гитары, а самое существенное — понять смысл гитарного голосоведения. Вспоминаю: струны гитары, если их расположить звукомерно, составляют пентатонный ряд (ми – соль – ля – си – ре – (ми) или соль – ля – си – ре – ми). Архаичность истоков несомненна [...] Тембр гитары слышу ясно. Стараюсь вести свой слух в двух направлениях: к романсно-импрессионистской стилистике (от лютневых импрессий) и к русской высокой классике вариаций и пьес различной жанровости первой половины XIX века вплоть до лирики „разночинного“ романа» [8, с. 291].

Итак, в 1939 г. были созданы Концерт для гитары с оркестром, 24 прелюда для шестиструнной гитары, шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло. Повествуя о создании своих сочинений для гитары, Асафьев упоминает о том, что он также сочинил вариации на тему романа П. И. Чайковского «Мой костер в тумане светит»<sup>1</sup>. Эти сочинения были написаны за несколько дней, в очень короткий срок. «Освоив на нескольких миниатюрах специфику этого инструмента, сразу же написал Концерт для гитары с оркестром. Не имея перед собой мировых аналогов, но предвидя концертную судьбу этого, по его словам, „тонко чувствующего инструмента“!», — констатирует В. И. Попов [9, с. 279]. Справедливо утверждение композитора Игоря Рехина: «В истории гитары в России заслуга Бориса Владимировича Асафьева (1884–1949) состоит в том, что

<sup>1</sup> Рукопись этого сочинения не обнаружена.

он одним из первых осознал и оценил возможности шестиструнной гитары как композитор-профессионал! Он понимал, что в России, как и в Европе, интерес к гитаре усиливается» [10, с. 47].

Поражает факт обращения к инструменту, специфика которого была поначалу совершенно незнакома Асафьеву. В. И. Попов обращает внимание на то, что композитор подошел к задаче сочинения как ученый — сначала осмыслил природу и возможности гитары теоретически, понял его интервалику, технологию звукоизвлечения: «Ставлю перед собой интонационную задачу: вызвать в сознании музыку, которая должна принадлежать только и обязательно гитаре, ее квартовой интонационной природе (но с полутоново-заполненной тетраходностью) и тембровости...» [8, с. 292]. О своем интонационном методе сочинения музыки Асафьев пишет: «Итак, я сознательно пользуюсь интонационным методом, и вовсе не отрицаю права за композитором пользоваться личным субъективным, ему присущим языком, указываю, что при этом в музыке, как в литературе громадное значение имеет при отборе «словаря» или граней языка данного произведения оглядка на живые интонации эпохи, о которой идет речь, и взгляд вокруг себя, в современность, для учета восприятия слушателя и его слуховых навыков» [6, с. 309].

Важно, что гитарные сочинения были созданы в период работы исследователя над вопросами тембра в музыке. «Создание произведений в камерных, симфонических, хоровых жанрах неустанно стимулировало мысль Асафьева к анализу явлений тембра в музыке — так же как одного из интонационно-смысловых проявлений музыкальной речи. Особенно в этом отношении показателен процесс создания его Концерта для гитары, который он называл „стилевыми изысканиями на интонационной основе“» [2, с. 256–257].

Обратившись к нотной записной книжке Бориса Асафьева (хранится в РГАЛИ), мы обнаружили произведения, написанные им для шестиструнной гитары<sup>2</sup>. Сохранился автограф композитора с записью 12 прелюдов для гитары<sup>3</sup>. Эти пьесы были созданы в местечке Луга, где композитор отдыхал летом на даче. Асафьев указывает место, где были сочинены миниатюры, причем дважды: в начале цикла и еще раз — в конце, рядом с указанием даты их создания. Поразительно, что все они были написаны им в один день — 10 сентября 1939 г.

**Прелюды** представляют собой миниатюры этюдного характера. Они невелики, каждый приблизительно занимает страницу рукописного нотного текста или даже меньше. В основе каждого из них лежит какой-либо характерный прием игры на гитаре. Этим они сопоставимы с этюдами Ф. Сора, Д. Агуадо, М. Джулиани, Э. Вилла-Лобоса. Так, первый прелюд основан на технике арпеджио:

<sup>2</sup> В списке музыкальных произведений Асафьева, найденном в архиве РГАЛИ, указаны следующие опусы: 24 прелюдии для гитары; Концерт для гитары с оркестром, дир. Рабинович. Исп. на Ленрадио, весна 1941 г. и в Доме пионеров; Цикл романсов для гитары соло. Вышеперечисленные сочинения написаны в 1939 и 1940 г.

<sup>3</sup> Очевидно, это те произведения, которые Асафьев упоминает в своих записях как 24 прелюдии для гитары, потому что совпадает дата создания.

## 12 Preludes for Guitar

### Prelude I

Revised and edited by Мксана Орее

Boris Asafiev (1884-1949)

Luga, 10, IX 1939

Тональности прелюдов чередуются в следующем порядке:

*e-moll* – D-dur – A-dur – a-moll – F-dur – B-dur – d-moll – G-dur – c-moll – E-dur – H-dur – e-moll

Как можно заметить, композитор постепенно, через тональности первой степени родства, приходит из *e-moll* в далекую «бемольную» сферу (*F-dur*, *B-dur*, *d-moll*), а затем снова через диезные тональности возвращается в *e-moll*, создавая тональную арку между первым и финальным прелюдом. Также немаловажно, что композитор использует тональности, удобные для исполнения на гитаре.

**Концерт** для гитары с оркестром стал одним из значительных достижений Асафьева-композитора. Поразителен факт замечательного совпадения: в том же году были написаны Концерты для гитары с оркестром Марио Кастельнуово-Тедеско и Хоакина Родриго. Сам композитор Асафьев высоко оценивает этот свой опус: «Главное же: солидный трехчастный Концерт для гитары с оркестром (струнным с инкрустацией кларнета и литавр) в стиле русской европейской классики. Это была большая художественная удача» [цит. по: 9, с. 276]. Премьера Концерта Асафьева состоялась весной 1941 г., за несколько недель до начала войны. Солистом выступил ученик В. И. Яшнева – В. Кузнецов, дирижировал Н. Рабинович. Талантливым исполнителем Концерта Асафьева был также ленинградский

гитарист Л. Ф. Андронов<sup>4</sup>. Этот концерт занял прочное положение в его репертуаре, он исполнял его неоднократно.

В разговоре о жанре концерта для гитары с оркестром в отечественной музыке необходимо бегло вспомнить концерты XIX в. Первое упоминание существования этого жанра в России относится к 1815 г., когда был написан концерт для гитары Ашанина. Также известно о существовании концерта для гитары Николая Макарова (1840). К сожалению, материалов этих произведений найти не удалось. Позднее, с развитием гитарного искусства, композиторы стали обращаться к этому жанру гораздо чаще. Стремительное развитие инструмента и совершенствование техники исполнения на нем способствовали созданию большого количества новых произведений для гитары, в том числе и в концертном жанре. Известны концерты для гитары с разными составами Н. Речменского, А. Иванова-Крамского, П. Панина, В. Шебалина, И. Рехина, Э. Денисова, В. Цытовича, Е. Подгайца, Н. Кошкина, В. Бикташева, В. Козлова, А. Шевченко, Б. Сазонова, В. Харисова, Р. Калимуллина.

Исследователь гитарного творчества Асафьева В. И. Попов утверждает, что академик не был знаком с зарубежной гитарной музыкой<sup>5</sup>. «В Советском Союзе, отгороженном железным занавесом от остального цивилизованного мира, при весьма скудной, отфильтрованной информации из-за рубежа, при отсутствии в СССР выдающихся исполнителей гитаристов, Асафьев не знал о существовании классиков гитары XIX века: Фердинандо Карулли (1770–1841), Фернандо Сора (1778–1839), Мауро Джулиани (1781–1829), Дионисио Агуадо (1784–1849), Маттео Каркасси (1792–1853), тем более, не мог знать советский академик музыки о том, что этими авторами написаны и ими же исполнены (!) Концерты для гитары и оркестра» [9, с. 279].

Концерт Б. Асафьева представляет собой привычную композицию из трех частей, в основе крайних частей лежит сонатная конструкция. Главная драматургическая идея первой части заключается в противопоставлении светлой и мрачной образных сфер. Этот контраст прослеживается не на уровне главной и побочной партий, а на уровне экспозиции и разработки. Тема главной партии, которая первоначально проводится в мажоре и представляет собой утверждение, в пространстве всей части формы зачастую меняет свое настроение и проводится композитором в минорных модификациях. При этом она приобретает иной смысл, становясь мрачным императивом, входя в конфликт с материалом побочной партии, которая в основном появляется в светлом и радостном варианте. Так как мелодии в модифицированном виде появляются в разработке, то основным контрастом первой части становится столкновение ярких светлых образов экспозиции и темных состояний разработки.

<sup>4</sup> В 1973 г. фирма «Мелодия» выпустила запись Концерта Асафьева в исполнении Льва Андропова и камерного оркестра солистов Ленинградской государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича. Дирижер народный артист РСФСР В. Федотов. Исполнение Концерта — значительное художественное достижение Льва Андропова, тонкого музыканта, продемонстрировавшего отличное владение современной гитарной техникой.

<sup>5</sup> Свою точку зрения автор статьи основывает на том факте, что имена этих столпов гитарной классики не фигурируют в трудах Асафьева.

Первая часть Концерта — *Allegro moderato* — звучит в тональности *G dur*, это традиционное сонатное *allegro*. После двутактового вступления на фоне поддержки струнных появляется ясная одноголосная песенная мелодия главной партии<sup>6</sup>:

Мелодия проста, напевна, пластична, она несет собой радостное весеннее настроение, светлый образ. Основы тематизма мелодии главной партии песенные, в традициях русского классицизма — мелодий М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова. Вспоминаем, что сам композитор писал о концерте: «Я сочетал основные принципы русского классического стиля (в основе своей, конечно, глинкинского) с народно-подголосочным развитием» [8, с. 293]. Явление песенности для Асафьева неразрывно связано с идейно-этическим содержанием русской музыки: «Он утверждает мысль о том, что подлинно правдивое искусство должно быть мелодично, напевно, в нем должно ощущаться живое человеческое дыхание», — констатируют исследователи [3, с. 252]. Вначале мелодия проходит у гитары, затем ее проводят виолончели. Один и тот же тематизм, проходя в том же регистре, наполняется иным содержанием: основная мелодия, проходя у виолончелей, становится более лиричной, тягучей, «полноводной», насыщенной.

Сразу же в рамках этого раздела тема главной партии получает свое развитие. В разделе связующей появляется новый материал, который впоследствии композитор будет развивать в разработке — он основан на секвенциях, главной его функцией преимущественно становится модулирование в тональность побочной партии.

Побочная партия начинается в тональности *B dur*, ее мелодия — певучая и льющаяся, но в меньшей степени, чем мелодия главной партии; скорее, она более игривая. Почти полностью материал звучит у гитары, лишь в конце раздела появляются подголоски и реплики кларнета.

Разработка начинается в тональности *d moll*: после светлой и весенне-радостной экспозиции слушателя ввергают в мрачный сумрак минорных тональностей. Материалом мотивной разработки становятся интонации темы главной партии.

<sup>6</sup> Начало партии гитары приводится по изданию 2001 г., издательство «Орфей».

Элементы ее мелодии проводятся на фоне пульсирующего доминантового органного пункта в низком регистре поочередно то у виолончелей, то у гитары соло. Второй раздел разработки, контрастный по настроению, основан на материале связующего раздела экспозиции. В музыку прорывает яркий радостный мажор. На протяжении разработочного раздела первой части композитор чередует волны, основанные на тематизме главной партии: он развивает основной мотив и мотивы связующего раздела. Постепенно напряженное состояние нагнетается. Заключительный раздел наполнен отголосками связующей партии; в нем композитор использует подголосочность. На этом этапе концерта напряжение постепенно улетучивается, после чего появляется тема побочной партии — это начало зеркальной репризы концерта.

Материал побочной партии проводится в главной тональности (*G dur*). Музыка звучит так же, как в экспозиции, и проводится практически только у гитары, лишь потом постепенно появляется оркестр. В завершении раздела побочной партии вместо разрешения в основную тональность доминантовый аккорд переходит прерванным оборотом в *Es dur*: так начинается Каденция, вдумчивый монолог. Композитор наполняет типичную для композиции концерта часть формы глубоким содержанием — каденция становится интимным лирическим высказыванием солиста, полным сомнений и исканий. В ней композитор проводит основной тематизм в том порядке, в котором он следует в экспозиции. Начинается каденция с решительных интонаций главной партии. В каденции, которая исполняется ритмически свободно, композитор старается использовать типичные исполнительские приемы игры на гитаре. В заключительном ее разделе звучат отголоски побочной партии — ее светлая модификация. Вслед за каденцией проводится стремительная кода, утверждающая радостное настроение, в ней проходит тема главной партии в сжатом виде.

Вторая часть (*Andante, e moll*) представляет собой трехчастную композицию. Она полностью звучит у гитары соло. На первый план выходит противопоставление двух граней лирического образа. Чередование аккордов (композитор уплотняет мелодическую линию, проводя ее параллельными секстаккордами), звучащих на тоническом органном пункте, создает угнетенное настроение:



Композитор использует флажолеты на фоне повторяющейся тонической квинты в басу в завершении раздела, в них растворяется основной тематизм:

Andante (Не спеша)

Центральный раздел ознаменован появлением контрастного образа; минор сменяется мажором (тональность *G dur*), на смену подавленному настроению приходит образ легкого парящего вальса, звучащего как воспоминание. Мелодия проводится то в верхнем, то в нижнем голосе:

Allegro scherzando (Скоро, шутливо) poco rit.

В вальсе несколько эпизодов, танцующие образы в них появляются и исчезают, как карнавальные маски. В мелодии второго эпизода вальса есть отголоски музыки предыдущего раздела. В завершении повторяется материал первого вальсирующего эпизода, замыкая форму. Вальс улетучивается, и вновь звучит заунывная мелодия начала части.

Третья часть — *Allegro non troppo*. Финал концерта стремителен и краток — в исполнении Льва Андропова он звучит менее двух минут<sup>7</sup>. Основная мелодия

<sup>7</sup> Отметим, что весь концерт звучит в исполнении этого гитариста 17 минут 20 секунд, первая часть длится 8 минут 50 секунд, вторая — 6 минут 15 секунд (материал Всесоюзной

представляет собой стилизацию народной плясовой. Она написана в строфической форме. Средний эпизод звучит у оркестра — композитор вводит новый тематизм у струнных в высоком регистре, но в средних регистрах спрятана основная тема. В репризе снова звучит строфа основной плясовой, она проводится в мажоре, как и в начале ее исполняет гитара в сопровождении оркестра. Подчеркивая танцевальность и народные истоки мелодии, исполнители начинают припев в более медленном темпе, а в небольшой коде, которая следует сразу за припевом, мотив звучит, все более ускоряясь. Хочется отметить, что исполняя мелодию в народном духе, гитара приобретает черты тембра балалайки, это становится особенно заметно в высоком регистре. Кода строится на основном тематизме финала; в последних ее тактах композитор сжато проводит мотив главной партии первой части — тем самым перебрасывая тематическую арку от начала к концу и замыкая конструкцию концерта.

После создания Концерта для гитары с оркестром в 1940 г. Асафьев пишет **шесть романсов-песен** в старинном стиле для шестиструнной гитары соло. Эти пьесы представляют собой миниатюрные сочинения. Они эксплуатируют ясную мелодику в ярко выраженном национальном русском стиле. Зачастую композитор использует в них диатонические лады, что усиливает их связь с русской музыкой. По фактуре эти пьесы напоминают русский романс — в них присутствует выразительная песенная мелодия, сопровождаемая аккомпанементом:

The image shows a musical score for guitar solo, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante' at the beginning and 'poco animando' at the start of the fourth staff. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also performance markings like '3' (triplets) and 'a tempo' at the end of the piece. The notation includes treble clef, notes, rests, and chords.

студии грамзаписи «Мелодия», запись 1966 г. Ансамбль солистов Академического симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии, дирижер — Федотов Виктор Андреевич).

Можно предположить, что сам жанр инструментального романса и возник в воображении композитора в связи со спецификой гитары и историей исполнительства на ней. Возникает аллюзия с семиструнной гитарой — с одной стороны; также романсы ассоциируются с многолетней традицией использования гитары как аккомпанирующего инструмента.

В заключение отметим, что произведения Бориса Асафьева имели большое значение для развития русской гитарной музыки. В частности, Концерт для гитары с оркестром оказался одним из первых в XX в. произведений для гитары подобного масштаба.

Говоря о концертах для гитары с оркестром, возникших в том же году (имеются в виду концерты Х. Родриго и М. Кастельнуово-Тедеско), отметим, что они, конечно, никак не могли повлиять друг на друга. Однако, сравнивая их, хочется подчеркнуть одну деталь, которая в полной мере проявилась во всех трех опусах: тематизм этих концертов берет свои истоки в музыкальном фольклоре. Так, Концерт «Аранхуэс» соткан из испанских музыкальных интонаций, финал концерта Марио Кастельнуово-Тедеско также основан на ритмах и мелодиях в национальном стиле. Концерт Асафьева, по утверждению самого композитора, эксплуатирует основные принципы русского классического стиля. Фантазируя на эту тему, можно предположить, что такой концерт вполне мог написать М. И. Глинка или А. П. Бородин — характер тематизма и принципы развития материала продолжают традиции русской симфонической музыки. Вспомним, что эта тенденция — проникновение национального в музыку профессиональных композиторов — имела огромное значение в начале XX в. «На рубеже XIX и XX веков европейская профессиональная музыка вступает в фазу активного взаимодействия с фольклором» [11, с. 13]. Тенденция нашла свое наивысшее проявление несколько позже, когда на витке повышенного интереса к фольклору возникает музыкальный стиль И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д. Мийо, М. де Фальи, Л. Яначека, Б. Мартину и многих других композиторов.

Вероятно, что *тембр* гитары определил инструментовку концерта Асафьева, состав оркестра в нем. Учитывая довольно скромные акустические возможности гитары, Асафьев сокращает оркестр — он оставляет струнный квартет, кларнет и литавры. Такой ансамбль, во-первых, звучит достаточно насыщенно, несмотря на свою камерность; с другой стороны — не заглушает гитару. Кажется, композитор делает все для того, чтобы гитару было слышно. Во второй части она звучит вообще без сопровождения оркестра, соло. Отсутствие партии оркестра во второй части концерта только усиливает тембровый контраст середины с крайними частями — тем торжественнее звучит единственное *tutti* оркестра в финале. Вспоминая слова композитора об *интонационной* природе тематизма данного концерта, можно предположить, что не только особенности инструментовки концерта, но также и характер тематизма, и принципы развития, и используемые жанры — практически все черты стиля были определены именно *тембром* самого инструмента, для которого создавалась эта музыка.

Подчеркнем, что на момент создания Асафьевым музыки для гитары соло и Концерта в русской музыке практически не существовало достойных сочинений

для гитары. Асафьев стал первым русским композитором в XX в., начавшим создавать репертуар для шестиструнной гитары. Таким образом, можно утверждать, что концерт Асафьева для гитары с камерным составом стал одним из первых в русской музыке опусов в этом жанре. Конечно, внимание к гитаре такой фигуры, как Асафьев, позволило вывести ее из того полузабытого состояния, в котором она пребывала уже несколько десятилетий. Сегодня можно констатировать, что произведения Асафьева для гитары способствовали созданию оригинального репертуара для шестиструнной гитары, выходу инструмента на концертную эстраду, появлению профессиональных педагогов и исполнителей.

Взявшись за создание музыки для гитары, композитор подошел к этому вопросу с позиции как миниатюрных жанров, так и глобального (концерт). При этом лежит на поверхности факт двустороннего прочтения жанра миниатюры в гитарном творчестве композитора: его прелюды соответствуют общеевропейским тенденциям существования жанра, в то время как романсы для гитары соло синтезируют русские традиции. Можно утверждать, что гитарная музыка Асафьева по всем параметрам ответила тенденциям времени — и по используемым жанрам (концерт и прелюды стали данью мировой и общеевропейской традиции, а романсы для гитары-соло вбирают русские традиции бытования инструмента) и по средствам своего воплощения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кремлев Ю. А.* Игорь Глебов — музыковед русский. Статья. 10 февраля 1945, автограф, с дарственной надписью Асафьеву // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 888.
2. *Орлова Е. М. Б. В. Асафьев.* Путь исследователя и публициста. Л., Музыка, 1964.
3. *Орлова Е. М., Крюков А. Н.* Академик Борис Владимирович Асафьев: Монография. Л.: Советский композитор, 1984. 272 с.
4. *Вольман Б. Л.* Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. 188 с.
5. *Вайсборд М. А.* Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Советский композитор, 1989. 208 с.
6. *Асафьев Б. В.* Мысли и думы. Ч. I. О себе. Глава 9, 10. Рукопись. 24 декабря 1941–19 января 1942 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 351.
7. *Асафьев Б. В.* Моя музыка (сжатый обзор). Рукопись. 1946 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 415.
8. *Асафьев Б. В.* Мысли и думы. Ч. I. О себе. Глава 7, 8. Рукопись. — 24 декабря 1941–19 января 1942 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 350.
9. *Попов В. И.* Диалоги о гитаре. И не только о ней: Кн. 2. СПб: ИД «Петрополис», 2009. 559 с.
10. *Рехин И. В.* Академик Асафьев и гитаристы / Вариации на тему «Гитара в России». Субъективные заметки о путях развития гитары с точки зрения композитора // Журнал «Гитаристъ». № 1. 2006. С. 47–48.
11. *История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие.* / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2007. 576 с.

УДК 792.01

К. Б. Венгерова

## ПРИНЦИПЫ ОПОЯЗа И ФОРМОТВОРЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Начнем с того, что искусствоведческий метод, которым заявила себя с середины десятых годов двадцатого века русская Формальная школа (прежде всего, легендарный ОПОЯЗ — «Общество по изучению поэтического языка»), и сегодня остается в рабочем арсенале гуманитарного знания. Современные отечественные и зарубежные исследователи<sup>1</sup> единодушно признают: формалистам хватило двух десятилетий для того, чтобы изменить сами каноны построения «научной поэтики», следовательно, не только оказать воздействие на ход дальнейших научных исследований, но и запрограммировать их генетически. Альтернативные паралингвистические и философские стратегии двадцатого века, имеющие ту же исходную систему, — семиотика, структурная поэтика, теория коммуникации, — влились в общеевропейский контекст после Второй Мировой войны. В отличие от всех других<sup>2</sup> именно Формальная школа проводит линию водораздела, устанавливает предмет своего изучения «поэтику» и художественные приемы по ее организации, — занимается *искусством, как таковым*. Формальный метод утверждает специфичность каждого вида искусства, среди его главнейших принципов: установка на самоцельность воспринимательного процесса в искусстве, рассмотрение художественных произведений как формы, устроенной из соответствующего материала.

Наконец, еще одно очень важное отличие (кстати, возможно, повлиявшее на судьбу школы не в меньшей степени, чем вышеупомянутый научный критерий): существование и развитие идей школы формалистов в неразрывной связи с художественной практикой. Творчество российского и зарубежного авангарда 1910–1920 гг., назначив эстетике кардинально новые задачи, тем самым предоставило молодым ученым-искусствоведам такой заряд энергии, с которым их критические отклики на непосредственные события культурной жизни становились, по ходу дела, научными выкладками. И в таких условиях наука становилась важным фактором литературного бытия. В этой «веселой науке»<sup>3</sup> теория имеет обратной стороной практику: Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, не говоря уже о В. Б. Шкловском, — не только академические ученые, но универсальные сочинители, литературные экспериментаторы, которые ставят опыты в связи с самыми передовыми задачами художественного процесса. А именно, пишут романы

<sup>1</sup> См.: Э. Кейр, О. Ханзен-Леве, М. Я. Ямпольский, Я. С. Левченко

<sup>2</sup> Герменевтика и метод интерпретации произведения, семиотика, социологический подход, история общественной мысли, психоаналитический подход, культурно-исторический анализ

<sup>3</sup> Словосочетание — название книги Ф. Ницше

по новой технике, преподают, устраивая необычные семинары для учеников — талантливых литературоведов, создают сценарии, проверяя, «как сделано кино» и осваивая законы кинофабрики. Многократны их обращения к сотрудничеству с современными художниками, неизменно очень интересные (вспомним опыты творческого взаимодействия с футуристами, «ЛЕФ», В. Э. Мейерхольдом, М. И. Роомом, С. М. Эйзенштейном, ФЭКСами). Подчеркнем, что каждый из ученых-формалистов является и остается в русской культурной традиции деятелем искусства, азартным игроком на поле современной художественной истории<sup>4</sup>. «Теоретик-авангардист» — так принято было называть Шкловского, но в определенном смысле можно отнести это определение и к Б. М. Эйхенбауму, к О. М. Брику в аспекте их инновационного теоретического мышления и диалектически игрового стиля творческого бытования.

Что касается философских истоков Русской формальной школы: повторимся, формалистический подход к факту, либо процессу искусства, декларативно отграничивает поэтику от метода смысловых интерпретаций. Даже вне зависимости от этого данная искусствоведческая парадигма является настолько неожиданной в общем направлении русской философской мысли, занятой по преимуществу религиозным содержанием, что сравнить ее должно, например, по степени новизны и силы производимого впечатления, сопротивления академизму, «адогматике», может быть только с опубликованием трудов парадоксального Льва Шестова, его трудами о Ф. Ницше, Л. Н. Толстом; ведь в 1905 г. выходит основополагающий «Апофеоз беспочвенности», который, по афористичности и смелости явился предтечей литературоведческих работ Шкловского и др. Впрочем, если принять во внимание общеевропейский художественный контекст, прослеживаются как связи, располагающиеся в пространстве современной им мысли,<sup>5</sup> так и исторические параллели. Теория европейского романтизма в двадцатом веке дает новые всходы, и достаточно большое значение в этом смысле представляет научное движение русского формализма.

Видимо неслучайно, что русская формальная школа с начала своего существования имеет репутацию романтической науки. Отметим такие атрибуты, как программный интерес к странному (ключевая формалистская теория «остраннения», как закона искусства), пафос мастерства (целесообразного и функционального подхода к художественному творчеству), антибуржуазное настроение, вкус к эстетическому построению документальных фактов, вплоть до «делания» биографии.

Именно в эпоху романтизма, точнее, романтической школы в Германии, силами Фр. Шлейермахера заложены основания герменевтики (метода искусствозна-

<sup>4</sup> Выступления—«скандалы» на публичных культурных диспутах, газетные острополюмические публикации о том, как «функционируют» произведения искусства — то, без чего не представить историю Формальной школы.

<sup>5</sup> Назовем А. Бергсона (1859–1941), воздвигшие его философии интуитивизма становится понятным еще из ранних статей Шкловского; Г. Вельфлина (1864–1945), знаменитого теоретика и историка живописи и архитектуры, который называл себя «искусствоведом-формалистом», полагал главнейшей профессиональной задачей описание и анализ пластической формы.

ния, выдвинувшего задачей разработку универсальных принципов *понимания*). Корни формалистической теории также следует усматривать в эстетическом мышлении поэтов и философов XIX в., имея в виду, прежде всего, немецких романтиков. Теоретики формализма — это полноправные участники авангардного движения (художественного) в условиях революционной ломки мира (социальной). В данной ипостаси существование формальной школы сравнимо с положением романтического течения в Германии начала XIX в.; школы, в которой, по словам исследователя зарубежной литературы Н. Я. Берковского, жило «миропонимание сверстников великой революции» [1, с. 35], с ее идеей творимой жизни, жизни, которая не «отображается, но выражается в произведении искусства» [1, с. 36].

Недаром среди йенских романтиков все тяготели к критике и теоретической деятельности, литературным открытиям, переоценке ценностей. Как напоминает историк Берковский, «Людвиг Тик был единственный продуцент — производящий автор. Все остальные скорее филологи и т. д., чем художники. Эта особенность лежит в самом романтическом строе: стремление к теоретизации вместо продуцирования» [1, с. 55]. Воззрения йенских романтиков, напомним, создают представления о том, что поэзия как таковая является философской формой. Если есть предшественники у формалистской концепции разделения поэтического и прозаического языков по разным законам функционирования, то это немецкие романтики. Поэзия, следуя Ф. Шлегелю и Новалису, есть реальное, «незамутненная истина», философия являет собой теорию поэзии. Во «Фрагментах» Новалиса выясняется механизм романтической поэзии: «обыденному придается высший смысл, привычному таинственный вид, знакомому достоинство незнакомого, конечному видимость бесконечного < ... > искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными в этом и состоит романтическая поэтика» [2, с. 59–60]. Здесь мы находим возможный зачин идеи «остраннения», центрального понятия искусства для Формальной школы. Таково самое существо немецкой романтической поэтики, романтическая ирония, как сказал бы Шкловский, «мерцающая иллюзия». Более того, продолжая начатое, Новалис высказывает мысль, что должно быть открыто «искусство писать книги». Участники шлегелевского общества занимались реабилитацией той самой поэтики (музыкальности, театральности), которую формалисты впоследствии постановили, как предмет своего научного исследования. Наконец, даже в самом эстетическом и бытовом облике формалистов, глашатаев авангардного движения двадцатого века, можно предположить, есть память об атмосфере и иронических масках братьев А. и Ф. Шлегелей, Новалиса, Г. Гейне, поэтов, публицистов, «эллинистов» и теоретиков эстетики йенской школы.

По мысли В. М. Жирмунского, романтизм — это не просто литературное направление, но явление стиля, устойчивые черты которого проявляются в произведениях литературы в различные периоды [3, с. 134–137]. Романтическая эстетика производит новый виток в России в начале XX в. (имеются в виду новые художественные направления, возникающие в противоборстве с классическим искусством).

Центральным для нас является то, что формалисты остались в истории культуры глашатаями авангардного и футуристического движения XX в., его лучшими теоретиками и проводниками. Питательной средой им служит весь модерн в совокупности как художественное мировоззрение начала нового века, переосмысляющее классику (все его разнообразные тенденции, включавшие европейскую живопись, скульптуру, архитектуру, новую философию, этику и лирику), и его мощная творческая ветвь русского символизма (творчество В. И. Иванова, В. Я. Брюсова, В. С. Соловьева), в котором уже выражается одним из главных принципов — стремление перекинуться за границы искусства, претвориться в повседневности.

Вспомним Андрея Белого (которого Виктор Шкловский считал интереснейшим писателем своего времени). По его мысли, театр имеет мистическое свойство, а человек творящий возвышается до роли демиурга и приобщается к божественному всеединству: «Есть ли это акт религиозного действия? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности» [4, с.158]. Театру, волей символиста, предназначается стать своеобразным синтезом искусств, и далее — распространиться до пределов действительности. «Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение — жизнью. Форма искусства стремится здесь расшириться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова», ибо «самую жизнь должны претворять мы в драму» [4, с. 153]. Т. е., пространство жизни структурируется, складывается в искусную текстовую вязь. Символистские литераторы (Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, В. Я. Брюсов, А. Белый) в своих статьях тяготеют к театру эзотерическому, таинственному, выстроенному на религиозных началах, предчувствуя новые способы выражения мистических сущностей, по-новому ощущая художественную форму искусства, возвещающая преобразования нового театра и театральной техники.

Опять-таки, произведения символистов, их самобытные эстетические свойства (предмет анализа Эйхенбаума и его соратников) и сама идея символов (в любом из которых присутствуют означаемое и означающее), что не поддаются прямому толкованию, однозначным трактовкам, иницируют усложненное читательское и зрительское восприятие. Ведь при таких условиях, когда читателя, зрителя или слушателя «подстрекают» к иррациональному восприятию, к творческому принятию возможности самых разных интерпретаций, и выясняется: «как сделано» это и есть «что сделано».

Ориентированность символистов на новаторство в формотворчестве, на игру в области синтаксиса и семантики, находит свой апофеоз в ритмизированной «Глоссолалии» Белого, «заумной» поэме с идеей текста как Творения мира, с непосредственным «содержанием» в виде звуковых ассоциаций, где языковая реальность уподоблена вселенной. Кстати, сам автор называет ее «*жестом утраченного содержания*». Этот настоящий семиотический эксперимент по обнаружению единиц смысла и их расшифровке, несомненно, рифмуется с концепциями современной ему лингвистики и, разумеется, должен быть близок опоязовской филологии, хотя и не может еще быть признан «заумью» по футуристическим меркам.

Как нам известно, грандиозные перемены рубежа веков, прежде всего в области новоевропейского естествознания, физики и технологии, отказ от идеала объективности в науке, обоснование релятивистской картины мира, приводят к новому заданию в искусстве. Инновационной, авангардистской эстетике поручается не только романтически воссоздавать альтернативную действительность, но и организовать новые механизмы для восприятия значений. Футуристы, абстракционисты, конструктивисты, дадаисты, сюрреалисты относимы к авангардизму по принципам категорического отвержения прежних ценностей, по устройению новых отношений субъекта и объекта в искусстве, перевертыванию эстетических и этических ценностей. Кажется подчас, что в своем творческом стремлении к многомерности, объемности, разнообразию отображения они стремятся к возведению художественных проектов на каркасе математики, биологии, психологии (психоанализа) и техники. Авангардные творцы кардинально меняют оптику и «психофизиологию» видения в искусстве, обнажая природу художественных приемов: так разрушается перспектива, уходит принцип «миметической» изобразительности, «картинность», в живописи возникают абстрактные направления, диктует законы кубизм, который смещает угол зрения на объект и задает новый способ смотрения (видения). Арнольд Шёнберг предлагает двенадцатитоновую музыкальную систему, положившую начало серийной технике в музыке, — специфика авангарда неизбежно вела к осознанию новой чувствительности, нового типа взаимодействия искусства с миром, к необходимости перемен в искусствоведческой парадигме. Два этих *противонаправленных импульса*, которые колеблются в художественной культуре: гениальные образцы *периода модерн* (символизм, акмеизм, творчество М. Пруста, Дж. Джойса, У. Уитмена, постимпрессионизм П. Сезанна и парижский «Салон отверженных» и т. д.) и, разумеется, вспышки *авангардизма на небосклоне русского искусства* (начиная с конца 1900-х, когда Василий Кандинский пишет первые беспредметные картины, а поэты-кубофутуристы устраивают провокационные вечера, и заканчивая 1930-ми, когда все радикальные творения будут признаны идеологически вредными и подвергнуты обструкции) и способствовали, в своей совокупности, возникновению феномена поэтической научной школы под названием *формальный метод*.

Декларации Шкловского и Эйхенбаума о самодостаточности художественного языка как такового, о преодолении автоматизма восприятия, (ибо от восприятия вещи зависит ее отнесенность к роду поэзии) рождены под влиянием именно авангардистского контекста, радикальной художественной установки о новом «виденьи», соавторстве воспринимающего, т. е. коммуникации. Жизнь поэтического образа длится «от виденья к узнаванию», от переживания новых связей вещей до «застывания» слов (или звуков), такое понимание соответствует футуристическому мироощущению, согласно которому лишь творец волен поймать новые ритмы мира, обыденная мысль попросту не успевает за впечатлениями, а наши представления вынуждены идти вслед за стремительно меняющейся жизнью.

Представители Формальной школы изучают искусство и делают открытия, находясь в тесном взаимодействии с русским футуристическим течением 1910-х, исходя из опытов и задач В. В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Е. Крученых,

и устанавливают объективные правила и литературные законы на примере их «словоновшеств». Так, Якубинский и Шкловский в первом опоязовском сборнике обнаруживают наличие двух типов языковых построений: утилитарного и поэтического, в котором языковые представления (звуки, морфологические части) становятся самоценными. Поэты-футуристы, в свою очередь, уничтожая искусство, выявляя «рациональное зерно» слова, разрушая синтаксические и грамматические основы, также исследуют законы внутренней необходимости «словесной жизни», находя ее схожей с естественной, относятся к слову и речи, как к живому организму и предвидят: «многие слова *оживут* в новых очертаниях» [5, с. 153]. Практически все русские авангардисты предстают своеобразными теоретиками, они творят манифесты, доказательства, декларации, искусствоведческие разработки, испытывают живейший интерес к новейшей теории стихосложения и живописи. Работы Шкловского содержат передовую теорию, но колеблются в сторону поэзии, выразительны своим метафорическим строем. Аполлинер, Маяковский, Хлебников, остро восприимчивые к визуальному и архитектурному началу, осваивают рисунок, в это же время Матюшин и Кандинский создают теорию абстрактного искусства, пишут увлекательные труды о законах изменяемости цветовых отношений и о философии цвета и линий.

«Если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово, как звук», говорил Шкловский [6, с. 293]. Обнаруживается, что программная заинтересованность ОПОЯЗа и «будетлян»<sup>6</sup> в фонетической стороне поэтического материала, в эмоциональной самоценности словесных звуков прекрасно соотносима, например, с пониманием о «внутреннем звучании» словесных, живописных, движенческих первоэлементов у Кандинского. В его искусствоведческих статьях 1913 г., посвященных глубинной сущности абстракционизма, раздается мысль о самодовлеющих целях и своеобразном языке каждого из искусств, о художественной композиции; он проводит идею внутренней ценности формы (а не ее «внешней видимости»): «Каждый предмет, каждое явление имеют свою внутреннюю сущность и с ними связанную собственную жизнь, т. е. они представляют из себя определенное существо. Каждая буква, например, имеет свое определенное внешнее название, являясь внешне целесообразным знаком. Но если посмотреть на нее непривычными глазами и ярко увидеть ее форму, то она обнаруживает разные, прежде скрытые или забытые, качества. Форма эта будет производить определенное внешнее впечатление, за которым следует и внутреннее переживание... точно такое же существо представляет из себя и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.), состоя из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание общее, ему неотъемлемое и органически свойственное» [7, с. 39]. Затрагивая вопрос о сценической композиции, Кандинский ведет речь о внутреннем, «абстрактном» действии, составляющем форму, на основе связей и глубинного единства музыкальных, красочных и движенческих компонентов, перед которым нет задачи пересказывания и иллюстрации сюжета [7, с. 41].

<sup>6</sup> Так в самом начале называют себя футуристы

Казимир Малевич, продвигаясь далее, за горизонт футуристских поисков, определяя законом совершенства экономию художественных средств, идет по пути беспредметности и техничности, чистого аналитического искусства, устанавливает «отвергнуть духовную силу содержания, как принадлежность зеленого мира мяса и кости» [8, с. 92]. Абстракционисты предлагают обновленный взгляд на мироустройство, в каком нет ничего знакомого, понятного, являющийся «освобождением от рабства перед готовыми формами» (О. В. Розанова), а конструктивисты — мировоззрение, согласно которому художник призван «строить по существу, а не изображать, предметничать или беспредметничать» (А. М. Родченко), поверять формы предмета законом целеполагания и конструктивного назначения.

Авангардные художественные процессы катализировались в параллель российскому революционному движению. Искусствовед Николай Пунин пишет о футуризме как о государственном искусстве, о диктатуре вкуса, утверждая, что нет никакой разницы «между Третьим Интернационалом и рельефом Татлина или „Трубой марсиан“ Хлебникова» [9, с. 492]. Его коллега Абрам Эфрос в 1922 г. комментирует ситуацию: «Футуризм стал официальным искусством новой России. Левоу государственности соответствует левое искусство... Его жизнь в республике Советов казалась парадоксом. Он пришел к власти с другого конца. Спор за власть был решен не предпочтением, оказанным искусству, а предпочтением, оказанным людям. „Футуризм“ был не нужен, но „футуристы“ были нужны; реализм, наоборот, был нужен, но не нужны были реалисты. Одни принимались, другие отрицались не в качестве художников, а именно в качестве общественных единиц искусства, каких-то граждан от эстетики» [10, с. 15]. С началом Революции практически все крупнейшие художники-авангардисты будут взаимодействовать с новой властью и направят все усилия, чтобы их творчество безусловно зарифмовалось с новым строящимся. Между тем, опоязовские теоретики, сторонники футуризма этому веско возражали, предостерегая, что «признание художника — есть средство его обезвредить» [11], «кто хочет создать революционное искусство, — пусть создает искусство» [12, с. 102]. Попытка создать так называемое революционное искусство ведет к созданию фальшивых произведений, — убеждает Шкловский. И действительно, разве не задолго до Октября началось и разворачивалось в стране сравнительно скоротечное, но триумфальное шествие авангардистов? Художественные действия в салонах на Большой Димитровке в Москве или в «Бродячей собаке» в Петербурге, постановки будетлян, выставки «Бубнового валета» и основание «Ослиного хвоста», скандальные выступления в артистических кабаре, турне поэтов — все 1910 гг. праздничная «армия искусства» стремительно овладевала новыми пространствами и направлялась к новым вершинам, следуя по России. Для творчества русских футуристов в высшей степени характерны эпатаж, зрелищность, публичность, синтетизм, насмешка над здравым смыслом. Творческие акции и перфомансы В. Е. Татлина, В. В. Маяковского, Н. Д. Бурлюка — уроки театрального преобразования реальности и захвата новой аудитории. Дальнейшее развитие эти жизнотворческие идеи получают в Советской России в 1920-е, в объединении ЛЕФ («Левый фронт»), которое объединит поэтов, художников, критиков футуристического и конструктивистского толка.

Таким образом, формалистическая философия, инспирированная художественной эпохой 1910–20-х гг., обнаруживает свои истоки и взаимосвязи с различными направлениями русского авангарда, напрямую соответствуя его глубинным ценностям: идее постоянного обновления приемов и выразительных средств в искусстве, нахождения законов существования своеобразных художественных форм, осмысления изменений в искусстве и внутренней причинности этих изменений, диалектике новизны и традиции. Понимание искусства, свойственное формальной школе, позволяет найти аналитические подходы к явлениям, закрытым или не существовавшим прежде, «ощутить нечто», труднодоступное для восприятия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Берковский Н. Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб: Азбука-классика, 2002. 480 с.
2. Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века: Романтизм. М.: Высшая школа, 1990. С. 59–60.
3. *Жирмунский В. М.* О поэзии классической и романтической // Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Ленинград: Наука, 1977. С. 134–137.
4. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
5. *Бурлюк Н. Д.* Supplementum к поэтическому контрапункту // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век — согласие. 2000. С.153.
6. *Шкловский В. Б.* Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. 484 с.
7. *Кандинский В. В.* О сценической композиции // Русский авангард. Изобразительное искусство, Литература, Театр: Сб. ст. М., 2007. С.30–44.
8. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве // Русский авангард. Изобразительное искусство, Литература, Театр: Сб.ст. М., 2007. С.59–94.
9. *Галушкин А. Ю.* Комментарии // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 484–542.
10. *Эфрос А. М.* Концы без начал // Творчество. 1990. № 3. С.15.
11. *Шкловский В. Б.* Памятники русской революции // Жизнь искусства. 1919. 28–29 июня.
12. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.

# ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

*О. В. Кирпиченкова*

## ЛЕГЕНДАРНАЯ «СВАДЕБКА» СТРАВИНСКОГО-НИЖИНСКОЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ И. КИЛИАНА И А. ПРЕЛЬЖОКАЖА

«Свадебка» Игоря Стравинского — фантазия на тему крестьянского свадебного обряда, вдохновленная старинными русскими народными песнями. Свадебное торжество Стравинский трактовал как архетипическое действо, в эмоциональном накале которого происходило рождение супружеской пары. Напряженная атмосфера в музыке возникала, прежде всего, из беспрецедентной для того времени инструментовки (четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны наряду с барабанами различных строев и высоты). Над механическим «диктатом» ударных вышались голоса хора и солистов. Из народного пения [См.: 1] Стравинский заимствовал<sup>1</sup> непредсказуемую смену акцентов при произношении слов, которая обогатила и без того изощренную ритмическую фактуру произведения, а также разнообразное и непривычное интонирование фраз.

Утверждение новаторского музыкального языка шло бок о бок с зарождением жанра программного балета. «Свадебка», очищенная от сюжетных подробностей, оформилась в четыре картины. Первые три («Коса», «У жениха», «Проводы Невесты») — прощание молодых с холостой жизнью, четвертая («Красный стол») — праздничный пир. Необычное смешение голосов с ультрасовременной оркестровкой и программный характер произведения выдвинули новые требования к хореографии: танец должен был соответствовать неординарной стилистике музыки. Первый хореограф спектакля Бронислава Нижинская в поисках пластики

---

<sup>1</sup> Стравинский опирался не на один сборник народных текстов: «Моей целью было... изобразить настоящую свадьбу посредством цитирования народных, то есть нелитературных стихов. Мне пришлось потратить два года на поиски материала. Я нашел его в антологиях Афанасьева и Киреевского». Позднее композитор высказывался менее конкретно: «В Киеве среди сборников русских народных песен я нашел немало текстов, имеющих отношение к моему сюжету». Идентифицировать все источники фольклорных текстов исследователям не удалось. Цит. по: Биркан Р. И. О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского // Русская музыка на рубеже XX века. М. — Л., 1966. С. 239–251.

Известно также об обращении Стравинского к записям фольклорного пения, сделанным с помощью фонографа. См. подр.: Савенко С. И. Мир Стравинского: Автореф. дисс. ... докт. иск. М., 2002. С. 17.

отталкивалась от опыта своего брата Вацлава, который использовал «антибалетные» (в сравнении с традиционным балетом) приемы в «Весне священной» (1913). От художника Натальи Гончаровой удалось добиться оформления, соответствующего аскетичности музыки. Вместо праздничного многоцветья подлинных крестьянских свадебных нарядов — своеобразная униформа. Цветовая гамма костюмов лаконична — контраст белого и коричневого (белые рубахи, коричневые порты у юношей, сарафаны у девушек).

«Свадебка» — балет-ритуал, где личные переживания отступают под натиском универсального закона, требующего продолжения рода. Музыка и хореография стремительно подводят к моменту рождения пары. Жених и Невеста, которые по законам обычая не были знакомы друг с другом до свадьбы, встречаются только к финалу и под взглядами окружающих идут к брачному ложу.

Спектакль Нижинской не балет-зрелище в традиционном понимании. Зрелищная составляющая в нём поднимается до метафоричности. Такой метафорой становятся, например, гипертрофированно длинные косы Невесты, расстеленные в первой картине по полу. По русскому обычаю незамужние девушки носили одну косу с алой лентой. В преддверии замужества её расплетали на две. О расставании с алой лентой и поёт горестно Невеста, однако Нижинская не даёт пластической иллюстрации этого ритуала. Косы — символ забот, приносимых замужеством. Ими подружки обматывают то хрупкие руки Невесты, то её тонкую шею.

Как и в «Весне священной», главный носитель образного содержания «Свадебки» — кордебалет. Он то создает на сцене геометрически точные «стоп-кадры», то, наоборот, активно перемещается по сцене и распадается на группы, подчиняясь круговерти ритмов. Это порождает пластические метафоры, которые доносят содержание основных моментов обряда. Необычное слияние классического и характерного танца создает сильный образный эффект. Народные выстукивания, исполненные на пальцах, приобретают еще большую остроту и напряженность. Грубоватые крестьянские движения (присядки, прыжки, покачивания корпусом в русском стиле), укрощённые классической школой, обретают строгую графичность и чёткость. Руки соблюдают позиции классического танца, но теряют плавность и амплитуду движений: они заострены в локтях, ладони зажаты в кулаки.

Рисунки кордебалета и стилизованная пластика уподобляют сцену ожившему полотну с замысловатыми орнаментами. Но если танец кордебалета наряду со статичными группировками включает динамичные перестроения, то у солистов (Невеста, Жених и их родители) он в традиционном его понимании отсутствует во все. Преимущественно их роли сводятся к жестам и статуарным позам. Кордебалет подчёркивает скульптурную неподвижность солистов, но иногда, наоборот, перенимает у них аскетичную пластику. Показательные примеры последнего — эпизоды родительского благословения в картинах «Коса» и «У жениха» (своего рода их действенные центры). Несколькими условными жестами передано напряжение и значимость момента. Невеста, вся внутренне замирая, смыкает кулачки под подбородком, прикладывает кулак ко лбу, затем к плечу (аллюзия на крестное знамение). Родители, стоящие по бокам, касаются кончиками пальцев её головы. Вместе

они медленно опускаются на колени. Невеста, будто в безутешном плаче, падает ниц. В этот момент кордебалет окружает солистов: девушки сначала образуют вертикальный контрапункт, а потом падают, повторяя позу склонившейся в пол Невесты. Благословение Жениха во второй картине также разворачивается на статичном фоне. Линии юношей плотно сомкнуты в своеобразный плетень позади солистов. Жених проходит по авансцене к Отцу, затем в противоположную сторону к Матери. Перед каждым родителем он склоняется на колено, а те условным жестом, в котором всё же читаются нежность и волнение, прикасаются к его челу.

Условно трактованы «Проводы Невесты» (Невеста и вереница пар проходят через «ворота», образованные соединенными руками родителей девушки) и свадебное пиршество («Красный стол»), которое превращается в сложнейший перепляс мужской и женской групп.

Эмоциональное пение выражает богатую гамму чувств, характерную для свадебного обряда: от скованности страхом до неистового возбуждения. Нижинская не дублирует эмоции певцов в хореографии, лица танцовщиков отрешены от переживаний. Беспристрастный танец кордебалета, подобно непрерывно работающим жерновам, устремлён к финальному моменту образования пары.

Спектакль 1923 г. передает дух и порядок ритуала, его силу и нарастающую экспрессию. Как изменилось пластическое толкование партитуры Стравинского к концу XX в.? Проследим особенности трактовки партитуры на примере постановок Иржи Килиана (1982) и Анжелена Прельжокажа (1989).

Хореографы, по их собственным признаниям в прессе, высоко ценили партитуру Стравинского, но Прельжокаж сознательно избегал знакомства с версией Нижинской, а Килиан, напротив, многое из нее почерпнул.

\* \* \*

Прельжокаж трактует свадебный ритуал как похоронный (что, может быть, не так далеко от истины, если толковать свадьбу как похороны девичества): «„Свадебка“ всегда воспринималась мной как непонятная трагедия. Вокруг невесты, находящейся взаперти, сгущается какая-то тайна. Ее готовят для вхождения в другую семью. Это для меня лично в некотором роде обратная форма погребального ритуала» [2]; «Она [Невеста — О. К.] со слезами на глазах добровольно соглашается на насилие» [3]. Сказанное хореографом заставляет предположить, что трагедийный подтекст станет основным в постановке, а само действие окрасится в сугубо мрачные тона. Так и происходит. Но при этом грубое, агрессивное зрелище теряет связь с заложенной в тексте «Свадебки» программой и потому меньше всего напоминает ритуал.

В спектакле участвуют пять юношей и пять девушек. Среди них нет ни новобрачных, ни родителей, а единственное напоминание о свадьбе — висящие на стойках манекены в человеческий рост, одетые в свадебные платья. Терзаемые неутолённой похотью люди будут яростно терзать безответных кукол, перебрасывать их из рук в руки, валять по полу. В финале же истерзанные «невесты» останутся жалобно висеть на вешалках.

Практически с первых минут хореограф погружает зрителя в зрелище разнузданного характера. В нем нет места тонкостям взаимоотношений, эмоциональные переживания вытеснены торжеством животной силы, толкающей на бездумные поиски партнера. Притом жажда удовлетворения телесных желаний овладевает героями сразу, без лишних преамбул. Происходящее на сцене — буквальная картина свального греха. Подобные оргии имели место во многих ранних культурах, как правило, языческих. Однако к образному содержанию музыки это не имеет никакого отношения, равно как и натурализм выразительных средств, к которым прибегает хореограф. Мужчины и женщины механически переходят из одних жадных объятий в другие, учащенно и громко дышат. Сцена наполняется характерными звуками столкновений и падения тел.

Контраст настроений, задаваемый партитурой, игнорируется. Взаимоотношения пар унифицированы. Лишена оригинальности, безлика и пластика. Кроме натурализма в ней видна тяга к поверхностному символизму: неоднократно повторяются лейтмотивы, которые, судя по всему, должны нести смысловую нагрузку, однако в спектакле они «не работают». Ограниченный набор движений не развивается, потому нет и ощущения нарастания динамики происходящего. Бег и объятия — излюбленный прием хореографа, призванный передать накал животной страсти. Например, когда наступает одна из музыкальных вершин (родительское благословение «Ой! Лебединое перо упало!» в третьей картине «У жениха»), девушки буквально набрасываются на мужчин.

В кульминационных моментах партитуры Прельжокаж кардинально порывает с ее содержанием. Всеми средствами спектакль обличает и отвергает сакральность свадебного торжества. Четвертая картина «Красный стол» бесповоротно утверждает оргиастическое начало. Выстроенные по диагонали скамейки, которые по ходу действия периодически переставляют артисты, здесь превращаются в спальные одры. Артисты проделывают на них упражнения, близкие к акробатике, время от времени прерывая их откровенными объятиями.

Финал спектакля — многозначительный уход случайно образовавшихся пар в темноту — отдаленно напоминает финал «Свадебки» Нижинской, но его смысл не ясен. В версии Нижинской увековечены ушедшие в небытие традиции и мировоззрение предков, для которых свадебное торжество было преклонением и перед родовым устоем, и перед христианскими традициями, и перед языческими силами природы, повелевающими всем живым. Всё действие имеет цель и логику развития. В спектакле Прельжокажа нет ни того, ни другого: пары, сформировавшиеся уже в первые минуты, множество раз меняются, в их действиях нет ничего, кроме необузданной похоти. Все это не имеет отношения к партитуре Стравинского, к содержанию вокального текста и музыки.

\* \* \*

Решение И. Килиана ассоциативно переплетается со «Свадебкой» Нижинской: та же опора на эмоциональный заряд музыки, та же значимость кордебалета и практически дословное повторение финала (Невеста и Жених на-

правляются к брачному ложу). Знатоки дягилевской версии могут даже увидеть у Килиана переключку с композиционными находками Нижинской (например, с наиболее узнаваемой «пирамидой» девичьих лиц, которой завершается первая картина и открывается третья). При этом очевидны и различия, выдающие своеобразие стиля Килиана и его принадлежность концу XX в. Малочисленность кордебалета в сравнении с оригинальной версией (здесь всего десять пар) компенсируется его небывалой, на грани физических возможностей исполнителей, активностью.

Килиан с первых аккордов музыки дает понять, о чем пойдет речь. Из группы танцовщиц выходит девушка в белом — Невеста. Она пристально вглядывается вдаль, будто пытаясь узреть свое будущее. Внезапно вторгающийся голос, имитирующий плач «Коса ль моя, косынька», — будто отзвук ее мыслей. Девушка тщетно пытается избавиться от него: причудливыми орнаментами переплетает тонкие руки вокруг головы. Быстрыми шагами, отбивая вслед за музыкой неожиданные синкопы, она стремительно перемещается по сцене, будто не может найти себе места и совладать с волнением. Практически сразу в действие включается и кордебалет. Он, как и у Нижинской, — двигатель действия, нагнетающий эмоции (в картинах «Коса» и «У жениха» женский и мужской кордебалет отделены друг от друга, затем они объединяются). Его неистовый и непредсказуемый танец вовлекает в действие и солистов, воспринимается как аллегория бессознательных сил, призывающих молодых к соединению. Кордебалет то сострадает героям, то превращается в тяжелый «хлыст», который заставляет Жениха и Невесту, оглушенных страхом и страстью, метаться по сцене. Отдельное место отводит хореограф Свату и Свахе, (присутствующим у Стравинского, но отсутствующим в версии Нижинской). На эту пару солистов возложена роль проводников, настойчиво направляющих Жениха и Невесту к свершению воли природы.

В музыке динамические усиления и спады бесконечно сменяют друг друга, порождая на сцене замысловатые наслоения по-разному движущихся танцевальных групп. Килиан интригует хитросплетениями композиции, разнообразием ансамблей и дуэтов, которые оказывают гипнотизирующее воздействие. При этом хореограф сохраняет чистоту выработанного им танцевального стиля: пластика ломаная, порой даже «кричащая», но с ощутимой классической основой, о которой говорят стройность рисунков, чувство позы у исполнителей в партерной технике и в прыжках. Несколько кратких мизансцен разряжают плотный хореографический поток. В них нервное возбуждение, пронизывающее действие, на мгновение исчезает. Таковы, например, моменты встречи Жениха и Невесты, когда они нежно прижимаются друг к другу, и сцена благословления, когда дети послушно склоняются перед матерями, разделяя их тревогу.

\* \* \*

Оба спектакля близки друг другу по времени появления и, по словам постановщиков, следуют теме, заданной композитором. Однако хореографы приходят к разным художественным результатам.

Килиан согласует свой хореографический замысел с программой композитора и следует музыкальной логике. Мы видим обобщенную историю о воссоединении пары, которая и была задумана Стравинским. Правда, у Килиана она теряет русский оттенок, возвышаясь до универсальности, становится наднациональной. В хореографии чувствуются динамика и нерв конца XX в. Версия Килиана спокойнее, эмоциональнее, чем строгая и выверенная, очищенная от психологизма версия Нижинской.

Прельжокаж также предлагает универсальную историю, правда, иного содержания. Тему свадебного обряда и рождения пары он нивелирует и создает зрелище о торжествующем инстинкте. Содержание пластики не соответствует содержанию партитуры. Наряду с этим хореография уступает в своём разнообразии музыке, её голосам и ритмам. Энергетика партитуры, её накал и мощь заглушают монотонный хореографический «вопл», предложенный Прельжокажем.

Проанализировав хореографическую образность двух постановок, мы приходим к выводу, что постановка Прельжокажа уступает по своей художественной значимости балету Килиана, так как досадно расходится с музыкой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Киреевский П. В.* Собрание народных песен П. В. Киреевского / Предисл., послесл., коммент., сост. В. И. Калугина; худож. Н. Т. Барботченко. Тула: Приок. кн. изд-во, 1986. 461 с.
2. *Сливинская С.* «Дягилевский синдром» Анжелена Прельжокажа // *Окно в Европу*. 1994. № 6. С. 3.
3. Б. А. «Свадебка» (аннотация к спектаклю). URL: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (дата обращения 13.09.2014).

УДК 7.01

*С. В. Лаврова*

НОВАЯ МУЗЫКА  
В КОНТЕКСТЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Многочисленны определения, адресованные современному искусству: «актуальное» (contemporary art), «левое», «протестное», «концептуальное». Все они не отражают какого-либо конкретного направления, а, скорее, поддерживают идею связи художественного творчества с проблемами современности. Наряду с тем, невозможно представить было бы игнорирование острых, в том числе и социально-политических проблем в искусстве, адресованном современникам. Сегодня мы переживаем период, когда культура сосуществует в мультимедийном единстве, где и музыка, и киноискусство, и интернет, и визуальное творчество, и литература, и театр существуют и взаимодействуют в едином творческом поле. Именно там происходят коммуникации между художниками, принадлежащими к некогда различным областям ныне общего пространства, и их реципиентами. Актуального художника (contemporary artist), работающего в этом поле, не интересует «вечное», он не стремится к продолжению каких-либо художественных традиций, он занят живым экспериментом, в русле интернационального художественного процесса.

Впервые термин «contemporary art» прозвучал в диссертации Розалинды Краусс [1], посвященной творчеству скульптора Дэвида Смита. Актуальное искусство в качестве феномена позднекапиталистического общества, хотя и обладает провокационной внешне формой, однако, во многих случаях становится конформистским по отношению к тому обществу, которому оно себя противопоставляет. С другой же стороны, оно стремится завоевать популярность, играя на возможных культурных ассоциациях с уже известными произведениями пионеров концептуального искусства, Дюшана или Кейджа. Таким образом, основной задачей становится не столько создание предмета искусства, сколько его продвижение при помощи грамотного менеджмента и public relations, манипулирующих духовной инерцией образованной публики. Является ли при этом «актуальное искусство» действительно левым, политическим, протестным? Пытается ли оно создать собственный язык или в своих художественных средствах ограничивается акционизмом? Эти вопросы остаются открытыми. Так же не существует и единого мнения о том, что же именно следует считать актуальным искусством.

***Что такое «левое искусство»?***

Известный культуролог Кети Чухров в 1971 г. утверждал, что все современное западное искусство является «левым», именно потому, что оно занимается критикой капиталистического общества [2]. Предтечей же левого искусства был

авангард. А термин «современное искусство» (не как «modern», а как «contemporary») возник в 1960-е, и по той же причине, является наследием авангарда. Теодор Адорно, определявший эстетико-философское русло послевоенного авангарда, считал, что настоящее искусство по определению должно находиться в постоянном конфликте и с массой потребителей, и с властью [См.: 3]. Власть определяет официальную культуру и манипулирует своим же социумом. В связи с этим, единственной формой выражения и одновременно средством борьбы против «культурной индустрии» может быть радикальный протест.

Авангардная культура послевоенной Европы радикальным образом критиковала заново формирующиеся ориентиры капиталистического общества. Неомарксизм франкфуртской школы заявил о себе в 1960-х гг., когда в общественном сознании «новые левые», подняли неомарксистов на щит в качестве своих идеологов, а несколько позже, в 1970-е, движение «новых левых» привело их в тупик экстремизма и терроризма. Герберт Маркузе, идеолог «новых левых», утверждал, что общество потребления делает человека «одномерным» [См.: 4] как в поступках, так и в мышлении. Способный в мыслях создать иллюзию фактического равенства людей, сам «одномерный человек» становится частью управляемой массы. Теряя способность принимать самостоятельные решения, он перестает нуждаться в свободе и, в конечном счете, подчиняется большинству. Отчуждение, обезчеловечивание культуры в «эпоху технической воспроизводимости» [5] безусловно, волновало Адорно: в «Философии новой музыки» [3] он осуществил социально-философский анализ современной западной музыки в контексте прогрессирующего процесса отчуждения. В современное философское поле через критику феноменологии как метафизики присутствия вводится категория «исчезновения». Она составляет особый строй эпохи по отношению к чувственности, и именно массовой чувственности.

Под непосредственным влиянием теории Т. Адорно сформировалась эстетика немецкого композитора Хельмута Лахенманна: неприятие буржуазных ценностей и критика немецкой классической философии оказываются в центре представлений Лахенманна о современном искусстве, его социально-обличительной роли и необходимости постигать подлинный «дух времени». Эта эстетика, полная негативизма и смелости, предполагает осознанный отказ от интерпретаций, направляемых духовной инерцией на предполагаемое слушательское восприятие, лишённое фактора неожиданности. Сам Лахенманн говорит о том, что его музыка — это сконструированный «отказ, противостоящий общественно предоформленному слуховому опыту» [6, с.154]. Композитор в своей творческой практике приходит к индивидуальным формам языка, основанным нередко на «маргинальных», отринутых европейской слуховой традицией шумах и тишайших призвуках, находящихся на границе возможного восприятия человеческим ухом. В 1960-х появляются сочинения композитора, созданные в русле его новых идей и эстетических убеждений: «temA<sup>1</sup> для альта, флейты и виолончели» (1968), «Pression<sup>2</sup> для вио-

<sup>1</sup> «тема»

<sup>2</sup> «Давление»

лончели соло» (1969), «Dal niente<sup>3</sup> для кларнета соло» (1970), и «Guero<sup>4</sup> для фортепиано» (1970). В этот же период сформировалась и его творческая концепция конкретной инструментальной музыки<sup>5</sup>. Лахенманн говорит о «новом контексте звука», где шумы внешнего мира вовлекаются в единое целое, и осмысляются как структура. В результате мы начинаем постигать красоту того, что целыми поколениями музыкантов отбрасывалось как недостойное внимания. Свобода для возможности замещения понятий, отброшенных новой эстетикой как устаревшие, привела к тому, что прежнее понимание звука в качестве тонального элемента, связанного так или иначе с характеристиками консонанса или диссонанса, сменяется новыми эмпирико-акустическими представлениями. Коллекция детально продуманных композитором непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра, составляет арсенал его звуковых средств, подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники, выводя исполнителя и слушателя на новые рубежи и предлагая ему непредсказуемый эстетический результат, вместе с тем тщательно стратегически спланированный композитором.

Совмещая поиски конкретной и электронной музыки с акустическими инструментами в нетрадиционной трактовке, композитор достигает принципиально новых художественных средств одной лишь революционной сменой контекста, подкрепленной особой философией и эстетикой, где «красота» — это отказ от привычки и новая философия звука. Лахенманн основывает свой метод, с одной стороны, на конкретной музыке, с другой — на структуриализме, отсылающем к предшествующей сериальной традиции. Эти, казалось бы, сложносовместимые типы мышления, сходятся воедино. Конкретная музыка — скорее парадокс, который упирается в отсутствие репрезентативности, обезличивая шумы, конкретная музыка преобразует их в псевдозвуки. Творческие постулаты композитора направлены в антибуржуазное русло, к стремлению преодолеть стереотипы и инерцию восприятия. Так же, как и у итальянского композитора Луиджи Ноно, одного из лидеров послевоенного авангарда, эстетический неконформизм сочетается с приверженностью антибуржуазной левой идеологии. Средствами выражения этой идеологии становятся не только полемические статьи, но и непосредственно композиторское творчество, в некоторых случаях использующее политические тексты.

Интереснейший пример органического взаимодействия текста и музыки, или, скорее, синтетического единства вербального и звукового начал, представляет собой сочинение Лахенманна «Салют Кодуэллу» для двух гитар (1977). Основная

<sup>3</sup> «Из ничего»

<sup>4</sup> «Гуиро»

<sup>5</sup> История термина «конкретной музыки» принадлежит к концу сороковых годов, инженер-акустик и композитор Пьер Шеффер обозначил таким образом свои опыты со звуком: *musique concrète* (конкретная музыка). Записывая звуки природы, промышленных и бытовых шумов, на волне бурно развивающихся звукозаписывающих технологий, возникло данное направление, оперирующие этим новым словарем, элементы которого монтируются в музыкальные композиции.

идея была подсказана отрывком из трактата «Буржуазная иллюзия и действительность» Кристофера Кодуэлла [7].

Англичанин К. Кодуэлл (1908–1937), большую часть своей жизни был известен как Кристофер Спригг. Увлёкшись марксизмом с конца 1934 г., он писал об универсальности буржуазного искусства, его неизменности, сказочности, наполненности миражами, призванными дать обманчивое удовлетворение инстинктам «общества потребления», обострёнными современным капитализмом. С его точки зрения, потребительское отношение к области художественного творчества — это своего рода «опиум для народа»; это «искусство, рисующее искажённый мир, ибо мир действительно искажён» [7].

Х. Лахенманн неоднократно отмечал в качестве своих эстетико-философских приоритетов стремление к коренному слоому стереотипов «прекрасного», присущих буржуазному искусству. Идеи Кодуэлла обнаружили очевидную общность с эстетическим кредо композитора. В своих эссе он неоднократно высказывался о том, что альтернативой понимания искусства как общественно упорядоченного стремления к примирению с самим собой, «проводника иррациональной защищенности», может стать попытка оторваться от общественных норм. Пересмотр творческих позиций в духе адорнианской философии, придает силы самому композитору и обладает вневременной актуальностью для восприятия музыкального творчества более ранних эпох: Баха, Моцарта, Бетховена, Шёнберга, в противовес бюргерскому пониманию музыки как искусства [8].

Еще в годы учебы у Л. Ноно Лахенманн учился новому слышанию, из которого изгонялись все возможные элементы буржуазности. Лахенманна интересовала не только манифестаторская пафосность текста Кодуэлла. Трактат «Буржуазная иллюзия и действительность» был близок композитору по содержанию, а его смысл он стремился донести до слушателя как звуковыми средствами и образами, так и посредством точной передачи идей трактата не столько использованием текста, сколько энергией исполнительского жеста. В связи с сопоставлением музыки и речевых аспектов уместно будет привести еще одну цитату из Х. Лахенманна, утверждавшего, что «современная музыка „отказалась“ от своего речевого характера и познала самую себя как безмолвное структурное образование. На этом уровне возникает нечто новое, то, что кардинально отличается от старого тонального материала. Оно осознанно ориентируется на категорические рефлексии в связи с этим музыкальным материалом, и представляет таким образом „бесконечную“ цель будущих композиций» [9].

Приведем также используемый Лахенманном в «Салюте Колдуэллу» текст, который мог бы быть точным и ясным комментарием к его творческим устремлениям: «Если наша свобода лишь частично укоренена в обществе, она неполна. Все сознание отмечено печатью общества. Но, будто не зная этого, вы мните себя свободными. Эта гордо несомая вами показная иллюзия есть знак вашего рабства. Мысль надеется обособиться от жизни, тем самым защитив часть человеческой свободы. Свобода, однако, не является субстанцией, нуждающейся в защите, но силой, создаваемой в активной борьбе с конкретными жизненными проблемами. Не существует нейтрального мира искусства. Вы должны выбрать между ис-

кусством, не осознающим себя, ложным и несвободным, и искусством, которое знает ваши условия жизни и выражает (их). Мы не перестанем критиковать содержание вашего буржуазного искусства. Мы ставим простой опыт над вами, заставляя звучать единым тоном жизнь с искусством и искусство с жизнью, чтобы сделать ваше искусство жизненным. Мы стремимся к тому, чтобы вы жили действительно в новом мире, и ваши души не оставались в прошлом. Вы до тех пор будете раздвоенными, пока не осознаете, что смешиваете механически использованные категории буржуазного искусства или механически перенимаете категории из области другого, пролетарского (искусства). Вы должны пройти тяжелым путем творчества, заново сформулировав законы и техники искусства, которые отражают мир и являются частью вашей реализации. Поэтому мы говорим...» [7].

В своем комментарии к «Салюту Колдуэллу» композитор отмечает, что в ходе сочинения, т. е. при процессе демонтажа и уточнения звуковых взаимосвязей, у него возникало чувство, будто музыка что-то сопровождает, чему-то сопутствует, — если не тексту, то отдельному слову или мысли. Ему надлежало осмыслить то, что находилось «за текстом» [8, с. 390].

Сложно говорить о взаимодействии музыки и слова в сочинении, где эти две категории объединяются настолько органично, что невозможно представить музыкальную композицию в отсутствие второго компонента. Музыкальный манифест, громкий, отчасти эпатажный, и, в то же время, реализованный посредством приглушенных звучаний. В первом же такте у каждой гитары обозначение «erstickt» (заглушено, задавлено) создает эффект, который моментально переносит слушателя в иное вербально-акустическое пространство. Постепенно ритм превращается в полиритмию, сотканную из регулярных пульсаций.

В опере Х. Лахенманна «Девочка со спичками» экзистенциальные символы, выраженные средствами все той же конкретно-инструментальной музыки, отражают сюжет принятием определенной системы музыкально-звуковых ориентиров вызывающих у слушателя аналогии даже на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод, замерзающая девочка, отчаянно пытающаяся согреться пламенем зажженной спички. Собственный язык Лахенманна исходит из его представления о «прекрасном» [8, с. 685], что для композитора в первую очередь означает отказ от привычного и воскрешение чувств, которые еще «сохранили веру в человека» [9, с. 11].

В литературную основу были положены три первоисточника: известная сказка Г. Х. Андерсена<sup>6</sup>, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи<sup>7</sup>

<sup>6</sup> «Я ненавижу мессий и шутов, одни кажутся мне вариантом других, и я люблю Дон Кихота и маленькую девочку со спичками». См.: [10, с. 11].

<sup>7</sup> «Подчиняясь жадному своему влечению, желаю увидеть великое множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный... Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудилось два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине». Цит. по: [18, с. 33].

и письма погибшей в 1977 г. в тюрьме Штаммхайм террористки «Фракции Красной Армии» (RAF) Гудрун Энслин. «Пламя — вдохновитель образов» [10] для героини Андерсена становится символом душевного обновления, и теплом «внутреннего дома», для композитора — это метафора, связанная с образом девушки-террористки. Будучи дочерью евангелического священника, так же, как и Лахенманн, Гудрун Энслин была еще и прямым потомком Г. Гегеля. Она много и серьезно училась, прежде чем подложила бомбу под ковер франкфуртского универмага. Когда-то она была знакома и с Х. Лахенманном, в произведении которого фабула андерсеновской сказки предстает как вечный миф о равнодушии и огне творческой энергии.

У оперы нет либретто в традиционном понимании: почти никакого действия или сказочного повествования. Прежде всего, существует «невидимое действие», данное в физических ощущениях, выраженных звуковыми средствами. Изложение самой истории «Девочки со спичками» выглядит достаточно необычным: возникает ощущение, как будто мы слышим только окружающие действие звуки, без какой-бы то ни было централизации. Противопоставление двух литературных источников, помимо андерсеновской сказки, строится на идее замкнутости и ограниченности тесного пространства. Так, в своих письмах Энслин описывает замкнутое пространство тюремной камеры, а в тексте Леонардо да Винчи возникает душный пейзаж, вулканы, страшная темная пещера. Эти тексты особым образом поворачивают элементы андерсеновской истории: внутреннее пространство — тепло, и холод, убивающий своим бездушием, — снаружи. Пойманная в ловушку тюремной клетки, Энслин пишет о равнодушии и безразличии «общества потребителей».

Противопоставление новой музыки буржуазной культуре с ее эстетическими ориентирами, не приемлемыми для современной художественной практики, является непременной частью концепции нового искусства. Тотальный индивидуализм и противопоставление индивидуума обществу — это один из инструментов социальной критики, даже в том случае, когда речь идет об абстракции, не опирающейся на политический текст (как мы это наблюдаем в двух последних примерах из Х. Лахенманна). Стратегия интервенции, используемая сегодня композиторами, не подразумевает в данном случае акционизма и действует в условиях так называемой кардинальной «смены контекста». Слушатель приходит в филармонию, ожидая услышать нечто привычное, согласное с его клишированными представлениями о красоте, а вместо этого слышит «конкретно-инструментальные» шумы, шорохи — то, что опрокидывает его прежние представления и заставляет задуматься. В этом смысле абстрактный язык звуков оказывается красноречивее текстов К. Кодуэлла.

### ***Политическое и политически ангажированное искусство***

В музыкальной публицистике Германии, Франции и, главным образом, Италии широкое распространение получил термин «ангажированное искусство». Этот термин отражал возможность применения музыки в социально-политиче-

ских целях. Словосочетание «ангажированное искусство» применяется к художественной деятельности, программно отождествляющей себя с каким-либо конкретным политическим движением или партией. Фактически, все наиболее значительные явления искусства начала XX в. стремились к «ангажированности». Известно, что французские сюрреалисты предпринимали попытки взаимодействовать с французской Компартией (существовал даже специальный журнал «Сюрреализм на службе революции»). Результатом подобного стремления становился либо драматический отказ от искусства, либо последующий разрыв с ранее «ангажирующей» политической силой. В дальнейшем сюрреалисты раскололись на два лагеря: одни, отказавшись от сюрреалистической доктрины, стали приверженцами коммунизма (как, например, Л. Арагон), а другие (как А. Бретон) поддержали не столь влиятельное политическое движение — троцкизм.

Л. Ноно, причисляемый к так называемым «красным авангардистам», открыто излагал свои коммунистические взгляды, которые для него, также как и для Х. Лахенманна, означали в первую очередь антибуржуазную критику и антифашистские устремления. В своих произведениях он прибегал к разнообразным текстовым коллажам, проясняющим его твердую идеологическую позицию. Так, в кантате «Прерванная песнь» для солистов, хора и оркестра он обратился к книге «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», выпущенной на итальянском языке в Турине (1954), а на немецком (с предисловием Т. Манна) — в Цюрихе (1955). Премьера сочинения была воспринята с недоумением: последовали даже обвинения в «оскорблении памяти героев» [11]. Известная полемика со Штокхаузеном, возникшая вокруг этого произведения, привела Ноно к тому, что на одной из лекций в Дармштадте он сказал: « „Послание“, заключенное в письмах приговоренных к смерти людей, врезалось в мое сердце, как и в сердца всех тех, кто понимает эти письма как свидетельства любви, осознанной решимости и ответственности перед жизнью, как образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум. Неужели из непреложности страстей Христовых ничему нельзя научиться, кроме стыда? И неужели эти недавние страсти миллионов, бывших не богами, а людьми, не должны научить нас ничему, кроме стыда за себя? Неужели они умерли за это? < ... > Вопрос о том, почему я взял для произведения именно этот текст и никакой другой, не умнее вопроса, зачем, чтобы выговорить слово „тупица“ („dumm“), используют непременно буквы „т-у-п-и-ц-а“» [Цит. по: 12]. Эта, получившая широкое распространение история, а также последовавшая на страницах журналов полемика, послужили причиной разрыва композитора с Дармштадтом<sup>8</sup>. В статье «Музыка и революция» (1969) Ноно обрушился на Штокхаузена, Булеза и Кагеля с обвинениями в буржуазной косности.

В «Нетерпимости» Л. Ноно («Intolleranza», 1960) либреттист А. Рипеллино, помимо собственных текстов, сопоставил фрагменты из П. Элюара, Б. Брехта,

<sup>8</sup> Международные летние курсы Новой музыки (нем. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt) — цикл семинаров для композиторов и исполнителей в г. Дармштадте.

В. Маяковского, Ю. Фучика, А. Аллега, Ж.-П. Сартра, проиллюстрировав, таким образом, политические ситуации в разные годы в странах, к которым принадлежали авторы. Революционно-ситуативный контрапункт произведения нацелен на подтверждение известного тезиса К. Маркса и Ф. Энгельса: «Призрак бродит по миру – призрак коммунизма». Помимо текстовых цитат, Ноно использует также и музыкальные – конкретизирующие и усиливающие символично-звуковой эффект. После премьеры «Intolleranza» раздавались призывы: «Товарищ Ноно, убирайся в Москву!» [12]. Парадоксально при этом, что в Москве, которую композитор посетил в 1960–70-е гг., советские официальные круги встречали его вежливо и весьма подозрительно. В эти же годы Л. Ноно совершил поездку и на Кубу, которая произвела на него сильнейшее впечатление, и он еще более уверился в истинности своих взглядов. Сам композитор считал себя ангажированным художником и всячески пропагандировал свои политические пристрастия.

Следует упомянуть еще одного композитора немецкого происхождения – Ханса Вернера Хенце, в 1953 г. эмигрировавшего из-за непонимания и неприятия его политических воззрений и эстетики в Италию. В 1963 г. композитор выступил с публичной лекцией «Musik ALS Resistenzverhalten» в Техническом университете Берлина [13]. Основную цель своего выступления Хенце видел в определении новых эстетических установок и публичном разговоре о плачевном состоянии общества. Так же, как и многие молодые люди своего времени, композитор был разочарован преобладанием буржуазных ценностей в послевоенном капиталистическом обществе, и, подобно Ноно, пошел на разрыв с Дармштадтом, а в 1967 г. вступил в «Социалистическую лигу немецкого студенчества».

В своих музыкальных произведениях (оратория «Плот „Медузы“», камерная кантата «Эль Симаррон», шоу для 17 исполнителей «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» и др.) Хенце затрагивал социально-критические и животрепещущие политические проблемы, в идеологическом решении которых, однако, не всегда был последователен. Премьера посвященной Че Геваре оратории «Плот Медузы» (1968) обернулась настоящим политическим скандалом. В основе произведения – поэтический текст немецкого поэта Э. Шнебеля, рассказ о фрегате «Медуза», потерпевшем крушение в 1816 г. у берегов Сенегала. Текст оратории составлен из дневниковых записей одного из немногих уцелевших. Опубликованный вскоре после спасения выживших, этот документ буквально сразу же был вновь засекречен во Франции. Так как воспоминания очевидца свидетельствовали: капитан, офицеры, правительственные служащие и священник спаслись на шлюпках, оставив на произвол судьбы матросов, солдат, женщин и детей, переместившихся на самодельный плот. Почти все они погибли в медленной агонии. События тех времен, бесчеловечный цинизм в отношении к простым людям, не могли не взволновать общественность. Откликом на них стала и картина Т. Жерико (1818, Лувр)<sup>9</sup>, запечатлевшая момент, когда плот был

<sup>9</sup> Известный сюжет, воплощенный первоначально был воплощен в картине Т. Жерико вызвал большой интерес: Луис Бунюэль впечатления от этой картины отразил в фильме

обнаружен кораблем. С точки зрения самого Хенце, именно монументальная живописная композиция Жерико определила собой стиль и звуковые краски его произведения, где сам музыкальный язык и применяемые техники композиции включали в себя весь исторический ряд от средневековой псалмодии, до современной композитору сонористики.

Разделение сценического пространства на три части оставило на одной стороне «хор живых» с духовыми инструментами, противопоставив им струнные, символизирующие голоса умерших, а в середине располагалась сама Смерть. На премьере разразился настоящий скандал, спектакль прервала полиция, ворвавшаяся в театр, чтобы погасить источник политической демонстрации. Эти события спровоцировали бойкот Хенце со стороны различных общественных музыкальных организаций Германии.

Парадоксальный контраст политической и творческой позиции Хенце составляли его буржуазные привычки, которые нередко становились мишенью для критики современников: марксист, говорящий о революции, сверкая золотыми запонками и потягивая кальвадос в ресторане дорогого отеля, полагая, что лучше быть коммунистом, разъезжающем на Роллс-ройсе, чем фашистом на танке [13]. При всем политическом радикализме, стилистические позиции композитора были вполне буржуазными, а творчество имело большой коммерческий успех. Внешне придерживаясь антифашистских коммунистических взглядов, Хенце считал себя сторонником растущего европейского движения за мир. Известно, что во время европейских студенческих волнений в конце 1960-х композитор приютил в своем доме немецкого марксистского социолога и политика — лидера западногерманского и западноберлинского студенческого движения Руди Дучке. Хенце превратил свой дом на юге Тосканы в лазарет, где в течение нескольких месяцев Дучке залечивал свои боевые раны, а между тем, дом композитора находился под постоянным полицейским наблюдением.

На виллу Монте-Кава совершали паломничество те, кто получал эксклюзивное право на общение с мэтром, а церемония приема, по свидетельству очевидцев, скорее напоминала порядки при феодальном дворе, чем дом борца за социальную справедливость. По отношению к Хенце в равной степени может быть справедливо и то, что он — композитор, удовлетворяющий музыкальные потребности массового слушателя, и то, что он — продолжатель традиции великих романтиков XIX в. И на этом пути он был готов идти на компромиссы со своими политическими принципами: подобно Р. Вагнеру, на словах яростному антисемиту, приглашавшему дирижировать «Парсифалем» еврея Германа Леви, Хенце, придерживаясь марксистских взглядов, не чурался буржуазного вкуса, и, вследствие этого, высоких гонимых.

---

«Ангел-истребитель» (1962), реинтерпретировав таким образом, что действие происходит не на плоту, а в гостиной роскошного особняка. В 1969 г. на этот же сюжет вышел роман Веркора «Плот „Медузы“» (*Le radeau de la Meduse*). История плота «Медузы» была использована в романах Эжена Сю «Саламандра» (1832), Алессандро Барикко «Море-Океан» (2003) и Джулиана Барнса «История мира в 10½ главах».

### **Протестное искусство и акционизм**

Протестное искусство в современной России, будучи нацелено на либеральные ориентиры, выражает себя в формах левого искусства, создавая, таким образом, противоречия между средствами и целью. Однако если говорить не о политических акциях (например, группы «Война»), которые претендуют на художественное выражение протеста, а все же опираются на более традиционное понимание музыкального акционизма, подразумевающее некое действие в концертном формате, то тема борьбы за свободу самовыражения и отказ от общественных представлений о прекрасном, оказывается созвучной с идеями Лахенманна. Представители новой российской музыки не стремятся к использованию вербализованных политических идей, а выражают протест против зарождающихся на этом этапе буржуазных ценностей.

Для неакадемических составов сочинены «Манифесты» Георгия Дорохова: первый — для трех пенопластов со смычками, второй — для стульев. Пенопласты использованы Дороховым также и в оркестровой партитуре «Deconstruction». Первый из двух «Манифестов» позволил композитору выразить свою эстетическую, и, возможно, даже политическую позицию, минуя вербальные средства, ограничиваясь лишь шумовым пенопластовым материалом.

Использование в «Carpiccio-I» Г. Дорохова для скрипки (или альты) соло (2009) или же скрипки московской мебельной фабрики с пилой вместо смычка, призвано сломать стереотипы восприятия при помощи эстетической провокации. Сам автор ориентировался на свежее восприятие неискушенного классикой слушателя: «Ухо профессионала может находиться под властью стереотипов, рамок. И когда они слышат музыку молодых композиторов, ухо их часто восстает: „да как это может быть?“» [14].

Композитору было интересно, чтобы именно эта пьеса стала для кого-либо «первым шагом в новую музыку». Использование стандартных смычковых штрихов меняет привычный контекст самим способом звукоизвлечения: в качестве смычка используется пила. Другая пьеса, не менее эксцентричная — «Русское бедное» («Промзона»), созданная по заказу Кирилла Серебренникова для открытия одноименной выставки в Перми, прозвучала впервые в исполнении ансамбля ударных инструментов под управлением Марка Пекарского. Уже своим весьма нетрадиционным составом (экстремальный вокал, деревянные ящики, мусорные баки, батареи центрального отопления, сирены, колокола и железные листы), эта композиция подчеркивает противостоящий филармоническому художественному контексту замысел. Провокация и эпатаж в качестве возможных элементов художественных практик актуального искусства нарушают общепринятые нормы и правила поведения, и именно этот провокативный элемент обретает в условиях стремления к новому и, соответственно, актуальному, особый смысл. Очевидно, что стратегия интервенции, о которой говорилось выше в связи с Х. Лахенманном, это провокация, направленная на изменение существующего в обществе «статус-кво». Проведением акции художник пытается изменить сформировавшиеся в современной художественной жизни правила

игры. Совмещая взаимоисключающие друг друга композиционные приемы, а именно — замкнутую музыкальную форму и акционизм, композитор-провокатор утверждает в качестве смыслового стержня музыкального произведения акцию, жест. А между тем сам акционизм подразумевает одноразовое действие, в основе его лежит стихийность, и именно эти качества затрудняют процесс создания законченного, выстроенного по законам музыкальной логики, сочинения. Таким образом, в основе эстетической провокации лежит не вовсе не сама акция, а именно этот парадокс, провоцирующий слушателя на смену прежних стереотипов восприятия.

Актуальной темой и идеей для современного российского музыкального сообщества становится тема стремления к свободе и возможности бесцензурного самовыражения. Одна из ключевых идей композиции Александра Хубеева «Призрак антиутопии» воплощена в музыкальном образе Призрака, который бродит по миру и пытается превратить людей в марионеток, лишив их самого дорогого для художественной личности — свободы. Музыка ранее оставалась в стороне от жанра антиутопии, уступая первенство киноискусству и литературе. В данном случае звуковая антиутопия спровоцировала автора на использование особых средств, не выходя за рамки инструментальной композиции. Сенсоры, используемые в пьесе, становятся смысловым стержнем композиции. Они соединены с традиционными инструментами микрофонами, а дирижер становится подобен марионетке, так как присоединенные к рукам веревки одновременно и сковывают его движения, и дают импульсы к перемещению сенсоров. Присоединенные к различным бытовым предметам (пластиковым кувшинам и коробкам), сенсоры, провоцируемые трением смычка, которое в свою очередь усилено микрофонами, создают оригинальные звуки, а дирижер при помощи веревки, соединенной с руками, вызывает движение пластикового кувшина по небольшому стеклянному пандусу.

### **Актуальное искусство**

Очертив подобие герменевтического круга, обратимся к теме актуального искусства, с которой начинался данный терминологический анализ. В России этот термин вошел в обиход с начала 1990-х, когда под «актуальным» участники художественного процесса подразумевали новаторское современное искусство. Сегодня это же словосочетание нередко служит обозначением исключительно для акционизма, существующего в нише разнообразных протестных и политических провокаций. Между тем, изначальный смысл слова «актуальное» предполагает соприкосновение искусства с животрепещущими темами и художественными символами современности.

Объединение этих символов, олицетворяющих облик эпохи, важных для представителей различных культурно-социальных слоев современного общества, и есть одна из основных задач актуального художника. Например, творческие концепции итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) включают в себя как звуковые атрибуты разнообразных культур и суб-культур,

так и вербальные, а в некоторых мультимедийных композициях («An Index of Metals» — «Каталог металлов» или «Индекс металлов») присутствуют элементы сюрреалистической литературы Анри Мишо, фрагменты панк-рока и техно. Композитор полагал, что музыкальный объект должен резонировать, быть своего загадкой, тайной корреспонденцией с нашим опытом, он является частью значений, созданных вокруг интеграции различных культурных элементов и возможных органических реакций. Рассматривая звук в качестве материала, обладающего своей собственной структурой и текстурой, композитор стремился придать ему и особые перцептивные характеристики: зернистость, толщину, пористость, яркость, плотность, эластичность при помощи спектральной морфологии и пограничных состояниях, воспроизводимых с помощью электроакустических технологий. Композитор намеренно включает в свои композиции звучания неакадемического происхождения, цитируя элементы рок- и техно-музыки. В отборе художественных символов «современного» и «актуального» Ромителли не ограничивался лишь звуковым миром, он обращался также к важным для современности поэтическим текстам. Его внимание к различным культурным и социальным аспектам реальности основывается на теории канадского социолога Маршалла Маклюэна «Понимание медиа», где автор исследует открывшиеся для современного мира возможности массовой коммуникации. В композиции «Dead City Radio. Audiodrome» (2003), звуковыми средствами оркестра, где искаженный звук электрогитары противостоит другим оркестровым инструментам, автор передает специфику современного мировосприятия через трансляционные каналы с их широчайшими горизонтами и возможностями, которые сегодня открывают современные технологии. Но одновременно эффект от электронного посредничества ужасен: он накладывает отпечаток на реальный опыт, а иногда даже и подменяет его собой. В трилогии «Professor Bad Trip» (1998–2000), композитор опирается на вербальную символику текстов Анри Мишо, написанных под влиянием мескалина — галлюциногенного наркотика [15]. Ромителли, исследуя художественную специфику и образность состояния такого транса, обращался через синтез звукового и вербального к острейшей социальной проблеме стремления к уходу от реальности. Не ограничиваясь двумерностью, визуальная символика этого сочинения, апеллирует и к работам Фрэнсиса Бэкона, в частности к серии «Три наброска к автопортрету», и эти же работы становятся своеобразной проекцией идеи музыкальной формы. В пьесе «Flowing Down Too Slow» (2001) звуковые образы обогащаются фрагментами из музыки «Aphex Twin», «DJ Spooky» и «Scanner», но вместе с тем, основой по-прежнему служит гипнотический, ритуальный подход и синтез естественного и искаженного. Не применяя полистилистических методов, композитор «устанавливает контакт с реальным миром» через спектральные процессы и применение электроники. Он стремится к тому, чтобы вовлечь слушателя в звуковой процесс, применяя и вполне конкретные асоциативные приемы: так, например, в начале мультимедиа-оперы «Каталог металлов» проводником в мир музыки «Pink Floyd» служит соль-минорная гармония. Совершая попытки превращения светского жанра, которым сегодня является опера, в новый опыт, основанный на тотальном восприятии, Ромителли

заставляет вспомнить об идеях тотального театра «Солдат» Б. — А. Циммермана. Однако, это происходит в совершенно новом контексте: он погружает зрителя-слушателя в раскаленную материю плавящихся форм и красок, гипнотизируя множеством видео-эффектов с плавящимися металлами и многообразием электронных и инструментальных приемов. Отголоски звуковых символов «Pink Floyd», финского техно, сочетаются с текстами Жоржа Батая, сопрано и струнным оркестром. Элементы поп и рок-музыки служат ориентирами, предлагая определенный семантический фон, созвучный с окружающей действительностью. Таким образом, музыка Ф. Ромителли находится в постоянном взаимодействии (возможно, не всегда конфликтном) с массовым потребительским искусством, апеллируя к нему, и, в тоже время, оставаясь в поле Новой музыки, не переходя полистилистической грани. Оставаясь приверженцем французской спектральной композиции в своем подходе к технике генерирования музыкального материала, композитор позволяет цитатам из принципиально различных культурных пластов не вторгаться (сообразно коллажно-монтажному принципу), а вписываться в общий контекст, не нарушая стилистического единства.

\* \* \*

Сложность однозначной классификаций представленного в начале данной работы терминологического ряда обусловлена безусловным многообразием наших представлений о современности. В этой ситуации критерии актуальности событий и явлений могут быть принципиально различными, так как живая действительность дает возможность самых противоречивых интерпретаций.

Таким образом, и в понятии «современный» («contemporary») не существует ни как такового определения времени, ни фиксации какого-либо исторического перехода. Подчинившись изменчивой природе эпохи, это понятие бесконечно меняет свой облик, а мы свободно подразумеваем под ним диаметрально противоположные вещи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Krauss R. E. Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith. Cambridge.: MA, 1971. 200 p.
2. Чухров К. Что такое левое искусство? (интервью) // Театр. URL: <http://oteatre.info/chto-takoe-levoe-iskusstvo/> (дата обращения 10.05.2015)
3. Адорно Т. Философия Новой музыки М.: Логос, 2001. 352 с.
4. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 526 с.
5. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 стр.
6. Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дис. <...> канд. иск. Москва, 2002. 177 с.

7. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. URL: [http://www.catalogy.ru/books/2299817\\_illyuziya-i-deystvitelnost.htm](http://www.catalogy.ru/books/2299817_illyuziya-i-deystvitelnost.htm) (дата обращения: 10.01.2012)
8. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996. 488 s.
9. Лакенман Х. Интервью с Паулем Штейнейзенем // «Трибуна современной музыки». № 1. 2005. С. 11–12.
10. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 376 с.
11. Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой / Шнеерсон Г. М. М.: Книга по Требованию, 2012. 436 с.
12. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // «Открытый текст» электронный журнал URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения 16.04.2015).
13. *Cooperman D.* Hans Werner Henze's Early Political Thought. Montreal: McGill University, 2011. 142 s.
14. Смирнитский Я. Струн твоих нежных коснется пила... Бескровный композитор Жора Дорохов удивит всех в субботу (интервью с композитором Георгием Дороховым) // МК RU. URL: <http://www.mk.ru/culture/2011/12/08/651277-strun-tvoih-nezhnyih-kosnetsya-pila.html> (дата обращения: 10.05.2015)
15. *Slinckx P.* La musique de Fausto Romitelli: Influences, techniques et style. Paris, 2013. URL: <http://pierre.slinckx.net/romitelli.pdf> (дата обращения: 10.05.2015)
16. Свеченовская И. Леонардо да Винчи. Зашифрованный гений СПб.: Издательский Дом «Нева», 2005. 320 с.

УДК 7.038.531

*Л. А. Меньшиков*

СЕТЕВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ  
В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:  
СЕТЕВОЕ ПРОДВИЖЕНИЕ ФЛЮКСУСА

Художественные технологии второй половины XX в. предполагают активное использование экономических средств в процессе создания и продвижения произведения искусства. Указанная ситуация многократно описана в специальной литературе и может быть обозначена как эстетика «искусства-к-продаже» (по аналогии со «знанием-к-продаже», в терминологии Ф. Лиотара). Особенностью такого искусства является преднамеренная установка на создание только продаваемых произведений. Поэтому актуальными становятся исследования рынка, использование рекламы, брендинга и других средств продвижения художественного товара. Не осталось в стороне от указанного тренда развития художественной культуры и такое направление в актуальном искусстве второй половины XX в., как флюксус.

Первоначально флюксус опирался на авангардное представление об искусстве как средстве исправления социальной реальности и освобождения субъекта от идеологии, но впоследствии и сам активно включился в цепочку художественного потребления. Это включение связано с фактическим завершением фестивального проекта флюксуса 1960–1970-х гг. и проникновением этого искусства в сеть. Сетевой флюксус представляет собой многоуровневый художественный феномен. Под ним понимается система сайтов, созданных художниками-участниками флюксуса с целью сохранения его художественной технологии и распространения ее посредством сетевых средств. В интернет-пространстве можно обнаружить целый ряд художественных разработок, представляющих разные направления и группировки в сетевом флюксусе. Такие сайты представляют собой прежде всего научный, искусствоведческий интерес, поскольку позволяют выстроить систему интерпретаций различных вариантов развития флюксуса после смерти его основателя Д. Мачунаса. Отношение к флюксусу разных представителей направления в значительной мере стало причиной его распада, поэтому флюксус показан в сети во всем многообразии подходов к его созданию и точек зрения на его место в истории искусства. Каждый из сайтов, представляющих флюксус, обладает целостной концепцией, отражающей независимый взгляд на его историю, эстетику, перспективы развития, круг охватываемых явлений. Изменения, произошедшие с флюксусом, находятся в русле процессов «медиатизации культуры, под которой подразумевается... преобразование форм личностной и общественной жизни» [1, с. 549]. Но, безусловно, этим смысл и назначение сайтов не исчерпывается.

История флюксуса как художественного направления продолжается именно благодаря появлению сетевых технологий. Первоначально флюксус-теория не предполагала преднамеренного использования электронных средств и сетевых технологий — ни в процессе художественного творчества, ни в коммуникации

творца со зрителем. Но сетевые технологии оказались близкими духу флюксуса по принципу своей организации, и поэтому с их внедрением во флюксус, уже после завершения классического этапа, начинается новый виток его истории. На раннем этапе развития флюксуса использование электронных средств носило эпизодический и совершенно несистематический характер, а о сетевом флюксусе в то время говорить вообще не приходится.

Становление сетевого флюксуса связано с именем Алена Букоффа, директора флюксуса на Среднем Западе. Благодаря его усилиям флюксус приобрел два новых направления реализации, которые и можно назвать сетевым флюксусом: во-первых, это перенесение истории движения в интернет, благодаря чему он приобретает новое качество, сохраняя верность своему основному принципу текучести и изменчивости. Это качество — всеобщая доступность нового искусства и возможность приобщения к нему огромной сетевой аудитории. Флюксус становится способным охватить гораздо большие массы зрителей и быстрее превратить всё в шутку. Так история флюксуса оживает, и его однократные акции могут неоднократно воспроизводиться в сети. Тем самым неповторимое искусство начинает повторяться, но поскольку это происходит с неизбежными изменениями, то принцип «потока» не нарушается. Так определяется основное поле деятельности сетевого флюксуса — музейно-мемориальное и архивно-охранительное. Во-вторых, сетевое творчество даёт художникам уникальные возможности — появляются новые, до этого не известные формы реализации флюксус-проектов, которые теперь могут происходить только в пространстве сети. В этом смысле история флюксуса выглядит двояко. Первоначально, в ранний период своего существования, он был направлением, в рамках которого возникали и оттачивались новые художественные технологии. Превратившись же в сетевой, флюксус во многом утратил эти позиции, стал вторичным, заимствующим идеи и принципы работы у художественных направлений, для которых он когда-то был источником вдохновения.

Связь исторического флюксуса 1960-х годов с сетевым 2000-х выражается в существенной предпосылке возникновения второго, отразившего «возможность киноискусства использовать медиа как материал для изобретательской деятельности аудитории, а не предмет для простого восприятия и воспроизведения... Творческая лаборатория флюксуса не просто использовала машины в качестве передатчиков информации. Она использовала их в качестве провокации к творчеству — как машины для изучения искусства и стимуляции творчества» [2, р. 144].

Организирующим центром и основой сетевого флюксуса в настоящее время стал сайт, созданный в 2006 году и поддерживаемый по инициативе Алена Букоффа. Сайт очень односторонен и тенденциозен, но это и естественно, поскольку он отражает взгляды своего создателя; он является результатом авторской концепции флюксуса и представляет одно из его направлений. Букофф выразил в форме сайта свою философию флюксуса. Здесь (<http://www.fluxus.org/>) представлена целостная концепция флюксуса как направления в современном художественном творчестве. Сайт содержит и достаточно подробный взгляд на флюксус как на историческое направление, и приглашение к сотворчеству, развернутое пред-

ставление о перспективах существования и развития направления. Центром сайта стала графическая схема, призванная изобразить флюксус во всем его многообразии. Она, выполняя информационную и организующую функцию, представляет собой графический художественный объект, являющийся законченным концептуальным высказыванием о сути такого события как формализация флюксуса — то есть существует вполне в рамках его эстетики.

Букофф предлагает выделить во флюксусе три части. Первую составляет история. Хронологически Букофф закрепляет традиционное для искусствоведения разделение флюксуса на «флюксус с Мачунасом» — до 1978 года — и «флюксус после Мачунаса». Это разделение признано всеми, поскольку координирующая и организующая роль Мачунаса несомненна (его портрет, наряду с нескромно размещённым рядом портретом Букоффа, украшает первую страницу сайта). Букофф признаёт сам, и заставляет нас осознать, что флюксус с Мачунасом и без него — это два разных флюксуса. Поэтому зритель, пытающийся познакомиться с флюксусом в сетевой версии, сначала попадает в контекст реальных событий. Букофф подробно описывает предысторию, связанную с именами Мачунаса — своеобразного центра флюксуса — и его спутников (Кейджа, Капрова, Бойса). Далее следует непосредственно история флюксуса как реального псевдотеатрального искусства, выраженная в центральных понятиях: представление, случайность, множественность событий (перформанс, шанс, ивент). У этой истории несколько важнейших персонажей, тщательно отобранных Букоффом из длинного списка деятелей исторического флюксуса. Критерии такого отбора остаются неизвестными, но определённое пристрастие автора сайта чувствуется и это задаёт явную направленность сетевого флюксуса. Среди деятелей этой эпохи, занимающей 1960–1970-е годы, такие персонажи, как Дик Хиггинс, Бен Вотье, Кэрол Шнееманн, Эмметт Вильямс, Вольф Востелл, Алисон Ноуэллз, Джефф Хендрикс, Бен Паттерсон. Среди основных авторов флюксуса оказываются неравнозначные фигуры: Востелл, который не всегда был верен течению, Вильямс, Шнееманн и Хендрикс, которые не могут быть названы постоянными участниками движения, и Хиггинс, Вотье и Паттерсон, которые действительно являются основоположниками, классиками и ведущими авторами фестивалей флюксуса.

Флюксус после Мачунаса, по версии авторов сайта, представлен теми же самыми именами, что и раньше. Это так, поскольку граница, проходящая через историю флюксуса с уходом его основоположника, существенная для всего течения в целом, в гораздо меньшей степени важна для творчества каждого из его адептов в отдельности. Их творческая активность изменилась, но не радикально. Представленная картина не учитывает появления новых героев движения, расширения географии и творческого арсенала, большей свободы и многообразия точек зрения на репертуар и творчество. Поэтому точка зрения Букоффа представляется достаточно произвольной и не отражает действительной ситуации в жизни флюксуса, стирает историческую границу, какой был 1979 год.

Ещё одна условность, которую демонстрирует концепция сетевого флюксуса, заключается в противопоставлении исторического флюксуса после Мачунаса и новых направлений во флюксусе, которые возникают в это же время. Согласно

точке зрения Букоффа, это два разных мира, равноудалённых от классического варианта течения. Именно в рамках новых направлений выделяются среднезападный и гейдельбергский флюксусы, которые самоопределились ещё при Мачунасе и с его лёгкой руки. В рамках новых направлений оказывается Йонас Мекас, взгляд которого на все эти события принципиально иной и не менее ангажированный, чем взгляд Букоффа.

Из первых двух составляющих, представленных Букоффом, формируется история флюксуса в том виде, в каком она известна сегодня большинству искусствоведов и коллекционеров. Именно относящиеся к ним артефакты при всех различных возможностях их интерпретации определяются как флюксус. Третья составляющая — новые направления, развившиеся после Мачунаса — направления, которые были созданы новыми его участниками. Они известны сегодня гораздо меньше, чем наследие Мачунаса и его соратников. Они часто не привлекаются в рамки исторических исследований и мало ценятся на аукционах. Поэтому сетевой флюксус ставит перед собой благородную задачу ввести все эти направления в круг известных и придать им статус классики флюксуса. Более того, именно они оказываются наиболее пригодными для экспонирования в пространстве сети. И Букофф с огромной энергией продвигает через электронные средства идею того, что флюксус жив и продолжает жить после ухода первого поколения его творцов. Он заявляет, что идея о смерти флюксуса не имеет под собой никаких оснований, поскольку через интернет его современные произведения могут обрести новую жизнь и продолжение в творчестве молодого поколения художников. Флюксус в наши дни, с этой точки зрения, есть именно сетевой флюксус. Но несмотря на новизну направления, он, тем не менее, составляет неразрывную целостность с флюксусом историческим, а вместе они и составляют флюксус как искусство.

За рамками указанных явлений находятся неосвоенные территории творчества, которые флюксус предлагает также вовлекать в область свойственной ему художественной деятельности. Флюксус как творческая сила приобретает в лице сетевой технологии весьма эффективный носитель, который может способствовать его распространению во многие сферы жизни и деятельности человека. Благодаря сетевым технологиям, флюксус приобретает реальные основания быть чем-то большим, чем направление и жанр, чем вид искусства, чем искусство вообще — он становится способом деятельности, «способом делания вещей». Примерами такого «делания», в освоении ещё необжитого флюксусом мира становятся цирк, олимпийские церемонии, науки и домашнее хозяйство — самые противоречивые явления, объединённые тем, что Букофф называет «неограниченной игрой в поисках неизведанных идей». Именно такой игрой занимаются те художественные группировки, которые объединяет сетевой флюксус и с творчеством которых можно ознакомиться, углубляясь в ответвления основного сайта.

Рождение сетевого флюксуса подтверждает идею Хиггинса о перспективах развития течения, согласно которой искусство должно развиваться из созданного Мачунасом и его единомышленниками центра во множестве разнообразных направлений. Он не может иметь единого линейного пути развития, но реализует бесчисленное множество вариантов, исходящих из одного идейного ядра. В этом

смысле флюксус и становится способом творчества, деятельностью технологией, опирающейся на ироническое отношение к результатам своего творчества. Идя по этому пути, каждый творец выстраивает свой флюксус, в котором общая ироническая направленность сочетается с фрагментами прошлого, настоящего и будущего, собирающимися в уникальную мозаику того или иного проекта.

Эту стратегию исповедует и сайт, позволяющий каждому создавать собственный сетевой флюксус. Пользователю, который начинает своё приобщение к миру флюксуса и пускается в путешествие по сайту, предлагается комбинировать указанные три направления. Он может выбирать свою траекторию изучения и постигать флюксус в любой последовательности: как историческую форму искусства, как современное направление или как творческую технологию. В зависимости от слагающейся траектории постижения картины флюксуса в сознании пользователей возникнут образы, которые внесут свой вклад в историю флюксуса, придадут его многообразию новую форму, добавят новшество в арсенал его выразительных средств.

Существенным отличием сетевого флюксуса от реального становится способ доведения художественной продукции до зрителя. Флюксус-сайты представляют ряд средств популяризации результатов творчества. Так, например, входящий в круг сетевого флюксуса сайт [www.allenbukoff.com](http://www.allenbukoff.com) выглядит как коллаж из ссылок, которые выводят пользователя на виртуальные выставки, виртуальные музеи, виртуальные магазины, отражающие все многообразие современного флюксуса, патронируемого Аленом Букоффом. Зритель получает в пользование концепт, который открывает перед ним ряд возможностей. Он может либо ограничиться простым времяпрепровождением на страницах сайта, просмотрев готовые проекты, изучив рекламируемые технологии, либо, руководствуясь представленными инструкциями, самому начать заниматься созданием аналогичных проектов, либо пополнить собственную коллекцию посредством покупки выставленных шедевров. Тем самым музейный, исследовательский, художественно-творческий и коммерческий компоненты объединяются в одном проекте. Например, в разделе «sculpture» отрекомендован способ изготовления скульптурных артефактов из бетона, камня и дерева, разработанный Букоффом и его женой и демонстрирующий, что получилось из их желания стать художниками. Здесь изложена история возникновения соответствующей художественной идеи, озарившей авторов во время поездки, когда они увидели одну простую строительную технологию, представлены бумажные схемы, иллюстрирующие замысел, фотографии, демонстрирующие процесс изготовления первой скульптуры, сами скульптуры как результаты воплощения идеи. Далее даётся технология воплощения идеи — в разных способах вклеивания камней в цемент, в нарушениях формы бетонного блока, вкраплениях в него деревянных и металлических пластин, наконец, в экспонировании этих блоков в пейзаже, на фоне опавших листьев. Тем самым идея исчерпывается практически до конца. Но авторы сомневаются в этом, замечая в презентации, что это, может быть, и не конец творческого путешествия с цементно-каменными скульптурами. И это действительно был не конец, поскольку сайт предполагает интерактивность — через общение по электронной

почте, через обсуждение с художником отношения зрителей к представленному проекту. Тем самым указанному скульптурному артефакту обеспечивается продолжение существования в сети и в реальности, он включается в пространство вечно изменяющегося флюксуса. Флюксуса, уже ставшего частью сетевой среды, где только воспринимающий волен «превратить полифонию в гармонию и предотвратить ее вырождение в какофонию» [3, с. 118]. На это и надеются авторы сайта, предлагая зрителю флюксус-проекты.

Рассматриваемый проект строится на основании исключительно экономических, а не художественных принципов. Идея проекта возникла у Букоффа и его жены как некое таинственное путешествие в «кроличью нору». Ими были использованы характерные приемы минимализма, эйбиси-арт, арт-брют — «новой эстетики с минимальным присутствием авторского, индивидуалистического художественного содержания» [4, с. 127], их художественное высказывание не представляет собой принципиально нового художественного решения. Но использование данных средств как бренда, маркирующего сетевой проект как художественный, превращает его в успешное коммерческое предприятие. Цементная стена в торговом центре, куда они попали во время лыжной поездки в Юту, привела их к мысли о повторении ее в миниатюре. Необычность одной из стен вдохновила их на творчество, они стали учиться скульптуре, создавать на бумаге проекты аналогичных цементно-каменных стен. В результате возникла первая стена, представленная на сайте с огромным пиететом — как уникальный артефакт, ставший результатом озарения и определённого стечения обстоятельств. Но поскольку идея стен не давала авторам покоя, и они продолжали думать о них днём и ночью, сформировалась целостная технология создания таких стен, состоящая из нескольких чётко зафиксированных этапов. Такая коммерциализация технологий не в первый раз используется в искусстве — достаточно вспомнить хотя бы запатентованный Кляйном «международный синий» [4, с. 88]. С целью усиления ошеломляющего эффекта при рассказе об изобретении технологии создания бетонных артефактов, авторы даже фиксируют дату открытия — 13 августа 2001 года, делают это и для того, чтобы придать форму события, одномоментного художественного действия, своему жесту. Технология описывается во всех подробностях — изготовление деревянной рамы и цементного раствора, установка камней и зажимов, каждый шаг зафиксирован и прописан с целью придать подлинность каждому возникающему артефакту. Очевидно, что малейшее нарушение технологии лишает возникающий объект художественной ценности в рамках эстетической системы её изобретателей.

Первый сакрализованный акт создания миниатюрной каменно-цементной стены завершается созданием записи о совершённом действе; художники рассылают электронное письмо следующего содержания: «Мы решили стать художниками, и сегодня мы создаём нашу первую скульптуру». Но первая попытка показалась авторам неудачной и эксперименты продолжились. Дальнейшее совершенствование процесса — с добавлением воска и глины — позволило довести результат до полного совпадения с виденной в реальности стеной, и авторы остались довольны результатами своих изысканий. Во второй год освоения технологии экс-

перименты ширились — стали создаваться пустоты и пещеры, пьедесталы и таблички к каждому новому блоку. В конце концов, производство артефактов приобрело серийный характер. Осмысля созданные им блоки, Букофф стал выстраивать ассоциативный ряд, который должен возникнуть у того, кто созерцает камни: блок, по его мнению, приглашает к исследованию различных вопросов, от геологических и биологических, до медицинских и психологических, философских и экзистенциальных. И тем самым включается в опыт исследовательского (cognitive) искусства и флюксуса. Исследовательского — потому, что в процессе создания произведения искусства открывается возможность исследовать природные явления и пробудить в зрителе познавательный интерес к сути вещей. Флюксуса — потому, что приглашает зрителей к сотворчеству, к соучастию в организации проектов по созданному ноу-хау и к самостоятельному продолжению проекта. И не в меньшей степени — искусства коммерческого, работающего по законам рынка и использующего его методы продвижения продукта к потребителю. Тем самым процесс художественного творчества становится коммерческим спектаклем, обеспечивающим коммуникацию в обществе, которое «в самой своей основе является зрительским» и «не стремится ни к чему, кроме самого себя» [5, с. 26], погружаясь таким образом в стихию символического — медиа — обмена.

Искусство превращается в маску, «основная коммуникативная функция» которой — «не скрывать, а напрямую обозначать принадлежность её носителя и информировать об этом потенциальных наблюдателей» [6, с. 75]. Любой коммерческий проект флюксуса отсылает нас к потребительски-иронической эстетике, из которой он вырос, даже если маска произведения эту эстетику скрывает. Но эстетическое содержание, тем не менее, сохраняется, демонстрируя, что «новейшие технологии... это всего лишь посредники, которые мы можем использовать в разных целях» [7, с. 117]. Таким образом, сетевой флюксус приобретает все характерные признаки искусства, сочетающего творческие задачи с коммуникативными и коммерческими. И он успешно это делает, активно продвигаясь в сети.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланова А. И. Современная коммуникативная ситуация и принципы формирования интернет-сообществ // Вестник Башкирского университета. 2011. Т. 16. № 2. С. 549–552.
2. Saper C. Fluxus as a laboratory // The fluxus reader / Edited by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P. 136–151.
3. Бауман З. Индивидуализированное общество. М., 2002. 390 с.
4. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. СПб., 2007. 488 с.
5. Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000. 185 с.
6. Штейман М. А. Анатомия маски протеста: Коммуникативный аспект // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2013. № 1. С. 74–85.
7. Пруденко Я. Д. Экология и творчество в эпоху новых медиа. Художник — медиа — зритель // Studia culturae. 2013. № 15. С. 117–122.

УДК 792.8

*О. И. Розанова*

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» — «ПО-КИНОШНОМУ»

(балет А. Ахметова

на сцене Государственного Приморского театра оперы и балета)

Можно ли представить балет «Лебединое озеро» без залитого лунным светом лесного озера, по глади которого плывут белые птицы, превращающиеся в прекрасных девушек? Оказывается, можно. Без озера обошлись в Государственном Приморском театре оперы и балета (Владивосток), в 2014 г. открывшем свой первый сезон премьерой знаменитого балета П. И. Чайковского.

Художественный руководитель труппы Айдар Ахметов — автор либретто и постановщик обновленного «Лебединого озера»<sup>1</sup> — хотел поразить зрителей чем-то необычным и действительно поразил. Фантазия балетмейстера и его соавтора — известного кинорежиссера, сценариста, художника и продюсера Георгия Юнгвальда-Хилькевича, выступившего на этот раз в качестве сценографа, разыгралась не на шутку. Вместо озера в глубине сцены возник мощный арочный мост наподобие древнеримского акведука. В проемах двух низких арок виднелось нечто сине-голубое, намекающее на воду. Однако лебедям пришлось танцевать на фоне каменного моста, и от поэзии сказки не осталось и следа.

Зато злым силам крупно повезло: одного Ротбарта постановщику оказалось маловато. Коварного волшебника он представил аж в трех лицах, да каких! Сначала тройка злодеев фигурирует в виде изваяний на мосту в окружении уродов-страшил. Так Ротбарту с его верными слугами сподручней следить за девушками-лебедями, — поясняет программка. Но, очевидно, долго сидеть, скорчившись, тяжело даже персонажам сверхъестественным. Трое из них оживают, спускаются вниз и продолжают наблюдение, стоя позади танцующих лебедей. Кто из них Ротбарт, а кто слуги, — понять невозможно, поскольку выглядят они как братья-близнецы. У всех на головах серые шапочки с подобием рожек, а сзади — огромных размеров алые крылья, в точности как у чертей со старинных лубочных картинок. Размяв ноги, все трое складывают крылья, возвращаются на мост и снова застывают изваяниями. Внезапное появление и исчезновение крыльев, обеспеченное специальной конструкцией костюма, — дорогая сердцу постановщиков находка, ради которой они, должно быть, и размножили злодея Ротбарта. Увы, в жертву эффектной трюку приносится центральная лирическая сцена балета, а с ней и его романтическая поэзия. Первая встреча Принца с Одеттой под бдительным оком соглядатаев-страшилищ утрачивает свой задушевно-интимный характер, становится непредвиденно двусмысленной.

Приспешники Ротбарта вновь расправят крылья в конце второго акта, неподвижно простояв, завернувшись в плащи, весь долгий дивертисмент дворцового

<sup>1</sup> Премьера состоялась 23 мая 2014 г.

бала. Сам Ротбарт постановщиками до поры до времени припрят ради еще одной сногшибательной интриги. Усиливая традиционную фабулу, балетмейстер снабдил матушку принца — Владетельную принцессу — импозантным супругом. Зачем это понадобилось, выясняется в кульминации второго акта, когда зачарованный Одиллией Зигфрид выбирает в жены Одиллию, невольно изменяя Одетте. Именно в этот момент на сцену врывается ... еще один король. Таким образом, кроме двойников Одетты и Одиллии в спектакле возникает дополнительная пара двойников. Разгадку «шарады» вновь находим в программке. Оказывается, подлый Ротбарт заковал в цепи и подменил настоящего короля, чтобы, приняв его облик, продолжать наблюдение (на сей раз за принцем). Совершить подлог не стоило особого труда: фигуры обоих королей скрывает просторный кафтан, а лиц и вовсе не видно за копной черных волос и массивной бородой, из которой торчит один нос.

Для чего же балетмейстер изобрел историю с марионеточными королями, превратив драматический финал акта в сплошной сумбур? Предположим, что, во-первых, для вящего эффекта: сбросив личину, лжекороль и его двойники вновь «выстреливают» бутафорскими крыльями, повергая присутствующих в шок. Во-вторых — для компенсации необъяснимого отсутствия Ротбарта вплоть до конца второго акта (обычно он появляется на балу вместе со своей «дочерью» Одиллией и руководит ее действиями во время «Черного па-де-де»). Здесь же Одиллию сопровождают четыре черных лебедицы, явно позаимствованные из популярной постановки Юрия Григоровича, где они составляют свиту Ротбарта.

Однако, все эти новшества — сущие пустяки рядом с финалом балета. Как правило, «Лебединое озеро» завершается победой юных героев в результате морального и физического сопротивления злой воле Ротбарта. Изредка встречаются и спектакли с трагическим финалом — герои гибнут, жертвуя собой во имя любви. Ни того, ни другого нет в спектакле Ахметова. Здесь происходит нечто загадочное, объяснению не поддающееся. Программка на этот раз не поможет — того, что там написано, на сцене нет. Есть вот что: лебеди, как и положено, тоскуют в ожидании Одетты, хотя в этом спектакле она, вопреки традиции, на балу во дворце не появляется, не бьется в отчаянье, видя измену любимого, она просто отсутствует. Остается предположить, что Ротбарт уже известил ее о случившемся, поскольку они выходят на сцену одновременно. На радостях злодей, видимо, распустил свою свиту, либо превратил чудищ в прекрасных черных лебедей. Четыре танцовщицы в черных пачках окружают несчастную Одетту, приводят в движение кордебалет, после чего поднимаются на мост к Ротбарту и в изнеможении простираются на полу, заменяя исчезнувших монстров. Их примеру следуют и белые лебеди, но долго им отдыхать не дано. Подоспевший Принц танцует адажио-объяснение с Одеттой и вежливые подруги встают.

Начинается заключительная сцена бури. Пронизывающая партитуру тема «лебединого озера» взмывает к высотам трагедии, рисуя образ грандиозной катастрофы. Здесь балетмейстер, не мудрствуя лукаво, заставил лебедей до изнеможения бегать по сцене вместе с раскинувшим крылья Ротбартом. Первыми выдыхаются черные: рухнув на пол в центре сцены, они уже не встанут. На кульминации

музыкальной темы злодей останавливает белых и укладывает на пол главных героев. Немного отдышавшись, белые снова бросаются бежать — они в одну сторону, Ротбарт — в другую. Затем, не в силах продолжать бег, лебеди окружают Ротбарта (наверное, чтобы просить пощады), но тут случается невероятное: помахав крыльями, злодей сам испускает дух. До этого момента он только стоял и ходил, и, видно, не рассчитал силенок. Лебеди на радостях описывают еще пару кругов и уносятся за кулисы.

Зато главные герои, отлежавшись, резво избегают на мост и наконец-то переводят дух. Под ними, в центре сцены, распростерты их недруги — Ротбарт и четверка черных лебедей. По замыслу постановщиков, бездвижные тела должны были исчезнуть в волнах разбушевавшегося озера. Но буря свелась к трепыханию полоски серой ткани. Мертвые тела так и остались на сцене, и это «черное пятно» невольно бросило тень на оптимистический финал спектакля.

Перечень несуразностей можно было бы продолжать. Они были как бы «запрограммированы» уже в начале спектакля, где авторы предложили зрителям нечто в прямом смысле умопомрачительное. ... Огромная скульптура белого лебедя, (из разряда топорных изделий такого рода в провинциальных домах отдыха) внезапно раскалывалась пополам, из нее выходила балерина в белой пачке и, встав на пуанты, уплывала за кулисы, после чего две половины гипсового лебедя вновь соединялись. Принц с первого взгляда влюблялся в порожденную его воображением девушку-лебедя, и как тут было не предположить, что герой, мягко говоря, оказался не адекватен.

«Я готов к тому, что будут споры вокруг концепции и сценографии спектакля», — пишет в программке А. Ахметов, поясняя, что суть концепции заключена в небывалой прежде активности девушек-лебедей. — Именно их бунт и смелые действия помогают одержать победу в борьбе со злом и насилием». Но почему-то активные лебеди терпят насилие до последних минут спектакля, притом, что носитель зла оказывается представлен балаганным чертом, способным лишь на мелкие пакости. Приходится признать: некая концепция намечается вопреки авторской: историю с девушками-лебедями и злыми чудищами можно истолковать как причудливое видение повредившегося в уме Принца. Это обстоятельство могло бы оправдать все благоглупости и чудачества постановщика, если бы не симфоническая концепция музыки Чайковского, отторгающая любые посягательства.

Но, возможно, несостоятельность драматургии и режиссуры искупают достоинства хореографии? Увы, рядом с композициями Л. Иванова, М. Петипа, К. Сергеева, составляющими основную массив балета, особенно худосочными, бедными мыслью и лексикой, а зачастую даже конфликтующими с музыкой, выглядят номера Ахметова, сочиненные, к тому же, по мотивам предшественников (в их число нужно включить В. Бурмейстера, Н. Касаткину, В. Василева и др.).

Зрелищная сторона спектакля, напротив, до приторности избыточна. Юнгвальд-Хилькевич, дал волю фантазии, но не учел специфики балетного искусства. Декорации получились пестрыми, костюмы — разностильными, дробящими фигуры танцовщиков. Например, на исполнительницах вальса в первой картине весьма диковинные платья: юбки разных оттенков синего, лифы — розо-

вые, а длинные рукава — желтые. Комичны многократно упомянутые лубочные черти с картонными крыльями, одетый по-зимнему Наставник принца — в кафтане, сапогах и меховой шапке. Забавны Короли, похожие на огородных пугал. Озадачивает туалет полуобнаженной Испанки, перепутавшей дворец с варьете. Словом, то, что было бы уместно в кино, оказалось чужеродным балету.

Досадные постановочные огрехи не сказались на работе артистов. Свой первый спектакль молодая труппа исполнила более чем достойно, предъявив отряд солистов и профессионально убедительный кордебалет. Слаженно звучит и оркестр, (также составленный по преимуществу из молодых музыкантов), под управлением главного дирижера и художественного руководителя театра Антона Лубченко.

Творческий коллектив театра был готов к тому, чтобы после незадавшегося эксперимента с «Лебединым озером» показать зрителям Владивостока художественно полноценный спектакль, имеющий право называться балетной классикой. Таковым можно считать «Щелкунчика» в постановке Эльдара Алиева, премьеры которого состоялась в декабре 2014-го<sup>2</sup>. Решающее достоинство этого спектакля — художественная цельность, гармоничное сочетание традиции и новизны. Традиция — в опоре на классический танец, представленный в многообразии форм. Новизна — в тактичной и весьма остроумной корректировке привычного сюжета.

А «Лебединое озеро» Ахметова, продержавшись на сцене один сезон, уже стало достоянием истории, как пример излишне вольного обращения с классикой.

---

<sup>2</sup> Подробно о спектакле см.: Приморского «Щелкунчика» оценили в Петербурге // МК-Владивосток. 11 февр. 2015. URL: <http://vlad.mk.ru/articles/2015/02/11/primorskogo-shhelkunchika-ocenili-v-peterburge.html> (дата обращения: 15. 06. 2015).

## КНИЖНАЯ ПОЛКА

*Н. Н. Зозулина*

### ВОЕННЫЕ ХРОНИКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО БАЛЕТА

Л. И. Абызова «Военные хроники ленинградского балета»  
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. 204 с.



К 70-летию Победы была выпущена книга, чье содержание заставляет читать, не переводя дыхания. «Военные хроники ленинградского балета» — первый труд, сводящий воедино как известные прежде факты, так и множество новых о четырехлетнем периоде войны, Блокады и эвакуации. Балетная профессия, и в мирное время испытывающая своих адептов на прочность, в годы Великой Отечественной войны оказалась синонимом абсолютного героизма и подвижничества.

Автор книги, кандидат искусствоведения, доцент Академии Л. И. Абызова высветила «круги ада» в подчеркнуто объективном, хроникальном изложении, обратив внимание

на все детали и создав тем самым почти дневниковую картину происходящего. Отбор фактов хочется отметить особо — они удивительным образом всякий раз всплывают, объясняя именно то, что кажется важным знать в процессе знакомства с событиями и складывания общей картины. Кажется, что автор предчувствует мысли, вопросы читателей и с готовностью удовлетворяет их любопытство, демонстрируя завидную осведомленность в самых разных сферах балетной жизни военного времени — от концертов в землянках до проблем с пуантами и костюмами. К таким же достоинствам книги, дополняющим ее повествовательную ценность, относится и вся «черно-белая», как в документальных фильмах, визуальная составляющая — галерея редчайших фотографий, афиш, программ, плакатов и периодики. Это отдельная летопись «военных хроник» в лицах и фактах, которую хочется рассматривать и пересматривать. Публикации ее в таком уникальном виде способствовало множество людей, благодарность которым помещена на обороте титула. Там же в качестве руководителя и координатора издания указаны Н. М. Цискаридзе и Г. Л. Петрова, к которым должна быть

обращена уже наша благодарность за появление книги — по словам Цискаридзе, этой «запечатленной памяти о наших героических артистах, театральных коллективах, хореографическом училище... в страшных условиях войны».

«Военные хроники» состоят из четырех разделов, обозначенных в названиях — «Балет в блокадном городе», «Кировский театр в эвакуации», «Малый оперный театр в военные годы», «Ленинградское хореографическое училище во время войны». Первый раздел, как форпост, показывает подвиг сопротивления балетного сообщества невыносимым условиям жизни. Автор раскрывает феномен стойкости именно коллективной — не попятаться по домам, не спастись в одиночку, а открыть общий фронт искусства и удерживать его в блокадном Ленинграде единственно силой духа и веры в свое дело. Описывая, как люди творческих профессий преодолевали все препятствия, чтобы подготавливать спектакли, выходить на сцену, выезжать с концертами в госпитали или на передовую, автор постоянно объясняет, почему танцовщики испытывали ко всем общеизвестным еще и дополнительные трудности. Читателям преподается урок о специфике профессии, требующей отдачи физических сил (при блокадной дистрофии), разогрева мышц (при полном отсутствии тепла), легких сценических костюмов (при спектаклях в неотапливаемых помещениях), качественных площадок и нужного размера сцен (при танцах на земле, грузовиках, драматических подмостках), специальной обуви (при отсутствии ее производства в военное время), исполнителей мужских ролей и партий (при дефиците мужчин). Эти разъяснения заставляют еще глубже задуматься, еще больше поразиться свидетельствам художественной бескомпромиссности на балетных репетициях и выступлениях: достаточно посмотреть на фото 1942 г. (стр. 55), где двенадцать танцовщиц стоят в диагонали как одна, в идеальной прямой, в идеальных пятых позициях!

Но и в последующих разделах книги, где рассказывается о трудностях эвакуации Кировского театра в Молотов или о сложностях жизни и обучения детей, разделявших все невзгоды времени со взрослыми, сияет яркий свет этой путеводной звезды — любви людей сцены к своей профессии. Поэтому, как ни трагична сама тема войны, книга Л. И. Абызовой дарит читателю катарсис — ощущение непобедимости искусства и высокого служения ему. Каждого, кто ее откроет, она убедит в том, что «ленинградская балетная школа сумела в нечеловеческих условиях Блокады и эвакуации сохранить себя и не растерять навыков, накопленных предыдущими поколениями».



Фото — Валентин Барановский

## ХРОНИКА СОБЫТИЙ

*Л. И. Абызова*

### ЕЖЕГОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «HOMMAGE À PETIPA»

11 марта 2015 г. — в 197-й день рождения великого балетмейстера Мариуса Петипа в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла Ежегодная научно-теоретическая конференция «Hommage à Petipa» (Посвящение Петипа). Организатором мероприятия выступила кафедра балетоведения, где работают педагоги и ученые, известные в России и за пределами нашей страны (заведует кафедрой кандидат искусствоведения профессор Борис Александрович Илларионов).

Как творчество Петипа не знало границ, так и тематика конференции не ограничивалась наследием Мастера. Доклады затрагивали самые разные вопросы. Многочисленные заявки на участие поступили из многих ведущих научных и образовательных организаций Петербурга, Москвы и других городов. После тщательного отбора в программу конференции был включен 21 доклад; среди докладчиков — народные и заслуженные артисты, профессора и доценты, научные работники, аспиранты и студенты вузов.



Заведующий кафедрой балетоведения Б. А. Илларионов и ректор АРБ имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе открывают знак «Репетиционный зал имени Мариуса Петипа». Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой



Руководитель  
Токийской Академии  
Балета Этсуро Сатоми  
вручает сертификат ректору  
АРБ имени А. Я. Вагановой  
Николаю Цискаридзе.  
*Фото из архива АРБ  
имени А. Я. Вагановой*



На конференции.  
*Фото из архива АРБ  
имени А. Я. Вагановой*

В рамках конференции состоялась традиционная церемония возложения цветов к могиле Мариуса Петипа в Некрополе Александро-Невской лавры.

Гостям и участникам была презентована автором книга М. А. Ильичевой «Неизвестный Петипа. Истоки творчества», выпущенная издательством «Композитор. Санкт-Петербург».

На 3-м этаже здания Академии был открыт памятный знак «Репетиционный зал Мариуса Петипа».

Участники конференции стали свидетелями вручения Ректору Академии Н. М. Цискаридзе сертификата о присуждении ему звания Почетного профессора Токийской Академии Балета. По словам Этсуро Сатоми, директора Токийской Академии Балета, такое звание впервые присуждено иностранному гражданину.

*Т. В. Букина*

## В ПОИСКАХ «НОВОГО ЧАЙКОВСКОГО».

Международная научная конференция «Чайковский в XXI веке  
(к 175-летию со дня рождения композитора)»

На юбилейный год П. И. Чайковского Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой откликнулась организацией Международной научной конференции с интригующим, и даже несколько декларативным названием: «Чайковский в XXI веке». «Возможно ли открытие „нового Чайковского“?» — так был сформулирован в анонсе один из ключевых вопросов мероприятия, проходившего в стенах нашего учебного заведения 20–21 апреля. Таким образом, поиск новых ракурсов изучения творчества одного из самых исполняемых на данный момент представителей академической музыкальной традиции<sup>1</sup> был заявлен организаторами данного научного события в качестве одной из его приоритетных задач.

В конференции приняло участие 17 очных и 4 заочных докладчика, академическая география мероприятия включала, помимо АРБ, Московскую, Санкт-Петербургскую и Петрозаводскую консерватории, Российскую академию музыки имени Гнесиных (Москва), Университет имени Бар-Илана (Рамат-Ган, Израиль), Санкт-Петербургскую академию театрального искусства, Российскую академию народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва), Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург), Самарский государственный университет путей сообщения. Фигура русского классика привлекла внимание представителей самых различных музыковедческих и смежных специализаций: таких как теория и история музыки, музыкальная педагогика, музыкальное источниковедение и текстология, балетоведение, история культуры, музееведение и социология искусства.

В обсуждении феномена Чайковского преобладала музыкально-историческая проблематика, что было вполне ожидаемо. При этом биография и наследие мастера погружались в разнообразные контексты: в частности, его пересечения с творчеством современников — М. А. Балакирева, С. И. Танеева, К. Дебюсси, Г. Малера (доклады Т. А. Зайцевой, Н. С. Ганенко, Л. А. Купец, А. В. Горн). Наряду с этим, ряд выступлений был посвящен творческим контактам композитора (и с ним) на временной дистанции: рецепции Чайковским старинной музыки (В. А. Шекалов) и, в свою очередь, преломления творческих импульсов уже самого российского музыканта в XX — начале XXI в. в И. Ф. Стравинским, Т. Адорно, Х. В. Хенце, Б.-А. Циммерманом и др. (доклады Н. Л. Дунаевой, Е. А. Никифоровой, С. В. Лавровой, О. М. Гладковой). Несмотря на внешнюю традиционность такой проблематики, раскрытие ее авторами во многих случаях было весьма небанальным. Так, из выступления В. А. Шекалова можно было узнать о довольно прохладном отношении мэтра русской музыки к И.-С. Баху, Г.-Ф. Генделю, Д. С. Бортнянскому — бесспорным фаворитам нашей эпохи, которые, однако, совсем не являлись таковыми для современников русского мастера. А музыкальные иллюстрации к докладу

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует статистика, которая приведена в статьях Е. В. Лобанковой и А. А. Барабанова, опубликованных в настоящем номере.

Л. А. Купец дали возможность насладиться смачными «чайковизмами» в малоизвестных ранних сочинениях Дебюсси, весьма далеко отстоящих от его зрелого стиля.

Не менее привлекательной темой для выступавших оказалась «посмертная» жизнь сочинений музыканта — как в исполнительской, так и в учебной практике. В частности, внимание нескольких исследователей было сосредоточено на художественных интерпретациях «Щелкунчика», в том числе и провокационных: легендарным мультипликатором У. Диснеем (Т. А. Сапегина), отечественным хореографом Г. Д. Алексидзе (Э. С. Барутчева) и известным современным художником М. М. Шемякиным (С. В. Шабанова). Обзору клавирных изданий балетов Чайковского и вопросу об их аутентичности авторскому тексту был посвящен доклад Г. А. Безуглой. Авторскую методическую разработку представила К. А. Иванова: апробированный ею цикл занятий по ритмике на музыку из «Детского альбома» свидетельствует о неизменной востребованности этого сочинения в различных сегментах музыкального образования. Современная репертуарная политика радиостанции «Орфей» в рамках «Года Чайковского» освещалась в докладе А. А. Барабанова.

Кроме того, ряд докладов междисциплинарной направленности был ориентирован на поиск ракурсов, позволяющих увидеть новые (и нередко неожиданные) грани творческой личности музыканта. Среди таковых, например, выступление В. Д. Лелеко «Не продается вдохновенье...», в котором сообщалось немало примечательных подробностей о взаимоотношениях композитора с деньгами и с сильными мира сего — меценатами и императорской фамилией. Сразу в двух докладах проблематизировался сам статус Чайковского как отечественного классика и предпринимались экскурсы в историю становления подобной репутации за его творчеством на протяжении первой половины XX века (Е. В. Лобанкова, Т. В. Букина). Словно бы в полемике с подобной проблематикой выстраивался материал заочной участницы Е. Ю. Аксеновой с красноречивым заголовком «Чайковский: гений и эпоха». Еще один ракурс был представлен в выступлении Е. М. Коляда, посвященном усадебной культуре Подмосковья, которая служила важным источником вдохновения для Чайковского в последнее десятилетие его жизни.

На должном уровне была представлена и культурно-презентационная сторона мероприятия. В нее входило торжественное открытие конференции, во время которого ректор Академии Н. М. Цискаридзе преподнес в подарок Клинскому дому-музею Чайковского костюм Дезире из «Спящей красавицы»; открытие в выставки «Образы Чайковского в кружевах декораций» (художник А. Вострецова, куратор Е. Н. Байгузина), а также концерт из произведений композитора в исполнении студентов и учащихся Академии.

Подводя итоги прошедшей конференции, было бы, безусловно, натяжкой утверждать, что она стала недвусмысленной заявкой на новую парадигму творчества мастера или провозвестником грядущего кардинального его переосмысления в скором будущем. Дискуссионные темы в ее рамках мирно уживались с вполне традиционным образом композитора. Тем не менее, уже само разнообразие представленных ракурсов, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о том, что поиск «нового Чайковского» в современную эпоху не только возможен, но и потенциально весьма продуктивен, а перспективы такого поиска обширны и еще далеко не исчерпаны.

*Т. Н. Горина*

**ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ  
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ. МАРТ — МАЙ 2015 г.**

- 2.03.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для делегации Италии.
- 3.03.2015.** Редактор-составитель М. Иванов подарил Мемориальному кабинету книгу «Никита Долгушин. Танец. Спектакль. Жизнь».
- 3.03.2015.** Прошла фотосессия студентов Академии для выпускных альбомов.
- 4.03.2015.** Гостьей Академии стала балерина Анна Поликарпова (вып. 1989 г.), ведущая солистка (ныне педагог) Гамбургской балетной труппы.
- 5.03.2015.** В фойе Мемориального кабинета открылась фотовыставка, посвященная 100-летию танцовщицы (вып. 1935 г., класс А. Я. Вагановой), педагога классического танца Н. В. Балтачевой.
- 6.03.2015.** Прошла презентация книги И. Дешковой «Леонид Жданов. Мастера». И. Дешкова передала комплект большеформатных фотографий, запечатлевших репетиции балетмейстеров К. Голейзовского, Ю. Григоровича.
- 9.03.2015.** Ректор Академии Н. М. Цискаридзе выступил с лекцией для студентов педагогического ф-та на тему: «Мужской классический танец в XX веке».
- 10.03.2015.** Состоялось открытие планового семинара ФПК Академии на тему «Искусствоведческие дисциплины в подготовке артистов балета».
- 11.03.2015.** Прошли заседания научно-теоретической конференции «Homage à Petipa» (Посвящение Петипа). В рамках конференции состоялась презентация книги театроведа М. Ильичевой «Неизвестный Петипа. Истоки творчества».
- 12.03.2015.** С коллекцией Мемориального кабинета познакомился г-н Этсуро Сатоми — директор Токийской Академии балета, награжденный званием Почетного профессора АРБ им. А. Я. Вагановой. Г-н Этсуро Сатоми вручил ректору Н. М. Цискаридзе звание Почетного профессора Токийской Академии балета.
- 13.03.2015.** Профессор Петербургского университета, балетный критик И. Ступников преподнес в дар Мемориальному кабинету два эскиза театрального художника Татьяны Бруни.
- 13.03.2015.** Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью телеканалу «Мир» на тему «Балетная династия Лиепы».
- 14.03.2015.** Прошла обзорная экскурсия для слушателей ФПК, закончившаяся вручением им сертификатов.
- 16.03.2015.** Состоялась съемка телевизионного проекта о творчестве балетмейстера Б. Эйфмана.

- 17.03.2015.** С экспозицией Мемориального кабинета познакомилась балерина Сэ Ин Пак (Корея), ныне солистка Гранд Опера, приглашенная танцевать на фестивале «Мариинский».
- 18.03.2015.** Прошла плановая инвентаризация музейных экспонатов, находящихся на учете ГИОП.
- 19.03.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для сотрудников Президентской Библиотеки имени Б. Ельцина.
- 20.03.2015.** С новыми поступлениями Мемориального кабинета познакомилась сотрудники финансово-экономического отдела Академии.
- 23.03.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для французских журналистов.
- 24.03.2015.** Гостями Мемориального кабинета стали сотрудники банка ВТБ24.
- 25.03.2015.** Прошел «Открытый урок» преподавателя, балетоведа Ксении Клировой, посвященный 100-летию юбилею балетмейстера Константина Боярского.
- 26.03.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для японской делегации.
- 27.03.2015.** Прошла встреча с сыном и внуками преподавателя Академии Л. Мельниковой-Коротеевой (вып. 1952 г.), в ходе которой обсуждался вопрос о возможной передаче части ее домашнего архива.
- 28.03.2015.** Коллекция Мемориального кабинета пополнилась декоративным ремнем, принадлежавшим балерине Галине Улановой (дар из фонда Е. Образцовой).
- 30.03.2015.** Доцент Академии Л. Абызова провела «Открытый урок», посвященный 90-летию юбилею балетмейстера И. Бельского. К мероприятию открылась фотовыставка.
- 31.03.2015.** Прошла обзорная экскурсия для ветеранов по заявке Социального центра г. Санкт-Петербурга (Центральный район).
- 1.04.2015.** Профессор Академии Л. Сафронова (вып. 1947 г., класс А. Я. Вагановой) передала в дар Мемориальному кабинету второе издание ее учебника «Уроки классического танца».
- 2.04.2015.** Гостем Академии стал политический обозреватель В. Познер.
- 3.04.2015.** С коллекцией Мемориального кабинета познакомился известный коллекционер князь Н. Лобанов-Ростовский.
- 4.04.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для участников Международного научно-практического семинара, посвященного 75-летию со дня рождения Пины Бауш.
- 6.04.2015.** Прошла деловая встреча с киносъёмочной группой (режиссеры И. Зайцев и Я. Шереметьев), работающей над 4-х серийной драмой, перекликающейся с документальным сюжетом о любви А. Годунова и Л. Власовой.
- 7.04.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для делегации из Ирландии.

- 8.04.2015.** Гостем Академии стал солист Большого театра А. Уваров.
- 9.04.2015.** С экспозицией Мемориального кабинета познакомилась директор балетной школы (п/р Б. Эйфмана) Л. О. Афанасьева-Хвингия.
- 11.04.2015.** Гостем Академии стал председатель «Петербургского общества Д. Шостаковича» Дмитрий Соллертинский, отец которого (известный балетный критик, друг Шостаковича, музыковед И. Соллертинский) преподавал в Ленинградском хореографическом училище.
- 13.04.2015.** Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью радиостанции «Эхо Москвы».
- 14.04.2015.** С фондами Мемориального кабинета познакомился солист балета Д. Матвиенко.
- 15.04.2015.** Гостем Академии стал солист балета Большого театра Г. Ледах.
- 16.04.2015.** Прошла монтировка выставки «Балеты Чайковского в кружевах декораций» (художник — А. Вострецова).
- 17.04.2015.** Лекцию-экскурсию о Петербургской балетной Академии прослушали гости балетной делегации из Нидерландов.
- 18.04.2015.** Состоялся визит общества «Друзья Михайловского театра».
- 18.04.2015.** Для участников 39-го Всемирного Конгресса CID UNESCO по танцевальным исследованиям прошла обзорная экскурсия в Мемориальном кабинете.
- 19.04.2015.** Потомок балетного антрепренера В. Воскресенского И. Воскресенский передал ксероксы списков труппы «Русские балеты полковника де Базиля».
- 20.04.2015.** Открытие Международной научной конференции «Чайковский в XXI веке».
- 21.04.2015.** Гостем Академии стала директор Музея-заповедника П. Чайковского в Клину Галина Белонович, получившая от ректора Н. М. Цискаридзе его сценический костюм Дезире («Спящая красавица») для мемориальной экспозиции.
- 23.04.2015.** С коллекциями Мемориального кабинета познакомилась участница II Всероссийской конференции «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта».
- 24.04.2015.** Состоялась лекция-экскурсия «Колыбель русского балета» для педагогов Шведской Королевской балетной школы.
- 25.04.2015.** Открылась фотовыставка, посвященная 80-летию юбилею танцовщицы, профессора классического танца Т. А. Удаленковой (вып. 1952 г., класс М. Романовой).
- 27.04.2015.** Коллекция Мемориального кабинета пополнилась сценическими костюмами Н. Ковмира (дар дочери танцовщика, Е. Ковмир-Шасаньон).
- 28.04.2015.** Гостем Академии стала балетный критик Маргарет Уиллис (Великобритания).

- 29.04.2015.** С музейной экспозицией познакомилась гость из Ирландии Алан Фолли — арт-директор Корк Сити Балет (Ирландия).
- 4.05.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для ветеранов-блокадников.
- 5.05.2015.** Открылась фотовыставка «Памяти Э. В. Кокориной», ученицы А. Я. Вагановой (вып. 1950 г.), профессора классического танца, зав. кафедрой Академии, скончавшейся 2 мая 2015 г.
- 6.05.2015.** К 70-летию Победы над фашизмом сотрудниками Мемориального кабинета была открыта постоянная экспозиция «Ленинградское Хореографическое училище в годы эвакуации 1941–1944 гг.»
- 6.05.2015.** Выпускница Академии 1978 г. Ариас Бренда Бьянко (Панама) посетила экспозицию Мемориального кабинета.
- 7.05.2015.** Гости Академии стали студенты Пермского Хореографического колледжа.
- 8.05.2015.** В фойе Мемориального кабинета была развернута юбилейная фотовыставка, посвященная нар. арт. СССР Аскольду Макарову (вып. 1943 г., класс А. И. Пушкина).
- 12.05.2015.** Состоялась фотосессия студентов для выпускных альбомов.
- 13.05.2015.** Состоялась обзорная экскурсия для гостей из Китая.
- 15.05.2015.** Состоялась экскурсия для сотрудников Архива кинофото документов.
- 18.05.2015.** Преподаватель Академии Т. Н. Горина провела «Открытый урок», посвященный памяти балерины М. Плисецкой (с демонстрацией телефильма реж. А. Эфроса «Фантазия»).
- 20.05.2015.** Состоялась благотворительная экскурсия для ветеранов-блокадников.
- 20.05.2015.** Фотограф В. Зензинов подарил Мемориальному кабинету цикл фотографий «Л. В. Якобсон».
- 22.05.2015.** Из рукописного отдела РНБ поступили аудиозаписи фонда Н. М. Дудинской.
- 25.05.2015.** Историк балета О. Петров принес в дар Мемориальному кабинету фотоальбом «Елена Степаненко» (Екатеринбург, 2013).
- 27.05.2015.** Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью для программы «Наедине со всеми» (ТВ «1 канал»), посвященной творчеству актера и хореографа Егора Дружинина.
- 28.05.2015.** Состоялась презентация книги И. Сироткиной «Свободное движение и пластический танец в России».

ПАМЯТИ Э. В. КОКОРИНОЙ  
(1932–2015)

*Эльвира Валентиновна Кокорина — профессор, Заслуженный деятель искусств, заведующая кафедрой преподавания методики классического танца. Она была одной из последних учениц А. Я. Вагановой. Окончив ЛХУ в 1950 г., поступила в труппу Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, в котором проработала двадцать два года, станцевала сольные партии в балетах классического и современного репертуара («Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Баядерка», «Шопениана», «Жизель», «Бах. фонтан», «Золушка», «Медный всадник»).*



*С 1972 г. Эльвира Валентиновна преподавала классический танец на исполнительском и педагогическом факультетах Академии. Её неоднократно приглашали для проведения мастер-классов в Австрию, Венгрию, Бразилию, США, Японию. Благодаря безукоризненному знанию классического наследия, бесценному опыту общения с А. Я. Вагановой, она готовила высокопрофессиональных артисток балета и преподавателей танцевальных дисциплин. Ученицы с любовью и благодарностью вспоминают ее уроки в классе, встречи и общение с ней после окончания Школы.*

Эльвира Валентиновна всегда была требовательной и открытой, терпеливой и внимательной. О тайных механизмах любимого ею искусства могла и умела говорить захватывающе и увлекательно.

Мы встречались с ней в марте-апреле, когда готовился юбилейный материал для «Вестника», посвященный 70-летию Победы. Эльвира Валентиновна отнеслась к этому проекту доброжелательно и уделила немало времени воспоминаниям и рассказам о том, как поступила в Хореографическое училище, о жизни в эвакуации, о людях, окружавших ее тогда. Потом не единожды перечитывала и корректировала свой текст, и здесь проявляя свойственные ей ответственность и такт.

В середине апреля мне довелось присутствовать при разговоре Эльвиры Валентиновны со студенткой педагогического факультета. Она долго и обстоятельно разбирала ее экзаменационный ответ: показывала нюансы движений рук и кистей в разных видах *Port des bras*, на работу корпуса и головы обратила отдельное внимание. Говорила так увлеченно и заинтересованно, что совершенно естественно в словесное объяснение были вовлечены и ее руки с узкими кистями, воспитанные, образцовые и, в то же время, совершенно свободные. Когда мы со студенткой выразили свое восхищение, Эльвира Валентиновна немного смутилась и рассказала о том, как когда-то, в дни молодости, она стеснялась своих

длинных рук и сильно округляла их в движениях, пытаюсь хотя бы зрительно укоротить. Это было замечено, и Ф. В. Лопухов вместе с Н. П. Ивановским убеждали ее не прятать рук...

Весть об уходе из жизни Эльвиры Валентиновны в первые дни мая стала совершенно неожиданной для многих, кто знал ее. Еще за неделю до этого скорбного дня она активно работала: консультировала по вопросам методики классического танца студентов и молодых преподавателей, давала последние рекомендации студентам-педагогам к экзаменационной сессии, участвовала в приеме экзаменов на исполнительском и педагогическом факультетах академии, давала интервью.

Такой она и останется в памяти: увлеченной, приветливой, доброжелательной и интеллигентной.

*И. А. Пушкина,  
старший преподаватель  
АРБ имени А. Я. Вагановой*

Говоря об Эльвире Валентиновне Кокориной, в первую очередь хочется низко поклониться.

...Академия Русского балета. Урок классического танца. Эльвира Валентиновна показывает новое движение и объясняет, как правильно оно исполняется. В классе тишина. Мы все внимательно слушаем и пробуем сделать движение так, как сказал педагог. У многих не получается. Эльвира Валентиновна просит каждого сделать отдельно, и каждому делает индивидуальное замечание. Она раскрывает нам все свои знания, все свои секреты, передаёт весь свой опыт. Она спокойно, но требовательно добивается нужного результата. В итоге мы выполняем движение по всем правилам, как надо! Это — маленькая победа, как для нас, учениц, так и для педагога. Эльвира Валентиновна нас хвалит и мы счастливы! Даже когда мы очень уставали, ее волшебный дар убеждения вдохновлял нас стараться в полную силу.

...Театр. Урок классического танца. Педагог задаёт комбинацию и мы, артисты, начинаем её исполнять. Замечаний практически не слышно. Несколько общих пожеланий — и всё. Но вспоминаешь урок Эльвиры Валентиновны: её замечания, её пожелания, как она показывала то или иное па, в каком стиле, в какой манере. И с улыбкой на лице, грамотно и уверенно продолжаешь исполнять заданную комбинацию.

За годы, проведённые вместе в Академии Русского балета, Эльвира Валентиновна стала мне близким человеком. Несмотря на то, что после выпуска мы редко встречались и общались, она во многом мне очень помогала. Я бы очень хотела узнать у Эльвиры Валентиновны ответ на один вопрос, который не решалась задать, но теперь он для меня навсегда останется тайной. А память об Эльвире Валентиновне будет жить в моей душе...

*Е. Н. Чмиль,  
солистка балета Мариинского театра*

## 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

### **Академия русского балета им. А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика**

*М. Х. Франгопуло*

#### **В дни войны**

**(из архива Мемориального кабинета истории  
отечественного хореографического образования)**

Предлагаемые читателю «Вестника» мемуары М. Х. Франгопуло посвящены годам военного лихолетья, когда вместе с Кировским театром автор была эвакуирована в г. Молотов (ныне Пермь). Тогда же фрагменты мемуаров были напечатаны на страницах молотовской городской газеты. Сохранившиеся в архиве Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, эти рукописные материалы впервые публикуются в полном объеме.

**Ключевые слова:** М. Х. Франгопуло, А. Я. Ваганова, Ленинградское хореографическое училище, Пермское хореографическое училище, Великая Отечественная война, Ленинградская Блокада, балет, биографии, мемуары.

### **Hommage à Petipa**

*А. М. Полубенцев*

**К вопросу об авторстве хореографии  
балета Л. Минкуса «Дон Кихот»**

До сих пор существует мнение, что либретто и хореография балета Л. Минкуса «Дон Кихот» принадлежат А. Горскому.

В статье рассматриваются постановки балета 1869, 1871, 1887, 1900 и 1902 гг., сравниваются варианты либретто, дается краткая информация о начале балетмейстерской деятельности А. Горского, приводятся мнения о балете критиков и исполнителей того времени. На основе сопоставления архивных материалов, мемуаров и анализа хореографического текста автор доказывает, что Горский отредактировал либретто М. Петипа, использовал его хореографию, внося в неё изменения, а так же ввёл в балет собственную хореографию. В результате автор предлагает считать авторство хореографии балета «Дон Кихот» в равной мере принадлежащим как М. Петипа, так и А. Горскому.

**Ключевые слова:** М. Петипа, А. Горский, Л. Минкус, «Дон Кихот», балет, либретто, хореография.

*С. В. Лалетин*

### **Наследие М. И. Петипа**

#### **в фондах фондах Санкт-Петербургского театрального музея**

Статья посвящена обзору музейных материалов, имеющих непосредственное отношение к российской ветви династии Петипа. Коллекция хранит большое количество эскизов и фотоматериалов к постановкам М. И. Петипа, афиши, программы, рукописные документы, костюмы к спектаклям, фотографии семьи и ближайшего окружения выдающегося балетмейстера. Изложенная информация может представлять интерес для исследователей творчества М. И. Петипа, хореографов-реконструкторов, профессионалов и любителей балетного искусства.

**Ключевые слова:** Петипа, Театральный музей, коллекция, балет.

*Е. Н. Байгузина*

### **Л. С. Бакст: начало.**

#### **Кальки эскизов к пантомиме**

#### **М. И. Петипа «Сердце маркизы» (1902)**

Первой самостоятельной работой Бакста как театрального художника стало оформление пантомимы М. И. Петипа «Сердце маркизы» (1902) на сцене Императорского Эрмитажного театра. Спектакль прошел всего два раза, сведений о нем осталось крайне мало. Но в Санкт-Петербургской театральной библиотеке до наших дней сохранился полный комплект авторских калек с эскизов костюмов (9 единиц). Эти артефакты и переписка художника с современниками позволяют пролить свет на ранний этап формирования Бакста как мастера сцены. В статье впервые делается попытка проанализировать эти эскизы (кальки), определить место пантомимы «Сердце маркизы» в творчестве мастера, очертить методы и приемы, которые были продолжены или напротив, слабо развиты Бакстом впоследствии. Автор вводит эскизы (кальки) в научный оборот, часть из них публикуется впервые.

**Ключевые слова:** Л. Бакст, М. Петипа, Императорский Эрмитажный театр, пантомима, «Сердце маркизы», эскизы костюмов, декорации, колорит, пластика, ракурс.

*Е. А. Жарова*

### **Балетный Петербург.**

#### **Памятники и мемориальные доски**

#### **в коллекции Государственного музея городской скульптуры**

Автор в хронологическом порядке прослеживает историю сооружения памятников и мемориальных досок выдающимся деятелям балета в Санкт-Петербурге. Особое внимание уделяется текстовым памятникам, их художественным особенностям и основным выразительным средствам.

Упоминаются наиболее видные архитекторы, работы которых в жанре мемориальной доски стали настоящей петербургской классикой.

**Ключевые слова:** Г. С. Уланова, Н. М. Дудинская, М. К. Аникушин, Е. А. Янсон-Манизер, Т. Н. Милорадович, мемориальная доска, музей, памятник-бюст, декоративная скульптура.

*Н. В. Логдачева*

### **Балет в творчестве скульптора В. А. Беклемишева**

В статье рассматриваются произведения профессора скульптуры Владимира Беклемишева (1861–1919), посвященные балетной теме, которая на рубеже XIX–XX вв. стала особенно привлекательной для художников. Небольшие статуэтки известных танцовщиц Веры Фокиной, Ольги Преображенской и Людмилы Бараш, выполненные с натуры, отличаются разнообразием композиционных решений и пластической выразительностью. История их создания изучалась на основании мемуарной литературы и откликов современников, найденных в периодической печати.

**Ключевые слова:** Беклемишев, Фокина, Преображенская, Бараш, скульптор, Академия художеств, статуэтки, балерина, танец, балет

*Е. А. Никифорова*

### **Драматургические трансформации балета С. С. Прокофьева «Золушка»**

Статья посвящена постановкам балета «Золушка» на сценах ведущих театров мира. Раскрываются основные тенденции и причины драматургических трансформаций, произошедших в постановках разных периодов. Анализу в разной степени подвергаются работы ведущих балетмейстеров XX в.: Ростислава Захарова, Константина Сергеева, Фредерика Аштона, Рудольфа Нуреева, Маги Марен, Жана-Кристофа Майо, Раду Поклитару, Владимира Малахова и Сергея Ратманского.

**Ключевые слова:** Прокофьев, балет, сказка, «Золушка», либретто, драматургия, музыкальная партитура.

## **К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского**

*Е. Ю. Аксенова*

### **Чайковский: гений и эпоха**

Работа посвящена исследованию исторического периода, на который пришлась жизнь и деятельность композитора Петра Ильича Чайковского. Анализируется влияние событий эпохи на его биографию и творчество.

**Ключевые слова:** Чайковский, биография, творчество, Российская империя, XIX век

*Т. В. Букина*

**Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском:  
«создание классика» как стратегия научного успеха**

В статье рассматривается деятельность выдающегося отечественного музыковеда Б.В. Асафьева по изучению творчества П. И. Чайковского. Делается вывод о том, что работы Асафьева об этом композиторе сыграли значительную роль в процессе осознания Чайковского в качестве национального классика, интенсивно происходившем в СССР на протяжении послереволюционных десятилетий, и в то же время способствовали повышению профессионального статуса самого ученого.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Б. В. Асафьев, научная деятельность как социальная стратегия, социальные функции классики.

*А. К. Васильев*

**Музыкальная драматургия оперы «Евгений Онегин»  
и постановка танцевальных сцен Л. Ивановым**

Статья посвящена новаторской оперной драматургии «Евгения Онегина», открывшей новые перспективы для театральных постановок. В Петербургском спектакле 1884 г. (режиссёр Йозеф Палечек) и в его дальнейших возобновлениях хореография танцевальных сцен принадлежала Льву Иванову. Она явилась новым словом в постановке русского характерного и бытового танца.

**Ключевые слова:** П. Чайковский, Л. Иванов, «Евгений Онегин», оперная драматургия, характерный танец, Мариинский театр.

*Н. С. Ганенко*

**«День рождения композитора»**

Статья посвящена предпринятому впервые подробному текстологическому исследованию рукописи неизданного шуточного произведения С. И. Танеева. Полное название миниатюры в автографе — «День рождения композитора. Балет М. Петипа. Музыка П. И. Чайковского. Фортепианное переложение С. Танеева». Сочинение написано для фортепиано в 4 руки ко Дню рождения Чайковского 25 апреля 1892 года (судя по авторской датировке в автографе).

В статье приведено авторское «краткое содержание балета», расшифрованы имена действующих лиц, среди которых, – героини произведений Чайковского. Подробно проанализированы основные темы, взятые и переработанные в произведении Танеева. Отдельное внимание уделено авторским ремаркам и исполнительским указаниям в рукописи.

**Ключевые слова:** Танеев, Чайковский, Петипа, рукопись, балет, опера.

*Н. Л. Дунаева*

**«Чайковский посредством Стравинского»**

И у Стравинского, и у Дягилева существовал культ Чайковского.

Когда Дягилев решил поставить в Лондоне «Спящую красавицу», он обратился к Стравинскому, попросив его оркестровать те куски, которые были выпущены из оркестровой партитуры при первой постановке в Санкт-Петербурге.

Согласно договоренности с Дягилевым, Стравинский опубликовал в газете «The new times» статью, в которой выражал свое восхищение гением Чайковского.

Вторично Стравинский обратился к любимому композитору в 1928 г., когда Ида Рубинштейн попросила его написать для нее балет. Так возник «Поцелуй феи».

Мысль использовать для этого фортепианные произведения Чайковского, оркестровав их, принадлежала А. Бенуа, о чем Стравинский не упомянул в своих «Диалогах».

**Ключевые слова:** С. Дягилев, И. Стравинский, П. Чайковский, А. Бенуа, «Спящая красавица», «Поцелуй феи», восхищение, гений, балет

*К. А. Иванова*

**«Детский альбом» П. И. Чайковского  
на уроках ритмики**

В статье рассматриваются моторно-пластические упражнения, основанные на метроритмических формулах музыки «Детского альбома» П. И. Чайковского и опыт их применения на уроках в АРБ имени А. Я. Вагановой. Данные упражнения направлены на развитие координационной точности, внимания, передачи ритма в движении, устойчивости в заданном темпе, навыка коллективного взаимодействия.

**Ключевые слова:** Чайковский, координация, ритмика, упражнения

*Е. М. Коляда*

**П. И. Чайковский  
в историко-культурном ландшафте подмосковных усадеб**

Статья посвящена подмосковным усадьбам, связанным с жизнью и творчеством П. И. Чайковского. Окрестности всех этих усадеб отличались большой живописностью и были средой, питавшей творческую фантазию композитора. В статье рассматривается история строительства, приводится анализ объемно-пространственной композиции и факты бытования усадеб.

**Ключевые слова:** Чайковский, композитор, архитектура, усадьба, Клин, творчество, музыка

*Л. А. Купец*

### **Дебюсси и Чайковский: траектория творческих (не)встреч**

Автором статьи предпринята попытка реконструкции творческих контактов К. Дебюсси и П. И. Чайковского. Основное внимание уделяется анализу работы Дебюсси с музыкой Чайковского в 1880-е гг., в частности его переложения балета «Лебединое озеро» для фортепиано в 4 руки, вышедшее в издательстве Юргенсона в Москве (1882). Предложена гипотеза об опосредованном влиянии музыки Чайковского только на ранние сочинения самого Дебюсси (например, единственную симфонию h-moll, написанную в 1880 г. для фортепиано в 4 руки) и причины, по которым сочинения и фигура Чайковского не упоминались Дебюсси после 1883 г.

**Ключевые слова:** Чайковский, Дебюсси, Н. фон Мекк, «Лебединое озеро», переложение для фортепиано, симфония

*С. В. Лаврова*

### **Творчество П. И. Чайковского в эстетическом дискурсе музыки поставангарда**

Для музыкальной культуры поставангарда вопрос эстетических приоритетов был особенно острым. И если антиромантические устремления новой музыки творчество П. И. Чайковского оставляют в стороне, то музыкальная культура поставангарда апеллирует к наследию композитора. В статье анализируются концепции сочинений Х. В. Хенце, цитировавшего или по-своему реинтерпретировавшего творчество П. Чайковского. Парафраз «Спящей красавицы», балет «Спящая принцесса» (Die schlaffende Prinzessin) представляет своего рода «рекомпозицию» — авторскую инструментовку аутентичного текста. Б. А. Циммерман в композиции «Photoptosis» (1968) цитирует «Танец Феи Драже» из «Щелкунчика».

**Ключевые слова:** Т. Адорно, Х. В. Хенце, Б.-А. Циммерман, поставангард

*В. Д. Лелеко*

**«Не продается вдохновенье...».**

### **П. И. Чайковский и меценаты (к постановке проблемы)**

Статья посвящена постановке проблемы роли меценатов в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Проблема заказчика, мецената, спонсора и т. п., его места и значения в художественной культуре мало разработана в российской гуманитарной науке, особенно в искусствоведении. На примере наиболее важных для Чайковского меценатов: императора Александра III, административных структур, курировавших искусство, баронессы Н. Ф. фон Мекк, П. И. Юргенсона показана неоценимая помощь меценатов, обеспечившая композитору возможность решения жизненных и творческих проблем.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Александр III, меценат, заказ, композитор, творчество, материальная поддержка, духовная поддержка

*Е. В. Лобанкова (Ключникова)*

**«Неактуальный классик»?**

**образ П. И. Чайковского в эпоху первой мировой войны  
(по материалам «Русской музыкальной газеты»)**

В статье реконструирована парадоксальная рецептивная ситуация, связанная с оценкой творчества П. И. Чайковского в эпоху Первой мировой войны. Самый исполняемый композитор эпохи он при этом воспринимался критиками «Русской музыкальной газеты», одного из самых авторитетных печатных периодических изданий по музыке, как музыкант далекий от «духа времени». Оттого значимость и актуальность Чайковского для новой военной эпохи не являлись очевидными. И этот образ «неактуального классика» надолго вошел в историю. Всю советскую эпоху продолжалась работа над кодифицированием Чайковского.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, рецептивный парадокс, «Русская музыкальная газета», «дух времени», классика, художественный канон

*Т. А. Сапегина*

**Диалог через океан:**

**сюита из балета П. И. Чайковского глазами У. Диснея**

Статья посвящена одной из частей мультфильма У. Диснея «Фантазия» (1940), музыкальной основой которой стала сюита из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского. В этой картине различные элементы европейского искусства (начиная от музыки и заканчивая конкретными образами и стилистическими чертами изображения) включаются в пространство американской массовой культуры с помощью анимационного медиа. Задача данной статьи — проследить, как Дисней адаптирует музыку Чайковского для восприятия массовой американской аудитории, соединяя элементы культурной традиции Нового и Старого света.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, У. Дисней, «Щелкунчик», «Фантазия», балет, музыка, мультипликация

*С. В. Шабанова*

**Михаил Шемякин: «Мой Щелкунчик».**

**К вопросу о роли хореографа в театральном проекте художника**

Статья посвящена актуальной проблеме конфликтного взаимодействия видов и жанров искусства в процессе создания нового театрального произведения – постановке балета «Щелкунчик» художником М. Шемякиным на сцене Мариинского театра в 2001г. Автор статьи приходит к выводу, что создание особого художественного пространства, где внутреннее содержание и настроение спектакля передаются через форму, цвет и фактуру ведет к изменению функции хореографа в балетном спектакле, и как следствие, меняет жанр постановки, превращая классический балет в оригинальное

перформативное произведение, строящееся по своим, заданным художником законам.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, М. Шемякин, Мариинский театр, «Щелкунчик», балет, хореограф, перформативное произведение, гротеск, эксперимент, театр художника

## **Теория и история хореографического искусства**

*Н. Н. Зозулина*

### **Хореографическая концепция, драматургия и тематика «Симфонии до мажор» Баланчина**

В статье рассматриваются законы хореографического симфонизма на примере «Симфонии до мажор» Баланчина. Автор анализирует драматургию и строение четырех частей балета, разбирает его музыкально-хореографические формы и показывает развитие авторской концепции танцсимфонии.

**Ключевые слова:** Дж. Баланчин, Симфония до мажор, танцсимфония, драматургический анализ, тематизм, музыкально-хореографические формы

*Д. С. Новиков*

### **Грациозность Марии Тальони в контексте философии Г. Спенсера.**

В статье предпринята попытка проследить взаимосвязь между трактовками понятия «грациозность» в философском дискурсе английского ученого Герберта Спенсера и в культурно-смысловом контексте романтической эпохи. Научная концепция Спенсера о грациозности как феномен сравнивается с реминисценциями критиков и современников Тальони, посвященными ее танцу. Помимо этого, приводятся отрывки из произведений поэтов М. Поднебесного и Н. Огарёва.

**Ключевые слова:** М. Тальони, Г. Спенсер, грациозность, танец, балет, литература, критика, романтизм.

*Е. А. Ногина*

### **Б. В. Асафьев — создатель первого советского телебалета**

Статья посвящена первому советскому телебалету на сюжет поэмы А. С. Пушкина «Граф Нулин» (1940). Музыка балета написал Б. В. Асафьев — ведущий советский музыковед и композитор. Появление «Графа Нулина» стало важным событием, как для развития балета, так и для телеискусства. Сочинение музыки в новом жанре требовало от композитора и нового подхода к организации музыкального материала. Написанное

по принципам телемузыки, произведение Асафьева позволило добиться гармонии в синтезе средств кинематографа, музыки и балета, открыть новые возможности жанра.

**Ключевые слова:** Асафьев, Пушкин, «Граф Нулин», балет, кино, телебалет, телемузыка, советская музыка.

*Д. Е. Хохлова*

### **Джон Кранко. К истории создания многоактных балетных спектаклей на литературные сюжеты**

Автором статьи предпринято исследование основных областей творчества Джона Кранко, значимого европейского хореографа XX в. Возглавляя балетную труппу Штутгарта в течение 13 лет, он пришел к созданию трилогии многоактных сюжетных балетов. Особое внимание обращено на спектакль «Онегин», одну из ключевых хореографических работ Кранко, ставшую классикой XX в.

**Ключевые слова:** Джон Кранко, Штутгартская балетная труппа, «Ромео и Джульетта», «Онегин», литературный сюжет.

*Н. М. Цискаридзе*

### **«Пришлось искать собственные акценты...» (беседа о балете Р. Пети «Кармен. Соло» записала Г. Варакина)**

Беседа посвящена работе Н. Цискаридзе в балете Р. Пети «Кармен. Соло», вопросам создания авторской исполнительской трактовки образов знаменитой новеллы П. Мериме. Балет представляет безусловный интерес для исследователя проблем рецепции произведений литературы в современном балете.

**Ключевые слова:** Н. Цискаридзе, Р. Пети, П. Мериме, «Кармен», балет, рецепция, воплощение.

## **Психолого-педагогические аспекты хореографии**

*Т. В. Черкашина*

### **Педагогические приемы развития мотивации в обучении классическому танцу**

В статье рассматриваются виды стимуляции, обладающие различным мотивационным ресурсом. Выявляются наиболее распространенные для петербургской балетной школы педагогические приемы развития профессиональной мотивации в младших и старших классах. Обращается внимание на работу с образами и метафорами на уроках классического танца.

**Ключевые слова:** профессиональная мотивация, классический танец, педагогические приемы, образные выражения, метафора.

*И. Н. Димура*

### **Артистизм как способ совладания с болью**

В статье рассматривается артистизм как способ совладания с болью, контакта с собой, присутствия в ситуации, Другом, себе. Под артистизмом понимается созидание эффекта «повышенной жизни», при условии прямой апелляции к чувству.

**Ключевые слова:** артистизм, боль, красота, контакт, присутствие.

*В. Л. Кокоренко*

### **Психология творчества: опыт и потенциал (ч. 2.)**

Статья посвящена анализу опыта преподавания курса «Психология творческой деятельности» для студентов направления «Хореографическое исполнительство» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Обсуждаются задачи курса в соотнесении с будущей профессиональной деятельностью, научные подходы к реализации программы курса, содержание интерактивных занятий с использованием арт-технологий, различными темами и техниками для творчества. Рассматриваются психологические факторы развития личности будущих артистов балета в процессе обучения, создание условий для получения разнообразного личностного и социального опыта, свободных спонтанных реакций, генерирования творческих идей, разнопланового взаимодействия участников друг с другом. Приводятся выдержки из рефлексивно-аналитических работ студентов, отражающих их восприятие и оценку различных аспектов обучающего модуля «Психология творческой деятельности».

**Ключевые слова:** арт-технологии, творческий опыт, самопознание, саморазвитие, самореализация, Я-концепция, взаимодействие, коммуникативные умения.

## **Вопросы методологии науки и образования**

*Т. Е. Апанасенко*

### **Проблема корректного применения статистических методов в научных работах по балетной педагогике**

При переводе характеристик объекта исследования в измеримое состояние с целью формализации исходных данных для их последующей обработки статистическими методами экспериментатор часто совершает ошибки. Чаще всего эти ошибки связаны с неадекватностью шкалы измерений, некорректным агрегированием индивидуальных данных, применением линейного коэффициента корреляции к членам ранговой шкалы, а не абсолютным показателям, и без оценки его надежности. В статье рассматриваются тонкости корректного выбора шкалы измерений,

перехода из одной шкалы измерения в другую, агрегирования показателей, применения корреляционного анализа. Корректное или некорректное решение той или иной статистической проблемы иллюстрируется примерами из научных работ по балетной педагогике.

**Ключевые слова:** статистика, шкала измерений, корреляционный анализ, агрегирование данных, комплексная оценка векторных показателей, экспериментальная методика

*А. В. Бояркина*

### **Перевод музыковедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчет?**

Музыковедческие и искусствоведческие тексты имеют много общего: в них часто наблюдается определенное завышение стиля, на уровне лексики и синтаксиса встречается множество средств экспрессивной речи, использование которых полностью зависит от авторского выбора. Именно сочетание научного стиля с экспрессией художественного текста и составляет особенность искусствоведческого и музыковедческого текстов. Основные проблемы появляются при переводе образных клише и специальных терминов, отчасти поэтому музыковедческие и искусствоведческие тексты переводят, как правило, специалисты в данных областях знаний.

**Ключевые слова:** перевод, музыковедческий текст, искусствоведческий текст, научный текст, специальные термины, образные клише.

## **В зеркале искусств**

*П. В. Самсонова*

### **Специфика исполнения традиционного театрального танца в японском театре кабуки**

В статье рассматриваются особенности исполнения танцевальных спектаклей сёсагото японского традиционного театра кабуки. На становление сёсагото повлияли традиции ранее сформировавшихся театральных форм Японии. В хореографию кабуки перешли танцевальные элементы из синтоистских действий кагура, японских традиционных танцев нихон бую, ритуального театра ногаку. Также актеры кабуки копировали движения и жесты кукол из театра кукол бунраку. Синтезируя и адаптируя традиции других театров, кабуки создаёт свою эстетику. Особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира персонажей.

**Ключевые слова:** актер-оннагата, арагото, вагото, танцы кабуки, традиционный театр, ритуальное искусство, спектакль сёсагото «Аиоидзиси».

*Е. Е. Киселева*

**Две «Дидоны».**

**Оперное либретто в XVII и XVIII вв.**

В статье затрагивается вопрос развития итальянского оперного либретто в XVII–XVIII вв. Исследованы два ярчайших этапа этого процесса, связанных с именами выдающихся либреттистов Джованни Франческо Бузенелло и Пьетро Метастазियो. Два литературные модели («испанское» барочное либретто и либретто *opera seria*) рассматриваются на примере двух произведений, в основе которых – поэма Вергилия «Энеида». Относительное сходство фабулы позволяет выявить структурные особенности, присущие каждой из моделей.

**Ключевые слова:** либретто, опера, Дидона, Метастазियो, Бузенелло, *dramma per musica*

*М. В. Смирнова*

**В. Горовиц играет музыку С. Рахманинова:**

**опыт сравнительного анализа интерпретаций**

Статья посвящена проблемам фортепианного исполнительства в области интерпретации музыки С. Рахманинова. Отмечается, что в трактовке произведений композитора установились определенные стереотипы, имеющие своей основой воздействие авторского исполнения. Выявлена роль В. Горовица в определении новых путей прочтения сочинений Рахманинова. Сопоставляются исполнительские решения Рахманинова и Горовица.

**Ключевые слова:** В. Горовиц, С. Рахманинов, фортепиано, исполнитель, композитор, виртуоз, авторское прочтение, творчество, романтизм, современность.

*Ю. А. Финкельштейн*

**Гитара в композиторском творчестве Б. В. Асафьева:**

**жанры, стиль**

Данная статья – первое исследование произведений Бориса Асафьева, написанных для классической гитары. Рассматриваются Концерт для гитары с камерным оркестром, 12 прелюд, 6 романсов для гитары соло (1939–1940 гг.). Определено, что композитор, обратившись к тембру гитары, воплотил его в жанрах миниатюры (прелюды, романсы) и в концертном жанре. Тематизм концерта и романсов отвечает традициям русской музыки, прелюды же коррелируют с традициями общеевропейской музыки.

**Ключевые слова:** Б. Асафьев, классическая гитара, советская гитарная музыка.

*К. Б. Венгерова*

### **Принципы ОПОЯЗа и формотворческая философия русского авангарда**

Статья посвящена анализу и сопоставлению идей ОПОЯЗа («общества по изучению поэтического языка», организованного В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом и др.) с философскими концепциями русского авангарда 1910–1920-х гг.

Формальный метод рассматривается как искусствоведческая стратегия, вплоть до сегодняшнего дня сохраняющая научную значимость, вместе с тем, оказавшая заметное влияние на ход развития гуманитарной науки XX в. Автор стремится выявить и обосновать сродство художественных принципов, глубинные взаимосвязи формальной методологии с российской авангардной теорией.

**Ключевые слова:** В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, ОПОЯЗ, формальный метод, русский авангард, искусствоведение.

### **Теория и практика современного искусства**

*О. В. Кирпиченкова*

#### **Легендарная «Свадебка» Стравинского-Нижинской в интерпретациях И. Килиана и А. Прельжокажа**

Статья посвящена истории хореографических интерпретаций партитуры И. Стравинского «Свадебка». В статье предпринята попытка сравнительного анализа дягилевской версии 1923 г., как наиболее приближенной к замыслу композитора, и двух версий, появившихся в конце XX в. (постановки Иржи Килиана и Анжелена Прельжокажа). Работы Килиана и Прельжокажа рассматриваются как примеры различных типов взаимодействия балетмейстера с замыслом композитора. Анализ позволяет выявить духовное содержание получившихся спектаклей и предложить оценку их художественной значимости.

**Ключевые слова:** И. Стравинский, Б. Нижинская, И. Килиан, А. Прельжокаж, «Свадебка», балет, интерпретация.

*С. В. Лаврова*

#### **Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства**

Статья посвящена проблемам взаимоотношений современного искусства и политики. Проводится терминологический анализ определений, адресованных современному искусству: «актуальное» (contemporary art), «левое», «протестное», «концептуальное». В настоящий момент культурная ситуация такова, что и музыка, и киноискусство, и интернет, и визуальное творчество, и литература, и театр взаимодействуют в едином творческом поле. В этих условиях происходят коммуникации между художниками и их реципиентами. Автор апеллирует к Новой музыке, к творчеству

Л. Ноно, Х. Лахенмана, Х. В. Хенце, В. Ромителли, а также современных российских композиторов Г. Дорохова и А. Хубеева. Разделяя «левое» и «политически ангажированное» искусство, автор статьи подчеркивает, что в первом случае мы имеем дело с неприятием буржуазных ценностей и противодействии общественным вкусовым стереотипам, а во втором — с возможностью использования творческого продукта в социально-политических целях. Предлагается следующий вывод: в самом понятии «современный» («contemporary») нет ни определения эпохи, ни фиксации какого-либо исторического перехода. В стремлении бесконечно актуализироваться, это понятие меняет свой облик, провоцируя максимальную широту его понимания и трактовки.

**Ключевые слова:** Л. Ноно, Х. Лахенман, Х. В. Хенце, Ф. Ромителли, Г. Дорохов, А. Хубеев, актуальное искусство, Новая музыка.

*Л. А. Меньшиков*

### **Сетевые технологии в искусстве второй половины XX века: сетевое продвижение флюксуса**

Появление сетевых технологий в XX в. произвело революцию в системе выразительных средств различных видов искусства. Не замедлил себя ждать и сетевой флюксус. Интернет-сайты с его артефактами не только позволили полно представить историю этого направления в сети, но и стали новыми средствами творчества, актуальными для современного поколения художников. «Сетевой флюксус» соединяет в себе флюксус и интернет, но не является ни тем, ни другим. Сайты, группирующиеся вокруг него, живут самостоятельной жизнью, художники творят так, как им хочется, соблюдая заветы флюксуса, превратившегося в интертекст, организованный ризоматически, и еще более широко открытый зрителю. Благодаря сетевым технологиям, из варианта театрального зрелищ он превратился в новый вид искусства с новым социальным статусом. Но сетевые трансформации не затронули его первоначальной иронически-смеховой установки, позволяющей флюксусу оставаться в рамках единого движения и заполнять сетевое пространство проектами в прежней стилистике.

**Ключевые слова:** Д. Мачунас, А. Букофф, флюксус, медиа, интернет.

*О. И. Розанова*

### **«Лебединое озеро» — «по-киношному» (балет А. Ахметова на сцене Государственного Приморского театра оперы и балета)**

Автор рецензии рассматривает спектакль, выпущенный в 2014 г. и проживший лишь один сезон, в контексте проблематики современного прочтения балетной классики.

**Ключевые слова:** П. Чайковский, А. Ахметов, Г. Юнгвальд-Хилькевич, «Лебединое озеро», балет.

## ABSTRACTS

### **Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice**

*M. H. Frangopulo*

#### **During the War**

#### **(from the archives of Memorial's office the history of Russian choreographic education)**

M. Frangopulo's memoirs, devoted to the Great Patriotic War of 1941–1945. With the Theatre of Opera and Ballet named S. M. Kirov author was evacuated in Molotov (now Perm). In these parts fragments of memoirs were published in the local newspaper. Manuscripts, surviving in the archive of Vaganova ballet academy, for the first time published in full.

**Keywords:** M. Frangopulo, A. Vaganova, the Leningrad Choreographic School, the Perm Ballet School, the Great Patriotic War, the Siege of Leningrad, ballet, biographies, memoirs.

### **Hommage à petipa**

*M. A. Polubentsev*

#### **To the issue of the authorship**

#### **choreography ballet «Don Quixote» of L. Minkus**

The article is devoted to the issue of the authorship of the libretto and choreography ballet «Don Quixote» of L. Minkus. It is still assumed that libretto and choreography belong to A. Gorsky.

In the article there is a survey of ballet productions of 1869, 1871, 1887, 1900, 1902 years, comparison of different versions of libretto, review of the beginning of Gorsky's ballet master career, observations of ballet critics and performers of the time. Based on comparison of archive materials, memories and analysis of the choreography the author concludes that A. Gorsky has edited M. Petipa's libretto and used his choreography but with some changes and also added his own choreography. The author proves that «Don Quixote» belongs equally to M. Petipa and A. Gorsky.

**Keywords:** M. Petipa, A. Gorsky, ballet, «Don Quixote»

*S. V. Laletin*

#### **The M. Petipa's legacy in Theatre Museum of Sankt-Petersburg**

The article focuses on the review of the materials in the collection of the St. Petersburg Theatre Museum of direct relevance to the Russian branch of the Petipa dynasty. The museum's collection holds a large number of sketches and photographs of Marius Petipa's productions, as well as posters, programmes,

some handwritten documents, costumes for ballets, pictures of family and inner circle of the outstanding choreographer. The article contains valuable information for researchers of Marius Petipa's legacy, choreographers-reenactors, professionals and amateurs of the ballet.

**Keywords:** Petipa, Theatre Museum, collection, ballet.

*E. N. Baigusina*

**L. S. Bakst: The beginning. Vellum sketches to pantomime  
«The Heart of the Marquis»**

The first independent work of Bakst as a theater artist was the design of mime by M. Petipa «The Heart of the Marquis» (1902) on the stage of the Imperial Hermitage theatre. The performance was shown only twice and there isn't much information about it, although the full set of artist's vellums of costumes sketches (9 things) has been retained to the present day. These artifacts and correspondence with the artist's contemporaries help to shed light on the early period of formation Bakst as a master of the scene. In this article the first attempt is made to analyze these sketches (vellums), to determine the place of pantomime «The Heart of the Marquis» in the works of the artist, outline the methods and techniques that were proposed or on the contrary underdeveloped by Bakst. The author introduces the sketches (vellums) into the scientific turn; some of them are published for the first time.

**Keywords:** Bakst, Petipa, Imperial Hermitage theatre, pantomime, «Heart of Marquise», the costumes, the decorations, color, plastic, angle.

*E. A. Zarova*

**Petersburg of Ballet.  
Monuments and plaques in the collection  
of the State Museum of Urban Sculpture**

This publication contents information about monuments and commemorative plaques in memory of famous ballet figures of Saint-Petersburg, in chronological order. There is a small essay included, about every object written with using documents and other materials from State museum of urban sculpture archive. Particular attention is devoted to «textual monuments», their art features and means of expression. Some famous Saint-Petersburg architects mostly famous by their works in commemorative plague genre, are also mentioned at this lecture.

**Keywords:** Ulanova, Dudinskaya, Anikushin, commemorative plague, monument, Saint-Petersburg, ballet.

*N. V. Logdacheva*

**Ballet theme in the work of the sculptor V. A. Beklemishev**

The article discusses the works of Professor of sculpture Vladimir Beklemishev (1861–1919), dedicated to ballet which was particularly attractive to artists at the turn of XIX–XX centuries.. Small figurines of famous dancers Vera Fokina,

Olga Preobrazhenskaya and Ludmila Barash, made directly from nature, show varied compositional solutions and plastic expressiveness. The story of their creation was studied based on the memoir literature and responses of contemporaries, that were found in periodicals.

**Keywords:** Beklemishev, V. Fokina, O. Preobrazhenskaya, L. Barash, dance, ballet, sculptor, Academy of arts, figurines, ballerina

*E. A. Nikiforova*

**Ballet «Cinderella» by Sergei Prokofiev:  
dramatic transformation**

The article deals with the productions of the ballet “Cinderella” by Sergei Prokofiev on the stages leading theatres of the world. The main trends and causes dramatic transformations in work, are revealed through consideration of the work of Directors with the individual components of the performance. The analysis exposed to different performances of the leading choreographers of the XXth century – Rostislav Zakharov, Konstantin Sergeyev, Frederick Ashton, Rudolf Nureyev, Mages Marin, Jean-Christophe Maillot, Radu Poklitaru, Vladimir Malakhov and Sergey Ratmansky.

**Keywords:** S. Prokofiev, K. Sergeyev, R. Nureyev, S. Ratmansky, ballet, fairy-tale, «Cinderella», performance, libretto, dramatic composition, musical score.

**By the 175th anniversary of the birth of P. I. Tchaikovsky**

*E. Y. Axenova*

**Tchaikovsky: genius and his epoch**

The work is devoted to the study of the historical period, in which the life and creativity of Peter Ilyich Tchaikovsky. Analysed of the impact of events of the epoch to his biography and creativity.

**Keywords:** Tchaikovsky, biography, creativity, the Russian Empire, the nineteenth century.

*T. V. Bukina*

**B. V. Asafiev about P. I. Tchaikovsky:  
«the creation of classic» as a strategy of scientific success**

In the article activities of the outstanding home musicologist B.V. Asafiev in the study of P.I. Tchaikovsky’s creation are considered. The author comes to a conclusion that Asafiev’s works on this composer played a significant role in the process of reception Tchaikovsky as a national classic that was intensively occurring in the USSR during postrevolutionary decades, and at the same time promoted increase of the professional status of the scientist.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, B.V. Asafiev, scientific activity as a social strategy, social functions of classics.

*A. K. Vasiljev*

**Opera drama  
of «Eugene Onegin» by P. Tchaikovsky  
and Characterdance by L.Ivanov**

The article says about innovative Opera drama of «Eugene Onegin» by P. I. Tchaikovsky, opening new prospects for theatrical productions. In the St. Petersburg performance 1884 (directed by Josef Palecek) and in its further renewals the choreography of dance scenes belonged to Lev Ivanov. It was a new word in choreography russian salon and characterdance.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, L. Ivanov, «Eugene Onegin», Opera, Drama, Characterdance

*N. S. Ganenko*

**«The Birthday of the composer»**

The article is devoted taken the first detailed textual criticism of the manuscript unpublished comic works Taneyev. The full title of manuscript miniatures — “Composer’s Birthday. Ballet by Marius Petipa. Music by Tchaikovsky. Piano Transcriptions by Taneyev”. The writing is written for piano, 4 hands to the birthday of Tchaikovsky April 25, 1892 (according to the author’s dating in manuscript).

In the article deciphered the names of personages, among them — the heroes of the works of Tchaikovsky. Analyzed in detail the main themes taken and processed in the product Taneyev. Special attention is given to the author’s remark and instructions to performing the in the manuscript.

**Keywords:** Taneyev, Tchaikovsky, Petipa, autograph, opera, ballet.

*N. L. Dunaeva*

**«Tchaikovsky with the help of Stravinsky»**

Both Diaghilev and Stravinsky worshiped Tchaikovsky. When Diaghilev decided to produce the «Sleeping Beauty» in London he asked Stravinsky to orchestrate the pieces not allowed to the first production in St.Petersburg and missed in the orchestra score.

As they agreed, Stravinsky published the article for «The New Times», where he expressed his admiration for genius of Tchaikovsky.

Second time he turned to his favorite composer in 1928 when Ida Rubenstein asked to compose a ballet for her. This is how «The Kiss of Fairy» appeared.

It was the idea of A. Benya to use the Tchaikovsky piano works by orchestrating them but Stravinsky not mentioned that in his «Dialogues».

**Keywords:** S. Diaghilev, I. Stravinsky, P. Tchaikovsky, A. Benois, «Sleeping Beauty», «Fairy’s Kiss», genius, ballet

*K. A. Ivanova*

**«Children's Album»  
by Tchaikovsky on the lessons of rhythmicity**

The article considers the motor and plastic exercises based on rhythmic formulas of music «Children's Album» by Tchaikovsky. These exercises are aimed at developing the coordination of accuracy, attention, transmission rate in motion, stability at a given tempo, and the skills of collective interaction.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, coordination, rhythm, exercise.

*E. M. Kolyada*

**P. I. Tchaikovsky in the historical and cultural landscape  
of suburban estates of the late XIX century**

The article considers to the suburban estates related to the life and works of P. I. Tchaikovsky. The choice of the composer was not accidental, because the Klin was a railway station between the two capitals. Surrounding all of these estates was very picturesque and nourished the creative imagination of the composer. The article discusses the history of the construction, the analysis of the spatial composition and the facts of existence of the estates.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, architecture, estate, Klin, creativity, music, XIX century.

*L. A. Kupets*

**Debussy and Tchaikovsky:  
The Story of virtual meetings**

The report attempted reconstruction of creative contacts Debussy and Tchaikovsky. Analyzed transcription of Tchaikovsky's ballet «Swan Lake», which did Debussy for piano, 4 hands (published in Moscow, 1882). The author suggests the hypothesis of indirect influence of Tchaikovsky's music only on the early works of Debussy (for example, Symphony h-moll, written in 1880 for piano, 4 hands), and the reasons for which Debussy did not mention Russian composer after 1883.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, Debussy, N. von Meck, «Swan Lake», transcription for piano, Symphony

*S. V. Lavrova*

**Creativity of P. Tchaikovsky  
in the music aesthetic discourse of the post avant-garde**

For musical post-avangard culture aesthetic question of priorities was particularly acute. In the context of anti-romantic aspirations of new music creativity PI Tchaikovsky left on the sidelines. Musical post-avangard culture appeals to the heritage of the composer. The article analyzes the concept works H. V. Hentse cited or reinterpreted his own work by Tchaikovsky. Paraphrase of «Sleeping

Beauty» by Tchaikovsky, the ballet «Sleeping Princess» (Die schlaffende Prinzessin) is a kind of «recomposition» - the author's orchestration of the authentic text. B. A. Zimmerman in the composition «Photoptosis» (1968) cites «Dance Sugar Plum Fairy» from «The Nutcracker».

**Keywords:** T. Adorno, H. V. Henze, B.-A. Zimmerman, postavangard

*V. D. Leleko*

«**Not for Sale Inspiration...**»

**P. I. Tchaikovsky and Patrons  
(Problem Statement)**

The article is devoted to the problem of the role of patrons in the life and works of P. I. Tchaikovsky. The problem of the customer, sponsor, sponsor, etc., its place and importance in the culture of the poor developed in the Russian humanitarian science, especially in art history. In the article on the example of the most important for Tchaikovsky's patrons: Emperor Alexander III, administrative structures, who oversaw the art, the Baroness N. F. Von Meck, P. I. Jurgenson shown invaluable assistance of patrons, which gives the composer the ability to solve creative and life problems.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, maecenas, order, composer, creativity, material support, spiritual support.

*E. V. Lobankova (Kluchnikova)*

«**Irrelevant classic**»?

**P. I. Tchaikovsky's image in the epoch of the First World War  
(through publications in «The Russian musical newspaper»)**

The article is dedicated to the perception of P. I. Tchaikovsky's music and his image in the epoch of the First World War. Critics of «The Russian musical newspaper», one of the most authoritative periodical press on music, created the very paradoxical image. The most executed composer of the epoch he was perceived by critics as the musician far from «the spirit of the epoch». This image of «the irrelevant classic» for a long time became history.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, «The Russian musical newspaper», classics, «the spirit of the epoch», the canon of musical perception

*T. A. Sapegina*

**Dialogue over the Ocean:**

**P. Tchaikovsky's «The Nutcracker» suite seen by W. Disney**

This article is dedicated to one part of Walt Disney's full length animated film «Fantasia» (1940) which is based on the music from P. Tchaikovsky's «The Nutcracker». In this picture different elements of European art (from the music to concrete images and elements of visual style) are entered into the field of American popular culture through the animation medium. The goal of the essay

is to follow how Disney adapts Tchaikovsky's music for the American mass audience by combining the elements of cultural traditions from the Old and New World.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, W. Disney, «The Nutcracker», «Fantasia», ballet, music, animation

*S. V. Shabanova*

**Mikhail Shemyakin: «My Nutcracker»  
(The choreographer's role in the artist's theater project)**

This article addresses both the conflict and interaction of various genres and artistic media that were employed by M. Shemyakin in the contemporary stage production of «The Nutcracker» at the Marininsky Theater in 2001. The creation by the artist of a special visual space where the inner content and mood of the play are transmitted through form, color and texture leads to a change of the function of the choreographer in the ballet, and as a result, changes the genre of the production, turning a classical ballet into a new kind of performance art.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, M. Shemyakin, Mariinsky Theater, «The Nutcracker» ballet, choreographer, performative work, grotesque experiment, a theater artist

## Theory and history of choreographic

*N. N. Zozulina*

**The concept of choreography, dramaturgy  
and themes/motifs of Balanchine's «Symphony in C»**

The article deals with how the laws of symphonic music are applied to dance symphony with Balanchine's «Symphony in C» as an example.

The author analyses dramaturgy of the ballet and its four movements, considers their musical and choreographic forms and develops the author's conception of a dance symphony.

**Keywords:** Balanchine's Symphony in C Major, a dance symphony, dramaturgical analysis, themes/motifs, musical and choreographic forms.

*D. S. Novikov*

**Maria Taglioni's grace  
in the context of G. Spencer's philosophy**

The article focuses on concept consideration about grace both in a philosophical discourse of G. Spencer, and in a cultural and semantic context of a romantic period. The scientific concept of Spenser of grace is analyzed and compared with reminiscences of critics and Taglioni's contemporaries about her graceful dance. Excerpts of M. Podnebesnyi's and N. Ogarev's poetry are given.

**Keywords:** Taglioni, Spencer, grace, dance, ballet, literature, romanticism.

*E. A. Nogina*

**B. V. Asafiev**

**is the creator of the first Soviet film-ballet**

The article is devoted to the first Soviet film-ballet «Earl Nulin» (1940) on the subject of Pushkin. Music belongs to Asafiev, which is a famous Soviet musicologist and composer. The main genre of his work is a ballet. The appearance of the ballet «Count Nulin» by Asafiev was an important event for the development of the genre of ballet and television. Composing music in a new genre of composer demanded a new approach to musical material. Asafiev's music written on the principles of a new phenomenon TV-music. This allowed the creators film-ballet achieve harmony combined resources of cinema, music and ballet and open new possibilities of the genre. This saves the characteristic features of the traditional form of ballet. But among the principles of the construction of the musical material in addition to musical patterns, can be identified and specific cinematic signs. Some scenes require fast frame the scene, which it was impossible to realize in a theatrical scene.

**Keywords:** Asafiev, Pushkin, «Earl Nulin», ballet, cinema, television, film-ballet, music of TV, Soviet music.

*D. E. Khokhlova*

**John Cranko. Revisiting the creation  
of a full-evening narrative ballet**

The present publication explores the main areas of creativity of John Cranko, the notable European choreographer of XX century. Being at the head of Stuttgart ballet company for 13 years, he creates a trilogy of full-evening narrative works. Also this article is devoted to «Onegin», one of Cranko's masterpieces, which became classic of XX century

**Keywords:** John Cranko, Stuttgart ballet company, «Romeo and Juliet», «Onegin», literary subject.

*N. M. Tsiskaridze*

**«We had to find our own accents...»  
(talk about Roland Petit ballet «Carmen. Solo»  
recorded G. Varaksina)**

Conversation dedicated to the work N. Tsiskaridze in Roland Petit's ballet «Carmen. Solo», the establishment of the author's interpretation of the image of the famous Mérimée's novella. Ballet is undoubtedly of interest to the explorations of literary reception problems in the modern ballet.

**Keywords:** N. Tsiskaridze, R. Petit, P. Merimee, «Carmen», ballet, reception, incarnation.

## **Psychology and pedagogical aspects of choreography**

*T. V. Cherkashina*

### **Pedagogical techniques for developing motivation in learning classical dance**

The article discusses the various kinds of stimulation with different motivational resource. Identifies the most common for the St. Petersburg ballet school teaching methods of development of professional motivation in the Junior and senior classes. Attention is drawn to work with images and metaphors on the lessons of classical dance.

**Keywords:** professional motivation, classical dance, pedagogical techniques, figurative expressions, metaphor.

*I. N. Dimura*

### **Virtuosity as a way of a overcome with pain**

In article virtuosity as a way of a overcome with pain, contact with itself, presence at a situation, the Friend, itself is considered. Virtuosity is understood as creation of effect of «the raised life», on condition of the direct appeal to feeling.

**Keywords:** virtuosity, pain, beauty, contact, presence.

*V. L. Kokorenko*

### **The Psychology of creative activity: Experience and Potential (part 2)**

The article is devoted to analysis of the experience of teaching the course «Psychology of creative activity» in the Academy of Russian ballet named A. I. Vaganova for students in the direction of «Choreographic performance». Discusses the goals of the course in relation to the future professional activity, scientific approaches to the implementation of the programme of the course, the content of interactive lessons using art technologies, different themes and techniques for creativity. Discusses the psychological factors in the development of the personality of the future of ballet dancers in the learning process, creating conditions for obtaining variety of personal and social experience, free, spontaneous reactions, generating creative ideas, diverse participants ' interactions with each other. Extracts from reflective and analytical activities of the students, reflecting their perception and evaluation of various aspects of the teaching module «Psychology of creativity».

**Keywords:** psychology, artist of ballet, creative activity, art technology, self-knowledge, self-development, self-realization, teamwork, communication skills.

## **Methodological issues of science and education**

*T. E. Aranasenko*

### **The correct application of the statistics methods problem in the scientific papers on ballet pedagogics**

An experimenter often makes the mistakes when he is transferring the characteristics of the object of study in a measurable state to formalize the initial data for further processing statistical methods. Most often, these errors are related to the inadequacy of the measurement scale, incorrect aggregation of individual data, using linear correlation coefficient to the members of the rank scale, rather than absolute terms and without assessment of its reliability. This article discusses the intricacies of correct choice of the scale of measurement, of the transition from one scale of measurement to another, of the indicators aggregation, of the use of correlation analysis. Correct or incorrect solution of a statistical problem is illustrated by examples of research papers on ballet pedagogy.

**Keywords:** measurement scale, correlation analysis, indicators aggregation, sustainable integrated assessment of vector indices, experimental method

*A. V. Boyarkina*

### **Translating musicological and artistic texts: inspiration or calculation?**

Musicological art history texts have much in common: in these texts there is some overstating of style, at the vocabulary and syntax levels there are lots of means of expressive speech, the use of which depends entirely on the author's choice. The combination of scientific style with the expression of artistic text makes for the particularity of art and musicological texts. The main translation problems arise when translating figurative clichés and technical terms, that's one of the reasons why musicological and art history texts are usually translated by experts in these fields.

**Keywords:** translation, musicological text, artistic text, scientific text, special terminology, figurative clichés.

## **In a mirror of arts**

*P. V. Samsonova*

### **The Specificity of the Traditional Theatrical Dance performance in the Japanese Kabuki Theater**

The article examines specific features of the dancing performance *sēsagoto* of the Japanese traditional Kabuki theater. *Sēsagoto* was formed under the influence of the earlier Japanese theaters' traditions. Kabuki choreography adopted dancing elements from the Shinto action *Kagura*, the Japanese traditional dance *Nihon*

buë and the ritual theater nogaku. Kabuki actors copied as well puppet's movements and gestures from the puppet show Bunraku. Kabuki developed its own aesthetics by synthesis and adaptation of other theaters' traditions. The specific feature of the kabuki dance is the representation of the sensual world of characters.

**Keywords:** onnagata, style aragoto, style wagoto, Kabuki Dance, Tradition Theater, Ritual art, Sinto action Kagura, ritual theater Nogaku, sēsagoto performance «Aioizisi»

*E. E. Kiselyova*

### **Two «Didons».**

#### **Opera libretto in the XVII and XVIII centuries**

The development of the Italian opera libretto of mid XVII – mid XVIII centuries is analyzed by the examples of Venetian libretto pattern and opera seria one. Two adaptations of Virgil's story of Dido help to specify these drama models' general features. Besides they outline artistic manners of equally illustrious librettists Pietro Metastasio and Giovanni Francesco Busenello. As a whole that leads to drama per musica essential qualities comprehension.

**Keywords:** Metastasio, Busenello, «Didone», libretto, opera, drama per musica.

*M. V. Smirnova*

### **V. Horowitz plays S. Rachmaninoff: experience of comparative analysis of interpretation**

The article covers problems of performance and interpretations of Rachmaninoff music. It is noted that certain stereotypes in interpreting the Composer's works, influenced by author's performance, are settled. The role of Horowitz in finding new ways of performing Rachmaninoff is noted. The performance decisions of Rachmaninoff and Horowitz are compared.

**Keywords:** Pianoforte, performer, composer, epoch, virtuoso, author's interpretation, works, romanticism, present

*Y. A. Finkelstein*

### **Classical guitar in the music by Boris Vladimirovich B. V. Asafiev**

Is the first study of classical guitar in the music by Boris Asafiev. Considered Concert for guitar and chamber orchestra, 12 preludes and 6 romances for the guitar solo (1939–1940). Determined that composer used guitar timbre in the miniatures and the genre of concert. His pieces for the guitar inflated with different content: the themes of the Concerto and romances meet the traditions of the Russian music, preludes correlate with the traditions of the European music.

**Keywords:** Asafiev, classical guitar, Russian guitar music.

*C. B. Vengerova*

**The theory principles of Russian formal method (1910-20 years)  
in comparison with the formal ideas of romanticism  
and russian avant-garde**

The article focuses on the philosophy in Formal method research. Today is the obvious impact of the formalists (whose innovative research activities focused mainly in the research and literature), also in the field theory of performing arts. Text is about parallels the plot and dialogue between formalism and representatives of avant-garde theater.

**Keywords:** ОПОЯЗ, formal method, avant-garde, theater of the beginning of XX century.

**Theory and practice of contemporary art**

*O. V. Kirpichenkova*

**«The Wedding» by Stravinsky-Nijinska – the iconic ballet  
and its modern interpretations**

The article is concerned with three different versions of the score by I. Stravinsky «The Wedding». The original version by B. Nijinska is famous ballet which recreates the atmosphere of peasant`s wedding rite. It is compared with versions by J. Kilian and A. Preljocaj. The first choreograph holds true the composer`s idea. The other creates new conception which is not answerable to the musical content. Comparative study of them permits to define the degree of connection with music and as consequence to find out artistic merit each of them. Analysis is concluded comparison of composition, choreographic peculiarities and conception of performances.

**Keywords:** I. Stravinsky, B. Nijinska, J. Kilian, A. Preljocaj, «The Wedding».

*S. V. Lavrova*

**New Music in the context of the terminology of Contemporary Art**

The article investigates the relation of contemporary art and politics. Also carried out analysis of the definitions of terminology, addressed to contemporary art, such as the current (contemporary art), left, protest, conceptual art. Currently cultures co-exist in a multimedia unity where music and cinema, and the internet, visual creativity, and literature, theater and interact in the same artistic field. That`s where communication takes place between the artists belonging to different areas of the once common space now, and their recipients. Appealing to the new music, the author refers to the creation of L. Nono, H. Lachenmann, H.-V. Hentse, V. Romitelli, as well as the music of contemporary Russian composers: G. Dorokhov and A. Hubeev. Sharing the left and politically engaged arts, the author emphasizes that in the first case we are dealing with the rejection of bourgeois values and countering public stereotypes of taste, while the second – with the possibility of

the use of music in the social-policy purposes. The findings led the author to the following conclusion: the very notion of «modern» («contemporary») no definition of time itself, nor commit any historical transition. Obeying impermanence of time, this concept endlessly changes its appearance, and we mean it is diametrically opposite things.

**Keywords:** L. Nono, H.-V. Hentse, H. Lachenmann, V. Romitelli, G. Dorokhov, A. Hubeev, Contemporary Art, New Music.

*L. A. Menshikov*

**The Art network Technologies of the second half of the XX century: the network promotion of Fluxus Art**

An emergence of the network technologies made the next revolution in the arts. The influence of this revolution on the development of the art means concerned also such movement in the art of the second half of the XX century as fluxus. In this article the «network fluxus» concept which describes a number of the artefacts arised in fluxus recently is entered. The Internet sites which devoted fluxus are not allowed to present its history to the networks only, but also became the new means of the creativity which are very actual for the modern generation of artists. Fluxus became the intertext, which organized as a rhizoma. Fluxus need to be extremely unsystematic and chaotic. But it is already impossible to realize this original project in the reality, of course, therefore the historical fluxus changes with the network fluxus. The network opens broader access to the art for the audience. Therefore fluxus turns from the option of a theatrical show into the new art form having other status in the society. But it doesn't deprive its initial ironical and humorous installation and leaves it as the uniform fluxus-movement, allowing to create the projects in the former stylistics in the network space of the artly organized sites.

**Keywords:** D. Machunas, A. Bukoff, Fluxus, media, Internet.

*O. I. Rozanova*

**«Swan Lake» – «in cine»  
(A. Akhmetov's ballet at the State  
of the Primorsky Theatre of Opera and Ballet)**

Reviewed by considering the performance, released in 2014 and lived for only one season, in the context of the problems of contemporary reading of classical ballet.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, A. Akhmetov, G. Jungvald-Khil'kevich, «Swan Lake», ballet.

## АВТОРЫ

**Абызова Лариса Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Abyzova Larisa I.** — Ph. D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

**Адаменко Елена Робертовна** — сотрудник Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Е. Н. Байгузина, кандидат искусствоведения.

**Adamenko Elena R.** — Fellow of Memorial office history choreographic education, undergraduate Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — E. N. Baiguzina, Ph.D.

**Аксенова Елена Юрьевна** — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и истории науки, Самарский государственный университет путей сообщения.

**Aksenova Elena Y.** — Ph.D., Associate Professor, Department of Philosophy and History of Science, Samara State University of Communications,

**Апанасенко Татьяна Евгеньевна** — кандидат политических наук, доцент кафедры общей педагогики, заведующая аспирантурой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Apanasenko Tatiana E.** — Ph.D., Associate Professor, department of General Pedagogy, Vaganova ballet Academy, Head of post-graduate course, Vaganova ballet Academy.

**Байгузина Елена Николаевна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Baiguzina Elena I.** — Ph.D., Associate Professor of Department of philosophy, history and theory of art, Vaganova ballet Academy.

**Бояркина Альбина Витальевна** — доцент кафедры иностранных языков факультета искусств, филологический факультет СПбГУ

**Boyarkina Albina V.** — Associate Professor, St. Petersburg State University

**Букина Татьяна Вадимовна** — доктор искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Bukina Tatiana Vadimovna** — Doctor of Arts, Associate Professor of department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy

**Вараксина Галина Сергеевна** — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — И. В. Васильев, кандидат политических наук.

**Varaxina Galina S.** — undergraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. V. Vasiliev, Ph. D.

**Васильев Александр Кирович** — дирижер оркестра, преподаватель Санкт-Петербургской городской детской музыкальной школы им. С. С. Ляховицкой, соискатель Российского института истории искусств. Научный руководитель — Е. В. Третьякова, кандидат искусствоведения.

**Vasiljev Alexandr K.** — orchestra conductor, a teacher of the St. Petersburg City Children's Music School. SS Lyakhovitskii, the competitor of the Russian Institute of Art History. Scientific adviser — Scientific adviser — E. V. Tretyakova, Ph. D.

**Венгерова Карина Борисовна** — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — Н. В. Песочинский, кандидат искусствоведения.

**Vengerova Karina B.** — post-graduate student of State Theatre Arts Academy, St. Petersburg. Scientific adviser — N. V. Pesochinsky, Ph. D.

**Ганенко Надежда Сергеевна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

**Ganenko Nadezhda S.** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor of St. Petersburg State Conservatory.

**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.

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

**Dimura Irina N.** — Ph.D, Associate Professor, Department of General Pedagogy, Vaganova ballet Academy.

**Дунаева Наталия Лазаревна** — доцент кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Dunaeva Natalia Lazarevna** — Associate Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

**Жарова Елена Александровна** — старший научный сотрудник отдела памятников и мемориальных досок Государственного музея городской скульптуры.

**Zarova Elena A.** — Senior Researcher of monuments and plaques Petersburg GBUK «The State Museum of Urban Sculpture».

**Зозулина Наталия Николаевна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Zozulina Natalia N.** — Ph. D, Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

**Иванова Ксения Александровна** — преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Ivanova Ksenia A.** — lecturer, department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy.

**Кирпиченкова Ольга Валериевна** — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — О. И. Розанова, кандидат искусствоведения.

**Kirpichenkova Olga V.** — postgraduate student Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — O. I. Rozanova, Ph.D

**Киселева Евгения Евгеньевна** — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — Маркарян Н. А., доктор искусствоведения.

**Kiseleva Evgeniia E.** — post-graduate student of State Theatre Arts Academy, St. Petersburg. Scientific adviser — Margaryan N. A., Doctor of Arts.

**Кокоренко Виктория Леонидовна** — кандидат психологических наук, доцент; доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Kokorenko Victoria L.** — Ph. D., Associate Professor; Associate Professor, Department of General Pedagogy Vaganova Ballet Academy.

**Коляда Екатерина Михайловна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства, Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

**Kolyada Ekaterina M.** — Doctor of Arts, Professor, department of art education and decorative arts, faculty of fine arts, Herzen State Pedagogical University of Russia.

**Купец Любовь Абрамовна** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Член Союза композиторов России.

**Kupets Ljubov A.** — Ph.D., Professor of Petrozavodsk State Conservatory named A. K. Glazunov, a member of Composer's Union of the Russian Federation.

**Лаврова Светлана Витальевна** — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Lavrova Svetlana V.** — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

**Лалетин Сергей Викторович** — старший научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель: Л. К. Франева, кандидат экономических наук.

**Laletin Sergey V.** — senior researcher of Saint-Petersburg State museum of theatre and music arts, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — L. K. Franeva, Ph. D.

**Лелеко Виталий Дмитриевич** — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Leleko Vitaly D.** — Doctor of Cultural Studies, professor, Department of Philosophy, History and Theory of Art, Vaganova Ballet Academy.

**Лобанкова (Ключникова) Екатерина Владимировна** — пост-докторант Университета Бар-Илан (Израиль), кандидат искусствоведения, научный обозреватель газеты «Музыкальное обозрение».

**Lobankova (Kluchnikova) Ekaterina V.** — Ph. D., post-doctoral candidate (Bar-Ilan University, Israel), the reviewer of «The Russian musical newspaper».

**Логдачева Наталья Викторовна** — старший научный сотрудник сектора скульптуры XVIII — начала XX в. Государственного Русского музея.

**Logdachyova Natalya V.** — Senior Scientific Research Fellow of the Sector of XVIII–XX Century Sculpture in the State Russian Museum.

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

**Menshikov Leonid A.** — Ph.D., Associate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

**Никифорова Елена Анатольевна** — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Научный руководитель — А. П. Груцынова, доктор искусствоведения.

**Nikiforova Elena A.** — graduate student of the Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky. Scientific adviser — A. P. Grutsynova, Doctor of Arts.

**Новиков Дмитрий Сергеевич** — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — Е. Э. Дробышева, доктор философских наук.

**Novikov Dmitry S.** — graduate student of the Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — E. E. Drobysheva, Doctor of Philosophy.

**Ногина Екатерина Анатольевна** — аспирант Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Научный руководитель — Л. А. Купец, кандидат искусствоведения.

**Nogina Ekaterina A.** — postgraduate student of Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov. Scientific adviser — L. A. Kupets, Ph.D.

**Полубенцев Александр Михайлович** — профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета, Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

**Polubentsev Alexandr M.** — Professor, Head of Department of directing the ballet; St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov.

**Пушкина Ирина Алексеевна** — старший преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

**Pushkina Irina A.** — senior lecturer, Department of Theory and History of Ballet Vaganova Ballet Academy.

**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

**Самсонова Полина Владимировна** — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — В. И. Максимов, доктор искусствоведения.

**Samsonova Polina V.** — post-graduate student of St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Scientific adviser — V. I. Maximov, Doctor of Arts.

**Сапегина Татьяна Анатольевна** — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва). Научный руководитель — Т. В. Цареградская, доктор искусствоведения.

**Sapagina Tatiana A.** — postgraduate student, The Gnesins Russian Academy of Music. Scientific adviser — T. V. Tsaregradskaya, Doctor of Arts.

**Смирнова Марина Вениаминовна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

**Smirnova Marina V.** — Ph. D., professor, Rimski-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Piano and keyboard department, Chair of the general course and methods of piano teaching.

**Финкельштейн Юлия Анатольевна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Государственной классической академии им. Маймонида

**Finkelshtein Yulia A.** — PhD, associate professor, Department of History and Theory of Performing Arts, Maimonides state classical academy

**Хохлова Дарья Евгеньевна** — солистка Государственного академического Большого театра, аспирант Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель — Е. П. Белова, кандидат искусствоведения.

**Khokhlova Daria E.** — a soloist of the State Academic Bolshoi Theater, a graduate student of the Moscow State Academy of Choreography. Scientific adviser — E. P. Belova, PhD.

**Цискаридзе Николай Максимович** — ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, народный артист России.

**Tsiskaridze Nikolai M.** — Rector Vaganova Academy of Russian Ballet, People's Artist of Russia.

**Черкашина Татьяна Васильевна** — аспирант, преподаватель кафедры классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Научный руководитель — И. Н. Димура, кандидат педагогических наук.

**Cherkashina Tatiana V.** — postgraduate student, lecturer of department of classical and duet-classical dance, Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. N. Dimura, PhD.

**Шабанова Светлана Валентиновна** — соискатель Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — А. А. Чепуров, доктор искусствоведения.

**Shabanova Svetlana V.** — postgraduate student, Department of Russian Theater, St. Petersburg State Theater Arts Academy. Scientific adviser — A. A. Chepurov, Doctor of Arts.

## 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

**ВЕСТНИК**  
**АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА**  
**им. А. Я. Вагановой**

**№ 3 (38) 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

При перепечатке ссылка  
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 15.06.2015. Формат 70×100/16.  
Усл. печ. л. 28,6. Тираж 300. Заказ № 0326380.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».  
193149, РФ, Ленинградская область,  
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.