



ВЕСТНИК № 2(37) 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 дождался победного дня. Великой Победе будет посвящена одна из рубрик «Вестника» на протяжении года.

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

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

Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!



A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to read 'Н. М. Цискаридзе'.

*Ректор
Н. М. Цискаридзе*

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели, уважаемые авторы!

Этот номер выходит в мае, когда вся наша страна празднует 70-летие Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. Мы постарались принести свою скромную дань благодарности и уважения гражданскому и творческому подвигу деятелей искусства, поддерживавших дух народа, не сломившегося под тяжелейшим грузом войны.

В августе 1941-го большая часть педагогов и учащихся Ленинградского хореографического училища была эвакуирована в уральский город Пермь (носивший тогда имя «Молотов»), где, несмотря на тяготы военного времени, продолжался учебный процесс. Оставшиеся в осажденном городе ученики старших классов и преподаватели несли поистине благородную миссию сохранения школы Русского балета. Агриппина Ваганова, Ольга Иордан и Роберт Гербек организовали в блокадном городе хореографический коллектив, исполнявший редакции классических балетов («Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Шопениана») и выезжавший в составе концертных бригад на фронт. Летом 1943 года на военном самолете в Ленинград прилетели солисты Наталья Дудинская, Фея Балабина и Константин Сергеев. Их концертные выступления в Большом зале Филармонии стали незабываемым событием для защитников города. Многие из вчерашних выпускников Школы были призваны в ряды защитников города и отдали свои жизни в борьбе с врагом... Подвижнический вклад танцовщиков, хореографов, педагогов в общее дело Победы не мог остаться за пределами интересов нашего журнала. В этом номере мы публикуем ряд уникальных материалов мемуарного характера — воспоминания очевидцев и участников событий 1941–1945 годов, сопровождаемые редкими фотографиями (как из архива Академии, так и из личных архивов корреспондентов).

Важной темой номера стало творчество Николая Легата, 145-летие со дня рождения которого мы отмечаем не так давно. Необыкновенно многогранная личность великого русского танцовщика, балетмейстера, педагога и рисовальщика стала вдохновляющим источником для авторов статей, опубликованных в одном из разделов «Вестника».

Поздравляем вас с праздником Победы! Желаем вам мира и новых творческих свершений!

*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>И. А. Пушкина.</i> В честь 70-летия Победы	9
<i>М. Л. Вивьен.</i> Вспоминая славные имена	11
<i>И. Г. Генслер.</i> «Когда грянула война...»	14
<i>Э. В. Кокорина.</i> «Я очень хотела танцевать...»	16
<i>Т. Н. Легат.</i> «Мама так и не узнала, что я поступила в ЛХУ...»	20
<i>Л. Л. Мельникова.</i> «Я — из второго блокадного набора...»	22
<i>Э. В. Минченков (Брегвадзе).</i> «Этого не забыть!»	27
<i>Х. Ф. Мустаев.</i> Далекое и близкое. Из воспоминаний	31
<i>Ю. М. Найдич.</i> «Было это так...»	35
<i>Н. И. Полтавченко.</i> «То страшное время вспоминаю как сон...»	38
<i>М. С. Родионова.</i> «Время было совершенно необычное...»	41
<i>Л. Н. Сафронова.</i> «Суровые дни войны нас научили терпеть...»	45
<i>А. С. Хамзин.</i> «Я был дворовым мальчишкой...»	48
<i>В. П. Цырулева.</i> «Я запомнила это на всю жизнь...»	52
<i>Н. С. Янанис.</i> «Я была совсем маленькая...»	56
<i>Н. Б. Ястребова.</i> «После выпускного была война...»	58
Выпускники Ленинградского хореографического училища 1941–1945 гг.	63

К 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЕГАТА

<i>Е. Н. Байгузина.</i> Русский балет в карикатурах братьев Н. Г. и С. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб. 1902–1905 гг.)	65
<i>И. И. Крымская.</i> Композитор Ф. А. Гартман — сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек»	77
<i>П. А. Силкин.</i> Особенности структуры экзерсиса Н. Г. Легата	84
<i>Ю. В. Уколова.</i> Ученики лондонской студии Н. Г. Легата	89
<i>Н. Г. Легат.</i> Стихи из архива лондонской Королевской школы балета (The Royal Ballet School Collection, White Lodge Museum)	94

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Н. В. Киселева.</i> «Красный мак» Р. М. Глиэра. Первая постановка в Америке	98
<i>Ю. Н. Петухов.</i> «Наша задача — разбудить творческое восприятие прекрасного» (беседу с балетмейстером записала Г. С. Вараксина)	104

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

<i>В. Л. Кокоренко.</i> Психология творческой деятельности: опыт и потенциал. По материалам курса «Психология творческой деятельности» (Ч. 1)	110
--	-----

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

<i>А. Е. Полеха.</i> О развитии слуха джазовых музыкантов (по американским методическим материалам)	123
--	-----

HARMONIA MUNDI

<i>Е. И. Балакина.</i> Вопросы генезиса феномена искусства в научной мысли XIX–XX веков	133
<i>С. В. Лаврова.</i> «Посттравматический синдром» новой музыки	143

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

<i>О. Г. Махо.</i> Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро	154
<i>Н. В. Стоева.</i> Имажинизм: «кафейная эпоха»	162
<i>В. А. Шекалов.</i> П. И. Чайковский и старинная музыка	170

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

<i>Л. А. Меньшиков.</i> Самоопределение флюкса	178
<i>Ф. М. Шак.</i> О терминологических проблемах массовой музыки	186

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

<i>Т. Н. Горина.</i> Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. Январь – февраль 2015	191
Татьяна Удаленкова удостоена приза «Душа танца»	193
Пост-скрипtum о Березовой. Примечание к № 5 (34) за 2014 г.	194

Список сокращений	195
Аннотации	196
Abstracts	202
Авторы	208
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	211
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	212
К сведению подписчиков	215

CONTENTS

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

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE

<i>A. Pushkina</i> . In honor of the 70th anniversary of the Victory	9
<i>M. L. Vivienne</i> . Remembering dear names	11
<i>I. G. Gensler</i> . «When the war broke out...»	14
<i>E. V. Kokorina</i> . «I really wanted to dance...»	16
<i>T. N. Legat</i> . «Mom did not know I was enrolled in LHU...»	20
<i>L. L. Melnikova</i> . «I – from the second set of Blockade...»	22
<i>E. V. Minchenok (Bregvadze)</i> . «That will not forget!..»	27
<i>J. F. Mustaev</i> . Far and near. Of memories	31
<i>Y. M. Naiditsch</i> . «It was so...»	35
<i>N. I. Poltavchenko</i> . «I remember that terrible time, like a dream...»	38
<i>M. S. Rodionova</i> . «That time was quite unusual...»	41
<i>L. N. Safronova</i> . «Severe days of the war, we were taught to endure...»	45
<i>S. Khamzin</i> . «I was easy a boy...»	48
<i>V. P. Tsyruleva</i> . «Remember for a lifetime...»	52
<i>N. S. Yananis</i> . «I was very little...»	56
<i>N. B. Yastrebova</i> . «After graduation was a war...»	58
Graduates of the Leningrad Choreographic School, 1941–1945	63

BY THE 145th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF NICHOLAS LEGAT

<i>E. N. Baigusina</i> . Russian ballet in Legat's cartoons (album of publishing house «progress», St. Petersburg, 1902–1905)	65
<i>I. Krymskaya</i> . Composer T. De Hartmann – N. G. Legat's collaborator. Ballet «The Pink Flower»	77
<i>P.A. Silkin</i> . Features of the structure of N. Legat's exercise	84
<i>J. V. Ukolova</i> . Pupils of Nicolas G. Legat's London studio	89
<i>N. G. Legat</i> . Poems from the archives of the London Royal Ballet School (The Royal Ballet School Collection, White Lodge Museum)	94

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC

<i>N. V. Kiseleva</i> . R. M. Glier's «Red Poppy». First staged in America	98
<i>Y. N. Petukhov</i> . «Our task – to awaken the creative perception of beauty» (recorded G. S. Varaxina)	104

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY

<i>V. L. Kokorenko</i> . The Psychology of creative activity: Experience and Potential	110
--	-----

METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION

<i>A. E. Poleha</i> . Ear training for jazz musicians (about americans methodical grants)	123
---	-----

HARMONIA MUNDI

<i>E. I. Balakina</i> . The questions of genesis of the phenomenon of art in the scientific idea of XIX–XX centuries	133
<i>S. V. Lavrova</i> . «Post-traumatic stress syndrome» of New music	143

IN A MIRROR OF ARTS

<i>O. G. Makho.</i> War and Science images in the intarsias of Federico da Montefelo's studiolo in Urbino	154
<i>N. V. Stoeva.</i> Imaginism: «cafe epoch»	162
<i>V. A. Shekalov.</i> Pyotr Tchaikovsky and early music	170

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

<i>L. A. Menshikov.</i> The Fluxus self-determination	178
<i>F. M. Shak.</i> About terminological problems of mass music	186

CHRONICLE

<i>T. N. Gorina.</i> Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education. January-february 2015	191
Tatiana Udalenkova awarded the prize «Soul of the Dance»	193
Note to the № (5) 34 of 2014	194
List of acronyms	195
Abstracts	196
List of autors	208
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	211
List of requirements shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy»	212
To data of follovers	215

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



И. А. Пушкина

В ЧЕСТЬ 70-ЛЕТИЯ ПОБЕДЫ

Все дальше остается в истории нашей страны суровое время военного лихолетья. Уходят из жизни очевидцы героических и страшных лет, из памяти стираются имена и события... А тем, кто может еще что-то вспомнить и рассказать, уже много лет. Поэтому так ценны для нас их рассказы, эпизоды и детали жизни тех дней.

Сегодня о войне вспоминают люди, которые тогда были детьми или только вступали во взрослую жизнь. На их долю выпали величайшие человеческие испытания, которых они, молодые, сильные, открыто смотревшие вперед, даже представить себе не могли. И подвигом был тогда каждый прожитый день.

Страшных дней хватило на всех: война не разбирала, ребенок или взрослый, мирный человек или воин. Собирая материал для этой публикации¹, мы убедились насколько тяжелы бывают воспоминания: некоторые корреспонденты просто отказывались говорить о том времени... И поэтому мы особенно благодарны каждому, кто согласился поделиться с нами частичкой своего трудного военного детства или суровой молодости.

Когда каждый вносил свой посильный вклад в дело победы над врагом, люди искусства не оставались в стороне: фронтовые бригады, концертные группы формировались из артистов разных жанров и регулярно выезжали для поддержки воинов-защитников на фронте, раненых в госпиталях, рабочих на заводах. Многие недавние выпускники и старшие ученики ЛГХУ шли на фронт, чтобы с оружием в руках защищать родной город и страну. Артисты ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в эвакуации на Урале продолжали напряженно работать. Преподаватели и воспитанники ЛГХУ по мере сил и возможностей не бросали занятий, преодолевая все тяготы военного времени и эвакуационной жизни.

¹ Справочная информация об авторах воспоминаний: «Русский балет» Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.; Деген А., Ступников И. Петербургский балет 1903–2003. Справочное издание. СПб.: Балтийские сезоны, 2003. 336 с.

В мае 2015-го «Вестник» отдает дань уважения и благодарности всем, кто был, так или иначе, причастен к делу Великой Победы. Целая рубрика журнала состоит из воспоминаний тех, кто в годы войны только начинал свою жизнь в театре, кто уже успел войти под своды Школы² на улице Росси, или только мечтал об этом.

В подготовке материалов к публикации участвовали:

студенты педагогического факультета

К. Э. Зубарева, К. А. Васкелайнен, В. А. Добровольская,

В. И. Смирнова, С. А. Татарникова;

доцент кафедры балетмейстерского образования

О. И. Розанова,

научный сотрудник СПб Театрального музея,

магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

С. В. Лалетин;

специалист учебно-методического отдела

И. Н. Черепанова;

техник учебного театра им. А. В. Ширяева

В. В. Васильев.

Благодарим

И. Г. Генслер, Э. В. Минченко, М. М. Мельникова

за предоставленные материалы из личных архивов.

Координатор рубрики *И. А. Пушкина*

² По негласной традиции, Школой называли наше хореографическое училище студенты и выпускники прошлых лет.

М. Л. Вивьен

ВСПОМИНАЯ СЛАВНЫЕ ИМЕНА

Марина Леонидовна Вивьен (р. 1925) — училась в Ленинградском хореографическом училище (педагог Н. А. Камкова), окончить которое помешала война. Закончила Ленинградский театральный институт. Актриса, затем завлит Театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр). В 1986–2000 гг. заведовала музеем Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Живет во Франции.



М. Л. Вивьен и Л. Л. Мельникова (Коротеева) в Мемориальном кабинете АРБ имени А. Я. Вагановой. 2000 г.
Фото из личного архива М. М. Мельникова

На 22 июня 1941 года в старейшей балетной школе России была назначена генеральная репетиция выпускного спектакля. Через три дня, несмотря на объявление войны, он состоялся на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В программе был одноактный балет «Бэла» и концертное отделение.

Буквально через несколько дней после выпускного спектакля 1941 года многие из его участников встали в ряды защитников Родины. Уходили на фронт и те, кто имел за плечами всего год-два актерского стажа. Увы, не всем довелось дожить до победы. Погибли Н. Байбатыров, С. Большаков, И. Васильев, Б. Войцеховский, С. Дубинин, Б. Кавокин, О. Петров, Б. Стукалин, О. Широков, В. Филиппов, братья И. и О. Якобсоны...

Классы Ленинградского хореографического училища с первого по седьмой уже 5 июля эвакуировались из города в сопровождении директора и группы педагогов. 19 августа выехали вместе с коллективом Кировского театра в нынешнюю Пермь (город, который в ту пору назывался Молотов) старшеклассники, преподаватели и сотрудники училища.

Педагоги и старшеклассники, оставшиеся в блокадном Ленинграде, наладили круглосуточное дежурство в здании школы и на крыше; все лето выступали на призывных пунктах, на вокзалах, в госпиталях. Учащиеся наравне со взрослыми несли дежурства в отрядах противовоздушной обороны, работали на строительстве оборонительных укреплений вокруг города, очищали улицы после первой блокадной зимы.

Немало сил, здоровья, таланта отдали воспитанию артистов балета в военные годы педагоги главной школы Русского балета.

В декабре 1942 — январе 1943 года в осажденном городе А. П. Бажаева, В. С. Костровицкая и Л. И. Ярмолович сумели организовать набор детей в училище. Им удалось собрать группу из двадцати человек, среди которых были В. Зимин, В. Лопухин, В. Новоченок, воспитанники детдома. Поразительно, что осенью того же 1943-го состоялся второй прием учащихся. Именно тогда в Школу поступили А. Грибов, Л. Коротеева, Т. Легат, Т. Удаленкова.

Испытания войной сполна хлебнули и эвакуированные в Молотов. Процесс обучения пришлось налаживать не в самом городе, а в двух небольших поселках на берегах Камы — Полазне и Курье, где школа провела в общей сложности тридцать три месяца, то есть почти три года! Осенью 1942-го на Урал с трудом добралась Агриппина Яковлевна Ваганова¹. Во главе с ней соратники-педагоги делали все возможное и невозможное, чтобы ни в коем случае не потерять замечательных традиций школы, сохранить высочайший профессионализм преподавания. В то же время, что и в Ленинграде, в январе 1943-го, училище в условиях эвакуации провело набор в первый класс. В январе следующего, 1944 года, началась подготовка выпускного спектакля: для него Л. В. Якобсон ставил балеты «Ромео и Джульетта» (на музыку П. Чайковского) и «Испанское каприччио» (на музыку Н. Римского-Корсакова). Однако показать их удалось лишь в конце года, уже по возвращении школы в город на Неве.

За период работы в Молотове в школу приняли шестьдесят детей, уроженцев города на Каме. Было решено, что часть педагогов останется здесь и продолжит обучение уральских ребят. Так в 1945-м родилось еще одно хореографическое училище, сегодня известное как Пермское², а возглавила его (и оставалась художественным руководителем вплоть до 1956 года) Е. Н. Гейденрейх — ленинградский педагог классического танца.

Владимир Иванович Пономарев (1892–1951) преподавал в училище с 1913 г. и до конца своих дней, сделал для разработки методики преподавания мужского танца то, что сделала А. Я. Ваганова для танца женского. Сам блестящий представитель академического стиля в балете, он воспитал замечательных мастеров — А. Ермолаева, В. Чабукиани, К. Сергеева, С. Каплана, Н. Зубковского.

Почти двадцать лет, в том числе и в военные годы, художественное руководство Ленинградским хореографическим училищем осуществлял Николай Павлович Ивановский (1893–1963). Виртуозный исполнитель характерных и пантомимно-игровых партий, он создал методику преподавания историко-бытового танца и написал превосходную книгу «Бальный танец XVI–XIX вв.», давно уже ставшую библиографической редкостью.

С 1927 по 1947 год преподавал в училище выдающийся танцовщик Андрей Васильевич Лопухов (1898–1947). За эти двадцать лет Лопухов (совместно

¹ См. также: Абызова Л. И., Агриппина Яковлевна Ваганова в годы Великой Отечественной войны (материалы к биографии) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3. 2014. С. 9–16.

² Подробнее об истории создания Пермского хореографического училища см.: Полисадова О. Н. А. Я. Ваганова и создание Молотовского (Пермского) хореографического училища // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5. 2014. С. 25–29.

с А. В. Ширяевым и А. И. Бочаровым) подготовил к изданию книгу «Основы характерного танца», первый учебник такого рода, и выпустил в большое искусство И. Бельского, Ю. Григоровича, А. Макарова.

Много сделавшая для училища в годы войны Любовь Ипполитовна Ярмолевич (работала с 1934 по 1963-й) проявила себя талантливым преподавателем-методистом. Она плодотворно занималась проблемами музыкального оформления урока и выпустила две книги, одна из которых — «Принципы музыкального оформления урока классического танца» — выдержала два издания.

С 1931 по 1963 год классический танец в средних классах и старших классах училища преподавала Наталия Александровна Камкова (1907–1973), этот безгранично влюбленный в свое дело педагог. Именно ей обязаны профессиональным мастерством Н. Тимофеева, А. Сизова и многие другие балерины России и нынешнего «ближнего» зарубежья.

Замечательный педагог, которого столько бывших учениц поминают добрым словом, Лидия Михайловна Тюнтина (1899–1989), преподавала в училище классический танец с 1937 по 1982 год. Она была и неутомимым репетитором. Среди ее учениц — Н. Большакова, Е. Евтеева, Г. Покрышкина.

С 1937 по 1965 год преподавала классический танец в училище Вера Сергеевна Костровицкая (1906–1979). Она дала путевку в профессию Г. Комлевой, М. Сабировой, другим одаренным балеринам. Чуткий истолкователь учения Вагановой, превосходный методист, Костровицкая оставила после себя несколько очень нужных балетным педагогам книг. Одна из них — «Школа классического танца», написанная вместе с А. Писаревым — выдержала три издания и переведена на английский язык.

Невозможно не сказать хотя бы двух слов об отменных педагогах-методистах, также немало потрудившихся в эвакуации, — Варваре Павловне Мей и Надежде Павловне Базаровой, соавторах прекрасного учебника «Азбука классического танца».

Все эти имена навсегда вписаны в историю Ленинградского хореографического училища, составляют его гордость и славу.

И. Г. Генслер

«КОГДА ГРЯНУЛА ВОЙНА...»



*И. Г. Генслер.
Фото из архива АРБ
имени А. Я. Вагановой*

Ирина Георгиевна Генслер (р. 1930, Ленинград) — выпускница ЛГХУ 1948 г. (по классу А. Вагановой, И. Бельского), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1948–1981), Заслуженная артистка РСФСР (1960), преподаватель характерного танца, методики характерного танца, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Когда грянула война, мне было 10 лет. К этому времени я уже одну зиму занималась хореографией в кружке Дворца пионеров у педагогов Т. А. Трояновской и Н. П. Ивановского, и одну зиму в ЛГХУ, в классе Е. П. Снетковой-Вечесловой. Директор училища Ребекка Борисовна Хаскина предложила родителям учеников отправить детей в эвакуацию. Уже в начале июля мы выехали на поезде из Ленинграда и прибыли в Костромскую область. Но немцы двигались быстро; поэтому нас погрузили на пароход, и мы по реке Кама двинулись на Урал.

Поселили нас в селе Полазна в деревенских домиках без удобств. Были трудности в течение зимы с одеждой, с гигиеной. Но мы не голодали: нам полагалось по 600 гр. хлеба в день. Условий для занятий не было, книг и радио не было. Нам выдали валенки, и мы стали ходить в школу. Для хореографических занятий нам открыли старую церковь, где по углам лежал лед. Приехала Е. Н. Гейденрейх



*Л. Медведева, Г. Шишкин,
И. Генслер. Па де трау
из балета «Щелкунчик».
г. Молотов (Пермь). 1943.
Фото из личного архива
И. Г. Генслер*

(после заключения), пыталась давать уроки классики, я посетила один и заболела.

Выжила благодаря маме, которая выехала в эвакуацию вслед за мной и работала недалеко от нашего села.

Весной 1942 года нас перевезли еще дальше на Урал, в поселок Нижняя Курья. Теперь дело пошло веселее. Приехали педагоги: Лидия Михайловна Тюнтина и Борис Васильевич Соловьев. В бывшем доме Культуры был зал для занятий классикой. Наша Курья была недалеко от города Молотов (Пермь), а туда был эвакуирован театр им. С. М. Кирова и я думаю, что балетные туфли нам прислали оттуда. Начались репетиции.

Лидия Михайловна присоединила меня к двум лучшим ученицам (Кургапкина Неля и Сафронова Люся), и мы репетировали «Трио» на музыку 6 вальса Ф. Шопена. Номер весь на пуантах, я была младше девочек и меньше училась, но Лидия Михайловна нас приготовила к выступлению. Нас отвезли в Молотов, чтобы одеть и подготовить к выступлению сначала в местном театре, а потом мы должны были ехать с артистами труппы на гастроли в Свердловск и Челябинск. Эти гастроли вспоминаю как сон: рядом самые знаменитые артисты оперы и балета, большие сцены... И мы имели успех. Некоторых артистов, таких как Татьяна Вечеслова, Николай Зубковский, я до сих пор вижу в памяти, как на цветной пленке.

Вернулись мы в свою Курью, и тут случилось событие, которое тоже не забыть. Было лето. Утром на пионерской линейке был зачитан приказ от руководства театра: нас с Н. Кургапкиной и Л. Сафроновой отметили и благодарили за хорошую работу. Кроме того, нам вручили по большой коробке — и в каждой черное бархатное платье и лакированные туфельки. В результате девочки, с которыми мы жили вместе в одной комнате, перестали с нами разговаривать: «Бойкот». Это были первые «цветочки» зависти.

Б. В. Соловьев (тоже бывший артист балета), уже побывавший на фронте, взял нас на репетиции «Pas de trois» из балета «Щелкунчик». На фото Л. Медведева, я и Г. Шишкин. Этот номер мы танцевали в концерте в г. Молотове и уже в 1943 году поехали с ним в Москву. Танцевали в зале им. П. И. Чайковского, что было очень почетно. В 1944 году мы вернулись в разбитый Ленинград, и я продолжала учиться в ЛГХУ. В 1948 году закончила училище у педагогов А. Я. Вагановой и И. Д. Бельского.

Затем — работа в Мариинском и много, много всего...



И. Генслер, А. Гридин.
«Испанские миниатюры».
1967 г. Фото из личного архива
И. Г. Генслер

Э. В. Кокорина

«Я ОЧЕНЬ ХОТЕЛА ТАНЦЕВАТЬ...»



Э. В. Кокорина в Англии.
1968 г.

Фото из архива АРБ
имени А. Я. Вагановой.

Эльвира Валентиновна Кокорина (р. 1932) – выпускница ЛГХУ 1950 г. (по классу А. Я. Вагановой), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1950–1972), Заслуженный деятель искусств Башкирской АССР (1985), преподаватель классического танца, методики классического танца, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

В середине июня 1941 года, по окончании первого класса общеобразовательной школы, родители повели меня в ЛГХУ. Сами они были против моей учебы там, но я этого очень хотела. И Леонид Ефимович Левин, преподаватель танцевального кружка, в котором я занималась, очень рекомендовал, даже настаивал показать меня.

Были настоящие вступительные экзамены, нас смотрела большая комиссия. Я тогда еще никого не знала, но предполагаю, что были Е. П. Снеткова-Вечеслова, Л. М. Тюнтина, Е. Н. Громова, М. В. Боярчикова, Л. С. Петров – все, кто потом нам преподавали. Нас осматривала врач-хирург Н. А. Дембо. А. Я. Ваганова и Н. П. Ивановский тоже присутствовали...

После экзаменов мы с мамой уехали на дачу в Петергоф. А 22 июня, когда была объявлена война, приехал папа и забрал нас обратно в Ленинград. Через несколько дней пришли сразу две повестки-приглашения на эвакуацию: из школы № 306, где я училась в первом классе (на Фонтанке, недалеко от моста Ломоносова, с палисадником на набережной), и из ЛГХУ, в которое я уже была принята.

Родители все-таки решили, что надо ехать с училищем (надеялись, что условия жизни в эвакуации там могли быть более благоприятные). 3 июля на поезде я отправилась с училищем в Кострому. Пока мы там находились, ко мне добралась мама, и путь мы продолжили вместе. Немцы продвигались все ближе и ближе. Нас на пароходе по Каме отправили в далекий тыл.

Сперва добрались до Полазны. В Полазне с нами толком не занимались, не было условий для этого: ни помещений, ни одежды, ни сил. А через год нас перевезли в Нижнюю Курью и разместили в деревянных домиках. Раньше это был Дом отдыха трудящихся, и здесь мы, первоклашки, начали серьезно заниматься классическим танцем.

Уроки классики проходили на веранде, мы немного поливали пол, а вода застывала, и льдинки образовывались. Занимались в валенках: одна нога стоит

на полу обутая, а другую вынимали из валенка и делали ею движения. На руках у нас были варежки, а чтобы пальчики были видны, у варежек отрезали кончики.

Пока была возможность в начале войны, к некоторым из нас приехали мамы из Ленинграда. Они снимали жилье у местного населения, и это, в основном, были даже не комнаты, а углы. Будучи рядом с нами, мамы старались выполнять любую работу, полезную для Школы (моя мама работала в столовой и следила за выдачей продуктов).

Помню, очень хотелось есть, и мы жевали воск от свечи, и делились им между собой. Если у кого-нибудь находился цветной карандаш, то скоблили грифель и «красили» воск, чтобы жвачка цветной была. А Евгения Петровна Снеткова-Вечеслова ходила во время урока по классу и отбирала ее у нас. Вот так мы начинали!

Потом из Нижней Курьи возили нас в Молотов. Мы, уже обученные, танцевали вальс в первом акте балета «Спящая красавица» с артистами Театра имени Кирова, а через год я уже танцевала в двойке пажиков в последнем акте. Помню, артисты к нам очень трогательно относились, особенно дирижер П. Э. Фельдт. Он сажал нас на кофры (театральные деревянные сундуки для реквизита) и рассказывал что-нибудь интересное.

Война шла, но нас постоянно тормозили и занимали различными делами: то урок, то классика, то репетиции. Благодаря педагогам, воспитателям, вожатым и старшим ребятам, мы, дети, жили очень насыщенной, динамичной жизнью, постоянно находясь в боевом духе и тонусе. Несмотря на военное время, мы не страдали!

А летом мы много двигались, были очень спортивные. У нас был замечательный педагог Борис Васильевич Соловьев. Он нас всех научил плавать, устраивал всевозможные командные эстафеты: кто-то плыл по реке, кто-то перебирался по канату над обрывом, кто-то полз под корягами, кто бежал лесом — оставлял зарубочки (отмечая маршрут), а сердце выпрыгивает, волнуешься надо быстрее передать палочку следующему! Зимой Борис Васильевич научил нас ходить на лыжах.

Вера Георгиевна Гохштейн преподавала математику и одновременно была нашей пионервожатой, — увлеченная балетом, энергичная комсомолка. Она не только учила своему предмету, но и все свободное время проводила с нами, детьми.



Э. Кокорина (фея Нежности).
Балет «Спящая красавица». 1950-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

Старшие ребята, правда, жили в Молотове, но когда происходило общение, они нас очень опекали. Помню, вожатыми у нас были Люда Горошко, Татьяна Базилевская, Катя Горове, Ира Сальмонт. Они нами дружно руководили. Мы этих девочек очень любили, они для нас были просто небожителями, мы даже смотрели на них с восторгом.

Мальчишки были очень живые, озорные, хулиганистые, молодость горячая играла. Они устраивали шуточные концерты — например, Петя Апухтин, Сева Ухов, Игорь Бельский, Аскольд Макаров... танцевали «Маленьких лебедей». Представляете, в пачках, мужскими ногами делали *amboite!* Это смотрелось очень смешно.

В 1943 году произошел один потрясающий случай, который я никогда не забуду. Это было в Нижней Курье, мы играли на воздухе, на площадке. И вдруг, смотрю — идет мой папа! Я знала, что он далеко, на Ленинградском фронте, а он вдруг здесь, в военной форме, идет мне навстречу и улыбается. И я побежала к нему, еще не веря в реальность его присутствия... и, представляете, это был папа!

Он приехал, а точнее прилетел, всего на один день. Ему дали отпуск за великолепную идею: зимой невозможно трудно было брать «высотки», где окопался враг. В горку, покрытую льдом, не забраться — скользко, и немцы буквально прицельным огнем расстреливали наших... солдаты погибали тысячами. И папа придумал: на подошвы сапог набить шипы из гвоздей, и внес это предложение в Главный штаб, который находился на Дворцовой площади. По всему городу потом искали сапожников, чтобы они идею эту осуществили. За сутки тысячи пар такой обуви были готовы! Сложная высота была взята, папу представили к награде: разрешили на сутки слетать к семье. Конечно, для папы увидеться с семьей — дороже всех орденов!

Перед отлетом он успел заскочить в Училище, и те, кто был там, собрали кое-что для передачи в эвакуацию. Летели через линию фронта, рисковали, поэтому самолет сопровождали истребители. Но все прошло благополучно: все получили свои посылочки и письма, и папа был с нами сутки. А уже обратно он вез бережно собранные и подписанные кулечки с кусками сахара и хлеба для передачи родственникам в Ленинграде.



В это время наши войска уже переходили в наступление. А для меня увидеть папу, тогда, в войну, далеко от фронта, — это было невероятное переживание и потрясение... Было ощущение, что весь мир меня обнял, был взлет всех лучших

Б. В. Соловьев (1910–?). Выпускник ЛГХУ 1938 г. (педагог В. И. Пономарев). Артист Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1938–1948). Педагог ЛГХУ (1942–?). Заслуженный деятель искусств Таджикской ССР (1957). *Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой*



Открытие памятной доски, посвященной блокадному классу ЛХУ (АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014). Слева направо: Э. В. Кокорина, В. Д. Романенко, Л. Н. Сафронова, ректор Академии Н. М. Цискаридзе, И. Г. Генслер, В. П. Цырулева.
Фото В. Васильев

чувств. Его появление у нас в далекой эвакуации действительно воспринималось как чудо!

Летом 1944 года Училище возвращалось обратно несколькими группами, и меня мама отправила, а сама приехала позже. С осени у нас уже начались уроки.

Я занималась у Евгении Петровны Снетковой-Вечесловой, потом у Елизаветы Николаевны Громовой и Лидии Михайловны Тюнтиной. Никто из них нам спуска не давал. Мы всё должны были уметь делать.

А когда наконец-то настал День Победы, ликование и радости не было конца. Мы все высыпали на улицу, носились, смеялись, поздравляли друг друга и всех вокруг!

Т. Н. Легат

«МАМА ТАК И НЕ УЗНАЛА, ЧТО Я ПОСТУПИЛА В ЛХУ...»



Т. Н. Легат. 2014 г.
Фото В. Васильев

Татьяна Николаевна Легат (р. 1934) — выпускница ЛГХУ 1953 г. (педагог Е. В. Ширипина), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1953–1980), Заслуженная артистка РСФСР (1962), педагог-репетитор Михайловского театра.

Мы жили на Глазовской улице (сейчас ул. К. Заслонова), в доме «утюгом».

Тогда люди очень друг другу помогали. И когда в самом начале войны наш дом сгорел, то мы некоторое время жили в детском саду № 10, у Кузнечного рынка (туда меня водили, когда я была еще совсем маленькой). Спали в кабинете у воспитательницы Августы Тимофеевны Карасевой-Трошковой: и бабушка, и мама, и Герман (мой младший брат), и я. Августа Тимофеевна ходила и хлопотала в РОНО, чтоб нам дали жилье. Благодаря ей, нам выделили комнату в коммунальной квартире № 10, в доме 32 по улице Марата, на последнем этаже (уже потом я узнала, что в доме 30 жил Л. В. Якобсон). Когда мы туда переехали, то во время бомбежки оставались дома, просто сил не было выходить. И потом — «чему быть, того не миновать...»

Зима была такая морозная, как никогда, — ни до, ни после войны не помню такой. Бабушка с Тамарой Годуновой (её подруга, балетоманка) ходили на Кузнечный рынок, искали или выпрашивали ящики от продуктов, ломали их и приносили домой, на дрова. Воды в доме не было, и меня с чайником посылали во двор: там почти никто не ходил, снег был чистый, я набирала его в чайник, а дома мы его растапливали и пили водичку.

С бабушкой был такой случай. Она по карточке получила кусочек хлеба, завернутый в записочку, и, вынув хлеб, бабушка держала его деснами (зубы почти все выпали), пока разворачивала записку. А какой-то мальчишка подбежал и выхватил хлеб, прямо изо рта. Дома она очень плакала от обиды и говорила: «Если б он попросил, я бы ему так дала!»

На Загородном проспекте давали кашу, и мы бегали, занимали очередь, чтобы получить первыми. Помню, бабушка пекла лепешки, дуранду. Мама работала бухгалтером в магазине на Загородном и приносила столярный клей: его заливали кипятком и оставляли до утра, потом подогревали и ели.

Августа Тимофеевна в садике устраивала для детей спевки, репетиции, — участие в них отвлекало от страшной реальности. Я вместе со всеми пела, плясала, и мы даже ездили по больницам, по госпиталям. Несколько раз выступали перед киносеансами в кинотеатре «Родина».

В 1942 году умерла моя мама. Она находилась в больнице, и когда мы с бабушкой ее навещали, совсем исхудавшая мама просила не оставлять ей ничего из еды, потому что у нее уже совсем не было сил, а медперсонал забирал у таких больных из тумбочек хлеб. Мама так и не узнала, что я поступила в ЛХУ.

Я попала в набор 1943 года и была постарше, чем мои одноклассники. Когда меня приняли, то некоторое время я жила (как и другие) в Школе. Помню, что старалась устраиваться спать поближе к печке, даже за печкой.

Моим первым педагогом стала Любовь Ипполитовна Ярмолович, потом Лидия Михайловна Тюнтина, Елизавета Николаевна Громова, Александр Ильич



Т. Легат (Коломбина), А. Лившиц (Арлекин). Балет «Медный всадник». 1950-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой



Этруски из балета «Спартак»: Т. Балтачев, Т. Легат, Ю. Дружинин. 1960-е гг. *Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой*

Бочаров, Николай Александрович Иосафов. Я всегда очень старалась и после урока выходила розовее других, потому что, наверное, сосудики близко расположены к поверхности кожи. Еще до снятия Блокады нам с Сашей Грибовым (мягкий, «русопаятый» тип Ю. Соловьева, Вл. Васильева) Н. А. Пономарева поставила русский танец «Таня и Ваня», мы его танцевали в Малом оперном театре.

А в День Победы, помню, была великолепная погода. И радость у всех была безумная!

Л. Л. Мельникова

«Я — ИЗ ВТОРОГО БЛОКАДНОГО НАБОРА...»



Л. Коротева. 1945 г.
Фото из личного архива
М. М. Мельникова

Людмила Леонидовна Мельникова (Коротеева) (1934–2001) — выпускница ЛГХУ 1952 г. (педагог М. Ф. Романова), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1952–1974), педагог классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (1974–2001).

Я стала ученицей Ленинградского государственного хореографического училища 14 сентября 1943 года. Приказ о зачислении второго блокадного набора детей до сих пор хранится в Академии.

Кто не жил в то время в Ленинграде, тот не может до конца понять, что такое война и блокада. Развалины домов, бомбежки, летящие осколки снарядов, темнота, голод и пронизывающий холод... чтобы вся трагедия блокадного времени дошла до глубины человеческого сердца, надо рассказывать об этом подробно. Мои же воспоминания — о том, как я попала в хореографическое училище.

8 сентября 1941 года после первой бомбежки у нас в комнате вылетели стекла. Два окна закрыли, чем возможно, но в щели все равно проникал холодный воздух... Бомбежки и надвигающийся голод! Олицетворение той жизни я увидела позже на выставке произведений Ильи Глазунова. На одной из картин изображена пожилая женщина, старуха; иссохшее лицо, кости, обтянутые «пергаментной» кожей; безысходность отчаяния в огромных глазах. Распатанными от цинги зубами женщина до боли прикусила руку. Картина называется «Голод». На другом полотне художник изобразил бесконечность снежного поля, безлюдную пустыню, по которой пробираются две маленькие фигурки — старая женщина и ребенок. Мотив пронзительный до слез. Не все в творчестве И. Глазунова меня привлекает. Но эти две картины — истинное. Глазунов был в блокадном Ленинграде...

В 1941 году я ходила в детский сад. Какими самоотверженными были наши воспитатели, спасавшие нас! Память сохранила несколько эпизодов. Однажды во время бомбежки мы, дети, находились на застекленной веранде. Мне стало плохо. Я прилегла на диван, стоявший напротив окон. Где-то рядом разорвался снаряд, однако подняться и уйти я уже не могла. Воспитательница Розалия Ивановна схватила меня на руки и вынесла в соседнюю комнату, лавируя среди летящего битого стекла и осколков снарядов...

Наши воспитательницы изобретали для нас игры. Так как игрушек было очень мало, мы их делали из бумаги сами к Новому году.

Во дворе детского сада была аллея — кусты жасмина и жимолости. Вот их-то мы и украсили самодельными новогодними игрушками. Шарики мы делали из снега. «Снежки» быстро окунали в разведенные акварельные краски (все это происходило во дворе, замораживали на террасе детского сада, а наши воспитательницы раскладывали на ветках кустов. Когда светило солнце, шарики ослепительно блестели. Эти «игрушки» не таяли, зима 1941–42 годов была очень суровой. Мороз доходил до минус сорока...

По безмолвным улицам шли на работу люди. Их было мало. Но им было легче, чем неработающим: у них была цель, чтобы жить, и рабочая карточка, а значит — чуть больше хлеба. Те же, кто не работал, зачастую умирали первыми... чтобы можно было пройти по темным улицам, каждому ленинградцу выдали круглое «зеркальце». Оно было покрыто фосфорической краской, прикреплялось к пальто, в темноте мерцало сиреневатым светом. Случалось, этот слабый огонек двигался навстречу и вдруг исчезал. Означало это одно: человек упал. Если не было помощи, наступала смерть.

Город без воды, без канализации; горы нечистот во дворах. От эпидемии нас спасли только невероятные холода. За водой мы ходили с отцом, Леонидом Анисимовичем Коротеевым (он был инвалидом, поэтому его в армию не призвали). Мы шли от улицы Введенской к проспекту Добролюбова и далее к Петропавловской крепости, где была прорубь. На саночках везли два литровых бидона. У людей не хватало сил вытащить из проруби даже маленький бидончик, наполненный водой. Вода выливалась, замерзала, и постепенно края проруби становились высокими и очень скользкими. Случалось, что обессиленные взрослые люди тонули: бидон с водой утаскивал их под лед... Весной 1942 года, когда растаял на Неве лед, по реке поплыли трупы.

Деньги не имели никакой цены. На рынке только за одежду можно было выменять какие-то скудные продукты, но часто обманывали. Однажды папа принес домой кулечек муки (граммов 200), оказалось, что в нем мука была только на поверхности, остальное — толченые кости. Чьи? В городе были случаи каннибализма.

Весной мы с папой ходили ловить рыбу. Когда появилась трава, листья на деревьях, бабушка рассказала мне, что может быть съедобным.



Л. Л. Мельникова (Коротеева). 2000 г.
Фото из личного архива М. М. Мельникова



Л. Коротеева (Огневушка).
Балет «Каменный цветок». 1957–1958 гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

Листочки жасмина пахли свежим огурцом, цветы акации напоминали горох, сладковатыми были плоды боярышника. Из крапивы и лебеды варили супы (вода и трава — ничего больше).

В 1942 году от истощения умер мой дядя (он работал в финансово-экономическом институте и, пока мог, нас подкармливал). А в 1943 году умерла бабушка. Нас осталось четверо. Сестра Ольга ходила в школу. Отец (художник-модельер по обуви) во время войны работал в мастерской по пошиву обмундирования для генералов и офицеров. Мама служила медсестрой в госпитале. Иногда, мы, дети, выступали там перед ранеными: кто пел, кто танцевал, кто читал стихи. Этому мы научились в детском саду.

Однажды мы с мамой дошли до Театра музыкальной комедии, где прочитали сообщение о концерте артистов, оставшихся в Ленинграде. Концерт начинался минут через де-

сять. Для меня, блокадной девочки, то, что происходило на сцене, было невероятным чудом. Во-первых, электрический свет. После каждодневного мрака в доме и на улицах это было потрясающе! Блеск украшений, разноцветье костюмов артистов, музыка, танцы, пение — все несло энергию давно забытой радости. Я запомнила стройные ноги артистки в серебряных туфлях на высоких каблуках. Мы же знали только сапоги и валенки. Обладательница этих ног и туфель вихрем носилась по сцене в роскошном костюме. Возможно, это была примадонна музыкальной комедии Нина Васильевна Пельцер. В зале мы сидели в пальто, валенках и варежках, помещение не отапливалось. А на сцене, видимо, царил жаркое лето какой-то неизвестной мне страны, где были мир и счастье!

Концерт окончился, как мне показалось, внезапно. Так хотелось продолжения! Возникло острое желание танцевать на сцене. Там же, в Театре музкомедии, мы узнали о наборе в балетное училище и через несколько дней пошли на улицу Зодчего Росси, 2. Комиссия не была строгой. Отбирали «за личико», внешний вид играл решающую роль. Физические способности многих, как я теперь понимаю, оставляли желать лучшего. В наш класс поступило двадцать три человека (семнадцать девочек и шестеро мальчиков), а окончили — четверо: Татьяна Легат,

Татьяна Удаленкова, Людмила Коротева (ныне Мельникова, автор этих строк), Александр Грибов.

В училище был открыт только 3-й зал на третьем этаже. Там мы занимались классикой, историко-бытовыми танцами, музыкой. Направо от дверей стояла круглая железная печь. Топил ее высокий седовласый мужчина Степан Христофорович (Кравченко — как сейчас я узнала из архивных документов). Он же был комендантом училища и бомбоубежища. Однажды на уроке классического танца я сделала *grand battement jeté* (была в валенках); валенок слетел с моей ноги, попал на печку. Явился Степан Христофорович с лестницей, и валенок был снят. В воспоминаниях Матильды Кшесинской и Тамары Карсавиной есть такой эпизод: дети, занятые в вечернем спектакле, бывало, засыпали в карете, пока их везли из Мариинского театра в училище; из кареты до дортуара малышей нес черно-волосый красавец гайдук Степан. В архиве Академии упоминается только один человек с таким именем и отчеством — значит, это был наш Степан Христофорович. Многие поколения учащихся его помнят.

До возвращения училища из Перми в школе на улице Росси существовало только два класса: наборы 1942 и наш — 1943 года. Общеобразовательными предметами мы занимались в помещении третьего этажа, направо от лифта (тогда он не работал). Сейчас в бывшем нашем классе располагается раздевалка для девушек-старшеклассниц. Дальше — помещение столовой, но столовая не работала. Мы приносили в школу с собой кто что мог: ломтик хлеба, «дуранду» — твердый кусочек кукурузного жмыха. Позже нас водили в столовую Дворца пионеров. Там нам давали суп «из хряпы» (темные листья капусты), кашу-размазню серого цвета, иногда — соевое молоко.

Но вернусь в здание на улице Росси, на третий этаж. Поворот налево — наш 3-й зал. Затем — кабинет естествознания, его у нас вела Павла Николаевна Воскресенская. От кабинета естествознания направо, в небольшом коридоре размещались костюмерная и гардероб. Русский язык преподавала Мария Николаевна Кедринская; арифметику — Ярослав Владимирович Вербовский; французский — Евгения Брониславовна Пиотровская; было у нас и рукоделие, мы вязали и шили кисеты для раненых.

Историко-бытовой танец вел Н. А. Иосафов. Моим первым педагогом классического танца стала Любовь Ипполитовна Ярмолович (ученица А. Я. Вагановой). Она же учила и предыдущий набор, где в основном были детдомовские дети. Их быт был суровее нашего. Ярмолович старалась в этих экстремальных условиях вложить в своих учениц любовь и уважение к профессии. Замерзшие дети приходили в ватниках и пальто. Но, немного разогревшись, пальто снимали, чтобы вид соответствовал статусу «балетных». Специальные туфли и платица шила нам тетя Лора (она числилась гардеробщицей и заодно костюмершей). Фасон платья был один для всех классов, от 1-го до 6-го. Мое платье (впоследствии я отдала его в музей Академии) было шито из белой бязи. Рукав-фонарик на резинке. Передняя часть декольтированного лифа присборена резинкой и стягивалась шнуром, а задняя, с открытой спиной, застегивалась на пуговицы и для плотного облегания тоже стягивалась шнуром. Юбочка состояла из двух частей — длиной

кокетки до бедра, присборенной на талии, к которой пришивался широкий волан. Талию подчеркивал пояс, который сзади застегивался на две пуговицы. Старшие девушки занимались в хитонах.

Мы были очень обессилены голодом, холодом, бомбежками и, конечно, очень малы, чтобы вполне понять подвижничество блокадного педагога, но старались изо всех своих небольших сил. Любовь Ипполитовна не только учила нас в классе, но и ставила концертные номера, с которыми мы выступали в госпиталях. Таким образом, мы трудились для фронта, и у нас появились рабочие и дополнительные продовольственные карточки.

В конце года состоялся экзамен. Из 1/2 класса (1-го по классике, 2-го по общеобразовательным предметам) мы перешли во 2/3 класс. Первые три года полагалось учиться у одного педагога. Это был законченный цикл обучения в младших классах.

В комиссию вошли: директор училища Лидия Семеновна Тагер, педагоги Вера Сергеевна Костровицкая и Анна Петровна Бажаева.

Э. В. Минченоч (Брегвадзе)

«ЭТОГО НЕ ЗАБЫТЬ!»

Эмма Владимировна Минченоч (р. 1932) — выпускница ЛХУ 1953 года (педагог Ф. И. Балабина), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1953–1977).

22 июня 1941 года в Ленинграде был жаркий солнечный день. Я и моя мама поехали загорать в Озерки. Лежали на траве, наслаждаясь прекрасной погодой. Мне было восемь лет, только что закончила первый класс, впереди беззаботное лето... И в одно мгновение все переменялось! Стремительно разнесся слух, что началась война. Мы сразу сели на трамвай и поехали домой. Жили мы на Выборгской стороне в Бабурином переулке (ныне улица Смолячкова). Наш дом, построенный в 1920-х годах, задумывался как дом нового, социалистического быта. Коридор во весь этаж, по бокам около тридцати комнат, две кухни, два туалета. Мы занимали комнату с одним окном. Вскоре из этого окна мне довелось увидеть страшные картины.

Дома нас ждал мой отец. Он сообщил, что его уже призвали, и он сегодня уезжает на место службы. Отец был военным фельдшером, и его отправляли на Ладожское озеро, на минный тральщик. Впоследствии именно отец спас нас от неминуемой гибели. А тогда, в первый день войны, мы с мамой остались одни. Вскоре маму отправили рыть противотанковые рвы. Я ездила с ней и помню, как тысячи женщин кидали лопатами черную землю. Подымаясь в воздух, она закрывала все небо.

Вышел приказ о светомаскировке. Мы занавесили окно чем попало, предварительно наклеив на стекла полоски бумаги крест на крест. Начались налеты. Мама стала дежурить на чердаке — боролась с бомбами и «зажигалками». Несколько раз брала собой и меня. Там я слышала рев немецких самолетов, уханье зениток. Однажды видела воздушный бой. Наш истребитель дрался с немецким. Не помню, кто победил, но мне хочется верить, что наш!

Все блокадники вспоминают радио — зачастую это была единственная связь с внешним миром. Помню и я леденящий душу вой сирены, монотонный звук



Э. Минченоч в эвакуации. 1943–1944 гг. Фото из личного архива Э. В. Минченоч



Э. Минченоч. 1964 г. Фото из архива Мариинского театра



Э. Минченко (Ширин), Б. Брегвадзе (Ферхад). Балет «Легенда о любви». 1960-е гг. Фото из личного архива Э. Минченко

метронома. Блокадный радиоприемник потом долгие годы хранился в нашей семье, напоминая о войне.

В подвале соседнего дома оборудовали бомбоубежище. У каждого там было свое место, лежали какие-то тряпки. Было темно и мрачно. Люди в основном сидели молча и только считали взрывы бомб и снарядов. Здесь я хочу помянуть добрым словом двух старушек, занимавших место недалеко от меня. Старушки эти были обрусевшие немки. Они, видимо, жалели меня и иногда приносили мне кусок хлеба, немного посыпанный сахаром. Это было настоящим лакомством! Потом старушки куда-то исчезли. Или их депортировали как немцев, или они умерли. Не знаю. Спасибо им за доброту!

Однажды, когда мы были в убежище, дом сильно тряхнуло, раздался оглушительный взрыв. Оказалось, это снаряд попал в край нашего дома и разрушил два этажа. Вернувшись в нашу комнату, мы обнаружили крупный осколок. Он прожег пол и был еще теплым, когда я взяла его

в руки. От этого взрыва вылетели стекла, и нам пришлось заделать окно клеенкой и кусками картона. Небольшой кусочек стекла сохранился, через него я и смотрела на улицу. Дом не расселили, мы продолжали в нем жить, вернее, выживать.

Вскоре погасло электричество. Мама соорудила из какой-то бутылочки коптилку. В бутылочку наливали керосин, опускали фитилек из ваты, и крохотный огонек тускло мерцал, борясь с темнотой. С большим трудом маме удалось достать «буржуйку» — небольшую круглую железную печку. Труба от нее шла через половину комнаты и выводилась в окно. Топили, чем придется. Тепла печка давала немного, но можно было вскипятить воду в чайнике.

Надвигались холод и голод. На ночь мы уже не раздевались. Ходили и спали в пальто, зимних шапках, валенках. На одеяло накидывали все, что можно, но холод все равно сковывал тело. Появилась апатия. Чувство самосохранения начало пропадать. В бомбоубежище мы уже не ходили. Не было сил спускаться каждый раз по лестнице: налеты и обстрелы стали почти непрерывными.

В самое тяжелое время я получала 125 граммов хлеба, мама — 250. Маленький кусочек был тяжелым и водянистым, с различными примесями, но такой желанный! Помню дуранду — спрессованный жмых из подсолнечных семечек. Я подолгу сосала эти колючие плитки, хотя ничего питательного в них, по-моему, не было. Мама где-то достала отруби и сварила из них «кашу», но я не смогла ее

есть — стало тошнить. Не переносила я и соевое молоко. Как-то раз мама принесла пачку клея для обоев, просеяла через сито, разбавила водой и испекла на буржуйке несколько тонких оладушек, почти прозрачных, с синеватым оттенком. Мы их съели, попрощались друг с другом и легли спать. Утром обрадовались, что живы.

В это время я почти не выходила из комнаты, почти не разговаривала. Кожа у меня стала сухой и начала шелушиться. Я сидела в оцепенении и только часто спрашивала у мамы, который час. Мама делила наш жалкий паек на три части и давала мне мою порцию в строго определенное время — это был закон. Вся моя жизнь тогда свелась к ожиданию этих часов. Становилось все хуже. В память врезалось, как мама лежит на кровати и плачет. «Мамочка, почему ты плачешь?» И мама шепчет: «Я очень хочу есть». Я лезу под стол и пытаюсь найти хоть какие-то крошки, но ничего там нет. Ложусь рядом с мамой, обнимаю ее. Так мы и лежим — в холоде, голоде, темноте.

Коридор наш быстро пустел, люди стали умирать. Помню татарскую семью — отец, мать и шестеро детей — мал-мала меньше. За одну ночь оба родителя умерли. Осиротевших детей куда-то увезли. На лестнице лежала мертвая женщина с вырезанными мягкими частями тела. Было и такое. Но самое ужасное я увидела однажды из окна. Еще в сентябре смотрела на огромное зарево, — горели Бадаевские склады. Можно представить, что это был за пожар, если его было видно с четвертого этажа на Выборгской стороне, а склады находились примерно на уровне Московских ворот! Видела я и как горели американские горы в саду народного дома (сейчас это здание занимает Мюзик-холл). Пожалуй, это были два самых печально знаменитых блокадных пожара.

Как-то ночью во время налета я заметила цепочку зеленых огней, взлетающих в черное небо и дугой опускающихся на землю. Это немецкие агенты корректи-

Э. Минченоч
(Джульетта).
1960-е гг.
Фото из личного
архива
Э. Минченоч



ровали огонь немецких бомбардировщиков, стреляя из ракетниц. Я сильно испугалась, думала, что сейчас уж точно попадут в наш дом. Из моего окна был виден ряд деревянных сараев. И вот у этих сараев постепенно стала расти страшная «стенка». Это были заледенелые трупы ленинградцев, сложенные друг на друга штабелями, как дрова. Одни были завернуты во что-нибудь, другие лежали, в чем умерли. Всю зиму стена из людей росла, и только в начале весны приехал грузовик-трехтонка, тела побросали в кузов и повезли несчастных в последний путь... Царство им Небесное!

Когда наше положение стало просто отчаянным (мама уже поднималась по лестнице только на четвереньках!), пришел вызов от отца. Было это в марте или в начале апреля 1942 года. Я не помню подробностей, только то, как мы закрыли нашу комнату и, собрав последние силы, пошли на вокзал. Ехали в почти пустом поезде. Все окна были разбиты, и ледяной ветер продувал вагон насквозь. Потом долго шли по льду Ладожского озера, искали замерзший во льдах тральщик отца. Моряки хотели нас сразу накормить борщом и макаронами по-флотски, но отец знал, что этого делать нельзя. Нам безумно хотелось немедленно съесть все это фантастическое богатство. Поели чуть-чуть и сразу уснули, как убитые.

Мы стали жить в землянке на берегу озера, потом при медпункте, где работал отец. Постепенно начали приходить в себя, так как с питанием здесь было лучше, чем в Ленинграде. Своего последнего погибшего ленинградца я помню, как сейчас. Это был мальчик, младенец. Он умер по дороге из города и лежал в нашем медпункте. Не знаю, почему я подошла к нему и взяла на руки. Головка его качалась из стороны в сторону, а я смотрела на его лицо. О чем я тогда думала? Не знаю. Сейчас я вспоминаю о миллионах загубленных, ни в чем не повинных душ, и мне становится тяжело на сердце.

Через пару месяцев, уже по открытой воде, нас переправили через Ладогу, и мы оказались в деревне Варваровка под Омском. Как только в январе 1944 года Ленинград был полностью освобожден от Блокады, нас отправили домой, но до любимого города мы не доехали. На станции Саблино, что под Ленинградом, нас сняли с поезда, и маму мобилизовали на работы по восстановлению железнодорожных путей. Кроме того, мама хоронила убитых немецких солдат. У одного из них нашли фотографию молодой, симпатичной женщины, по-видимому, жены. Мама сохранила эту фотографию как еще одно свидетельство бесчеловечности войны, этого абсолютного зла.

Через три месяца нам наконец разрешили вернуться домой. Никого из довоенных соседей на нашем этаже не оказалось. Люди были все новые, кто из разрушенных домов, кто из эвакуации. Это означало, что почти все наши знакомые погибли. Еще десять месяцев шла война, но уже далеко от нас. Наступило 9 мая. По радио объявили о Победе. Все выскочили в коридор. Кричали, смеялись, плакали, целовались... Мне не передать словами, что чувствовали мы в тот самый счастливый день. И была такая надежда на лучшее, такая уверенность в будущей прекрасной жизни, что ни в сказке сказать, ни пером описать!

Х. Ф. Мустаев

ДАЛЕКОЕ И БЛИЗКОЕ. ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ¹

Мустаев Хашиш Фатыхович (р. 1918, Башкирская АССР) В 1938 году поступил в ЛГХУ. После войны вновь поступил в ЛХУ для завершения обучения. Артист Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1946–1966), хореограф ряда выпускных спектаклей ЛХУ (1947–1962), педагог классического танца (1965–1969). Художественный руководитель (1970–1973), балетмейстер-консультант (с 1995) Башкирского Академического ансамбля танца им. Ф. А. Гаскарова.

Имеет награды: медаль за участие в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., медаль «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».



Х. Ф. Мустаев

В 1941 году должен был состояться первый выпуск национального отделения училища. А. В. Ширяев, профессор, основной наш педагог, готовил со своими питомцами балет «Привал кавалерии». В спектакле было занято все башкирское отделение первого и второго набора, главные роли исполняли З. А. Насретдинова, Х. Г. Сафиуллин.

21 июня 1941 года я был в гостях на Петроградской стороне, на дне рождения одноклассницы, Вали Юрьевой. Гостили мы допоздна, да так, что не успели до развода мостов через Неву. Пришлось остаться на ночь. На следующий день нам предстояла последняя репетиция балета «Привал кавалерии» и концертных номеров на сцене театра имени С. М. Кирова.

Около 6 часов утра... Я простился с именинницей Вале́й, пошел пешком, трамваи еще не ходили. Перехожу Кировский мост, иду мимо мемориала по Марсову полю, по Садовой, дошел до Невского проспекта.

Из уличных репродукторов слышу сигналы кремлевских курантов. Голос диктора сообщает «У микрофона народный комиссар иностранных дел товарищ



Х. Ф. Мустаев. 1942 г.
Фото из личного архива
Х. Ф. Мустаева

¹ В публикации использованы материалы автобиографического альбома воспоминаний Х. Ф. Мустаева «Далекое и близкое» (Уфа, 2012).

Молотов»². После него говорит Левитан: «Сегодня, без объявления войны гитлеровская Германия напала на нашу страну. Германские войска перешли нашу государственную границу. Красная армия ведет ожесточенные бои с немецкими передовыми частями...»

Началась война! У репродукторов собираются толпы горожан. У всех на лицах недоумение.

Захожу в училище. Под лестницей, у своей кровати сидит дворник, дядя Стёпа. Он ничего не слышал. Включили радио.

Я хочу чуть-чуть вздремнуть, набраться сил для репетиции в театре. Сквозь сон слышу голоса наших воспитателей: «Давайте, давайте, ребята, быстрее собирайтесь, едем в театр».

А 25 июня 1941 года в афише Кировского театра стоял выпускной балет «Бэла» В. Дешеева в постановке главного балетмейстера Малого оперного театра Б. А. Фенстера. Бэлой была Нонна Ястребова, Казбичем — Мансур Камалетдинов, я исполнял партию жениха, невесты — Валя Румянцева. Спектакль прошел с большим успехом.

Война началась... Никакой паники. Все уверены, что это продлится недолго. Скоро фашисты получат то, что заслужили.

В театре я получил новые мягкие туфли, нашел свой костюм. Вдруг известие: «Репетиция отменяется. Всем по домам, интернатским к автобусам. Быстрее, быстрее...»

Мы в столовой хореографического училища на улице Зодчего Росси. Все как всегда: хорошая порция обеда — первое, второе, на третье компот. На столе графин с соком шиповника и противный рыбий жир.

Вечером в большой комнате нашего общежития воспитатель собрал всех мальчиков для беседы о политике, о войне. Мы, старшие, завтра должны идти в военкомат на призывной пункт.

На улице уже стемнело. Никто спать не собирается. Вдруг завывла сирена, объявляется воздушная тревога.

Всем в бомбоубежище! Выбегаем во двор, на ночном небе видны разрывы от зенитных орудий. В первый же день войны над городом летали немецкие разведывательные самолеты. Их не было видно, наверное, летали очень высоко, видели только вспышки от выстрелов наших зениток.

На другой день мы с утра в военкомате. А там кадровые офицеры, солдаты, которые прошли службу. Их строят и направляют в части. Нам сказали, что сейчас не до нас. Сняли с учета и приказали ехать домой до призыва.

Всех учеников национальных отделений — казахов, киргизов, туркмен, башкир посадили на поезда через Москву и отправили по своим республикам.

В Москве на Казанском вокзале народу — некуда ступить! Гражданские, военные, все перемешалось. Слышим сообщения по радио: сводки боевых действий. Немцы захватили Смоленск, двигаются на Москву.

² Выступление заместителя председателя Совнаркома СССР, народного комиссара иностранных дел В. М. Молотова 22 июня 1941 года состоялось в 12.15 минут по московскому времени.

Каким-то чудом удалось выехать из столицы. Железные дороги заполнены эшелонами из Белоруссии, с Украины, все они до отказа забиты беженцами. Разбомбленные, искореженные вагоны. На крышах — ящики, велосипеды, детские коляски. В тамбурах столько людей, что невозможно перейти из вагона в вагон.

После долгих мытарств, усталые, голодные, ночью прибыли на уфимский вокзал. Родители о нашем приезде не знали и не могли нас встретить.

Наши педагоги, оставшиеся в Ленинграде, профессор А. В. Ширяев, ученики нашего класса Синицын, грузин Зубиашвили, выпускники Войцехович, Никаноров, Васильев и многие другие, не пережили войну — погибли, кто на фронте, кто в блокадном городе.

На следующий день после приезда в Уфу мы пришли в здание оперного театра, расположенное на центральной улице Ленина. Там встретили артистов киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Эти люди бежали от немцев в последнюю минуту перед захватом города, чтобы избежать плена, кто в чем был, почти без вещей.

Башкирское правительство предоставило беженцам жилье, питание, обеспечило всем необходимым для жизни и работы.

Учеников и выпускников хореографического училища, приехавших из Ленинграда, зачислили в труппу. Меня, ученика 9-го класса, тоже взяли на работу солистом балета.

Балетмейстер киевской труппы С. Сергеев начал ставить балет «Коппелия» Л. Делиба. Меня назначили исполнителем главной партии и выписали на репетицию с ведущей солисткой киевского балета Антониной Васильевой.

Мы верили в скорую нашу победу над Гитлером, однако война разгоралась со всё большей силой, положение на фронтах было тяжелым. Мы, патриоты советской Родины, решили идти учиться в лётную школу, чтобы стать летчиками и бомбить Берлин.

А. Нарыков, Ф. Саттаров, С. Азаров и я пошли в военкомат записываться добровольцами. В это время постановка «Коппелии» шла полным ходом. Когда директор театра узнал, что мы были в военкомате, он пошел туда и сказал, что у нас есть бронь, и что выпуск балетного спектакля может быть сорван. На что ему ответили:



Х. Мустаев, В. Катышева.
Репетиция концертного номера. 1940-е гг.
Фото из архива СПб Театрального музея.

«Ребята идут добровольно, поэтому не можем не удовлетворить их патриотическое желание служить Родине». Дома я сказал родителям, что меня призвали в армию.

С осени 1941-го мы с Сергеем Азаровым сперва учились в авиационной школе авиамехаников, стали сержантами авиаслужбы и обслуживали самолеты: готовили к вылету и после принимали, осматривали их с боевых заданий.

А в начале мая 1943 года был получен приказ о нашем увольнении в запас, и мы направились домой...

Дело в том, что башкирское правительство решило — когда стреляют пушки, музы не должны молчать! Мы с Азаровым вернулись в уфимский театр. Позднее прибыли с фронта Саттаров и Нарыков, все включились в работу, танцевали в госпиталях, ездили по колхозам.

В 1944 году в Уфимском театре оперы и балета была осуществлена постановка первого башкирского балета «Журавлиная песнь» Л. Степанова, в постановке Н. А. Анисимовой. На премьере я исполнял партию главного антагониста, Арслан-бая. Позже подготовил главную роль, пастуха Юмагула, танцевал вместе с Нинель Юлтыевой-Зайтунгуль. Я работал в театре, закончив девять классов хореографического училища, не имея диплома об профессиональном образовании артиста балета.

Только в 1945 году, после Великой Победы, при содействии руководства Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР мне удалось, преодолев ряд трудностей, связанных с уфимскими властями, приехать в Ленинград, чтобы завершить обучение. Меня приняли в последний, 10-й класс, поместили в общежитии на третьем этаже училища. Ребята и девушки в нашем классе были «сборные», все пропустившие, как и я, учебу в связи с войной. Приехали туркменская, казахская, киргизская группы. Из Башкирии — я один, благодаря своей настойчивости.

По классике меня определили к Б. В. Шаврову, блестящему классическому танцовщику, он в то время еще работал в театре. На выпускном спектакле я был занят в партии Дон-Жуана в балете «Каменный гость» на муз. М. И. Глинки в постановке Л. В. Якобсона, танцевал па-де-де из «Светлого ручья» с И. Ушаковой. Кроме того, художественный руководитель училища Н. П. Ивановский включил в программу выпускного вечера поставленный мной на основе классики и национальных движений номер «Башкирские охотники», народную музыку которого оркестровал дирижер театра П. Э. Фельдт. Так ленинградский зритель впервые на сцене Кировского театра увидел башкирский танец в профессиональном исполнении под звучание симфонического оркестра.

Принимая поздравления от педагогов и друзей, я чуть не опоздал на фотографирование с группой выпускников — так и получился на снимке, в гриме башкирского джигита. На фото вместе с нами запечатлены Н. П. Ивановский, Л. В. Якобсон и дирижер Д. И. Похитонов.

После завершения учебы я был принят на постоянную работу артистом балета Кировского театра, где верой и правдой прослужил двадцать лет до выхода на пенсию.

Ю. М. Найдич

«БЫЛО ЭТО ТАК...»

Юрий Михайлович Найдич (р. 1931) — выпускник ЛГХУ 1950 года (педагог В. И. Пономарев). Артист балета Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1950–1972). Педагог классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Имеет медаль «За оборону Ленинграда».



Ю. М. Найдич, М. А. Померанцева. 2014.
Фото В. Васильев

Блокадные страницы Ленинграда никогда не исчезнут из нашей памяти...

Моя семья была небольшой. Отец — выходец из Пинской губернии, приехал в Ленинград одиннадцати лет. Великолепно зная польский язык, он по-русски говорил весьма неважно. Работал в переплетной мастерской, всю жизнь занимался картонажным делом. Мать — из староверческой семьи, из деревни с необычным названием «Дядя Лева» (101 км, ст. Бабино). Был у меня старший брат, работавший пожарником. А во время Блокады неожиданно появилась сестра: родители удочерили дочку моей погибшей няни.

До войны я занимался во Дворце пионеров, в студии художественного движения. Жили на Невском проспекте, в доме № 136 (ранее в нашей квартире находилась типография). Помню также двор, в котором ежедневно играли 60–70 детей разного возраста и воспитания.

Война разрушила всю привычную жизнь ленинградцев. 22 июня 1941 года мы с семьей отправились на дачу в Мельничный Ручей. Мне было 10 лет. До возвращения в город о войне мы знали только понаслышке. В Ленинград же вернулись в начале августа. Поразила пустыньность улиц, отсутствие людей. Всеми силами мать старалась запастись продуктами: помогал опыт послереволюционного голода.

Через некоторое время в квартире отключили свет, но брат оказался радионизматором и подключил автомобильную лампочку. В доме было печное отопление, и нам приходилось добывать дрова. Становилось горько и грустно, когда вынуждены были сжигать книги. Единственная книга, которая уцелела — «Красное и черное» Стендаля, прочитанная мной в 11 лет.

В течение зимы 1941 года школы были закрыты. Учиться во второй класс я пошел весной 1942 года в школу № 176 (угол Греческого переулка и 2-й советской



Ю. Найдич, Н. Ухова (Смирнова).

Балет «Раймонда».

Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

в 10-м детском доме на Стремянной улице. Один-два раза в неделю давали концерты в госпиталях и войсковых частях. Наши выступления проходили также в Саду отдыха и в Филармонии. Я был солистом, вместе с Аллой Будановой исполнял белорусский танец «Крыжачок». Меня брали в концерты Ансамбля Политуправления 55-й армии Ленинградского фронта.

Знаменательным событием для меня стало награждение медалью «За оборону Ленинграда» в 1944 году во Дворце пионеров. Я был страшно горд, ощущал частичку своего вклада в нашу победу.

После снятия Блокады в 1944 году хореографом нашего ансамбля стала Нина Васильевна Пельцер — солистка Театра музыкальной комедии. Она ставила для нас партизанские пляски, гопак. От нее я узнал, что из эвакуации возвращается Ленинградское хореографическое училище, и она же рекомендовала мне и еще двум ребятам пойти туда на просмотр. Но на улицу Зодчего Росси меня все же привел другой случай.

Весной мать моего приятеля Игоря Усова дала нам два билета на концерт артистов балета в Филармонию. Мы сидели в первом ряду, и мне очень запомнился Вахтанг Чабукиани в танце погибающей от стрелы вольной птицы (он выступал в костюме Голубой птицы, взятом из «Спящей красавицы»). Вызвала слезы сцена из балета «Утраченные иллюзии» в исполнении Галины Улановой и Константина

улицы). В классе насчитывалось не более 20 человек. Располагались мы на верхних этажах, где было теплее. Однажды на уроке математики учитель задал задачу: отец принес домой семь яблок, два яблока отдал дочке, а два — сыну. Спрашивалось сколько фруктов осталось. Такую простую задачу решить я не мог — сыграл свою роль голод.

Мать работала в швейной мастерской, часто ездила в прифронтовую зону и под обстрелом немецких снайперов собирала горох и картофель. Оставшиеся ценные вещи она обменивала на продукты.

Весной 1942 года на фронт ушел брат. Его тяжело ранили, но демобилизован он был только через семь лет после окончания войны. В настоящее время брат живет в Зеленогорске.

Той же весной 1942 года директор Дворца пионеров Натан Михайлович собрал ребят, занимавшихся в кружках еще до войны. Был организован ансамбль. Мы размещались

Сергеева. Среди исполнителей были Наталья Дудинская и Марина Семенова. Аплодировали мы изо всех сил. Неожиданно на авансцену вышла невысокая женщина и сделала перед нами реверанс. Это оказалась Фея Балабина. Концерт этот и сыграл решающую роль.

В конце августа 1944 года я пришел на улицу Зодчего Росси. Нашел парадный подъезд. Зашел в вестибюль. Пахнуло холодом, сыростью нежилого помещения. Света не было. Ощупью я пробрался на 5 этаж и уперся в чей-то мягкий живот. Меня взяли за плечо и вывели в свет. Моим «проводником» стал художественный руководитель школы Николай Павлович Ивановский. Он спросил меня, зачем я пожаловал.

- Хочу у вас учиться.
- Мать жива?
- Жива.
- Пусть напишет заявление.

На следующий день я его принес. Меня отвели в зал, где началась проверка — поднимали ноги, смотрели физические данные, определяли музыкальность. После приступили к подготовительным занятиям, которые проводила Надежда Викторовна Федорова. В нашу группу входили дети разного возраста — от 9 до 14 лет. Через 5 дней прошел экзамен, и нас распределили по классам. Очень красивая, живая девочка Ольга Заботкина пошла в первый класс. А из старших, в которых числился я, была организована особая группа. Младшие классы занимались четыре раза по 45 минут, два — по 1,5 часа. Мы же — по 1,5 часа каждый день, с 15.00 до 16.30.

Среди замечательных педагогов запомнил Евгению Петровну Вечеслову-Снеткову — мать Татьяны Вечесловой. После первого полугодия кто-то был переведен в 1-й класс, после первого года обучения — в 3-й класс, после полутора лет обучения — в 4-й класс. После Евгении Петровны нас взял Леонид Семенович Петров, но я к нему не смог привыкнуть. А Евгения Петровна была удивительным педагогом, помогала детям в короткий срок освоить программу младших классов. Я сдал экзамен в 4 класс. Он оказался дружным, все из хороших семей — Э. Кокорина, А. Осипенко, Л. Капунов, В. Семенов, Г. Воронин и др.

Прошло почти 60 лет. Я помню своих учителей. Елизавету Петровну Нат — преподавателя русского языка и литературы. Веру Гохштейн — педагога математики. В старших классах — А. В. Пигулевскую, по истории балета — М. Х. Франгопуло, по литературе — К. М. Палея. По специальности после Л. С. Петрова меня учил С. С. Каплан, имевший в ассистентах А. Кумысникова, а в выпускном классе — В. И. Пономарев, выпустивший замечательную плеяду советских танцовщиков: Ермолаева, Чабукиани, Сергеева, Каплана. Я очень благодарен и Н. П. Ивановскому за доброту и внимание. Худрук хотел оставить меня в классе усовершенствования как партнера И. Колпаковой.

Свою творческую карьеру я начал в Мариинском (тогда Кировском) театре, потом пошел в армию, был солистом Ансамбля группы советских войск в Германии. Вернувшись в родной театр, я встретил Марину Андреевну Померанцеву, которая стала моей супругой.

Закончив танцевать, я стал преподавать в родной Школе. Поэтому могу сказать, что служу танцу всю жизнь.

Н. И. Полтавченко

«ТО СТРАШНОЕ ВРЕМЯ ВСПОМИНАЮ КАК СОН...»



Н. И. Полтавченко. 2014 г.
Фото В. Васильев

Нина Ивановна Полтавченко (г. р. 1928) — ленинградка, блокадница, работала на телефонной станции на ул. Росси, общеобразовательные предметы проходила в вечерней школе вместе с ученицами ЛГХУ.

Награждена медалями «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

Условия страшной, нечеловеческой жизни в осажденном городе вспоминаю сейчас как сон, как будто это было не с нами...

Блокаду — от начала до ее снятия — я пережила в Ленинграде. Перед войной и в начале войны мы жили на Невском, 5, на 4-м этаже, а примерно через полгода, когда не стало бабушки и мамы, я перебралась на ул. Росси.

Мне было 13 лет, когда началась война, мы с мамой с утра собирались поехать к тете за город. Помню, что мама говорила бабушке: странно, всю ночь летали самолеты и папу (Ваню) с утра вызвали повесткой на сборный пункт с вещами вплоть до зубной щетки и всей амуницией, но ничего не объясняли. Папа сказал нам, чтобы мы поехали без него, а он позже к нам приедет. Ровно в 12.00 мы сидели уже на Пороховых у тети, и вдруг объявление, что будет говорить Молотов... Здесь мы услышали, что гитлеровская Германия вероломно напала на нашу страну и сколько бы нам воевать не пришлось карточной системы не будет!

А до этого моя тетя рассказывала маме, что её старший сын, который был призван в пограничные войска, написал в письме: на границе творится что-то неладное, и, наверно, это последнее его письмо (так оно и случилось).

Приехали обратно домой, город гудит, все слушают у приемников сводки. А у нас вдруг объявляют, что школа эвакуируется, всех учащихся собирают. Мама моя не хотела, чтобы я уезжала, но учителя, руководство настояли и школьников нашей 210-й школы, она в начале Невского проспекта, увезли в Малую Вишеру. А немец туда пришел раньше, чем к Ленинграду. Но мама из сводок уже поняла всю ситуацию и приехала за мной с другими родителями совсем перед появлением немцев. И добирались до города мы уже под бомбежкой между налетами немецких самолетов.

Дальше мы замечали, что «немец» очень пунктуален, каждый раз в одно и то же время начинались налеты. Помню, в 18.00 — это когда людям надо идти с работы домой, — он и начинал бомбить. На чердаках ящики с песком, до ноября светомаскировка (потом уже свет в жилых домах отключили).

Блокада началась быстро, к 8 сентября уже с продуктами было плохо. Бабушка вначале по магазинам бегала, но мама убедилась, что позориться, что карточек не будет (так говорил Молотов на выступлениях по радио). Позже бабушка ей это вспоминала. Помню много беженцев, которые шли по бульвару Профсоюзов (Конногвардейский бульвар): семьями, с вещами, с коровами, все стремились в город.

Немцы уничтожили не только Бадаевские склады, но и продовольственные хранилища недалеко от «Горьковской» у зоопарка, около развлекательных «Американских гор». Наверняка у врага имелись осведомители, которые корректировали обстрелы важных для жизни города объектов... Пока было возможно мы ходили на ближайшие от города поля и собирали кочерыжки, а потом и дуранду, и клей ели, и ремни варили.

Со мной произошел один удивительный случай. С начала войны было установлено поочередное дежурство всех граждан с квартальными. Наш квартал был очерчен улицами Малой Морской и Гороховой, Адмиралтейским и Невским проспектами. А дежурные должны были ходить и смотреть за порядком, за выполнением требований военного времени, в частности — соблюдением светомаскировки (пока электричество в дома подавали). И однажды квартальный увидел в доме 1 по Невскому, наверху, светящуюся щель в окне. Он уже знал, что это за парадная, где квартира и послал меня, чтобы я предупредила, и люди закрыли бы окно плотно. Дети легко, быстро добежали, и я тоже взбежала наверх, сказала, что маскировка нарушена и только выбежала из дома, и мы успели вернуться за угол... Летит бомба и летит так близко, что казалось в нас. Я от страха в своем осеннем пальтишке протиснулась сквозь решетку закрытых дворовых ворот дома 3 по Невскому пр., у которых стояла, и как звереныш забегала по двору. А бомба упала на углу Александровского сада и Дворцовой площади и не разорвалась (тогда были случаи, что некоторые бомбы не взрывались). Так после, специально для меня открывали подъезд, потому что обратно протиснуться через решетку я уже не смогла, а на пальто у меня не осталось ни одной пуговицы.

Перебои с хлебом, очереди за 125 граммами хлеба — громадные. Хлеб тяжелый, сырой, и продавцы иногда еще руку под весы подкладывали, чтобы хлеб меньшего веса продать людям.

Летом все обычно дрова заготовливали, а когда началась война, почти никто этого сделать не успел. Холодно, темно, потому что окна забиты, закрыты наглухо и свечи израсходовали быстро.

Наше бомбоубежище было в доме 7/9 по Невскому (после войны там появились кассы Аэрофлота), там же был Красный уголок, где все собирались. Помню, как-то глубокой осенью мы в убежище услышали, что где-то совсем рядом упала бомба. Было впечатление, что на наш дом (Невский, 5). А когда мы вышли, то увидели, что снаряд попал в дом, где сейчас открылось метро «Адмиралтейская».

Мама сердечница, мужа в начале войны похоронила, сын погиб. Но в начале войны она еще работала и получала рабочую карточку, а бабушка считалась иждивенкой. Бабушка умерла от дизентерии, а за ней и мама. Мама перед смертью все говорила мне: где карточки, где деньги, видно, чувствовала, что слабеет.

Я не понимала, тормошила её и говорила: «Мама вставай, пойдем за хлебом вместе...». Спали мы тоже вместе, в одежде, и однажды я встала, разговариваю с мамой, а она лежит, смотрит и не отвечает. Я не поняла, но пошла к крестной и сказала ей, что мама лежит и не разговаривает со мной, а глаза открыты. Крестная Маша пришла к нам, закрыла маме глаза и мне сказала, что мама умерла. Потом крестная забрала меня к себе, но когда потом она с семьей из города уехала, я не захотела и осталась.

Было уже так голодно, что взрослые и дети изменялись до неузнаваемости. У меня начиналась III степень дистрофии. Как-то стою в Елисеевском за хлебом, а меня спрашивают: «Бабушка, вы последняя?» Вот такая была сморщенная, как старушка, а мне всего четырнадцатый год шел.

Меня устроили на военный завод работать, но сперва ничему не учили, только выдали халатики черненькие. Мы только станки двигали, но зато получали рабочие карточки!

А на телефонную станцию на улице Зодчего Росси, дом 1 (напротив Хореографического училища), меня взяли соседи по дому, семья Орловых. Отец семейства Илья Степанович Орлов там работал начальником, все были на казарменном положении. На нашей стороне располагалась и воинская часть (морская), и трест нежилого фонда, и главный архитектор города, а мы обслуживали всю улицу телефонной связью, и я помогала телефонисткам. Мы одни из первых получили медали «За оборону Ленинграда», это было в 1942 году. А жили мы, как многие ленинградцы, прямо на работе, там на Росси такие толстые стены, что все можно пережить!

В Блокаду работал театр Музкомедии в здании Александринского театра. Мне тогда удалось посмотреть несколько спектаклей. Некоторые вспоминаю: «Майская ночь», «Сильва»... Но немец отслеживал скопления людей, как только собирались на спектакли, или по их окончании, обязательно начинались обстрелы (все же были корректировщики, те, кто передавал о жизни города немцам). Однажды мы получили талоны на обед и весь день не могли выйти из дома, так как непрерывно шел обстрел.

Я и работала, и продолжала учебу в школе. На Невском, в доме 88, была вечерняя школа, я туда ходила, в конце четверти у меня в таблице расписывался начальник, — родителей-то не было... И там же проходили общеобразовательные предметы девочки из Хореографического училища. Они рассказывали, что их и взвешивали, и измеряли, как всегда было до войны. Вспоминаю, как некоторые из них переживали и беспокоились за свою учебу в училище: «Только бы не отчислили!». Вы представляете: вокруг голод, холод — война, а они волнуются о танцах! Я, к сожалению, не посмотрела ни одного концерта с участием одноклассниц, не видела и как они занимаются.

В те страшные и памятные дни у всех были свои участки работы, после учебы я бежала на телефонную станцию, девочки в училище — на танцевальные предметы. Поэтому времени для близких знакомств и душевных бесед не было. Но на уборку от снега выходили все, кто на улице Росси проживал, работал или учился.

М. С. Родионова

«ВРЕМЯ БЫЛО СОВЕРШЕННО НЕОБЫЧНОЕ...»

Родионова Маргарита Сергеевна (р. 1925) — ученица ЛГХУ в 1936–1942 гг.

В 1936 году (мне тогда было 11 лет) я поступила в Хореографическое училище, где работала плеяда хороших балетмейстеров: Л. М. Лавровский, В. И. Вайнонен, Ф. В. Лопухов и другие. 2 года я занималась у Евгении Петровны Снетковой-Вечесловой, затем 2 года — у Марии Сергеевны Добролюбовой, а после — у Екатерины Николаевны Гейденрейх. По характерному танцу преподавателем была И. Л. Каплан, по историко-бытовому — Н. А. Иосафов. Училась я хорошо.

Помню, как-то раз (я тогда училась у М. С. Добролюбовой) мы делали экзерсисы у палки, и мои связки не выдержали. Вызвали хирурга Н. А. Дембо, я очень хорошо её помню, замечательный врач. На ногу наложили гипс и отвезли меня домой.

В нашем классе было заведено так: каждая девочка кому-то «поклонялась»: кто-то — Чабукиани, кто-то — Улановой... Моим кумиром была Марина Тимофеевна Семенова, работавшая тогда в Москве, но часто навещавшая в нашем Хореографическом училище любимую преподавательницу — Агриппину Яковлевну Ваганову.

Время было совершенно необычное. Наше училище тогда соединялось с репетиционным залом нынешнего Мариинского театра, тогда — Ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, и поэтому артисты часто занимались в залах, расположенных на третьем и четвертом этажах. Нам было разрешено смотреть в открытые двери на их репетиции. Сколько же звезд мы наблюдали тогда! Их сейчас уже нет, остались лишь хорошие воспоминания.

В 1938 году на 200-летний юбилей училищу дали две путевки в лагерь «Артек». Путевки достались мне и моей подруге Люсе Алексеевой, которая впоследствии стала женой И. Д. Бельского. Нам тогда было по 12 лет, от дома было оторваться тяжело, но всё-таки мы поехали. В Испании тогда шла война, и вместе с нами отдыхали испанские дети. На прощальном костре мы с Люсей станцевали пиччикато из балета «Фадетта».

Позднее в Москве проходило мероприятие «Искусство города Ленинграда» с участием нашего училища. Номер назывался «Урок классического танца», руководила им сама Агриппина Яковлевна. Для меня моё участие в этом концерте — сказка на всю жизнь. На этом всё и закончилось.



М. С. Родионова. 1960-е гг.
Фото из личного архива
М. С. Родионовой



М. Родионова на вступительных экзаменах в ЛГХУ. 1936 г.

Фото из личного архива М. С. Родионовой

Началась война. В июле 1941-го администрация училища предложила эвакуацию учащихся. Но мой папа сказал: «Нет, никуда ты не поедешь. Погибать или выживать надо вместе». Большая же часть учеников и преподавательского состава училища эвакуировалась в город Молотов (Пермь), и уже к концу августа училище опустело.

Первая бомбежка, которую я помню очень отчетливо, была 8-го сентября. Мы тогда жили около Фрунзенского универмага, и наши окна выходили прямо на Московский проспект. Очень хорошо помню летящие веером прямо на нас самолеты, такие тяжелые, с таким страшным гулом! Бомбы упали на Бадаевские склады, где было запасено большое количество продовольствия. Хоть это было достаточно далеко, но дым был виден из наших окон. Весь народ высыпал на Московский проспект...

Так началась Блокада. Все запасались продуктами, насколько было возможно. В пригородах еще не всю капусту убрали, люди собирали оставшиеся листья, рубили их, и это называлось «хряпой». «Хряпа» эта потом очень помогала.

Я пришла в училище, где еще оставались некоторые преподаватели и ученики. Из нашего класса остались Нина Брюханова, Нина Семевская, Тамара Богданова, Валя Корюкина и Люсенка Алексеева, их я точно помню. Что касается мальчиков-одноклассников, они как-то быстро пропали, и никто не знает — куда?

Занятий вообще было мало, особенно общеобразовательных предметов, но специальные всё же были. Самое главное — осталась Екатерина Николаевна Гейденрейх, и продолжала вести у нас классический танец. Прекрасно помню, как, когда наступили холода, она приходила в беличьей шубке. На репетициях мы были одеты: перчатки, шапки... Потом Екатерина Николаевна вдруг пропала. Что с ней стало, мы узнали много позже: ее арестовали. Впоследствии ее имя все же было реабилитировано, а после войны она вернулась в Ленинград.

Музыку (фортепиано) у меня до войны вела Лидия Львовна Либерман, а в войну я занималась у Марьи Дмитриевны Шостакович (сестра композитора Д. Д. Шостаковича). Трудно представить: война, а я с Марьей Дмитриевной разучиваю 1-й и 10-й вальсы Шопена!

Потом наступили тяжелые времена: конец ноября–декабрь 1941-го. Дикий голод, дикий холод. Нужно было как-то объединяться, выживать, защищаться. В нашем училище было создано МПВО (местная противовоздушная оборона), возглавляла его Лидия Семеновна Тагер, энергичная, деловая, заботливая. В мои обязанности входило дежурство на вахте, дежурство на телефонной станции, которая, как мне кажется, располагалась там, где сейчас лифт, и, самое трудное — дежурство на чердаке. Я сидела укутанная, и откуда-то был свет. Сидеть просто так было невозможно — я читала «Домби и сын» Диккенса и ждала падения зажигательных бомб, но, слава Богу, их не было.

Столовая работала, и нас кормили дрожжевым супом, это считалось полезным в таких условиях.

Было время, когда мы жили в Училище на четвертом этаже, где раньше была учебная часть.

Большую часть времени мы с мамой, братом, тетей и бабушкой жили недалеко от Технологического института, и мне приходилось ходить в училище пешком, а это почти три километра. До сих пор не могу понять: как мама отпускала меня? Ведь столько было случаев, когда дети выходили из дома и не возвращались.

Несколько картин того времени запечатлелись в моей памяти так, что я могла бы их нарисовать. Однажды я шла по Загородному проспекту, и около Витебского вокзала меня обогнал грузовик. Дуновением ветра брезент на кузове поднялся, и я увидела гору трупов... А как-то раз я проходила мимо нынешнего БДТ им. Товстоногова, в деревянную дверь которого недавно попал снаряд. Помню, набрала щепок и принесла домой, чтобы топить печку «буржуйку».

Предлагали однажды билеты в Александринский театр, не помню, на какой спектакль. Мне дали два, и я позвала с собой двоюродного брата Вовочку, но он отказался, у него не осталось сил. И я пошла одна. А 19 февраля 1942 года Вовочка умер, переезжая Ладогу по дороге в эвакуацию.

Дома всегда были у «буржуйки». Мой младший брат Юра всё время лежал с бабушкой под большим тулупом.

В то время по карточкам выдавали по 125 граммов хлеба на человека. Мы нарезали хлеб на маленькие кусочки и клали на печку, чтобы он подсох, и его дольше можно было держать во рту. Однажды у мамы украли все карточки. Как она выкрутилась, не представляю, меня старались оградить от подобных вопросов. В январе от голода умер дядя, в марте — бабушка.

В Училище мы порой развлекались тем, что брали поваренную книгу и мечтали о том, что и с чем хотели бы съесть. Классический танец тогда преподавала В. С. Костровицкая, и мы с ней репетировали вариацию из «Баядерки».

А 14 марта 1942 года мы с семьей, вместе с Лесотехнической академией отправились в эвакуацию на Северный Кавказ. Всё было очень хорошо организовано. Помню, как впервые за долгое время держала в руках буханку хлеба... Почти через месяц, в апреле, мы доехали до города Ессентуки, где нам дали площадь для жилья.

В августе 1942 года туда добрались фашисты и оставались там 5 месяцев. Руководство предложило собрать рюкзаки и идти в горы, однако далеко не все были к этому готовы, и некоторые семьи, в том числе и наша, остались в городе. Там я закончила школу, десятилетку.

Что касается танцев, то нам встретилась преподавательница Ефросинья Алексеевна Александрова, которая совсем недолго, но занималась со мной хореографией в эвакуации.

В 1945 году мы с семьей (папа, мама, брат и я) вернулись в Ленинград, и осенью я поступила в ЛГУ им. Жданова на биологический факультет.

К сожалению, балетом я больше не занималась, но люблю и понимаю это искусство до сих пор.

Л. Н. Сафронова

«СУРОВЫЕ ДНИ ВОЙНЫ НАС НАУЧИЛИ ТЕРПЕТЬ...»

Людмила Николаевна Сафронова (р. 1929) — выпускница Ленинградского хореографического училища 1947 г. (по классу А. Я. Вагановой), артистка саратовского Театра оперы и балета (1947–1949), ленинградского Малого театра оперы и балета (1950–1969), заслуженная артистка РСФСР (1959), преподаватель классического танца, методики классического танца, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.



Л. Н. Сафронова. 2014 г.
Фото В. Васильев

Ксения Зубарева. Людмила Николаевна, расскажите, пожалуйста: какой была ваша жизнь во время эвакуации?

Людмила Николаевна Сафронова. 22 июня началась война, а 3 июля нас уже увезли под Кострому, на Волгу. Поначалу было не страшно, и все выглядело так, как будто детей вывезли на летний отдых. Солнышко светило ярко, а небо было чистое. Вдруг, неожиданно для нас, детей, появились грозные самолеты... Нас сразу же посадили на пароход и эвакуировали дальше в тыл страны, на Урал. Дорога была трудная, пароходы, которые шли впереди и сзади, утонули, но о том, что наш путь был совсем небезопасен, мы узнали уже потом. Судьба хранила нас!

Мы прибыли в село Полазна. Была осень, начались дожди, жуткая грязь — так и прозвали мы это местечко: «Непролазна». Нас разместили в большом каменном доме, окна которого выходили на кладбище. Днем мы ходили на сельскохозяйственные работы, а затем какая-то еда и сон. Спальня у нас была большая, на тридцать человек, а напротив — комната воспитательницы. Однажды она вышла в коридор в ночной рубашке, а мы, увидев «привидение» с протянутыми вперед руками, очень испугались и заплакали. Быстро повернули обратно в комнату, но «хвост» уже был длинный, и вернуться не было никакой возможности. Зоя Андреевна кричала: «Девочки, девочки, это я, ваша Зоя Андреевна». Но все было тщетно, мы ее не слышали, так как все плакали и кричали: «Привидение, привидение...» Картинка была страшная: за окном луна освещала кладбище, а в доме кричали и плакали дети, которых Зоя Андреевна пыталась успокоить.

Затем нас перевезли ближе к Перми, куда был эвакуирован Кировский (Мариинский) театр, и разместили в поселке Нижняя Курья на берегу реки Камы. Мы жили в маленьких деревянных домиках, где обычно дети отдыхали летом. Домики эти были очень холодные. Нам, 11–12-летним детям, нужно было самим заготовить дрова, чтобы топить печи. Это было первое серьезное испытание.



Л. Сафронова, И. Генслер, Н. Кургапкина.
«Вальс». Пост. Л. М. Тюнтиной.
г. Молотов (Пермь). 1942.
Из личного архива И. Г. Генслер

длинный, через лес. Нам выдали по несколько буханок в руки, мы прижали к себе этот горячий хлеб и вошли в лес. Тишина, снег, мороз, и совершенно невероятный запах горячего хлеба. Мальчишки первые не выдержали и начали щипать понемногу, а потом и девочки, глядя на них. В Нижнюю Курью мы вернулись с сильно пощипанными буханками. А когда нас стали ругать, мы стояли молча, и каждый про себя думал: «Ну, что ж делать, если хлеб такой вкусный». Работали на полях. Выросла капуста, и мы взяли каждый по кочану домой, а ночью, забравшись под одеяло, все хрустели, — думали, что нас совсем не слышно.

К. З. Что танцевали в то время?

Л. Н. С. Наш педагог Лидия Михайловна Тюнтина не только давала урок, но и ставила номера. 6-й вальс Шопена до сих пор танцуют в школе, а поставлен он был для нас в 1942 году! Ставила она очень много, мы танцевали в колхозах и госпиталях. Невозможно забыть благодарность раненых: иногда их аплодисменты были одной рукой по тумбочке, иногда двое раненых аплодировали теми руками, что были не забинтованы. Но на всю жизнь, мне запомнилось

Необходимо было разобрать плиты на Каме, вытащить багром огромные бревна, расколоть и сложить у домика. Пилили целыми днями, на двоих надо было распилить 2 кубометра дров — для маленьких детей испытание очень тяжелое. Мы справились и с этим!

К. З. Как проходили занятия? Что ели, чтобы хватало сил?

Л. Н. С. Пока нагревалась буржуйка — занимались. Одна нога в валенке, другой выполняли движения, потом меняли валенок и делали упражнение другой ногой. За палку было не взяться, до такой степени холодно. Это, конечно, не просто было, мяса-то мы не видели, все отправлялось на фронт. Нам давали только кусочек свиной кожи, мы приклеивали его к буржуйке и весь урок за ним наблюдали, а затем, когда занятие заканчивалось, отлепляли его и клали в рот.

Пекарня была далеко, и хлеб в поселок привозили на лошадях. Но в 1942 году всех лошадей отправили на фронт, поэтому за хлебом послали нас, детей. Путь был очень

лицо раненого бойца, который был весь забинтован, оставались только глаза, и он хлопал ресницами. В них была такая благодарность, забыть эти глаза невозможно и 70 лет спустя.

Часто ездили в Пермь на концерты, где мы вместе с Витей Суховым танцевали «Норвежский танец», который нам поставил Леонид Вениаминович Якобсон в 1-м классе. Это было еще одно очень серьезное испытание для нас. До станции надо было пройти три километра пешком, затем холодный поезд до Перми, госпиталь, концерт, снова холодный поезд и три километра пешком обратно, теперь уже до постели. В Перми нам давали горячую кашу, — но, что эта кружка каши! Потом уже педагоги увидели, что мы совсем не росли, и нас стали оставлять в Перми вместе со старшими учениками. Но кроватей и мест не было, и нас подкладывали «валетом» к старшим. В результате такой сложной жизни только после окончания школы, уже работая в театре в Саратове, я выросла еще на 15 сантиметров.

Пиление дров и поездки в Пермь — это было очень тяжело. Было очень страшно без родителей и без писем. Пока не сняли Блокаду, никаких писем, никаких известий из дома мы не получали. Суровые дни войны нас научили терпеть.

К. З. А как возвращались домой? Какие были эмоции?

Л. Н. С. Когда в 1944 нам сказали, что мы поедем домой — Боже, восторг был такой! Все кричали, визжали, плакали от радости, какой был переполох! Ехали очень долго, пропускали поезда, которые шли с фронта и на фронт. Почти все время пути мы смотрели в окна, пока вагоны весело отстукивали «домой — домой — домой!».

Приехали, — и мама, и сестренка меня встречали, конечно, радость была сумасшедшая. Домом была и любимая Школа, которую мы все вместе мыли, терли, сушили. Сейчас, наверное, непонятно, как мы жили тогда... Но мы выучились, несмотря ни на что, выучились блестяще, стали мастерами своего дела.

А. С. Хамзин

«Я БЫЛ ДВОРОВЫМ МАЛЬЧИШКОЙ...»



А. С. Хамзин. 1970-е гг.
Фото из архива АРБ
имени А. Я. Вагановой

Адо́ль Сагма́нович Ха́мзин (р. 1934) — выпускник 1953 г. (по классу А. И. Пушкина), артист ленинградского Малого оперного театра (1953–1975), Заслуженный артист РСФСР (1966), преподаватель дисциплины «Дуэтный танец», профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Я приехал в Ленинград, когда только-только была снята Блокада и отменено затемнение, когда уже нормально ходил транспорт и жизнь начинала возвращаться в привычное русло.

До этого, в годы эвакуации, труппа Кировского театра находилась в городе Молотове (ныне Пермь), а Школа — неподалеку от нее — в деревне Нижняя Курья.

В 1943 году я приехал в Курью из Уфы вместе с ещё четырьмя учениками (все они по окончании Школы уехали обратно, а меня, по запросу Малого театра в Министерство культуры, оставили в Ленинграде).

Вот предыстория моего приезда: в Уфе был набор в хореографическое училище. Дядя нашей соседки работал в Оперном театре певцом. Там он увидел это объявление о наборе детей в Хореографическое училище с перспективой занятий в Ленинграде. Его племянница спросила меня: «Слушай, ты хочешь танцевать?» Куда танцевать? Что танцевать? Что такое театр? Я понятия не имел! Я был дворовым мальчишкой и до этого нигде не занимался, мне было 8 лет. Она сказала: «Ну ладно, пойдем, там дают мармелад». Я, как услышал про мармелад, сразу решил идти.

Набрали разношерстную группу из пяти человек, я — самый младший. Мама была на работе, и узнала обо всем уже после, когда мы начали заниматься. Педагог стал давать урок у палки. Для меня тогда было абсолютно непонятно, что это такое и зачем. Ну, позанимались и пошли домой. Так прошла зима, а летом нас посадили на пароход и привезли в Молотов. Из Молотова, поездом, уже в Курью.

В деревне для Школы было выделено несколько деревянных зданий: для занятий по специальности, для размещения столовой и общежития. Общеобразовательная школа находилась на расстоянии примерно четырех километров. Однако в спектаклях воспитанники эвакуированной Школы не участвовали, так как практически сразу в Молотове открылась своя школа. Если для постановок нужны были дети — их брали из нее, потому что нам было слишком долго ехать на поезде. Только однажды мы танцевали в Молотове, когда Л. Якобсон поставил массовый номер «Молодежный (пионерский) пляс».

Условия для занятий специальными дисциплинами (классическим, характерным, дуэтным и историческим танцем) были не очень хорошими: деревянный пол с занозами, искусственно сооруженные палки для занятий... Если у палки ещё можно было выполнять какие-то упражнения, то на середине это было крайне трудно — мало места, не было возможности для разбега, всё делали «под себя». Конечно, образование было «условное».

По возрасту я должен был быть в 1-м балетном классе. Но кроме 4-го, в котором среди учащихся были Умрихин, Смирнова, Максимова, не было ни 1-го, ни 2-го, ни 3-го классов. Поэтому со мной пытались заниматься индивидуально, один на один, но безуспешно. Правда, были ещё два мальчика — мои одноклассники (один из них — Эдик Кургапкин — младший брат Нинели Кургапкиной), но все мы втроем в итоге просто «болтались». А учитывая мою шаловливость и мальчишество, я даже не помню: занимался ли я классикой?

Зато помню, как сделал рогатку и бил стекла. Старшие ребята уходили на занятия и давали мне задание найти что-нибудь, чем можно протопить печку-буржуйку. Топора и пилы у меня, конечно, не было, поэтому, пока никто не видел, я выполнял задание, выламывая доски из заборов. Мы жили на втором этаже, а на первом была мастерская, в которой изготавливали игрушки из дерева и картона. Очень мне запомнилась одна — калейдоскоп. Так вот, иногда (что я тогда понимал!) я и оттуда брал что-то, чем ребята могли протопить печку.

Меня даже исключали, потому что я был не нужен в Школе. Моей матери написали письмо с просьбой, чтобы она приехала и забрала меня, она работала в Верховном суде Башкирии. Когда она пошла к председателю этого Верховного суда, рассказала про всю ситуацию и попросила разрешения её отпустить, чтобы съездить за сыном, он сказал ей: «Он же там учится, его там кормят, одевают, обувают. Скажи, что ты не можешь выехать, что тебя не отпускают». Они ведь не знали, как я учился. Вот так я и остался ещё почти на год в Курье.



А. Хамзин (Орфей), Г. Покрышкина (Эвридика). Балет «Орфей». 1962 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой



Н. С. Янанис и А. С. Хамзин с дочерью Алисой. 2014. Фото В. Васильев



Л. В. Якобсон репетирует номер «Охотник и птица» со студентами ЛГХУ
Э. Минченко и А. Хамзиным. 1953 (?) г.
Фото из личного архива Э. В. Минченко (Брегвадзе).

Питание было скудное, хоть с голоду мы и не умирали. Мама Н. Кургапкиной вместе со школой приехала в Курью и работала кладовщиком, в ее распоряжении были лошадь и телега. Она ездила куда-то за продуктами, привозила их, сдавала в столовую. Ели мы самые простые супы, самые простые вторые, хлеб и сахар по маленькой порции. Этим наше питание и ограничивалось. Иногда, если где-то находилась картошка, ребята резали её дольками и пекли на буржуйке. Из сахара, несколько ложек которого давали на завтрак, мы, дети, сами, при помощи этой же буржуйки, делали леденцы.

Очень хорошо помню учительницу математики — Веру Георгиевну Гохштейн, — она учила нас основам своего предмета. Где-то она доставала сыр, и когда ела его в столовой — срезала корку и оставляла на тарелке, я подметил это, и сразу, как она уходила, доедал эти корочки — это был мой первый сыр в жизни.

Наступила весна 1944 года, Ленинград смог принять Школу обратно. Когда я оказался в Ленинграде, был сформирован первый класс, очень удачный, где были

Нина Тимофеева, Ольга Заботкина, Татьяна Легат, Александр Грибов... Я по возрасту попал в этот класс. Мой характер, моя шаловливость осталась при мне, но теперь обучение уже пошло нормально.

Жили мы в Школе. До 1950-го года классы для занятий специальными дисциплинами отапливались печами. Хоть мы и были ограничены во всем, жизнь шла. Столовой первое время не было, поэтому нас прикрепили к Дому пионеров (Аничков Дворец), там мы питались.

Праздником было получение подарков — американских посылок с продуктами или одеждой и обувью. Особенным деликатесом для нас были сосиски в банках, очень ароматные.

Однажды из такой посылки мне досталось демисезонное пальто, с которым связана вот такая история. В те годы многие что-то коллекционировали — кто-то монетки, кто-то фантики — а я собирал марки. У меня были самые простые. На углу Садовой улицы и Невского проспекта было место сбора коллекционеров марок, где они обменивались ими. Мне очень хотелось иметь одну треугольную марку, которую я увидел там у одного коллекционера, но он очень много за нее просил. Денег, конечно, у меня не было. Когда же он увидел на мне новое пальто, то сказал, что обменяет марку на него, я согласился. Собрал довольно приличную коллекцию.

А на лето я ездил в Уфу к родителям. К этому времени мама вышла второй раз замуж. Так вот, у моего отчима были дети от первого брака. Я, естественно, с ними познакомился. Один из них, его звали Спартак, тоже собирал марки. Когда он увидел мою коллекцию, был в восторге — и я подарил ее ему. Вот как получилось: так долго собирал, и... Был очень бесшабашным и увлеченным!

В. П. Цырулева

«Я ЗАПОМНИЛА ЭТО НА ВСЮ ЖИЗНЬ...»



В. Цырулева. 1960-е гг.
Фото из архива АРБ
имени А. Я. Вагановой



В. П. Цырулева. 2014 г.
Фото В. Васильев

Валентина Павловна Цырулева (р. 1925) — выпускница ЛХУ 1945 г. (педагог А. Я. Ваганова), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1945–1967), преподаватель классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

15 июня 1941 года отец отправил нас на дачу в деревне «Пятая гора» (это за Гатчиной и станцией Елизаветино). Когда 22 июня началась война, никто даже представить не мог, что немцы пройдут маршем до нашего города. Отец и не вывозил нас, потому что тоже думал: война где-то там далеко, не здесь. А когда уже стали бомбить Ленинград, ему с трудом удалось доехать до нас и забрать в город. С дачи мы практически ничего не взяли. Какие-то продукты еще имелись в запасе дома, вот этим мы и жили, нас это немножко спасло. Когда мы возвратились, отец побежал в Школу, а там сказали, что уже поздно, все уехали в эвакуацию...

И вся наша семья осталась в Ленинграде — мама, отец, я, мои две сестры и брат. С октября месяца уже начался голод, давали по 125 граммов хлеба. Отец работал на заводе «Электроаппарат», имел такую профессию, которая была нужна в войну. Поэтому его не мобилизовали, и он умер очень быстро, в декабре 1941 года.

Мы жили на Васильевском острове. Некоторое время я еще бегала на занятия, пока транспорт работал. А потом перестала куда-либо далеко выходить. Чем мы занимались? Война! Весь народ встал на защиту города. Я — девочка, подросточек, мне 16 лет исполнилось, и, как многие, я таскала мешки с песком на чердаки, чтобы дома не горели от зажигательных снарядов. И делала это с удовольствием, потому что хотелось приносить пользу. Позже нас, вот таких подростков, вывозили под Пулковку, и мы там перед обсерваторией рыли окопы. А уже начались налеты.

Было ужасное время. Люди умирали от голода. Я помню, как один раз меня вызвали и сказали, что надо подежурить, пока будут вывозить трупы. Они за-

мороженные были, их вывозили на грузовиках, а мы, две девчонки, стояли и никого не подпускали близко.

В 1942 году стали выдавать по 200 граммов хлеба. Мы все, кроме отца, выжили, и осенью дядя Иван (брат отца, военный, чуть позже он погиб на фронте) нас отправил в эвакуацию. Мы ехали в товарных «теплушках», ехали и ехали, я не знаю сколько. На полу спали. И все заболели сыпным тифом, а я в последнюю очередь его подхватила.

Мы приехали в Галич — родной город моей мамы. И там я пролежала два месяца в госпитале. Потом моя сестра (а она была старше на 7 лет) привезла меня в Молотов, где уже были мои одноклассники по Школе.

Когда меня выпустили из больницы, я написала одной из своих подруг, Тамаре Кюн. И попросила её, чтобы она сообщила директору и художественному руководителю о том, что я жива, и где нахожусь сейчас. И мне прислали необходимый документ, чтобы добраться в Молотов.

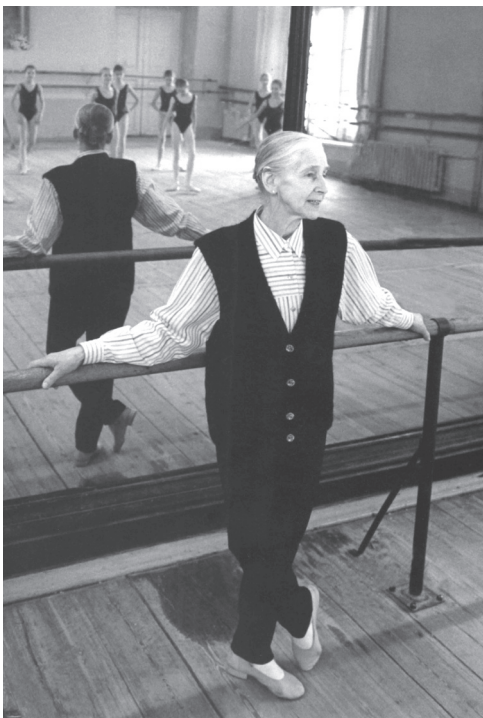
Когда я туда приехала, то была очень худая и стрижена наголо после тифа. Меня отправили в Нижнюю Курью, а затем в Полазну. Там был санаторий для эвакуированных детей. Он назывался «Санаторий миссис Черчилль», по имени англичанки, которая присылала туда деньги. И нас там неплохо кормили. У меня был гемоглобин чуть ли не на нуле, поэтому мне давали сырую печенку. Это было противно, но я ела...

Кроме того, нам выдавали высокие ботинки на застёжках — конечно, у нас таких никогда раньше не было. Нам присылали стеганые пальто, шапки, и еще одеяла или пледы гарусной шерсти из разноцветных квадратов: синие, бордовые, зеленые и бежевые. Мы этими пледами покрывались, когда спали. Для нас это было что-то невероятное.

Боже, какое было веселье, когда нам сказали, что мы наконец возвращаемся в Ленинград! Мы все прыгали, кричали! А вагоны, в которых мы ехали, были замечательные — купейные, в каждом купе по четыре человека, нас кормили в пути, и было блестящее белое белье, крахмальное. Мы уже забыли, как это все выглядит! Ехали долго, и в Ленинграде нас встречали те, кто Блокаду пережил, и городское руководство.

В родной Школе для нас заранее подготовили спальни (в тех классах, где сейчас проводятся уроки). Девочки в одной стороне, мальчики в другой стороне спали. Мальчиков тогда было мало. Нам сразу выдали специальные карточки, мы получали рабочую норму, а сверх этого еще и карточки на дополнительную еду.

Иногда мы ездили выступать в концертах перед бойцами, которые приезжали на отдых. Танцевали на сооруженных из дерева сценах. Однажды, я помню, в концерте должны были танцевать Нинель Петрова с Аскольдом Макаровым «Мелодию» К.-В. Глюка. Но почему-то Нинель Петрова не смогла. И мне сказали: «Учи, поедешь с Макаровым на концерт». Я выучила «Мелодию» и единственный раз её танцевала. Шел 1944 год, было лето. Концерт проходил недалеко от Ленинграда. Я в белой тунике, Макаров тоже в светлом костюме. Она меня



В. П. Цырулева в классе Академии. 2014 г.
Фото В. Васильев

Т. Лака. Этот номер поставил нам Владимир Иванович Пономарев, он преподавал в Школе и в театре.

Еще помню, как под Новый 1945 год мы собрали деньги, стипендию, и поручили «Ежику» Зосимовскому¹, чтобы он купил в Елисеевском магазине большую белую корзину в цветах с фруктами (груши, яблоки и виноград), и две бутылки шампанского. И утром тридцать первого декабря Зосимовский на такси отвез этот подарок Агриппине Яковлевне на Гороховую (там она жила, около Адмиралтейства).

А я тогда написала такие стихи, которые до сих пор помню:

Снег кружится над сонной землей,
И прошедшим становится год.
Он уносит немало с собою:
И уроков, и снов, и забот.
Вам наверно уже надоели
Наши глупости, лень, да смешки?
Да, не все мы стройны, как газели,
Не изящны движения руки.

¹ Виссарион Зосимовский — артист балета, педагог.

Но мы просим простить нам все это!
Обещаем Вам в Новом Году
Силы все приложить для балета,
Чтоб остаться у Вас на виду.
С Новым Годом мы Вас поздравляем,
И среди Вашей славы, труда,
Много сил Вам, здоровья желаем,
И успеха в работе — всегда!

Вот это стихотворение мы тоже положили в корзину.

Тридцать первого и первого, как известно, мы не учились. А когда второго января пришли в класс, Ваганова всех поздравила и говорит: «Зачем вы истратили последние свои гроши! Это же такие деньги! Зачем?». Потом она поблагодарила нас за шампанское и фрукты и спросила: «Да, кстати, а кто стихи написал?». Все молчат. И я молчу. А Катя Гамалей все-таки сказала: «Это Валя Цырулева». «Господи, а ты, оказывается, умная!, — говорит тут Агриппина Яковлевна. — И стихи пишешь ещё! Так тебе, может, в Университет?»

Я запомнила это на всю жизнь, семьдесят лет прошло, а я помню.
Вот так все было.

Н. С. Янанис

«Я БЫЛА СОВСЕМ МАЛЕНЬКАЯ...»



Н. С. Янанис. 2014 г.
Фото В. Васильев

Наталья Станиславовна Янанис (р. 1936) — выпускница 1956 г. (по классу Н. В. Балтачевской), артистка ленинградского Малого оперного театра (1956–1978), Заслуженная артистка РСФСР (1996), преподаватель историко-бытового танца, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Когда началась Блокада, мне было четыре года. В самую первую, самую страшную зиму 1941–42 года я заболела дифтеритом. В то время, когда медицина была развита намного слабее, чем сейчас, эта болезнь считалась очень опасной, практически смертельной. У меня был паралич ног и речи. Я заново училась ходить, заново училась говорить. Почти невероятно, что меня вылечили, а потом я пошла в балет и станцевала все ведущие партии.

Я безмерно благодарна врачам. Таким врачам нужно ставить памятники. Это правда.

Из повседневной жизни блокадного Ленинграда я помню очень мало. Видела, как на улицах в санках везут завернутые в простынках «кулёчки», когда меня саму из больницы тоже везли на саночках. Видела, как люди лежат на улице... Но мне было всего четыре года, и я не понимала, что это такое, просто зрительно помню, что такое было. Мне же мама не объясняла, наоборот, в кругу семьи старались поменьше об этом говорить.

С чужих слов я знаю, что когда уже после войны на Ленфильме просматривали документальные кадры, снятые во время Блокады — люди теряли сознание! Видимо, это настолько ужасное зрелище. Может быть, эти записи остались в архивах, может быть, их уничтожили... Но больше это, конечно, никому не показывают. И не надо.

Во время блокады наша семья сменила много адресов проживания. Сначала мы жили на углу Фонтанки и ул. Большой Подъяческой, в большом сером доме. Случилось так, что дом разбомбили со всех четырех сторон. Оттуда временно мы переехали в бабушкину комнату где-то на улице Декабристов (дом Блока) Потом разбомбили и здесь. Переехали к знакомым на Моховую улицу. Всё вокруг тоже разбомбили. Случалось даже, что мы жили в подвалах Зимнего Дворца. Там можно было спокойно спать. Оттуда через какое-то время нас выселили, потому что стало заливать...

А потом я с мамой, бабушкой и бабушкиной сестрой, вместе с институтом физкультуры им. П. Ф. Лесгафта уехала на Северный Кавказ, в Нальчик. Тогда уже с Блокадой Ленинграда было покончено.

Через какое-то время к Нальчику стали подходить немцы. Все, кто приехал с нами — спортсмены из института им. П. Ф. Лесгафта, пошли пешком через Военно-грузинскую дорогу. В квартире остались две старушки-профессора и три женщины с детьми. Через горы все они, в том числе я и моя мама, идти сами не могли. Тогда нам предложили, ничего не гарантируя, уехать из города в грузовых вагонах. Мы согласились, нам дали каких-то продуктов, закрыли в вагоне. До Баку мы добирались целый месяц! Потом через Каспийское и Аральское моря — в Киргизию.

В моей родословной — очень знаменитые предки, дворяне. Мой прадед со стороны мамы адмирал фон Эссен. Недавно в Калининграде спускали сторожевой корабль, названный в его честь, я присутствовала при этом. Родной дед со стороны мамы — был штурманом на Штандарте, когда царская семья путешествовала по Балтике. В семье все мужчины были моряками. Будь я мальчиком — тоже бы в моряки пошла.

Мама¹ жила в такое время, когда «дворянское отродье» не брали вообще никуда и балет был единственным местом, где не смотрели в анкету. Когда мы оказались в Киргизии, мама около двух лет работала в театре. Я проводила там с ней очень много времени, на репетициях, на спектаклях. Не зная киргизского языка, я наизусть помнила отрывки из опер.

Еще мама зарабатывала тем, что шила по ночам. И когда меня спрашивали, кем я хочу быть, я всегда отвечала: «балериной-портнихой». Портнихой в итоге не стала, а вот балериной — да.

После окончания войны мама сразу меня раскормила. Вы понимаете, ребенку, который чудом выжил в Блокаду, хотелось дать всё самое лучшее. Я помню, как ела тогда сливочное масло ложками, без всего, просто сливочное масло. Появились конфеты, квадратное печенье... мама давала мне всё. К еде относились очень бережно. Даже картофельные очистки не выкидывали, хотя голода уже не было. Я и сейчас стараюсь не выкидывать хлеб, если остается — кормлю птиц.

В Ленинградское Хореографическое училище я поступила уже после войны в 1946 году.

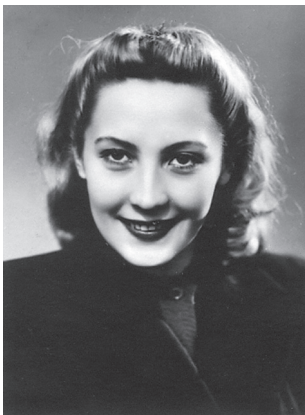


Н. Янанис (Одетта). 1960-е гг.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

¹ Страхова Марина Борисовна (1910–1995) закончила ЛХУ в 1930 г. (по кл. М. Ф. Романовой), педагогич. отд. в 1940 г. (педагоги А. Ваганова, А. Лопухов, Н. Ивановский), педагог и методист ЛГХУ им. А. Я. Вагановой.

Н. Б. Ястребова

«ПОСЛЕ ВЫПУСКНОГО БЫЛА ВОЙНА...»



Н. Ястребова. 1950-е гг.
Фото из архива АРБ
имени А. Я. Вагановой

Нонна Борисовна Ястребова (1923–2014) — выпускница ЛГХУ 1941 г. (педагог А. Я. Ваганова), артистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1941–1964).

Награждена орденом Отечественной войны, медалями «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

Нечасто бывает, чтобы для выпускного вечера ставился полноценный большой балет. Обычно берут дивертисменты или дивертисмент и одноактный балет. А для моего выпускного спектакля по решению совета училища ставился трехактный балет «Бэла» (на музыку В. Дешевова). Это был первый балет Бориса Фенстера, оканчивающего балетмейстерское отделение, которое организовал при училище Федор Васильевич Лопухов. Все роли исполняли ученики, ведущие партии — в основном выпускники.

Я танцевала Бэлу. Наверное, я была неплохой ученицей, если Ваганова доверила мне ведущую партию — это была большая честь. Печорина танцевал Анатолий Сеницын, высокий, красивый, с интеллигентной внешностью, Максима Максимовича — Валерий Богданов, свата — Борис Айзин, невесту — Валя Румянцева, моя подруга и одноклассница, очень способная, Казбича — Мансур Камалетдинов, ученик национального отделения.

Работать было очень интересно. Когда танцуешь старое, много лет исполняемое другими балеринами, то невольно что-то повторяешь, а здесь — собственное творчество, ведь Фенстер ставил на нас, на наши возможности, физические данные. На репетиции часто приходил Лопухов. Фенстер был его подопечным, и Лопухов тактично, но контролировал его. Агриппина Яковлевна также смотрела, что-то подсказывала. К ней относились с огромным уважением, ее авторитет был просто непререкаем.

Генеральная репетиция в театре — в костюмах, с оркестром, последняя перед спектаклем — была назначена на 22 июня. Был чудесный солнечный день. Я пришла в театр пораньше, чтобы подготовиться, загримироваться, разогреться.

Началась репетиция. В антракте после первого акта мы услышали по радио страшное слово «война». За кулисами заплакали, запричитали женщины. Мы не знали, будет ли продолжаться репетиция... Но она продолжалась. Впереди был спектакль.

Выпускной спектакль состоялся, как было назначено, 26 июня. Праздник, который выпадает раз в жизни, был омрачен обрушившейся на страну бедой. Спектакль прошел хорошо, с успехом. Было много цветов. Публика, особая публика выпускных спектаклей, была очень доброжелательна.

После спектакля мы собрались и пошли пешком, с цветами, в гостиницу «Астория», где был заказан ужин. Играл маленький оркестр, мы хотели потанцевать, но подошел пожилой официант и сказал: «Ребята, не нужно танцевать, ведь война началась». Мы сразу притихли.

После ужина мы пошли на Неву, и все-таки пели, танцевали, прыгали — ведь позади школа, выпускной...

Потом все быстро-быстро переменялось, город стал готовиться к обороне. Окна первого этажа театра обложили досками и мешками с песком. А уже в августе театр и училище уезжали в эвакуацию. Мне сказали, чтобы я готовилась к эвакуации вместе с семьей — для всех будет место в поезде. Папы у меня тогда уже не было, его арестовали в 1937-м, прямо из дома увели. Мама работала, жили трудно. Но бросить квартиру и какие-то нажитые вещи было страшно. Еще тетя больная — как ее оставить одну? Мы решили, что не поедем. Думали, что, как и Финская война, эта тоже скоро кончится — ведь наша армия самая сильная и непобедимая. Мы не знали, что нас ждет...

19 августа я пошла проводить своих подруг, а наших мальчиков сразу после выпуска взяли в армию. Из них почти никто не вернулся. В первые дни погибли одноклассники: братья Игорь и Олег Якобсоны, Виктор Филиппов. И мой Печорин погиб. В живых остались только двое, Валерий Богданов и Борис Айзин.

Театр уехал. Что было делать? Как жить? Иван Нечаев возглавил оставшихся оперных артистов, а Ольга Иордан — балетных. Ваганова, еще не уехавшая из города, давала уроки в репетиционном зале для немногочисленной группы оставшихся, среди которых были Надя Красношеева, Наталья Сахновская, Роберт Гербек, Николай Шехматов, Таня Шмырова, Женя Гемпель, Тамара Ганус, Мила Стрельникова.

В театре спектаклей не было, но в филиале театра — Народном доме (где сейчас Мюзик-холл) в ноябре назначили первый спектакль, «Пиковую даму», где я должна была танцевать в пасторали. Я собрала гримировальный чемоданчик и пошла на свой первый, после выпускного, спектакль. Ехала на трамвае через Троицкий мост, когда начался обстрел. Мы выскочили из трамвая и побежали через мост. Били зенитки, гудели самолеты. Это был ужас — ты, такая маленькая, на бесконечном пустом пространстве, вокруг вода, огромная Нева. И взрывы, взрывы... Я сбежала с моста в скверик — и прямо в землю. Хотелось лечь и зарыться. Потом перебежками добралась до большого серого дома, где было бомбоубежище. Тревога продолжалась недолго, а когда вышла — какой театр? — я вся грязная, в тяжелом нервном состоянии, пошла пешком домой...

Нужно было как-то жить, работать. Иордан организовала блокадную балетную труппу. Она возобновила «Конька-Горбунка» и «Эсмеральду», в которых я танцевала. Спектакли прерывались воздушными тревогами. Было холодно.



Н. Ястребова (фея Осени).
Балет «Золушка». 1946 г.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

и Марата. Однажды сидим под этим огромным шестиэтажным домом, — вдруг страшный грохот, треск, гаснет свет, крики, стоны. Все бросаются к выходу, давят друг друга. Кое-как выбрались на Кузнечный. И решили не ходить больше в убежище, чтобы не быть засыпанными заживо. Так мы сидели однажды в своей квартире, — вдруг все зашаталось, затряслось: десятитонная фугасная бомба упала рядом, упала очень счастливо — между двумя домами в центре Дмитровского переулка. Немцы, видимо, целились в московский вокзал, но случился «недолет».

Тревоги, бомбежки, долгие часы в бомбоубежищах травмировали, прижимали гнетом страха. Я была свидетельницей совершенно страшной картины: на Невском, на Аничковом мосту, днем в трамвай попал снаряд. Это было месиво человеческих тел, и кровь с моста стекала ручейком в сторону дворца Белосельских-Белозерских (где в то время был райком партии).

Зима 1941–42 года стояла необычайно холодная: морозы до сорока градусов. Я ходила с двумя чайниками за водой на Фонтанку. Спуститься, вернее, съехать было можно, но подняться стоило невероятных усилий.

Все чаще женщины везли по улицам саночки с трупами. Женщины выживали лучше, они и везли в последний путь своих мужей.

Мы надевали платки, кофты, а на балетные туфли — валенки. За кулисами все снимали и вылетали на сцену.

Сил становилось все меньше, питание все хуже. Вдруг нам выдали талончики на дополнительное питание. Помню, как после репетиций Сахновская, Гербек, Шмырова и я шли по улице Росси в Пушкинский театр, где помещалась столовая. Она казалась уголком рая — мы спускались вниз, окна были защищены досками, засыпаны песком. Нам давали картофельные котлеты с грибным соусом, чашку сладкого чая и пару кусков булки. Это была очень большая и очень вкусная поддержка. От тепла, еды мы расслаблялись и не хотелось уходить...

Обстрелы становились все чаще. Помню, в мой день рождения, 22 сентября, мы двенадцать раз спускались в бомбоубежище. Жили мы в Поварском переулке, на четвертом этаже. В нашем доме не было бомбоубежища, и мы бегали в Экономический институт — угол Кузнечного

Мое самое страшное, самое жуткое воспоминание блокадной зимы: я привезла на саночках умирающего от голода соседа в Больницу имени 25 октября и шла через двор... Я шла по узенькой тропинке, по сторонам которой на трехметровую высоту были сложены трупы, — ими был заполнен весь больничный двор. Эта тропинка осталась в моей жизни самой страшной дорогой.

Блокада... Многочасовые очереди на морозе за 125-граммовым кусочком глинистого хлеба. А как-то на карточку мы получили в бумажном кулечке кору от дерева.

Было очень страшно и очень холодно. Мы переселились в самую маленькую комнату, чтобы втроем было теплее. Спали, не раздеваясь, только валенки снимали. А потом случилась беда: сгорел наш дом, мы остались на улице без вещей, без всего. Нас приютили добрые люди. У нас не осталось ничего, что можно было бы поменять на хлеб.

Спектакли проходили все реже и реже — обстановка в городе и наше состояние не способствовали театральной деятельности.

Как-то в один из февральских вечеров к нам постучался Миша Воробьев. Он окончил балетмейстерское отделение. Миша мне говорит: «Театр не работает. Давай пойдем в армию — в Ансамбль песни и танца 23-й армии Ленинградского фронта». Мама сразу запричитала: «Ты у меня одна! Не отдам в армию. Там тебя убьют!».

Но, подумав, поразмыслив, я собрала свои вещички, и Миша Воробьев отвез меня в армию. Штаб и политотдел 23-й армии находились в Юкках, в больших трехэтажных казармах. На втором этаже одного из зданий поместились и мы.

Ансамбль возглавлял известный композитор Георгий Носов. Был очень хороший оркестр, состоявший в основном из студентов Консерватории. Например, был великолепный трубач Вениамин Марголин. В дальнейшем он был первой трубой в оркестре Мравинского, а сейчас — профессор Консерватории. Был у нас известный певец Леня Кострица, интересные чтецы — Борис Стрельников и Владик Стржельчик, ставший впоследствии знаменитым артистом. В нашем балетном коллективе была моя соученица Люся Каммерберг, Вера Станкевич (в дальнейшем известная балерина в Малом оперном), мой партнер Юра Воронцов, тоже окончивший наше училище. Художественным руководителем группы был Миша Воробьев.

Мы получили военную форму, сапоги. Я взяла с собой балетные туфли, но надевать их, делать экзерсисы было просто негде — мы репетировали на цементном полу. Многие номера, например «Тачанку», я танцевала в военной форме: юбке, гимнастерке, сапожках. И все-таки мы с Юрой Воронцовым приготовили классические номера — «Мелодию» Глюка и вальс.

Большим коллективом мы выезжали редко, чаще делились на небольшие концертные бригады: баянист, певица, чтец и танцовщики.

Один такой концерт был на передовой в артиллерийском батальоне. Батальон стоял на холме, а концерт проходил внизу на полянке. Сцена — просто земля, трава. На пеньке аккордеонист Женя Балашов сидит, играет, рядом с ним стоит связист и держит телефонную трубку. Мы спрашиваем: «Зачем?». Он говорит:

«У орудий тоже хотят послушать». Мы танцевали «Русскую», украинский «Гопачок», «Тачанку» — наш основной репертуар. Почему мне запомнился этот концерт на полянке? После концерта ко мне подошел немолодой мужчина, говорит: «Спасибо, дочка, за радость, которую ты доставила!» — и протягивает букет цветов, обвязанный алюминиевой проволокой с палец толщиной. Цветы сорваны здесь же на полянке: колокольчики, ромашки, какие-то травы. Этот букет я никогда в своей жизни не забуду!

Был концерт и в авиационном полку. Летчики сдвинули две машины, открыли борта — получилась сцена. Мы с Юрой обрадовались и решили станцевать на этой сцене наш классический номер. Я надела трико, тунику, косковые туфли. Выходим и чувствуем, что ноги скользят. Оказывается, летчики, готовясь к нашему приезду, вымыли грузовик, а была уже осень, и доски кое-где заледенели. Что делать? Вышли, нужно танцевать. Мы «держали ноги в зубах», но станцевали на ледяном полу.

Как-то на концерт в дивизионе пришлось идти через минное поле. Проводник сказал — идти след в след, ни сантиметра в сторону. Было очень страшно, но когда мы пришли и увидели, как нас ждали, как нам благодарны, то забыли про свой страх.

Жили мы в ансамбле очень дружно. Если кто-нибудь получал командировку в Ленинград, все собирали немного еды: сухари, баночки с кашей. Никто никогда не отказывался отнести посылку с едой родным, хотя транспорта не было и приходилось идти пешком иногда через весь город. Я очень поддерживала этим маму и тетю, они не выжили бы без моей помощи.

Время шло, и я узнала, что возвращается из эвакуации театр. Такое волнение! Мы с Юрой Воронцовым обратились с просьбой о демобилизации. Командование отнеслось с пониманием, нас демобилизовали, и мы снова появились в театре.

ВЫПУСКНИКИ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА
1941–1945 годов

1941

Айзин Борис
Богданов Владимир
Виль Ксения
Гайлан Ольга
Камсберг Людмила
Катышева Валентина
Плансон Нина
Плахт Юрий
Румянцева Валентина
Синицын Анатолий
Ульрих Ирина
Филиппов Виктор
Фомина Ирина
Якобсон Олег
Ястребова Нонна

Национальное отделение

Арсыганова Джумакалый
Байбатыров Николай
Газиев Марат
Даниярова Зура
Дербишева Раиса
Джахунбаев Бейсхан
Джапаров Коша
Коломанова Елена
Кумысников Абдурахман
Магдеев Фуат
Мамедова Байрам
Нарыков Адгам
Насретдинова Зайтуна
Ольшегельдиев Кеньшабай
Сайфулин Халяф
Самгина Роза
Саттаров Файзи
Смакова Лидия
Тухватулина Зайтуна

Хамбекова Фатина
Шергазиев Саки
Шафигулина Марьям

1942

Бенуа Нина
Болховитинова Нина
Брускин Борис
Войшнис Любовь
Журавков Олег
Карапас Мария
Конищев Георгий
Косульникова Идея
Никитина Людмила
Петровская Галина
Рязанов Владимир
Савостина Тамара
Сербинович Ирина
Сабомускайте Геновайте
Соколов Лев
Статкевич Людмила
Шестакова Елизавета
Эйхфус Лариса
Юманова Нина

1943

Бельский Игорь
Богданова Тамара
Князева Кира
Кузнецова Александра
Курор Георгий
Лаптева Евгения
Ларионова Вера
Мазун Мария
Макаров Аскольд
Матросова Галина
Мокеева Виктория

Надеждина Елена
Нелидова Валентина
Певзнер Ирина
Петрова Валентина
Рунцова Светлана
Смирнова Зоя
Успенская Нина
Файнштейн Нина
Юдина Галина

1944

Абышкина Ирина
Алексеева Людмила
Балтачев Тахир
Брюханова Нина
Горошко Людмила
Дружинин Юрий
Ефимова Майя
Кюн Тамара
Лебедева Римма
Лещинская Ольга
Малаховская Екатерина
Морозов Николай
Некрасова Галина
Никитина Валентина
Петрова Нинель
Поляков Александр
Садыкова Алла
Сизова Марина
Семевская Нина
Синева Рафаэлина
Утретская Ираида
Ухов Всеволод
Чаева Нонна
Черноярова Галина
Чудинская Клара
Шилова Кира
Шипилина Нина
Шорнштейн Алла

1945

Баева Злата
Базилевская Татьяна
Боярчикова Ирина
Бржезовская Генриетта
Вигант Валентина
Виноградова Людмила
Воскресенская Зоя
Генрихсон Зарема
Горбачевская Ирина
Горове Екатерина
Егоров Александр
Жакупова Айша
Золотова Наталья
Зосимовский Виссарион
Ихтейман Анна
Камалитдинов Мажур
Карюкина Валентина
Коробова Регина
Кошкин Игорь
Куваев Владимир
Курмеева Ария
Кушаева Дина
Лаптев Валентин
Леонтьева Людмила
Макаров Анатолий
Малахов Юрий
Новицкая Галина
Орлова Анна
Петрова Дина
Потемкина Виктория
Прыткова Раиса
Сафонова Ирина
Сердюк Лидия
Сидорова Галина
Сидорович Людмила
Соглоба Елизавета
Таубе Леонид
Цырулева Валентина
Чистова Валентина
Яковлева Инна

К 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЕГАТА

Е. Н. Байгузина

РУССКИЙ БАЛЕТ В КАРИКАТУРАХ Н. Г. и С. Г. ЛЕГАТОВ
(АЛЬБОМ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ПРОГРЕСС», СПБ. 1902–1905 гг.)

Хорошо известное замечание о том, что подлинный талант многогранен, в полной мере относится к братьям Сергею и Николаю Густавовичам Легатам. Выдающиеся танцовщики и хореографы, музыкально одаренные, они обладали незаурядными художественными способностями, участвовали в выставках и даже были произведены в почетные члены Императорского общества русских акварелистов. Особенно ярко живописный дар братьев проявился при создании знаменитой серии карикатур на деятелей русского балета. Краткие воспоминания об истории ее создания оставил сам Николай Легат: «мы с братом очень любили рисовать. Наша комната была завалена всякими набросками и эскизами. Нам больше нравился гротеск, и в один прекрасный день мы решили попробовать себя в рисовании карикатур. Сначала Сергей должен был нарисовать карикатуру на меня и очень точно подметил комичные особенности моей головы. Дальше очередь дошла до меня, и я нарисовал очень смешную карикатуру на него. Затем мы принялись рисовать карикатуры на наших коллег по театру, и с этого дня стали признанными карикатуристами» [1, с. 85].

Слово карикатура происходит от итальянского «caricare», что означает «преувеличивать», «нагружать», и характеризует специфику рисунка — гротеск, преувеличение некоторых его элементов, нарушение пропорций и т. п. Отдельную разновидность карикатуры представляет собой шарж — добродушно-юмористическое изображение (обычно портрет), не столько высмеивающий недостатки героя, сколько выделяющий наиболее характерные черты модели. Карикатуры братьев Легат на деятелей русского балета являются именно шаржами, обращение рисовальщиков к такому специфическому жанру было обусловлено, в том числе, их личностными чертами. Современники неизменно отмечали в характере братьев шутливость и ироничность, например, Тамара Карсавина, вспоминая о занятиях у Легата, писала: «Николай в это время работал над своим альбомом карикатур и хотел, чтобы я сидела тихо — нелегкая задача, когда Сергей смешил меня своими забавными рассказами и анекдотами, которых у него был неисчерпаемый запас. Сам его смех был заразительным» [2, с. 11].

Шаржи братьев Легат исполнены на рубеже веков в технике акварели с использованием туши и карандаша, первоначально они не предназначались для

публикации, братья исполняли их исключительно для себя, однако по совету Федора Стравинского карикатуры были опубликованы. В Санкт-Петербурге в 1902–1905 гг. издательство Н. А. Соколова «Прогресс» подготовило 12 выпусков хромофотографий «Русский балет в карикатурах». Общее количество литографий — 94, каждая гравюра имела наклеенную кальку и размер 23,5×31,5 см. Лишь одна работа (артист Аистов Н. С.) имела двойную высоту 47×31,5 см. и была согнута пополам. Каждый лист сопровождал печатный автограф «Бр. Н. и С. Легать», фамилия и инициалы персонажа (по-русски и по-французски). Розничная цена альбома на тот момент составила 24 рубля, но, несмотря на дороговизну, весь тираж был моментально распродан [1, с. 85]¹.

Отличительной особенностью всех листов стали «большеголовые» фигуры, вызвавшие колкую реплику критика К. Скальковского: «Очевидно, карикатуристы братья Легат выходили из того положения, что в балете голова не играет никакой роли, как в философии, и потому преувеличивали голову и дали ей сходство с оригиналом» [3, с. 345]. В действительности Легаты использовали довольно распространенную иконографию русской сатирической графики XIX в. Еще в 1870-е гг. известный карикатурист Александр Лебедев создал целую серию шаржей на деятелей русской культуры, в которых к тщательно проработанному портрету головы пририсовывалось маленькое карикатурное туловище². Графические шаржи братьев Легат, в отличие от лебедевских, были выполнены в цвете, что было связано с возросшими к началу XX в. полиграфическими возможностями.

В сюжетно-тематическом плане иконографию шаржей братьев Легат можно разбить на три основных типа: танцовщики Мариинского и Большого театра в балетном спектакле, артисты на репетиции и театральные деятели. Большинство танцовщиков представлены в легко узнаваемых сценических ролях из известных балетов. О. И. Преображенская — Бабочка из «Капризов бабочки», М. Ф. Кшесинская — Эсмеральда, Э. Гримальди — Жизель, М. М. Фокин — Меркурий из «Пробуждения Флоры», А. В. Соляников — Дон Кихот, П. Ленъяни — Одетта, К. М. Куличевская — Красная Шапочка, А. Д. Булгаков — Ротбар, Э. А. Борхард — неаполитанка из «Лебединого озера», О. Ф. Левенсон — Снежинка и т. д. Однако несколько персонажей показаны в репетиционной одежде или нейтральной пачке, без адресации к конкретной роли (Л. Г. Кякшт, С. В. Репина, А. В. Сланцова, А. И. Фонарева).

Порядка двадцати процентов дружеских шаржей посвящено не танцовщикам, а театральным деятелям: музыкантам, дирижерам и композиторам (Л. С. Ауэр, И. К. Де-Лазари, П. А. Константинов, О. Л. Розенфельд, Э. А. Цабель, М. Вольф-Израель, Р. Е. Дриго), балетоманам (П. А. Переяславцев, Е. Г. Лееръ), режиссерам

¹ В настоящий момент (зима 2015 года) альбом карикатур братьев Легат на букинистическом рынке Санкт-Петербурга оценивается в 75000–80000 рублей. Один из таких альбомов в 2013 г. поступил в библиотеку Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой из фонда К. М. Сергеева.

² В 1877, 1878 и 1879 гг. вышло три серии альбома А. И. Лебедева «Карикатурный альбом современных русских деятелей».



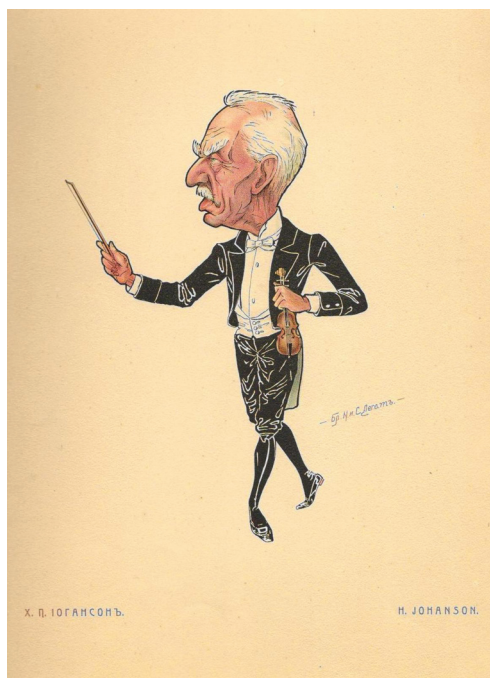
А. Лебедев. Шарж на артиста
Александринского театра
С. В. Шумского. 1877



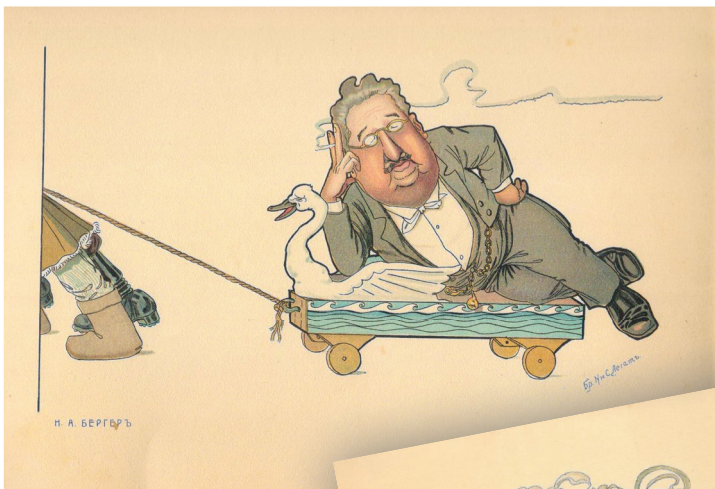
С. Г. и Н. Г. Легат. О. Ф. Левенсонъ



С. Г. и Н. Г. Легат. А. И. Фонарева



С. Г. и Н. Г. Легат. Х. П. Иогансон



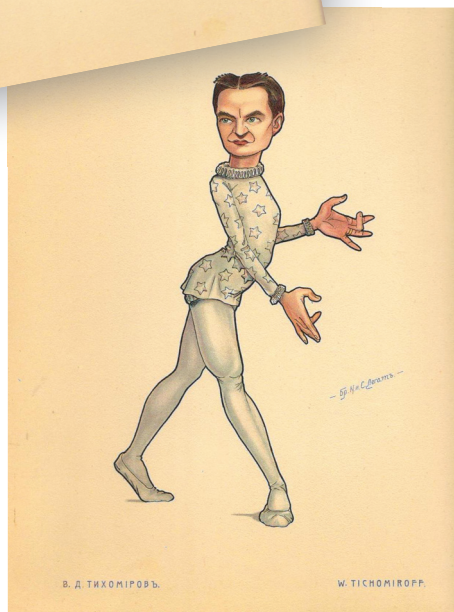
С. Г. и Н. Г. Легат.
Н. А. Бергер



С. Г. и Н. Г. Легат. Г. И. Педдер



С. Г. и Н. Г. Легат. И. К. Де Лазари



С. Г. и Н. Г. Легат. Легат. В. Д. Тихомиров

и балетмейстерам (М. И. Петипа, Л. И. Иванов, Э. Ц. Чекетти, А. А. Горский, П. А. Маржецкий), парикмахерам и костюмерам (Г. И. Педдер, И. О. Кафи). В этих образах Легаты подчеркивают специфику профессии введением соответствующих атрибутов — музыкальных инструментов, партитур, дирижерских палочек, ножниц, париков, карандашей. Педагог Х. П. Иогансон изображен во время занятий с неизменной скрипкой, упомянутой Николаем Легатом в «Истории русской школы».³ Толстого спящего Н. А. Бергера тянут на бутафорской повозке из «Лебединого озера» рабочие, от которых видны только две ноги (Николай Александрович работал машинистом-механиком Мариинской сцены с 1880 года).

В ряде подобных шаржей для заострения темперамента и достижения максимального комического эффекта Легаты заставляют персонажей приплясывать за работой. Весельчак Георгий Иванович Педдер (парикмахер мужской балетной труппы), зазывно размахивая щипцами для завивки волос, по-русски, от души выбрасывает ножку. Наяривая на балалайке, выделяет острые коленца художочный Иван Константинович Де Лазари, он нелепо одет в балетную пачку поверх фрака (видимо потому, что женат на балерине — сестре художников, Евгении Густавовне Легат). Совершенно упоен музыкой дирижер Риккардо Дриго, его сутулая профильная фигурка, подпрыгивая на правой ноге, ритмично завивается в кольцо.

С точки зрения ракурсов, постановки фигур в пространстве листа, серия отличается некоторым однообразием и ограничивается несколькими вариантами. Чаще всего — в полный фас (Н. А. Бакеркина, А. Я. Ваганова, К. М. Куличевская, сами братья Легаты, Н. С. Лиц, Н. Н. Матвеева, Е. К. Обухова и др.); довольно часто в полный профиль (С. А. Астафьева, С. К. Андрианов, А. Д. Булгаков, Н. Л. Гавликовский, Л. И. Иванов, Э. Чекетти и др.); реже — голова и ноги в профиль, корпус в фас (А. А. Горский, Т. П. Карсавина, А. В. Ширяев и др.). Разворот фигуры в $\frac{3}{4}$, наиболее естественно передающий человеческий облик, встречается в серии реже всего, видимо, подобный ракурс давался рисовальщикам, не имеющим академической выучки, нелегко. Вместе с тем, именно эти образы вышли наиболее выразительными, здесь заостряется манерность балетного премьеры Тихомирова, техническая отточенность поз Пьерины Леняни, избыточная браурность Матильды Кшесинской, гротесковость движений характерной танцовщицы Евгении Эдуардовой.

Не все листы одинаково высоки по художественному уровню, порой Легатам просто не доставало изобретательности. Например, танцовщица Анна Уракова, застылостью фигуры и фронтальностью позы напоминает бумажную куклу. В этом смысле наибольший интерес представляют шаржи, активно решающие проблему пластического движения, одну из ключевых для изобразительного

³ «После смерти Иогансона старшая дочь Эмма передала мне его скрипку со словами: „Под этот инструмент мой отец учил вас, вашего брата, вашего отца и многих великих артистов. Возьмите его теперь, когда он передал вам свою мантию. Нет на свете другого человека, которому он так страстно хотел передать его во владение“. Я тщательно берег скрипку Иогансона многие годы, пока вместе со всем другим своим имуществом не лишился ее во время революции» [1, с. 92].

искусства вообще, особенно остро встающую при фиксации танца. Как запечатлеть балет (искусство пространственно-временное) в таком неизменяемом во времени виде искусства, как изобразительном? Братья Легат используют специфику графики, благоприятствующей временному началу, четвертому измерению. Их лучшие рисунки воплощают самый процесс становления и развития балетного движения: арабеск, полет, зависание в воздухе. Например, парение Варвары Рыхляковой, воздушная элевация Михаила Фокина (Меркурий), острая динамика диагонального движения Сергея Лукьянова (Пьеро) и т. п. Способность изобразить метаморфозы — еще одна специфика графики, используемая братьями Легат: самым удачным в этом смысле можно считать шарж на Энрико Чекетти из балета «Капризы бабочки». Его нетерпеливо подпрыгивающая фигурка на глазах превращается в зеленого кузнечика. Несмотря на ироничность всех образов, пластическую заостренность поз и нарочитую утрированность жестов, видится потребность авторов в осмыслении указанных проблем.

Если бы не «большоголовость», то шаржи Легатов по тщательно воспроизведенным деталям одежд, четким контурам, характерным построением образов в пустом пространстве листа напоминали бы эскизы театральных костюмов. Карикатуристы активно оперируют специфическим пониманием пространства в графике. Художественный эффект шаржей строится на конфликте между объемным изображением фигуры и условной белой плоскостью листа, которая кажется абстрактной и символической. Примерно на половине листов не указана «координата стояния» фигур (Аслин, Астафьева, Булгаков, Чекетти, Васильева, Анна Иогансон и др.), на другой половине положение тела в пространстве обозначено легким пятнышком тени. Например, в фигурах с опорой на одну или обе ноги (Бакеркина, Бекефи, Ваганова, Гавликовский и др.); зависающие в воздухе фигуры, где высота прыжка определяется расстоянием между тенью и ступней (Гельцер, Фокин, Эдуардова, скачущая козочка Кшесинской и др.).

Единственным исключением из всего ансамбля в смысле организации пространства (кроме двойного автопортрета братьев Легат) стал шарж на уже немолодого Виктора-Станислава Гиллерта из балета «Дочь фараона». Здесь не только обозначена картинная линия горизонта и проработана среда действия (пески, пирамиды); но и введены ироничные ремарки вроде акробатического этюда с фламинго, стоящим на голове крокодила (ведомого, в свою очередь, на поводке), «нептуновского» трезубца в виде вилки с нанизанной тушкой аллигатора. По сути, эта карикатура — не только шарж на артиста балета Гиллерта, но и сатира на бутафорию балетного спектакля.

Еще одной формой гротеска, используемой Легатами, стала фиксация преувеличенных физиологических и психологических свойств моделей. Некоторые шаржи вышли весьма колкими, гиперболизирующими пропорции тела, например, комариные у Надежды Лиц; пышногрудые у Ольги Левинсон; худосочные у Анны Павловой; ножки «иксиком» у Михаила Обухова, короткие ноги Кшесинской подчеркнуты непомерно длинными, ниже колен руками. В ряде шаржей акцент делался на психологические особенности, темпераменты персона-



С. Г. и Н. Г. Легат. Е. П. Эдуардова



С. Г. и Н. Г. Легат. А. П. Уракова



С. Г. и Н. Г. Легат. С. И. Лукьянов



С. Г. и Н. Г. Легат. Легат. Э. Ц. Чекетти



С. Г. и Н. Г. Легат. Е. В. Гельцер



С. Г. и Н. Г. Легат. С. Ф. Гиллердт



С. Г. и Н. Г. Легат. Н. С. Лиц



С. Г. и Н. Г. Легат. С. Г. и Н. Г. Легат

жей — строго нахмурены брови Иогансона⁴, шутливо улыбается Педдер, унылость Александры Фонаревой подчеркнута тоскливым выражением лица, провисающим трико.

Подавляющее большинство шаржей посвящены одной персоналии, в качестве исключения можно указать на двойной автопортрет Легатов, обыгрывающий не сценическую, а жизненную ситуацию. Вот братья пером и кистью в соавторстве рисуют шарж на закадычного приятеля Альфреда Бекефи, при этом процессе старший Николай, покуривая сигару, сидит на плечах младшего Сергея. По сути, это иллюстрация того, как создавались все шаржи, как проходило совместное творчество. Николай впоследствии вспоминал, как они с братом по очереди подходя к листу, добавляли детали, затем отходили на расстояние, снова возвращались и т. д. Впрочем, в рассматриваемой серии братья Легат представили себя еще раз, причем в одном и том же сценическом образе — Жана де Бриена из балета «Раймонда».

Существует еще один двойной портрет — «М. Петипа и С. Легат»⁵ 1899 г., намекавший на взаимоотношения Марии Мариусовны Петипа и ее постоянного партнера по сцене, гражданского мужа Сергея Легата, находившегося «под каблучком» у примы. Балерина, надув губки, демонстративно отвернулась от Сергея, стоящего перед ней на коленях с умоляющим жестом рук. На момент создания шаржа Марии Мариусовне исполнилось 42 года, Легату — всего 24, однако эта возрастная разница в рисунке была тактично опущена. Сам шарж вышел несколько ученическим по композиции, суховатым по рисунку, а главное, ограничил личность Петипа амплуа капризной балетной львицы.

Однако подобная односторонность образа была восполнена, Мария Мариусовна еще раз «попала на карандаш», теперь уже в своем истинном сценическом амплуа, амплуа ведущей характерной танцовщицы. Балерина изображена в испанском танце с кастаньетами (возможно, из балета «Раймонда»), в котором она слыла непревзойденной мастерицей. Исполнение Марии Мариусовны отличалось темпераментом и бравурностью, А. Бенуа отмечал ее сексапильность [4, с. 305], В. Светлов — умение «создать атмосферу той народности, танец которой исполняла» [5, с. 8]. Шарж заостряет и гиперболизирует эти особенности стиля Петипа. Карикатурность образа подчеркнута утрированным изгибом корпуса, контрастом тонких ног с округлым животиком, «арбузными» грудями, выпрыгивающими из декольте. Вытаращенные глаза, вскинутые брови, двойной подбородок придают женскому лицу глуповато-удивленное выражение. Иронично подмечена страсть балерины к драгоценностям — в ее ушах сияют

⁴ Николай Легат в своих воспоминаниях подчеркивал суровый, нордический характер Иогансона, который «был очень скуп на слова, суров в своей критике и лаконичен в порицаниях [...]. Многие наши танцовщики боялись Иогансона и, конечно, обучение у него было необходимо лишь тем, кто был нацелен на высший результата и в ком было достаточно упорства и энтузиазма. По отношению к остальным он был безжалостен и саркастичен» (*Николай Легат. История русской школы*. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 39–40).

⁵ Этот шарж не вошел в число 94 отпечатанных карикатур серии.

бриллиантовые серьги размером с куриное яйцо. Последняя деталь встречается в шаржах на других охотниц блистать украшениями на сцене — М. Кшесинскую, А. Уракову, Н. Бакеркину, О. Преображенскую.

Не все карикатуры братьев Легат, созданные в эти годы, были изданы в рассматриваемом альбоме, возможно, по этическим или цензурным соображениям ряд из них остался только в акварели. Например, один из самых едких шаржей «В. А. Теляковский на „осле“» (1902), представлявший директора Императорских театров Владимира Аркадьевича в роли упитанного Санчо Панса, сидящего на ослике и погоняющего его плеткой. Ослиная морда (остроносая, усатая, с бородкой), в свою очередь, являлась шаржем на хореографа Александра Алексеевича Горского. Продукт жизнедеятельности ослика (испарения навозной кучи) превращались в художочную фигуру Дон Кихота. По сути, этот рисунок тоже является двойным портретом, ёрнически обыгрывавшим театральным тандем — в 1900 г. Горский представил на сцене Большого театра новую версию балета «Дон Кихот» при поддержке Теляковского (на тот момент — управляющего московской конторой Императорских театров). Любопытно, что братья Легат исполнили этот шарж дважды в разных вариантах — профиль и фас (1902 и 1904 гг.).

Уточняя жанровую специфику рассматриваемого цикла, карикатуры братьев Легат следовало бы точнее назвать шаржами на деятелей балета, своеобразными художественными эпиграммами. Эпиграммы на деятелей искусства были весьма востребованы в русской литературе начала XX в. Например, на одного из «легатовских» героев, Ивана Константиновича Де Лазари (артиста, режиссера, виртуозного гитариста и певца) И. А. Куприн написал эпиграмму в 1916 году:

*Ты играешь на гитаре,
Я играю на словах,
Но играем мы с раздором,
И как истинные баре,
Мы, в заплатанных штанах,
Жизнь закончим под забором*

[6, с. 509].

Слова оказались пророческими, после революции судьба Де Лазари сложилась драматически⁶. Еще раньше, в год издания последнего выпуска альбома

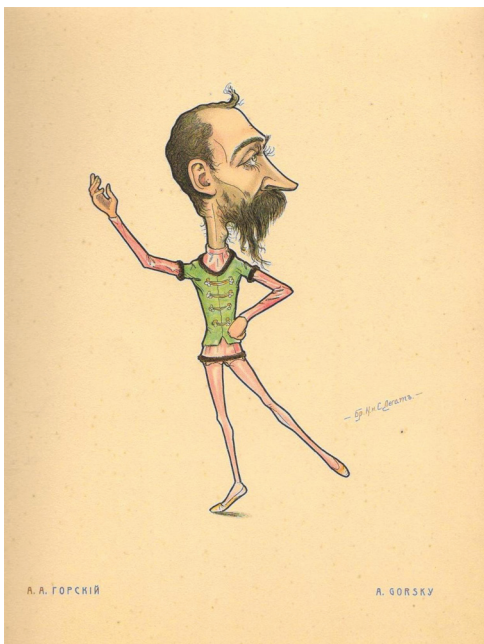
⁶ В императорской России И. К. Де Лазари имел высокий артистический титул «Солиста Его величества», сыгравший трагическую роль в его судьбе. В годы революции в Севастополе, где оказался Де Лазари, «ночью ворвалась возбужденная толпа в гостиницу, где он жил и, прочитав на двери его визитную карточку со столь ненавистным званием, выломала двери и, не разбирая в чем дело, избивала до полусмерти, искалечив и руки и лицо. Ему выбили челюсти, каблуками переломали руки, повредили горло. После всех операций он выжил, но голос пропал совсем, он говорил только шепотом, пальцы потеряли гибкость». См.: Татьяна Григорова. Время. События. Люди. URL: http://www.grigorov.ru/memory/vrema_sobytia_ludi.html, 2008. (дата обращения 18.01.2015)).



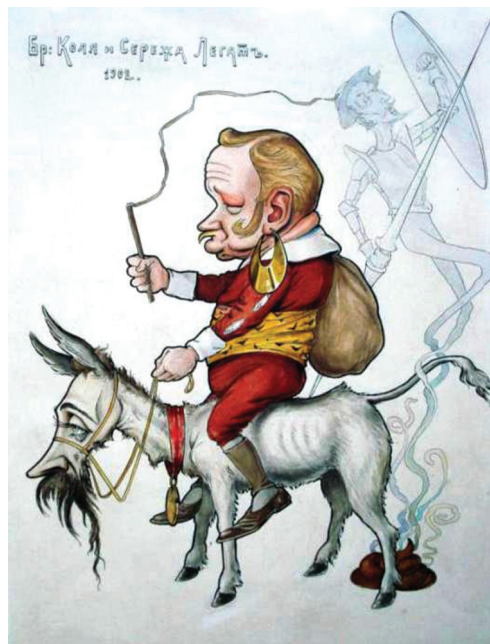
С. Г. и Н. Г. Легат. М. М. Петипа



С. Г. и Н. Г. Легат. Н. А. Бакеркина



С. Г. и Н. Г. Легат. А. А. Горский



С. Г. и Н. Г. Легат.
В. А. Теляковский на «осле»

карикатур (1905), трагически порвал с жизнью весельчак и балагур Сергей Легат, тогда как Николай продолжал рисовать балет и карикатуры на него в России, а затем в эмиграции.

В целом обращение братьев Легат к персонифицированной карикатуре в начале XX в. было связано не только со спецификой театральной среды или личностными особенностями авторов, но и с общими тенденциями русской культуры той эпохи. С ее культом рисунка, возросшей ролью иронии, окончательным сложением русской сатирической графики в самостоятельную область изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Легат Н.* История русской школы. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. 112 с.
2. *Карсавина Т.* Николай Густавович Легат // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред. сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 639 с.
3. *Скальковский К. А.* Альбом братьев Легат «Русский балет в карикатурах» // Статьи о балете. 1868–1905. / Сост. М. А. Доммес, науч. ред. и авт. вступ. ст. Н. Л. Дунаева. СПб.: «Чистый лист», 2012. 576 с.
4. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. В 5 кн. М.: Наука, 1990. Т. 1. 711 с.
5. *Светлов.* Умерла Мария Петипа. Письмо из Парижа // Сегодня. 1930. 22 янв.
6. *Гиллельсон М. И.* Русская эпиграмма: XVIII-начало XX века / Вст. ст. М. И. Гиллельсон. Сост. и примеч. М. И. Гиллельсон, К. А. Кумпан. Л.: Советский писатель, 1988. 784 с.

УДК 782.91

И. И. Крымская

КОМПОЗИТОР Ф. А. ГАРТМАН — СОТРУДНИК Н. Г. ЛЕГАТА.
БАЛЕТ «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»

Фома Александрович Гартман в России практически неизвестен, поскольку он был в числе тех деятелей культуры и искусства, которые эмигрировали после революции 1917 г. Между тем, этот композитор останется в истории благодаря, как минимум, трем своим художественным достижениям: созданию музыки к балету «Аленький цветочек», поставленному в Императорском Театре балетмейстером Николаем Легатом, работе с художником Василием Кандинским над сценической композицией «Желтый звук» и, наконец, сочинению и аранжировке нескольких томов музыки для «священных танцев», совместно с Георгием Гурджиевым.

Вместе с тем Фома Гартман был не только композитором, но и пианистом, дирижером, музыкальным критиком, имел блестящее военное образование. Он родился 21 сентября 1884 г. в селе Хоружевка Роменского уезда Полтавской губернии (ныне Недригайловский район Сумской области Украины) в дворянской семье¹. После смерти отца, согласно семейной традиции, мать будущего композитора отправила Фому учиться в Александровский Кадетский корпус в Санкт-Петербурге. Директором корпуса вскоре были замечены музыкальные способности молодого Гартмана, и в свободное время ему было разрешено заниматься музыкой. С 1895 г. Гартман брал частные уроки гармонии и композиции у Антона Аренского, а в 1896 г. у него же познакомился с Сергеем Танеевым, с которым позже занимался контрапунктом. В 1901 г. Гартман был зачислен вольнослушателем в Санкт-Петербургскую Консерваторию по классу фортепиано к профессору Анне Есиповой², в 1906 г. получил диплом как теоретик-композитор с оценкой «четыре с половиной»³. В это время он уже имеет чин подпоручика Лейб-гвардии 4-го Стрелкового Императорской Фамилии батальона. Также в 1906 г. Гартман пишет музыку к балету «Аленький цветочек».

Затем последовали годы, проведенные в Мюнхене, наполненные творческими поисками собственного стиля, общением с видными деятелями русского и европейского искусства. Очень много дала Гартману дружба с художником Василием Кандинским и танцовщиком Александром Сахаровым. Втроем они работали над созданием синтетических сценических произведений, где бы живопись, слово, музыка и танец, а также сценическое освещение, создали бы единое целое в своей

¹ Во всех печатных источниках указывается дата рождения 1885 г. Однако, в ЦГИА Санкт-Петербурга автор обнаружила прошение матери Ф. А. Гартмана о приеме его в консерваторию, датированное 8 января 1901 г. (ЦГИА, Ф.361, оп.1, дело 835). Там указана дата рождения 1884 г. Это подтверждается и сопоставлением дат фактов биографии Гартмана.

² Экзаменационные листы абитуриентов. ЦГИА. Ф. 361, оп. 6, д. 11.

³ Списки выпускников Консерватории. ЦГИА. Ф. 361, оп. 4, д. 15.

взаимосвязи. Итогом этой работы было несколько написанных Кандинским либретто, одно из которых, сценическая композиция «Желтый звук», напечатано в альманахе «Синий всадник» в 1912 г. Там же была опубликована и статья Гартмана «Об анархии в музыке». Музыкальные эскизы к «Желтому звуку» были написаны Гартманом, но, к сожалению, от них сохранились только небольшие фрагменты.

С началом Первой мировой войны Гартман вынужден был вернуться в свой полк в Царском Селе. В конце 1916 г. он познакомился с философом-мистиком, гуру и авантюристом Георгием Гурджиевым, и вплоть до 1929 г. их жизненные пути были тесно переплетены. Они вместе бежали от большевистского правительства сначала на юг России, а затем через Константинополь в Европу. Поселившись недалеко от Парижа, в Фонтенбло, Гурджиев открыл там свой знаменитый «Институт гармоничного развития человека». Гартман все эти годы писал и аранжировал музыку к гурджиевской «священной гимнастике», аккомпанировал на занятиях в Институте. Когда, в 1929 г. музыкант оставил Фонтенбло, они с женой поселились в предместье Парижа. Под псевдонимом «Томас Кросс» Гартман писал музыку для кинофильмов, зарабатывал себе на жизнь частными уроками и исполнением собственных произведений. Некоторое время он был профессором Русской консерватории в Париже. В 1950 г. переехал в США, где скончался 28 марта 1956 г.

Музыкальное наследие Фомы Гартмана обширно. Творчество композитора представлено во всех без исключения жанрах. Перу Гартмана принадлежат пять балетов («Аленький цветочек», «Бабетта», «Фра Мино», «Праздник Покровителя», «Праздник в Украине»), оперы «Эсфирь» и «Главный булочник» (не окончена), кантата «Иоанн Дамаскин», четыре симфонии, концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, арфы и флейты, сюита для голоса с оркестром «Из стихов Д. М. Авсония», две сонаты для фортепиано, сонаты для скрипки, виолончели с фортепиано, двенадцать русских сказок для фортепиано, миниатюры и транскрипции для фортепиано, множество романсов на стихи А. Пушкина, М. Цветаевой, К. Бальмонта, А. Ахматовой, А. Голенищева-Кутузова, П. Капниста, П. Шелли, М. Пруста, наконец, музыка к сценической композиции «Желтый звук». Из всего этого многообразного наследия опубликованы буквально единицы.

* * *

Первым произведением, написанным Гартманом для Императорских театров, была музыка к трагедии А. Дюма-отца «Калигула» [1, с. XXII]. Премьера прошла в Александринском Театре 2-го февраля 1904 г. в бенефис актера Ю. Корвина-Круковского. Это было и первое заметное публичное исполнение произведения Гартмана. А в конце 1907 г. произошло событие, сыгравшее в судьбе композитора очень важную роль — в Мариинском театре прошла премьера его балета «Аленький цветочек». Либретто по сказке С. Т. Аксакова написал П. А. Маржецкий, создание хореографической партитуры было поручено балетмейстеру Н. Легату. Ведущие партии исполняли О. Преображенская, Т. Карсавина, А. Павлова, В. Трефилова, А. Ваганова, П. Гердт, М. Фокин, вставной номер «Reverie» был написан специально для Матильды Кшесинской (предполагалось,

что она будет танцевать в паре с Вацлавом Нижинским, но на премьере заболевшего Нижинского заменил сам Н. Легат). Декорации и костюмы создавались по эскизам художника К. Коровина, дирижировал спектаклем Р. Дриго. В 1911 г. состоялась премьера балета на сцене Большого Театра в Москве в постановке Александра Горского с Е. Гельцер и В. Тихомировым.

Решение ставить «Аленький цветочек» с музыкой Фомы Гартмана пришло к директору Императорских театров В. А. Теляковскому, по всей видимости, в марте 1906 г. Тогда он впервые услышал музыку к балету в исполнении придворного оркестра: «ездил в придворный оркестр слушать балеты Давидова и Гартмана. <...> Гартмана балет очень красив по музыке, но едва ли будет нравиться большой публике, привыкшей к Минкусу и Пуни. Во всяком случае, музыка Гартмана много интереснее» [2, с. 661]. Молодому композитору на тот момент был всего 21 год.

Балет, «очень талантливо сочиненный» [2, с. 663], был прослушан еще раз 11 марта в кабинете у Теляковского в присутствии Коровина и Легата, а 17 марта Гартман был приглашен к директору (вероятно, для обсуждения постановки).

Пока шли репетиции, Теляковский в своих дневниках неоднократно подчеркивал, что балет производит на него хорошее впечатление и должен понравиться публике. Единственно о чем он просил Гартмана неоднократно — сократить балет, но тот, по-видимому, шел на это с неохотой.

14 декабря прошла генеральная репетиция, длившаяся 5 часов. Присутствовал Великий Князь Андрей Владимирович, а также Сергей Дягилев, который, по словам Теляковского, «все время критиковал постановку. Очевидно, Дягилев только для этого и попадает в театр, для этого только и просится, чтобы потом все ругать» [3, с. 329]. Гартмана опять попросили сделать в балете серьезные сокращения.

16 декабря 1907 г. состоялась премьера. «Театр был совершенно полон. Сбор достиг до 10000 рублей. Балет, несомненно, имел большой успех, и если бы не длинноты, то успех был бы еще больше» [3, с. 330], — писал Теляковский в дневнике. Следующие представления 9 января и 20 февраля 1908 г. также собрали полный зал. «Несмотря на руготню печати, „Аленький цветочек“, несомненно, имеет успех, особенно 3-е действие — акт с цветами» [3, с. 390].

А печать, действительно, ругалась. Мнения зрителей и критиков о балете резко разделились, как писала В. Красовская: «балет „Аленький цветочек“ стал козлом отпущения в борьбе „академистов“ и „новаторов“» [4, с. 87]. В балетном театре тогда еще только начиналась борьба направлений — адептов академизма, следовавших заветам Петипа (в число коих входил и Н. Легат), и реформаторов балетного искусства, таких как М. Фокин, С. Дягилев, А. Бенуа, Л. Бакст. Поэтому реакция театралов на спектакль оказалась очень острой. «К сожалению, в нашем балете существуют партии: в то время, когда партия правой рукоплещет, — левая обязательно демонстративно шипит. Это печальное явление имело место и на вчерашнем спектакле, хотя публика, не принадлежащая к балетным Монтеки и Капулетти, оказала теплый и радушный прием», — писал критик Даль в «Петербургском листке» на следующий день после премьеры [5].

Легата обвиняли в консерватизме, отсутствии воображения, недостатке вкуса, притворных усилиях обновить хореографический язык. Музыка Гартмана посчитали недостаточно зрелой и профессиональной (на момент премьеры

композитору исполнилось 23 года), рыхлой по форме, стереотипной по музыкальному языку, отмечали слабую оркестровку. Критик В. Светлов замечает, что есть в партитуре прелестные отдельные номера, но «большие ансамбли тягучи и длинны, <...> инструментовка страдает однообразием с нарочитою оригинальностью в употреблении некоторых инструментов», например, челесты⁴. Критик приходит к заключению, что композитор «с небольшим балетом справился бы прекрасно, а на такую громаду его просто не хватило» [7]. Гартман, оправдываясь, пенял на не зависящие от него обстоятельства: «... в Питере на премьере, по словам моего приятеля, бывшего в оркестре, — последние пульты первых скрипок „читали“ ноты (т. е. играли с листа — И.К.), да вдобавок оркестр утром играл „Тангейзера“; впрочем, лучше винить самого себя» [8]. Сыграла роль и незаконченность работы над постановкой. За десять дней до премьеры Теляковский предложил Гартману сократить последний акт и даже хотел отложить премьеру на месяц, «если бы не бенефис кордебалета <...>. Вот главный вред бенефисов, что иногда приходится давать и неготовый балет вследствие того, что отменяя его, мы бьем по карману артистов кордебалета» [3, с. 321].

Перенести премьеру не позволили сами артисты кордебалета. Они ходатайствовали перед дирекцией, мотивируя тем, что в балете много интересных кордебалетных номеров. Более того, по словам критика И. Осипова, кордебалет «шел на некоторое самопожертвование, так как заранее был предупрежден, что „левая партия“ гг. Светлова, Абаза и К° готовится „провалить“ балет, если не в театре, то в газетах» [6].

Досталось даже художнику Коровину, чьи декорации и костюмы, не всегда исторически и этнографически точные, тем не менее, были признаны ярким явлением в сценографии. Это была эпоха «театра художников», и часто случалось, что сценографический замысел доминировал в спектакле, существуя независимо от музыки и хореографии. Теляковский замечал на премьере, что «большая пестрота костюмов утомляла зрение» [3, с. 330] и боялся «разговоров по поводу декадентства» [3, с. 326]. Художник А. Бенуа, бывший в натянутых отношениях с Теляковским и откровенно обвинявший его в неумении подбирать персонал, писал по поводу декораций к «Аленькому цветочку»: «Напрасно все обрушились на К. Коровина. Как раз его часть — декорации и костюмы — лучше всего прочего. <...> Но как мало в них общего с поэзией основной темы и как мало в них вообще балетной душистости. Это — постановка для феерии, это красивые, но грубые эффекты. Такая „Венеция“, какая представлена у Коровина, продается за 5 лир в лавчонках акварелей на площади Святого Марка» [9, с. 43]. Ему вторил В. Светлов: «Это нечто архи-лубочное по цветам и рисункам. Но есть и очень красивые костюмы» [7].

Все соглашались, что балет очень затянут, длинен. Сразу же после премьеры было решено его еще раз значительно сократить, об этом даже сообщили в «Биржевых ведомостях» за 22 декабря 1907 г.: «По распоряжению заведующего конторою императорских театров А. Д. Крупенского, новый балет „Аленький

⁴ Примечательно, что этот же В. Светлов в статье, посвященной премьере балета «Павильон Армиды», прошедшей на три недели раньше «Аленького цветочка» «с шумным, деланным успехом» [3, с. 314], заявлял, что «о музыке судить не берется» [6].

цветочек“ должен быть сокращен на 23 минуты. Балетмейстер Н. Г. Легат предполагает выкинуть мазурку и финальный вальс, и сократить дивертисмент цветов. На репетиции удалось сократить балет всего на 21 минуту» [10].

В сезоне 1907–1908 гг. «Аленький цветочек» прошел шесть раз, в следующем сезоне 1908–1909 гг. — три раза, и критические отзывы были гораздо мягче. «В этом сезоне к „Аленькому цветочку“ отнеслись много дружелюбнее и справедливее, чем в прошлом. Обилие репетиций прошлого года сказывается до сих пор: кордебалет знал точно свои места, что показал в сложном вальсе цветов, лучшем месте нового балета. Коллекция восточных танцев 2-го акта интересна, главным образом, для музыканта, балетоманы же к этому акту относятся холодно, т. к. он имеет характер однообразного дивертисмента. Заслуживает еще полной похвалы „Фурлана“ первого акта: по музыке, постановке и исполнению. <...> Кое-какие изменения не повредят юному балету, где и теперь немало красивых номеров. Мимические роли исполнены очень хорошо» [11].

Впрочем, «Аленький цветочек» все равно оставался слишком длинным и местами скучноватым. Возможно, это и было причиной того, что балет быстро вышел из репертуара. В апреле 1909 г. у Теляковского собрались Легат, Дриго, Гартман и режиссер спектакля Николай Сергеев для обсуждения необходимых изменений в балете. Гартман обещал переделать 3 и 4 акты к сентябрю 1909 г. Вполне вероятно, что к этому времени его уже мало волновала судьба «Аленького цветочка». Гартману было известно, что Дирекция театра пока не собирается заказывать ему новый балет и считал, что его карьера в Императорских театрах окончена. Теляковский, со слов Крупенского, даже утверждал, что Гартман «ругал Коровина и Легата, проваливших его музыку. Прямо с больной головы да на здоровую. Кажется, Дирекция довольно сделала для молодого композитора, и надо бы быть благодарным, но Гартман молод и неопытен, и ему надо еще многому учиться и быть менее самонадеянным» [3, с. 355].

На самом деле, обвиняя Легата и Коровина в провале балета, юный Гартман был не так уж далек от истины. 14 января 1908 г. Теляковский бережно вклеил в свой дневник статью И. Осипова «Наша балетная критика» из «Обозрения театров» за 13 января 1908 г., в которой прямо заявлялось, что «антикультурнее и бессовестнее нашей балетной критики нет и не может быть нигде» [6]. Автор писал: «Газетная судьба „Аленького цветочка“ была предрешена уже тем одним, что постановка его поручена была балетмейстеру Н. Г. Легату», который «уже года два, как находится в жестокой опале у балетных критиков гг. Светлова, Худекова и их „партии“» [6]. А причина этой нелюбви критиков к первому танцовщику, балетмейстеру и преподавателю классических танцев — в его таланте карикатуриста. Однажды на выставке карикатуристов была представлена известная карикатура Н. Легата «Дрессированный Какаду», в которой все узнали балетного критика Валериана Светлова. «С тех пор г. Светлов вешает на г. Легате всех балетных собак» [6]. Вторую причину этой ненависти Осипов видит в смене взаимоотношений между балетной администрацией в лице А. Д. Крупенского, положившего конец «режиссерскому взяточничеству, царившему, — нечего греха таить — в балетной труппе, <...> и неряшливости, и разгильдяйству» [6], и критикой. А маститый Петипа, по мнению Осипова, попустительствовал влиятельным



Сцена из балета «Аленький цветочек» (3 акт, финал). Большой театр, 1911 г.
В центре — Е. Гельцер и В. Тихомиров. Фото РГАЛИ. ф. 2037. оп. 1. ед. хр. 126

балетоманам и рецензентам, и после его ухода на покой Светлова иже с ним перестали приглашать на совещания, где обсуждался будущий балетный репертуар и раздавались партии танцовщицам.

Но все это было бы не так уж важно, если бы от травли не страдал молодой, еще не оперившийся композитор балета. «Из-за того, что у рецензентов в опале находится г. Легат, что г. Крупенский не признает литературы эротоманов, именуемой балетной критикой, что декорации заказаны не ее приятелям, а „отбивающему хлеб“ у гг. Бенуа и Бакста, К. А. Коровину — из за этого чуть ли не бойкоту подвергся молодой, начинающий композитор, написавший целый балет в 5 действиях и 8 картинах» [6]. По мнению И. Осипова, в западной балетной критике немислимо было бы обойти молчанием тот факт, что сочинение совсем молодого композитора одобрено, принято и исполнено высшим в стране художественным институтом — Императорским театром!

Из докладной записки А. Горского [12, с. 133–134] мы узнаем, что в начале 1910 г. балет решено было перенести в Москву. Поначалу, балетмейстером московской постановки дирекция хотела видеть либо Н. Легата, либо М. Фокина, но, в конечном итоге, поручила ее Горскому. Декорации и костюмы оставили

прежние. Гартман написал новую редакцию балета, сократив его до 3-х актов. Ряд сцен был изменен, добавлены новые номера. Московская премьера состоялась 30 января 1911 г. Дирижировал спектаклем Ю. Померанцев. В сезоне 1910–1911 гг. балет прошел семь раз, в следующем сезоне — один. По поводу московской постановки критик Ю. Энгель писал, что балет «Аленький цветочек» никак нельзя назвать новым «ни по сюжету, ни по музыкальной и хореографической разработке, ни даже по постановке» [13], но отмечал, что композитор умеет изложить свои музыкальные мысли «складно, изящно, и, главное, нарядно в смысле оркестровой звучности. <...> Когда же к удачному оркестровому колориту присоединяются еще счастливые мелодические и ритмические мысли, музыка Гартмана делается прямо привлекательной» [13].

Несмотря на противоречивый прием и не всегда объективную критику, музыка к «Аленькому цветочку» принесла Фоме Гартману известность и определила его дальнейшую судьбу. Еще в Петербурге балет посетил сам Николай II, и, оценив его положительно, позволил Гартману перейти с действительной службы в статус офицера запаса, чтобы он мог посвятить все свое время занятиям музыкой. Пользуясь случаем, Гартман сразу отправился в Мюнхен, чтобы учиться у знаменитого дирижера и бывшего ученика Вагнера, Феликса Мотля. И балет «Аленький цветочек» стал для молодого композитора отличным заделом на будущее. Позже Гартмана вспоминали как «небезызвестного автора балета „Аленький цветочек“» [14, с. 94].

ЛИТЕРАТУРА

1. Hartmann de, Thomas; Hartmann de, Olga. Our Life with Mr. Gudjiev / Edited by T. C. Daly and T.A.G.Daly. London: Arkana. Penguin Books, 1992. 277 p.
2. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2002. 924 с.
3. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1906–1909. Санкт-Петербург. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2011. 924 с.
4. *Красовская В.* Русский балетный театра начала XX века. Т. 2: Хореографы. Л.: Издательство «Искусство», 1972. 526 с.
5. Даль. Театральный курьер // Петербургский листок. 17 дек. 1907. С. 4.
6. *Осипов И.* Наша балетная критика // Обозрение театров. 13 янв. 1908. № 306. С. 15–18.
7. *Светлов В.* Бенефис кордебалета // Биржевые ведомости. 17 дек. 1907. С. 3.
8. *Письма Ф. Гартмана к С. Танееву.* РГАЛИ, Ф.880, оп.1, ед.хр. 177, л. 16 об.
9. *Бенуа А.* Дневник художника / Московский еженедельник, 1908, № 8. Стр. 41–44.
10. Аленький цветочек // Биржевые ведомости. 22 дек. 1907. С.7
11. Трагос. Балет «Аленький цветочек» / Обозрение театров. № 547, 1908. С. 6.
12. Докладная записка А. Горского / Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб, 2000. 370 с.
13. *Энгель Ю.* Аленький цветочек // Русские ведомости. 5 февр. 1911. № 28. Стр. 4.
14. *Маковский С. К.* Николай Гумилёв по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Составитель Вадим Крейд. М.: Вся Москва, 1990. 320 с.

УДК 792.8

П. А. Силкин

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ЭКЗЕРСИСА Н. Г. ЛЕГАТА

Известный хореограф Федор Васильевич Лопухов о своем педагоге Николае Густавовиче Легате, у которого он учился с первого класса до выпуска, писал: «Если бы Легат вел записи своих уроков, если бы он сумел рассказать, как подходит к ученикам, почему требует от одного то, а от другого это, мы обладали бы сегодня неоценимым пособием для преподавания классического танца и воспитания талантливых артистов балета» [1, с. 83].

Эта мысль балетмейстера была частично воплощена Н. Г. Легатом в его собственноручной записи четырех уроков для Андрея Еглевского. На рукописной странице, воспроизведенной в книге «Heritage of a ballet master: Nicolas Legat», авторы John Gregory and Andre Eglevsky, указан год «1933», место записи урока — «Лондон» и подпись «*НЛегат*». Книга вышла на английском языке в 1978 г. В издании воспроизведены четыре страницы, написанные самим Легатом. Французские названия движений даны в русской транскрипции (например: «батман тандю», «рондежамбь андеор», «девелопе» и т. д.)¹.

В русском балете наследие Легата-педагога входит в богатый комплекс традиций. Легат занимает почетное место в истории русской балетной педагогики, являясь преемником традиций Иогансона, которые уходят корнями в XVIII век. Основой всей педагогической деятельности Легата стала методика Иогансона. Здесь видна преемственность нескольких поколений, без которой невозможна настоящая профессиональная школа со своими канонами и принципами. По словам Ф. В. Лопухова, именно Легат был одним из педагогов, заложивших основы современной русской школы танца. Кроме того, хореограф отмечал: «<...> педагогическое искусство Легата было поразительно. Он интуитивно понимал, что нужно для каждого ученика в классе. Задавая всем одно и то же движение, он тут же вносил поправки: для меня — одну, для моего соседа с другими физическими данными — другую и т. д. Говоря коротко, у него был отлично выработанный индивидуальный подход, что труднее всего дается учителям танца». К тому же «особенностью преподавания Легата было стремление чередовать работу мышц. Прекрасный рисовальщик, хорошо знавший тело человека, его связки и мышцы, Легат старался задавать движения для работы мышц, уже успевших отдохнуть. Он так и говорил: „Надо дать отдохнуть этой жиле“» [1, с. 83]. У учеников Легата никогда не бывало травм и повреждения мышц. Он считал, что исполнять комбинации, т. е. учебные задания, необходимо с правой и с левой ноги, что способствовало развитию их силы в равной степени.

¹ Сейчас российский читатель может ознакомиться с изданием этой книги на русском языке. По инициативе Ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе в 2014 г. был осуществлен перевод и публикация под названием «Николай Легат. Наследие балетмейстера». Однако в нашей статье мы пользуемся английским изданием 1978 года.

Уроки Легата начинались у палки с *grands pliés* по второй позиции, затем по первой и пятой или четвертой и пятой позициям. Он просил учеников с мягкими мышцами делать только два *pliés* в каждой позиции, учеников с жесткими ногами по четыре в каждой позиции. Комбинации Легата были всегда разными, но в одном и том же порядке: *pliés, tendus, fondues, frappés, ronds de jambe par terre, ronds de jambe en l'air, développés, grands battements, petits battements* и некоторые *relevés* или *batterie*. В конце *fondues, frappés* и *petits battements* баланс на полупальцах. Часто после *petits battements* он требовал делать медленный поворот на полупальцах в позиции для пируэта, что способствовало устойчивости в пируэте.

Легат начинал середину с трех коротких адажио, первым движением которых является *grands pliés* по первой, второй, четвертой или пятой позициям, с окончанием комбинации различными пируэтами. В этом случае все формы больших и маленьких пируэтов были представлены. Затем следовали *temps liés, tendus* и другие упражнения с пируэтами и *chaînés*.

Аллегро составлено из маленьких прыжков: *glissades, assembles, jetés, changements*; затем *échappés, ballonnés, sissonnes*, скомбинированными с заносками, все исполнялось с *épaulement* и различными движениями рук. Танец должен быть показан всем телом, а не только стопами и ногами.

Большие прыжки включали *grands jetés, sauts de basques, entrechats cinqs, tours en l'air* (для мальчиков), *fouettés* (для девочек), и туры по кругу.

В данной статье воспроизводим часть урока № 3 (экзерсис на середине зала) из книги «Heritage of a ballet master: Nicolas Legat»².

В предлагаемом вниманию читателя фрагменте урока воспроизведены три адажио, начинающиеся с *grand plié* по IV, I, V позициям. Обратим внимание, что первое адажио начинается с *grand plié* по IV. Хотя известно со слов Ф. В. Лопухова: «Легат совершенно изъясил из экзерсиса приседание в четвертой позиции, считая это движение самым вредным для коленных связок, не развивающим, а только утомляющим их, ибо при приседании в четвертой позиции корпус часто смещается на одну ногу — его тяжесть падает на одну коленку, в которой и может случиться заболевание миниска» [2, с. 169]. И, тем не менее, в данном уроке для Еглевского маэстро предлагал ему исполнить *grand plié* по IV, да еще в трудной позиции *effacé*.

Экзерсис на середине зала [3, р. 56–59]

13. Адажио № 1 [3 такта 4/4]

И-Раз, и-два — *grand plié* по IV позиции *effacé*

И-три, и-четыре — подняться

И-пять, и-шесть, и-семь, и-восемь — поднять ногу в первый *arabesque*

И-три — и-четыре — *passé* и *développé croisé* вперед,

И-пять — *tombé croisé* вперед

И-пять — и-восемь — *pirouette en dedans* закончить в V-й позиции на полупальцах, обе руки над головой.

Повторить дважды в каждую сторону.

² В переводе с английского автора статьи.

14. Адажио № 2 [3 такта 4/4]

1, 2 – grand plié по I-й позиции,
3, 4 – быстрый подъем в V позиции на полупальцы, руки над головой
5, 6, 7, 8 – – développé в сторону,
1, 2, 3, 4 – passé и провести работающую ногу на attitude croisé
5, 6 – tombé effacé вперед
7, 8 – pirouette en dedans sur le cou-de-pied, заканчивая на одну ногу в plié
1, 2, 3, 4 – открыть работающую ногу в сторону и проделать soutenu en dedans
5, 6, 7, 8 – закончить в V позиции на plié, и вытянуть колени.
Повторить дважды в каждую сторону.

15. Адажио № 3 [4 такта 4/4]

1, 2, – grand plié по V позиции,
3, 4, – подняться,
5, 6, 7, 8, подняться на полупальцы, впереди стоящая нога sur le cou-de-pied
спереди, правая рука уровень талии, левая – над головой
1, 2, 3, 4, développé effacé вперед
5, 6, 7, 8, провести ногу через I позицию, поворачиваясь на attitude effacé на полупальцы,
1, 2, tombé croisé вперед
3, 4, pirouette en dehors,
5, 6, 7, 8, закончить в IV широкую позицию назад, plié на впереди стоящей ноге, руки вперед.
Повторить дважды в каждую сторону.

16. Temps lié [2/4]

Стоять в V позиции, croisé
и-1, и-2, Temps lié en effacé вперед
и-3, и-4, Temps lié en croisé вперед
и-1, tombé en effacé вперед
2,3, pirouette en dedans
и-4, закончить в V позицию вперед в demi-plié
Повторить в другую сторону.
Повторить дважды на полупальцах.

17. Temps lié [2/4]

Стоять в V позиции, croisé
и-1, и-2, Temps lié en effacé вперед
и-3, и-4, Temps lié en croisé вперед
и-1, pas de basque назад
2,3, pirouette en dehors
и-4, закончить в V позицию назад в demi-plié
Повторить в другую сторону.
Повторить дважды на полупальцах.

18. Battements tendus [4/4]

Стоять в V позиции en face

1–4, 4 battements tendus jetés в сторону, закрывая в V назад, вперед, назад, вперед

1, 2, flic en dedans ногой, находящейся сзади sur le cou-de-pied вперед

3, 4, закрыть в V позицию вперед в demi-plié

Повторить в другую сторону

Повторить дважды с двойным поворотом на flic

19. Battements fondus [3/4]

Стоять в V позиции, croisé

и-1, иа-2, battement fondu effacé вперед на полупальцах,

иа tombé effacé вперед

3, иа- медленный поворот на arabesque en dedans

4 – ногу с arabesque закрыть sur le cou-de-pied вперед

Перевести ногу sur le cou-de-pied вперед и повторить с другой ноги.

Повторить комбинацию в другую сторону.

Повторить на полупальцах. Стоять в V позиции

20. Battements frappés u ronds de jambe en l'air [4/4]

Стоять в V позиции en face

иа 1, и2–3 battements frappés в сторону

иа 3, иа 4–2 ronds de jambe en l'air en dehors

иа 1 – passé в IV позицию, croisé вперед en l'air

2 – fouetté en dehors

3 – закрыть в V позицию назад в demi-plié

и4 – вытянуть колени

Повторить комбинацию в другую сторону

Повторить дважды на полупальцах

21. Battements frappés u ronds de jambe en l'air [4/4]

Повторить комбинацию 4 раза в обратном направлении, начиная ногой, стоящей сзади; ronds de jambe и fouetté должны быть исполнены en dedans.

22. Petits battements [3/4 мазурка]

Стоять в V позиции croisé; поместить впереди стоящую ногу sur le cou-de-pied, двигаться по диагонали

1, 2, 3, 4, 5, 6–2 медленных petits battements

1, 2, 3–3 быстрых petits battements

4, 5, 6–3 быстрых chaîné

1,2, 3 – tombé en effacé вперед

4, 5, 6 – pas de bourrée до IV позиции croisé

1, 2, 3, 4, 5, 6 – pirouette en attitude en dehors, закончить croisé

Быстрое soupiré, чтобы начать в другую сторону.

Повторить 4 раза.

В экзерсисе на середине зала явно просматривается идея мастера: отработка движений, поз в *éroulement effacé*, как на полу, так и в воздухе на 45° и 90°. Кстати, мы сохранили оригинальные номера комбинаций по указанной книге. Так, в примере № 13 — *grand plié* по IV позиции *effacé*.

В следующей комбинации имеется *tombé effacé* вперед.

Комбинация № 15 содержит два элемента, исполняемых *effacé — développé effacé* вперед и *attitude effacé*.

Temps lié представлено в композициях № 16 и 17, в которых присутствует *effacé* вперед.

Упражнение № 19 скомбинировано с двумя *pas* в *effacé*: *battement fondu effacé* вперед и *tombé effacé*.

Таким образом, в пяти комбинациях из десяти данного экзерсиса на середине зала Н. Г. Легат предлагал А. Эглевскому сконцентрировать внимание на исполнении движений в *effacé*.

Отметим, что в записи уроков хорошо прописаны движения ног, но не указаны положения рук и их переводы из позиции в позицию. Однако справедливости ради добавим, маэстро рекомендовал заканчивать комбинацию № 13 с руками над головой, а в № 15 — руки вперед, без обозначения движений рук в эти позы. Это представляет определенную трудность для расшифровки наследия мастера.

Тем не менее, реконструкция урока, показанная на юбилейных торжествах в честь 145-летия со дня рождения Николая Густавовича Легата в стенах его *Alma mater*, имевшая место 19 декабря 2014 года, доказала полезность данных учебных заданий в плане развития координации, устойчивости, техники заносок и баллона. Это тот материал, на котором следует учиться молодому поколению танцовщиков и педагогов классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
2. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
3. Heritage of a ballet master: Nicolas Legat by John Gregory and Andre Eglevsky. Dance books LTD, 1978. 95 p.

УДК 792

Ю. В. Уколова

УЧЕНИКИ ЛОНДОНСКОЙ СТУДИИ Н. Г. ЛЕГАТА

В 1910–20-е годы прошлого века в Париже и Лондоне открываются школы и студии балета, руководимые артистами Мариинского театра — выпускниками школы на Театральной улице¹. Они пользуются огромной популярностью не только в среде русских эмигрантских семей, но со временем становятся мастерскими по подготовке профессиональных артистов гастролирующих трупп, оказавшихся вне России — сначала «Русского балета Дягилева», затем труппы полковника де Базиля, С. Денхама, Л. Мясина. В Париже эта работа велась в знаменитой студии «Олимпия», занимаемой О. Преображенской и Л. Егоровой и в школе М. Кшесинской. В Лондоне с 1914 г. открывается «Русская Академия танца» С. Астафьевой, позднее — школы Л. Кякшт и Т. Карсавиной.

Студия Николая Густавовича Легата, оказавшегося в Лондоне в 1923 г., пользовалась особым авторитетом. Она была создана по образцу знаменитого «класса совершенствования» в Мариинском театре, и в Лондоне носила такое же название. По мнению Алана Картера, учившегося там в начале 1930-х, класс был тогда единственным в своем роде. Первая лондонская студия Легата располагалась в небольшом помещении при церкви в респектабельном районе Хамстед, на севере города. Именно здесь проходили частные уроки Нинетт де Валуа, необходимые ей для освоения «чистого академического стиля и школы» [1, с. 24] накануне ангажемента в труппу С. Дягилева. К занятиям с Легатом де Валуа приступила после подробного изучения ею французской школы в студии Э. Эспиносы и итальянской — в студии Э. Чекетти.

Несмотря на то, что сама де Валуа была особенно привержена школе Чекетти, она высоко ценила те несколько месяцев работы с Легатом и всегда с уважением отзывалась о нем, вспоминая необыкновенно вдохновляющего педагога, закладывавшего, по ее словам, «глубокие знания под маской эlegantного и в то же время свободного и легкого подхода, обогащающего каждый день все новыми красивыми комбинациями.» [1, с. 20] Позднее, основав свою собственную школу «Сэдлерс Уэллс Балет» (1931), она приглашала Легата для проведения там мастер-классов.

Другим известным учеником 1923 г. стал юный Патрик Кей, прославившийся вскоре у Дягилева под именем Антона Долина, а позднее — как один из основателей «Лондонского Фестивального балета» (в настоящее время — Английский национальный балет). Долин вспоминал в своей автобиографии о бесценном искусстве па-де-де и опыте партнерства, обретенными им на уроках «великого учителя» [2] в паре с Надеждой Николаевой, петербургской ученицей Легата и его третьей женой, ассистировавшей в классе поддержки.

¹ Ныне — ул. Зодчего Росси.

С самого начала лондонской преподавательской деятельности Легата, несмотря на языковой барьер, его ученики чувствовали необыкновенное остроумие своего педагога. Так и не овладев английским языком, он с помощью мимики, жестов и знания городской топографии, доносил свои шуточные указания: так, Долин со временем понял и был необыкновенно польщен обращением к нему Легата по имени «Пикадилли» — таково название площади со знаменитой скульптурой Эроса в балетной позе. Известны и другие шуточные городские ассоциации Легата лондонского периода: «следуйте Оксфорд-стрит» (одна из немногих прямых лондонских улиц) означало выпрямить спину, «теперь можно Лестэр Сквэр» (центральная площадь для развлечений) — то есть расслабиться. Не имея возможности писать своим ученикам по-английски, он рисовал для них картинки. Одна из них изображала самого педагога, льющим слезы в бутылочку по поводу записки заболевшей ученицы.

В 1925 г. Легат получает приглашение от Дягилева вести класс вместо покинувшего труппу Чекетти, и на два года уезжает во Францию. Вероятно, к тому времени относится первый опыт классов Легата 14-летней Алисии Марковой, тогда юной подрастающей солистки Дягилева, а впоследствии знаменитой партнерши Антона Долина, по дуэту, позднее вошедшему в историю английского балета. Маркова вспоминала, что не все в дягилевской труппе принимали его стиль Легата, и для многих его комбинации были слишком сложны, но для нее, ученицы Астафьевой, этот класс был бесценен, выпрямив корпус и укрепив технику фуэте. «За это я должна быть благодарна всю мою жизнь» [3, с. 20] — делилась Маркова в 1978 г. авторам сборника о Легате.

В 1926 г. Легат покидает Дягилевский балет, какое-то время пробует преподавать в Париже, но не находит достаточного количества учеников и возвращается в Лондон, где в течение последующих 12-ти лет методично продолжает свое дело, создав школу, которая, по выражению Джона Грегори, станет «Меккой для балетных артистов со всего света» [4, с. 4].

Все известные дягилевские и пост-дягилевские танцовщики, бывая в Лондоне, непременно приходили к Легату: Как вспоминает Александра Данилова, впервые приехавшая в Лондон с Дягилевским балетом: «я была взволнована, потому что здесь был учитель моего учителя, мадам Вагановой, и теперь я смогу совершенствоваться у настоящего мастера, Николая Легата» [См.: 3]. Молодой и неопытный Фредерик Аштон, пытающийся стать профессиональным танцовщиком, также устремился в недавно открывшуюся студию, но по экономическим соображениям задержался ненадолго, хотя впоследствии вспоминал с удовольствием о незабываемых впечатлениях: «Я работал с ним недолго, но даже за то время, меня чрезвычайно вдохновляли его классы, и я всегда оказывался под влиянием его обворожительного характера и юмора» [3, с. 15].

Класс усовершенствования Легата могли посещать все желающие, освоившие азы балетной техники, что не всегда нравилось профессиональным артистам. В частности, А. Эглевский вспоминал случай с Филлис Биделс, известной английской балерины начала прошлого века, которая однажды выразила неудовольствие по поводу чрезмерных похвал маэстро непрофессиональным ученикам,

на что Легат ответил с вежливой улыбкой: «Они получают удовольствие. Для чего отнимать у них иллюзии? Все равно они никогда не будут выступать» [3, с. 14].

В 1932-м г. Легат открывает новую студию в несколько отдаленном районе западного Лондона, по адресу 46 Колет Гарденс (в доме под названием Колет Хаус, принадлежавшему Северорусскому Обществу). Студия, когда-то специально спроектированная для художников и в конце XIX в. считавшаяся самой большой мастерской в Лондоне, размещалась на втором этаже. Среди прошлых обитателей были известные художники Эдвард Берн-Джонс и Фрэнк Брэнгвин, считавший, что по размеру мастерская подошла бы самому Микеланджело. Легат продолжил художнические традиции исторического здания, поместив на стены свои знаменитые карикатуры («очень оживлявшие своим графическим юмором» [3, с. 17], как вспоминал А. Картер), украшением же был портрет Анны Павловой в полный рост, кисти В. Серова. Также здесь висела декорированная программа балета коронационных торжеств, с именами Легата и Кшесинской. На первом этаже находились жилые комнаты самого мастера и комнаты его студентов, так как при студии в Колет Хауз можно было снять жилье. Артистический характер студии заявлял о себе у входа на улице: между двумя стеклянными дверными проемами по одну сторону находился бронзовый бюст Легата, а по другую словно собственным отражением вставал сам Маэстро в ожидании учеников. При их приближении он начинал гримасничать, тем самым, невероятно забавляя своих юных и (не очень) студентов. Еще одним запоминающимся персонажем студии был ее секретарь — некий казачий капитан Чаплин, сидящий на верхней ступеньке лестницы, ведущей в класс, и деловито собирающий плату за урок.

По английским меркам обычно полуподвально-темных студийных помещений, зал в Колет Хауз казался невероятно огромным и светлым в обрамлении больших арочных окон и высоких потолков. Девятилетняя Мойра Ширер была влюблена в это наполненное светом и воздухом пространство, где, по ее словам, «хотелось танцевать» [5, с. 16]. Алан Картер сразу же «почувствовал себя королевским принцем в громадной дворцовой бальной комнате» [3, с. 17]. Ученики вспоминали, как Легат собственноручно, ритмично и невозмутимо, поливал пол и проветривал зал. Оставленную в России скрипку Иогансона заменил рояль, на крышке которого он руками показывал комбинации (многие из них были основаны не на привычном счете на четыре или восемь, а на пять или на семь), при этом редко поднимаясь с места. Если приходилось все же вставать, Легат почти не утрачивал обычную сдержанность, хотя и не обходился без некоторых комментариев на русском, дословно непонятных, и в то же время понимаемых его догадливыми английскими учениками. Он всегда позволял смотреть свой класс, и нередко присутствовавшие люди искусства и любители балета, слыша саркастические замечания мастера, адресованные явно для их ушей, не могли удержаться от безудержного хохота. Картер вспоминал, что кроме прекрасной игры на рояле Легат неплохо владел балалайкой и принимал участие в воскресных концертах эмигрантского оркестра балалаечников, проходивших в той же студии. На Пасху и Рождество для студентов устраивались незабываемые праздники, когда на середине зала выстраивалась сцена для концерта, после которого выступающие

и гости могли переходить к столам, заставленным обильными блюдами. На одной из таких рождественских вечеринок произошло первое сольное выступление Мойры Ширер в вариации Куклы из второго акта балета «Коппелия».

Все, когда-либо посещавшие класс Легата, отзывались о его необыкновенном педагогическом таланте и особом психологическом подходе: «разрушительно-остроумном чувстве нелепого» [3, с. 29] по словам одной из учениц Венди Туа, «добром сарказме» [6], мгновенно почувствованном Марго Фонтейн, его шарме, живости и энергии, симпатии, зачастую возникавшей между учителем и учеником. Многие на его уроках были способны прыгать выше, вертеть больше и лучше, чем где бы то ни было, получая при этом наслаждение от уроков, не испытывая ни страха, ни тяжести, в то время как сам мастер невозмутимо «продолжал исполнять свои собственные глиссады на клавиатуре» [3, с. 28].

Ежедневный класс усовершенствования начинался в 11.30, класс для начинающих — в 5 часов дня. В возрасте двенадцати лет Марго Фонтейн, вслед за старшей подругой Джун Брэ, попробовала утренний класс, но почувствовав, что он слишком для нее сложен, ушла в школу Астафьевой, тем не менее запомнив бесценный урок, преподнесенный мастером: «балетный класс подобен кроссворду, и когда ты знаешь формулу учителя, то довольно просто ее понять, другое дело — исполнить!» [6].

Легат до самого конца оставался «балетмейстером — аристократом» [7], не вполне принятым основателями Королевского балета. Возможно, они находили его стиль слишком сложным для восприятия неокрепшими талантами. Даже его собственные ученики, позднее прославившие британский балет, в частности Алан Картер, считали его не до конца востребованным начинающей английской школой, полагая, что Легат «мог бы дать больше на ее ранних этапах, и в особенности — благородство стиля и уверенность, на освоение которых ушло так много времени». » [3, с. 20] Но его преданные ученики, а впоследствии ученики учеников, продолжали и продолжают передавать его метод, привнося в него свой собственный опыт и знания, как того и желал их мастер. Мойра Ширер, ставшая в 1990-х гг. президентом Фонда Легата, вспоминала о неразрывной связи всех, кто учился у Легата, вплоть до самых неожиданных встреч: «Одним из самых счастливых моментов произошел в 1950 году, когда я работала с Джорджем Баланчиным и обнаружила, что он учился у молодого Легата в императорской школе в Санкт-Петербурге, как когда-то и я в Лондоне у великого учителя в его зрелом возрасте. Это обстоятельство послужило мгновенному узнаванию и пониманию, и я обожала каждую секунду тех репетиций и спектаклей Балета-Империял Баланчина, стиль и благородство которого стали моим ностальгическим вдохновением». [8, с. 1]

Среди известных воспитанников лондонской студии Легата, оказавших непосредственное влияние на развитие английского балета — Алан Картер (танцовщик и балетмейстер «Сэдлерс Уэллс», прославившийся хореографией фильмов «Красные башмачки» и «Сказки Гофмана»), Мона Инглесби (балерина и основательница Интернационального балета), Кит Лэстер (танцовщик и руководитель преподавательского курса при Королевской академии танца), Джун Брэ (балерина

«Сэдлерс Уэллс Балет», первая Фея Сирени английского балета), Майкл Сомс (премьер Королевского балета и партнер Марго Фонтейн), Мойра Ширер (балерина Королевского балета, актриса «Красных башмачков» и «Сказок Гофмана», культовых британских фильмов М. Пауэлла и Э. Прессбургера, 1948 и 1951 гг. соответственно), Барбара Вернон (педагог метода Легата и основатель Фонда Легата), Венди Туа (танцовщица и хореограф музыкального театра), Джой Камден (танцовщица и педагог). В апреле 2013 г. на доме, где с 1932 по 1937 гг. преподавал Н. Г. Легат, была открыта мемориальная доска: «Николай Г. Легат, русский танцовщик и учитель Санкт-Петербургского Императорского Мариинского театра. С 1932 его студию посещали известные интернациональные артисты балета».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Valois N.* Step by step. L., 1977. 204 P.
2. *Dolin A.* Autobiography. L., 1960. 336 P.
3. *Eglevsky A., Gregory J.* Heritage of a ballet master. Nicolas Legat. L., 1978. 114 P.
4. *Gregory J.* Nicolai Legat // The Dancing Times. 1987. Oct. P. 4.
5. *Crowle P.* Moira Shearer. L., 1950. 80 P.
6. *Fonteyn M.* The Magic of Dance. L.: 1980. 326 P.
7. *Baizel A.* Nicolai Legat: in the great tradition // Dance Magazine. Feb. 1996.
8. Moira Shearer // The Legat Foundation. Bulletin VIII. 1996. November. P. 1

Н. Г. Легат

СТИХИ ИЗ АРХИВА ЛОНДОНСКОЙ
КОРОЛЕВСКОЙ ШКОЛЫ БАЛЕТА
(THE ROYAL BALLET SCHOOL COLLECTION,
WHITE LODGE MUSEUM)

Приводимая ниже подборка стихотворений Н. Г. Легата — из коллекции, переданной Мими Легат в архив музея Королевской школы балета, находящейся в пригороде Лондона — Ричмонде (The Royal Ballet School Collection, White Lodge Museum).

Подобно графическим шаржам, детально иллюстрирующим лондонский быт на страницах его писем, стихотворные зарисовки Легата, набросанные на использованных конвертах, бланках под «шапкой» одной из его лондонских студий и на выдавших виды листках, выполнены в стиле иронической лирики и пародии (некоторые из своих рифмованных набросков он даже шутливо подписывал: «А. Пушкин») и повествуют о буднях стареющего педагога и гастрольной жизни странствующей жены-танцовщицы.

Здесь же в юмористической стихотворной форме запечатлены портреты-воспоминания о петербургской юности танцовщика, возможно, относящиеся к той самой поэме, сочиняемой им в последние месяцы жизни, подробным образом включенной Д. Грегори в книгу «Сага о Легате». (В коллекции Мими Легат не оказалось приводимых Грегори строк, но зато обнаружили другие). Исключение составляют немногие стихотворения и отрывки, которые можно назвать ностальгической лирикой, когда он пишет о приходе английской зимы, тоскуя по русскому снегу, или о своем одиночестве во время часто отсутствующей в гастрольных разъездах Н. Николаевой-Легат.

Стихотворения обнаружены в папке бумаг и писем, принадлежавших Н. Николаевой, и относятся к 1923–1936 гг., периоду пребывания Легатов в Париже и Лондоне. Они дают представление о некоторых особенностях парижской и лондонской жизни Легата в условиях эмиграции и приоткрывают еще одну грань Ренессансного таланта великого танцовщика и педагога — своеобразного таланта стихотворца.

Публикация производится с разрешения куратора «White Lodge Museum» Анны Мидмор (Anna Meadmore).

Ю. В. Уколова

Метаморфоза, 1923 и 24

Лондон

Утром, в 9, ты, Надина
Всем готовишь, как кухарка,
В час Ты Прима балерина,
Пляшешь так, что небу жарко!
Ты на новости все падка,
В 3 часа, увы и ах!
Ты уж стала акробатка
И танцуешь на руках!
В 5 часов ты дама света,
В модном лондонском Салоне
Как летящая комета
Быстро чай пьешь, на балконе.
В 8 вечера — Философ,
Средь английских баб пустых
Разбираешь ряд вопросов,
Глубоко вникая в них.
В 10, делаешься прачка,
И легонько напевая,
Как завзятая босячка,
Улыбаешься, стирая!
К часу ночи, спать ложишься
И свернувшись крендельком,
На крылах Морфея мчишься,
Позабыв о всем земном...
О изменчивая Фея,
Хоть ты с мужем рядом спишь,
Но в объятиях Морфея
Против мужа Ты грешишь!!

* * *

В Париже жизнь теперь паршиво,
Работы много — денег нет!
Здесь, как-то, все кругом фальшиво,
Дома и люди и балет...

Встаю я рано и умывшись
Спешу уроки танцев дать,
Бывает даже не побрившись
Бегу, что б мне не опоздать!

Лишь кончен класс — покушать надо,
Что Бог послал, то и глотай;
Ем жадно, словно бы из стада,
Все в попыхах! Не унывай!

Жена моя, звезда — балета,
Все гастролирует, танцует
С партнером. Ездил все лето
С ним вместе, и его балует!

Велик он ростом и силен,
Одной рукой ее бросает,
Но танцевать не может он
Он не танцует — ковыляет.

Немножко флирта и улыбок,
Партнер растаял и погиб;
У юноши характер гибок
Совсем влюбился и прилип!

В Голландии плясали лихо,
Потом на Лондон завернули
Затем в Алжир катнули тихо,
А там в Испанию махнули.

Четвертый месяц все порхают
Танцуют деньги загибают,
Костюмы шьют все вместе оба,
Как будто связаны до гроба.

Конечно, письма очень милы,
Мне пишет женушка моя
Любовь в них, просто нету силы!
Читай их трепет затая!

Везде успех, везде победа,
У публики да и у прессы
Танцуют так, что до обеда
Им дела нет — одни компрессы!

Все кажется, скажу по чести,
Прекрасно, но беда видна
Что балерина хоть и вместе
С партнером пляшет — все ж одна!

Другого нет пока танцора,
Что ж делать, нужно танцевать,
Зато удобнее партнера
Для ста капризов не сыскать!

Все чемоданы он уложит,
Наймет мотор, в багаж все сдаст,
Он даже щи сготовить может
Он ласков очень и мордаст...

* * *

И солнца жгучий луч,
Не в силах выжечь мою
Любовь из сердца, к Тебе
не ветер-ураган не вы-
дует из сердца моего Тебя!
Не грозный грома грохот, не
заглушит мелодии любви
к Тебе, лишь голос Твой и
взгляд очей Твоих заставить
могут остыть любви моей к Тебе.

* * *

Пришла и осень, холодно!
Опять дожди, опять туманы...
О, как не видел я давно
Далекой родины поляны.
Леса, селенья, города:
Где так я счастлив был тогда
Где был любим и сам любил!
Где молод был, беспечно жил.
Давно скитаюсь я по свету
Давно по родине скучаю.
Теперь скажу вам по секрету,
Я женщин к черту посылаю!

* * *

Вот, наконец, пришла Зима,
Здесь в Англии она противна,
В тумане скрыты все дома;
А наша, русская как дивна!

Когда мороз кругом белой
В снегу, так чудно, весело;
На санках едут по столице,
И от мороза красны лица,
Пар от коней так и клубится
Мороз по коже в пояснице.

1936

* * *

(Отрывок-Ю.У.)

К нам на гастроли, из Берлина,
Приехала мадам Дельера,
Большого роста балерина,
Вроде солдата, гренадера.
Вся наша братья, кавалеры,
Не подходили для Дельеры;
Как Петипа тогда сердился;
Один лишь Облаков гордился.
В «Щелкунчике» страдал он с нею,
(Я до сих пор его жалею.)
Он был как моська у слона,
Так велика была она!
Недолго длились те гастроли,
Пришлось расстаться поневоле.
Когда мы с нею распростились,
Все, от души, перекрестились.

Вот итальянец Ди-Сеньи,
Наш режиссер балетной труппы,
Его мы звали: «две свиньи».
(Мальчишки злые, были глупы).
Он был крикун и забияка,
Глаза торчали, как у рака,
Лицо краснело у него,
Но не боялись мы его.

Жена его в кордебалете,
На нашей сцене, танцевала,
И с Ди-Сеньи всегда в карете,
После спектакля уезжала.

Не долго был он режиссером,
Ушел, и где-то правит хором;
А с ним ушли жена и дочка,
Ну, про него довольно — точка.

Явился режиссер Лангаммер,
И от восторга, дух мой замер,
Он был добряк и чудный малый,
А вид имел всегда усталый.
Я вспоминаю «Дочь Микадо»,
Лангаммера, балет создание,
А сердце бьется, сердце радо,
От этого воспоминанья...

С Сережей, оба в том балете,
Японцами гримировались,
И были веселы, как дети,
И танцевали, и смеялись...

Но к сожалению, как на грех,
Балет тот не имел успех;
Его с репертуара сняли,
И никогда уж не давали.

Женившись на американке,
Тут не в свои попал он санки,
Жена его не понимала,
Из дома часто удирала;

Сказать вам надо, мой старик
Был лысый и носил парик;
Когда с ним ссорилась жена,
Парик тот прятала она,

И бедный, мой старик, Лангаммер,
Не выходил тогда из камер,
Сидел с поникшей головою,
И гладил лысину рукою...

Она с ним скоро разошлась,
Не знаю, кем-то увлеклась;
А он в отставку скоро вышел,
И долго я о нем не слышал.

Теперь его уж нет в живых.
На этом я кончаю стих.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Н. В. Киселева

«КРАСНЫЙ МАК» Р. М. ГЛИЭРА.
ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА В АМЕРИКЕ

Балет Рейнгольда Глиэра можно отнести к тем произведениям XX в., которые до сих пор вызывают интерес¹. С первых постановок (1927) «Красный мак» завоевал необычайную популярность. С одной стороны, такой интерес был вызван сюжетом спектакля, с другой — музыкой Глиэра, которая до сих пор пленяет своей мелодичностью и красотой. Благодаря этим качествам, «Красный мак» был поставлен не только в большинстве отечественных театров оперы и балета, но и, несмотря на «советскую» тематику, привлек внимание ряда зарубежных театров и трупп [1].

В 1941 г. информация о готовящейся постановке «Красного мака» появилась в анонсах американской труппы «Ballet Theatre» [2, с. 80], которая была организована в 1937 г. и получила название «Mordkin Ballet». С 1940 г. она существовала как «Ballet Theatre», а с 1956 г. — как «American Ballet Theatre» (АВТ), сохранившееся до наших дней. Труппа до сих пор является одним из значительных балетных коллективов США. Однако информация о том, что «Ballet Theatre» осуществил постановку «Красного мака» не подтверждается.

Таким образом, первая американская премьера балета состоялась 9 октября 1943 г. в зале Мюзик-холла в Кливленде, штат Огайо. Она была осуществлена труппой «Ballet Russe de Monte Carlo». Спектакль поставил Игорь Швецов, русский эмигрант, танцор и преподаватель². Дирижировал оркестром Франц Аллерс³.

¹ В предыдущей статье (См.: [1]), автор рассматривал постановки «Красного мака» на сценах Латвии, Эстонии, Польши, Италии.

² Швецов Игорь Александрович (1904–1982) — выпускник Ленинградского хореографического училища. В 1920-е годы выступал на сценах театров Украины. В 1930–1931 годах гастролировал за рубежом. С 1932 года его деятельность была связана с труппой Брониславы Нижинской, далее с труппой «Original Ballet Russe».

³ Франц Аллерс (1907–1995) — дирижер. В конце 1930-х гг. сотрудничал с труппой «Ballet Russe de Monte Carlo». Его деятельность была связана как с классическими постановками оперы и балета, так и мюзиклами, которые впоследствии принесли ему известность.

Труппа была организована в 1932 г. по инициативе театрального импресарио Рене Блюма и полковника де Базиля [3]. Изначально коллектив существовал под названием «Les Ballets Russes de Monte Carlo», и первым балетмейстером труппы стал Джордж Баланчин. В дальнейшем произошел раскол коллектива, в результате которого появились «La Ballet de Monte Carlo» (под управлением Блюма) и «Original Ballet Russe»⁴ (директором которого стал де Базиль). Как отмечает Е. Суриц, «...балетмейстеры переходили из одной труппы в другую...» [2, с. 106]. В коллективе де Базиля выступали Р. Хайтауэр, В. Докудовский, Р. Ясинский. Солистами труппы Блюма стали А. Данилова, А. Вильтзак, В. Немчинова и другие. В качестве балетмейстера в 1936–1938 гг. с танцорами труппы Блюма работал Михаил Фокин⁵. С 1938 по 1942 гг. труппу возглавлял Леонид Мясин, и с 1939 г. она обосновалась в США. Балетмейстер создавал симфонические балеты на музыку Бетховена, Прокофьева, Шостаковича, обращался к спектаклям, ранее показанным в труппе Дягилева.

После того, как в 1942 г. Мясин оставил «Ballet Russe de Monte Carlo», художественным руководителем труппы на некоторое время стала Бронислава Нижинская, младшая сестра знаменитого Вацлава Нижинского. В сезоне 1942–1943 гг. ее постановки — «Концерт Шопена», «Этюд» на музыку И. С. Баха, «Древняя Русь» на музыку Первого концерта для фортепиано с оркестром П. Чайковского, «Снегурочка» на музыку А. Глазунова — значились на афишах вместе с новой премьерой труппы, балетом «Красный мак».

Как отмечает З. Гулинская, идея показать балет «Красный мак» американскому зрителю принадлежала знаменитому импресарио Солу Юроку [4, с. 136–137]. Это подтверждается и в американском издании: «... По словам Швецова, первым, кто предложил продемонстрировать этот балет, как пример американско-советских связей, был Сол Юрок...» [5, р. 120]. Приехав в США в начале 1910-х годов, Сол Юрок занимался организацией концертов многих видных артистов, среди которых были Анна Павлова, Айседора Дункан, Федор Шаляпин. Кроме того, начиная с середины 1920-х Сол Юрок неоднократно посещал СССР и организовывал гастроли советских артистов в США. Не исключено, что в один из таких приездов и состоялось его знакомство с популярным к тому времени балетом и автором его музыки, Глиэром.

Разрешение на постановку и клави́р балета труппе удалось получить по дипломатическим каналам. Напомним, что во время Второй мировой войны Англия, США и СССР образовывали антигитлеровскую коалицию. Чтобы сделать сюжет более близким военному времени, основной конфликт в балете Швецов свел «... к сопротивлению Китая японским агрессорам...» [5, р. 120]. Положительными героями стали русский, английский и американский моряки, а безусловно политический контекст просматривался не только в том, что в балете был показан их

⁴ Изначально труппа де Базиля именовалась «Ballet Russe du Colonel de Basil». Затем в 1939–1948 гг. существовала под названием «Original Ballet Russe».

⁵ В 1938 году Фокин ушел от Блюма в труппу де Базиля.

дружественный союз, но и в том, что роль злодея отводилась японцу (владельцу портового бара, который дерзко и недостойно обращался с китайской танцовщицей Тао Хоа). День нападения Японии на американскую военно-морскую базу Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 г. стал поводом для вступления США во Вторую мировую войну — и сюжет балета вторично отразил требования времени, как и в 1927 г., когда состоялась московская премьера и была актуальна тема русско-китайских отношений.

В своей постановке Швецов сократил трехчасовую оригинальную версию спектакля. Теперь «Красный мак» представлял собой один большой акт, с небольшим прологом и тремя сценами. В рецензиях на спектакль фигурировали слова самого Швецова о том, что от оригинального сюжета ничего не осталось. Однако сокращенная версия «Красного мака» во многом все же была близка к своему оригиналу. В первой сцене происходило знакомство русского моряка и китайской танцовщицы, которое в дальнейшем переходило в нежное любовное чувство. Во второй сцене, как и в московском варианте, был показан сон Тао Хоа. Напомним, что в московской версии эта часть балета отражала противостояние сил зла (образ Ли Шан Фу) и добра (образ Ма Ли Чена). В американской постановке злые силы представлял злодей-японец, противостояли ему три моряка, три союзника. Изменилась и характеристика птиц-фениксов, которые в московской версии прилетали на помощь главной героине, в американской же стали олицетворением зла, вставая на пути у Тао Хоа. Содержанием третьей сцены стали события в порту перед отплытием советского корабля. В финале балета, когда Тао Хоа прощается с русским моряком, он дарит ей на память красный мак, символ дружбы и любви. Разгневанный японец бросается на главную героиню, но погибает от рук возмущенной толпы. Тао Хоа бережно прижимает к себе красный цветок надежды.

Сокращения в спектакле повлекли за собой изменения и в клавише балета, как явствует из письма Игоря Швецова Глиэру⁶: «... Либретто, как Вы видите мне пришлось переработать, и соответственно музыку. По вечерам и иногда ночами моя пианистка Нина Степановна Кузнецова и я слушали и разбирались в музыке, стараясь найти наиболее удачные соединения, стараясь удержать характер действия, музыки и действующих лиц. После довольно продолжительной работы я решил приступить к постановке, и музыкальная обработка была дана в руки Артуру Коэну...» [6, с. 49]. Стараясь сохранить общую структуру, хореограф прибегнул к перестановке музыкальных номеров. Так, танцевальные номера третьего акта оригинальной версии — «Танец на блюде», «Танец с лентой», «Танец с чашей» теперь исполнялись в первой сцене. Тема матросского танца «Яблочко» стала своеобразным лейтмотивом русского моряка и использовалась при его появлении. Напомним, что в оригинале лейттемой советского капитана служила мелодия «Интернационала». «Танец матросов различных национальностей» и знаменитое «Яблочко» из первого акта оригинала использовались в третьей сцене новой вер-

⁶ Авторская пунктуация оригинала сохранена.

сии Ballet Russe. «... Сценическое действие развивалось следующим образом. Сначала шли танцы матросов разных национальностей с соло для всех трех друзей и Тао Хоа. Помимо пляски советских моряков <...> были и номера джазового характера (“dancing of the honky-tonk”, “jitterbug and jive varieties”) для характеристики американского матроса...» [2, с. 126].

Через несколько дней балет «Красный мак» был повторен на сцене «Civic Opera House» в Чикаго. «...Балет необходимо было повторить снова, для того чтобы сохранить впечатление, оставшееся от первого представления. Красочное действие, искусные танцы должны принести популярность балету...», — писали в одной из рецензий [7, л. 43 а]. Далее «Ballet Russe de Monte Carlo» представил спектакль зрителям Милуоки, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Нью-Йорка, Филадельфии. Во всех без исключения залах собирались аншлаги. Публика горячо приветствовала солистов труппы, вознаграждала щедрыми аплодисментами понравившиеся номера.

В многочисленных рецензиях особо отмечена Александра Данилова, исполнительница главной партии. Танцовщица в 1920 г. окончила Балетное училище в Петрограде. В 1924 г., после гастрольного тура по Западной Европе вместе с другими артистами балета, она не вернулась на родину. Знакомство с Дягилевым определило ее будущее. Сначала Данилова состояла в его труппе, а через некоторое время после смерти Дягилева продолжила свою карьеру в труппе «Ballet Russe de Monte Carlo».

Не менее восторженные отзывы получил и Фредерик Франклин, исполнивший роль русского моряка. В одной из рецензий отмечено, что «...„Красный мак“ стал лучшим балетом именно для воплощения мужских партий...» [8, л. 32 б]. Отмечена игра Джеймса Старбака (американский матрос), Герберта Бласса (английский матрос), Игоря Юшкевича (исполнителя «Танца с лентой»).

Ошеломительный успех у зрителей имел матросский танец «Яблочко», который был отмечен одним из рецензентов не только с точки зрения исполнения, но и как то, что «... дает представление об одном из качеств, характерных для нового Советского балета — разнообразии в построении характерных танцев (выделение сольных партий из общего ансамбля), что дает большую возможность для импровизации, особенно ансамблевой импровизации. ...» [8, л. 32 б]. Интерес вызвала и музыка «Интернационала», которая звучала в финале балета. «... Партитура заканчивается „Интернационалом“, который раньше никогда не исполнялся под сводом “San Francisco Opera House”...» [9, л. 41]. Некоторые из рецензентов восприняли такой финал весьма иронично: «...„Красный мак“ заканчивается „Интернационалом“, зрелище хорошее, но когда-то Америка должна была похвалить оригинал...» [10, л. 39].

В основном положительных отзывов удостоилась работа Бориса Аронсона⁷, создавшего декорации и костюмы. Хотя на показе в Нью-Йорке один из рецензентов

⁷ Аронсон Борис Соломонович (1900–1980) — художник, сценограф. В 1922 году покинул СССР. Оформлял мюзиклы (Бродвей); оперы, балеты (Метрополитен опера).

посчитал «...его костюмы привлекательными, <...> сценическое оформление спектакля немного скучным...» [11, л. 22].

В 1944 г. газеты Нью-Йорка писали о своеобразном соревновании между «Ballet Russe de Monte Carlo» и «Ballet Theatre», которое заключалось в том, чтобы определить, какая из трупп привлечет на свое выступление большее количество зрителей — первая, в репертуаре которой был «Красный мак», или вторая, в афише которой он отсутствовал. В одной из рецензий «Красный мак» был назван «секретным оружием» «Ballet Russe de Monte Carlo» [8, л. 32]. В газетах писали: «... Зал Метрополитен оперы, где начал свое выступление Ballet Theatre, был настолько полон, что не было ни одного свободного угла, однако и зал, где выступала труппа Русского балета Монте Карло, не имел ни одного свободного места...» [12, л. 15]. Или: «... Журналистам пришлось буквально порхать между двумя представлениями, в конечном итоге, пальму первенства одержал „Красный мак“, как безусловно громкое событие прошлого вечера...» [8, л. 32].

Балет шел с неизменным успехом. В 1943–1945 гг. он вошел в программу почти всех гастрольных выступлений труппы в 108 городах США [13]. Вывозился этот спектакль и на гастроли в Канаду. В 1944 г. на одном из показов в Монреале «... присутствовали прибывшие специальным поездом из Оттавы генерал-губернатор, его жена — принцесса Алиса и послы союзных держав...» [2, с. 126]. Представление было дано «... в пользу канадского Фонда помощи Советскому Союзу...» [2, с. 126].

Чем же привлек этот балет зрителей? Безусловно — тематикой, актуальной для своего времени.

Одна из рецензий на балет называется «Porru à la Teheran» («Мак в духе Тегерана») [14, р. 62]. Как и во всех остальных рецензиях, здесь кратко изложены основные идеи, связанные с изменением сюжета в новой постановке, отмечено исполнение главных партий Александрой Даниловой и Фредериком Франклином. Название же статьи связывает балет с Тегеранской конференцией (28.11.1943–01.12.1943), встречей глав трех великих держав-союзников. Напомним, что американская премьера «Красного мака» предшествовала этому историческому событию, но автор статьи таким образом акцентировал внимание на политической значимости балета. В годы войны лишь Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича оценивалась столь серьезно с точки зрения политики, как символ веры в победу над фашизмом. В восторженных отзывах американской прессы говорилось: «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой» [15, с. 140]. Но были и иные мнения. О. Даунс в своей рецензии рассуждал о том, что успех этого произведения напрямую связан с событиями войны и после победы симфония «... должна будет уйти в забвение...» [15, с. 145]. Однако его предположение оказалось ошибочным — Седьмая симфония остается одним из самых репертуарных произведений по сей день.

Что же касается «Красного мака», то мнение о том, что интерес к балету в США после войны упадет, оказалось справедливым: после 1946 г. балет не возобновлялся в репертуаре американских театров. Возможно, одной из причин этого стало начало «холодной войны»; в этом случае политика вновь сыграла свою роль,

на сей раз негативную. Тем не менее «Красный мак» остался славной страницей истории не только одного из легендарных танцевальных коллективов США — «Ballet Russe de Monte Carlo», но и советско-американских культурных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киселева Н. «Красный мак» Р. М. Глиэра: постановки на сценах европейских театров // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 32–38.
2. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург.: Издательство Уральского университета, 2004. 390 с.
3. Суриц Е. Об антрепренёре Де Базиле — полковнике В. Г. Воскресенском // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 1. С. 81–100.
4. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.
5. The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe de Monte Carlo (1938–1944) / J. P. Anderson. Hudson Hills Press, 2008. 140 p.
6. И. Швецов — Р. Глиэру. Письмо. 26.04.1944 г. // Балет. 1993. № 5–6. С. 49.
7. *Borowski Felix*. Tschaikowsky «Serenade» Revised by Ballet Russe. Dancing of Unusual Excellence Revealed; Success of «Red Poppy» Is Repeated. Reprinted from Yesterday's Late Editions // Chicago Sunday Times, October 21, 1943. РГАЛИ, Ф. 2085, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 43, 43а.
8. Denby Edwin. The Dance // New York Herald Tribune, Monday, April 10, 1944. РГАЛИ, Ф. 2085, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 31–33.
9. *Frankenstein Alfred*. Monte Carlo Ballet Russe Opens Season // San Francisco chronicle, Thursday, November 18, 1943. РГАЛИ, Ф. 2085, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 41.
10. *Isabel Morse Jones*. Ballet Russe Triumphs in New Events // Los Angeles Times, Saturday, November 27, 1943. РГАЛИ, Ф. 2085, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 38, 39.
11. К.Т. “Red Poppy” given by Ballet Russe // The New York Sun, Monday, April 10, 1944. — РГАЛИ, Ф. 2085, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 21–22 а.
12. 2 BALLET GROUPS IN RIVAL OPENINGS. John Martin. “Red Poppy” the Novelty of City Center — Throngs There and at Metropolitan // The New York Times, Monday, 10 April, 1944. РГАЛИ, Ф. 2083, Оп. 1, Ед. хр. 1043, Л. 14, 15.
13. Новосельский К. Искусство продлевает жизнь. URL: <http://www.epochtimes.ru/content/view/51344/54/> (дата обращения: 20.11.2014).
14. W/a. Poppy à la Teheran // Time. April, 24, 1944. P. 62.
15. Хентова С. М. Дмитрий Шостакович в годы Великой Отечественной войны. Л.: Музыка, 1979. 280 с.

УДК 792.8

Г. С. Вараксина

**ЮРИЙ ПЕТУХОВ: «НАША ЗАДАЧА – РАЗБУДИТЬ
ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО»**

Галина Вараксина: Юрий Николаевич, многие зрители знают Вас как блистательного танцовщика, премьера Малого оперного театра им. Мусоргского. Редкие исполнители становятся балетмейстерами. Как Вы пришли к этому?

Юрий Петухов: Многие великие танцовщики, начиная с XVIII в., ставили себе номера. Сейчас все изменилось, балетмейстер – это совсем другая профессия. Если артисту балета достаточно знать, как исполняются движения, то балетмейстер обязан знать историю балета, музыки, сценографии, театра, кино. Он должен уметь работать во всех стилях, а не только в одном, – например, в классическом. Мне тоже пришлось приобретать специальные знания в ленинградской Консерватории им. Римского-Корсакова. Я счастлив, что встретил в своей жизни таких талантливых людей как: П. А. Гусев, И. Д. Бельский, О. М. Берг, Л. И. Гительман, И. Д. Гликман. Все они оказали на меня большое влияние и помогли мне стать балетмейстером. Особенно я благодарен Народному артисту России Н. Н. Боярчикову, с которым проработал практически всю жизнь.

Г. В. Один из наиболее ярких и оригинальных Ваших балетов – «Дон Хосе»¹. Какова история этой постановки?

Ю. П. Когда я работал в молодежной труппе Валенсии, в Барселоне должны были проходить Олимпийские игры. Тогда же здесь захотели поставить спектакль «Кармен», для культурной программы, на известный сюжет новеллы Проспера Мериме. Балетмейстер, не успевая осуществить собственный замысел, попросил меня помочь. Я многое переделал и за месяц поставил совершенно новый спектакль. Вот тут я и понял, что, наверное, мой творческий путь пойдет в этом направлении.

Г. В. Что побудило Вас сделать Хосе главным героем?

Ю. П. Существует много постановок на этот сюжет. Мне кажется, что самые яркие – «Кармен-сюита» с М. Плисецкой и А. Годуновым, а также «Кармен» Матса Эка, поставленная в совершенно других, неклассических традициях. Когда я работал над собственным балетом и внимательно прочитал новеллу «Кармен», то понял: у Проспера Мериме все произведение строится вокруг Хосе. Так же построен и сюжет моего спектакля. Из-за любви к женщине герой постепенно

¹ «Дон Хосе». Балет в 2 актах, двадцати картинах с прологом и эпилогом. Музыка Ж. Бизе, аранжировка И. Пономаренко. Хореография, либретто и сценография Ю. Петухов. Художник по свету – Феликс Дараган. Художник по костюмам – Янис Чамалиди. Премьера состоялась 20 августа 2003 г. в Санкт-Петербурге, на сцене АБДТ имени Г. А. Товстоногова. Главные партии исполняли: А. Любомудрова, В. Аджамов, Л. Гринева.

вошел в такое темное состояние души, что стал похож на серийного убийцу: он убивает юношу в кабаке, офицера с которым служил, Гарсию, Эскамилло, и саму Кармен.

Для меня история Хосе гораздо интереснее, чем история Кармен. И в балете мне хотелось подчеркнуть психологическую глубину образа, описанного в новелле.

Г. В. Юрий Николаевич, Вы использовали интерпретацию музыки, предложенную Игорем Пономаренко, специализирующимся в народной музыке. Это был смелый шаг, даже рискованный?

Ю. П. Да, какая-то доля риска была. Но дело в том, что сюжет Мериме по сути народный, а я тяготею ко всему народному. Такая история могла произойти в любой стране, в том числе и в России. Вот почему я легко принял тот характер музыки, какой она приобрела в варианте Бизе-Пonomаренко.

Я хотел ставить балет на другую музыку, но не нашел замены такому мощному музыкальному тематизму, как у Бизе. В то же время, у Бизе в основе лежит интерпретация сюжетной линии, возводящая на пьедестал женщину. Игорь Пономаренко, с которым мы работали в тесном контакте, написал совершенно оригинальную партитуру, опираясь на образ Хосе.

Г. В. Зрители знают Вас, как замечательного танцовщика, очень эмоционального. Создается впечатление, что Вы передали свою энергию и темперамент исполнителю главной партии.

Ю. П. Роль балетмейстера — это всегда передача энергии, иначе спектакль не получится. Если участвуешь в спектакле, как его создатель, а не как артист балета, то и получаешь от зрителя в ответ гораздо больше эмоций, чем исполнитель. Твоя энергия проходит через все — от зарождения идеи спектакля до его воплощения на сцене — и возвращается через эмоциональное сопереживание зрительного зала.

Г. В. Ваша находка — специальная обувь, пуанты на каблуках для героини, необыкновенно креативна. То, что это помогло создать образ — очевидно, в ритмичном и страстном танце мы видим темперамент испанки. Не ограничила ли эта обувь технические возможности исполнительницы?

Ю. П. Ни в коей мере. То, что я поднял танцовщиков в характерных туфлях на пальцы — действительно необычно. Дело в том, что когда я работал в Перми солистом балета (1972–1979 гг.), то познакомился в обувном цехе театра с фантастически талантливыми мастерами. У них я научился шить себе балетную обувь. И, поскольку знал технологию производства мужской и женской обуви, то решил сделать синтез: носки усилены, чтобы на них можно было стоять.

Мы работали с художником Янисом Чамалиди в тесном творческом контакте. Он талантлив, эта работа его очень заинтересовала, и нам нравилось работать вместе.

Г. В. Наверное, не случайно ваша Кармен выходит из зрительного зала? И Хосе выходит из оркестра — вероятно, это должно создать у зрителя впечатление личной причастности к сюжету?

Ю. П. В произведении Мериме любовь приводит героя к отчаянию, и от высокой любви он постепенно скатывается в бездну. Хосе — чистый человек, но Кармен толкает его на преступления, и в его душе происходит надлом. В спектакле, после объявления: «Молодой человек, вернитесь в зал», Хосе удаляется, а в это же время на сцене происходит его казнь. Получается, что все произошедшее на сцене — фантазия, и после финала Хосе вместе со зрителями уйдет домой. Каждый зритель может почувствовать, что рядом с ним — кто-либо из оживших героев новеллы, а может оказаться, что он и сам является главным героем этого сюжета, происходящего вне временных и сценических границ. Балет и был задуман так, чтобы реалья и сюжет сплетались воедино в одном пространстве — здесь и сейчас. Ведь каждый может быть Кармен и каждый может быть Хосе.

Г. В. Любое талантливое произведение искусства, даже пришедшее к нам из других эпох, способно «подобно губке» впитать в себя современность. От Проспера Мериме до Юрия Петухова есть расстояние во времени и есть рецепция хореографа. Что заставило Вас расставить собственные акценты на образах новеллы?

Ю. П. Абсолютно верно: от Мериме до меня есть расстояние, и я пытался двигаться к нему навстречу. Мой Хосе сознательно идет на преступление, потому что в нем кипит страсть. Эта идея заложена в новелле, но ее как будто не замечали постановщики: все они смотрели только на Кармен, а не на внутренние терзания Хосе. Его образ, который претерпевает глубокие изменения по ходу сюжета у Мериме, невозможно оставить в стороне, не сопереживая ему. Поэтому мне и захотелось поставить акцент именно на этом образе.

Г. В. Музыку можно писать «в стол», а хореографию — нет. Мы не имеем возможности посмотреть интересные балеты прошлого в исполнении прославленных танцовщиков — многое утеряно. Сейчас появилась возможность сохранять балет на видео-носителях. Радует ли хореографов возможность взять запись балета «как в библиотеке» и получить посыл к созданию новых произведений?

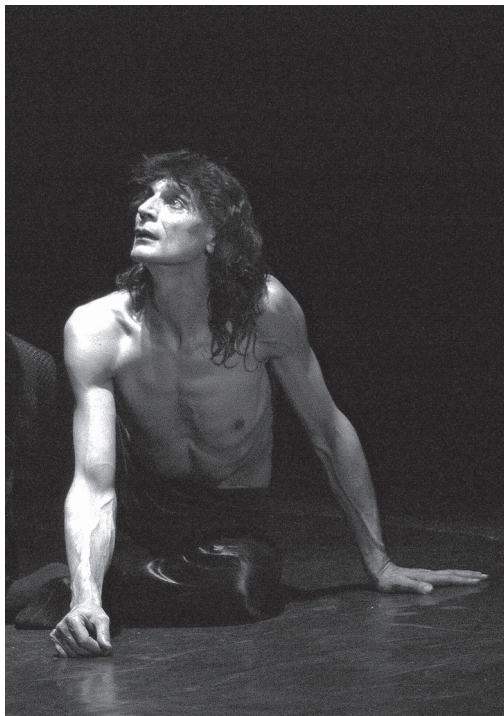
Ю. П. Конечно радует. Для балетмейстера очень болезненно, когда уходит его хореография. Теряется большое количество хореографических текстов и идей, но они через какое-то время возрождаются в других произведениях и в другое время. Хорошо, что сейчас есть возможность все сохранить на видео. Чем больше будет хореографических библиотек, тем лучше. Хореограф сможет посмотреть работы коллег, увидеть на записи свои ошибки и исправить их.

Г. В. Как Вы думаете, не живем ли мы в период кризиса творчества? Этот традиционный вопрос всегда волновал умы людей искусства. Что нас ждет впереди? Как будет развиваться хореография?

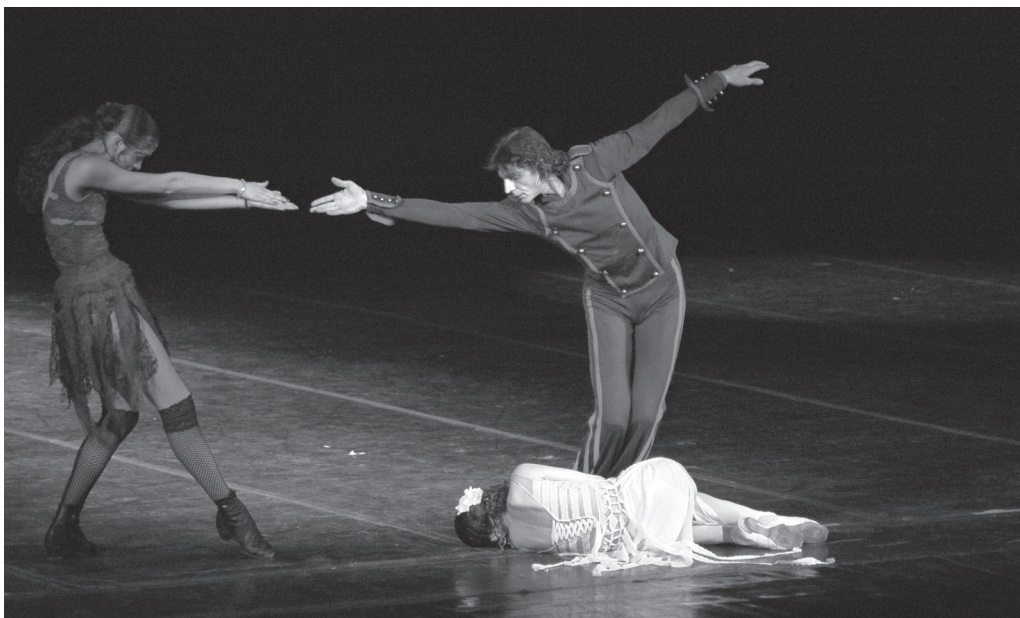
Ю. П. Творчество рождается в столкновении добра и зла, прекрасного и уродливого. По сути дела, художник не должен находиться в состоянии кризиса, он должен находиться в состоянии поиска. А кризис, мне кажется, это состояние ленивых, заторможенности и застой. В кризисе кто-то творит так: включает компьютер, берет чью-то готовую работу, листает ее и списывает целыми пластами



Л. Гринева (Микаэла),
А. Любомудрова (Кармен).
Фото из личного архива Ю. Н. Петухова



В. Аджамов (Хосе).
Фото из личного архива Ю. Н. Петухова



Сцена из балета «Дон Хосе. Страсти по Кармен». А. Любомудрова (Кармен),
В. Аджамов (Хосе), Л. Гринева (Микаэла). *Фото из личного архива Ю. Н. Петухова*

текст. Потом, придумывает, куда это можно вставить, и таким образом получается второсортное произведение.

Что нас ждет впереди? Кто бы знал... Искусство хореографии затратно. Раньше нашим достижением были уникальные спектакли большой формы. Теперь, если нет государственной или спонсорской заинтересованности, будут исчезать декорации, костюмы, сам балет. Но я верю, что хореография не умрет, пока жив человек.

Г. В. Современный хореограф в XXI веке должен ли сочинять так, как никто раньше не сочинял? Что вы можете сказать об ультра-авангардной хореографии?

Ю. П. Я считаю, что хореография прошла все возможные этапы, и если мы возвращаемся назад, то это не регрессия, а развитие по спирали. Все повторяется, только на другом уровне. Главное — это вкус. Когда я работал в театре Л. Якобсона «Хореографические миниатюры», мы в 2000 г. восстановили знаменитый «Роденовский цикл», созданный в 1958-м. Молодые солисты уже совершенно иначе воспринимали характер образов, видоизменяли и подход к движениям, и внутреннее содержание. В результате получилась современная интерпретация первоначальной хореографии.

Очень часто ультра-авангардная хореография создает механистический образ, который не может передать духовное состояние человека. Но если хореограф, к примеру, Джон Ноймаер, Иржи Килиан, вкладывает в свою работу серьезное содержание — то могут родиться действительно талантливые спектакли, которые интересны зрителю. Считается, что классику понимают все, в тоже время есть большое количество зрителей, которые не понимают классику, но с удовольствием смотрят ультрасовременные постановки, которые обращаются напрямую к чувствам, эмоциям. Русский танец это «душой исполненный полет», наполненный внутренней силой — так считают во всем мире. И даже в ультраавангардной хореографии эта особенность, свойственная только русским танцовщикам, остается.

Г. В. Юрий Николаевич, когда Вы находитесь в зале во время исполнения Вашего балета, чувствуете ли Вы, насколько увлечены зрители? Дает ли это Вам стимул создавать новые спектакли?

Ю. П. Наша задача — разбудить творческое восприятие прекрасного. Чувствую ли я, что зрители объединены общим состоянием? Я ощущал это на спектакле «Есенин»². Перед началом я наблюдал за зрителями, которые читали программку, но уже через 10–15 минут они программки убрали, и весь зал внимательно смотрел на сцену.

Вход зрителя в спектакль — очень важный момент. Он сакральный с одной стороны, и психологический — с другой. В спектакле ты создаешь новое творческое пространство и увлекаешь в него зрителя, который оказывается вне времени.

² Балет «Есенин» посвящен творчеству великого русского поэта Сергея Есенина. Музыка: С. Рахманинов, Д. Шостакович, Л.-В. Бетховен, В. Артемьев. Хореография и либретто Ю. Петухов. Драматический текст Д. Привалов. Сценография С. Пастух. Костюмы Г. Соловьева. Премьера состоялась на сцене Александринского театра в 2007 году.

Он поглощен восприятием происходящего на сцене и мысленно перемещается к героям, оказываясь рядом с ними. Самое сложное добиться такого результата, но когда это происходит, когда зритель увлечен твоим замыслом, значит можно считать, что спектакль удался. Это и дает стимул для новых работ.

Г. В. Могли бы Вы поделиться своими творческими планами?

Ю. П. Пока не готов раскрыть их. Сейчас я преподаю в Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой предмет «Искусство хореографа». Объясняю начинающим балетмейстерам, что такое разработка хореографического замысла, в которую должен входить сценарный план вместе с разбором сюжета, музыки, хореографии, сценографии и света. Все это нужно для того, чтобы увидеть произведение со стороны, и в целом грамотно реализовать творческий замысел.

Что будет впереди — никто не знает... Обстановка в мире сейчас тревожная, но надеюсь Россия выйдет на новый уровень и станет еще крепче. В Древнем Риме требовали «хлеба и зрелищ», так что если будет хлеб — будет и зрелище, а если будет зрелище — будет и балет. Я в этом уверен!

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 159.99

В. Л. Кокоренко

ПСИХОЛОГИЯ

ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:

ОПЫТ И ПОТЕНЦИАЛ.

ПО МАТЕРИАЛАМ КУРСА

«ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ» (Ч. 1)

Многие авторы, размышляя о балетном искусстве и его главных действующих лицах — артистах, единодушно отмечают высочайшую сложность этой профессии, требующей каждодневного труда, воли, таланта. При этом, пожалуй, никакая другая творческая деятельность не имеет настолько мощных противоречий: между растущим с годами мастерством танцовщика и снижающимися возможностями его телесного аппарата; между высокой эмоциональной чувствительностью, восприимчивостью и жесткой волевой регуляцией, устойчивостью к напряжению и стрессам; между творческой направленностью деятельности артиста и далеко не творческими условиями реализации этой деятельности; между выработанным индивидуальным исполнительским стилем и подчинением сценическому образу, идеям конкретного произведения и замыслу постановщика; между необходимостью выразить, донести до зрителя духовную сложность и философскую насыщенность многих балетных произведений и проблемой самому артисту понять эту смысловую нагрузку в силу молодого возраста и ограниченного жизненного опыта; между высокими ожиданиями окружающих к развитию личности артиста балета и отсутствием времени и условий для личностного роста, полноценного проживания и осмысления опыта, являющегося основой гармоничного развития зрелой творческой личности.

В системе профессиональной подготовки артиста балета на современном этапе прилагается множество усилий для насыщения образовательной среды разнообразием форм и педагогических технологий, которые, наряду с традиционными подходами и методами, выводят процесс на качественно новый уровень.

Модуль «Психология творческой деятельности», целью которого является создание условий для самопознания, саморазвития и самореализации личности посредством различных форм творческой деятельности, вошел в учебный план выпускного курса бакалавриата по специальности «Артист балета» 2014–2015 гг.

* * *

Задачи курса были соотнесены как с формированием общекультурных компетенций, предусмотренных стандартом по направлению «Хореографическое исполнительство», так и со спецификой предстоящей профессиональной деятельности.

1. *Расширение личностного и творческого опыта обучающихся.* Специфика хореографической деятельности, в частности, исполнительское искусство, требует от человека полной отдачи своему делу, занимает практически все его время. Узкая профессиональная специализация, несомненно — это путь к вершинам мастерства. Однако она же крайне ограничивает развитие всех других сфер жизнедеятельности личности. Поэтому, готовясь к профессиональной деятельности в области искусства, студентам важно постоянно разнообразить опыт, который может активно использоваться в работе над тем или иным сценическим образом, в понимании замысла постановщика спектакля, в построении конструктивных взаимоотношений с партнерами и коллегами, для быстрой и эффективной адаптации в труппе, театре и т. д.

2. *Развитие Я-концепции (системы представлений о самом себе).* Для успешной самореализации в хореографической деятельности артисту необходимо сознательное формирование профессиональных качеств, осознание собственной индивидуальности и неповторимости. Находясь в сфере высочайшей профессиональной конкуренции, артисту балета, помимо развития мастерства и поддержания физической формы, крайне важно работать над своей личностью, так как часто именно личность (харизма, яркое отличие от многих других, уникальность и своеобразие проявлений, высокая активность и свобода творческого поиска) при прочих равных условиях становится залогом потенциального успеха.

3. *Совершенствование навыков волевой и эмоциональной регуляции.* Все специалисты едины в понимании огромной значимости развития регулятивных навыков для артиста балета, профессия которого предполагает эмоциональную экспрессию в сочетании с выдержкой и терпением, мощную мотивацию и целеустремленность, дисциплинированность и организованность, тренировку и труд (часто вопреки состоянию низкого тонуса, усталости, отсутствию настроения) и т. д. Наши занятия создавали для тренировки эмоционально-волевой сферы обучающихся новые условия: отсутствие жесткой регламентации поведения и деятельности, минимизацию внешнего мотивирования и стимулирования (т. е. со стороны педагога), переход от внешнего контроля к самоконтролю. Тем самым моделировалась ситуация ближайшего будущего, когда, выпустившись из Академии, каждый сам будет решать: что и как ему делать, куда стремиться и чем заполнить время своей жизни.

4. *Получение и осмысление опыта группового и ролевого взаимодействия.* Профессиональная деятельность артистов балета являет собой сложное сочетание индивидуальной формы труда, совместной с партнером и коллективной. Поэтому для них весьма актуальными являются развитые коммуникативные умения: чувство партнера и доверие к нему; в групповой работе — формальное

и неформальное лидерство, умение подчиняться лидеру и соответствовать групповым нормам, оказание влияния и противостояние возможному деструктивному влиянию других, гибкое распределение функций в группе для решения конкретных задач (например, в творческих проектах), ориентация деятельности и отношений на итоговый результат и др.

5. *Получение опыта генерирования идей и их творческой реализации.* Для любого артиста крайне важна профессиональная реализация способностей, мастерства и творческих замыслов. Современный динамичный стиль жизни, возможность не только принимать участие в реализации разнообразных творческих проектов, но и самому предлагать интересные проектные идеи, позволяет артисту быть более активным и востребованным, осваивать новые функции в профессиональной творческой сфере.

* * *

Программа модуля «Психология творческой деятельности» опирается на следующие научные подходы:

1. *Ресурсный подход*, в котором ресурсы рассматриваются как

– средства к существованию, возможности людей и общества; все то, что человек использует, чтобы удовлетворить требования среды;

– как жизненные ценности, которые образуют реальный потенциал для совладания с неблагоприятными жизненными событиями [1].

Одним из оснований ресурсного подхода является принцип «консервации» ресурсов, который предполагает возможность человека получать, сохранять, восстанавливать, преумножать и перераспределять ресурсы в соответствии с собственными ценностями. Посредством такого распределения ресурсов человек получает возможность адаптироваться к вариативному ряду условий жизненной среды.

Различают два класса ресурсов: личностные и средовые. Личностные ресурсы (психологические, профессиональные, физические) представляют собой навыки и способности человека. Средовые ресурсы отражают доступность для личности помощи (инструментальной, моральной, эмоциональной) в социальной среде (со стороны членов семьи, друзей, специалистов) и материальное обеспечение жизнедеятельности людей [2].

Л. В. Куликов [См.: 3] к наиболее изученным личностным ресурсам относит активную мотивацию преодоления, отношение к стрессам как к возможности приобретения личного опыта и возможности личностного роста; силу Я-концепции, самоуважение, самооценку, ощущение собственной значимости, самодостаточность; активную жизненную установку; позитивность и рациональность мышления; эмоционально-волевые качества; физические ресурсы – состояние здоровья и отношение к нему как к ценности. Личностные ресурсы могут быть представлены как система способностей человека к устранению противоречий личности с жизненной средой, преодоления неблагоприятных жизненных обстоятельств посредством трансформации ценностно-смыслового

измерения личности, задающего ее направленность и создающего основу для самореализации.

Занятия в рамках курса «Психология творческой деятельности» дают возможность будущим артистам балета не только познавать и критично оценивать собственные личностные ресурсы, но и наращивать ресурсный потенциал за счет осмысления нового опыта в самораскрытии и открытии внутреннего мира другого человека, повышения самооценки и чувства собственной значимости, включенности в обогащающее общение, активизации фантазии и воображения.

2. Деятельностный подход. Согласно данному подходу, развитие личности человека определяется тем, в какие виды деятельности и под влиянием каких мотивов он включается, какие переживания эти виды деятельности вызывают [4].

Разнообразные формы общения включены в совместную деятельность: люди не просто соприкасаются в процессе выполнения различных функций, но и всегда общаются в некоторой деятельности, «по поводу» нее. Посредством общения деятельность не только организуется, но и обогащается, — в ней возникает общность, новые связи и отношения. Качество межличностных отношений в группе зависит от содержания деятельности, осуществляемой группой, от общественной ценности самой этой деятельности, от мотивов, под влиянием которых люди в нее включаются [5].

На занятиях деятельностный подход реализовывался, с одной стороны, в создании наиболее благоприятных условий для разнообразных видов творческой деятельности, в которых каждый мог бы быть успешен (рисования, сочинения, импровизации, постановке спектакля, создания некоего творческого продукта). С другой стороны — в построении и поддержании разнонаправленного конструктивного общения, сопровождающего творческую деятельность. Такое общение предполагает сочетание высокой степени свободных проявлений каждого с чувствованием и пониманием границ других людей, умение высказывать свою точку зрения и находить общую позицию в группе, а также безоценочность суждений в отношении личности и творчества других.

3. Когнитивно-поведенческий подход основывается на том, что поведение человека регулируется сложными взаимодействиями между внутренними явлениями (убеждения, ожидания, самовосприятие) и факторами окружения. Изменение способа мышления о себе и о мире меняет эмоциональную окраску переживаний и поведение в сторону его большей рациональности, более полного соответствия эмоций и поведения социальным реалиям и окружающему миру. Также, осваивая новые способы реагирования и модели поведения, человек становится способным влиять на социальную ситуацию, выстраивать более эффективные варианты взаимодействия с окружающими, накапливать опыт успеха и переносить его в новые условия своей жизни, расширять возможности выбора совладающих стратегий при стрессах и кризисных состояниях.

В рамках подхода [6] активно используются научение (в том числе через наблюдение за успешными моделями поведения и деятельности), позитивное подкрепление, моделирование. Посредством вербальных и образных воспроизведений

человек производит и сохраняет свой опыт таким образом, что он служит ориентиром для будущего поведения. При формировании позитивного опыта важен метод проб с высокой вероятностью успешного результата. При высокой вероятности ошибок и неудач более целесообразно использовать способность к символизации, предвидя вероятные последствия возможных действий, т. е. изменять поведение и решать проблемы, не обращаясь к действительной реализации проб и ошибок. Большое значение в данном подходе придается саморегулированию, которое складывается из трех значимых компонентов: самоподкрепления, критического оценивания поведения и деятельности (как по внутренним нормам личности, так и общественным нормам или ценностям эталонной группы), удовлетворенности собой (эмоциональной самооценки). Важным ценностным понятием в этом подходе является самоконтроль поведения человека. Самоконтроль имеет место, когда человек не повторяет автоматически заученные в прошлом стереотипы своего поведения, а способен выбирать способ поведения в настоящем.

* * *

Искусство балета, несомненно, можно отнести к психологическому типу творчества. Карл Густав Юнг отмечал, что «психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы прочувствовать обычное сознание» [7, с. 127].

Занятия были построены таким образом, чтобы создавать условия для получения разнообразного личностного и социального опыта, свободных спонтанных реакций, генерирования творческих идей, разнопланового взаимодействия участников друг с другом. Были предложены темы и техники рисунка (индивидуальное, парное и групповое рисование); техники коллажа и раскрашивания; приемы работы с фольгой и проволокой (для творческого опыта с объемными формами); разработка и реализация группового творческого проекта; арт-технологии «Юбилей» и «Веер»; изготовление кукол-марионеток, сочинение пьесы и постановка кукольного спектакля; боди-арт. Каждая из предлагаемых тем и техник давала возможность узнать что-то о себе (степень своей активности в отсутствии жесткой регламентации и контроля, креативность, умение соотносить идею с имеющимися ресурсами, готовность к экспериментированию, умение быть эффективным в ситуации неопределенности), по-иному взглянуть на своих товарищей по группе (лидерский потенциал, готовность услышать другого, эмпатия, оказание поддержки), получить опыт группового взаимодействия при решении творческих задач (вариативное распределение ролей в группе под задачу, мотивирование, контроль за процессом и результатом, выдвижение идей и аргументация собственной позиции). Обсуждение творческого процесса, внутреннего плана художественной работы позволяло осмыслить полученный опыт, естественным образом встраивая его в Я-концепцию, мировосприятие и систему взаимоотношений.

* * *

Скульптуры из фольги

Для творчества использовалась пищевая фольга. Фольга — очень благодарный материал. Он легко податлив любому движению, в зависимости от актуального эмоционального состояния и исследовательской активности его можно скручивать и мять, соединять отдельные части в единое целое (что не всегда удается сделать, например, с глиной) и без ущерба для результата отделять лишнее. Из фольги можно делать объемные и плоскостные работы, скульптура из фольги легко и уверенно стоит на поверхности. Воплощенная в этом материале идея принимает любую форму, может трансформироваться неоднократно, то есть у автора есть возможность продолжать мыслить, следуя руками за полетом воображения. За счет глянцевой и матовой поверхности можно реализовывать идеи взаимодополняемости, единства противоположностей, дифференциации фигуры и фона. Свет, отражаясь во множестве граней скульптуры, удивительным образом передает эмоциональное состояние персонажей, созданных автором, придает форме движение. При этом фольга абсолютно скрадывает любые несовершенства выполнения, избавляя от необходимости оправдываться «хотелось сделать не так... не совсем получилось...». Поскольку фольга легкодоступный и недорогой материал, участники с удовольствием осваивают крупные и мелкие формы, не ограничивая свой замысел соображениями экономии, экспериментируют с различными способами реализации предложенных тем. В зависимости от конкретных задач и эмоционального настроения участников можно предложить одну (например, «Дуэт») или несколько тем для того, чтобы каждый мог выбрать наиболее интересную и актуальную для себя («Жизнь в танце», «Тайны и Секреты», «Животное», «Я памятник себе воздвиг...»).

Изготовление кукол-марионеток, сочинение пьесы и кукольный спектакль

В этой многоэтапной работе участники проходят большой путь от загадывания желаний, которое каждый вкладывает в свое будущее творение, через освоение технологии изготовления простейшей куклы-марионетки, волей автора приобретающей свою неповторимую индивидуальность. Прическа, выражение лица, очки или борода, озорные косички в разные стороны или цыганский платок, пиратская треуголка и шпага. Вдохнув жизнь в своих героев, через знакомство и сочинение сказки — в спектакль. Благодаря этому, каждый получает удивительную возможность — побыть творцом, воплощая себя. Ведь человек создает куклу не столько из имеющихся материалов, сколько из своего внутреннего мира, своих желаний, фантазий, своего прошлого, настоящего и даже, возможно, будущего.

А дальше — все как в жизни. Участники организуют взаимодействие между собой, чтобы придумать некую жизнь (сказку, историю), которая будет наполнена

приключениями, сулящими героям потери или приобретения, кто знает?.. И как в жизни — сумел придумать или нет, успел подготовиться или импровизируешь на ходу — время вышло, твой выход — играй, живи! Сочинение сказки зависит от эффективной организации групповой работы: взаимодействия между участниками, четкого понимания цели, деятельности лидера, распределения функций, контроля времени. Огромное значение имеет ответственность — здесь коллективная, групповая, — при которой каждый сам для себя решает: разделять эту ответственность и нести, или «спрятаться» за группу, отдав свою часть ответственности другим. Крайне важен эмоциональный фон, настрой, состояние в котором находятся все и каждый в отдельности. Для рефлексивного анализа представляют интерес не только сюжетные коллизии сказки, идея, мораль, которую автор и актер в одном лице несут зрителю, но и оценка личного вклада участника в общее дело, степень его активности, способность предложить и отстаивать свою идею, и в тоже время, готовность идти на компромисс.

Особо значимой является высокая степень спонтанности, поэтому времени на сочинение сказки дается минимум, репетиций нет вовсе. Только в этих условиях есть возможность для проживания ярких эмоциональных состояний, живого взаимодействия, напряженного внимания, непосредственного самовыражения, раскрытия собственного потенциала, о котором даже не подозревал, рождения нового — ведь, по сути, только это и есть творчество.

Спектакль имеет другие возможности по сравнению с сочинением или рассказыванием сказки, истории. Сочинение сказки — это фантазирование, грезы, мечты, и в этом многие преуспели. Но как мало этих фантазий воплощается в жизнь! Сколько прекрасных идей, сколько доброго и хорошего так и остается в мечтах, становясь всего лишь призрачными воспоминаниями! Спектакль же — это реальность, пусть символическая, но реальность: зримая, слышимая, чувствуемая всеми. Идея воплощенная — значит живая.

Только после проигрывания спектакля начинают быть осязаемы вещи, которые на уровне сочинения сказки были не видны. Сказка, которая сочинялась участниками с воодушевлением и полным удовольствием от общения друг с другом, в спектакле вдруг оказывается пустой болтовней и самолюбованием; герои — безлики и пассивны, и ничего не происходит кроме чтения красиво составленного текста «за кадром». Только после спектакля (или уже в процессе него) приходит понимание, что в спектакле, как и в жизни, обязательно необходимо что-то делать, нужны действия, поступки, события, иначе и жизни-то никакой нет. Недаром в пьесах герои именуются «действующими лицами».

Таким образом, результатом этой арт-технологии являются различные внутренние психические и психологические изменения у участников творческого процесса. К ним можно отнести: активизацию процессов самосознания личности (самопознания, самоотношения, саморегуляции), приобретение и рефлексирование нового опыта (межличностного взаимодействия в группе, организации необходимых условий для получения успешного результата), апробацию новых для личности моделей ролевого поведения, раскрытие личностного и творческого потенциала, определение «зоны ближайшего развития».

Арт-технология «Веер»

Работа с веером позволяет участникам соприкоснуться с прекрасным объектом, несущим в себе историю предметной культуры человечества, традиции использования веера в разных временах и странах. Изготовив его по специальной технологии с бамбуковыми палочками, применяя собственные идеи для смыслового наполнения, украшая самыми неожиданными материалами, каждый может увидеть в получившемся веере отражение мыслей и чувств автора, оригинальность мышления и позиционирования себя окружающим, причудливое переплетение личностного начала автора и культурно-исторической традиции самого предмета.

Все вместе мы обсуждаем, как в получившемся результате символически отражены базовые черты характера автора, которые являются внутренним строем личности, рано проявляются и проходят через всю жизнь. Они могут быть положительными и отрицательными, а чаще всего — это одна черта, свойство, становящееся нашим достоинством или слабостью в зависимости от ситуации; не случайно ведь говорят «Недостатки — это продолжение наших достоинств» (с психологической точки зрения — это абсолютная правда). С ними нельзя не считаться, они и есть то главное, что отличает каждого из нас от других. Благодаря этим главным чертам характера, мы набираем жизненный опыт, способны противостоять невзгодам и достойно переносить трудности. Предметом группового и индивидуального анализа становятся две стороны веера — внешняя, символически отражающая «Я — для других», и внутренняя — «Я — для себя». Участники задумываются, какие мои особенности, потребности, вкусы, привычки проявились в тех или иных элементах веера? В чем сходство и различие между внешней и внутренней стороной веера? С чем это связано? Как это сочетается с культурно-психологическим символизмом (цвет, форма, величина, идеи и смыслы) и функциональным назначением веера как предмета?

Логическим завершением, придающим работе с веером смысловую наполненность и цельность, становится мультимедийный просмотр коллекции вееров различных эпох, стран, стилей.

Арт-технология «Юбилей»

Будучи проективной, арт-технология «Юбилей» выявляет цели и жизненные ценности личности; создает условия для выстраивания целостной временной перспективы в неразрывном единстве прошлого, настоящего и будущего; дает возможность мечтать (настолько, насколько сам осмелишься); приглашает в мыслях и в реальности (на бумаге) выстроить свою жизнь такой, какой хочется. Знаем ли мы, чего хотим — в профессии, в искусстве, в жизни? Можем ли оценить значимость совершаемого выбора не столько для настоящего, сколько для будущего? Жизнь артиста балета — миг между еще мечтой и уже воспоминанием...

Пока пишем работу — не просто взрослеем, старимся. Из фантазий о будущем так многое становится понятным: как все мы похожи в своих желаниях сохранить здоровье, состояться в любимом деле, быть вместе с близкими людьми, понять

что-то важное в жизни и рассказать об этом детям. От пристального взгляда в себя застреваешь в безвременье и от этого особенно остро чувствуешь сегодняшний день и себя в нем. Вот чистый лист и ручка, пауза, «... не знаю, что писать», затянувшаяся пауза становится пугающей; вот чья-то жизнь на одном листе уместилась, и все в ней четко, последовательно и стройно; вот — несколько листов и не вся жизнь, а только предисловие к ней, но время кончается, а ты, кажется, только начал и вошел во вкус...

Психологическим результатом этой арт-технологии становится активизация процессов личностного роста будущих артистов балета, более четкое понимание системы индивидуальных смыслов и ценностных ориентаций в профессии и жизни, осознание значимости жизненного периода, связанного с обучением в Академии.

Групповые рисунки на тему «Анима и Анимус»

Для этой темы группа была разделена на две части — юноши и девушки работали отдельно на больших форматах бумаги. Предварялось это групповое творчество мини-лекцией об идеях Карла Густава Юнга о целостности личности и сбалансированности ее взаимодополняемых частей — мужского и женского начала в каждом человеке. «Анимус» — дух; выражающий рациональность, силу, агрессивность, выносливость, стремление к свободе, поиску и экспериментированию. «Анима» — душа; эмоциональность, слабость, забота, сохранение, традиция. Проявления человека в поведении, деятельности и общении во многом связаны с тем, какое начало — мужское или женское — выходит на первый план, требует удовлетворения, влечет и побуждает. Но и жизнь, конкретные события и ситуации требуют от человека определенных качеств — решительности или осторожности, негибкости или гибкости, активности или терпеливого ожидания — стимулируя и укрепляя то или иное начало.

Девушки воплощали на листе свое понимание мужского начала («Анимус»), а юноши — женского («Аниму»). Тема в сочетании с гендерно-групповым способом творческого исследования вызвала большой интерес студентов, стимулировала активное взаимодействие в пространстве общих рисунков, дала возможность проявить индивидуальные представления о мужском и женском в личности, культуре и искусстве, а также обсудить и выразить проблемы гендерных взаимоотношений, столь актуальные для молодежи.

Творческий проект «Сказка для балетных детей»

Этот особый опыт групповой творческой деятельности оказался чрезвычайно значимым практически для каждого участника. К традиционному в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой празднику «Первый выход на сцену» очень хотелось сделать какой-то интересный памятный подарок для детей. Из этого родился проект, получивший название «Сказка для балетных детей».

На первом этапе каждому участнику занятий было дано задание записать по три ассоциации, связанные с собственным опытом жизни в танце, своим чув-



А. Лукина.
Коллаж на свободную тему.
Картон, бумага,
самоклеящаяся пленка



А. Кулиев.
Коллаж на свободную тему.
Картон, бумага, самоклеящаяся пленка



А. Кулиев.
Марионетка «Н. В. Гоголь».
Ткань, пластик, бумага



О. Макарова.
Марионетка.
Ткань, пластик, бумага

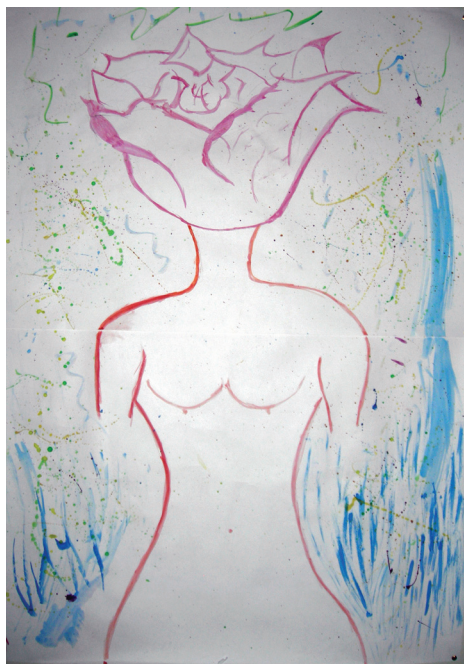
ствованием балета, трудом освоения мастерства, пониманием совершенства и уникальности этого искусства. Так появились «красота», «труд», «совершенство», «музыка», «любовь», «мечта», «жизнь», «гармония», «радость», «счастье», «полет», «мастерство», «успех»... Из этих слов, наполненных смыслом и живыми чувствами каждого, нужно было всем вместе сочинить сказку для детей, которые



Р. Шакирова. Веер.
Картон, бумага, ткань, бамбук



Н. Цхвитария. Веер.
Картон, бумага, ткань, бамбук, перья



Групповая работа. «Анима».
Бумага, акварель, гуашь

только-только открывают для себя мир балетного искусства в стенах Академии. Было много активности и масса идей, многие из которых достойны воплощения в отдельную историю, но требовалось выбирать, определяться, прорабатывать сюжет, героев и детали повествования. Творческий полет мысли сталкивался с критикой, дядюшка Петипа уступил место главным героям сказки — детям —

брату и сестре, которые начали учиться балету, привидения вагановского училища скрылись в тени прекрасного Дворца Танца, в сюжетной линии переплелись неокрепший талант и звездная болезнь, предательство, разочарование и всепрощающая любовь, которая все меняет и ставит на свои места. Сказка — есть! Теперь — книга. Она должна быть большой и красивой, конечно — с картинками, названием и именами всех авторов. И вот кто-то «старит» бумагу для написания текста, несколько человек делают наброски иллюстраций к разным частям сказки, кто-то сосредоточился на обложке.

Это — то, что на поверхности творческого процесса. А внутри...

Критика, спор, эмоции, столкновение, обида, смех, ступор, идея, критика. Занятие закончилось, надо бежать на «классику», успеть переодеться, разогреться, сюжет не додуман, оставлен до завтра «на свежую голову», окрашенные страницы сохнут, карандашный набросок ждет... Завтра.

Сегодня. Времени нет. Успеем? Набросок ждет, но автора нет, кисточку берет другой. Двигаемся. Суета осталась вчера. Сегодня — острое чувство каждой минуты, желание успеть и сосредоточенность на результате. Споры — что лучше, «я не могу», «не умею», «я не художник», «не буду» — вчера. «Что еще делаем?», «как скрепить?», «я делаю, а вы смотрите и контролируете, чтобы не перепутать страницы», «спокойно! Успеваем!» — сегодня. Готово. Надо бежать, чтобы успеть в Эрмитажный театр на праздник. Но несколько минут все вместе мы стоим вокруг книжки, получившей название «Флик-Фляк», чтобы прочувствовать и запомнить, перелистать страницы, понять, что очень нравится и насладиться этим, найти свое имя в списке авторов и даже пометчать — а вдруг эту книжку потом отдадут в наш музей?..

Подводя итоги проекта, группа отмечала, что невероятно важным был опыт успешного совместного взаимодействия с результатом, который большинству очень понравился. Оказалось, что можно договориться, найти взаимоприемлемое решение, доверить другому начатую тобой работу и искренне радоваться хорошему завершению, с верой в себя и смелостью взяться за начатую кем-то работу и достойно довести ее до конца. Оказалось, что общий успех воодушевляет и наполняет, что общая сложная задача объединяет и сплачивает, дает возможность проявить лучшее, что есть в каждом и во всех вместе.

Коллаж на тему «Грани моего «Я»

Техника коллажа обеспечивает равенство возможностей для каждого, повышает самооценку, развивает умение имеющимися средствами выражать свои чувства и мысли, позволяет реализовать оригинальность и уникальность личности, проявляет скрытые потребности и желания, противоречия между поставленными целями и выбранными стратегиями достижения, а также расширяет границы мировосприятия человека [8]. По отзывам самих участников — интересно было определиться с тем, какие стороны своей личности отразить с помощью символических средств (образов, цвета, формы выбираемых фрагментов, особенностей их структурирования на листе), найти наиболее точные художественные средства

для воплощения идеи, соотносить собственное восприятие с тем, как твою работу, а, значит, и грани твоего «Я», воспринимают другие, увидеть отражение знакомых тебе черт или удивиться тому, чего не замечал прежде в себе и других.

Рисунок в технике «Монохромный гризайль»

Участникам предлагается сделать рисунок, используя только один цвет и множество его оттенков, которые получаются смешиванием выбранного цвета с белым. В сочетании с определенной темой (например, «Место, где всегда хорошо», «Мое настроение», «Вдохновение», «Я помню...» и др.), техника дает возможность глубоко сконцентрироваться на смыслах и переживаниях образов, развивает умение лаконичными средствами передавать тонкие эмоциональные нюансы через работу с формой и множеством оттенков одного цвета. Ограничение одним цветом и его оттенками создает условия для гармонизации зрительного восприятия, тренирует чувство красоты, оттачивает строгость и чистоту художественного вкуса, что исключительно важно для развития творческого потенциала и наращивания мастерства артиста балета.

* * *

Представленные выше арт-технологии в итоговом опросе были отмечены студентами как наиболее впечатляющие, глубоко затрагивающие многие стороны личности, продуктивные для творческого исследования взаимоотношений профессии и жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Муздыбаев К.* Стратегия совладания с жизненными трудностями. Теоретический анализ // Журнал социологии и социальной антропологии. Том 1. 1998. № 2. С. 100–109.
2. *Калашникова С. А.* Личностные ресурсы как интегральная характеристика личности // Молодой ученый. 2011. № 8. С. 84–87.
3. *Куликов Л. В.* Психогигиена личности. Вопросы психологической устойчивости и психопрофилактики: Учебное пособие. СПб.: Питер, 2004. 464 с.
4. *Штейнмец А. Э.* Психология. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 288 с.
5. *Андреева Г. М.* Социальная психология. Изд. 3. М.: Наука, 1994, 325 с.
6. *Бандура А.* Теория социального научения. СПб.: Евразия, 2000. 320 с.
7. *Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. / Юнг К. Г. Собрание сочинений. Том 15. М., 1992. С.127
8. *Кокоренко В. Л.* Арт-технологии в подготовке специалистов помогающих профессий. Учебно-методическое пособие. СПб: Изд. «Речь», 2005. 101 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 781

А. Е. Полеха

О РАЗВИТИИ СЛУХА ДЖАЗОВЫХ МУЗЫКАНТОВ (ПО АМЕРИКАНСКИМ МЕТОДИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ)

Понятие «джазовое сольфеджио» в российском музыкальном образовании практически не употребляется. В программах колледжей и вузов этот предмет значится либо как «сольфеджио», либо как «стилевое сольфеджио». В связи с отсутствием специфических требований к данным дисциплинам, ведущими преподавателями таких курсов становятся преимущественно джазовые пианисты или педагоги-теоретики академического направления. Результаты подобных «экспериментов» особенно ярко проявляются на вступительных экзаменах в ВУЗ.

Выпускники училищ или джазовых колледжей на испытаниях по теории музыки зачастую показывают низкий уровень знаний и слуховых навыков. Стоит отметить, что в большинстве случаев инструменталисты оказываются более осведомленными в области джазовой гармонии, а вокалисты охотнее и легче справляются с заданиями на интонирование интервалов и аккордов. Сольфеджирование и чтение с листа (иногда даже известных джазовых стандартов!) вызывает, как правило, большие трудности и у инструменталистов, и у вокалистов. Получается, что отдельные элементы музыкальной ткани (интервалы, аккорды, аккордовые цепочки) абитуриенты способны распознавать на слух и интонировать, а применить свои знания в конкретных музыкальных примерах оказывается труднее. Отсутствуют навыки чтения джазовых ритмов, особенно в случаях с вокалистами (понятий «свинговый ритм» или «триольная пульсация» некоторые из поступающих даже не слышали). Проблема воспитания слуха джазовых исполнителей кроется, на наш взгляд, еще и в том, что музыкальный материал, предлагаемый для освоения (сольфеджирование, ритмические задания, диктанты и т. д.), стилистически часто не соответствует специализации и музыкальному мышлению обучающихся.

Хотелось бы со стороны взглянуть на положительный опыт американского джазового образования, чтобы увидеть возможные пути развития столь важной и перспективной дисциплины — джазовое сольфеджио.

Система музыкального образования в Америке имеет ряд особенностей, о которых следует упомянуть хотя бы в нескольких словах. На данный момент здесь не существует института детских музыкальных школ — столь привычного

и важного звена для нашей системы обучения. В соответствии с традициями Соединенных Штатов начальное музыкальное образование включено в структуру школьного обучения, но не как обязательный, а как дополнительный предмет. То есть любой желающий уже в начальных классах школы может вполне достойно владеть базовыми навыками игры на духовых или ударных инструментах, а также петь в хоре или играть в школьном оркестре. Однако теоретическим дисциплинам (теория музыки, сольфеджио, гармония) уделяется скромное внимание, только лишь в качестве первооснов для овладения техникой игры на инструментах. Если будущий студент хочет продолжить свое образование в сфере музыки, то перед ним предстает достаточно большой выбор учебных заведений, среди которых колледжи и университеты. Причем, зачастую особой разницы между колледжами и университетами нет, так как это названия не разных уровней образования, а разных типов организации обучения.

В современной американской системе музыкального образования существует два основных пути, пойдя по которым и студенты, и музыканты-любители могут совершенствовать свои слуховые навыки. Первый — это традиционное обучение в джазовых колледжах или университетах, второй — самообразование, дистанционное обучение и интерактивные курсы.

Развитию слуха в американской системе профессионального джазового образования уделяется большое внимание наряду с изучением теоретических предметов. В учебных программах большинства музыкальных колледжей и университетов США отдельным предметом значится курс «развития слуха» — «Ear Training». Иногда этот курс заменяет сольфеджио, иногда просто соседствует с ним. Для этих курсов преподаватели создают собственные методики, выпускают специальные сборники и учебные материалы. Интересен, на наш взгляд, тот факт, что не всегда авторами таких учебных пособий являются преподаватели теоретических дисциплин, а вопросами воспитания слуха, напротив, часто занимаются педагоги-инструменталисты.

Положительный опыт джазового образования США свидетельствует об эффективности такого подхода. Вот несколько примеров методических курсов, занимающихся развитием слуха джазовых музыкантов:

- **Специализированные курсы сольфеджио и развития слуха:** «Развитие слуха для джазовых музыкантов» Джейми Аберсольда [1]; «Работа над развитием слуха» Донована Миксона [2]; «Антология мелодий для пения с листа» Бенжамина Кроуэлла [3]; «Продвинутый курс развития слуха для джазовых музыкантов» Дэвида Бейкера [4];
- **Смежные курсы теории, гармонии и импровизации, нацеленные также на развитие слуха:** «Курс теории музыки в Беркли» Пола Шмелинга [5]; «Теория джазовой музыки. Развитие слуха» Шелтона Г. Берга [6]; «Джазовая гармония» Энди Йаффе [7]; «Гармония» Барри Неттлса [8]; «Как играть и импровизировать» [9] и видео-курс «Любой может импровизировать» [10] Джейми Аберсольда);
- **Авторские курсы, предназначенные для музыкантов отдельных специальностей:** «Основы развития слуха для гитаристов и бас-гитаристов» Гари Уиллиса [11] и др.

Каждый сборник — результат выстроенной авторской системы, поэтапное прохождение которой обеспечивает желаемый результат. Общей тенденцией перечисленных методических пособий является их строгая нацеленность на создание прочной теоретической базы для выработки слуховых навыков. Несомненными плюсами подавляющего большинства сборников являются аудио- и видео-приложения, обеспечивающие эффективность методик. Эти учебники могут быть востребованы и в рамках учебных программ колледжей или университетов, и как материал для самостоятельной работы студентов.

Среди представленных нами авторов хотелось бы особо выделить одного, имя которого навсегда вошло в историю джазового исполнительства и образования и стало почти нарицательным. Речь идет о знаменитом Джейми Аберсольде. Это широко известный в джазовых кругах саксофонист и педагог, составитель сборников для обучения импровизации (около 120 различных выпусков), автор системы «минус 1». Его методика, созданная еще в 1970-е гг., получила широчайшее применение и в последние десятилетия используется не только в инструментальном (как это изначально было задумано автором), но и в вокальном музицировании.

Однако для нас педагогический опыт Дж. Аберсольда представляет интерес и с иной стороны. Помимо методики обучения джазовой импровизации он разработал особый подход к системе развития слуха, используя свои прошлые наработки в области фонограмм-минус.

Сборник под названием «Ear Training» автор начинает небольшой вступительной статьей о важности развития музыкального слуха, советует джазовым музыкантам повсюду брать с собой хроматический камертон, чтобы иметь возможность сравнивать окружающие музыкальные и немusикальные звуки и соотносить их по высоте. Таким образом, считает Аберсольд, слух становится более чувствительным и более активным.

Структура сборника проста: первая часть полностью посвящена интервалам, трезвучиям и септаккордам, а вторая — нонаккордам в различных гармонических сочетаниях. Каждой части сборника сопутствует аудио-приложение на CD-диске. Целью данного пособия по развитию слуха является выработка навыков безошибочного определения структуры сложных джазовых аккордов (в том числе и с различными альтерациями). В сборнике нет никакой нотной графики (автор не ставит перед собой задач научить свою аудиторию записывать нотами то, что угадывается на слух), а все примеры интервалов и аккордов представлены в буквенно-цифровом формате.

Особенностью методики Аберсольда, как и многих других американских пособий, является то, что аудио приложение — это основная часть системы «Развития слуха», а сборник — лишь приложение к звуковому материалу, своеобразное руководство. Студент прослушивает музыкальный пример звучания (интервалы и аккорды) лишь после рекомендаций автора относительно каждого отдельного созвучия. Дж. Аберсольд советует базировать свои слуховые представления на образно-ассоциативных рядах, построенных на интонациях основных тем наиболее известных джазовых стандартов. В одном из упражнений он дает названия джазовых тем, начальные интонации которых соответствуют восходящим или нисходящим интервалам (от секунды до октавы, включая тритон). Однако, приводя

в пример конкретные музыкальные произведения, Дж. Аберсольд делает оговорку: «Если вы не знакомы с этими песнями, то их названия не помогут в определении интервалов» [1, с. 20]. Педагог советует самостоятельно познакомиться с рекомендованными стандартами, а также попробовать подобрать собственные примеры на каждый интервал.

Этот метод очень эффективен для джазовых музыкантов, так как их представления о звуковысотности и соотношении звуков носят в основном образно-эмоциональный характер. Довольно часто в педагогической практике встречаются студенты-вокалисты, которые при запоминании или определении на слух интервалов используют метод ассоциаций. Чаще всего сопоставляют звучание интервалов или аккордов в мелодическом виде с интонациями «хитовых» песен. Реже используются зрительные или образные ассоциации. Зная эту особенность мышления джазовых исполнителей или же, наоборот, сознательно провоцируя их на подобные реакции, Дж. Аберсольд в своей методике говорит о «минорной» и «мажорной» секундах, терциях, секстах (в то время как в отечественной музыкально-теоретической системе мы пользуемся понятиями «малая» и «большая»).

В Америке нет единой повсеместно принятой в джазовой музыке системы буквенно-цифровых обозначений интервалов и аккордов, но есть ряд похожих взаимозаменяемых вариантов. Система обозначений, которой пользуется Аберсольд — это один из подобных случаев. В прилагаемой таблице даны обозначения интервалов (от прима до октавы), которые относятся к буквенно-цифровой системе, а также используются дополнительные значки:

Отечественная система				Американская система			
Созвучие		Буквенно-цифровое обозначение		Consonance		Alpha-numeric designation	
Интервалы							
Прима				Unison			
чистая		ч1		Perfect		P1	
Секунда				Second			
большая	малая	б2	м2	Major	Minor	M2	-2
Терция				Third			
большая	малая	б3	м3	Major	Minor	M3	-3
Кварта				Fourth			
чистая	увеличенная	ч4	ув4	Perfect	Augmented	P4	+4
Квинта				Fifth			
чистая	уменьшенная	ч5	ум5	Perfect	Diminished	P5	o5
Секста				Sixth			
большая	малая	б6	м6	Major	Minor	M6	-6
Септима				Seventh			
большая	малая	б7	м7	Major	Minor	M7	-7
Октава				Octave			
чистая		ч8		Perfect		8	

Система обозначений джазовых аккордов базируется на принципах обозначения интервалов. Однако и по сей день в джазовых сборниках фигурируют различные варианты обозначений аккордов.

В процессе работы над аккордами Аберсольд советует сначала просто определять основной звук (бас аккорда), записывать всю последовательность буквами, а затем прослушивать ее снова и снова для того, чтобы каждый раз вносить добавления: краска аккорда, состав, альтерации и т. д. Также полезным методом для джазовых музыкантов он считает подбор по слуху этих аккордов в нужном расположении и с надстройками (для того, чтобы развивался навык аккомпанемента и чтения цифровок).

Вторая часть сборника (соответственно, и второй диск) предъявляет к обучающемуся новые, более строгие требования, а автор устанавливает последовательность действий в процессе работы над каждым треком:

- прослушивание последовательности септаккордов,
- пение басовой линии (основных звуков септаккордов),
- запись буквами последовательности звучащих аккордов,
- пропевание всех звуков (основной, терция, квинта и септима), составляющих септаккорд,
- импровизация (пение и игра) на аккорд при участии добавочных тонов (такие альтерации как +-9,+11, 13).

Таким образом, в процессе развития слуха Аберсольд выводит на первый план интонирование, дает подробные рекомендации к освоению того или иного упражнения, пошагово ведет своих студентов к основной цели.

Особо хотелось бы отметить чувство юмора и доброжелательность Дж. Аберсольда, помогающие настроиться на приятные и радостные впечатления от процесса обучения. Благодаря этому стирается «барьер сложности», а теоретические трудности не вызывают проблем. «Играйте, пойте, называйте последовательности аккордов снова и снова. Демонстрируйте свое умение родителям, братьям и сестрам, друзьям. Импровизируйте!» [12].

* * *

Второй путь развития слуха (не менее распространенный в американской джазовой практике) — самообразование, в реализации которого могут участвовать несколько человек (не считая самого обучающегося) как очно, так и заочно¹. Одним из ярких примеров является практика дистанционного обучения, включающая целый ряд авторских методик:

¹ В джазовом образовании широкую популярность приобрели методические сборники Джейми Аберсольда, главным достоинством которых является аудио-приложение с общим количеством CD-дисков — более 120. Известно, что автор пригласил для записей своих фонограмм-минус настоящих звезд джазового исполнительства, среди которых Кенни Баррон, Дейв Брубек (клавишные, фортепиано), Руфус Райд, Рон Картер (бас), Билли Харт, Джефф Уотс (ударные) и др.

- **Сборники теоретических и тренинговых заданий различного уровня сложности:** «Супер-курс развития относительного слуха» Дэвида Берджа [13]; «Звуковысотный метод развития слуха» Брюса Арнольда [14];
- **Интерактивные курсы для новичков и музыкантов-любителей:** видео-курс Талка Токина «Развитие слуха с помощью фортепиано» [15]; видео-курс «Развитие гармонического слуха» Роберты Рэдди [16]; «Теория музыки для начинающих» Майкла Миллера [17]; 23 авторских сборника и диски для тренировки слуха «Развитие слуха без учебников с помощью CD и MP3» [18]; видео-курс «Развитие чувства ритма» [19] Брюса Арнольда;
- **Оригинальные авторские методики развития слуха:** «Супер-курс развития абсолютного слуха» Дэвида Берджа [20]; «Мелодическая ритмика» Джерри Бергонзи [21].

Авторы перечисленных сборников и методических пособий преследуют только одну цель — выработать прочные слуховые навыки (кстати, не всегда применяемые непосредственно в исполнительской практике²). Для ее достижения чаще всего используются методики, связанные с многократными повторениями и всевозможными тренингами. В качестве вспомогательного элемента к подобным методическим пособиям авторы делают аудио- или видео-приложения, что заметно облегчает и подачу материала, и демонстрацию примеров, и тренинг как таковой.

Помимо методик, созданных под конкретные учебные дисциплины, достаточно распространены варианты, существующие в формате курса для дистанционного обучения. Стоит заметить, что интерактивное обучение в США началось задолго до широкого распространения интернета, поэтому авторов различных аудио- и видео-методик невообразимое множество.

На наш взгляд, стоит рассказать о двух очень интересных обучающих пособиях, принадлежащих одному автору — Дэвиду Бёрджу. Первое называется «Perfect Pitch Ear Training Super Course» и представляет собой систему развития абсолютного слуха. Второе — «The Relative Pitch Ear Training Super Course» (система развития относительного слуха). Оба пособия содержат весьма интересные положения, которые могут представлять интерес и для отечественной педагогики.

Автор этой системы развития слуха не является преподавателем ни одного из учебных заведений, однако его методика востребована и работает уже более 30 лет. На своем официальном сайте [22] Бёрдж красочно описывает возможности развития абсолютного слуха, а основные положения, ставшие исходной точкой для собственной программы, он изложил в сборнике, к которому прилагаются восемь CD-дисков.

Знакомство с «Perfect Pitch Ear Training Super Course» начинается с высказывания автора, который утверждает, что все желающие, даже люди, не имеющие развитого относительного слуха, могут научиться безошибочно угадывать на слух

² Например, Дэвид Бердж свой курс «The Perfect Pitch Ear Training» рекомендует не только музыкантам, но и тем людям, кто просто захочет научиться слышать цветовую палитру звуков.

музыкальные звуки разного тембра и окраски. Д. Бёрдж приводит в пример нескольких своих учеников, которые даже не догадывались, что многие профессиональные музыканты не обладают абсолютным слухом, а сами успешно (в форме игры) с легкостью угадывали звуки. Он объясняет этот феномен тем, что зачастую музыкантам-профессионалам мешает их хорошо натренированный относительный слух, именно он препятствует восприятию «цветов» звуковой палитры.

«Абсолютный слух — это „цветной слух“, определенное чувство цвета в звуковом спектре, и оно может быть легко развито большинством людей, которые узнают, как правильно слушать» [20, с. 3] Д. Бёрдж не говорит о явлении синестезии, а предлагает услышать «цвет» отдельных нот, а затем и разного рода созвучий. Он приводит в пример маленького Моцарта, который улавливал малейшие нюансы строя скрипки. Приходится признать, что, говоря о развитии «цветного слуха», Д. Бёрдж, вероятно, выражается образно, и не собирается вступать в диалог с научной психологией (по поводу явления синестезии).

В пятой главе под названием «Цветной слух и синестезия» автор пишет о том, что человек с абсолютным слухом не видит непосредственно цвет, когда слушает музыкальный «тон», но «вернее сказать, что он слышит тональную окраску звука. Визуальный цвет и тональный цвет оба могут справедливо называться цветом, потому что оба обозначают качественную характеристику волновых частот» [20, с. 12]. Д. Бёрдж, судя по изложенным положениям, дает понятия «абсолютный» и «цветной» слух как идентичные.

Важность тренировки слуха в контексте изучения музыкального искусства невозможно переоценить. Касаясь технологической составляющей, автор высказывается в пользу того, что для серьезного музыканта половина всех занятий музыкой должны быть посвящены тренировкам слуха, а половина всех этих тренировок — развитию цветного слуха. «Когда человек понимает, как развивать абсолютный слух, что это не сложнее развития относительного слуха, что когда оба слуха сливаются воедино, то качество слуха не удваивается — оно возводится в квадрат» [20, с. 24].

Таким образом, уже в первых главах книги становится очевидной главная цель, связанная с расширением границ восприятия музыки, повышением общей чувствительности к данному виду искусства. Это достаточно актуально и для джазовых вокалистов, и для академических инструменталистов, и просто для музыкантов-любителей. Сам же автор системы считает, что «при развитии цветного слуха звуковое восприятие становится в большей степени расширенным и проворным, что формирует всестороннюю базу для облегчения понимания различных аспектов музыкальности» [20, с. 21].

Прежде чем приступить к практическим занятиям, Д. Бёрдж настоятельно рекомендует ознакомиться с теоретическими положениями, изложенными в начальных главах книги³, в которых содержатся характеристики и особенности

³ «Ваш слух различает цвета», «Важность цветного слуха», «Частота звуковой волны и цвет», «Цветной слух и тембр», «Цветной слух и синестезия», «Цветной слух и цветовые ассоциации», «Абсолютный и относительный», «Уровни абсолютного слуха», «Интонарование нот с помощью голоса», «Практичность цветного слуха», «Настраивайтесь!».

цветного восприятия звуков, сравнения их с относительным слухом. Кстати, для вокалистов он делает множество оговорок, согласно которым следует преодолевать привычные навыки относительного слуха, а также вокальное мышление, в соответствии с которым для «слышания» требуется «пропевание». «Определение нот с помощью голоса является достаточно точным, чтобы его перепутать с абсолютным слухом и не имеет ничего общего с цветным слухом. Для музыкантов, желающих развить цветной слух, важно не пристраститься слишком к данному способу анализа тонов. Человека тяжело избавить от этой „палочки-выручалочки“, она очень сильно мешает сконцентрироваться на настоящем цветном слухе» [20, с. 23]. Однако вокалисты, говорит автор, которые уже развили вышеописанный навык, не должны разочаровываться. Умение анализировать звуки с помощью голоса не помешает обучению цветному слуху в том случае, если не использовать «эти трюки» во время выполнения упражнений по технике развития цветного слуха.

Автор дает общие указания, которыми следует руководствоваться во время тренировок:

- «найдите партнера (идеальный и желаемый вариант — это практика с другим человеком, который будет выполнять упражнения вместе с вами в течение нескольких минут в день);
- практикуйтесь на одном и том же инструменте;
- настраивайтесь!
- не пойте в тон!
- не напрягайтесь...
- советы по поводу относительного слуха: если этого специально не требуется, не пытайтесь делать осознанные попытки сопоставления тонов, чтобы определять интервалы; но, с другой стороны, если соотношения нот уже стали привычными для вашего слуха, не стоит намеренно пытаться их игнорировать или концентрироваться на их подавлении;
- веселитесь!» [20, с. 28]

Еще одним, не менее интересным и занимательным (а, по словам самого Бёрджа, вообще «супер-курсом»), является метод, изложенный в работе под названием «Развитие относительного слуха».

В отличие от курса по развитию абсолютного слуха, данная система не содержит сборника-приложения, а полностью изложена в аудио-варианте на пяти CD-дисках. Все необходимые рекомендации по прохождению курса, а также теоретические и базовые элементы автор предпочитает сообщать в форме беседы, что, несомненно, является огромным плюсом.

Следует признать, что используя подобный способ изложения материала, автор данной методики максимально приближается к своей аудитории. Действительно, книгу не каждый студент захочет постоянно носить с собой, а закачать аудио-курс в плеер или планшет, и слушать его по мере необходимости может каждый.

Итак, «The Relative Pitch Ear Training Super Course» состоит из пяти частей (автор называет каждую «level» — «уровень»), разбитых на несколько уроков. Каждый уровень начинается с вводной беседы, в которой автор настраивает сво-

их слушателей на рабочий лад, рассказывая о том, что предстоит сделать и как относиться к процессу обучения. «Если вы не услышали с первого раза, попробуйте снова и снова, так как наш курс направлен на развитие слуха, а этот навык появляется лишь с практикой. Работайте над развитием слуха не с напряжением, а наслаждайтесь. Попробуйте представить, что вы играете в музыкальный бейсбол» [13, Level 1, Lesson 1–2].

Подобный призыв к своеобразной игре слышен почти в каждом треке. Бёрдж уверенно ведет свою аудиторию через сложности к видимым результатам и, как он считает, к неминуемому успеху. В конце каждого уровня он подводит итоги и говорит о том, что к этому этапу уже освоено и что еще следует преодолеть. «Вы должны развивать свой слух, и он будет улучшаться. Слух — очень интересный инструмент. Ежедневное выполнение тестов, а также тренировки дают возможность развиваться вашему слуху. В данном курсе представлен 41 урок. Только ежедневные занятия приведут вас к успеху, независимо от вашего возраста. Наслаждайтесь!» [13, Level 1, Lesson 9–12].

В отношении теоретических знаний Бёрдж дает примерно такую установку: «Подобно компьютерной программе ваша память должна зафиксировать названия нот и при необходимости выдавать без промедления» [13, Level 1, Lesson 3–1]. В то же время для него важен процесс занятий: «Не пойте на автомате, делайте это осознанно» [13, Level 1, Lesson 3–2]. На всех уровнях освоения автором предусмотрены разные формы проверки результатов: слуховые тесты, интонационное тестирование и итоговый экзамен. По замыслу автора, к концу курса ученики должны уметь определять любые сложные джазовые аккорды, а также слышать интервалы в гармоническом и мелодическом виде.

Бёрдж считает, что невероятной силой обладает сочетание относительного и абсолютного слуха — взаимодополняющие части одного механизма восприятия музыки, но это также и навыки, требующие постоянного совершенствования. Эта система может вполне оправдать свое название — «Super Course». Но для этого необходимо полностью в нее поверить и приложить максимум усилий для достижения сразу двух целей, которые, несомненно, могут стать единой — «Супер-слух». Ведь, по мнению автора курса, (и он в этом утверждении не одинок!), лишь гармоничное развитие и относительного, и абсолютного слуха способно сформировать по-настоящему грамотного исполнителя и слушателя.

Опыт американских авторов не ограничивается представленными здесь методиками, это лишь малая часть системы обучения, в которой нет единой программы и единых требований для студентов джазовых факультетов. Каждый преподаватель опирается на собственные приоритеты в области воспитания слуха. Мы попытались показать полярные методики, которые, с одной стороны, ориентируются на разную по уровню профессионализма аудиторию, а с другой стороны — используют схожие методы развития слуховых и интонационных навыков. Положительные результаты этих методик, возможно, станут хорошим ориентиром, а наработки американских авторов — подспорьем в деле развития отечественной системы джазового сольфеджио.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Aebersold J.* Jazz Ear Training. New Albany, 1989. 24 p.
2. *Mixon D.* Performance Ear Training. Boston, 1994. 136 p.
3. *Crowell B.* Eyes and Ears. Anthology of Melodies for Sight-Singing. NY, 2004. 145 p.
4. *Baker D.* Advanced Ear Training For Jazz Musicians. NY, 1996. 53 p.
5. *Schmeling P.* Berklee Music Theory. Boston, 2002. 79 p.
6. *Berg Sh. G.* Essentials of Jazz Theory. Ear Training. Los Angeles. Complete. 2005. 120 p.
7. *Jaffe A.* Jazz Harmony. Tuebingen, 1996. 196 p.
8. *Nettles B.* Harmony. Boston, 1987. 76 p.
9. *Aebersold J.* How to play and improvise. Volume 1. New Albany, 1992. 74 p.
10. *Aebersold J.* Jazz: Anyone Can Improvise. New Albany, 2002.
11. *Willis G.* Ultimate Ear Training For Guitar And Bass. Hal Leonard, 1998. 64 p.
12. *Aebersold J.* Ear Training. New Albany, 1989. CD 2, Tr.2.
13. *Burge D.* The Relative Pitch Ear Training Super Course. – URL: <http://www.linexdown.net/502710-david-lucas-burge-relative-pitch-ear-training.html>. (дата обращения: 25.01.2013).
14. *Arnold B.* Ear Training One Note Complete Method. URL: <http://muse-eek.com/product-page/?prod=3197>. (дата обращения: 24.03.2013).
15. *Tolchin T.* Learn the Essentials of Piano Ear Training. Vol.2 DVD.
16. *Radley R.* Harmonic Ear Training. Boston. 2001. DVD.
17. *Miller M.* The Complete Idiot's Guide to Music Theory. NY, 2005. 314 p.
18. *Arnold B.* Ear Training CDs and MP3s Without Books. URL: <http://muse-eek.com/>. (дата обращения: 20.03.2013).
19. *Arnold B.* Rhythm Ear Training Video Course. URL: <http://muse-eek.com/>. (дата обращения: 20.03.2013).
20. *Burge D.* The Perfect Pitch Ear Training. URL: <http://ru.scribd.com/doc/85340200/RUS-David-Burge-Perfect-Pitch-Ear-Training-Handbook>. (дата обращения: 05.01.2013).
21. *Bergonzi J.* Melodic Rhythms. Vol.4. Westwood, 2010. 117 p.
22. Perfect Pitch Ear Training Super Course. URL: <http://www.perfectpitch.com/success.htm>. (дата обращения: 02.02.2014).

HARMONIA MUNDI

УДК 7.03.312.

Е. И. Балакина

ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА ФЕНОМЕНА ИСКУССТВА В НАУЧНОЙ МЫСЛИ XIX–XX ВЕКОВ

Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть лишь то, что приучились видеть.

Карл Густав Юнг

Временные рамки, обозначенные в данной статье, выбраны для осмысления генезиса Искусства не случайно. За неполных два столетия и культура в целом, и феномен Искусства пережили серьёзные преобразования — последовательные и революционные, связанные с разворачиванием общего кризиса культуры и кризиса Искусства — в частности. Если быть точнее, то истоки этого кризиса следует искать в Итальянском Ренессансе — ярком «осевом времени» европейской культуры, развернувшей её движение в новую общественно-экономическую формацию. Зарождение капитализма вызвало изменение всех составляющих культуры, а главное — потребовало формирования нового типа человека. Естественно, что самые глубокие изменения сразу же проявились и в искусстве, непосредственно связанном и с человеком, и с его отношением к миру.

Последовавшие за Ренессансом эпохи Барокко, Рококо, Просвещение по сути воплощают три различных стратегии саморазвития культуры, три попытки гармонично разрешить начавшиеся кризисные проявления. Однако, взятые обособленно, они не дали нужного эффекта (возможно, именно из-за своей односторонности), и к XIX в., при всём его кажущемся благополучии, ситуация в культуре весьма обострилась.

Веком крайней напряжённости называет его А. Блок. Помимо иных идей, он ссылается на оценку швейцарского историка культуры И. — Я. Гоннегера, который писал о своём времени: «Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то. <...> В обществе царит резкий, самому себе враждебный индивидуализм в виде конкуренции. <...> Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой. Злоупотребления кредита, ажиотаж, биржевая игра, страсть к спекуляции, погоня за приобретением развращают современное общество» [Цит. по 4, с. 432, 434].

Искания эти обернулись обострением кризиса культуры на рубеже XIX–XX столетий, который столь детально изучен, что нет необходимости приводить здесь дополнительные аргументы. В неисчерпаемом богатстве разнородных эпитетов, которыми наделяют этот кризис исследователи и представители сферы искусства, ясно звучит ощущение смятения, а порой и ужаса перед разрушительными процессами, которые разгулялись в культуре, казалось, в полную силу. Но всё познаётся в сравнении, и дальнейшее углубление кризиса европейской и российской культуры в XX в. привело к ещё более глобальной поворотной точке рубежа тысячелетий, в центре которой могучим резонансом зазвучали идеи столетней давности, обогащённые современными научными открытиями последних десятилетий.

Нарастающая духовная и социальная неустойчивость, подвижность способов взаимодействия Человека и Мира сформировали потребность разобраться в *генезисе* современных проблем. Это вполне естественно для общества, погружённого в водоворот революционных изменений, хотя в атмосфере устремления к новому растерянность всё же преобладает: «Мы ждали революции, коренных изменений, в которых сами будем принимать участие; мы хотели не изображать, не воспринимать мир, а понимать мир и его изменять. А как — не знали. <...> Но в спорах мы увидели, что мы не одиноки, что поэты и прозаики прошлого тоже хотели по-новому говорить, потому что они по-своему видели» [15].

Необходимость исследовать *генезис развития* человечества в целом была осознана уже в XIX в. Череда социальных революций, высокая активность преобразований в разных формах жизни указывали на зреющую потребность понять причины обострений и разобраться в основах перемен всех участников процесса — и Человека, и Культуры, и Искусства¹.

В поле европейской рациональности складывается широкий спектр генетических наук, нацеленных на выявление причин и смыслов современности. «Генетическая *психология*» (Ж. Пиаже) изучает глубинные процессы познавательной деятельности, скрытые за внешним поведением человека. Генетическая *социология* (М. М. Ковалевский) выясняет причины возникновения семьи, собственности, религии, политической власти, особенности их развития на раннем этапе истории.

В криминалистике получила распространение генетическая теория *преступности* (Й. Ланге, Э. Подольский), называвшая в качестве одной из причин преступности хромосомные нарушения. В. П. Эфроимсон основал эволюционно-генетическую концепцию *происхождения этики*, изучающую генную детерминацию интеллекта и поведения.

Формируются *спортивная, молекулярная и популяционная генетика* (С. С. Четвериков, Ф. Г. Добржанский). Принцип научного историзма в некотором смысле можно считать генетическим подходом в *культурологии*. Здесь культура также изучается с позиций её причинности, возникновения и развития.

¹ Привычные понятия «Человек», «Культура», «Искусство» мы пишем с заглавной буквы, когда имеем в виду не традиционное современное терминологическое значение, а выходим на уровень осмысления их бытия как единой саморазвивающейся целостности.

Фундаментальная концепция генезиса **научной теории** разработана В. С. Стёпиным. Всё это указывает на то, что к XX веку изучение генезиса самых разнообразных явлений становится требованием времени.

Во всех направлениях генетических исследований сложилась сходная теоретическая установка, согласно которой причина не просто предшествует следствию и не только воздействует на него. Она **«запечатлевает»** в нём свою природу. Так в среде генетиков рождается парадоксальная для своего времени гипотеза, что «причина» даёт исходный импульс развития и «кодирует» основные свойства явлений. Формируется убеждение, что **«познание причин»** явлений позволит реконструировать и их **«сущность»**. В логике исследования весьма важным оказывается, **«что именно»** называется в качестве причин: от этого меняется вся теоретическая конструкция.

При этом важно помнить, что генетика — это, прежде всего, точная наука. Она опирается на данные опытных исследований, обработанные путём математических вычислений. При всей новизне её исследовательских задач, генетика оставалась в рамках господствующего тогда физиологического или — шире — материалистического подхода. Все «революционные» выводы и гипотезы в ней стремились установить зависимость духовной составляющей явлений от **«физических»** потребностей: «Естественнонаучное мышление оказало глубокое влияние на современные представления. Всё менее становится возможным говорить о духовных потребностях, о «жизни души», не впадая в противоречие с представлениями и выводами естествознания» [16, с. 7]. Его влияние выразилось и в том, что со второй половины XVIII в. в изучении искусства выделились два подхода: материалистический и идеалистический. На первый план выходит познавательная и социальная роли искусства (Д. Дидро).

Позднее, в работах Ч. Дарвина и А. Э. Брема, материалистическая концепция укрепляется: они отстаивают идею «инстинкта красоты», вырастающего на физиологической и биологической основе. Финский искусствовед И. Гирн развивает идею «художественного инстинкта», считая его «главнейшей эстетической проблемой времени»: «Исходя из количества попыток большинства людей к разного рода искусствам, количества дилетантов, известных и неизвестных художников, можно предположить „всеобщность художественной потребности“» [6, с. 19].

Из естественного процесса труда выводят рождение искусства Эм. Бескин (см. его «Художественная политграмота») и К. Бюхер («Работа и ритм», 1899). Социальными и психологическими причинами объясняет происхождение искусства Ирио Гирн. Ф. И. Шмит называет причиной рождения искусства потребность общения. Он видит в искусстве средство воздействия, при помощи которого люди с более развитый воображением и мышлением могут помогать другим в познании мира.

Исследовательская позиция, утверждающая зависимость искусства от эпохи и физиологических особенностей человека, на рубеже XIX–XX в. была известна достаточно широко. И. Тэн в «Философии искусства» впервые представляет искусство системно — как часть творчества художника, художника — как представителя

художественной школы, а школу — как производную культуры своей эпохи. З. Фрейд связывает художественное творчество с влиянием биопсихологических факторов.

Физиологическими основаниями объясняет происхождение и жизнь искусства в культуре Л. Е. Оболенский в работе «Научные основы красоты и искусства (с предварительными данными по физиологии)», что он сам и разъясняет: «В этой книжке все существенные элементы того явления, которое мы называем «красотой» или «прекрасным» сводятся на процессы, происходящие в нервной системе, то есть на явления физиологические или, говоря точнее, психо-физиологические. А так как «красота» или «прекрасное» составляют один из существенных элементов в произведениях искусства, то этим самым сводится на физиологию и существенный элемент искусства, именно тот элемент, который отличает искусство от всех других соседних с ним деятельностей и наслаждений» [10, с. V]. Автор ссылается на идеи Г. Спенсера, Ч. Дарвина и школы эволюционистов в целом.

В предисловии к переведённой им же работе Г. Тарда «Сущность искусства» Л. Е. Оболенский пишет: «Предлагаемое сочинение известного французского мыслителя Тарда возбуждает и решает один из самых животрепещущих вопросов нашего времени: самостоятельно ли искусство, или оно является только случайным орудием общества и человечества для достижения других, высших общественных и человеческих целей? Тард доказывает, что роль искусства всегда была *служебной*, а потому он приходит к выводу, что это составляет *сущность* самого искусства» [13, с. 3].

Особенно широко прикладные, социальные и воспитательные функции искусства изучаются в 1920-е гг. — и в России, и за рубежом². Но и дальше, на протяжении всего XX века мы видим глубокую борозду материализма на бескрайнем поле Искусства. Многочисленные концепции жанрового и стилевого исследования искусства (Адорно Т., Бенуа А., Валери П., Вейдле В., Гомбрих Э., Гриненко Г. В., Гроссе Э., Еремеев А. Ф., Иоффе И. И., Каган М. С., Кнабе Г. С., Коллингвуд Р. Д., Лиотар Ж. — Ф., Лотман Ю. М., Маритен Ж., Медушевский В. В., Столяр А. Д., Фохт-Бабушкин Ю.У., Шкловский В., Яковлев Е. Г. и другие) на протяжении всего столетия стремятся создать целостные теоретические и исторические модели его развития. Пестрота и безграничный объём эмпирического материала — бесчисленные памятники искусства, неисчислимы галереи авторов, многочисленные библиотеки научных теорий — каждый раз вынуждают особо оговаривать аспект рассмотрения проблемы, снова и снова урезая границы охвата материала и уходя всё дальше от сути искусства.

² См.: Цеткин К. Искусство и пролетариат. Речь на рабочем собрании в Вене в 1921 г. М. — Л.: Московский рабочий, 1927. 32 с.; Шмит Ф. И. Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоиздательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. 330 с.; Гроссе Э. Происхождение искусства. С 32 рисунками и 3 таблицами. Перев. с нем. А. Е. Грузинский. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1899. 294 с. и т. п.

Материальная форма произведений искусства, особенности их языка, стилевого выражения идеи, правила и каноны художественного творчества, жанровые и видовые особенности, поле причин его возникновения, ограниченное физиологическими и социальными потребностями человека — вот спектр вопросов основного корпуса работ по теории и истории искусства.

Причинность, лежащая внутри самой системы «Человек-Искусство», не позволяет увидеть сложнейший многоцветный феномен Искусства в его полноте и целостности: «Соединяя наличные данности содержаний и форм, мы не можем прийти к их единству» [1, с. 388]. И это не столько проблема исследователей, сколько проблема метода, доступного для своего времени.

На важность данной проблемы обращал внимание ещё Платон, предостерегая от поспешности и поверхностности: «Должно различать два вида причин — **необходимые и божественные** — и отыскивать во всём причины второго рода» [11]. Классическая традиция науки ориентировала, прежде всего, на причины «необходимые». К осознанию их неполноты научная мысль пришла только вследствие очередной научной революции XX в., открытия которой тоже были приняты не сразу.

В работе «Порядок из хаоса» И. Пригожин и И. Стенгерс обращают внимание на назревшую методологическую проблему: представления науки о простой и однородной механической Вселенной не только оказали воздействие на ход её собственного развития, но и наложили глубокий отпечаток на другие области человеческой деятельности, в том числе — на процессы познания Искусства. В статье «Время, хаос, квант» эти же авторы отмечают: «Парадокс искусства не был осмыслен вплоть до начала XX в. К тому времени искусствоведческие исследования уже давно воспринимались как выражающие идеал объективного знания о нём» [12].

Говоря о начале XX в., заново открывшем в Искусстве его тайны и парадоксы, И. Пригожин и И. Стенгерс подразумевают, прежде всего, работы по искусству эпохи Авангарда. Они принадлежат художникам и мыслителям, прозревшим тончайшие духовные слои Искусства и пламенно отстаивающим его сакральную миссию, невзирая на ещё весьма крепкую материалистическую исследовательскую инерцию: «Творчество есть процесс воплощения духа; оно — инволюция; материя — разломанный дух; в материализации — иссякновение творчества; противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва» [2, с. 352].

«Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды. Из-за них существует стихотворение» [5, с. 436].

Эта опозтезированная космология Искусства дала свои всходы в дальнейшем развитии представлений о художественном творчестве, назначении художника, «божественной причинности» Искусства.

В революционной стихии начала века Н. А. Бердяев видит прямую угрозу искусству и самой жизни: «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис

целой огромной космической эпохи, конец старого мира и предвиденье нового мира. <...> Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества... И вся задача в том, чтобы в этом мировом вихре сохранить образ человека, образ народа и образ человечества для высшей творческой жизни. Эта задача стоит в искусстве, эта же задача стоит в жизни» [3, с. 22]. Н. А. Бердяев интуитивно почувствовал главное свойство кризисного состояния, которое будет открыто спустя столетия: любой кризис в равной мере может стать и точкой роста, и моментом разрушения.

Кризисные процессы в первую очередь указывают, что прежние идеи, смыслы, цели исчерпали себя. Для позитивного их преодоления важно «найти новый маяк», определить заметные ориентиры, чтобы они своим притяжением направили саморазвитие в новое долгое «плавание».

Эту стратегию смогли уловить далеко не все представители революционной эпохи начала столетия. Многие авторы и организаторы новых направлений пошли по тому же пути решения «необходимых причин» — решения средствами Искусства политических, социальных вопросов своего времени. В этом случае обновление языка, формы, оригинальность экспонирования ничего не могли изменить в сущности проблемы: решении вопроса «быть или не быть Искусству?»

Онтологически звучащий вопрос требовал соответствующего уровня размышлений и осмыслений. Подлинную революцию в искусстве произвели именно те художники и мыслители, кто в хаосе идей и глубочайших исторических преобразований смогли уловить самые тонкие и самые высокие струны «Голоса Искусства», его «божественной причинности» и выразить их адекватным содержанием языком символов и метафор. «Громом и небесным огнём надо говорить к вялым и сонным чувствам. Но голос красоты говорит тихо: он проникает только в самые чуткие души», — поясняет Ф. Ницше в работе «Так говорил Заратустра». Кризисные времена производят крайности. Они либо совершенно разрушают, либо до предела обостряют чувствительность и человека в широком смысле, и художника, отделяя этой способностью подлинное от мнимого, иллюзорного.

Космологическое понимание бытия человека после «осевого разворота» эпохи Возрождения как предчувствие и подготовку духовной революции начала XX в. мы можем обнаружить и в искусстве Барокко, и в утопиях эпохи Просвещения, и в явлениях Романтизма. Они поддерживают творческий огонь исходной мистической одухотворённости искусства и культуры Человечества, которая незримо наполняет его на протяжении всего цикла его Времени Бытия. В искусстве Авангарда, его духовных поисках, незримая часть Искусства явила себя посредством откровений гениев, пророков, вспышками прозрений и озарений.

Велимир Хлебников мечтает вывести поэзию слова из практической действительности к самораскрытию его изначальной космической сущности, способности приоткрывать Истину и законы творения мира. Подлинную поэзию он видел там, где происходит поэтическое «охудожествление» практического мира. Ему созвучен его современник И. Гирн в понимании Искусства: «Если его вообще можно объяснить, то только выводя его из какого-то великого первоначального

стремления человеческого духа» [6, с. 19]. Те же идеи круговращения Вечности, возвращения к Истокам творения питают образ поэзии у А. Белого: «Протекающая между пальцами мудрость мира, — вот образ поэзии, по мнению многих» [1, с. 384].

Духовные основания в Искусстве становятся центром творческих поисков Василия Кандинского. Он подчёркивает первичность духовного в произведении, обладающего при этом способностью проявлять своё бытие и в материи: «Полным тайны, загадочности, мистическим образом возникает из «художника» творение. Освобождённое от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведёт и материально-реальную жизнь, который есть существо» [8, с. 62]. Эта парадоксальная для его времени идея сегодня может быть квалифицирована как пророчество, получившее научное обоснование к середине XX в.

Характерное для классической науки утверждение детерминизма, постоянства протекания процессов сменилось пониманием диалектики константного и изменчивого в мире, осознанием их непрерывных взаимопереходов. Новая наука обогатила картину мира явлениями нелинейности, непредсказуемости, вероятности, дополнительности.

«Синергетика помогает обнаружить эволюционные, исторические слои мудрости в каждом из нас. <...> Она подсказывает, что можно сделать явным то, что не проявлено в нелинейной среде, что этих скрытых возможностей очень много, и путь в будущее не predetermined» [9].

Она открыла способ разрешить основные противоречия познания Искусства установкой на дополнительность, одновременным сочетанием непредсказуемости и детерминизма. Синергетика заменила в логике постижения сущности Искусства традиционный путь через союз «или» (материя или дух, истинное или ложное) на объединяющий и примиряющий противоположности союз «и».

Именно в её границах Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмовым была сформулирована идея, раскрывающая суть новой научной революции: «Результаты синергетики как бы возвращают нас к идеям древних о потенциальном и непроявленном...».

Верность этого предположения становится очевидной при обращении к древнейшим представлениям о мире, целостно звучащим в работах Т. П. Григорьевой: «*Дао* — это и единое, всеобщий закон, универсальный Путь Вселенной, и единичное — неповторимый путь каждой вещи в отдельности. Великое *дао* проявляет себя в неповторимости каждого мига. И буддизм, с одной стороны, принёс представление о мире как океане, не возникающем и не исчезающем, но в котором всё, словно волны, то появляется, то исчезает»; «Сунская философия <...> развивает идею двуединства вещей: в каждой вещи есть две природы — общая, единая и конкретно выявленная, единичная. В своей первой природе все вещи едины, во второй — различны»; «Буддийское мироощущение привело к особому принципу художественного мышления. Осознание нереальности эмпирического бытия и реальности абсолюта, нерасчленённости реального и идеального сказались на структуре образа, на строении самой клетки художественного организма. Как

говорил Дюмулен о японском искусстве, „вещи как вещи, всё по-земному, и всё же постоянно ощущаешь отблеск абсолютного“»; «В древнекитайских текстах вырисовывается структура, в основе которой лежит не линейная причинно-следственная связь, когда последующее вытекает из предыдущего, а такой тип связи, при котором последующее возвращается к предыдущему, идёт ему навстречу»; «Вспомним „Сицы чжуань“: „На небе создаются образы. На земле создаются формы. Так проявляются Перемены“» [7].

Как видно из приведённой подборки цитат, древние представления Востока весьма созвучны с авангардными поисками начала XX века прежде всего идеями о главенстве непроявленного в Искусстве, о необходимости возвращения к истокам культуры Человечества как «месту встречи» с Истиной, парадоксальные идеи о возможности одновременного созвучия противоположностей, о непостижимом единстве Земного и Небесного в Жизни, Творчестве, Искусстве и Человеке.

И учения авангарда, и научные теории настаивают на одной и той же необходимости: вернуться к Истокам, к изначальным духовным основам, оживляющих в Человеке архетип «каната над пропастью», «лестницы Иакова», одновременно вечного в своём постоянстве и бесконечно подвижного в своей непрерывной изменчивости «моста» между Духом и Материей, преходящим и Абсолютным.

Современные изменения в картине мира названы «научной *революцией*». И в исследованиях Искусства в XX в. совершается настоящая революция. На революционный характер Авангарда обращает внимание В. Фещенко. Он определяет суть этой революции как перерождение человека, «как поворот не вправо и не влево, а вглубь» вопросов Бытия. «Внутренней революцией» художника считают создание произведения искусства немецкие дадаисты; французские идеологи авангарда называют его «путешествием на край возможности человека».

Владимир Маяковский объявил о её приближении со всей мощью своего слова, чувства и голоса:

Взрывами мысли головы содрогаю,
артиллерией сердец ухаю,
встаёт из времён
революция другая —
третья революция
духа.

(В. Маяковский, «IV Интернационал»).

В. Фещенко определяет «революцию духа» как «революцию художественного сознания». Обращаясь к этимологии, он находит ответ в смысловом поле самого понятия «революция». «Вскрыть семантику революции — значит на первом этапе бросить взгляд на значение и этимологию самого слова *революция*. Толковый словарь возводит этимологию слова к латинскому *revolutio* — «поворот», «переворот» <...> резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому. <...> В астрономии этим понятием обозначают обращение планеты вокруг светила, либо обращение планеты вокруг собственной оси.

Революция в последнем смысле — значит оборот тела вокруг другого тела или вокруг себя, с возвращением в исходное состояние. Как мы полагаем, такая семантика как раз отвечает тому, что является предметом нашего обсуждения, то есть — революции в искусстве... Не случайно одним из главенствующих концептов русского Авангарда является «миф истока», мотив восхождения к своим корням (это и есть «коренной переворот» в буквальном смысле слова). Итак, **революция** — это **поворот к себе**, это **духовный переворот**. В таком смысле революционность была осознана деятелями искусства ещё до того, как политический переворот стал реальностью русского общества» [14, с. 295].

По-новому понятое Искусство требовало смены духовных устоев культуры, коренных перемен в отношении к творчеству. И в XX в. мы действительно встречаемся с уникальными примерами «одухотворения» Искусства не только в размышлениях о нём, но и в самой художественной практике. «Чувствуемой мыслью» называл поэзию В. Маяковский. Б. Пастернак считал книгу «куском дымящейся совести», «живым существом», определяя метафору как «скоропись духа». Как «путь откровения» мыслит музыку А. Н. Скрябин. В основе творческого процесса (научного или художественного, глубокого нравственного выбора) лежит работа Духа автора, рождающего идею, достойную воплощения, поэтому каждая идея — это прыжок Человека в Небо.

Открытая генетикой идея важности истока, с которого исследователь начинает отсчёт развития явлений, наглядно показала, как смещаются познавательные границы и итоговые смыслы в зависимости от «точки отсчёта». На примере Искусства во всей полноте проявились различия в целях и методологии исследований, ориентированных на «необходимые и божественные» причины. И в науке в целом, и в изучении Искусства мы повсеместно встречаем противопоставление двух исследовательских позиций — с точки зрения главенства Духа или Материи (в зависимости от картины мира эпохи или исследователя).

Современная наука на основе открытых новых свойств материи полагает, что сотворение мира важно рассматривать как результат равноправного и равнозначного взаимодействия Духа и Материи. Их паритет проявляется и в самой духовно-материальной природе культуры. Новая методология науки углубляет возможности познания феномена Искусства принципом дополнительности, открывающего его бытие как взаимную смену разнообразных форм, неизменно меняющихся внешне, но сохраняющих общий духовный стержень, позволяющий видеть в этом многоликом процессе единую суть Искусства. Применение данного подхода в области культурологии и Искусства делает ещё только первые шаги, позволяющие выстроить теоретическую модель, ожидающую глубокой и всесторонней проверки практикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельй А. Жезл Аарона (О слове и поэзии) // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 376–426.

2. Бельй А. Революция и культура // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. с. 346–358.
3. Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990.
4. Цит. по Блок А. Крушение гуманизма // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 432–443.
5. Блок А. Об искусстве. М.: «Искусство», 1980. 504 с.
6. Гирн И. Происхождение искусства: Исследование его социальных и психологических причин. Харьков: Государственное издательство Украины, 1923, 232 с.
7. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=10816&r=1> (дата обращения 30.11.2014).
8. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (живопись). Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. 66 с.
9. Князева Е. Н. Синергетический вызов культуре. URL: <http://spkurdyumov.narod.ru/SINVIZKUL.htm> (дата обращения 08.05.2004).
10. Оболенский Л. Е. Научные основы красоты и искусства (Из лекций, читан. в Париже в 1902 г.). С предварительными данными по физиологии. б/м, б/г.
11. Платон. Тимей. URL: <http://philosophy.ru/library/plato/tim.html> (дата обращения 28.11.2014).
12. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/vrema-haos.html> (дата обращения 18.04.2012).
13. Тард Г. Сущность искусства / Перевод с фр. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. СПб.: издание В. И. Губинского, 1895. 112 с.
14. Фещенко В. В. Внутренний опыт революции в русской поэтике. // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 286–345.
15. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. URL: http://www.nnre.ru/literaturovedenie/tetiva_o_neshodstve_shodnogo/index.php (дата обращения 13.01.2014).
16. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. М.: СП «Интербук», 1990. 126 с.

УДК 7.01

С. В. Лаврова

«ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ» НОВОЙ МУЗЫКИ

Вторая половина XX в. ознаменовала собой новый период не только в истории искусства, но и, безусловно, в истории человечества. Общеизвестное выражение К. Штокхаузена, охарактеризовавшее ситуацию, возникшую в культуре начала 1950-х гг. как «час нуль», подвело черту под завершением гигантской исторической эпохи, охватывающей отрезок от Античности до середины XX столетия. Радикальный пересмотр прежних художественных норм стал отправной точкой «обнуления» и началом новой исторической эпохи послевоенного музыкального авангарда [1].

В тот момент, когда города еще лежали в руинах после завершения Второй мировой войны, встал вопрос даже не о формировании новых художественных средств, а о гуманистической состоятельности искусства как такового. Т. Адорно в «Негативной диалектике» (1966) писал о том, что «после Освенцима, любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [2, с. 476].

Бегство от свободы

Искусство выживало даже в концлагерях: «Квартет на конец времени» (1941) Оливье Мессиаана был сочинен и исполнен в лагере для военнопленных; в Терезине¹ была создана, но так не дождалась премьеры опера композитора Виктора Ульмана, погибшего несколько месяцев спустя в Освенциме, «Император Атлантиды» (1943). Несмотря на эти и другие подобные факты, «говорить» на прежнем музыкальном языке уже не представлялось возможным. Девальвация «слова» в его самом широком смысле была слишком велика, и этим объясняется кардинальная переоценка системы ценностей. Утратив самоочевидность, по словам Т. Адорно, искусство отреагировало «конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов», пытаясь разорвать сковавшую его цепь, «благодаря которой только и видно, что искусство — это искусство» [3].

Для Новой музыки этой «цепью» стали тональные средства, а возможностью прорыва — додекафония и Вебернианство, перевоплощенные в сериализм. Последний стал осознанным самоограничением свободы.

¹ Терезин (чеш. *Terezín*, до 1918 г. и в годы Второй мировой войны — Терезиенштадт, нем. *Theresienstadt*), город в Северной Чехии, в котором в годы Второй мировой войны нацисты разместили «показательное» гетто. Оно было создано с целью обмана общественности демократических стран, а также евреев Восточной и Центральной Европы в отношении судьбы, уготованной евреям в оккупированных Германией странах (См.: <http://www.eleven.co.il/article/14092>).

В своей работе «Бегство от свободы» (1941) Эрих Фромм [4] подвергает анализу механизмы действия факторов психики, побуждающих человека к осознанному отказу от свободы самовыражения и бегству от самого себя. Ибо свобода, принеся человеку, с одной стороны, независимость и рациональный подход, с другой стороны, послужила источником изоляции, породив в индивидууме бессилие и чувство тревоги. Перед человеком встала дилемма: новая зависимость и подчинение — или неповторимость и индивидуализация. И тот, и другой принципы присущи современной культуре. С одной стороны — стремление к рационализации творческого процесса, изобретение четкой и строгой системы, с другой стороны — анархия бессознательного и индивидуализм. Детерминизм параметров и диктат самоизобретенной системы сериальной техники стал одним из методов эстетики «избегания» слуховых ассоциаций с прежним музыкальным опытом. Другими защитными механизмами и «бегством от свободы», с точки зрения Фромма, становятся спонтанность и индетерминизм, ставшие весьма актуальными в конце 1950-х — начале 1960-х, и «де-персонификация», самоустранение в коллажной мозаичности — своего рода «Смерть автора». В данной работе мы обратимся ко всем трем защитным психологическим механизмам.

***У каждого времени свои неврозы
и каждому времени требуется своя психотерапия...***

Австрийскому психиатру **Виктору Франклу** принадлежит фраза: «У каждого времени свои неврозы и каждому времени требуется своя психотерапия» [5 с.47]. В соответствии с этим высказыванием творчество композиторов Новой музыки второй половины XX в. становится своего рода послевоенной рефлексией, звуковым свидетельством посттравматического синдрома. Европейский дух гордости и оптимизма, уверенность в разуме как основном инструменте самопознания, были сокрушены и дискредитированы событиями Первой и Второй мировых войн. Романтизм, с его стремлением к отражению национального духа, стал одним из невольных орудий нацизма, что неизбежно привело к тотальной переоценке его ценностей. Антиромантизм как неотъемлемое свойство устремлений Новой музыки стал реакцией на послевоенные травмы.

Немецкий композитор Х. Лахенманн в одном из своих интервью, говорит о невероятной силе музыки, способной транслировать идеи, описывая свою реакцию на прослушивание Пятой симфонии Л. Бетховена: «Когда мне было девять лет, произошла Сталинградская битва, тотальная катастрофа для Германии. Мы с родителями слушали радио: передавали новость о разгроме Шестой армии вермахта, потом речь Геббельса, который говорил о том, что родители и семьи погибших должны быть горды из-за идеи, за которую солдаты отдали жизнь. А следом шла Пятая симфония Бетховена. И это уже была не прикладная музыка. Это была фашистская пропаганда. И она очень сильно действовала: я сам тогда хотел умереть за нашего фюрера. Разумеется, после войны новое поколение композиторов было вынуждено придумать абсолютно новую музыку. Музыка больше не хотела быть выразительной, не думала об аутентичности эмоций. В этом смысле весь структурализм является невыразительным [6] ».

Переориентацию и смену акцентов предопределило обращение европейских художников и общества послевоенного периода к принципиально иной части культуры, именуемой в тоталитарную эпоху «дегенеративным искусством». На дюссельдорфской выставке «Дегенеративной музыки» в 1938 г. на публичное осуждение «внутренних врагов» выносилась музыка А. Шенберга, Э. Кшенека, а также композиторов, находившихся и за пределами Германии — Белы Бартока и Эрика Сати. Любопытным представляется факт, что предшествующая музыкальной выставке «Дегенеративного искусства» 1937 г., согласно статистике, была самой популярной и посещаемой. Для сегодняшнего времени организацию подобного рода мероприятий можно было бы назвать верным рекламным ходом, ибо именно запрещенное и осуждаемое привлекает общественное внимание. Однако приемы арт-менеджмента, действенные для нашего времени, вряд ли могли сработать на популяризацию осуждаемых художественных принципов в гитлеровской Германии.

Дискретное развитие авангарда, прерванное Второй мировой войной, не только выделило новый период в его истории, но и предопределило вектор развития сформулированных на первом этапе художественных идей и ориентиров. Согласно существующей хронологии, зарождение авангарда совпадает с началом Первой мировой войны, продолжение — с окончанием Второй, где перерывом служит период диктатур [7, с. 34].

«До» и «после»

Биографические факты композиторов Новой музыки свидетельствуют о переломных судьбоносных событиях, разделивших их жизни на периоды «до» и «после» войны. Вынужденными беженцами от фашистского режима стали Шёнберг, Кшенек, Цемлинский, Хиндемит, Эйслер, Дессау. Антона Веберна, чье творчество послужило основным ориентиром для музыки второй половины XX в., застрелил в Австрии после комендантского часа американский солдат. Вышеупомянутые «дегенераты от искусства» — Ульман, Шульхоф, Хаас, Краса — погибли в нацистских концлагерях. Душевнобольная мать немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена была подвергнута эвтаназии в гитлеровской Германии. Янис Ксенакис, воевавший в партизанском отряде сначала с фашистами, а затем — с освободителями англичанами, в результате тяжёлого ранения и контузии потерял глаз, что не могло не сказаться на его специфике оптического восприятия действительности. В дальнейшем, после объявления государственным преступником, его приговорили к смертной казни, — единственным спасением было бегство во Францию, а отмена смертного приговора последовала лишь в 1974-м г. Немецкий композитор Берндт-Аллоиз Циммерман, призванный в свое время в армию Вермахта, но в последствии демобилизованный, пал жертвой душевного кризиса и застрелился в 1970 г. Судьба итальянского композитора Джачинто Шелси (1905–1988) разделила его жизненный путь на «до» и «после гигантской трещины» пребывания в психиатрических клиниках послевоенного периода. Стремление начать творческую биографию с нового листа побудило Шелси к тому, чтобы забыть все то, что он знал «до». Услышать тишину, успокаиваться,

сосредотачиваясь на одном звуке, познать его «трехмерность» через «глубину». Эти факты свидетельствуют о тесной взаимосвязи творчества и новых психологических установок, предопределенных травмами.

Вначале было слово...

Бывшим узником нацистского концентрационного лагеря В. Франклом, упомянутым выше, был разработан специальный метод экзистенциального психоанализа, нацеленный на поиски смысла человеческого существования, именуемый «логотерапией» [5]. Этот метод весьма актуален и для Новой музыки, одной из главных идей которой стал своеобразный логоцентризм — отчасти подобный франкловскому методу сущностных поисков. Он и сосредоточил область художественного дискурса вокруг «слова». Так или иначе, но «слово» и его смысл оказываются в центре притяжения новых идей, которые его утверждают или отрицают, или же совершают попытки условного «перевода» в звуковую плоскость. Однако стоит все же отметить, что если для Франкла «слово» и «смысл» тождественны, то для Новой музыки слово служит инструментом поиска смысла, в равной степени, как и его избегание: слово может быть звуком, а звук может быть словом и смыслом.

Многие композиторы считали додекафонную и сериальную манеру письма единственными жизнеспособными в современных условиях, и среди них Ханс Вернер Хенце. Однако со временем в его отношениях с Дармштадтом² наметились разногласия по поводу взаимосвязей музыки и общества: по мнению Хенце они должны находиться в тесной взаимосвязи, в то время как Булез и Штокхаузен полагали иначе (согласно их представлениям, музыка — носитель абстрактного языка). В более поздний период своего творчества Хенце отошел от радикальной додекафонии, обратившись к полистилистике, и его пути с Дармштадтом разошлись. Т. Адорно, ключевая фигура в трансляции эстетических идей новой музыки, неоднократно был участником Дармштадских курсов, в связи с чем дискуссия о предназначении композиторского творчества и возможностях его взаимодействия с изменившейся общественной ситуацией оказалась «камнем преткновения» для различных точек зрения. В контексте франкфуртской школы культурно-философской критики было необходимо уйти от наследия прошлого, ставшего одним из рычагов социальной манипуляции общества. Адорно утверждал, что интеллектуалы и художники нередко испытывают чувство, что они не участвуют в бытии, не являются партнерами бытия; они всего лишь зрители [2, с. 468]. Таким образом, основными художественными практиками становятся самоустрашение и комментирование.

² Международные летние курсы новой музыки (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt*) — цикл семинаров для композиторов и исполнителей, проходящий в небольшом немецком городе Дармштадте. Курсы проводятся с 1946 г. ежегодно (международные — с 1948), с 1970 г. — раз в два года. Представляют собой важнейший образовательный и информационный центр в области радикальных музыкальных практик. Центральными фигурами раннего этапа в развитии курсов были молодые композиторы-авангардисты такие как П. Булез, Б. Мадерна, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берлио, А. Пуссёр.

Самоустранение переходит в область абстракции, выражая авторскую позицию, и даже скорее «а-позицию», посредством структуры: П. Булез утверждает, что именно она, является одним из свойственных нашей эпохе слов [8, с. 129], а Х. Лахенманн, композитор, чье творчество заявило о себе с 60-х годов, утверждает, что музыка осознанно отказалась от своего языкового характера и «познала саму себя как безъязыковое структурное образование» [9, с. 87]. Основополагающим элементом его эстетики становится именно структура, она же и наделяется особыми полномочиями.

Комментирование как одна из художественных практик, выражается в текстовом сопровождении структуры, транслирующем вполне определенные авторские идеи. Итальянский композитор Луиджи Ноно совмещал в своем творчестве сериальный метод и политически ангажированные тексты: вступив в РСІ (Коммунистическую партию Италии) в 1952 г., он не представлял себе самоустранения из социальных процессов, признавая, что не чувствует принципиальной разницы между написанием музыки и подготовкой забастовки [10]. Полемика, противопоставлявшая художественно неполноценную «ангажированную» и «автономную» музыку свободного искусства, в отношении творчества Ноно была едва ли справедлива: он был исключительно свободной фигурой, опирающейся лишь на собственные убеждения, на которые не влиял негативизм Дармштадта, где ангажированная музыка и актуальный материал считались взаимоисключающими понятиями. В кантате «Прерванная песнь» Л. Ноно использует тексты писем узников, приговоренных к смерти, как «образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум» [10]. Следует обратить внимание на то, как Ноно обращается с этим материалом: в Третьей части он объединяет тексты и расчленяет слова и фразы, концентрируясь на общности состояния узников совести перед казнью. Таким образом, композитор выдвигает на первый план (и особенно это касается данного периода его творчества) проблему соотношения слова и музыки. Та же проблема, однако с иной расстановкой акцентов, интересовала и Штокхаузена («Музыка и язык») и Булеза («Звук — слово — их синтез»). Аналогичным образом, однако руководствуясь принципиально иными художественными средствами нежели Л. Ноно, Х. — В. Хенце полагал, что музыка, а вовсе не то, что считается ею, в действительности далека от абстрактности, так же, как далеки от нее «язык, любовь, смерть» [11, с. 86] Это высказывание немецкого композитора еще раз доказывает актуальность полемики вокруг понятий «слова и музыки» как «слова и смысла».

Другой итальянский композитор — Лучано Беррио исследует в своем творчестве связи вербального и музыкального языков и процесс их взаимопревращения. Свое видение данной проблемы он изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт» (1959). В своем творчестве, ориентированном на «слово» он находит для каждого нового произведения особый ракурс взаимоотношения слова и звука.

В композиции «А-Ронне» для магнитофонной ленты и пяти или восьми голосов (1974), название которой можно условно перевести — от «А» до «Я» («гоппе» — знак, следовавший после буквы «Z» в староитальянском алфавите),

Берио использовал не поэтический, а скорее литературоведческий текст Э. Сангвинетти, превращенный в полиязычный коллаж. В основе — идея процесса человеческого и художественного бытия, подчиненного ходу времени: «начало — середина — конец». Все используемые Сангвинетти вербальные цитаты на различных языках концентрируются вокруг эти условных координат:

— «Начала»: «В начале было Слово» (Евангелие от Иоанна, цитируется на латыни, греческом и новоевропейских языках), «В моем начале...» (из “East Coker” из «Четырех квартетов» Томаса Элиота), «В начале было Дело» (из «Фауста» И.-В. Гёте; цитируется по-немецки);

— «Середины»: («Земную жизнь пройдя до половины» Данте), “ou commence” (цитата из эссе из Жоржа Батая и Роллана Барта, «Призрак бродит...», без продолжения «...по Европе», как в оригинале Маркса и Энгельса);

— «конца» («in my end is my beginning» «мой конец — мое начало» из «Четырех квартетов» Т. Элиота, и слово «бег» — как аллюзия на «Поминки по Финнегану» Джойса) [12].

Для Берио важнейшим аспектом соотношения слова и музыкального смысла был поиск первоначальной сути, не искаженной множеством различных интерпретаций. В своем творчестве он демонстрирует новые жанры с традиционными обозначениями. «Симфония» в его понимании — это прежде всего «совместное звучание». «Опера» (1969) «орег» — множественное число от «орус» — «труды» и для самого композитора — это, в первую очередь, труд сопоставления и соединения различных текстов. «Хор» (1974) для 40 голосов и 40 оркестрантов — вокально-симфоническая мощь совместного звучания.

Жанр вышеназванной композиции «А-Ронне» определен автором как «слуховой театр». Текстовое сопоставление противоречивых идей, многоязычие и пристальное внимание к звуковым качествам слова направляют слушателя на поиск новых смыслов известных фрагментов текста. Примечательно, что евангельское «В начале было слово» интерпретируется деятелями новой музыки различным образом. Например, Маурисио Кагель — немецкий композитор аргентинского происхождения — на вопрос публициста Вернера Клюппельхольца, заданный на премьере его «сценической иллюзии в одном действии «Сотворение мира» относительно предпочитаемой композитором теории происхождения мира, ответил: «В начале была пауза» [13].

В начале была пауза...

Молчание как отказ от «слова» в новой музыке, и в частности у Дж. Кейджа, опирающегося на внеевропейские культурно-философские ценности, оказывается также инспирировано идеями Т. Адорно. Тишина также является обратной стороной звучания и со времен Дж. Кейджа становится полноправным звуковым материалом. В напряженной тишине содержится огромная сила, так как она противопоставлена передаче информации речевым или пара-речевым способом. Тишина сегодня — это не отсутствие звука.

Кейдж описывал такой эпизод собственной жизни: войдя в звукоизолированную комнату без эха, он услышал два звука, высокий и низкий. Высокий оказал-

ся звуком действия его нервной системы, а низкий звуком циркуляции крови [14]. Известнейшая пьеса «4:33» (1952) первоначально мыслилась композитором как «Безмолвная молитва» («Silent Prayer»). Но, в данном случае тишина — это еще и отказ от слова, сосредоточенность и одновременно растворение в окружающем мире.

Л. Ноно, не отказывающийся в своем творчестве от слова, пишет о том, как трудно услышать молчание, найти в себе подобные механизмы мышления и рациональную систему для его постижения. И в этом, с точки зрения композитора, заключаются элементы консервативного насилия над природой молчания. Вместо того, чтобы слушать молчание, мы пытаемся постичь интуитивное рациональным, академическим, консервативным, реакционным образом. Воображаемая стена против интуитивного противостоит всему, что сегодня еще невозможно объяснить. Сущность восприятия, с точки зрения Л. Ноно, состоит в нашей любви к комфорту и повторению, в цикличности мифологического сознания, отчасти сочетающего в себе эти качества. Сегодня, считает Ноно, истинное желание слушать — редкое явление [15, с. 256]. Постигая иную роль молчания и паузы, во многих случаях более красноречивой, нежели тысяча слов, Ноно оказывается одновременно и последователем и художественным оппонентом Кейджа, ибо композиционные функции тишины в его творчестве диаметрально противоположны: пауза вызывает к концентрации внимания и усиливает значимость слова. Отличное от Ноно, кейджевское понимание формообразования основывается на спонтанности и индетерминизме, которые в свою очередь также функционируют в качестве защитных механизмов фроммовского «бегства от свободы».

Свидетельством художественной практики комментирования также может служить коллажность, которая, по сути своей, близка к принципам создания документального фильма. Позиция зрителя, определенная Т. Адорно в отношении этого явления в его высказывании относительно того, что современный художник является именно свидетелем/зрителем, а не соучастником действительности, весьма актуальна. Так, отдельные страницы творчества Л. Беррио несомненно ассоциируются с монтажными приемами фильмов Федерико Феллини: прослушивая III часть «Симфонии», сотканной из всевозможных музыкальных и литературных цитат, мы становимся свидетелями хроники мифов XX в., комментируемой автором с легкой иронией самоустранения и трагизмом самих звуковых «кадров».

Немое красноречие

Идее комментирования родственна «экзистенциальная риторика» [16] Хельмута Лахенманна. Несмотря на то, что его творчество принадлежит к новой эпохе (он заявил о себе на десятилетие позже непосредственно послевоенного поколения композиторов), отправной точкой его идей стала также эстетическая теория Т. Адорно. Композитор призывает к преодолению слушательской инерции для ее превращения в экзистенциальный опыт. Согласно Лахенманну, восприятие, ориентирующееся в первый момент на знакомые модели, постепенно обновляет

первоначальный опыт и обнаруживает скрытый потенциал для проникновения в область «неожиданного». «Есть тонкое, но довольно значительное различие между музыкой, — пишет композитор, которая выражает „нечто“, определяемое на вербальном уровне, и музыкой, которая сама является „выражением“, т. е. будучи „немой“, она всё же красноречиво *говорит*, что сравнимо с *немым красноречием* морщин на лице, отмеченном печатью времени. Я доверяю только последней форме выражения» [16, с. 78].

Возможность говорить при помощи «немого красноречия» провоцирует разрыв рефлекторной связи, предлагая осмыслить психофизиологию знака через рефлексию. Звуковые конструкции должны указывать на реальность и на скрытые возможности, таящиеся в нас самих и существующие вокруг нас, а музыка в силу своей процессуальной природы способна моделировать состояния окружающего мира. Ключевым понятием в этом взаимодействии, с точки зрения Лахенманна, является «структура». Восприятие разворачивается в звуковом пространстве в соответствии с приближением и отдалением звука. Структура и звучание прорастают друг в друга и создают очевидные воспринимающему субъекту связи, где в качестве основного перцептивного рычага выступает именно сопротивление привычке. Эстетические установки композитора опираются на категорию «прекрасного» в адорновском понимании диалектического процесса отрицания устоявшихся эстетических норм. Красота, как нечто привычное, вытесняется понятием иного идеала — нарушения ожидаемого.

Структурность мышления в качестве отправной точки теории музыкального смысла состоит в принципе взаимовращения структуры, ее изначальной многозначности, где весьма важным обстоятельством становится связь звуковых объектов с действенным аспектом акустического восприятия [9, с. 47]. В опере Х. Лахенманна «*Das Mädchen mit den Schwefelholzern*» звуковые средства отражают сюжет сквозь принятую автором систему музыкально-звуковых ориентиров. Они вызывают у слушателя аналогии на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод отображают образ замерзающей девочки, отчаянно пытающейся согреться пламенем зажженной спички. В основу оперы положены три первоисточника: сказка Андерсена, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи и письма погибшей в 1977 г. в тюрьме Штаммхайм террористки «Фракции Красной Армии» Гудрун Энслин.

К началу 1960-х гг. в Германии выросло молодое послевоенное поколение, сформулировавшее по-новому морально-этические вопросы. Война во Вьетнаме усилила неприязнь некоторых слоев немецкого общества по отношению к США, следствием чего стали прошедшие в крупных университетских городах студенческие антиамериканские демонстрации. Тогда же появилась RAF — «Фракция Красной Армии»³ — организация, призванная осуществить мировую революцию.

³ RAF — «Фракция Красной Армии», немецкая леворадикальная террористическая организация, действовавшая в ФРГ и Западном Берлине в 1968–1998 гг., основанная в 1968 г. Андреасом Баадером, Гудрун Энслин, Хорстом Малером, Ульрикой Майнхоф, Иргард Мёллер и др. Деятельность ее участников была направлена против государственного аппарата, установленного после поражения во Второй мировой войне.

Борьба с «одномерностью человека» [17], являющегося лишь функционером системы, должна была затронуть антропологическую структуру, преодолевающую буржуазную рациональность, в основе своей опирающуюся на подчинение, господство, власть и насилие. Тщетность борьбы, обреченность маленького человека, бросившего вызов обществу — вывод, который можно сделать из художественного переосмысления истории девушки из RAF в духе андерсоновской сказки, подтверждает тезис Адорно: «искусство есть социальный антитезис обществу, невыводимый из него непосредственно». «Пламя — вдохновитель образов» — для девочки со спичками становится символом душевного обновления и теплом «внутреннего дома». Для Лахенманна — это метафора, связанная с образом Г. Энслина, подложившей бомбу под ковер в зале франкфуртского универмага. Здесь фабула известной сказки предстает перед нами в ранге вечного мифа о холоде равнодушия и огне творческой энергии. Передаваемые посредством ощущений переживания находят конкретно-звуковые эквиваленты важнейшим андерсоновским символам и образам, они и становятся основой повествования, где каждый звуковой прием — носитель смысла, запечатленной метафоры. И в этом контексте замерзающее детское тело становится своеобразным проводником общечеловеческого ледяного холода, всеобщего равнодушия. Границы между «внутренним» и «внешним» для Лахенманна не существует. История передается нам посредством внутренних физических переживаний, и здесь невозможно не погрузиться вовнутрь звукоощущений. Они затягивают слушателя, словно воронка, в которой тонет синусоида последних пульсаций сердца замерзающей девочки.

Человек, познай себя, кто ты?

Очевидна связь этико-политических и эстетических убеждений Х. Лахенманна и его учителя Л. Ноно. В их творчестве экстремизм неомарксистских убеждений сочетается с фатализмом, стремлением найти истину и проповедовать ее при помощи символов. «Человек, познай себя, кто ты», — цитирует Лахенманн поэта Эрнста Толлера в своем сочинении «*Consolation I*». Этот принцип «самопознающего слушания» чрезвычайно важен для художника, который в своем творчестве не стремится к декоративному обрамлению сытой буржуазной жизни. Слушатель должен сопереживать, пропускать сквозь себя звуковые события, резонировать и познавать внутренний мир композитора, отождествляя его с движениями своей души. Постигание новой музыки, ее восприятие, есть процесс как самопознания, так и в равной степени проникновения в индивидуальный художественный мир автора. Однако в некоторых случаях именно самоустранение от подобного диалога становится защитным механизмом «бегства от свободы».

Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то...

В известнейшем, ключевом для постструктурализма, эссе «Смерть автора» (1967) автор Ролан Барт выражает протест против интерпретации множественности текста фокусированием в авторской точке видения, ибо текст обретает единство в читательском пространстве. Согласно этой точке зрения «автора» должен

заменить «скриптор», у которого отсутствует субъективность. Присвоить тексту автора — значит остановить развитие текста. В «Симфонии» Л. Берлио автор словно самоустраивается, соединяя в тексте несоединимые элементы: бразильские мифы из «Сырого и Вареного» К. Леви-Стросса — с современными политическими лозунгами, «Безымянным» С. Беккета, музыкальные цитаты из Бетховена с фрагментами музыки Штокхаузена, где проводником служит «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» из Второй симфонии Малера. «Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит» — по-своему воспроизводит Берлио слова Беккета. Так сам дискурс становится объектом присвоения, а прежнее понятие автора в этом случае словно устраняется, уступая место «скриптору», предоставив «слово» хронике — «узелку культурной ткани» [18, с.36].

Отличительной чертой новой музыки, как и современного искусства, в целом, является всеобщий индивидуализм без стремления к какой бы то ни было типизации, что доказывают вышеприведенные примеры. Проанализированные выше три возможных защитных механизма от психологических травм послевоенных лет — детерминизм параметров и диктат самоизобретенной системы, спонтанность и индетерминизм — «де-персонификация», безусловно не являются единственно возможными, именно в силу невероятной индивидуализации. Причиной подобного явления может быть также и арт-терапевтический эффект художественного творчества, очевидный в ходе анализа новой музыки. Наиболее ярким примером может служить творчество итальянского композитора Джачинто Шелси. Находясь в швейцарской психиатрической клинике, он мог подолгу сидеть за роялем, извлекая из него один и тот же звук, другие больные говорили: «Глядите-ка, он безумнее нас!» [19, с. 161]. Сочинения композитора, написанные после периода психического коллапса, в той или иной степени основывались на однозвучии. Таковы «Четыре пьесы (на одной ноте каждая)» (*Quattro pezzi [ciascuno su una nota sola]*) для оркестра из 26 инструменталистов (1959). Сам композитор говорил о том, что звук сферичен и музыка нуждается в звуке, но звук может существовать и без музыки, так же как религия нуждается в мистике, но мистика может существовать и без религии [18, с.169].

Таким образом, нужно признать: причина творческого индивидуализма отчасти состоит в поисках художником арт-терапевтического эффекта в творческом акте, где, отражая в свой внутренний мир, индивидуум прорабатывает проблемы психологического плана, постигая смысл бытия через художественную форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зенкин К.* Музыка в «Час нуль» культуры // Израиль XXI век. Музыкальный журнал URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_Cage.htm (дата обращения: 30. 03. 2015.)
2. *Адорно Т.* Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 538 с.
3. *Адорно Т.* Эстетическая теория. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm> (дата обращения: 25. 03. 2015.)

4. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: ЛитРес, 2014. 300 с.
5. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
6. Мусаелян Е. Лахенман Х. «Искусство ничего не должно» // «Играем с начала» № 3 (130) Март 2015
7. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004. 222 с.
8. Булез П. Ориентиры I. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
9. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Wiesbaden.: Breitkopf & Härtel, 1996. 488 s.
10. Кириллина Л. Луиджи Ноно // Открытый текст. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения: 03. 04. 2015.)
11. Cooperman D. Hans Werner Henze's Early Political Thought: Three Case Studies. Montreal, 2011. 142 s.
12. Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne // Musicological Explorations. Vol.10. 2009. s. 73–104.
13. Kagel M. «Vorte uber Musik» Gesprache. Aufsaltze. Reden Hrspiele. Munchen, Mains, 1991. S. 11
14. Ценова В. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум (интервью, которого не было) URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 07. 04. 2015.)
15. Nono L. L'erreur comme nécessité // Revue Musicale Suisse. № 123. 1983. p. 256–257.
16. Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология. Дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 177 с.
17. Маркузе Г. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 526 с.
18. Ботюр М. Автор в пространстве дискурса. СПб.: НОМИ. № 5. 2006.
19. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. № 1–2. 2011. с. 154–207.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 7.034.4

О. Г. Махо

ОБРАЗЫ ВОЙНЫ И НАУКИ В ИНТАРСИЯХ УРБИНСКОГО СТУДИОЛО ФЕДЕРИКО ДА МОНТЕФЕЛЬТРО

Идея создания студиоло — кабинета для интеллектуального времяпрепровождения, как и многое в эпоху Возрождения, восходит к Петрарке. Однако студиоло правителя — небольшое помещение, соседствующее с парадными залами княжеской резиденции, но при этом сугубо личное — это комната, которая оформляется по специальной программе. Реализация такой программы предполагает использование разных видов искусства. В декоре кабинетов присутствуют в разном соотношении и живопись, и скульптура, и ставшие практически неизменными панно, выполненные в технике интарсии, то есть инкрустации деревом по дереву. Нам сегодня доподлинно известны немногие помещения такого рода, и к наиболее значительным из них принадлежат два студиоло Федерико да Монтефельтро, в первую очередь — в Палаццо Дукале в Урбино.

Федерико да Монтефельтро (1422–1482) был одной из ярчайших фигур своего времени, личностью, соединявшей в себе исключительный талант военачальника, выдающуюся одарённость дипломата и политика, целеустремлённость правителя и вместе с тем широкий кругозор гуманиста и созидательную энергию строителя и коллекционера. Он стремился сделать свой дворец в Урбино по образу идеального города, умел собирать вокруг себя многих выдающихся учёных, архитекторов, художников, составил одну из лучших (если не самую выдающуюся) библиотеку своего времени. Высочайшая оценка его достоинств была сделана уже современниками.

Студиоло князя эпохи Возрождения является своего рода автопрезентацией, и к урбинскому студиоло Федерико да Монтефельтро это относится едва ли не более чем к какому-нибудь другому из известных нам [1, 2]. Программа оформления помещения представляет собой развёрнутую характеристику личности герцога, предполагает создание его образа, конечно, не лишённого определённой доли идеализации. Однако где как не в кабинете человек не просто является самим собой, но и стремится к тому, чтобы быть таким, каким он хочет? Одним из девизов Федерико был «Armae et litterae»¹, перефразированное «Fortitudo et sapientia»²

¹ «Военные доблести и Науки» (лат.)

² «Сила и Мудрость» (лат.)

древних, и представляется весьма важным рассмотреть: как же этот девиз соотносится в интерпретации идеального образа герцога, которую представляет урбинский студиоло?

Эстетическое звучание декора этого помещения кажется в высшей степени полифоническим. Там используются различные виды искусства: панно в технике интарсии на стенах, живопись в верхнем ярусе над ними, окрашенный резной кессонированный потолок. Все эти элементы не только изобразительно активны (в случае панно интарсий даже сверхактивны) в своём впечатляющем натурализме [3], но кроме того и многослойны в своей содержательности, имеющей и прямое буквальное значение, и эмблематическое, и аллегорическое, которое в свою очередь также является многозначным. При всей важности гармонии цельного ансамбля можно признать, что ведущая роль в нём, вероятно, принадлежит интарсиям, и на них представляется существенным остановиться в первую очередь.

Входящий в очень маленькое по размерам (3,60 × 3,35м) помещение человек оказывается окружён шкафами с открытыми и закрытыми дверцами, под которыми расположены откидные скамьи, на которых, как и в шкафах, лежит множество разнообразных предметов. Пространство настолько мало, что почти нет возможности перемещаться внутри него, фактически точка зрения, с которой воспринимается вся декорация, оказывается фиксированной. Вместе с тем, даже минимальное движение, которое всё-таки совершает попадающий в студиоло человек, оказывается запрограммированным. Если это посетитель, входящий из парадной части дворца [См.: 4], то есть не сам хозяин, а гость, то перед ним в первую очередь оказывается северная стена кабинета. Однако и сама структура помещения (входная дверь расположена в углу и входящий, делая пару шагов, двигается вдоль стены слева, небольшое же пространство студиоло остаётся справа), и то, что единственный источник света находится слева, на западной стене, заставляет повернуться вправо и обратить свой взгляд на восточную стену — именно она является главной в интарсированном декоре

В отличие от других стен, ровных (северная и южная) или почти ровных (западная) и более мелко расчленённых композициями интарсий, восточная стена, самая длинная в помещении, имеет выступ в средней части и разделена только на три зоны, — таким образом, её членение оказывается не просто иллюзорным, но и физическим. Композиции основной зоны этой стены крупнее других по размерам, что тоже привлекает к ним особое внимание. На левом панно за распнутыми занавесками представлено внутреннее пространство шкафа, заполненного предметами вооружения. Некоторые части доспеха выглядят аккуратно подвешенными, другие же кажутся снятыми и положенными в некоторой спешке: одна шпора, например, лежит в шкафу, другая же — на скамье перед ним рядом с поножью. Все эти предметы несомненно являются знаками ратной доблести хозяина кабинета, непременно спутниками его воинской деятельности. Представляется при этом, здесь они показаны так, чтобы создавалось впечатление, как будто Федерико, вернувшись в свою резиденцию, стремился освободиться от них побыстрее. Если в большинстве случаев на других стенах в средней зоне интарсий представлены откидные скамьи, то здесь скамья — крышка кассапанки



Рис. 1. Студиоло Федерико да Монтефельтро в Палаццо Дукале в Урбино



Рис. 2. Интарсии восточной стены студиоло Палаццо Дукале в Урбино



Рис. 3. Федерико да Монтефельтро. Интарсия студиоло в Палаццо Дукале в Урбино

(скамьи-сундука), и пространство нижней зоны зрительно оказывается несколько более заполненным, чем в других случаях.

В правой же части восточной стены представлено пространство кажущееся гораздо более обширным, чем левое. Если там между обрамляющими шкаф пилястрами были ещё драпировки, а над скамьёй — цоколь, украшенный лавровыми ветвями, символизирующими военную славу, то здесь сразу за пилястрами от уровня скамьи открывается угол небольшой комнаты. Две её стены, которые мы видим, лишены какого бы то ни было декора, каждая из них прорезана полуциркульным окном. Стены опоясывают неширокие скамьи, приподнятые на невысокую ступеньку, на одной из скамей в рабочем беспорядке расположены три книги. В углу комнаты, придвинутый к скамьям, стоит изящных пропорций круглый стол на восьмиугольном основании. На его столешнице — три книги и песочные часы, а в центре укреплен четырёхгранный пюпитр, на видимых сторонах

которого находятся ещё три книги с драгоценными накладками и застёжками на переплётках. Венчает пюпитр остроумной конструкции лампа, позволяющая освещать при чтении книгу, находящуюся на любой стороне пюпитра. На венчающий центральный вертикальный стержень шар опирается фигурка Амура, который держит шнур с подвешенным к нему фонарём. Шнур же перекинут через небольшой ворот на горизонтальном стержне, который можно поворачивать в любую сторону. Появление здесь Амура может быть интерпретировано как аллегория любви к науке. На фризе этой комнаты читается фрагмент надписи «CUS. MONTEFELTRIUS.DUX.URBINI.MONTISF.», которая сокращённо, но почти буквально соответствует надписи на фризе самого студиоло — «FEDERICUS MONTEFELTRUS/DUX URBINI MONTIS / FERITRI AC/DURANTIS COMESER/ENISSIMI REGIS SICILIE CAPITANEUS GENERALIS SANCTEQUE ROMANE ECCLESIE GONFALONERIUS MCCCCLXXVI»³, являющейся развёрнутым титулованием хозяина. Возникает впечатление, что эта изображённая в интарсии комната, соединяющая в себе аскетизм самого помещения и изощрённую элегантность предметов для научных занятий, и есть собственно кабинет Федерико-гуманиста.

В центральной части восточной стены между пилястрами открывается самая далёкая перспектива — за лоджией, ограниченной величавой тройной аркадой, вызывающей определённые ассоциации с триумфальной аркой, виден обширный светлый пейзаж с водоёмом в середине, в водах которого отражаются холмы и город, окружённый стенами с башнями. Дальше простираются поля и горы, на которых стоят небольшие крепости с оборонительными башнями. Напротив, на западной стене, есть дверь, через которую можно выйти на лоджию дворца, откуда открывается панорамный вид на окрестности Урбино. Возникает некоторая переключка реального и иллюзорного пейзажей, хотя в композиции интарсии нет прямого соответствия реальному виду. Если холмы и горы, поля и рощи окружают город, то водоём делает композицию панно образом идеальным, добавляя иллюзорному миру полноту совершенства. На переднем плане, на фоне сияющих светлых крупных мраморных плит, которыми вымощен пол лоджии, контрастно выделяются белка, достающая ядро ореха, и корзина с плодами — гранатами, яблоками и грушами. Белка символизирует правителя, который благодаря своей мудрости, рождённой гуманистическими занятиями (ниша справа), и военному искусству (ниша слева), способен защитить своё государство и привести его к процветанию. Именно на благоденствие и процветание указывает полная плодов корзина рядом. Эта композиция является несомненно центральной во всём ансамбле панно, что, кроме аллегорического содержания, подчёркнуто и формально-эстетически. Здесь наиболее ясно читается центральная ось перспективного построения, которую определяют чётко выделенная линия между плитами вымощки, зрительно продолжающаяся осью средней арки.

³ «ФЕДЕРИКО МОНТЕФЕЛЬТРО ГЕРЦОГ УРБИНО СВЕТАЙШИЙ ГРАФ МОНТЕФЕЛЬТРО И ДУРАНТЕ ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ КОРОЛЕВСТВА СИЦИЛИИ ГОНФАЛОНЬЕР СВЯТОЙ РИМСКОЙ ЦЕРКВИ 1476» («гонфалоньер» — то же, что «главнокомандующий», но в Папском государстве должность называлась «гонфалоньер Церкви»).

На первый взгляд, образ правителя строится на равновесии военного искусства и гуманистической мудрости, но мы сразу обратили внимание на то, что пространство оружейного шкафа гораздо более тесно, чем пространство иллюзорного кабинета. Можно заметить, что белка повернулась именно в его сторону. Но это далеко не всё: в той части студиоло, где представлено изображение кабинета, находится единственная действительно откидывающаяся скамья и опускающийся пюпитр, то есть, только эта часть помещения имеет реальную функциональную нагрузку.

Кроме того, на северной стене, в углу рядом с оружейным шкафом, находится изображение самого Федерико да Монтефельтро. Изображение расположено спиной к предметам вооружения, словно герцог скинул доспехи и переоблачился в светскую одежду. Кажется, что он здесь воплощает тот тип особого духовного общения с великими мудрецами, который имел в ренессансной культуре традицию, восходящую к Петрарке [5, с. 131–132]. Позднее едва ли не наиболее близко к тому, что мы видим в урбинском студиоло, было описано Никколо Маккиавелли в его знаменитом письме к Франческо Веттори от 10 декабря 1513 г., где он говорит о дне, заполненном суетными повседневными хлопотами, а затем завершает своё повествование: «С наступлением вечера я возвращаюсь домой и вхожу в свой кабинет, у порога сбрасываю будничное платье, полное грязи и сора, и облачаюсь в царственные и величавые одежды; и, надлежащим образом переодетый, вхожу в античные дворцы к античным людям. Там, с любовью ими принятый, я вкушаю ту пищу, которая единственно моя и для которой я рожден: там я без стеснения беседую с ними и расспрашиваю о разумных основаниях их действий, и они мне приветливо отвечают. И я не чувствую на протяжении четырех часов никакой скуки; я забываю все печали, не боюсь бедности, и меня не приводит в смятение смерть; я целиком переносусь к ним» [Цит. по: 6, с. 59]. Присутствие в верхней части стен портретов государей, учёных, поэтов, диалог с которыми был несомненно важен для Федерико, развивает образ интимного интеллектуального общения, особенно в силу присутствия среди изображённых любимого и почитаемого учителя князя Витторино да Фельтре, друзей и политических соратников — пап Пия II и Сикста IV, а также кардинала Виссарiona.

Фигура герцога представлена в интарсии в полный рост. На нем своего рода тога гуманиста, на его груди — цепь, а чуть ниже фибула, на которой читается надпись «DECORUM», — оба предмета связаны с Орденом Горностая, которым урбинский правитель был отмечен в 1474 г. королём Неаполя Фердинандом Арагонским. Знаки этого ордена, как и Ордена Подвязки, которым Федерико был отмечен в том же году Эдуардом IV, в качестве символов рыцарского достоинства и знаков международного признания можно найти в различных частях интарсий студиоло. По обыкновению (после ранения на турнире 1450 г., лишившего его правого глаза) лицо Федерико представлено в профиль, что подчёркивает его суровую выразительность. Правой рукой он приподнимает широкие складки своей одежды, а левой держит копьё, опустив его остриё в землю в знак мира и одновременно господства. Герцог несколько театрально предстаёт на тёмном фоне в неглубоком пространстве, которое открывается взгляду благодаря распаивающимся драпировкам, подобным драпировкам шкафа с оружием по соседству. Это пан-

но в оформлении студиоло стоит в одном ряду с изображениями трёх христианских добродетелей и образ Федерико совершенно определённо сближается с ними, хотя композиционно это сближение не абсолютно: Вера, Надежда и Милосердие представлены в открытых нишах с раковинообразным или полуциркульным завершением. В портретном изображении, как и в композициях восточной стены, присутствует взаимодействие образов жизни деятельной воина и политика и жизни созерцательной — человека гуманистического круга, покровителя учёных и любителя искусств. При этом снова можно отметить, что и здесь прочитывается некоторое предпочтение идеала «*vita contemplativa*» — жизни созерцательной. Такая концепция усиливается и тем, как представлены предметы вооружения, ещё присутствующие в интарсиях помимо уже упомянутых. В нижней части северной стены — это меч, прислонённый к поднятой скамье, а напротив, на южной стене, — булава. В символическом отношении оба эти предмета являются воплощением силы и власти, но меч, вместе с тем, символизирует и мудрость, а меч остриём вниз — правосудие. Этим исчерпывается военная тематика в интарсиях студиоло.

Что же касается изображений, связанных с наукой, то они гораздо более многочисленны. Если воспринимать книги в качестве знака учёных занятий (хотя среди томов, представленных в студиоло, есть и Гомер, и Вергилий, и музыкальные фолианты), то они заполняют полки всех четырёх шкафов южной стены, они есть в одном из двух панно с предметами на южной стене, а также в трёх из шести (включая створки двери) — западной стены. То есть, не считая те части стен, где представлены фигуры, книги присутствуют на трёх четвертях из панно, книги лежат на скамье на восточной стене, а в ещё одном шкафу на западной стене есть исписанный лист (вероятно, пергамена). Наконец, книги видны в низком шкафу под центральной композицией восточной стены. Особенно много книг в шкафах южной стены, с которой начинает оглядывать студиоло вошедший в него из парадной части дворца посетитель. Некоторые из них опознаются: кроме уже упомянутых томов Вергилия и Гомера, это Библия и труды Дунса Скотта, а также Цицерон и Сенека, — то есть определённо преобладает интерес к античным авторам. Любопытно, что открытые книги, в которых достаточно ясно читается написанное — это музыкальные рукописи, современные Федерико да Монтефельтро, но они несколько уводят нас в сторону от темы науки, будучи связаны с многочисленными и изысканными музыкальными инструментами, которые представлены в студиоло.

В шкафу на северной стене книги соседствуют с научными инструментами. На верхней полке над книгами подвешены астрономические инструменты, астролябия и армиллярная сфера. На нижней полке того же шкафа изображена восьмигранная чернильница с пером и ножичком для его заточки, на которой читается «FEDE»⁴, то есть, определяется ее несомненная принадлежность хозяину кабинета. Впрочем, это может быть прочитано и как указание на Верность как добродетель, равно и в общем смысле, и в смысле верности учёным занятиям.

⁴ Вероятно, это часть имени «FEDERICO», в то же время означающая «Вера» (она же «Верность»).

Рядом — опирающийся на книги маццоккьо⁵, изображение которого было предметом особой гордости для рисовальщиков и мастеров интарсии, стремившихся продемонстрировать свою геометрическую ловкость, и висящая рядом на гвоздике доска для арифметических вычислений. В качестве своего рода инструментов могут, вероятно, быть восприняты и часы, которые представлены в студиоло и клепсидрами (песочными) — в изображении кабинета и в одном из шкафов северной стены, — и механическими, с гирями — на створке двери западной стены. Часы несомненно воплощают идею краткости отмеренного человеку срока, скоротечности жизни перед лицом вечной мудрости и совершенства.

Переходя от прямого натуралистического восприятия предметов изображения в интарсиях к их аллегорической интерпретации, следует отметить, что здесь присутствует множество тем, которые вряд ли могут быть сведены к однолинейной программе. Имея в виду интересующую нас в данном случае проблематику, среди предметов в шкафах и на скамьях с уверенностью можно найти атрибуты четырёх из Свободных Искусств тривиума и квадривиума: сосуд с двумя ручками на западной стене как атрибут Грамматики, доска с отверстиями на южной стене как атрибут Арифметики, армиллярная сфера полкой выше — Астрономии, орган в соседнем шкафу — Музыки. Менее уверенно можно связать с образом Риторики попугаев и часы на створках двери в северо-западном углу студиоло, а с образом Геометрии — маццоккьо, изображение которого представляет собой сложнейшую геометрическую задачу. Прямое же указание на Диалектику найти ещё сложнее, Впрочем, с нею можно связать образ книги.

Если от средневековой системы наук продвинуться глубже к античности и обратиться к образам покровительствующих им Муз, то и здесь есть некоторое, но неполное, присутствие их атрибутов: с Уранией можно связать сферу, с Эвтерпой — флейты, с Терпсихорой — лиру да браччо, с Эрато — тамбурин, а с Полигимнией — орган. Музы истории Клио, эпической поэзии Каллиопа, комедии Талия и трагедии Мельпомена не представлены своими традиционными атрибутами. Однако, если отсутствие масок очевидно, то рукописи и книги могут быть намёком на присутствие образов муз. С одной стороны, музам было посвящено другое помещение в Урбинском дворце — святилище Муз, где были их изображения (ныне они находятся во Флоренции, Палаццо Корсини), с другой же, здесь, в студиоло, в шкафу на западной стене (то есть напротив стены с главной композицией) стоит открытый музыкальный фолиант, где читается канцона во славу хозяина дома «*Bella gerit musasque colit Federicus omnium maximus Italiorum Dux foris atque domi*»⁶. Канцона эта возвращает нас к главной теме программы студиоло — гармоническому взаимодействию жизни деятельной и созерцательной.

Однако сделанные наблюдения приводят к мысли, что если в идеальном образе Федерико да Монтефельтро этот баланс стремился к равновесию, то в ин-

⁵ Маццоккьо — головной убор (то же, что французский «шаперон») в форме капюшона, укрепленного на основу в виде набитого шерстью обруча, который, как правило, имел грани. Этот обруч и был одним из излюбленных мотивов перспективных штудий.

⁶ «Победитель войны и поклонник Муз, Федерико, величайший итальянский герцог и дома, и везде» (лат.)

тарсиях, вероятно, можно говорить о некотором превалировании учёной деятельности. Что до студиоло в целом, то расположенные в верхней части стен над поясом интарсий изображения великих мужей ещё более усиливают этот акцент. Особенность состава этой серии в том, что в ней отсутствуют в других случаях неизменные и важные героические персонажи, максимальная активность среди представленных персонажей принадлежит правителям, законодателям, папам — то есть и здесь активность скорее интеллектуальная. Таким образом, между Войной и Наукой некоторый приоритет отдается второй.

В отношении авторства проекта ансамбля интарсий урбинского студиоло существовали разные мнения. Общепризнано несомненное влияние Боттичелли на характер интерпретации Добродетелей. На сегодняшний день весьма убедительным можно считать предположение, что автором натюрмортных композиций мог являться Франческо ди Джорджо Мартини, что же до исполнения самих панно, то это всё же продукция мастерской Баччо Понтелли и его брата Пьеро [7, II, P.103–121], а не Джулиано и Бенедетто да Майано [8, 517–524; 9, P.102–103]. Декор студиоло — не просто утонченное произведение высокого мастерства. Ремесленное искусство делается в эпоху Возрождения из низкого высоким, создание совершенных геометрических форм теперь — искусство государей. Вместе с тем, само занятие интарсией в эпоху Возрождения воспринималось как учёное искусство, занятие в первую очередь перспективой, то есть, геометрией, наукой [10]. В этом смысле можно сказать, что сама природа интарсии говорит о господствующем в интерьере духе науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cheles I.* The Studiolo of Urbino: An Iconographic Investigation. Wiesbaden, 1986.
2. Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // *Пространство культуры.* — 2010. — № 4. — С.8–17.
3. Махо О. Г. Итальянская интарсия эпохи Возрождения, пространство изображения и пространство интерьера // *Проблемы развития зарубежного и русского искусства.* СПб, ЛИЖСиА им.И.Е.Репина, 1995. С.18–20
4. *Makho O.* La pièce la plus intime des appartements des souverains italiens de la Renaissance (Le studiolo dans la structure architecturale de la résidence) // *Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS.* 2013. № 4. P.77–90.
5. *Liebenwein W.* Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale. Modena, 1988.
6. *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М, 1978.
7. *Lo studiolo di Federico da Montefeltro.* Vol.I. O. Raggio. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo. Vol.II. A. M. Wilmering. Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio. Milano, 2007.
8. *Ferretti M.* I maestri della prospettiva / *Storia dell'arte italiana.* P.III. Vol.IV. Torino, 1982. P.457–587.
9. *Bagatin P. L.* Le tarsie dello studiolo d'Urbino. Trieste, 1993.
10. *Chastel A.* Marquetric et perspective au XV siècle / *Chastel A. Fables, Formes, Figures.* Paris, 1978. P.317–332.

УДК 792.7; 82/821.0; 75.03

Н. В. Стоева

ИМАЖИНИЗМ: «КАФЕЙНАЯ ЭПОХА»

Заявив о себе в 20-е годы XX в., имажинисты вошли в один из самых насыщенных периодов в истории страны, общества и русского театра. Это момент, когда прежний выход к читателю стал недоступен — журналы выпускались нерегулярно, издательства практически не работали, малочисленные сборники, если и появлялись, то небольшими тиражами и распространялись плохо. Общественная и культурная жизнь переместилась на улицы. Для художников было естественно выйти к публике — на площадь или в кафе — и там искать свою аудиторию. Уличные выступления — популярны, специально организованные дискуссии привлекают массу народа. Кафе становятся сосредоточением литературной, культурной жизни.

Как отмечает современный исследователь, желание вывести искусство на улицы было всеобщим. Новая власть видела в нем мощное орудие агитации. Достаточно вспомнить план монументальной пропаганды, заявленный в «Декрете о памятниках Республики» 1918 г. (Мариенгоф в «Циниках» сухо перечисляет 30 памятников, которых совет народных комиссаров решил установить, в то время как «граждане четвертой категории получают: 1/10 фунта хлеба в день и один фунт картошки в неделю» [1]) «Стремление новой власти и здесь удивительным образом совпало с идеей-лозунгом футуристов „Искусство — на улицу!“ <...> Но точно так же мыслили и их „заклятые друзья“ — пролеткультовцы» [2]. Правительство издавало указы, футуристы и пролеткультовцы писали декларации. Имажинисты не могли остаться в стороне. Они делали все одновременно: писали стихи, издавали книги, организовывали диспуты, развешивали афиши и как закономерный шаг — открыли имажинистское кафе «Стойло Пегаса», вписавшись в многочисленный ряд литературных кафе того времени. Они учли опыт нашумевшего и быстро зарывшегося «Кафе футуристов» и просуществовали почти 5 лет.

«Кафейная эпоха» была логическим продолжением артистических кабаре. И, в то же время, это было принципиально другое «кабаре» в другую эпоху. Русское кабаре, позаимствовав у европейских предшественников способ организации, атмосферу непринужденности, легкости, брызг шампанского, рождалось как небольшие театры миниатюр. Появившаяся в 1908 г. в Москве «Летучая мышь» специализировалась на пародийно-шуточных представлениях актеров Московского Художественного театра. В этот же год в Петербурге открылось «Кривое зеркало» — театр пародий, где представления начинались в 12 ночи. До 1917 г. подобных заведений открылось множество: «Черный кот», «Голубой глаз», «Трагический балаган», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», «Биба-бо» и т. д. и т. п. Подавляющее их большинство соединяло в разных пропор-

циях театрально-эстрадные жанры и собственно кафе. Эти заведения стремились к развлечению публики либо обеспеченной, либо принадлежавшей к богеме.

В своих воспоминаниях Вадим Шершеневич пишет о кафе, появившихся в первые годы Революции. Он не дает их названий (наверное, полагает их общеизвестными), а указывает только адреса. Одно в Настасьинском переулке — «кафе жизни», другое на углу Петровки и Кузнецкого — «чистое кафе». Кафе жизни — первое после революции «Кафе футуристов» — просуществовало с декабря 1917 до апреля 1918 гг. [3, с. 660]. Кафе занимало полуподвальное помещение, стены расписывали разные художники и поэты. Второе «было чисто коммерческим предприятием умных владельцев кафе, которые сохраняли под этой поэтической маркой свое помещение и множили доходы». «Под эгидой поэтов жилось легче. Публика в этом кафе была „чистая“ остатки спекулянтов, купцов, „золотой молодежи“ и люди, действительно любившие поэзию. Здесь скандалов с мордобитием и пальбой не было» [4, с. 546]. Шершеневич пишет, что именно в этом кафе он познакомился с Есениным [4, с. 547]. Однако полностью доверять мемуаристу не приходится: по данным исследователя Т. К. Савченко это было в кафе «Питтореск» (находившемся на Кузнецком мосту [5]), по мнению исследователя С. Бурины — в «Кафе на Петровке» [3, с. 660]. Основными литературно-экстравагантными кафе в этот период были «Кафе футуристов» (1917–1918), «Кафе поэтов» (1919–1925), «Питтореск» (1917–1919) и «Стойло Пегаса» (1919–1924) — собственное кафе имажинистов. Была еще масса других, ориентированных на иную публику и на иных поэтов. Кафе футуристов просуществовало недолго, но спровоцировало много аналогичных заведений. Оно «породило потомство». «Почти сразу же после его закрытия начались выступления поэтов в кафе „Трамбле“ на углу Петровки и Кузнецкого переулка. Затем в кафе „Десятая муза“ в Камергерском, в кафе „Элит“ на Софийке. Впоследствии в кафе „Бом“¹ на Тверской. Образовавшийся осенью восемнадцатого года Союз поэтов на долгое время осел на той же Тверской в кафе „Домино“» [6, с. 130].

Переделанные из прежних кафе с эстрадой, эти места выполняли уже не только развлекательную функцию. Обращение к большому числу зрителей пропагандировало новый художественный язык, да и самих художников. Не будем забывать и о насущном — в этих кафе можно было поесть, даже если это был всего лишь морковный чай и пирожок с мерзлой картошкой.

**«Кафе футуристов»
(Настасьинский пер., 52/1; бывш. прачечная)
1917–1918**

Не случайно, что первым кафе подобного рода — литературным, расписанным авангардными художниками — было «Кафе футуристов». «В переулке разбитые газовые фонари не горели, но в темноте сверкал оригинальный фонарь, выхватывающий из мрака черную дверь, где карминовыми буквами было написано название кафе, пронзенное зигзагообразной стрелой» [7, с. 15].

¹ Кафе имажинистов, позднее переименованное в «Стойло Пегаса».

Основным организатором выступал В. В. Каменский, а финансовую сторону обеспечивал Н. Д. Филиппов. Кафе было простое, внимание в нем было сосредоточено на выступающих. «Земляной пол усыпан опилками. Посреди — деревянный стол. Такие же кухонные столы у стен. Столы покрыты серыми кустарными скатертями. Вместо стульев низкорослые табуретки. <...> Комната упиралась в эстраду. Грубо сколоченные дощатые подмости. В потолок ввинчена лампочка. Сбоку — маленькое пианино. Сзади — фон оранжевой стены» [6, с. 95]. Начинало кафе работу днем, но основные мероприятия — выступления поэтов, актеров — происходили поздно вечером, после спектаклей, когда в кафе приходил Маяковский и затевал разговор с Давидом Бурлюком. На небольшой эстраде начиналось представление: актера сменял певец, начинающего поэта — маститый, но ни один из подобных вечеров не был похож на предыдущий или последующий.

Конечно, все дело было в том, что читали поэты, какие затевались вокруг этого споры. Вот как описывает свой дебют в «кафе футуристов» С. Д. Спасский, автор книги «Маяковский и его спутники»: «Уже столики окружились людьми, когда резко вошел Маяковский. Перекинулся словами с кассиршей и быстро направился внутрь. Белая рубашка, серый пиджак, на затылок оттянута кепка. Короткими кивками он здоровался с присутствующими. Двигался решительно и упруго. Едва успел я окликнуть его, как он подхватил меня на руки. Донес меня до эстрады и швырнул на некрашенный пол. И тотчас объявил фамилию и что я прочитаю стихи. Так я начал работать в кафе» [6, с. 96]. Некоторые выступающие готовились заранее, некоторые импровизировали. Неожиданность, азарт завораживали публику и самих творцов.

Интерьер кафе отвечал спонтанной природе его мероприятий. «Стены вымазаны черной краской. Бесцеремонная кисть Бурлюка развела на них беспощадную живопись. Распухшие женские торсы, глаза, не принадлежавшие никому. Многоногие лошадиные крупы. Зеленые, желтые, красные полосы. Изгибались бессмысленные надписи, осыпаясь с потолка вокруг заделанных ставнями окон. Строчки, выломанные из стихов, превращенные в грозные лозунги: „Доите изнуренных жаб!“, „К черту вас, комолые и утюги“» [6, с. 96]. Расписывали кафе Василий Каменский, Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, Георгий Якулов и Валентина Ходасевич. Впрочем, и другим желающим могла быть предоставлена стена для творчества. Эпатаж и оригинальность этого места питали творческие силы многих поэтов. Поэтому и хотелось его повторить.

**«Кафе поэтов»
(Тверская, 18; быв. «Домино»)
1918–1920**

Это кафе было логическим продолжением кафе футуристов, туда перебрались Маяковский с Каменским. «Прежде всего, это было единственное место, где можно было широко дискутировать вопросы литературы. Не надо забывать, что кризис бумаги, поломка старых типовых машин, несовершенство аппарата свели книжную продукцию почти на нет. Только ПУР да неунывающие иماجинисты издавались. Но если нельзя было печататься, то особенно хотелось говорить» [4, с.608].

Это было изрядное заведение — с двумя залами. В первом — эстрада, во втором — два больших зеркала по бокам, небольшие столики со стеклянными столешницами. Оформляли кафе Ю. П. Анненков и приглашенный им В. П. Комарденков. В этом кафе в маленькой комнате с надписью «ВСП» происходили заседания «Всероссийского союза поэтов», и поэтому история сохранила еще одно название этого места — «СОПО», или боле просто «Сопатка» [8, с. 659].

Важным в организационном процессе подобных кафе было двойное руководство: хозяйственное и художественное. Разные люди осуществляли совместное управление кафе: отдельно финансовая часть, в лице директора или управляющего, или главного буфетчика, и отдельно художественная — лидеры поэтической группы. Поэты привлекали публику, а, следовательно, деньги, и получали трибуну и своеобразный выставочный зал. «Под стеклянными покрытиями столиков — оранжевая бумага. На эту бумагу под стекло поэты клали рукописи со своими стихами, а художники — свои рисунки: карикатуры и шаржи. Таким образом, в „Кафе поэтов“ никогда не прекращались выставки стихов и графики» [8, с. 659].

«Кафе поэтов» оформлялось из подручных средств. Василий Комарденков вспоминал: «Для отделки не было материалов: досок, фанеры, гвоздей, материи, красок, клея. Ю. Анненков принес листов 150–200 цветной глянцевой бумаги, клей, ножницы и, сославшись на какую-то спешную работу, скрылся, оставив меня одного. Эскиза не было. Только благодаря активному участию Василия Каменского и Вадима Шершеневича, удалось что-то сделать» [9, с. 66]. От Каменского на стене кафе остались приколотые брюки и пустая клетка для птиц, в которой на жердочке была приклеена полоска бумаги с надписью «Птичка улетела». Так же он придумал вырезать из бумаги всякие причудливые силуэты, в том числе и самолетов и воздушных шаров, и все это приклеивалось на стены. По мнению Комарденкова, «в результате получилось очень пестро и не слишком красиво». «Но Каменский был доволен, что все получилось необычно, а понятие о красоте в то время было очень неопределенным» [9, с. 66]. Шершеневич «оформлял» эстраду из досок и гвоздей вытасненных из уцелевших заборов. Грузинов в своих воспоминаниях о Маяковском пишет, что стены были также украшены строками из стихов Василия Каменского, а занавес над эстрадой «состоял из зеленых и алых полос». «На цветных полосах занавеса были прикреплены замысловатые геометрические фигурки. Общее впечатление от занавеса было гротескно-футуро-лубочное» [8, с. 660]. Описывая выступление Василия Каменского в этом кафе, Грузинов дает понять, что это были очень театральные выступления, повторяющиеся каждый вечер в течение нескольких месяцев. Имажинисты наверняка видели эти выступления, и составляли свое мнение о том, как следует выступать, впитывали театральность и конечно, переиначивали ее на свой манер.

**«Стойло Пегаса»
(Тверская, 37; быв. «Бом»)
1919–1924**

Снискав определенную популярность выступлениями в «Кафе поэтов», имажинисты решили организовать свое собственное заведение, сделав его штаб-квартирой «Ассоциации Вольнодумцев». Рюрик Ивнев в мемуарах «Жар

прожитых лет» пишет, что кафе принадлежало «Ассоциации Вольнодумцев», в состав которого входили Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Матвей Ройзман, Иван Грузинов и он. «Вадим Шершеневич состоял в „Ассоциации“, но в делах кафе участия не принимал» [10, с. 326]. Не принимал настолько, что по прошествии лет даже не упомянул о нем в своих воспоминаниях.

Необходимо заметить, что названия своим многочисленным проектам имажинисты давали легко и беззаботно. Рядом с «Ассоциацией» существовал и «Орден воинствующих имажинистов», организованный в Петербурге. До имажинистов кафе принадлежало клоуну-эксцентрику Бому — М. А. Станевскому и было хорошо оборудовано, «...там не нужно было ничего ремонтировать и ничего приобретать из мебели и кухонной утвари» [7, с. 36].

Финский исследователь Т. Хуттунен осторожно указывает: «Проекты Якулова в кафе „Стойло Пегаса“ в известном смысле можно считать изобразительными аналогами имажинистской поэзии» [11]. Якулов как художник всегда создавал самодостаточный образ, и декорирование кафе имажинистов не было исключением. Начиналось все с вывески. Образ крылатого коня, символа неиссякающего вдохновения, привязанного к стойлу подходил задиристым имажинистам. Однако Якулов дал ему новое содержание. «На полированной фанере был изображен в облаках Пегас и вокруг затейливым шрифтом написано „Стойло Пегаса“» [9, с. 79]. Получалось, хоть и стойло, а в эмпиреях.

Кто придумал это название — неизвестно. Сочетание высокого, но сильно заштампованного олитературенного символа творчества и вполне приземленного, бытового слова «стойло» как раз то, к чему вели имажинисты в своих теориях — дать слову и метафоре новый смысл, очистить от наслоений предыдущих употреблений, поставить себе на службу. По замечанию С. Бурины, провокативным было и сочетание «высокого» символа и «пошлого» места. «Уже вывеска производила большой эффект... Провокационный характер послания был очевиден: крылатый конь небесного цвета, по мифологической природе не снижающийся ниже олимпийских высот, оказался у дверей кабака» [3, с. 665].

Внутри кафе выглядело впечатляюще и запоминалось; сразу угадывалась его принадлежность имажинистам — Есенину, Мариенгофу, Шершеневичу, чьи стихи и портреты, выполненные Якуловым, украшали стены. «Для... оформления Якулов решил использовать сочетание живописи, зеркал, навесных элементов и надписей. Оба организатора кафе — Есенин и Мариенгоф — помогали художнику замечаниями и советами при подготовке эскизов интерьера» [3, с. 665]. «Он же (Якулов — Н. С.) с помощью своих учеников выкрасил стены кафе в ультрамариновый цвет, а на них яркими желтыми красками набросал портреты его соратников-имажинистов и цитаты из написанных ими стихов. Между двух зеркал было намечено контурами лицо Есенина с золотистым пухом волос, а под ним выведено: „Срежет мудрый садовник — осень / Головы моей желтый лист“. Слева от зеркала были изображены нагие женщины с глазом в середине живота, а под этим рисунком шли есенинские строки: „Посмотрите: у женщин третий / Вылупляется глаз из пупа“. Справа от другого зеркала глядел человек в цилиндре,

в котором можно было признать Мариенгофа, ударяющего кулаком в желтый круг. Этот рисунок пояснял его стихи: „В солнце кулаком бац, / А вы там, — каждый собачьей шерсти блоха, / Ползаете, собираете осколки / Разбитой клизмы“. В углу можно было разглядеть, пожалуй, наиболее удачный портрет Шершеневича и намеченный пунктиром забор, где было написано: „И похабную надпись заборную / Обращаю в священный псалом“» [7, с. 36].

Можно сделать вывод, что Якулов, пытаясь проиллюстрировать стихотворные строчки друзей, создал живописный образ каждого имажиниста. Есенина с «золотистым пухом волос» и с женщинами, Мариенгофа в цилиндре, но бьющего кулаком в солнце, и задиру Шершеневича, стоящего рядом с забором. Эти образы соответствовали маскам имажинистов, о которых часто пишут современные исследователи. «У каждого из поэтов появляется своя „арлекинадная“ маска (шута, хулигана, юродивого, разбойника-черкеса)» [12]. И, по мнению Т. Хуттунена, Якулов воплотил на стенах кафе не столько портреты имажинистов, сколько их маски.

Исследователи и мемуаристы расходятся в том, какие именно стихи сопровождали портрет Есенина. Хуттунен говорит, что это были строки из «Хулигана» 1919 г. (что подтверждает идею о есенинской маске поэта-хулигана). Современник имажинистов и заведующий «Стойла», который составлял ежевечернюю программу выступлений, И. И. Старцев настаивает на том же: «С одной из стен бросались в глаза золотые завитки волос и неестественно искаженное левыми уклонами живописца лицо Есенина в надписях „Плюйся, ветер, охапками листьев“» [13]. Но М. Д. Ройзман цитирует строки из сборника «Харчевня зорь» 1920 г. — стихотворение «Кобыльки корабли», где образ поэта совсем другой, не поддающийся обозначению в одно слово. В нем поэт — готов все познать и готов умереть. Вполне возможно, что на стене было написано и то и другое стихотворение, тем более что другие строки из «Кобыльих кораблей» были так же написаны на стене.

Портреты Якулов никогда не отличались фотографической точностью. (Например, Алису Коонен на знаменитой картине с зеркалом он изобразил шатенкой. Для общего тона изображения, она «должна быть золотисто-коричневой»².) Однако любые отклонения от реальности в изображении Якулова не выглядели чудачеством, намеренным приемом ради приема. И если уж декорировать кафе портретами друзей, то делать это со свойственной ему манерой, импрессионистическо-кубистской и театральной одновременно. «При создании интерьера кафе „Стойло Пегаса“ полностью проявилась художественная концепция Якулова — в пространстве, где художник творил, он находил больше относящегося к миру театра, чем к области „чистой живописи“. Отсюда и „Стойло Пегаса“ превращается в театр — место, где раскрывается безудержная театральность имажинистов, выражающаяся в самых настоящих арлекинадах. Поэт и актер творят и играют все больше в унисон — их функции как бы совмещаются.

² Цит. по: Аладжалов С. И. Георгий Якулов. Ереван, 1971. С. 119.

Происходит своеобразная перекодировка искусства и поведения, в ходе которой основной тон задает театральный код» [3, с. 666]. Не следует забывать, что кафе перешло имажинистам от артиста Бома. Со всех сторон имажинистское начинание окружено театральными «отголосками».

Имажинисты получали от кафе прибыль, здесь питались они сами и их многочисленные друзья и поклонники. Хотя кафе было небольшим, места хватало всем. Ивнев пишет, что издательство имажинистов существовало «на прибыль, поступавшую от торговли в кафе, которому Моссовет предоставил большие льготы, освободив от многих существовавших тогда налогов на частные предприятия подобного рода. Кроме того, кафе имело разрешение Моссовета на работу не до двенадцати часов ночи, как все остальные московские рестораны и кафе, а до трех часов утра. Потому оно процветало, и у нас оставалось, за вычетом всех расходов, достаточно средств, чтобы вести издательские дела» [10, с. 326]. Матвей Ройзман приводит слова буфетчика Силина о том, что вначале кафе могло работать только «до без пятнадцати час». Ни завтраки, ни обеды не давали денег, основной доход приходился на вечернее время, когда приезжала публика из театров, цирков, кинематографов. И лишь впоследствии, благодаря связям имажинистов, было получено разрешение на работу до двух часов ночи. Но основной доход, по версии Ивнева, поступал от так называемых отдельных кабинетов. «Эти кабинеты были как бы многочисленными филиалами „домов свидания“, в которых происходила купля и продажа „живого товара“, не говоря уже о встречах авантюристов и кутящей „золотой молодежи“» [10, с. 327].

Публика была разношерстна, и собственно поэтический «бомонд» был изрядно разбавлен авантюристами всех мастей. Но это была типичная публика в кафе того времени. «За столиками сидели непримиримые враги. Здесь находились представители той молодежи, которая завтра вольется в красноармейские полки. <...>

<...> Однако в кафе пребывают и те, кто завтра спешно будет выправлять документы, доказывающие их украинское происхождение. <...> Молодые люди со следами погонов на шинелях, передающие друг другу новости о Корнилове. <...> Сюда просачивалась и мутная масса подчас выглядевших довольно решительно людей. С револьверами за поясами, обвязанные патронташами, кто в студенческих тужурках, кто в гимнастерках. Они величали себя анархистами, проповедовали, шумели, приветствовали, зазывали в какой-нибудь захваченный им особняк. Уголовники, наркоманы, прожженная богема густо вмешивались в такие „коммуны“» [6, с. 107–109]. Это написано про «Кафе поэтов», но примерно того же сорта люди одно время были завсегдатаями и у имажинистов.

По меркам своего времени кафе имажинистов просуществовало долго, неполных 5 лет. Оно имело свое «лицо» и долго сохраняло его. Но менялось время, менялись сами поэты. Происходила смена эпох. Прежний энтузиазм утих. Уже совсем скоро Есенин и Грузинов заявят о «ропуске» группы поэтов-имажинистов, что на самом деле будет сообщением об их отходе от имажинизма. Еще через год Есенин погибнет. Как литературная группа имажинизм просуществует до 1928 г.

Но основные события произошли именно в этот «кафейный период». Самый плодотворный за весь период существования группы поэтов, он давал необходимую свободу самовыражения и возможности реализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мариенгоф А. Б.* Циники // Мариенгоф А. Б. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л.: Художественная литература, 1988. С. 140.
2. *Дадамян Г. Г.* Атлантида советского искусства: 1971–1991. М.: ГИТИС, 2010. Ч. I. 1917–1932. С. 104–105.
3. *Бурины С.* «Кофейная эпоха» в Москве: «Питtoresк» как зеркало города // Лотмановский сборник. М.: «О. Г. И.», Издательство РГГУ, 1997. Т. 2. С. 657–670.
4. *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. 735 с.
5. *Савченко Т. К.* Имажинисты в «Стойле Пегаса» // Москва и «московский текст» в русской литературе XVIII – XIX веков в фольклоре. М.: МГПУ, 2004. С. 88.
6. *Спасский С. Д.* Маяковский и его спутники. Л.: Советский писатель, 1940. 158 с.
7. *Ройзман М. Д.* Все, что помню о Есенине. М.: Советская Россия, 1973. 270 с.
8. *Грузинов И. В.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. 735 с.
9. *Комарденков В. П.* Дни минувшие. М.: Советский художник, 1972. 136 с.
10. *Ивнев Р.* Жар прожитых лет. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 574 с.
11. *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: НЛО, 2007. С. 19.
12. *Павлова И. В.* Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 75.
13. *Старцев И. И.* Мои встречи с Есениным // Воспоминания о Сергее Есенине. М.: Московский рабочий, 1965. С. 244.

В. А. Шекалов

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Время, в которое жил Чайковский, отмечено борьбой разных тенденций в русской музыкальной культуре. Широко известно противостояние «Новой русской школы» («Могучей кучки»), зовущей «к новым берегам», и организованных в Петербурге и Москве консерваторий, где обучение основывалось на европейских традициях. Менее известна борьба вокруг возрождения старинной музыки, которая в России протекала в более сложных условиях, чем в Европе. Причиной было, в частности, то, что в Европе возрождали наследие крупнейших национальных композиторов: И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в Германии, Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо во Франции, вёрджинелистов и Г. Пёрселла в Англии... В России же отношение к собственному XVIII веку было прохладным, как и вообще к музыке прошлого. И если Глинка мечтал «связать Фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [1, с. 180], если для В. Ф. Одоевского, автора романтизированной новеллы «Себастьян Бах» и создателя собственной модели органа «Себастианон», «Бах был почти первою учебной музыкальною книгою» [Цит. по: 2, с. 21–22], если для А. Н. Серова, А. Г. Рубинштейна, Г. А. Лароша, не говоря уже о С. И. Танееве, Бах был одной из главных путеводных звезд на музыкальном небосклоне, то многие русские композиторы второй половины XIX века опасались, что увлечение прошлым затормозит развитие современного русского искусства.

Эти опасения ярко проявились в отношении к «Историческим концертам», которые в России начали организовываться во второй половине XIX в.¹ Первый такой цикл провел в 1853 г. в Санкт-Петербурге в доме Мятлевых на Исаакиевской площади польско-французский пианист Генри Луи Станислав Мортье де Фонтен (1816–1883), на некоторое время обосновавшийся в России. В концертах прозвучала музыка от Ф. Куперена и И. — С. Баха до Шопена и Листа. Финансового успеха цикл не имел, но вызвал дискуссии в прессе: наряду с высокой оценкой, например, А. Н. Серова — насмешки таких видных музыкантов, как А. И. Дюбюк [См.: 4]. Несмотря на противоречивые отклики, начинание получило продолжение. Характер «исторических» имели многие концерты хоровой капеллы Д. Н. Шереметева. «Исторический концерт» хористов русской оперы (17 апр. 1867, зал Дворянского собрания Санкт-Петербурга) открылся фрагментами русских опер XVIII в., начиная с «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи — первой оперы на русский текст (1755).

¹ «Историческими» в XIX веке называли концерты, посвященные, вопреки обыкновению, музыке прошлого, и выстроенные, как правило, в хронологической последовательности. Первые Исторические концерты организовал Ф. Ж. Фетис в Париже в 1832 году [См.: 3].

Но самая жаркая полемика разразилась по поводу Исторических концертов, организованных в Петербурге в 1869 и 1870 гг. Иоганном Промбергером (1810–1889), который преподавал фортепианную игру в Придворной Певческой капелле. В. В. Стасов и Ц. А. Кюи, главные рупоры молодой «Могучей кучки», как бы напуганные успехом концертов, нападали на них с такой агрессией, будто их проведение угрожало существованию этой группы [См.: 5, с. 250–255]. Стасов называл концерты «убийственными», грозил, что Новая русская школа «раздавит всех их [ее недругов], вместе сложенных, со всеми их учебниками, указками и *историческими концертами*» [6, с. 187–188]. Кюи писал, что эти концерты «необходимо сопровождаются нестерпимой скукой, потому что до-бетховенская музыка <...> была, большей частью, только игра в звуки, но не выразительный язык страсти, каким должна быть музыка в наше время» [7], что музыка Баха и Генделя «очень устарела <...>, давит слушателя своим однообразием, бесстрастием и формализмом», что произведения Гайдна «еще не музыка, а только игра в звуки <...>, лишенная всякого намека на выразительность и страстность» [8]. Ранее он утверждал, что в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта «музыки совсем нет, а есть лишь ловкие и бойкие сплетения голосов» [9, с. 113].

Лишь ко времени «Исторических концертов» Антона Рубинштейна, прошедших в сезоне 1885–86 гг., т. е. через 32 года (!) после цикла Мортье де Фонтена, русская публика и критика «перевоспитались» настолько, что смогли безоговорочно оценить не только подвиг великого русского пианиста, но и исполненную им музыку [5, с. 255–258].

Какова была позиция Чайковского в этом процессе? Как он относился к классическому наследию, к старинной музыке?

В юности он находился под влиянием преподавателя пения итальянца Луиджи Пиччиоли, «сущность <...> музыкального вероисповедания» которого «сводилась к полному отрицанию всякой музыки вне музыки Россини, Беллини, Доницетти и Верди» [10, с. 116]. По словам Модеста Ильича Чайковского, к концу 1860 г. будущий композитор еще не имел понятия о Бахе, Генделе, Шумане, очень поверхностно знал Бетховена и Мендельсона. Лишь в консерватории, в частности благодаря урокам органиста Петропавловской церкви Г. Ф. Д. Штиля, он приобщился к творчеству Баха. Но орган увлек его ненадолго. Г. Ларош пишет: «...впоследствии, когда он для собственного удовольствия играл у себя Баха, он выбирал исключительно фортепианные его сочинения, а не органные, хотя легко мог иметь их в переложениях» [11, с. 54].

Пропустим определение «фортепианные» по отношению к произведениям Баха и обратим внимание на то, что Чайковский играл их «для собственного удовольствия»! Более того, он пытался увлечь ими младшего брата Модеста. Тот вспоминал: «в ходе занятий на курсах Михайловского дворца выбор пьес, играемых Петей, становится мне все непонятнее, и, наконец, он начинает часами играть нечто безобразное — фуги Баха. Напрасно старался он заинтересовать меня ими, советуя следить, как повторяется первая тема, я, констатируя этот факт, ничего хорошего в нем не находил и с все меньшим и меньшим удовольствием сидел близ Пети у фортепиано. Мне было горько не понимать, что понимает он,

и чувствовать, что есть область, в которой мы будем всегда чужды...» [11, с. 35]. Но это приобщение было продолжено позднее. 13 декабря 1879 г. П. И. Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Рима: «У меня есть фортепиано, довольно изрядное; в музыкальном магазине Рикорди я запасся несколькими тетрадиками Баха, несколькими переложениями в 4 руки (для игры с Модестом) и очень много играю один и с братом...» [12, с. 464]. В письме П. И. Юргенсону от 9 июня 1879 г. из Каменки композитор просит прислать для его сестры, среди прочего, «Хорошо темперированный клавир» Баха [12, с. 251].

Ранее в письме к Н. Ф. фон Мекк, защищая своего кумира Моцарта, не любимого Надеждой Филаретовной, он пишет, что «и у Бетховена и у Баха есть масса слабых вещей, недостойных стоять рядом с их *chef d'oeuvre*'ами» [13, с. 179]. Опять-таки — обратим внимание не на указание на «массу слабых вещей» (разве их нет и у самого Чайковского?), а на признание наличия *шедевров!*

В 1884 г. Чайковский получил и принял приглашение французского музыковеда Анри Экспера стать почетным членом организуемого Общества И. С. Баха [14, с. 174–175]. По свидетельству очевидцев, в последние годы в доме Чайковского в Клину портрет Баха висел рядом с портретами Генделя, Моцарта, Бетховена, Глинки, А. Рубинштейна и других выдающихся музыкантов [11, с. 320].

С другой стороны, не раз присутствуя на исполнении отдельных произведений Баха, Чайковский, как справедливо заметили Т. Н. Ливанова и С. Н. Питина, «лишь в единичных случаях записывал несколько слов о своем впечатлении» [2, с. 47]. При этом слова Чайковского, которые исследователи приводят в качестве примера такой записи — «я был донельзя поражен доведенным до безусловного совершенства исполнением нескольких хоровых вещей (а *capella*) и в том числе мотета И. С. Баха, знаменитым Лейпцигским хором церкви св. Фомы...» — на самом деле дань не столько музыке Баха, сколько задетому чувству патриотизма; ибо далее Чайковский пишет: «Никогда ничего подобного у нас я не слышал и, признаюсь, был даже *неприятно изумлен и уязвлен этим обстоятельством*, ибо до сей поры думал, что некоторые наши первоклассные хоры суть наилучшие в мире» [15, с. 347. *Курсив мой — В. Ш.*].

В рецензии на концерт Ганса фон Бюлова, одного из крупнейших пианистов того времени, Чайковский пишет: «Я весьма рад, что наша публика приняла г. артиста с тем же радушием, которое этот артист встречает везде, где появляется на концертной эстраде, и <...> *терпеливо выслушала* <...> длинную хроматическую фантазию Баха, в которой роскошная фантазия старого мастера *тицетно борется* с условными приемами тогдашней композиторской рутины...» [15, с. 185. *Разр. моя — В. Ш.*]. Весьма двусмысленная похвала!

С неменьшей иронией Чайковский полемизирует со своим учеником С. И. Танеевым о путях развития русской музыки: «Из Ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потемках, а заря нового солнца, долженствующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается; вся будущность ее — в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей пожарного депо², который посредством бесчисленного множества контра-

² Танеев, увлекающийся полифонией, жил в Москве неподалеку от пожарного депо.

пунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основную основу будущего величия русской музыки» [13, с. 224].

Близкий друг Чайковского Г. Ларош безоговорочно свидетельствовал: «царство Баха между всеми музыкальными странами было для него одно из самых чуждых» [11, с. 159]. Наконец, в специальном дневнике, заведенном, по мнению М. И. Чайковского, «для прочтения другими» [16, с. 118], Петр Ильич подробно излагает свои «музыкальные пристрастия и предубеждения» [16, с. 119] и, уделив главное внимание Бетховену и Моцарту (сравнив свое отношение к ним с отношением, соответственно, к богу Саваофу и Христу), далее пишет: «Баха я охотно играю, ибо играть хорошую фугу всегда *занятно*, но не признаю в нем (как это делают иные) великого гения. Гендель имеет для меня совсем четырехстепенное значение, и в нем я даже занятости не нахожу» [Цит. по: 16, с. 120].

Вроде бы уже окончательный вердикт?! Но в письме А. С. Аренскому, упрекая его в погоне за *красивостью*, которой обладают, по его мнению, *Россини, Доницетти, Беллини, Мендельсон, Массне, Лист*, Чайковский пишет: «ни *Бетховен*, ни *Бах* (который **скучен, но все-таки гениален**), ни *Глинка*, ни *Моцарт* не гонялись за условной красотой, а за идеальной красотой, проявляющейся нередко в форме на первый, поверхностный, взгляд, и некрасивой» [18, с. 60; *курсив Чайковского, выделение жирным шрифтом мое — В. Ш.*].

Так кто же Бах для Чайковского? все-таки — гений? или не гений? «занятен» он или «скучен»? Похоже, Чайковский не мог дать себе окончательный ответ на этот вопрос.

И вот при таком, скажем прямо, противоречивом отношении к старинной музыке и ее представителям — Баху и Генделю (о других речи вообще не идет), Чайковский вступает в публичную полемику с Ц. А. Кюи. В 1873 г., возмущенный его нигилистическими высказываниями в «Санкт-Петербургских ведомостях», Чайковский резко оппонирует ему в московских «Русских ведомостях». Поскольку статья затрагивает актуальные и сегодня вопросы соотношения отечественного и западного, наследия и современности, приведем обширную выдержку из нее:

«<...> в последние годы уровень музыкального понимания в наших столицах сильно повысился и теперь уже не натыкаешься на каждом шагу на такие явления, которые в прежнее время могли привести в отчаяние человека эстетически развитого. Однако и теперь всплывают такие факты, которые свидетельствуют о нашей относительной отсталости в деле искусства, — явления, не мыслимые в стране, где культура вообще и эстетическая в особенности стоят на высокой степени развития. Наша недоразвитость, наше музыкальное младенчество проявляется двояким образом. Или, подобно детям, стремящимся быть на равной ноге с взрослыми, желая казаться серьезными и передовыми, в пылу ребяческого задора мы договариваемся до таких абсурдов, которые могут исходить из уст только недоучившегося гимназиста; или же наше самодовольное невежество берется судить и рядить о таких предметах, которые нам мало или вовсе не известны, причем отрицаются всякие авторитеты, для пущей важности тут же примешиваются *узкие патриотические тенденции и все, что стоит выше нашего невеждения*,

клеимтся западничеством, обезьянничеством и тому подобными позорными эпитетами (курсив мой – В. Ш.).

Мальчишеством первого рода отличается Петербург. Тамошние „С.-Петербургские ведомости“ приютили в своем фельетоне рецензента, служащего органом известного кружка русских передовых музыкантов, на основании своей передовитости отрицающих все, кроме самих себя, и с наивной самоуверенностью ниспровергающих со своей недостижимой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера. На страницах этой газеты печатаются о музыке суждения, по своей резкости и ребячески смелой решительности напоминающие те, к счастью, давно прошедшие времена, когда в блаженной памяти „Русском слове“ доказывалось совершенно серьезно, что величие Бетховена, Моцарта, Рафаэля отнюдь не выше величия повара Дюссо, сапожника Пеля и тому подобным знаменитостей.» [15, с. 119–120].

Сколько раз еще в истории нашей страны все, «что стоит выше нашего неведения», будет клеймиться западничеством!?

* * *

Окружению Чайковского Бах был отнюдь не чужд. Характерно, что первым изданием П. И. Юргенсона, ставшего затем другом и главным издателем Чайковского, был «Гавот» Баха, выпущенный по совету Н. Г. Рубинштейна [10, с. 198].

С Юргенсоном и его издательством связана и одна из своеобразных страниц творческой биографии Чайковского: по предложению Юргенсона композитор согласился стать редактором Полного собрания духовно-музыкальных сочинений Бортнянского.

Анализ ситуации, в которой Юргенсон предпринял это смелое начинание, и работы Чайковского дан в статье Н. И. Тетериной [17]. Автор справедливо связывает это решение издателя с конъюнктурой рынка. В 1881 г. Юргенсон выиграл тянувшейся три года процесс против директора Певческой капеллы Н. И. Бахметева о запрете последним и аресте (!) нот «Литургии» Чайковского. Этот запрет был основан на выданном в 1816 г. Александром I тогдашнему директору Капеллы Бортнянскому *именной привилегии* на фактическое цензурирование всего православного пения. Эту привилегию следующие директора Певческой капеллы автоматически присваивали себе. Сложилась ситуация, в которой Капелла стала монополистом в данной области. Выиграв процесс, Юргенсон разрушил эту монополию и решил «закрепить юридический успех» [17, с.7].

Но работа эта оказалась для Чайковского нелегким испытанием и доставила множество переживаний, вплоть до попыток отговорить Юргенсона от этой затеи. Чайковский, как и большинство творцов, был сосредоточен на своем творчестве. Очень немногие из них обладали самоотверженностью Н. А. Римского-Корсакова, который завершал и редактировал работы своих безвременно ушедших друзей. Для Чайковского погружение в иную духовную, стилистическую сферу было вообще нелегким делом. (Оттого он записал, например, что «нена-

видит» сочинения Бетховена последнего периода [16, с. 119]). А классически ясный стиль Бортнянского оказался принципиально чужд ему.

Уже вскоре после начала работы, 21 июня 1881 г., он писал Юргенсону: «Милый друг, Я получил сочин [ения] Бортнянского, просмотрел их и начал редактирование, которое оказалось работой довольно кропотливой и скучной главнейшим образом потому, что большая часть творений Бортнянского суть весьма пошлая пустяковина. К чему нужно тебе издавать его полное собрание? Позволь тебе посоветовать отбросить этот план и вместо него принять следующий: «издать сборник избранных соч [инений] Бортн [янского] ». <...>. Не забудь, что добрые 7/10 или, по крайней мере, 3/5 полного собрания составят концерты, т. е. самый плоский набор общих мест и пошлостей <...> Полное собрание? Это очень громкое слово, но оно в настоящем случае звучит странно, ибо относится к человеку с маленьким талантом и написавшему ворох всякой дряни, среди которой, как оазисы в пустыне, мелькает десяток порядочных вещей.» [19, с. 149].

31 июля того же года: «... Я занимаюсь теперь Бортнянским усиленно, дабы скорее отделаться от этой ужасной работы. Часто ругаюсь, злюсь и собираюсь отказаться от начатого дела <...> но потом успокаиваюсь, и дело будет кончено, как и все дела, которые я начинаю, разве только могу когда-нибудь лопнуть от злости. <...> Удивляюсь, какая тебе охота издавать эту пакость» [19, с. 180].

Интересно, что такая оценка Чайковским творчества Бортнянского в какой-то степени совпадала и с оценкой Глинки, который писал К. А. Булгакову 8. ноября 1855 г.: «Что такое Бортнянский? — Сахар Медович Патокин — довольно!» [1, с. 100]. Безусловно, и тот и другой в этой оценке несправедливы.

Сочинения Бортнянского были успешно изданы Юргенсоном [20]. Это издание ввело Россию в мощный общеевропейский процесс возрождения старинной музыки, который заключался, в частности, в публикации национального музыкального наследия [3]. Правда, следует отметить, что в отличие от многих западных коллег, Чайковский не старался соблюдать абсолютную верность авторскому тексту, позволял себе вводить различного рода ретуши, касающиеся динамических указаний, расстановки лиг, расшифровки украшений и т. д. Он сделал также фортепианное переложение хоров. Но от предложения Юргенсона изложить хоровые партии в современных ключах (скрипичном и басовом) он категорически отказался, оставив аутентичные ключи «до».

Исследование творчества Бортнянского было продолжено вскоре после смерти Чайковского Н. Ф. Финдейзенем. Он обладал рукописью клавирного концерта и восьми сонат Бортнянского, из которых опубликовал одну, C-dur'ную (эта рукопись, как и многие другие, позже исчезла [21]). Сейчас наследие Бортнянского оценено по достоинству. И в этом есть и заслуга Чайковского.

Что касается проблемы оценки крупнейшими композиторами музыки своих коллег — современников и «предшественников» — то это один из сложных и деликатных вопросов мировой музыкальной культуры. Он захватывает сферы эстетики, этики, психологии и др. Безусловно, эта оценка во многом зависит и от степени информированности. Все музыканты XIX в. в отношении музыкальной культуры прошлого находились в условиях «информационной недостаточности».

Поэтому не приходится удивляться обилию субъективных, некорректных, попросту неверных оценок. Скорее наоборот — удивительными часто оказываются оценки и особенно действия отдельных энтузиастов, терпеливо прокладывавших дорогу к сегодняшней всеохватности.

В данной статье мы не касаемся влияния старинной музыки на творчество Чайковского. Конечно, это не только фуги из Шести пьес на одну тему для фортепиано оп. 21, Первой сюиты для симфонического оркестра оп. 43 или 2-й части Трио «Памяти великого артиста» оп. 50, где это влияние обусловлено особенностями жанра, не только Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром оп. 33 или ряд фрагментов опер «Кузнец Вакула» и «Пиковая дама», где элементы стилизации связаны с временем действия. Прежде всего, это влияние проявляется, на наш взгляд, в совершенном голосоведении, полифонизации ткани, что, в сочетании с насыщенным симфоническим развитием и свойственной только Чайковскому психологизации, исповедальности делает его музыку уникальным явлением в мировой музыкальной культуре. Но это — тема другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. / Подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 400 с.
2. Ливанова Т. Н., Питина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе / Ред. — сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. С. 6–98.
3. Шекалов В. А. К вопросу о возрождении старинной музыки и клавирина в XIX веке // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. Вып. 1 / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 127–164.
4. Шекалов В. А. Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен и первые Исторические концерты в России // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 2–7.
5. Шекалов В. А. Об исторических тенденциях в исполнительском искусстве России XIX — начала XX века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. Вып. 2 / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 241–267.
6. Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 2. 1861–1879 / Сост. Н. Симаковой. Коммент. и общ. ред. В. Протопопова. М.: Музыка, 1976. 438 с.
7. *** [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. <...> Исторический концерт. Немец, просвещающий соотечественников-россиян // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 10 апреля.
8. *** [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. <...> Два исторических концерта // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. 25 марта.
9. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., автор вступит. ст. и примеч. И. А. Гусин. Л.: ГМИ, 1952. 692 с.
10. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину). В 3-х тт. Т. 1. М.: Алгоритм, 1997. 511 с.

11. Воспоминания о Чайковском. Изд. четвертое, испр. / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Л.: Музыка, 1980. 480 с.
12. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8. [Письма, 1879] / Подгот. К. Ю. Давыдовой и др. М.: Музгиз, 1963. 651 с.
13. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7. [Письма, 1875] / Подгот. Е. Д. Горшовским и И. Г. Соколинской. М.: Музгиз, 1962. 614 с.
14. Чайковский и зарубежные музыканты: Избранные письма иностранных корреспондентов / Сост. Н. А. Алексеева. Л.: Музыка, 1970. 240 с.
15. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2 / Подгот. и вступит. ст. В. В. Яковлева. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
16. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину). В 3-х тт. Т. 3. М.: Алгоритм, 1997. 615 с.
17. *Тетерина Н. И.* Бортнянский, Чайковский & Юргенсон // Искусство музыки: теория и практика. 2013. № 7. С. 5–22. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf> (дата обращения: 25.03.2015)
18. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 14. [Письма. 1887–1888] / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1974. 717 с.
19. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 10. [Письма. 1881] / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1966. 359 с.
20. *Бортнянский Д. С.* Полное собрание духовно-музыкальных сочинений. Изд. пересмотр. и испр. П. Чайковским. Песнопения, употребляемые на божественной службе. Отд. 1–3. М.: Юргенсон, [1881–1882]. 11 т.
21. *Шекалов В. А. Н. Ф.* Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: Научная школа профессора Л. М. Мосоловой: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 423–436.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ФЛЮКСУСА

Флюксус, являясь одним из влиятельных течений в авангардной эстетике и искусстве 1960–1970-х гг., «одним из наиболее радикальных авангардных направлений XX века, по праву вошедшим в историю мирового искусства» [1, с. 7], до сих пор не получил более или менее однозначного освещения в литературе и не имеет сколько-нибудь устойчивой и определённой оценки в истории искусств. Можно встретить противоречивые и разнохарактерные оценки его наследия. Флюксус многообразен и с трудом поддаётся классификациям. Он в этом таков же, как Джордж Мачунас, который и назвал новое направление в искусстве флюксусом, и которого современники тоже характеризовали очень противоречиво, описывая то как «осторожного офисного типа, который никогда не пил, не курил, не гулял, не желал известности», как это делал Пер Киркеби, то как «тирана, подобного Тцаре или Бретону, отличавшегося нетерпимостью к инакомыслию», как указывал Эммет Уильямс. Начало флюксуса определённо связано с фигурой Мачунаса, но это единственный факт, который с уверенностью можно об этом начале констатировать. В остальном же обстоятельства появления флюксуса полны недосказанностей и парадоксов. Попробуем определить, с чего же он начался.

Принято считать, что флюксус возник вокруг одноимённого журнала, одно из первых упоминаний о котором относится к 19 октября 1961 г., когда в Музее Современного искусства (МОМА) один из слушателей на обсуждении выставки «Искусство ассамбляжа» задал вопрос о нео-дада. При расшифровке стенографической записи этого обсуждения автора вопроса представили как Джорджа МакКуинесса, редактора журнала «Флексус», отсюда и пошло звучное наименование. Невозможно определить, было ли это намеренным искажением названия, исходившим от самого Мачунаса, была ли это ошибка стенографистки, или, что скорее, идея флюксуса пока ещё была не вполне определённой в сознании Мачунаса, и слово лишь впоследствии обрело свой окончательный вид и смысл.

При этом официальная версия такова, что выбор Мачунасом слова fluxus (от латинского «flux» — «поток») состоялся в октябре 1960 г., то есть несколько раньше. Так должен был быть назван журнал организованного в Нью-Йорке Литовского культурного клуба [2, р. 9]. Но это название вполне могло быть

забыто, поскольку проект клуба существовал очень недолго и вскоре оказался исчерпанным. Намерения издавать журнал, который Мачунас «планировал посвятить новым направлениям в искусстве и музыке» [1, с. 7], не были осуществлены. Но планы Мачунаса в 1960 г. были весьма внушительными и с каждым месяцем всё ширились. Немногим больше чем через год, к концу 1961-го, он, в качестве издателя и главного редактора, уже хотел выпустить первые шесть номеров журнала. Затем эта идея была переосмыслена, и журнал стал планироваться лишь к февралю 1962 г. как ежеквартальное издание, которое также должно было называться «Флюксус» [3, р. 9].

Предполагавшийся журнал, судя по планам, мог бы содержать широкий обзор современной культуры в её изменении и развитии — в движении и потоке. Мачунас хотел собрать в нём статьи об электронной музыке, анархизме, экспериментальном кинематографе, нигилизме, хеппенингах, леттризме, звуковой поэзии и живописи. Журнал должен был сосредоточиться на современном искусстве Соединенных Штатов, Западной и Восточной Европы, Японии. Планировавшееся содержание отражало современное мироощущение, и, при особом внимании Мачунаса к эссе по тематике актуального искусства, можно предположить, что журнал стал бы обычным явлением среди множества подобных изданий того времени. Но семена неосуществлённого проекта журнала «Флюксус», когда он был наконец издан (уже в ином виде), проросли во всех проектах флюксуса, превратившегося в широкое художественное движение. Начиная с первого варианта проектировавшегося журнала, предполагалось включать в его выпуски, помимо статей, и краткие антологии современных произведений искусства.

Идея антологий — вторая точка отсчёта истории флюксуса. Она возникла в то время, когда Ла Монте Янг привлёк Мачунаса к участию в публикации своей «Антологии», которую он собирал с начала 1961-го, и в которой Мачунас был задействован с середины того же года [4, р. 113]. Фактически, тогда «Флюксус» начали планировать в качестве второй антологии, которая должна была быть создана той же группой художников [3, р. 9], что и антология Ла Монте Янга. В эту группу входили Й. Бойс, Д. Брехт, Б. Вотье, Йоко Оно, Нам Чжун Пайк, Г. Флинт, К. Фридман, Миэко Шиоми и Ла Монте Янг [1, с. 9]. Работы, вошедшие в окончательный вариант антологии и спроектированные уже для флюксуса, радикально отличались от привычных искусствоведческих статей, они были опубликованными произведениями искусства с краткими комментариями. «Антология» была в конце концов издана Ла Монте Янгом и Джексоном Мак Лоу в 1963 г.

Первая работа, целиком принадлежавшая флюксусу, появилась лишь в конце 1964 г. после большого числа непредвиденных задержек. После трехлетнего перерыва, в ходе которого проект существенно изменялся, пока не превратился в антологию печатных художественных фрагментов и плоскостных объектов, эссе из него практически исчезли. Мачунас создал для журнала особенный графический дизайн, что придало изданию неповторимый вид [5, р. 38]. Журнал состоял из отдельных частей разных форматов и ряда небольших объектов, вложенных в конверты; все эти компоненты скреплялись вместе тремя большими металлическими болтами. Он отправлялся по почте в деревянном ящике. Так идея

ежеквартального журнала была заменена идеей выпуска ежегодной «флюксус-коробки». Соответствовал ли этот результат концепции Джорджа Мачунаса, согласно которой издание «должно быть больше чем энциклопедия, больше чем обзор, больше чем бюллетень или любое периодическое издание»? [6, р. 726]. Исполнение отразило оригинальное определение слова «журнал», данное Мачунасом: это был «склад для сокровищ или взрывчатых веществ» [6, р. 726], как иносказательно сформулировал он. Разработанный формат оказался удачным, он предопределил ещё несколько попыток создания аналогичных «журналов» в следующее десятилетие. Оригинальное предназначение «журнала» по Мачунасу в будущем было реализовано ещё более решительно при создании его трёхмерных преемников. Такие собрания, хоть и основывались на проекте журнала, но имели явную преемственность с ассамбляжами. «Флюксус-коробки» становятся центральным жанром флюксуса, а «после 1964 года неотъемлемой частью деятельности движения» [1, с. 11].

Когда Джордж Мачунас обратился к словарю, он нашёл, что слово «flux» представляет собой не только существительное, глагол и прилагательное, связанные с семьей «течь», но имеет в общей сложности семнадцать различных значений [7, р. 6]. И именно в первом издании находился «Предварительный план относительно содержания первых шести выпусков», выпущенный в конце 1961 г. Здесь же Мачунас представил пять из определений флюксуса, чтобы объяснить его использование в качестве названия. Во главу угла он ставил значение «произвести чистку»; тема очищения культуры и искусства станет с этого времени основной в эстетике флюксуса [3, р. 10]. К 1963-му, когда это отобранное из словаря определение «потока» больше не могло охватить развивающиеся намерения флюксуса, Мачунас начал продвигать три другие значения слова: «очищать», «течь» и «плавить» — каждое усиленное его собственными комментариями [8, с. 161]. Комментарии составили новые рабочие определения трёх основных качеств и были включены в коллаж, содержащий в себе трёхчастный манифест и фотокопии восьми определений слова «flux» из словаря.

Таким образом был сформирован первый манифест Мачунаса. Он фактически не писал его, а лишь составил из имеющихся печатных текстов. Цели флюксуса, как они изложены в манифесте 1963 г. [7, р. 7], достаточно экстраординарны, но перекликаются с радикальными художественными идеями того времени. Текст манифеста обнаруживает сходство с идеями Генри Флинта, связывается с целями некоторых радикальных групп начала XX в. (например, ЛЕФа, на что имеются прямые указания Мачунаса) [9, р. 166]. Первый из трёх разделов манифеста Мачунаса говорит о намерении флюксуса «очистить мир от мёртвого искусства... абстрактного искусства... иллюзорного искусства». В результате этой чистки должно было остаться лишь «конкретное искусство», которое Мачунас приравнивал к реальности, или, по меньшей мере, к реди-мейдам, готовым объектам [10, р. 20]. Он связывал происхождение нового искусства, которое должно было стать «конкретным», с готовыми объектами Марселя Дюшана, готовыми звуками Джона Кейджа и готовыми действиями Джорджа Брехта и Бена Вотье [10, р. 21]. Мачунас говорит о намерении флюксуса произвести очищение мира от других

признаков «буржуазной болезни», таких как интеллектуализм, профессионализация и коммерциализация культуры. В одном из писем к Томасу Шмиту, с которым Мачунас состоял в переписке в 1963 и 1964 гг., он объявил, что «флюксус антипрофессионален, что флюксус должен стать образом жизни, а не профессией, что участники флюксуса должны получать свой художественный опыт из повседневных событий, еды, работы» [11, р. 165]. Эти же идеи отразились и в манифесте. Мачунас требовал сосредоточения человеческих ресурсов в «социально конструктивной деятельности», которая должна была превратить искусство в сугубо прикладное: для этого требовалось обращение к тем видам творчества, которые наиболее тесно связаны с практикой, например, «к промышленному дизайну, журналистике, архитектуре, проектированию, искусству книги» [9, р. 166]. Что касается коммерциализации искусства, то «флюксус определён против превращения предмета искусства в нефункциональный товар, который создаётся для того, чтобы быть проданным и дать художнику средства к существованию». Искусство должно быть функциональным, оно помогает раскрывать в вещи её исходную полезность, утраченную в современной коммерческой культуре, но само по себе оно должно быть бесполезным, если понимать под пользой те новые функции, которые оно приобрело на протяжении своей классической истории. Мачунас предлагает сохранить у искусства только одну функцию, да и то временно — педагогическую — «обучение людей понимать бесполезность искусства» [9, р. 166]. А дальше искусство должно превратиться в деятельность, лишённую функций, лишённую смысла, в чистую игру.

Последнее, от чего предлагает Мачунас очистить мир в манифесте — от европанизма — это разнообразные философские и эстетические идеи, происходящие из Европы, из европейской культуры, такие как «идея художника как профессионала, идеология искусства для искусства, возможность выражения самосознания художника через искусство» [9, р. 165]. С другой стороны, он призывал к открытости другим культурам. Будущий состав группы «Флюксус» был в этом исключительным явлением для своего времени; он включал в себя несколько художников азиатского происхождения (Аи-О, Миеко Шиоми, Нам Джун Пайка и Йоко Оно), значительное количество женщин, его участники представляли широкий спектр стран — от Дании до Италии, от Чехословакии до Соединённых Штатов и Японии. Интерес к изучению азиатских культур в то время рос на Западе повсеместно, и в этом контексте весьма логично смотрелись предварительные планы Мачунаса, сформулированные в 1961 г. Они касались развития японской ветви флюксуса и появления в нём японского направления, которое включало бы статьи и работы, посвящённые дзэн, Хакуину Экаку, хайку, группе Гутай, а также обзоры современного экспериментального японского искусства. Впоследствии эта важная сторона флюксуса будет случайно ли, специально ли, но упущена Йозефом Бойсом, когда он изменит в 1970 г. манифест 1963 г., исправив «европанизм» на «американизм». «Очистить мир от американизма» [7, р. 69] призывал Бойс, и здесь уже видится только борьба с обществом потребления, а смыслы, заложенные Мачунасом, пропадают.

Второй раздел манифеста Мачунаса является интерпретацией первого: «Продвигайте революционный поток в искусство. Продвигайте живое искусство, антиискусство, продвигайте нехудожественную реальность, чтобы быть понятными всем людям, а не только критикам». Третий раздел манифеста посвящён теме переплетения традиций во флюксусе. Он предписывает: «Сплавляйте культурные, социальные и политические революции в единый фронт, единое действие». Большую часть времени своей жизни Мачунас и провёл в попытках объединить усилия революционеров от искусства, но не все участники флюксуса видели своё творчество таким образом. Поэтому его тактикой быстро стало использование термина «флюксус» вне названия журнала, слово превратилось в форму словесного обозначения единства участников движения, в средство объединения их индивидуальных акций, в бренд, выгодный для коллективного продвижения новых форм творчества.

Благодаря этой тактике, уже первые однократно проведённые акции, которые ещё никем не поддерживались, не пропали в потоке истории искусства, а были продолжены в деятельности целого течения, которым стал в определённый момент флюксус. Именно с этой целью Мачунас написал и установил «Условия для представления и опубликования композиций, фильмов и записей флюксуса» [12, р. 158], определив правила представления флюксус-работ. Концерт, на котором больше чем половина работ были представлены участниками флюксуса, должен определяться как «флюксус-концерт». В концерте, где меньше чем половина работ были представлены участниками флюксуса, каждая флюксус-композиция должна иметь метку «с разрешения флюксуса» на произведении или «флюксус-фрагмент» в программе. Таким образом, «даже когда единственный флюксус-фрагмент будет где-нибудь представлен, все члены группы будут коллективно прорекламированы и извлекут выгоду из акции». Тем самым флюксус провозглашает себя как коллектив равноправных художников, который «никогда не будет продвигать примадонн за счёт других участников» [12, р. 159]. Мачунас стал ярким сторонником «коллективного духа, анонимности и антииндивидуализма». Целью таких программ было, в конечном счёте, полное забвение авторства отдельных частей и превращение их в полностью анонимные произведения. «Таким образом устранялось авторство отдельных художников, и автором становился флюксус» [13, р. 6]. Флюксус как движение должен быть анонимным, то есть превратиться из авторского искусства в антиискусство, в обыденную жизнь, в рамках которой авторство никого не интересует.

Спустя два года после манифеста 1963-го, Джордж Мачунас выпустил другой манифест, существенно отличающийся тоном и настроением [7, р. 8]. Своим новым манифестом Мачунас приблизил флюксус к идеям Генри Флинта. Ещё более очевидными становятся связи с манифестами Флинта тогда, когда Мачунас, например, вводит тему «флюксус-развлечений», которая кажется адаптацией к флюксусу «Новых развлечений» Флинта. В них представлена одна из наиболее «последовательных формулировок позиции Флинта о необходимости ликвидации искусства» [14, р. 11]. В то время как Мачунас всё ещё стремился «поддерживать непрофессиональных художников, которые могут обеспечить непаразитиру-

ющий и неэлитарный статус искусства в обществе» [7, р. 9], в то время как он требовал от художников бессмысленности, обеспечивающей самодостаточность аудитории и приучение её к тому, «что всё, что угодно, может занять место искусства и любой человек может создавать его» [7, р. 9], группа вслед за Флинтом начинает пропагандировать превращение искусства в чистое развлечение, в простое, незначительное, забавное, не имеющее никакой практической ценности действие или событие.

В 1965 г., переформулировав флюксус-манифест в теорию флюксус-развлечения, Мачунас добавил, что «ценность искусства как развлечения должна быть непременно снижена, чтобы сделать его ничем не ограниченным, серийным, доступным всем и, в конечном счёте, производимым всеми» [7, р. 9]. Он утверждал, что «флюксус как развлечение — это арьергард искусства благодаря тому, что он лишён претензии или желания участвовать в соревновании за превосходство в мире искусства с авангардом. Он борется лишь за приобретение простейших и нетеатральных качеств обыденного природного явления или игры» [7, р. 9]. Тем самым флюксус преднамеренно преодолевает авангард и в значительной степени открывает собой историю поставангардной эстетики. Манифест 1963 г. с его заявлениями о чистке и революции не включал упоминаний о развлечениях, и всё же элемент юмора не был неожиданно введён манифестами 1965 г.; это была неотъемлемая часть флюксуса с самого его начала. Говоря с Ларри Миллером в 1978 г., Джордж Мачунас заметил: «Я сказал бы, что был главным образом обеспокоен юмором, я имею в виду, что мой главный интерес — это юмор... Обычно большинство участников флюксуса были склонны интересоваться юмором» [10, р. 22]. Аи-О кратко подытожил эту тему, когда заявил: «Самое забавное и есть самое лучшее, оно и есть флюксус» [7, р. 15].

В том же самом интервью Миллеру Мачунас сделал другое интригующее заявление, объясняя, что акции флюксуса — концерты и фестивали — появились раньше, чем публикации, потому что их было сделать легче, чем опубликовать книги или статьи, и потому что это было уловкой, приманкой как для продажи искусства вообще, так и для продажи того, что собирались издать или произвести художники в будущем [10, р. 15]. В конце 1963 г. он также заявлял, что фестивали — «это лучшая возможность продать книги — намного лучше, чем делать это почтой» [3, р. 13]. Таким образом, можно говорить о достаточно продолжительной маркетинговой акции, произведённой Мачунасом с целью пропаганды задуманного им искусства в начале 1960-х, к которой первоначально и сводился флюксус. Можно утверждать даже, что флюксус в это время и был арт-маркетингом.

В конечном счёте, самой чистой формой флюксуса, самой точной реализацией его целей стали акции — ивенты (с английского — «события») и жесты, — именно такие работы являются самыми интегрированными в жизнь, самыми социально активными — пусть даже зачастую и антисоциальными, и, вместе с тем, самыми творческими. Такие произведения не могут оказаться предметами потребления, даже при том, что они существуют не только как проекты или действия, но и как напечатанные предписания по изготовлению художественных форм.

Когда с такими произведениями сталкиваются на выставке, а не воспроизводят и проигрывают их как события, жизненное измерение флюксуса пропадает. Есть работы участников флюксуса, которые работают визуально и могут быть проиграны через простое рассматривание, и есть другие, которые могут быть воспроизведены любым человеком как игры ума. Но большинство работ требуют, чтобы их воспроизводили посредством театрализации, то есть спланированной в кратком сценарии физической деятельности одного или более артистов, в присутствии зрителей или без них. Когда такие работы оказываются на выставке, они могут дать опыт опосредованного восприятия, а затем быть проигранными в реальности любым, кто заинтересуется ими и захочет испытать себя во флюксе, тем самым присоединившись к движению.

В 1964 г. Мачунас заметил, что «концерты и публикации флюксуса были лучшим решением, временным средством на тот период, пока изобразительное искусство не было полностью устранено, не были устранены его установившиеся формы, и пока художники не нашли себе другую работу» [9, р. 166]. Он также утверждал, что участники флюксуса должны научиться переживать свои повседневные действия как художественные явления, в той же мере как концерты флюксуса, поскольку «концерты служат только в качестве образовательного средства, призванного подготовить зрителей для восприятия в их повседневной жизни нехудожественных событий как искусства» [11, р. 165]. А когда все научатся так понимать жизнь, то флюксус как институциональная форма искусства станет ненужным, потому что жизнь превратится в искусство, жизнь станет флюксусом.

Мачунас на протяжении всей своей жизни, даже в 1973 г., постоянно обращался к концертам и публикациям 1963–1968 гг. как к «золотому веку флюксуса» [15, р. 215]. Однако переходный период от начала флюксуса, от объявления его задач — до их реализации в жизнь фактически продлился несколько лет. Флюксус не закончился до смерти Джорджа Мачунаса в 1978 г., не закончился и после. Хотя состав группы изменялся много раз: некоторые ушли, некоторые возвратились, другие только присоединились, движение продолжается до сих пор. Некоторые художники обозначают себя как участники флюксуса, другие это отрицают, происходит борьба внутри движения, и тем самым оно продолжается.

Что касается формальных признаков, то некоторые участники флюксуса и неофлюксуса полагают, что флюксус — лишь знамя движения, которое может вести за собой, в то время как другие полагают, что «флюксуса ещё никогда не было» [7, р. 49]. Джордж Брехт дал основание для того, чтобы сомневаться в жизненности флюксуса, когда объявил, что «флюксус протёк» [16, р. 50]. Но то неуловимое чувство, которое возникло в конце 1950-х — начале 1960-х, и которое Джордж Мачунас обозначил как флюксус, и которое продержалось вплоть до 1980-х, иногда возвращается. Сегодня он продолжается под разными именами и названиями (среди них музеи, блоги и магазины флюксуса, группа «Клондайк» и продолжатели неодада, конкретная поэзия и деятели нет-арта, и многие другие), а может быть

и безымянным, сопротивляясь институционализации под именем флюкса, не смотря на то, что его компоненты были собраны под маркой одной концепции ещё несколько десятилетий назад.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесникова А. В. Флюксус: Атласы российской истории. СПб., 2013. 28 с.
2. Mats B. Birth of Fluxus: The Ultimate Version // *Kalejdoskop*. 1979. № 3. P. 9.
3. *Phillpot C., Hendricks J.* Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection. N. Y., 1988. 64 p.
4. 1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Harlekin Art, Wiesbaden – Berliner Künstlerprogramm des DAAD // Ed. R. Block. Berlin, 1983. 377 p.
5. *Moore B.* George Maciunas: A Finger in Fluxus // *Artforum*. 1982. № 10. P. 38–44.
6. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, December 1962 or January 1963 // *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings* / Ed. by K. Stiles, P. Selz. L., Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 726–728.
7. *The Gilbert and Lila Silverman Collection* / Cranbrook Academy of Art Museum. Michigan: Bloomfield Hills, 1981. 410 p.
8. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, June or July 1963 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena: Published by Baxter Art Gallery, Institute of Technology, 1983. P. 160–162.
9. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, January 1964 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. P. 165–166.
10. Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by Larry Miller, March 24, 1978 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. N. Y., 1983. P. 13–25.
11. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, November 8, 1963 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. P. 165.
12. *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. N. Y., 1983. 300 p.
13. *Hendricks J.* Aspects of Fluxus from the Gilbert and Lila Silverman Collection // *Art Libraries Journal*. 1983. № 3. P. 4–16.
14. *Flynt H.* Fragments and Reconstructions from a Destroyed Oeuvre, 1959–1963. N. Y., 1982. 18 p.
15. *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. 439 p.
16. *Brecht G.* Fluxus Has Fluxed // *White Walls: A Magazine of Writings by Artists Fluxus*. 1987. № 16. P. 48–57.

УДК 78.01

Ф. М. Шак

О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ МАССОВОЙ МУЗЫКИ

Любые теоретические построения, ставящие целью прояснение генеза массовой культуры, будут неполными без учёта политических и экономических особенностей, заданных общественным строем, регламентирующим сценарий развития массовой культуры. Атрибуции массового в капиталистическом и социалистическом обществе различны, в первую очередь — степенью идеологической и моральной табуированности.

Становление развлекательной массовой культуры у англосаксов было подчинено целям достижения высокой прибыльности, а также созданию универсальных кросс-культурных категорий, в равной степени котирующихся как в США, так и в неанглоязычных странах Европы. Уже к 1960 гг., актуализировавшим значительный пересмотр многих форм общественного договора, времени, в котором берут начало гедонистические установки культурного потребления, массовая музыка входит в состояние основательного морально-этического пике. С этого момента её охватывают тенденции, во многом повторяющие этос капиталистического производства. В точности как производитель высокотехнологичной электроники, захвативший множество секторов рынка, начинает думать о диверсификации, остро необходимой ему для продолжения экономической конвергенции в новые ниши, западный шоу-бизнес создаёт всё новые жанровые подгруппы, дабы максимально полно охватить различные возрастные и социальные сегменты аудитории, преследуя тем самым цель достижения максимального насыщения рынка разнообразным музыкальным продуктом.

Колоссальная жанровая и стилевая сегментация, создавшая перепрофицит музыкальных направлений, позволяет выделить массовую музыку западных стран в отдельное фундаментальное явление, чьё развитие детерминировано, в первую очередь, суммой необходимостей, диктуемых капитализмом. На фоне столь характерного для рыночной среды разрастания инфраструктуры массовой музыки её развитие при социализме наделялось особыми атрибутами, проявлявшимися не только в содержании песен и имиджевой закреплённости артистов, но также в терминологическом обобщении, которому, как будет показано далее, была свойственна экономность. Вместо того, чтобы, как это делалось на западе, дифференцировать различные подвиды массовой культуры, наделив каждый из них индивидуальным набором признаков, исследователи старались свести многообразный спектр проявлений массового к единственному обозначению. Именно так и появился термин «эстрада».

В капитальной работе Е. М. Кузнецова, ставшей одним из первых комплексных искусствоведческих исследований эстрады, выделение этого феномена в самостоятельную форму объясняется процессами трансформации городского быта, празднествами и дивертисментами [1]. В докторской диссертации Е. Д. Уваровой, исследующей лёгкую музыку советского периода, категориями эстрады маркиро-

вались самые различные особенности русской народной культуры, в том числе ярмарки и уличные гуляния [2]. Теоретические построения Е. Д. Уваровой и Е. М. Кузнецова тяготеют к созданию некоего обобщающего термина, своего рода пластичной жанровой метакатегории, охватывающей не только лёгкую музыку, но также дивертисменты, разговорные жанры и цирк.

Отечественная эстрадная песенность первой половины XX века, начиная с самых ярких и неординарных её образцов, появившихся в сталинское время — В. А. Козина, Л. О. Утёсова, К. И. Шульженко и Л. П. Орловой, отличалась социокультурной одномерностью — она оставалась лёгкой музыкой, лишённой каких-либо социальных, классовых или гендерных артикуляций. Исключением из правил можно назвать бардовскую песню, а также существовавшую вне пространства официальной культуры рок-музыку. Уплотнённость социального ландшафта лёгкой музыки СССР позволяет высказать суждение, согласно которому подходы Е. Д. Уваровой и Е. М. Кузнецова, основанные на редукции многочисленных признаков массовых практик к единой терминологической константе были в полной мере обоснованы тем временем, в котором появились.

Другим важным элементом рассматриваемого здесь вопроса выступают ограничения, налагаемые на исследователей эстрадного компонента идеологией советского режима. Работы Е. М. Кузнецова (1958), Е. Д. Уваровой (1984) были написаны при советском строе. Официальный статус налагал ограничения на степень свободы высказывания, создавая предпосылки к закреплению. Из этого следует заключить, что гуманитарные особенности принципов эстрадности конституированы таким образом, чтобы охватить проявления идеологически одобренной, существующей официально массовой культуры. Вместе с этим причисляемые к эстраде беззаботные любовные сентенции песен Л. П. Орловой, равно как и проникнутые колоритным одесским мелосом выступления Л. О. Утёсова, при всём их бесспорном величии, охватывали лишь часть сложного ландшафта массовой песни. Не стоит забывать, что помимо этой деидеологизированной легкой музыки существовала другая, предназначенная для потребления небольшими сословными группами общества культура, писать о которой аналитически и непредвзято при советском строе было крайне затруднительно. Дабы более точно локализовать формулируемую в этом абзаце проблему, кратко рассмотрим один из исторических аспектов развития западной поп-музыки.

В 1960–1970 гг. в культуре Европы и США намечается тенденция к преодолению привычной дихотомии «высокое» и «низкое», в результате чего отдельные виды музыки, в равной степени не вписывавшиеся ни в элитарную, ни в низовую парадигму, стали рассматриваться искусствоведами как нечто, наделённое автономной ценностью и существующее по особым правилам, отдалённым от критериев массового. Подобные взгляды находим у автора капитального исследования рок-музыки В. Н. Сырова, считающего, что арт и прог-рок, объединившие «психоделию и авангард, европейскую классику и Восток, архаику и джаз послужили началом нового жанрового порядка, в котором <... > понятия рок и поп окончательно разведены» [3. с. 127]. В отличие от западной, популярная музыка СССР не пыталась тем или иным образом смешаться с тенденциями элитарного искусства, чего нельзя сказать о некоторых явлениях, манифестировавших себя в пространстве неофициальной

культуры. В череде последних, в первую очередь, выделяется артизированный рок, в котором к 1980 годам появились взаимодействующие со зрелой, отдалённой от формализованного мира узаконенной банальности популярной песни поэзией, а также смелыми композиторскими и импровизационными содержаниями группы, среди которых особую место занял коллектив «Вежливый отказ».

Пространство академических исследований наступившего века пополнилось трудами В. Г. Кузнецова [4] и Э. Л. Рыбаковой [5]. В обширной работе Э. Л. Рыбаковой предложена оригинальная жанровая категория «музыкальное искусство эстрады», интегрирующая не только лёгкую музыку, но также джазовое исполнительство, бардовскую песню и рок. Именно здесь, в слиянии нескольких эстетически различных явлений, образуется значимая проблема. На наших глазах рождается вполне очевидный антагонизм, заключающийся в несколько произвольном объединении элементов высокого и низкого. Возникает вполне очевидный вопрос: каким образом в одной жанровой единице могут уживаться столь разные в своей эстетической содержательности явления?

Дабы в большей степени кристаллизовать данную проблему, приведём следующий пример. Анализируя исторический ландшафт рока 1960–1970 гг., трудно не обратить внимание на колоссальную эстетическую разноуровневность художественного наследия, оставленного коллективами означенного периода. На одном историческом отрезке жизни рок-музыки, к примеру, расположились такие фундаментально отдалённые друг от друга группы как «The Beatles» и «King Crimson». Культурный синкретизм и эклектичность аспектов и практик, легших в основу музыки «ливерпульской четвёрки», не повлияли на главную особенность их творчества, — «The Beatles» были и остались явлением, выводимым из процессов массовой культуры. В свою очередь творчество «King Crimson», отличившееся максимальным количеством неортодоксальных решений, всерьёз озадачило искусствоведов вопросом о том, как именно следует классифицировать их музыку. Экспериментальная фактура «King Crimson» превратилась в подобие зеркала, отражающего несводимые друг к другу наработки композиторов авангардистов, различные неортодоксальные эксперименты с шумовыми эффектами и полиритмией. Следует теперь задаться вопросом: можно ли, опираясь на этот пример, осмысливать музыку «King Crimson» и их отечественных коллег — московской арт-роковой группы «Вежливый отказ» в категориях эстрадности?

В. Г. Кузнецов называет эстрадными совершенно различные явления, от «подчеркнуто непритязательных элементарных образцов, рассчитанных на невзыскательный вкус, до сложных композиций, соприкасающихся с областью современного „авангарда“ в классической музыке» [4, с.4]. В практическом смысле это означает, что столь разнородные феномены как самобытная джаз-роковая эстетика ансамбля «Арсенал» А. С. Козлова, постмодернистские коллажи «Поп-механики» С. А. Курёхина, причудливая и алогичная новая волна «Банановых островов» Ю. А. Чернавского, прогрессивные рок-дискурсы «Вежливого отказа» — все эти принципиально различные музыкальные практики должны неизменно осмысливаться как часть многогранного мира эстрады.

Гуманитарный исследователь, ставящий своей целью сформировать постмодернистский научный текст, вполне может использовать теорию эстрады для последу-

ющего гипертрофирования постмодернистских значений. В подобном ракурсе были выдержаны построения американского исследователя Р. Шлейфера, рискнувшего предложить оригинальную искусствоведческую типологию, основанную на тождестве лёгкой музыки начала XX в. с идеалами высокого модернизма. Шлейфер намеренно доводит свои выводы до абсурдности. Он обращается к до и послевоенной популярной музыке Америки — песням К. Портера и Б. Холидей, а также ставшим частью джазового наследия темам Д. Гершвина, для того, чтобы затем приравнять их к модернистскому искусству. Наделённый элитарными коннотациями, модернизм превращается у него в нечто, вызывающее спонтанную аналогию с «ковшом», которым поочерёдно зачерпывают то дегуманизованную культуру (в том смысле, который вкладывал в дегуманизацию Ортега-и-Гассет), то нечто «человеческое, слишком человеческое» — массовую песенность. Получившуюся смесь предлагают называть модернизмом, однако, это уже не модернизм *par excellence*, но модернизм, интерпретированный в терминах постмодернизма.

Расширительная трактовка Шлейфером модернизма, вбирающая в себя помимо истинно модернистских музыкальных и литературных текстов ещё и популярную песню, имеет пусть и неявные, но вполне предметные сходства с предлагаемой отечественными исследователями трактовкой эстрады. Однако в первом и втором случаях общие гуманитарные модусы, на которые опираются исследователи, несколько различны. Авторы концепции эстрады, поставив перед собой задачу типологизировать стремительно сегментировавшийся после распада СССР рынок популярной музыки, вводят универсальный метатермин, обозначающий разноразнообразную фактуру от проникнутых коллективистскими смыслами партийных песен до неортодоксальных рок-построений и авангардизма. Разумеется, в отличие от Шлейфера их методологический инструментарий отдалён от логики постмодерна, однако итоговые результаты неожиданно получаются схожими, более того — способными привести к образованию достаточно релятивистских выводов.

Таким образом, теоретическое осмысление пространства эстрады отечественными исследователями специфически аннексирует элементы опосредованных в том числе и субкультурными практиками направлений (арт-рок, панк, фриджаз, бардовское искусство), объединяя их с истинно «лёгкой» музыкой в том смысле, какой вкладывали в это определение исследователи прошлого — от неомарксиста Т. Адорно и нацистского музыковеда В. Абендорса, до советского социолога музыки А. Н. Сохора. На метафорическом уровне эта проблема может быть вполне успешно переформулирована с привлечением реалий экономики. К примеру, исследователь, пытающийся посмотреть на экономическую политику РФ 2000 гг. сквозь призму плановой экономики советского образца, вне зависимости от того, каких взглядов он придерживается, не должен взаимно смешивать эти явления. Попытка экстраполяции особенностей и задач плановой экономики на реалии капиталистического рынка будет выглядеть как минимум экстравагантно, как максимум, не вполне уместно.

Схожий алгоритм лежит и в основе принципов «эстрадности». Вся популярная музыка советского периода была наделена особенностями, которые затем, после распада СССР, подверглись инфляции. Преобразившись в рамках условий молодого рынка в нечто совершенно новое, агрессивное и преодолевающее рамки

этического, массовая песенность, тем не менее, продолжила осмысливаться в созданных ещё при социализме терминологических и понятийных константах. Содержание стало новым, но сам термин эстрада, при одном упоминании которого сознание человека с советским культурным «бэкграундом» воспроизводит ряд вполне конкретных образов и метафор — от строго одетых представителей официоза М. М. Магомаева, Э. А. Хиля, И. Д. Кобзона до его (официоза) нарушителя А. Б. Пугачёвой, остался прежним.

Трансформации, произошедшие с массовой культурой при капитализме, создают почву для сегментации, закрывающей путь к терминологической экономности. На самом деле, термин «эстрада» не в состоянии охватить не только многослойную массовую культуру постсоветского времени, но и культуру советского периода, поскольку та же самая бардовская песня и рок развивались как нечто потенциально отдельное от официальной культуры, представляя собой новую форму социальной активности. Музыка запада второй половины XX в., равно как и постсоветская популярная песня, полнятся китчем, эклектикой, бесконечными подражаниями, отсутствием этического измерения, обесцениванием поэтической составляющей текста. Здесь важно поставить вопрос — следует ли экстраполировать оптимизированный под реалии социалистической художественной действительности термин «эстрада» в пространство массовой музыки нового времени? Могут ли категории эстрады вместить в себя продуцируемые капиталистическим шоу-бизнесом элементы субкультур? Вектор массовой музыки времён рынка структурирован из принципиально других, отличных от советских материалов, он детерминируется рыночными аспектами, новыми социальными связями и экстраординарно развитой системой коммуникации XXI в.

Опираясь на социально-исторические реалии развития популярной музыки в СССР и западном мире, мы должны постулировать, что каждый из политических строев получил именно ту систему осмысления массовой культуры, к которой был предрасположен. Однако расширительная трактовка термина «эстрада», его применение к неортодоксальным и элитарным дискурсам современной музыки (арт-рок, джазовое искусство) представляется не вполне уместным, так как приводит к изрядной гипертрофии данного термина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады: ист. очерки. — М.: Искусство, 1958. 367 с.
2. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945 гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02; ВНИИ искусствоведения. М., 1984. 48 с.
3. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока. Композитор, СПб. 2008. С. 127
4. Кузнецов В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка. дисс. д-ра педагогических наук. М, 2005. 601 с.
5. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России.: дисс. д-ра культурологии. СПб, 2007. 340 с.
6. Shleifer R. *Modernism and Popular Music*. Cambridge University Press, 2011. 254 p.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Т. Н. Горина

ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ.

ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 2015 года

- 2.01.2015** Гости Академии стали студенты МГАХ.
- 5.01.2015** В холле Мемориального кабинета открылась фотовыставка, посвященная 90-летию педагога классического танца, ученице А. Я. Вагановой Валентине Цырулевой. Коллеги, родственники тепло поздравили юбиляра. Состоялась встреча с известным московским режиссером Р. Г. Виктюком.
- 6.01.2015** С обновленной музейной экспозицией познакомились воспитанники 1/5 Б класса Академии.
- 7.12.2014** Гостьей Академии стала австралийский педагог-хореограф М. Коннели (Мельбурн, Австралия).
- 12.01.2015** В холле Мемориального кабинета открылась инсталляция: «Рождество. Петербургский Щелкунчик» (худ. А. Вострецова).
- 13.01.2015** Ректор Н. М. Цискаридзе пополнил коллекцию Мемориального кабинета живописным портретом балерины Н. Кургапкиной (художник В. Коноплев. 1982). Приглашенные на Рождественский бал петербургские суворовцы познакомились с экспозицией Мемориального кабинета.
- 15.01.2015** Лекцию-экскурсию «Петербург – колыбель русского балета» прослушали воспитанники 1/5А класса Академии.
- 20.01.2015** Коллекция Мемориального кабинета пополнилась большеформатным календарем (2015 г.) с иллюстрациями пейзажных картин нар. артиста СССР, солиста Большого театра Владимира Васильева (с автографом автора).
- 27.01.2015** В холле Мемориального кабинета развернулась фотовыставка «Михаил Барышников», приуроченная ко дню рождения артиста балета.
- 2.02.2015** С экспозицией Мемориального кабинета познакомилась эстонская балерина Кайя Кырб, ныне возглавляющая Таллинское хореографическое училище.
- 6.02.2015** Гости Академии стали студенты Пермского хореографического колледжа, ныне снимающиеся в кинопроекте режиссера А. Учителя «Матильда Кшесинская».

- 9.02.2015** Прошла тематическая экскурсия «Петербург – колыбель русского балета» для студентов-хореографов (г. Белгород).
- 12.02.2015** Мемориальный кабинет посетили сотрудники Санкт-Петербургского КГИОП.
- 13.02.2015** Гости Академии стали сотрудники «Новой сцены» Александринского театра.
- 16.02.2015** Прошла обзорная экскурсия для студентов-стажеров из Южной Кореи.
- 17.02.2015** Мемориальный кабинет посетил внук великой балерины Марины Тимофеевны Семеновой (выпуск 1925 г., класс А. Я. Вагановой) Андрей Губин. Состоялось заседание редакционно-издательского совета Академии, посвященного публикациям к 70-летию великой Победы.
- 18.02.2015** Московский танцовщик Большого театра, коллекционер Николай Федоров подарил Мемориальному кабинету балетные туфли Екатерины Максимовой.
- 24.02.2015** В рамках празднования 100-летнего юбилея балетмейстера Константина Боярского (ученика Ф. В. Лопухова) в холле Мемориального кабинета открылась фотовыставка.
- 27.02.2015** К 95-летию юбилею педагога, Алексея Андреева была развернута фотовыставка, посвященная творческому пути хореографа.

ТАТЬЯНА УДАЛЕНКОВА УДОСТОЕНА ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

Приз «Душа танца», учреждённый журналом «Балет» и Министерством культуры РФ в 1994 г., — единственная в России профессиональная балетная награда, которую вручают каждый год в апреле.

5 апреля с. г. приз в номинации «Учитель» был вручён Татьяне Александровне Удаленковой, профессору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Окончив Ленинградское хореографическое училище, Татьяна Удаленкова более 25 лет посвятила сцене Мариинского театра, а с 1978 года преподаёт женский классический танец в старших классах Академии. Среди её выпускниц: Екатерина Кондаурова, Татьяна Амосова, Ирина Голуб, Ирина Перрен, Наталья Башкирцева и многие другие.

В традиционном гала-концерте, сопровождавшем церемонию награждения, приняли участие воспитанницы Академии, представившие старинный па де катр «Розарий» из балета Р. Дриго «Пробуждение Флоры» в редакции Ю. Бурлаки: Рената Шакирова и Ксения Куликова (класс Т. Удаленковой), Анастасия Лукина и Ника Цхвитария (класс Л. Ковалёвой).

Мы поздравляем Татьяну Александровну с заслуженной наградой! Желаем ей долгих творческих лет и дальнейших успехов в высоком искусстве педагогики балета!



Фото Михаила Логвинова.

Примечание к № 5 (34) за 2014 г.

В номере была опубликована статья «Исторические события в повседневной жизни: по материалам из архива Нины Анисимовой».

В комментарии на с. 20 была допущена неточность, связанная с атрибутированием персоналий, упомянутых Н. Анисимовой в одном из писем к сестре, В. Анисимовой (Чудаковой). Авторы статьи Е. В. Виноградова и О. А. Кузнецова **выражают благодарность за уточнение комментария** старшему преподавателю кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, исследователю творчества Н. Анисимовой, Ирине Алексеевне Пушкиной.

Таким образом выяснено, что помянутая в письме Березова — это Анна (Галина) Березова, ученица А. Я. Вагановой (выпуск 1925 г.), артистка ГАТОБ. Впоследствии — главный балетмейстер и художественный руководитель Театра им. Шевченко и Хореографического училища в Киеве.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВС СССР – Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОД ДШИ – Государственное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК – Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ – Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР – Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной
Социалистической Республики
ГМТиМИ – Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ – Государственный Русский музей
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бах-
рушина
ЛГИТМИК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и 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

К 145-летию со дня рождения Николая Легата

Е. Н. Байгузина

Русский балет в карикатурах С. Г. и Н. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб, 1902–1905 гг.)

Статья посвящена альбому хромолитографий «Русский балет в карикатурах», изданному в 1902–1905 гг. в Санкт-Петербурге издательством Н. А. Соколова «Прогресс». Братья Сергей и Николай Легаты, выдающиеся танцовщики и хореографы, музыкально одаренные, обладали незаурядными художественными способностями, участвовали в выставках Императорского общества русских акварелистов. Особенно ярко живописный дар братьев проявился при создании знаменитой серии на деятелей русского балета. В статье приводятся краткие сведения об истории ее создания, уточняются их жанровая разновидность, выявляются причины обращения братьев Легат к шаржам. Анализируется сюжетно-тематический план карикатур, их художественно-стилистические особенности, особенность образного языка авторов. В выводах подчеркивается, что обращение братьев Легат к персонифицированной карикатуре в начале XX в. было связано не только со спецификой театральной среды или личностными особенностями авторов, но и с общими тенденциями русской культуры той эпохи.

Ключевые слова: Легат, карикатура, шарж, балет, портрет, образ, хромолитография, комический эффект, эпиграмма.

И. И. Крымская

Композитор Ф. А. Гартман — сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек».

Статья посвящена русскому композитору Фоме Гартману и постановке балета «Аленький цветочек» на сцене Мариинского театра балетмейстером Николаем Легатом в 1907 г. Сочинения этого одаренного музыканта, эмигрировавшего из России после Октябрьского переворота, сейчас находятся в полном забвении, в том числе и балет «Аленький цветочек». Автор публикации, основываясь на дневниковых записях современников и рецензиях прессы, прослеживает процесс работы над постановкой, а также сценическую судьбу произведения.

Ключевые слова: Ф. Гартман, Н. Легат, балет «Аленький цветочек», В. Теляковский, Мариинский театр.

П. А. Силкин

Особенности структуры экзерсиса Н. Г. Легата

В статье рассматривается наследие знаменитого выпускника Петербургского театрального училища, танцовщика Мариинского театра Н. Г. Легата. Автор статьи предлагает вниманию читателей анализ части урока № 3 (экзерсис на середине зала). Четыре урока собственноручно были написаны Легатом для его ученика А. Эглевского.

Ключевые слова: Легат, театральное училище, наследие, урок, экзерсис, метод.

Ю. В. Уколова

Ученики лондонской студии Н. Г. Легата

Статья посвящена малоизвестному лондонскому периоду преподавательской деятельности Николая Густавовича Легата. Находясь в эмиграции, Легат открыл в Лондоне несколько студий, начиная с первой (1923) — в небольшом помещении при церкви в Хамстеде и заканчивая последней, открывшейся в 1932 г. и ставшей местом паломничества не только начинающих, но также известных артистов балета из многих стран.

Атмосфера студийной работы воссоздана по воспоминаниям учеников Легата, среди которых такие родоначальники современного английского балета, как Нинетт де Валуа, Фредерик Аштон, Антон Долин, Алисия Маркова, Алан Картер, Марго Фонтейн, Майкл Сомс, Мона Инглесби, Мойра Ширер.

Ключевые слова: Легат, де Валуа, Аштон, Долин, Маркова, Картер, Фонтейн, Сомс, Инглесби, Ширер, английский балет.

Теория и история хореографического искусства

Н. В. Киселева

«Красный мак» Р. М. Глиэра.

Первая постановка в Америке

В статье рассматривается постановка балета «Красный мак» Р. М. Глиэра в США. Дополнены известные и приведены новые данные; впервые цитируются многие рецензии американских критиков.

Ключевые слова: Глиэр, Игорь Швецов, Александра Данилова, «Красный мак», США.

Ю. Н. Петухов

«Наша задача — разбудить творческое восприятие прекрасного» (беседу с балетмейстером записала Г. С. Вараксина)

В беседе затрагиваются вопросы работы балетмейстера над балетом «Дон Хосе. Страсти по Кармен» и принципов прочтения литературных произведений в современной хореографии.

Ключевые слова: Юрий Петухов, Мериме, рецепция, образ, интерпретация, балетмейстер, Кармен.

Психолого-педагогические аспекты хореографии

В. Л. Кокоренко

Психология творческой деятельности: опыт и потенциал.

По материалам курса «Психология творческой деятельности»

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

А. Е. Полеха

О развитии слуха джазовых музыкантов

(по американским методическим материалам)

Статья посвящена вопросам развития слуха джазовых музыкантов. Особое внимание уделяется предмету «джазовое сольфеджио», как основному в ряду музыкально-теоретических дисциплин. Анализируется опыт американских педагогов, разработавших методические пособия по развитию слуха, таких как Джейми Аберсольд и Дэвид Бёрдж. Рассматривается вопрос о так называемом «абсолютном» и о «цветном слухе», дается описание методов развития слуховых и интонационных навыков. Отмечается, что опыт американских авторов не ограничивается представленными примерами, это лишь малая часть системы обучения и развития слуха джазовых музыкантов.

Ключевые слова: Дж. Аберсольд, Д. Бёрдж, джазовое сольфеджио, развитие слуха, абсолютный слух, цветной слух.

Harmonia mundi

Е. И. Балакина

Вопросы генезиса феномена искусства в научной мысли XIX–XX вв.

В статье обобщаются научные теории последних двух столетий, направленные на поиск причин рождения искусства. Основанием выделения данного периода в особую целостность стало единство кризисных процессов в культуре и искусстве, сформировавшее острую потребность изучить искусство в единстве причин его появления и современного состояния. Истоки кризиса искусства автор отмечает в культуре Возрождения, а указанный в названии период рассматривается как время активного раскрытия его противоречий.

На примере ряда теорий искусства показаны принципиальные различия двух традиционных научных моделей (идеалистической и материалистической), односторонность того и другого способов исследования. Основная цель статьи заключается в обосновании необходимости и возможности применения к целостному изучению феномена Искусства новых открытий современной науки — в частности принципа дополнительности.

Ключевые слова: генезис Искусства, кризис Искусства, познание причин, материалистическая концепция, физиология человека, служебная роль искусства, принцип дополнительности, константное и изменчивое, сущность Искусства.

С. В. Лаврова

«Пост-травматический синдром» новой музыки

Статья посвящена Новой музыке послевоенного периода. Автор анализирует творческие концепции и художественные методы на основании трех защитных психологических механизмов, предложенных в труде Эриха Фромма «Бегство от свободы» (1941). Фромм пишет о механизмах действия факторов психики, побуждающих человека к осознанному отказу от свободы самовыражения и бегству от самого себя. Детерминизм параметров и диктат самоизобретенной системы сериальной техники стал одним из методов эстетики «избегания» слуховых ассоциаций с прежним музыкальным опытом. Другими защитными механизмами и «бегством от свободы», с точки зрения Фромма, становятся спонтанность и индетерминизм, ставшие весьма актуальным в конце 1950-х — начале 1960-х и «деперсонификация», самоустранение в коллажной мозаичности — своего рода «смерть автора». Методом исследования в данной работе становится сравнительный анализ, в который оказываются вовлеченными психология и новая музыка. Опираясь на метод логотерапии и постижения смысла В. Франкла, автор сосредоточивает аналитический материал вокруг соотношения слова (логоса), звука и нового музыкального синтаксиса.

Творчество композиторов Новой музыки второй половины XX в. рассматривается как своего рода послевоенная рефлексия, звуковое свидетельство пост-травматического синдрома.

Ключевые слова: Х. Лахенманн, Л. Ноно, Дж. Кейдж, сериализм, Новая музыка, музыкальный детерминизм, молчание, смерть автора.

В зеркале искусств

О. Г. Махо

Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро

Студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино является одним из интереснейших декоративных ансамблей в искусстве кватроченто. В нём был воплощён образ правителя своей эпохи, одновременно и идеальный, и включающий черты самого урбинского герцога. Интарсии на стенах студиоло являются исключительно важной частью этого ансамбля. Сам характер искусства интарсии основывается на математической выверенности композиций, а техника исполнения свидетельствует о высочайшем мастерстве. Программа декора позволяет увидеть соотношение основных составляющих образа князя, к которым принадлежат военная доблесть и учёные занятия.

Ключевые слова: Возрождение, Палаццо Дукале, Урбино, студиоло, Федерико да Монтефельтро, интарсия, Баччо Понтелли.

Н. В. Стоева

Имажинизм: «кафейная эпоха»

Статья посвящена анализу деятельности имажинистов (С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф) во время «кафейной эпохи». В краткий период рубежа 1910–1920-х гг., когда был недоступен прежний выход к читателю, кафе становится сосредоточием культурной жизни. Имажинисты с удовольствием и вдохновением театрализовали собственное поведение: они расписывали стены Страстного монастыря, переименовывали улицы и организовали кафе «Стойло Пегаса», в котором ежевечернее происходили выступления поэтов, актеров, художников.

«Бытовой эпатаж» имажинистов сейчас бы назвали разновидностью флеш-моба.

Ключевые слова: С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф, имажинизм, театр, «кафейная эпоха», кафе «Стойло Пегаса».

В. А. Шекалов

П. И. Чайковский и старинная музыка

Статья посвящена отношению П. И. Чайковского к старинной музыке, в первую очередь музыке И. С. Баха. Во второй половине XIX в. знание этой музыки и ее распространенность в России были недостаточны. На ос-

новании многих источников — писем, дневников Чайковского, свидетельств современников — показано, что Чайковский проявлял к ней интерес, но его отношение было неоднозначным, противоречивым. Также неоднозначно его отношение к духовным сочинениям Бортнянского, вышедшим под его редакцией в издательстве П. Юргенсона. Поставлен вопрос о соотношении оценки и степени информированности оценивающего.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, И. С. Бах, Д. С. Бортнянский, П. И. Юргенсон, возрождение старинной музыки.

Теория и практика современного искусства

Л. А. Меньшиков

Самоопределение флюксуса

В статье исследуются условия и обстоятельства возникновения флюксуса как направления в авангардном искусстве. Его рождение относят к началу 1960-х гг. и связывают с этим фактом большое число легенд и противоречивых версий. Дополнением к ним служит ряд иронических осмыслений факта рождения флюксуса его участниками. Задачей статьи является выявление подлинных обстоятельств этого события на материале ряда источников, среди которых письма Д. Мачунаса и другие документы эпохи.

Ключевые слова: флюксус, авангард, акционизм, Д. Мачунас, манифест, антиискусство, неодада

Ф. М. Шак

О терминологических проблемах массовой музыки

Статья посвящена критическому анализу терминологии массовой музыки. Подвергая сомнению устоявшуюся жанровую категорию «музыкальное искусство эстрады», вбирающую в себя не только лёгкую музыку, но также джазовое исполнительство, бардовскую песню и рок, автор видит проблему в слиянии здесь нескольких эстетически различных явлений. Предложенное в статье терминологическое разделение позволяет выявить различия социокультурного, политического и этического порядка, пролегающие между западной и советской популярной музыкой.

Ключевые слова: массовая культура, музыкальное искусство эстрады, бардовская песня, рок-музыка, модернизм, постмодернизм.

ABSTRACTS

By the 145th anniversary of the birth of Nicholas Legat

E. N. Baigusina

Russian ballet in Legat's cartoons (album of publishing house «progress», St. Petersburg, 1902–1905)

The article is devoted album chromolithographs of brothers S.G. and N. G. Legat «Russian Ballet is in caricatures» published in the 1902–1905 biennium. St. Petersburg publisher N. A. Sokolov «Progress». Brothers Sergei and Nikolai Legat, outstanding dancers and choreographers, musically gifted, had an extraordinary artistic ability, participated in exhibitions of the Imperial Society of Russian watercolors. Vividly beautiful gift brothers manifested itself in the creation of the famous series of figures on the Russian ballet. The article summarizes the history of its creation, to clarify their genre species, the reasons for the treatment of brothers Legat's caricatures. We analyze the plot and thematic plan caricatures of their artistic and stylistic features, feature figurative language authors. The conclusions emphasized that the appeal to the brothers Legat personalized caricatures in the early XX century was due not only to the specifics of the theatrical medium or personal characteristics of the authors, but also with the general tendencies of Russian culture of the era.

Keywords: S. Legat, N. Legat, caricature, satirical graphics, ballet, theatrical figure, portrait, image, chromolithograph, epigram.

I. I. Krymskaya

Composer T. De Hartmann – N. G. Legat's collaborator. Ballet «The Pink Flower»

The article is devoted to the Russian composer Thomas de Hartmann and the production of his ballet «The Pink flower» at the Mariinsky theatre by choreographer Nikolai Legat in 1907. Unfortunately, the compositions of this gifted musician who emigrated from Russia after the October revolution are currently in oblivion, including the ballet «The Pink flower». In the publication the author traces the process of working on the production and stage history of the work, based on the diaries of contemporaries and press reviews.

Keywords: T. de Hartmann, N. Legat, V. Telyakovskiy, theater, ballet, «The Pink Flower».

P. A. Silkin

Features of the structure of N. Legat's exercise

In this article it is considered to legacy of famous dancer and teacher of Mariinsky Theatre, who graduated from Petersburg's Theatre School, N. G. Legat. The author of the article offer part of lesson № 3 (center-work). Four lessons were written by Nicolas Legat for his pupil André Eglevsky.

Keywords: Legat, theatre School, legacy, lesson, center-work, method.

J. V. Ukolova

Pupils of Nicolas g. Legat's London studio

This article is dedicated to the not very well known Nicolas Legat ballet teaching in London. From 1923 to 1937 (the year of his death) the years Legat spent in emigration, he opened a few different studios in London, from the small "drill-hall near Swiss Cottage" (A. Dolin) in Hampstead in 1923 to the large and airy studio in Colet House in 1932, where the great teacher lived and coached in his last years. The studio atmosphere was fondly remembered by his pupils, who later became a well known figures of the English ballet, such as Ninette de Valois, Frederick Ashton, Anton Dolin, Alicia Markova, Alan Carter, Margo Fonteyn, Michel Somes, Mona Inglesby, Moira Shearer.

Keywords: Legat, London, studio, pupils, English ballet, de Valois, Ashton, Dolin, Markova, Carter, Fonteyn, Somes, Inglesby, Shearer.

Theory and history of choreographic

N. V. Kiseleva

R. M. Glier's «Red Poppy». First staged in America

The article discusses the staging of the ballet "the Red Poppy" R. M. Glier in the United States. Supplemented known and new data; first cited many reviews by American critics.

Keywords: R. M. Glier, Igor Shvetsov, Alexandra Danilova, ballet, «Red poppy».

Y. N. Petukhov

«Our task – to awaken the creative perception of beauty» (recorded G. S. Varaxina)

This conversation concerned issues, such as: developing Prosper Merime's «Karmen» characters' forms by ballet master and modern literature treatment in ballet.

Keywords: Yuri Petukhov, time, reception, form, interpretation, ballet master, Karmen.

Psychology and pedagogical aspects of choreography

V. L. Kokorenko

The Psychology of creative activity: Experience and Potential

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

A. E. Poleha

Ear training for jazz musicians (about americans methodical grants)

The present article is devoted to questions of education of hearing of jazz musicians. The special attention is paid to the subject «jazz solfeggio», as to the basic among musical and theoretical disciplines. Analytical reflections about experience of the American teachers who are engaged in development of methodical grants on development of hearing such as Jamey Aebersold and David Burge are presented in article. Finally, we consider the so-called «perfect pitch» and «color hearing», describes methods for the development of auditory and intonation skills. Experience of the American authors isn't limited to the presented techniques, it is only small part of system of training and development of hearing of jazz musicians.

Keywords: J. Aebersold, D. Burge, jazz solfeggio, ear training, perfect pitch, color hearing.

Harmonia mundi

E. I. Balakina

The questions of genesis of the phenomenon of art in the scientific idea of XIX–XX centuries

The article summarizes the scientific theories of the last two centuries, in search of the causes of the birth of art. The basis of the highlighting this period in particular integrity became the unity of the crisis processes in culture and art that formed an urgent need to study art in the unity of the reasons for its occurrence and the modern state. The origins of the crisis of art the author notes in the culture of the Renaissance, and the period indicated in the title is considered as a time of active disclosure of its contradictions.

The article compares the materialistic and idealistic approaches to constructing a holistic theory of art. On the example of a number of theories of art shows the principal differences between these two traditional scientific models, the one-sidedness of both methods of research. The main purpose of this article is to justify the necessity and the possibility of applying to a holistic study of the phenomenon of art of new discoveries of the modern science – in particular the principle of complementarity.

Keywords: genesis of Art, Art crisis, genetics, the physiological, the materialist conception, official role of art, theory of art, cosmology of Art, spiritual revolution, the principle of complementarity, the constant and the changeable.

S. V. Lavrova

«Post-traumatic stress syndrome» of New music

The article is devoted New music of the postwar period. The author analyzes the concept of creative and artistic practices based on three protective psychological mechanisms proposed in the work of Erich Fromm's «Escape from Freedom» («Escape from Freedom» 1941) Fromm writes about the mechanisms of action of mental factors that motivate a person to make a conscious rejection of freedom of expression and escape from himself. Determinism parameters and dictates the invention itself, system serial technology has become one of the methods of aesthetics «avoidance» auditory association with the previous musical experience. Other protective mechanisms and «escape from freedom», in terms of Fromm become spontaneity and indeterminism, become highly relevant in the late 1950s, early 1960s, and «de-personalization» disengagement in collage mosaic – a kind of «death of the author». Research method in this paper becomes a comparative analysis, which are involved in psychology, and new music. Based on the method of understanding the meaning and logotherapy of V. Frankl, author of analytical material focuses around the relations of the word (logos), sound and new musical of syntax. Creation of New Music composers of the second half of the twentieth century, becomes a kind of post-war reflexes, sound evidence of post-traumatic syndrome, which served as the object of study in this paper.

Keywords: H. Lachenmann, L. Nono, J. Cage, L. Berio, serialism, New Music, musical determinism, silence, The author's death

In a mirror of arts

O. G. Makho

War and Science images in the intarsias of federico da Montefelo's studiolo in Urbino

Federico da Montefelo's Studiolo in Urbino is one of the most interesting decorative ensembles in Quattrocento art. It incarnate the image of the Ruler of his epoch both idealistic and including features of the Duke of Urbino himself.

Intarsias on the walls of Studiolo are highly important part of this ensemble. The character of intarsia art is based upon mathematical precision of composition and the technique demonstrates the highest creators' skill. Program of decoration allows determining the ratio of components of the Duke's image which includes military prowess and scientific study.

Keywords: Renaissance culture, Ducal Palace of Urbino, Studiolo, Federico da Montefeltro, intarsia, Baccio Pontelli, Allegory.

N. V. Stoeva

Imaginism: «cafe epoch»

The article is about of the theatre activity of life of the Imagenists (S. Esenin, V. Shershenevich, A. Mariengof) at the period of the «Cafe Epoch», which was at the beginning of the XX-th century. The traditional forms of the literature realization were turned out to be or they were seriously improved by the new — provocation — forms, as the publican discussion courts, rename the streets and the painting of the walls of The Passionate Monastery. The Imagenists opened the literature café, which was called «The Stall of Pegasus».

Keywords: S. Esenin, V. Shershenevich, A. Mariengof, imaginism, theatre, «Cafe Epoch», cafe «The Stall of Pegasus».

V. A. Shekalov

Pyotr Tchaikovsky and early music

Article is devoted to P. I. Tchaikovsky's relation to early music, first of all I. S. Bach's music. In the second half of the XIX century the knowledge of this music and its prevalence in Russia were insufficient. On the basis of many sources — letters, Tchaikovsky's diaries, certificates of contemporaries it is shown that Tchaikovsky showed to it interest, but its relation was ambiguous, contradictory. Its relation to the spiritual compositions of Bortnyansky which appeared under his edition in P. Yurgenson's publishing house is also ambiguous. The question of a ratio of an assessment and degree of knowledge of the estimating is raised.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, J. S. Bach, D. S. Bortnyansky, P. I. Yurgenson, early music revival

Theory and practice of contemporary art

L. A. Menshikov

The Fluxus self-determination

The actual conditions and circumstances of the fluxus emergence as the direction in avant-garde art are investigated in this article. Its birth took place at the beginning of the 1960th years. But the large number of legends and inconsistent versions are connected with this fact. In addition to this fact the

participants of fluxus have created a number of ironical judgments of this event. The task of this article is identification of original circumstances of this event on a material of a number of sources, among which are G. Maciunas letters and other documents of that period.

Keywords: Fluxus, avant-garde, action art, G. Maciunas, manifesto, anti-art, neo-dada

F. M. Shak

About terminological problems of mass music

Article is devoted the critical analysis of terminology of mass music. The division of the settled terms offered in article allows to reveal the significant distinctions of art criticism aspects dividing the western and soviet popular music.

Keywords: popular culture, pop-music, Ballad song, rock music, modernism, postmodernism.

АВТОРЫ

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.

Балакина Елена Ивановна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии.

Balakina Elena I. — Ph.D., Cultural Studies, Associate Professor of Philosophy and Cultural Studies in the Altai State Pedagogical 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.

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.

Киселева Наталия Владимировна — преподаватель фортепиано Санкт-Петербургской детской школы искусств № 3, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Научный руководитель — В. А. Шекалов, доктор искусствоведения.

Kiseleva Natalia V. — piano teacher St. Petersburg Children's Art School number 3, a graduate student of the Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — V. A. Shekalov, 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.

Крымская Илона Игоревна — заведующая кабинетом фонотеки, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель — С. В. Лаврова, кандидат искусствоведения.

Krymskaya Ilona I. — graduate student, head office audio library of Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — S. V. Lavrova, Ph.D.

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

Махо Ольга Георгиевна — кандидат искусствоведения, методист научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения.

Maho Olga G. — Ph.D., Educator of Educative department of The State Hermitage; Assistant Professor, The State University of Film and Television St. Petersburg

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.

Полеха Ангелина Евгеньевна — старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Государственной классической академии им. Маймонида.

Poleha Angelina E. — senior lecturer, of department of Theory and History of Music FSGEI HPE State Classical Maymonid' Academy.

Пушкина Ирина Алексеевна — старший преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Pushkina Irina A. — senior lecturer, Department of Theory and History of Ballet Vaganova Ballet Academy.

Силкин Петр Афанасьевич — кандидат педагогических наук, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, докторант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Silkin Peter A. — Ph.D., Professor of Department of Education choreographer (Vaganova ballet Academy), doctoral candidate (Herzen State Pedagogical University of Russia).

Стоева Надежда Валерьевна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — А. В. Сергеев, кандидат искусствоведения.

Stoeva Nadezda V. — a graduate student, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy; Scientific adviser — A. V. Sergeev, Ph.D.

Уколова Юлия Викторовна — театровед, сотрудница Арт-Центра Барбикан (Лондон).

Ukolova Yulia V. — theatre historian (MA), works in the Barbican Centre, London.

Шак Фёдор Михайлович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

Shak Fedor M. — Ph.D., Associate professor, Department of Music Media Technologies, Krasnodar State University of Culture and Arts.

Шекалов Владимир Александрович — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения.

Shekalov Vladimir A. — Doctor of Arts, Professor of the Department of department of accompaniment mastery and musical education Vaganova ballet Academy.

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 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 ttf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации.

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисовочный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать 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. Евсева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып.23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. окт-дек. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 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

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (37) 2015

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Корректор *И. Л. Мурин*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 27.04.2015. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 17,55. Тираж 300. Заказ № 0318934-7.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.