ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4(39)
2015 год

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

ПОБЕДА! 70 ЛЕТ

ГОД ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ
2015

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.

ББК 85.335.42

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4(39)
2015 год

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

Редакционный совет
Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

Цискаридзе Николай Максимович — председатель, ректор, народный артист России
Аюпова Жанна Исмаиловна — первый проректор, художественный руководитель, народная артистка России
Боярчиков Николай Николаевич — профессор кафедры балетмейстерского образования, народный артист России, профессор
Васильева Марина Александровна — декан исполнительского факультета, заслуженный деятель искусств России, профессор
Генслер Ирина Георгиевна — профессор кафедры методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор
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
Янанис Наталья Станиславовна — заведующая кафедрой характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор

Иностранные члены Редакционного совета:

Деннис Рич — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor
Сусанна Касьян — научный сотрудник факультета музыки и музыковедения Университета Сорбонна (Paris-Sorbonne, Paris IV), доктор искусствоведения
Элизабет Платель — директор хореографической школы Opéra national de Paris

Редакционная коллегия
Вестника Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой

Лаврова Светлана Витальевна — председатель, проректор по научной работе и развитию, кандидат искусствоведения.
Абызова Лариса Ивановна — доцент кафедры балетоведения, кандидат искусствоведения.
Байгузина Елена Николаевна — доцент кафедры философии, истории и теории искусства, кандидат искусствоведения.
Безуглая Галина Александровна — заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, кандидат искусствоведения, доцент.
Букина Татьяна Вадимовна — доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения, доцент.
Головина Татьяна Ильинична — проректор по учебно-воспитательной работе, заведующая кафедрой общеобразовательных дисциплин, кандидат культурологии.
Димура Ирина Николаевна — доцент кафедры общей педагогики, кандидат педагогических наук.
Дробышева Елена Эдуардовна — профессор кафедры философии, истории и теории искусства, доктор философских наук.
Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения, кандидат искусствоведения.
Максимов Вадим Игоревич — профессор кафедры балетоведения, доктор искусствоведения, профессор.
Махрова Элла Васильевна — заведующая кафедрой философии, истории и теории искусства, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор.
Меньшиков Леонид Александрович — проректор по учебно-методической работе, кандидат философских наук, доцент.
Розанова Ольга Ивановна — доцент кафедры балетмейстерского образования, кандидат искусствоведения, доцент.
Синичкина Наталия Евгеньевна — 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.
Шекалов Владимир Александрович — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения.

ISSN 1681–8962

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015

Дорогие читатели!

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

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

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

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

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

Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!

Ректор
Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели, уважаемые авторы!

Мы рады предложить вашему вниманию очередной выпуск нашего журнала. В этом номере со всей очевидностью обращает на себя внимание тематический блок, посвященный 75-летию со дня рождения выдающейся немецкой танцовщицы и хореографа Пины Бауш, чье многогранное творчество находится на пересечении психологии, хореографии, киноискусства и музыки. Междисциплинарный характер ее деятельности послужил основанием для привлечения к этой теме специалистов различных областей: как теоретиков и историков хореографического и театрального искусства, так и киноведов, психологов, и даже дизайнеров. Их статьи составили рубрику «Многогранная Пина». Две из них — иностранных авторов, впервые публикующихся у нас, — даны в оригинале без перевода. Одну из них предоставила Рина Шенфельд — прима-балерина танцевальной компании «Батшева» (Израиль), а также ее сооснователь, наряду с Мартой Грэм и баронессой Батшева де Ротшильд. Рину и Пину связывала более чем 40-летняя дружба и сотрудничество. Второй иностранный автор — Роман Арндт является известным специалистом по современному хореографическому искусству, профессором танцевальной школы «Фольквanг Хохшуле» (Folkwang-Hochschule) в Эссене (Германия) и Академии исполнительских искусств имени Людвига Солски (Ludwik Solski Academy for the Dramatic Arts in Krakow) в Кракове.

Широкая научная тематика с приоритетом материалов по хореографическому искусству стала неотъемлемой чертой нашего издания. Мы надеемся на то, что ваше внимание и интерес к журналу не угаснут, а совместные усилия помогут внести достойный вклад в гуманитарные науки и историю хореографического искусства.

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

Т. Е. Кузовлева. Ода к радости мысли. Николаю Боярчикову — 80 9
М. Х. Франгопуло. В дни войны (ч. 2) 21
О. И. Розанова. Никита Ксенофонтов. Портрет выпускника 31

МНОГОГРАННАЯ ПИНА
(К 75-летию танцовщицы, хореографа и педагога Пины Бауш)

Р. Шенфельд. Пина 36
Р. Арндт. Искать и находить: вуппертальская модель танцтеатра 39
Н. А. Агафонова. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений 48
Е. В. Васенина. Свободные танцевальные практики: трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела 54
Т. В. Гордеева. Влияние творчества Пины Бауш на формирование интердисциплинарных практик в современном танце 63
Д. А. Ольшанский. Тело и плоть в антропологическом проекте Пины Бауш 70

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. К. ГЛАЗУНОВА

Т. В. Букина. Феномен творческой репутации А. К. Глазунова (социологический взгляд) 76
И. Н. Горная. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова 85
В. В. Лелеко. А. К. Глазунов: личность и творчество 92
В. Д. Лелеко. «Раймонда» А. К. Глазунова. Горизонты искусствоведческого дискурса 97
Е. В. Лобанкова (Ключникова). А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин: история творческих контактов (модель биографии русского композитора) 110

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

М. Гендова. «Время, вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х 122
А. В. Горн. Чайковский и Малер: пересечения на территории балета 135
А. П. Груцынова. «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике 141
Д. Н. Катышева. Петипа. Восхождение к одухотворенному танцу 149
Ю. Б. Кунина. К. Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце 155
Е. К. Луговая. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности 162

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

И. Н. Димура. Мужская телесность глазами мужчин 167
Г. Ж. Капанова. Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета 177
Т. В. Черкашина. Роль мотивации в формировании волевой саморегуляции у начинающих обучение классическому танцу 183

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

А. В. Бояркина. О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу) 189

HARMONIA MUNDI

Е. Э. Дробышева. Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности 195
С. В. Лаврова. Философия трансгуманизма и Новая музыка 202

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

Л. К. Франева. Формирование зрительской аудитории в исполнительских искусствах через абонементы и клубы друзей 212

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

А. В. Константинова. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) 219
И. И. Крымская. Композитор Фома Гартман: биографические заметки о забытом соотечественнике круга Кандинского 237

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Л. И. Абызова. Музыка финского лета (фестиваль в Савонлинне) 251
И. М. Герасимова. Василий Сигарев: драматургия сквозь оптику кинокамеры 257

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Б. А. Илларионов. Двуликий Янус (о книге Г. А. Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа) ... 265

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015 г. 268
Н. Н. Зозулина. 273-й выпуск 270
П. А. Силкин. Вагановские чтения 273

Список сокращений 274
Аннотации 275
Abstracts 285
Авторы 295
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 300
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 301
К сведению подписчиков 303

CONTENT

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

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, TRADITION, PRACTICE

T. E. Kuzovleva. Ode to Joy of thought. 80th anniversary of Nicholas Boyarchikov 9
M. H. Frangopulo. During the War (from the archives of Memorial's office the history of Russian choreographic education). Part 2 21
O. I. Rozanova. Nikita Ksenofontov. Portrait of a graduate 31

MULTIFACETED PINA (By the 75th anniversary of the birth of the dancer, choreographer and teacher Pina Bausch)

R. Shenfreld. Pina 36
R. Arndt. «Suchen und finden» - das wuppertaler modell des tanztheaters 39
N. A. Agafonova. Pina Bausch and Cinema: the Contact Line 48
E. V. Vasenina. Free dance practice: the transformation of female beauty's canon and work with body's memory 54
T. V. Gordeeva. Influence of Pina Bausch's creativity to the formation of interdisciplinary practices in contemporary dance 63
D. A. Olshansky. The body and flesh in the anthropological project of Pina Bausch 70

BY THE 150th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF A. K. GLAZUNOV

T. V. Bukina. The Phenomenon of artistic reputation of A. K. Glazunov (the sociological look) 76
I. N. Gornaja. Traditions of Nikolai Rimsky-Korsakov in Alexander Glazunov's romances 85
V. V. Leleko. A. K. Glazunov. Personality and creativity 92
V. D. Leleko. «Raymonda»: the horizons of a discourse of sciences about art 97
E. V. Lobankova (Klyuchnikova). A. K. Glazunov and A. N. Scriabin: the history of creative dialog (the model of composer's biography in Russian music) 110

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC

M. Y. Gendova. «Time, forward!»: to the problem of socio-cultural context of Soviet ballet's in 1930th 122
A. V. Gorn. Tchaikovsky and Mahler: crossing in the territory of the ballet 135
A. P. Grucynova. The «Lost» finale of «La Bayadere»: to the issue of dramatic concept and plot logic 141
D. N. Katysheva. M. I. Petipa. Climbing to the spiritualized dance 149
Y. B. Kunina. K. G. Simon and A. Gerber about pantomime and dance 155
E. K. Lugovaja. The role of traditional dances in the preservation of cultural identity 162

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY

I. N. Dimura. Man's corporeality in eyes of men 167
G. J. Kapanova. Vaganova's method as the basis training of ballet dancers 177
T. V. Cherkashina. The role of motivation in the formation of strong-willed self-control to beginners the training of classical dance 183

METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION

A. V. Bojarkina. On the translation of old musical-theoretical texts (for example treatises on through-bass) 189

HARMONIA MUNDI

E. V. Drobysheva. Dance in the axiological discourse: the problem of authenticity 195
S. V. Lavrova. Philosophy of transgumanism and the New music 202

MANAGEMENT AND LAW IN ART

Franeva L. K. The formation of the audience in the organizations of the Performing Arts by a system of subscriptions and memberships 212

IN A MIRROR OF ARTS

A.V. Konstantinova. «Living Pictures»: Visual Theatre of before-director's era (to the history of Russian theater of the first half of the XIX century) 219
I. I. Krymskaya. Composer Thomas de Hartmann: biographical notes about forgotten compatriot of the circle of Kandinsky 237

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

L. I. Abyzova. The Music of Finnish summer (about Festival in Savonlinna) 251
M. Gerasimova. Basil Sigarev: the playwriting through camera 257

BOOKSHELF

B. A. Illarionov. Bifacial Janus (the book of G. A. Bezuglova «Musical analysis in the work of teacher-choreographer») 265

CHRONICLE

Graduates of the Vaganova ballet Academy. 2015 268
N. N. Zozulina. 273rd edition 270
P. A. Silkin. The first «Vaganova readings» 273

List of acronyms 274
Abstracts 275
List of autors 295
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 300
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 301
To data of followers 303

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

УДК 792.8

Т. Е. Кузовлева

ОДА К РАДОСТИ МЫСЛИ. НИКОЛАЮ БОЯРЧИКОВУ — 80

Имя Николая Боярчикова неразрывно связано с интеллектуальной культурой Петербурга, стало еее значимым символом в балетном театре второй половины XX в. Петербургская метафизика, ирреальность и сумрачность вошли «в плоть и кровь» хореографа, во все его творчество. Несмотря на сумрачность, он ироничен и не чужд игровой карнавальной стихии, что не раз отражалось в его балетах. Наслаждение его замысловатыми спектаклями, связанное с многообразием ассоциаций, зависело во многом от уровня знаний литературы, широты образования зрителя. Они были закодированным отражением своего времени. Их любила интеллигенция, в особенности филологическая, зрители с высокими духовными потребностями. Подобно просветителям, Боярчиков в 1960–1970-е воспитывал зрителя новой формации, способного улавливать подтекст моделируемого мира. Не по-балетному умные, аналитичные спектакли требовали неоднократного смотрения. И в этом тоже было особое духовное братство поколения.

Одним из первых шестидесятников он создал авторский театр, в котором психологическая хореодрама уступила место интеллектуальной. Усложнил форму и дистанцировался от массовой культуры, отказавшись от пошлых, надсадных страстей. Быть может, впервые в нашем балете он стал рассматривать проблему личности как художник-экзистенциалист, для которого человеческая судьба — это вечная трагедия одинокой, обособленной личности. С азартом ученого он развивал темы, возникавшие в интеллектуальной драме, прежде всего — двойственную природу человека, сочетание в ней мучителя и мученика. Его герой — это раздвоенный, неустойчивый человек. Внутриличностные конфликты провоцировали другие, межличностные. Реальные отношения обрастали символическими смыслами.

Театр Боярчикова — абсолютно петербургское явление еще и потому, что в нем, как и в самом городе, много умозрительного и метафорического, много тайн, символов и фантасмагорий. И так же сочетаются разные эпохи и стили, смешное и трагическое, явное и непостижимое. Этот театр населен двойниками, монстрами и страдальцами. Петербургским колоритом были проникнуты не только «Три карты» по «Пиковой даме», гоголевская «Женитьба» и «Петербург» Андрея Белого, но и «Фауст», и «Щелкунчик», и «Царь Борис». Приверженность

Пушкину и немецким просветителям Гете и Шиллеру, романтику Гофману, поэтам-символистам, традициям Вс. Мейерхольда и Ф. Лопухова — тоже немаловажная примета петербургского стиля. Метафорические сгустки и предельно уплотненное действие создавали своеобразие пластического языка.

* * *

Как полагается, напомним читателю некоторые фрагменты биографии юбиляра и то, что восхищало в его постановках.

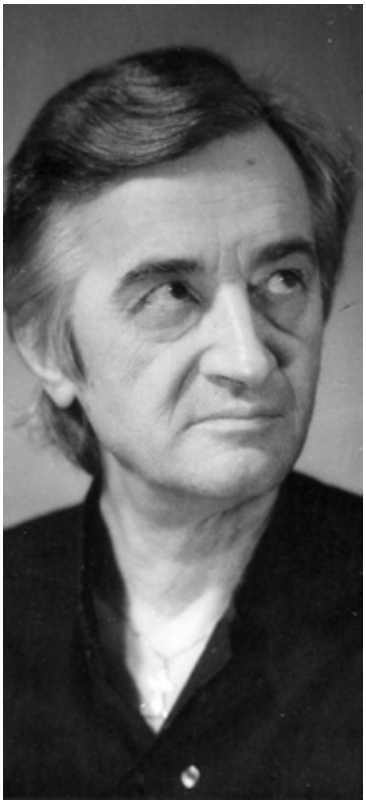
Любовь к балету ему досталась от мамы, Марии Владимировны, танцовщицы, затем педагога Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Тяга к творчеству и экспериментаторству — от отца, человека с ренессансным темпераментом. Николай Никитич Боярчиков был одним из первых российских летчиков, много занимался спортом, танцевал на эстраде как партнер своей жены, потом работал инженером на оптико-механическом заводе. Он умер от голода в блокадном Ленинграде. Мама чудом осталась жива.

Балет Николай впервые увидел в эвакуации в Перми. Символично, что спустя почти три десятилетия его, начинающего балетмейстера, пригласили возглавить балетную труппу Пермского театра, в котором на шесть лет воцарилась «эпоха Боярчикова». Как говорят сами пермяки, эпоха неповторимого балетного бума, вызванного постановкой каждого его спектакля. Там он стал одним из ведущих балетмейстеров страны, затем его пригласили в Театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский), от чего он благоразумно отказался и вернулся в родной МАЛЕГОТ (ныне Михайловский), где смог создать свой авторский театр.

Сюда, в Малый оперный, Боярчиков пришел в 1956-м после окончания Вагановского училища и службы в армии. Старожилы помнят его как выразительного, статного демихарактерного танцовщика в «Болеро» Г. Давиташвили, «Барышне и хулигане» К. Боярского, «Мнимом женихе»

Б. Фенстера (Сильвио), в испанском танце («Лебединое озеро») и в основательно забытых балетах «Накануне» (Берсенев), «Семь красавиц» (Мензер), «Сильнее любви» (Вадим); в острохарактерных, игровых партиях Марцелины, старика Хоттабыча и доктора Айболита. Здесь, с постановки озорных «Трех мушкетеров» В. Баснера (1964), он успешно начал карьеру балетмейстера, будучи студентом консерватории в мастерской Ф. В. Лопухова, а затем И. Д. Бельского.

Ироничный взгляд хореографа на всерьез описанные интриги уводил балет «почти по Дюма» из романтической сферы в пародийную. Иронии подвергались пафос и чувствительность романных коллизий. Несоответствие пустяшных целей и затраченных на них сил становилось главным смыслом балета. Это было смело и современно, особенно на фоне премьеры тяжеловесного драмбалета Р. Захарова «В порт вошла “Россия”» в главном театре Ленинграда. Боярчиков без назидания обращался к сверстникам, предостерегая от иллюзий и высокопарности. Ситуация д’Артаньяна и трех мушкетеров найдет потом неожиданное и в то же время закономерное преломление в балете «Женитьба» (1986) — в образах Подколесина и танцующего Дивана, изображенного тройкой таких же неразлучных, верных, по-своему отважных, но уже обезличенных и окарикатуренных персонажей. Так нелепо, смешно и жестоко отразятся идеалы и судьбы героев шестидесятых в новом времени. «Трем мушкетерам» достаточно было иронии, чтобы спектакль получился современным, «Женитьбе» для этого потребовалась уже иная художественная форма, потребовалась фантасмагория, эксцентрика, клоунада.



«Женитьба» А. Журбина поразила многоликостью приемов. На сцене одновременно разыгрывалось несколько сюжетов, создавая ощущение всеобщего хаоса. Хореограф и либреттист Мария Берггольц неразрывно связали героев с предметами их быта. Вещи «очеловечились», а люди превратились в клоунов или стали неодушевленными: Человек-карета, Человек-шлагбаум. Персонажей в спектакле оказывалось намного больше, чем у Гоголя. Это «душа города» Щекатурщик, пылкие Итальянцы, пленявшие воображение нерусскими страстями, карточные короли (они же — женихи Агафьи Тихоновны) активно существовали в этом тесном и несуразном мире. Вроде бы все было на своих местах, но общая картина жизни представлялась совершенно невероятной: пантомима, балет и пение, танцующие Диван, Двери, Окно, Пуфики, Свадебный фрак Подколесина... Внезапные переходы игры и танца допускали свободу импровизации

На кафедре балетмейстерского образования АРБ имени А. Я. Вагановой.
О. И. Розанова, Ю. Н. Петухов, Н. Н. Боярчиков. 2014 г.

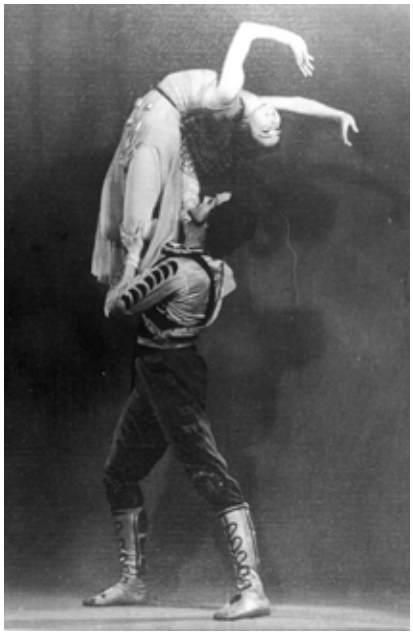
и позволяли исполнителям проявить актерское мастерство. Филигранную виртуозность обнаружил в этом спектакле Юрий Петухов — Подколесин, сложив узнаваемый образ типично русского мечтателя из множества характерных красок. Клоунада в балете развертывалась тонкой и умной метафорой современного мира, над которым автор иронизировал.

Практически ко всем литературным сюжетам, за редким исключением, Боярчиков обратился впервые в истории балетных постановок на русской сцене. Идеи литературы питали мысль хореографа и провоцировали на эксперименты. Композиция в его спектаклях насыщена, порой перенасыщена смыслами. Он усложнял действие, вводя новых героев и образно-танцевальные пласты. Но усложненность структуры открыла новые возможности хореографии. Танцевальное воплощение обретали подтексты. Метод психоанализа обогащал поэтическую мысль балета.

Существенный шаг к метафорической образности Боярчиков сделал в одном из лучших своих балетов — «Царь Борис» (1975) на музыку С. Прокофьева. Здесь хореограф свободно обращался со временем и пространством, сталкивая реальные события с тем, что происходит в подсознании героев, в многоуровневом действенном потоке соединяя исторических персонажей с ирреальными. Бориса терзали

Выпускники ЛХУ 1954 г.
К. Тер-Степанова, Н. Боярчиков,
И. Белов, К. Денисов

Сцена из балета «Сильнее любви»/«Сорок первый» (муз. А. Караманова, хореогр. В. Варковицкого). Л. Камилова (Марютка) — (Марютка), Н. Боярчиков (Вадим). МАЛЕГОТ. 1963 г.



Сцена из балета «Семь красавиц» (муз. Кара Караева, хореогр. П. Гусева). Л. Климова (Айше), Н. Боярчиков (Мензер). МАЛЕГОТ. 1968 г.

Сцена из балета «Семь красавиц». Н. Боярчиков (Мензер), В. Зимин (Шах Бахрам). МАЛЕГОТ. 1968 г.

Сцена из балета «Старик Хоттабыч» (на муз. Н. Симонян, хореогр. К. Ласкари).
С. Казадаев (Волька), Н. Боярчиков (Хоттабыч), А. Евдокимов (Женька).
МАЛЕГОТ. 1970 г.

внутренние противоречия. Кругом сновали, не давая покоя, призраки-двойники: царевич Димитрий и Самозванец, Иван Грозный, «кровавые мальчики». Но главным среди них был Юродивый — двойник Борисовой души и отзвук страданий народа. Равноправными героями балетной трагедии становились два призрака: мрачная, непомерно высокая Тень Грозного и светлый образ царевича Димитрия. Они преследовали героя, были его кошмаром. Юродивый в балете вырос вровень с Борисом, их противостояние отражало конфликт народа и власти. Герои не вступали в прямой диалог, но вели его опосредованно. Хореография уводила от жизненных событий в нереальность, стирая границы переходов. Геннадий Судаков наделял образ Юродивого исключительной глубиной трагического мироощущения. Убогий странник с грубой веревкой на шее выступал гласом пророка и судьи. Его танец напоминал то трепет раненой птицы, то плач, то моление. В причудливом сплаве акробатических бросков, иконописных поз, мольбы и жалоб он был средоточием мучений народа, по спинам которого, точно по мостику, ступали Борис и бояре. Пластическая тема Бориса разламывалась, сбивалась с ритма. Юродивый повторял его движения, насмехаясь и ерничая. То был вопль народа. Представленный лишь пятью исполнителями, народ тоже выступал единичным героем драмы, ее долготерпимым послушником и воином. Он лишь «рас-

хлебывал» события, но решающего голоса не имел. Активными двигателями действия становились цари. А Русь, как и у Пушкина, виделась совокупностью разных сил и характеров, предопределивших никем не ожидаемый финал.

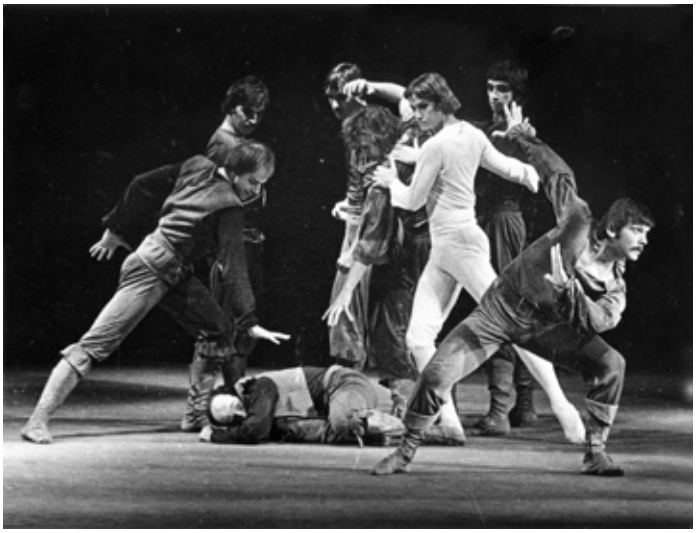
В 1980-е герой балетной сцены все более терял ореол идеальности. Боярчиков обращается к проблеме зарождения зла в обществе и личности и ставит своеобразную трилогию на эту тему: «Геракл» Н. Мартынова (1981), «Разбойники» М. Минкова (1982), «Макбет» Ш. Каллоша (1984). Миф о Геракле намного сложнее для сценической интерпретации, чем миф об Орфее, на основе которого хореограф ранее сочинил рок-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1977). Боярчиков не стал делать центром действия подвиги Геракла, он в балете не герой, у него нет выбора. Основой действия стал нравственный конфликт Геракла и злобного Еврисфея, символом власти которого были Авгиевы конюшни. Очищая их, Геракл как будто избавлял людей от страха перед слепой волей богов, от рабской покорности. Эта идея сближала балет с интеллектуальным театром Ануя, Сартра, Камю. Геракл не был свободен и, подобно героям интеллектуальной драмы, тосковал по свободе. Его подвиги, почти бессмысленные, были необходимы для веры в человека, в его достоинство. Показать героя не сломленного, не смирившегося с рабством и унижением — в эпоху почти абсолютного бесправия личности было важно. Миф помогал осмыслить общественные процессы жизни времен застоя. Балет был задуман «двухэтажным», его сюжет построен на взаимоотношении верха — Олимпа и низа — Земли. Конфликты, пороки и козни богов отражались на жизни людей. Впервые Боярчиков развертывал большие хореографические композиции с огромным числом танцовщиков, сочетая симметричные и асимметричные группы и двойные планы.

В «Разбойниках» хореограф прослеживал истоки зла в душе человека. Он включил в балет сцены детства Карла, Франца и Амалии. Обделенный вниманием близких Франц во что бы то ни стало желал себя утвердить. Предав идеалы «белого» детства, он выбирал путь «черного» одиночки. Мир представал в кровавой схватке белого и черного (художники В. Доррер и И. Сафронова). Узкое черное пространство готической арки врывалось в алый декорационный задник. Траурное сочетание красок усиливало тему обреченности всех героев трагедии. Борьба Карла, его идеалы, равно как и он сам, оказывались ненужными обществу: живя по законам лжи и клеветы, оно развлекалось перед виселицей героев-разбойников. Мир вокруг Карла и Амалии не способен был объединиться под знаком духовности. Лучшие человеческие идеи были обречены.

Еврисфей и Франц еще не завоевали мир, но посягали на такое господство, и их поступки были последовательней, чем борьба добродетельных героев за свои идеалы. Акценты заметно смещались в пользу зла, пока оно окончательно не завладело миром в «Макбете». Спектакль завершал тему деградации личности, начатую в «Трех картах», и к ней Боярчиков больше не возвращался. «Макбет» был невероятно захватывающим и подлинно трагическим зрелищем. Свою роль в этом сыграла и оригинальная партитура Шандора Каллоша с новейшими приемами композиторского письма, с развернутой системой лейтмотивов.

Программка балета «Царь Борис» (на муз. С. Прокофьева, хореогр. Н. Боярчикова). МАЛЕГОТ. 1977 г.

Сцены из балетов в постановке Н. Боярчикова «Царь Борис» (1977), «Геракл» (1981), «Макбет» (1984), «Женитьба» (1986). МАЛЕГОТ.



В «Макбете», как ранее в «Ромео и Джульетте», хореограф выстраивал двумирие реальности и фантастики. Последнюю представлял кордебалет вещих сестер — образ таинственных сил бытия, незримо влиявших на реальность. Но трагедию двигала человеческая страсть, воля, даже и спровоцированная. Зло, рожденное в душе Макбета, материализовалось в трехликом образе его двойника под именами Кавдора, Наемного убийцы, Врача. Воин, струсивший в честном бою, превращался в наемника и, преуспев в подлости, становился «целителем душ». Поначалу рисунок танца у каждого разнился: у Макбета он прочерчивался в непрерывном аллегро прыжков и вращений, у Наемного убийцы — в приземистых, крадущихся шагах. Макбет сдавал свои позиции без мучений, его танец обретал агрессивную, но бесплодную энергию, у двойника — пространственную свободу. А к финалу он становился главным героем, подчиняя своей воле Макбета. Тогда никто не предполагал, что этот убийца спустя десятилетие выйдет на авансцену реальной жизни и из фантома превратится в обыденность.

Лексика балета удивила многолинейным и подвижным рельефом рисунка свободного танца, но его суть была не в изобретательных эффектах, а в неожиданных переходах, в модуляции движений, неуловимо ведущей от одного образа к другому. Хаос страстей героев исключал стройность линий, они были вольными и замысловатыми, а жест концентрировал эмоцию. В балете не было ни сражений, ни поединков. Воины оставались пешками в руках правителей. Такое марионеточное войско было и в «Царе Борисе». Оба балета сближала трактовка темы власти: узурпация оборачивалась трагедией для всех. Различны были масштабы катастроф. В пушкинском балете рушилось сознание героя, в шекспировском — опрокидывался мир, и мы видели картину глубокого духовного кризиса.

Синхронический принцип К. Г. Юнга — когда явления соединяются не последовательно, а параллельно — не раз помогал Боярчикову вместить сюжетные коллизии первоисточника. Так получилось и с романом «Тихий Дон» М. Шолохова (композитор Л. Клиничев, 1987). Балетмейстер спрессовал события в многосюжетные развернутые сцены с обилием персонажей, сталкивая противоположные стихии, идеи, характеры. Совмещая эпизоды, разделенные во времени, он сделал массу не фоном, а драматическим персонажем и представил мир, войну, революцию через трагедию судеб, где смешались все — австрийцы, казаки, белые, красные — и где рушились человеческие связи. Такая многоплановая композиция повторяла полифоническую структуру романа и отражала драматизм эпохи, хотя перенасыщенность действия событиями и смыслами затрудняла восприятие балета. Он был поставлен в основном на бытовой и фольклорной пластике. Особо выделялись пластические темы Григория, Аксиньи и Натальи. Этих героев хореограф давал крупным планом, вглядываясь в их характеры, чувства и мысли. Удачным попаданием актера в роль стал Григорий Мелехов в исполнении Владимира Аджамова. Статный, с чернявой копной волос, он был органичен и выразителен: в нем сосуществовали страсть, темперамент и задушевность.

Хореограф всерьез осмыслял исторические процессы переломного времени. Но эпическая тема редко удается в балете. Более плодотворным стало прочтение символистского романа Андрея Белого «Петербург» (композитор

С. Баневич, 1992) — было бы странно, если бы самый петербургский балетмейстер не обратился к этому произведению. В спектакле, как и в романе, переплетались темы Пушкина, Гоголя, Достоевского, возникали аллюзии с лермонтовским «Маскарадом» и блоковским «Балаганчиком». Город представал как театр, как вечная мистерия. Ощущение призрачности, нереальности происходящего наиболее зримо сближало балет с романом. Это возникало с первых сцен, с зыбких очертаний блоковских «прекрасных дам». Их мелькающая сквозь туман вереница давала точную краску города. Была и другая вереница — вполне реальных деловых людей. Город — это толпа, но это и герои-одиночки. Каждый персонаж появлялся сам по себе и исчезал неизвестно куда. Террорист, бестолково суетящиеся заговорщики наводили страх, то и дело перебрасывая друг другу бомбу — маленький красный мячик, который к финалу разрастался в огромный шар. Мир сновидений и галлюцинаций становился кошмаром душевного бытия младшего Аблеухова. Хаос внутренней и внешней жизни сливался в единый фантасмагорический образ. На этот раз трагический эпос Боярчикова вместил многоплановую мифологию и историческую перспективу «самого умышленного города», картину насыщенного и увядающего мира красоты.

В самом конце XX в. мы увидели его «Фауста» как определенный итог размышлений о жизни, о времени, о личности. В культурном же пространстве страны наступили не лучшие времена. Несмотря на это, Боярчиков ставит трагический балет о вечном одиночестве Человека в мире людей, в мире страстей, в мире богов, в глубинах космоса и принципиально берет обе части гётевского шедевра. Тема балета — трагедия познания.

Композитор Ш. Каллош использовал стилистическое многообразие первоисточников: мотивы Древнего Египта и Вавилона, мелодии Древней Греции, средневековые григорианские хоралы, византийские литургические песнопения, ренессансные танцы, хоры, голоса, звуки природы и многое другое. Действие балета начиналось и заканчивалось в космосе. Фауст, достигший глубины познания, не принимается в однообразное кружение неприкаянных душ. Он одинок, потому что не приемлет ни наивно-божественного мира, ни инфернально-обыденного. Весь мир — игра. Герой везде чужой. Две силы борются за его душу, и он должен выбрать сердцем и разумом, — а выбирать не из чего. Бог и Дьявол однородны, и творческая самостоятельная личность не угодна ни тому, ни другому миру. Боярчиков ставит балет в карнавально-смеховой стилистике, следуя традиции и экспериментируя с формой. Получилось многоуровневое эпическое полотно, в котором каждый сюжетный пласт решен в эстетике постмодернизма. Только средствами постмодернистского варьирования можно было очистить глобальные образы и вечные сюжеты от оскомины хрестоматийности.

Если образ Фауста в балете вечен и традиционен (интеллектуал, занятый поисками смысла жизни), то образ Мефистофеля фантасмагоричен, изменчив и современен. Маленького роста, с огромными ушами, весь в черном, во втором действии он предстает в белом смокинге. Второе действие выстроено как комментарий и пародирование первого. Если все массовые сцены в первом действии

исполнял мужской кордебалет, то здесь — женский. Персонажи становятся масками мефистофелевского мира, который с легкостью меняет обличье и одежды — черные на белые. Но Фауст, хотя и гибнет под тяжестью своего трагического одиночества, остается в поиске и вечном антагонизме с Мефистофелем. Каждая сцена в балете — отражение двойственной картины мира, столь важной для театра Боярчикова.

Его последней большой постановкой в Михайловском театре стал необычный восточный балет «Принцесса Луны» Ш. Каллоша (2002). Основой послужила японская волшебная сказка X в. о старике Такэтори, воспитавшем девочку — посланницу Луны. Повзрослев, она покинула землю, оставив несчастными отца и возлюбленного Микадо. Балет о хрупкости отношений и несовершенстве мироустройства был по-восточному прост, глубок и поэтичен, как японская акварель. Следуя восточной стилистике условного театра, где человек — часть природы, танцовщики изображали бамбуковую рощу, лунный свет, небесных музыкантов. Слуги сцены выполняли дуэтные и сольные поддержки, позволяя главным героям парить в воздухе, не касаясь друг друга. Пластический язык был одновременно прост и замысловат, как иероглиф, он основывался на движениях классического танца, свободной лексике и стилизованной пластике. Необычной для поэтики балетов Боярчикова была атмосфера мистической духовной созерцательности.

Краткие фрагменты далеко не всех спектаклей Мастера — напоминание о том, каким еще недавно был балетный театр, как он соотносился со временем. Несомненно одно: театр Боярчикова занял свое неповторимое место в истории балета и в истории петербургской культуры.

УДК 792.8; 929; 94(47)

М. Х. Франгопуло

В ДНИ ВОЙНЫ[1]

В пермской гостинице лежит на кровати балерина Вечеслова, которой нездоровится. Она ежится от холода. На улице промозгло, а в гостинице еще не топят. Несколько спасает положение грелка на ногах. Молодой балетмейстер Б. А. Фенстер, недавно приехавший из блокадного Ленинграда, нервно шагает по комнате, чтобы немного согреться, и обсуждает либретто балета «Гаянэ». Стук в дверь. Входит писатель Каверин. Он обращается к Вечесловой с просьбой освободить номер на пару часов, так как у него спешная работа, которую он не может закончить в своем номере. У Каверина семья из пяти человек — работать в таких условиях очень трудно...

А рядом, в номере 604, лежит неизлечимо больной автор «Вазир Мухтара» и «Кюхли» — писатель Ю. Н. Тынянов. В лице Тынянова есть что-то напоминающее Пушкина: тот же умный открытый взор, густые вьющиеся волосы, особый разрез грустных глаз, очаровательная улыбка. Тынянов последнее время почти не встает с постели. С каким удовольствием он слушает наши незамысловатые рассказы о жизни театра, о его исполнителях. Болезнь писателя — рассеянный склероз — все прогрессирует и прогрессирует, но Тынянов ни на один день не выпускает из рук пера.

Напротив тыняновского номера находится номер дирижера П. Э. Фельдта. В нем все наполнено создающимся балетом «Гаянэ». На столе, рояле, стульях, кровати — всюду ноты. Фельдт тщательно готовится к предстоящей премьере. Стук в дверь. Входит балерина Алла Яковлевна Шелест. «Вы все работаете! — улыбается Шелест. — А я истосковалась. Осталась одна, мама куда-то ушла, вот я и решила зайти к вам...» Фельдт, пожалуй, рад немного отдохнуть от работы и, всегда изобретательный и остроумный, говорит: «Еще долго до выдачи пайка, а сегодня как-то особенно хочется “вкусить” чего-нибудь, да ничем вас порадовать не могу... Знаете что, давайте ужинать!» Шелест не совсем понимает, в чем дело. Тогда Фельдт раскрывает толстую поваренную книгу и... начинает импровизированный ужин. Это похоже на сценку из «Синей птицы» М. Метерлинка, где голодные дети Тильтиль и Митиль, фантазируя, лакомятся пирожными. «Яблоки в сабайоне, — читает Фельдт, — подаются после ужина перед кофе...» «А что такое яблоки?» — переспрашивает Шелест. «Это, кажется, фрукты», — серьезно отве-

---

[1] Продолжение. Начало см. в № 38 «Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». С. 11–28.

чает Фельдт, продолжая «ужинать»... Фельдт полон неиссякаемой энергии, и эпиграммы одна другой остроумнее так и выходят из-под его пера. Художнику Натану Альтману, который оформляет предстоящий балет «Гаянэ», Фельдт посвящает следующие строки:

Говорят, что на Севане
Не слыхали о Натане,
Но боюсь, что и Натан
Мало знает про Севан...

Балерине Н. М. Дудинской, пытающейся сделать сочиненные Н. А. Анисимовой танцы к «Гаянэ» более техническими, Фельдт посвящает:

Под арфу, флейту, под гобой,
Ты все кружишься, ангел мой...
Боюсь, что тур-тур шене
Не лезет в образ Гаянэ...

А Алле Шелест, получающей паек второй категории, Фельдт также посвящает следующие строки:

Таланту Аллы равных нет
Не только здесь, но и в истории,
И я бы выдал ей обед,
Ей-богу, первой категории...

Фельдт — прекрасный дирижер, композитор и оркестровщик, общий друг артистов, хоть немного и колкий, и насмешливый...

Пасмурный день. В семь часов утра бригада артистов оперы и балета, равно как и оркестр, и миманс, едет в составе 60 человек в рабочем поезде на станцию Кислотную, вооруженная лопатами, тачками, ломами. Нужно соорудить насыпь для вновь строящейся железнодорожной ветки. Более сильные и молодые возят землю, «старики» регистрируют их работу, подбадривают...

Настроение бодрое, несмотря на тяжесть работы и моросящий осенний дождь. Мысленно переносились в Ленинград. Там люди рыли противотанковые рвы. «Враг не пройдет!» Наконец после девятичасовой работы выросла огромная насыпь. И когда, возвращаясь в город, сохли под лучами выглянувшего солнца, навстречу нам шла сменная бригада писателей и художников. Долго потом болели руки и спина с непривычки, но дело было сделано, а это уже многое в условиях войны.

Через несколько дней после работы на Кислотной театр разбирал картофель. Работали представители всех цехов. В подвале шумно и многолюдно. Пахнет гнилинкой, как всегда в овощехранилищах. Сыро и влажно. Одежда неприятно прилипает к телу. Работа быстро спорится. Картофель нужно сортировать как можно быстрее. Трудовой день окончен. Работа выполнена.

И снова в театр пришло письмо с фронта: «Дорогая, как это хорошо, что, невзирая на все, вы — художники — работаете, и, видимо, с большим творческим аппетитом. Будет время, когда с фронта вернутся усталые люди в запыленных сапогах, но с чистой совестью. Они вернутся с такой жаждой прекрасного, какой

не знала еще история. Это не будет похоже на тот послевоенный сексуальный психоз, который породил джаз и наплодил в странах Запада поколения с эротическим вывихом души... Вернувшиеся потребуют чистоты и гармоничности линии, формы, краски и возвышенного, но не утомляющего философией содержания. И сколько бы вы все вместе ни заготовили впрок, всего будет мало, так велик будет голод по искусству. Знаете, когда на участке фронта тихо, люди сходятся где-нибудь в лощинке, землянке, палатке, говорят о многом. Но одна тема царит над всеми — о семье. Я не слышал грязных разговоров о женщине, хотя прожил в одном доте с бойцами не один десяток суток. Война подняла в душе людей какую-то особенную чистоту и сердечность. Когда группа как-то говорила о фашистах, один из "стариков" (лет 32–33) бросил: "Да они еще и охальники". В этом было столько брезгливости, какую трудно было себе представить, глядя на скуластое с раскосыми глазами лицо русифицированного чуваша. Очень любят стихи. И имя Константина Симонова пользуется маршальской популярностью среди бойцов. Многие командиры хранят в левом кармане гимнастерки (святая святых) его "Жди меня, и я вернусь". Агитаторы заканчивают призыв к мести стихами "Убей его". Но наибольшей любовью пользуются чисто лирические стихи. Все это всем вам нужно знать, чтобы представить себе тех, кто будет когда-нибудь в красных бархатных креслах любого театра смотреть и наслаждаться умным талантом Галины Улановой и постепенно дорастет до понимания всей глубины ее таланта. Сейчас на фронтах очень трудно, будет еще труднее. Надвигаются самые жестокие бои за наш город. Но на душе ясно, хотя очень тревожно. ПОБЕДИМ! С огромным трудом, истекая кровью, подолгу не переводя дыхание, но победим. Друзья, ваша программа, как цветы, у меня на столе. Ваш Л. Э. /Энтелис/».

После премьеры оперы «Емельян Пугачев» балетная труппа театра приступила к подготовке балета А. Хачатуряна «Гаянэ». Директор театра выдвинул на эту постановку Н. А. Анисимову — талантливую характерную танцовщицу, у которой уже имелись балетные номера для концертных программ. Красочная, многозвучная, пышная музыка в условиях небольшого пермского театра звучала так полноценно и громко, что порой казалось, что она выплеснется за пределы театральной коробки. Хачатурян прекрасно оркестровал свою музыку. Слушая эту музыку, возникали ассоциации с самобытной живописью художника Сарьяна. И композитор, и художник воспринимались как яркие фольклористы, как мастера большого таланта.

Помимо народных звучаний Армении музыка «Гаянэ» изобиловала мелодиями, развитыми в приемах широкой симфонической разработки. На сочетании этих двух начал создал свою музыку композитор. Балетмейстер Н. А. Анисимова поставила перед собой аналогичную задачу. Спектакль был поставлен с использованием ряда стилистических приемов хореографического искусства. Здесь имелись и приемы чистой классики с ее техническими особенностями — туров, пируэтов, арабесков, и стилизованная классика с особыми положениями рук и корпуса, соединение собранности и мягкости корпуса. Ориентализм сменялся приемами традиционной классики. Тут и там вкраплены отдельные элементы чисто фольклорных движений Армении. И мужской и женский танец были показаны на равных началах. Некоторые чисто пантомимические места (сцена пожара колхоза) напоминали

по своей патетике и живописности греческую трагедию, в которой как бы присутствовал хор (вестник), раскрывавший действие. Танцев в «Гаянэ» было множество, может быть, даже слишком много, что впоследствии привело к их сокращению. В особенности конец балета. По существу, это был обыкновенный дивертисмент, которым и композитор, и балетмейстер заканчивали спектакль.

«Гаянэ» прошел в Перми с большим успехом, и впоследствии некоторые номера, как дуэт Нунэ и Карена, вариации Нунэ, Армена, вошли в состав многих концертных программ, как и «Танец с саблями», музыка которого часто исполняется по радио. Однако неполноценность драматургии балета в большой мере ослабляла воздействие спектакля на требовательного зрителя, что приводило к необходимости несколько раз перерабатывать либретто и в соответствии с этим и сценический облик спектакля.

Стук в дверь. В комнате темно, чуть брезжит утренний свет... «Товарищи, наш театр горит!» «Что, пожар, театр, боже мой!» Сбегая через несколько ступенек гостиничной лестницы, всюду слышим одно: «Огонь, пожар...»

В одно мгновение мы у дверей театра. Он окутан прозрачной дымкой. Как легкая вуаль, стелется дым. Двери распахнуты настежь — входи, кто хочет. На полу вестибюля толстая ледяная кора. 30 градусов мороза, стоит декабрь месяц. Набухли обледеневшие шланги пожарных машин. Как толстые змеи, лежат они на полу и ползут наверх по лестнице. Всюду раскрыты двери. Так бывает в доме, из которого выносят покойника. Запах гари. Мы мгновенно забегаем наверх. Первый, кого мы встречаем, — Е. М. Радин. Директор отдает распоряжения. Из зрительного зала валит дым, окутавший сцену, ползущий из нижнего этажа, где хранятся театральные костюмы. «Сюда, сюда!» — кричит кто-то. Из артистической уборной, находящейся над пылающим гардеробом, артисты балета Рагузин, Рязанов, Ушаков, Завьялов пытаются вытащить пианино. Под их ногами трещат пылающие снизу доски. Пламя лижет ноги. Задыхаясь от дыма, они тащат драгоценный инструмент в коридор, не видя перед собой двери за серой пеленой. Через минуту пол провалился, но инструмент спасен.

Внизу под сценой, у самой двери в пылающее помещение старые ветеранки театра — портнихи, одевавшие Анну Павлову и Медею Фигнер, — воют как по покойнику. Огонь не пускает их в помещение, но они бросаются в пламя, извлекая горящие костюмы. Горит гардероб балета. Это в своем большинстве легкие, прозрачные материи: тюники из тарлатана или тюля, кисея, легкий шелк, горящий как бабочка на огне.

Во дворе театра на белоснежной пелене снега, распластав «руки» и полы фрака, навзничь упала фигура. Это черный костюм камергера греминского бала из «Евгения Онегина». Из окна второго этажа артист оперы В. Г. Ульянов выбрасывает вниз один костюм за другим. Вот летит яркий кокошник из «Чародейки» — одного из лучших спектаклей театра. Как алые цветы на снегу, валяются втоптанные чьими-то сапогами маленькие переднички с яркими арабесками из «Крыжачка»... кто-то из актеров оперы прижал к груди обуглившийся бархатный камзол из «Сусанина», да так и стоит с ним, остолбенев и не понимая до сих пор, что произошло... Так прижимают к груди любимого ребенка.

Раскорячившись, лежат тут и там на снегу сарафаны, корсажи, головные уборы, ленты, кушаки, оборванные, обуглившиеся трико, заскорузлая обувь. Кладбище костюмов. А огонь пышет и пышет из окон. Он грозит унести все помещение скромного пермского театра. Пожар. Неужели мы останемся без сценической площадки и огонь уничтожит все дотла? Пожарные команды Перми работают слабо.

На колосниках, уцепившись за балки, как ловкая обезьяна, маленький и быстрый артист балета Ю. Моньковский режет веревки, держащие падуги, бархат кулис. Моньковский задыхается от дыма, но огромный кухонный нож делает свое дело. Внизу пыльный бархат сворачивают рулонами и прячут в надежное помещение подальше от опасности.

Какое горе! На сколько времени театр будет закрыт, что будет с нами? И точно отвечая на вопрос каждого из нас, слышим слова Радина: «Сегодня вечером танцуем “Гаянэ”». «Как?!»

Под крышей театра в декорационной мастерской на колосниках мгновенно протягивают веревки и развешивают уцелевшие костюмы. Обледеневшие и местами обуглившиеся, они, оттаивая, плачут черными слезами, стекая в лохани, расставленные повсюду. На барьерах лож, на спинках кресел в партере белеют протянутые ноги балетных трико. Мгновенно моются полы в коридорах, лестницах, фойе театра. Моют сцену, уничтожая следы утренней катастрофы. На окнах и в коридорах, идущих от партера и бельэтажа, тут и там разместились фигурки артисток балета, миманса, чинящих костюмы. Тут же на полу художники, вооруженные длинными кистями и рядом глиняных кувшинов и горшков, подмалевывают растрескавшиеся декорации. Взгляните в окно. Двор театра весь в веревках, они напоминают проволочные заграждения, украшенные развешанными на них костюмами и трико. В самом театре холодно, и кажется, что огонь унес его душу... Под стеклом на доске расписаний репетиций у сцены новые листки: бригада такая-то сегодня от и до дежурит в театре, поступая в распоряжение бригадира такого-то. Здесь и пошивочные, и художественные бригады, и просто охрана театра. Все за работу!

Ломом разламывая толстую корку льда, бригада актеров, как клады, отыскивает ящики с костюмами. Какая радость! Некоторые из них оказываются не тронутыми огнем. Они точно воскресают из моря льда, грязи, копоти. Не тронутыми огнем оказались и ноты, драгоценные клавиры и партитуры, находившиеся в кладовой под сценой. Их извлекали, передавая конвейером выстроившимся в ряд артистам оркестра, и уносили в надежное место. Страшно было подумать, что было бы, если бы огонь унес нотный материал. Работа кипела во всех уголках театра. Фрейдков и Яшугин — два Пугачева — таскали тяжелые ящики с костюмами. Им помогали отец и сын Середа, артисты оперы Маньковская, Коробейченко, артистки балета Кусова, Румянцева, Лешевич, Викман, Климович и другие.

Наступил вечер. Спектакль начался. Фельдт во фраке с медалью на груди вбежал за пульт и поднял палочку. Зазвучал Хачатурян. Занавес открылся. Театр жил. В артистической ложе негде было яблоку упасть. Стояли в проходах партера и балкона. Билетеры сегодня потеряли свой авторитет. Все хотели видеть «Гаянэ», точно воскресшую из мертвых. Начало спектакля было началом новой эры в театре. Театр

жил. Сила и сплоченность коллектива победили огонь. Но привычная картина спектакля была, разумеется, нарушена, мешанина костюмов из балета «Сердце гор» художника С. Вирсаладзе и костюмы художника Т. Бруни представляли собою настоящий винегрет. Фактура материала у одних была тяжелой и бытовой, вторых — легкой и в условной манере. И все-таки спектакль шел. К. Сергеев в роли Армена в желтой шелковой рубашке танцевал свою вариацию с огромной коричневой подпалиной на спине. Планшет сцены не успел еще просохнуть, а из нижнего помещения с выбитыми стеклами несло холодом, как на улице. Вдобавок некоторые костюмы были совсем сырыми. Но все — и зрители, и артисты — были счастливы.

В далекой Перми, объединенные единством коллектива, потерявшие своих близких, люди необыкновенно остро следили за сводками Информбюро. И вот незабываемое 18 января 1943 г. — блокада прорвана, город свободен. Ленинград, Ленинград! В гостинице, где проживало большинство артистов, происходило что-то невероятное. В номере у Андрея Васильевича Лопухова целовались, смеялись, плакали от счастья. А у иных, потерявших всех своих близких, счастье смешивалось с большим горем. Среди артистов были и такие, у которых никого больше не было в живых.

Время шло, и снова огонь унес одно из деревянных пермских зданий — здание местного цирка, в котором погибли львы и другие звери. Лишь жалкое пепелище осталось на месте цирка. Тяжелые дни наступили для его работников.

А работа в театре Кирова кипела по-прежнему. 2 февраля 1943 года театр показал премьеру «Лебединого озера». Главные роли исполняли: Одетта и Одиллия — Н. М. Дудинская, принц Зигфрид — К. М. Сергеев, Злой гений — Д. Кузнецов, Принцесса — Е. Э. Бибер. Дирижер балета — Е. А. Дубовской, художник — Т. Г. Бруни.

Несмотря на прекрасное исполнение «Лебединого озера» Дудинской, все же над нами как бы витала тень Лебедя Улановой. Так когда-то в стенах Гранд-Опера витала тень Мари Тальони. Галина Уланова и Лебедь — синонимы. Но балерина по-прежнему находилась в Алма-Ате и, казалось, не думала возвращаться в Кировский театр. Кроме Дудинской и Сергеева ведущие партии в «Лебедином озере» исполняли Ф. И. Балабина и Н. А. Зубковский.

Дирижер Арий Моисеевич Пазовский готовился к предстоящей премьере — «Седьмой симфонии» Д. Д. Шостаковича.

19 февраля 1943 г. Маленькая сцена пермского театра увеличилась вдвое. Над оркестровой ямой сделан настил. Весь оркестр перенесен на сцену. Его состав — 120 человек. Репетиция проходит в настоящем рабочем темпе. Пазовский зажигает своей жертвенной любовью к искусству. Как филигранно чисто отделана симфония Пазовским. Какое великолепное исполнение оркестра. Слышится прозрачность звучания каждого инструмента.

На репетиции в партере виднеются фигуры режиссера Баратова, дирижера Похитонова, присутствуют артисты оперы и балета. А симфония Шостаковича кричит о муках нашей земли, нашего страдальца — города Ленина, слышна тема марширующего фашистского сапога, подкованного гвоздями и идущего по ранжиру в строю. Она вползает в душу, проникает в сознание как что-то неотвратимое, навязчивое и отвратительное. Так всосались в нашу землю, как клещи,

немецкие лапы, так жгут они нашу Украину, наш юг, так окопались они вокруг города на Неве. Но вести с фронтов с каждым днем все радостнее и радостнее: Харьков, Ростов — наши. Не сегодня завтра и Ленинград будет свободен. А Пазовский комментирует: «Каждая нота здесь слеза, а здесь (в третьей части) снова тяжкие стоны...» Забившись в угол на одной из скамеек балкона, кто-то тихо плачет. Это артистка оперы Л. И. Вдовина. Симфония написана сердцем, сердцем и воспринимается.

20 февраля. Сегодня после спектакля «Лебединое озеро» театр чествует его возобновителя — Владимира Ивановича Пономарева. 30 лет прошло с тех пор, как Пономарев начал свою педагогическую работу в стенах Ленинградского хореографического училища. Как всегда в таких случаях, на сцене водружается золоченое кресло, покрытое бархатом. Традиционный туш встречает юбиляра. Он, как обычно, скромен, но с трудом скрывает свою радость. Среди балетной труппы В. И. Пономарев один из славных ветеранов, чья жизнь целиком отдана искусству. Пономарев — артист, педагог, репетитор, руководитель.

Теперь театр работал над восстановлением пострадавшего от пожара репертуара. Балет готовился к восстановлению «Дон Кихота» — столь любимого зрителями праздника танца. Опера подготавливала возобновление «Князя Игоря». Далее намечались «Травиата», в балете «Жизель».

Седьмая симфония Шостаковича по-прежнему оставалась самой привлекательной в условиях оперно-балетного театра. Подобного опыта ленинградский театр почти не знал. В одном из журналов «Интернациональная литература» появилась интересная и забавная информация о споре, который возник между знаменитыми дирижерами Стоковским, Кусевицким и Тосканини. Кому из них надлежит дирижировать знаменитой симфонией? Спор разрешился следующим образом: один из дирижеров провел первый симфонический концерт, второй — первую грамзапись, третий — первую радиопередачу. Совсем как в старинной сказке.

25 марта театр показал возобновленного В. И. Пономаревым «Дон Кихота» А. Горского.

Костюмы для «Дон Кихота» шились в рекордно короткий срок — в три дня. Т. Г. Бруни именовалась «заведующей горелыми портками», так как использовались полуобгорелые материалы. Изменения, которые претерпел в области драматургии обновленный «Дон Кихот», были по существу, лишь укороченными отдельными сценами, которые не являлись принципиально решающими. Так, в прологе больше не было появления Дульцинеи и крестьян, как и турнира. Рыцарь печального образа и его оруженосец с места в карьер трогались в путь.

В сцене на площади Барселоны ничего кроме костюмов изменено не было. В таверне был введен новый испанский танец на музыку Мошковского. В сцене сна появилась вариация Амура, взятая из балета «Пахита», и сочинены куски для трех и четырех танцовщиц. В последнем акте «Фанданго», которым ранее заканчивался балет, поменялось местами с «па-де-де» Китри и Базиля. Номер этот, как эффектный и бравурный, венчал балет, и Дон Кихот с Санчо Пансой отправлялись в новые странствия. Основное, чем «Дон Кихот» неизменно привлекает зрителя, это каскад танца, и танец был сохранен и приумножен Пономаревым.

Наступала весна. Театр переживал радостные дни. За выдающиеся работы в области искусства авторы оперы «Емельян Пугачев» и балета «Гаянэ» были награждены Сталинскими премиями. Получили премии и дирижер А. М. Пазовский, и режиссер Л. Баратов, и художник Ф. Федоровский.

В Пермь возвратилась шестая фронтовая бригада, возглавлявшаяся Б. Фрейдковым. В ее состав входили артисты Т. Вечеслова. А. Блатова, В. Фидлер, А. Улитина, В. Богданов, А. Лопухов — балет, а также артисты оперы: А. Лазовская и В. Тихий. Кроме того, в бригаде находились артисты оркестра театра. Бригада дала в общей сложности 43 концерта, обслужив части Краснознаменной Балтики и Волховского фронта.

Наступил апрель. Хореографическое училище показывало свой спектакль. 5 апреля молодежь выступила перед пермской публикой. После вступительного слова педагога М. Х. Франгопуло о жизни и работе училища началось первое отделение. Оно состояло из тренажа классического танца, который обычно на сцене не показывается, но интересует зрителя, как оборотная сторона медали, не известная зрителю. Руководила тренажем профессор А. Я. Ваганова. За классикой следовал показ характерного танца в виде тренажа под руководством А. В. Лопухова. Далее следовал дивертисмент в двух отделениях.

25 апреля Кировский театр показал возобновленную В. И. Пономаревым «Жизель».

Неувядаемость «Жизели» сказалась и в условиях эвакуации. Балет этот шел с непрекращающимся посещением пермского зрителя. Жизель — Дудинская и Альбер — Сергеев составляли прекрасный ансамбль. Хороша была в своей колоритной подаче бретонской крестьянки и Е. Э. Бибер — мать Жизели, и импозантный Н. А. Соляников в роли Герцога.

В начале мая во главе с директором Е. М. Радиным встречали приехавших в Пермь гастролеров из Москвы. Это было для нас большим событием. Приезд О. Лепешинской, М. Габовича, П. Гусева — артистов балета Большого театра, Ю. Реентовича (скрипка) и И. Катон (рояль) взволновал нас всех. Москва и Ленинград издавна отличались различием танцевальной манеры. Испокон веков установилось между этими двумя городами своеобразное соревнование. Какой балет лучше: ленинградский или московский — этот вопрос часто задают любители театра. Ленинградцы отстаивают свою пальму первенства, гордясь своими замечательными талантами и первенством своих балетных постановок, Москва не уступала Ленинграду в патриотизме и тоже гордилась своими талантами. Вот и здесь, в дни войны должно произойти достойное соревнование. Ольга Лепешинская, ученица московской балетной школы в прошлом, — ныне одна из прославленных советских балерин. Она обладает виртуозной техникой, легкостью, большой выразительностью динамичного танца. 3 мая зрительный зал пермского театра переполнен, хотя сегодня было лишь преддверие самого концерта. На репетиции присутствовала почти вся балетная труппа и ученики хореографического училища. Лепешинская внешне коренастая молодая женщина — ей всего 28 лет — с довольно крупными конечностями. Кисти рук и стопа могли бы быть более деликатными для небольшой фигурки. Лицо Лепешинской

с красивыми умными глазами обаятельной улыбкой искупает некоторые недостатки физического сложения ее тела. Оно притягивает, это лицо с говорящими глазами. Пока Лепешинская не танцевала, а лишь разминалась перед репетицией, становились заметными многие ее недостатки. Но стоило ей перейти в движение танца, как появилась та мелодия, без которой нет танца на сцене. Легкость, простота, искренность необычайно подкупали в ее искусстве. Трудные технически места Лепешинская преодолевала с удивительной легкостью и своеобразным шиком. Она пользовалась так называемыми балетными тур-де-форсами лишь для новых выражений своих эмоций и захватывала, увлекала и поражала своим непринужденным танцем. От трогательной «Слепой», ищущей в пространстве руки своего возлюбленного (арт. П. Гусев), до девушки в жанровой картинке на слова песни «А кто его знает, зачем он вздыхает», от трепетной, подстреленной охотником птицы до кокетливой бабенки на мотивы вальса Иоганна Штрауса. Какие разнообразные краски. Вместе с тем Лепешинская и Габович показали себя и в строгом «па-де-де» на музыку Д. Шостаковича, в котором балерина блеснула своими фуэте, пируэтами, а партнер ее — мастерством поддержки.

В конце апреля 1943 г. из Ленинграда прибыл в Пермь А. Г. Беляков, который заменял уехавшего на гастроли с театром Е. М. Радина. Проездом через Пермь театр посетил поэт Всеволод Рождественский, который, находясь на Волховском фронте, работал с самодеятельностью. «Пружинка у вас, товарищи, цела, — говорил он окружившим его артистам, а у самого глаза блестели на сильно похудевшем лице. — Как радостно увидать снова Кировский — Мариинский театр, когда-то встретимся?..» Он посмотрел в окно. Летел снег. Кама рано вскрылась, и было холодно и уныло.

А вокруг люди болели, теряли силы. По распоряжению Москвы писатель Ю. Н. Тынянов и его семья уехали в столицу. Тынянова на носилках повезли из госпиталя прямо на вокзал. Он ехал с врачом и медсестрой в международном вагоне. Кремлевская больница создавала все условия для его излечения. Пока Тынянов был неподвижен, и лишь руки и мысль в нем продолжали работать. Тынянова провожало много народа, собратья его по перу: писатель Каверин и группа пишущей молодежи. Поезд тронулся в Москву.

Перед отъездом из Перми в редакцию театральной газеты пришло письмо от О. В. Лепешинской и других участников концерта с благодарностью театру за чуткое отношение: «Мы уносим, — писали москвичи, — самое лучшее впечатление и воспоминание о вашем коллективе, о вашей самоотверженной работе, проделанной вами, о людях, которые, преодолевая всяческие трудности, создают большое советское искусство».

Балет после приезда труппы из Челябинска и Свердловска приступил к репетициям комедийного балета «Тщетная предосторожность» в возобновлении В. Пономарева.

За исключительную по своей интенсивности и напряжению работе Кировский театр постановлением Москвы получал право на месячный отпуск с сохранением содержания. Это было воспринято работниками как большая награда. В распоряжение театра поступал большой комфортабельный пароход,

на котором можно было, проехав от Казани по Каме, отдохнуть и насладиться речным покоем.

Пока в театре репетировали «Тщетную предосторожность», хореографическое училище готовило новый школьный спектакль «Волшебная флейта» в постановке А. Андреева.

Н. М. Дудинская и К. М. Сергеев уехали в Москву, где выступили для представителей тред-юнионов в Большом театре в балете «Лебединое озеро». Успех артистов был триумфальным.

В это время в Перми артисты Т. Вечеслова, С. Каплан и В. Богданов с большим успехом выступили в «Тщетной предосторожности». М. Михайлов своеобразно раскрыл роль дурачка Никеза.

«Балет “Тщетная предосторожность”, — писал на страницах газеты “Звезда” С. Розенфельд, — отнюдь не отличается ни глубиной, ни сколько-нибудь сложным сюжетом. Это легкая, грациозная пьеска, это веселая, жизнерадостная сценическая шутка. Ее прелесть заключается именно в ее живой непринужденной комедийности в ряде смешных положений». Далее: «Т. Вечеслова по характеру своего чудесного дарования как нельзя более близко стоит к роли Лизы — легкой, девичьи резвой и шаловливой. Еще более чем в ролях Паскуалы (“Лауренсия”) или Нунэ (“Гаянэ”), в которых с первого же движения раскрывается ее тонкий дар, ее исключительное сценическое обаяние. В “Тщетной предосторожности” она увлекает зрителя превосходной игрой, редким юмором, чрезвычайно характерным для ее творчества. Она обладает особым искусством танца, исполняет его весело, словно шутя, непринужденно просто, молодо.

С. Каплан — классический танцовщик большого плана. У него сильные и красивые ноги спортсмена, исключительно высокий и сильный прыжок, превосходная техника, делающая его танец всегда интересным и эффектным. В новой роли молодого крестьянина Колена артист вновь показывает свои большие танцевальные достоинства.

Молодой артист В. Богданов в роли матери Лизы — фермерши Марцелины играет и танцует очень хорошо. Однако, очевидно, неправильно ориентированный режиссурой, или боясь нарушить “академический стиль” исполнения, он излишне сдержан, серьезен, что решительно противоречит задуманному автором образу, явно гротескному, даже буффонадному. Фермерша Марцелина — глупая, жадная старуха. Она сплошь попадает в комические положения, ею же самой против воли подготовленные. Это ярко комическая роль. Ее надо играть, не боясь шаржа, подчеркнуто комедийно, бойко.

В этом смысле чрезвычайно удачен М. Михайлов в роли дурочка Никеза. Даровитый драматический актер, он прекрасно обычно проводит все роли своего амплуа, всегда создавая выпуклый образ. Никез в его исполнении очень красочен, смешон, ярко комедиен и вызывает искренний веселый смех у зрителей.

“Тщетная предосторожность” при самой несложной режиссерской и балетмейстерской доработке будет бодрым, молодым, несмотря на свой почтенный образ, ценным спектаклем, всегда приятным для нашего зрителя, любящего веселые, театральные представления» (выдержки из статьи).

УДК 792.8

О. И. Розанова

НИКИТА КСЕНОФОНТОВ. ПОРТРЕТ ВЫПУСКНИКА

В новом репетиционном зале балетной Академии (под номером семь), похожем на огромный, пронизанный светом куб, к репетиции готовились трое: педагог-репетитор Вадим Анатольевич Сиротин и ученики выпускного класса Элина Камалова и Никита Ксенофонтов. Ученики не спеша разминались, репетитор колдовал у магнитофона.

Зазвучала музыка «Цыганского танца» из «Дон Кихота» — взлетающие все выше и выше, подгоняющие друг друга пассажи. Никита, словно подхваченный ветром, буквально полетел по кругу, завертелся волчком на одном месте. Потом вместе с призывными аккордами взвился в воздух, свив тело кольцом, на секунду приземлился, юрко вывернулся, повторил прыжок и поворот, затем, двигаясь по полукругу спиной к зрителям, отчеканил быстрым перебором ног ритм музыки, снова взвился в воздух замысловатым прыжком, упал на колено, ударив по полу ладонью, и решительно вышел вперед. Бросаясь в отчаянные пируэты и резко их обрывая, он шагал вдоль воображаемой рампы, рассекая кнутом воздух...

Однако движения танца сами по себе уже давно как бы растворились в сгустке энергии, которую излучал исполнитель. Перед вами был уже не ученик выпускного класса — небольшого роста, светловолосый, сероглазый, с открытым русским лицом, но сама мятущаяся душа непокорного, вольнолюбивого цыганского племени. По логике композиции номера цыгану вскоре приходится сдержать страсть, распластавшись у ног молодой цыганки. Дуэт влюбленных начинается как поединок равновеликих воль, не желающих подчиниться друг другу. Но взаимное чувство берет свое, и молодая пара соединяется в согласном плясе. Как и положено, Никита на время загнал бушующую страсть внутрь, но, когда она вновь вырвалась на простор, его танец буквально зазвенел от счастья,

Никита Ксенофонтов в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования (АРБ имени А. Я. Вагановой). 2014 г.

которым его герой хотел поделиться со всем миром. Подхватив на руки партнершу и повернувшись с ней вокруг себя, цыган упал на колено, опустил на него откинувшую корпус цыганку и победно вскинул руки, завершив танец на экстатической ноте.

Признаюсь: случайно заглянув в репетиционный зал, я встретилась с чудом — явлением большого, чистопородного таланта, какой не часто встретишь среди учеников Академии, да и на профессиональной сцене. Талант Никиты Ксенофонтова признали и крупнейшие балетные авторитеты страны. На Первом Всероссийском конкурсе артистов балета и хореографов по специальности «народно-сценический и характерный танец», который состоялся в Москве 22–27 ноября 2014 г., Никита завоевал первую премию, золотую медаль и звание лауреата. Не чудо ли — ученик одержал победу над многими серьезными соперниками, в том числе артистами балета Большого театра. Но чуда могло и не случиться, если бы не деятельное участие в судьбе Никиты преподавателя Академии Вадима Анатольевича Сиротина. Блестящей победой на конкурсе Никита во многом обязан ему.

Еще раньше, репетируя массовые и ансамблевые номера, Сиротин заметил исключительную одаренность Никиты. Когда представился случай, решил показать его на престижном конкурсе и, получив добро ректора Н. М. Цискаридзе, приступил к работе. Прежде всего руководитель будущего конкурсанта определил репертуар, остановив выбор на двух сольных характерных партиях — популярный «Гопак» (хореография Р. Захарова), «Эспада» (картина «Кабачок», хореография Р. Гербека и И. Бельского) и уже упомянутый «Цыганский» из «Дон Кихота» (хореография И. Бельского и Н. Анисимовой) с партнершей, в конкурсе не участвующей. Четвертый номер — сольную композицию на тему греческого танца Сиртаки — сочинил сам Сиротин.

В «Цыганском» Сиротин добивался от Никиты той пластической свободы, которой восхищался сам и старался перенять, репетируя партию в Мариинском театре с неподражаемым цыганом, уникальным танцовщиком Анатолием Сапоговым.

Отрабатывая «Эспаду», педагог-репетитор не ограничился шлифовкой манеры и пластики, но несколько модернизировал хореографию, усилив ее технически. В средней части поставил новый кусок — туры с падением на колено, прыжки, имитирующие игру с быком. В третьей части добавил разножку в шпагат.

Для виртуозного «Гопака» Сиротин, изучив всевозможные варианты, выбрал предельно сложный. Никита легко брал любые технические барьеры, но с кругом жете антурнан (козлы) пришлось повозиться. Когда в начале октября Никита станцевал «Гопак» на концерте в Эрмитажном театре, Цискаридзе предложил технически усилить этот круг, а заодно показал, как нужно делать прыжок-разножку, с которой начинается танец. Чтобы помочь Никите, Сиротин проштудировал исполнение круга Нуреевым и Барышниковым, вспомнил, как делали этот трюк в «Запорожской Сечи» наши виртуозы — А. Павловский и А. Лифшиц, проконсультировался с педагогом из ансамбля Игоря Моисеева. Совместные усилия дали нужный результат, но Сиротину этого было недостаточно, важно было за каскадом прыжков и пируэтов не потерять образность танца. Ему хотелось видеть здесь не бесшабашного хлопца, но мужественного, благородного героя, ведь в балете «Тарас Бульба» это была вариация Остапа. Поэтому особое внимание уделялось связкам между виртуозными пассажами, проходкам, жесту.

По признанию Сиротина, работа доставила ему огромное удовольствие. Ловкий, с природной координацией, энергетикой, Никита легко справлялся с техническими трудностями. «У него есть характер. А на сцене он раскрывается еще ярче, чем в зале, умеет концентрироваться. Есть даже элемент непредсказуемости, плюс артистизм от природы, подкупающее обаяние», — говорит Сиротин.

Действительно, Никита — прирожденный артист. Стоит зазвучать музыке, и он мгновенно преображается. Спонтанное, свободное проявление артистизма обеспечено исключительной физической силой и сноровкой танцовщика. Эти качества обнаружились в раннем детстве. По словам Никиты, он сызмальства ощущал непреодолимую тягу к движениям с максимальной нагрузкой и риском и реализовал эту потребность, поступив в трехлетнем возрасте в цирковое училище на отделение акробатики. Успехи были столь очевидны, что мальчика вскоре определили в старшую группу и даже предложили выступать в цирке, для чего из Москвы пригласили постановщика номера.

Работа была в самом разгаре, когда случилась беда. Из-за оплошности партнера Никита упал с верхней поддержки, приземлился неудачно и получил сложнейшую травму (компрессионный перелом в грудном отделе позвоночника). В критической ситуации обнаружилось еще одно ценное качество Никиты — мужской характер, не уступающий силе его мышц. Неугомонный Никита выдержал и целый год на вытяжке, и гипсовый «корсет» по пояс, умудряясь «контрабандой» поработать ногами и руками. Недуг он преодолел, но с мечтой о карьере циркового артиста пришлось распрощаться. Но не со спортом: по совету врачей Никита занялся плаваньем.

Удача сопутствовала ему и на воде. В девять лет он был зачислен в команду ватерполистов, был нападающим. Но по целым дням находиться в бассейне ему наскучило, да и неимоверная затрата сил особой радости не приносила. Зато все больше привлекал танец, ведь параллельно со спортом Никита ходил в танцевальный кружок. Уроки в школе, правда, частенько, прогуливал, но тут выручала мама — учительница начальных классов, да и сообразительностью бог Никиту не обидел.

Еще одна учительница — сестра матери, преподававшая характерный танец в Казанском хореографическом училище, — привела туда Никиту «на экскурсию». Племяннику все так понравилось (да и медики рекомендовали встать к балетному станку), что через год он оказался в числе учащихся первого-пятого класса. Спортивная закалка не подвела и здесь. Никита делал успехи, опережая сверстников. Через несколько лет станцевал поставленную на него вариацию, где исполнял восемь раз подряд двойные туры в воздухе, на что способны не все солисты. Обнаружились и несомненные актерские задатки. Например, в балете «Морозко», сочиненном для училища петербургским балетмейстером Александром Полубенцевым, Никита отличился в роли Зайчика, повзрослев, справился с технически сложной ролью Медведя и, наконец, предстал самой Бабой-Ягой. Не дерзая соперничать с великим Леонидом Якобсоном, много лет назад создавшим миниатюру «Баба-Яга», Полубенцев включил его шедевр в свой балет. Помимо технических умений, номер требует исключительной выносливости и натренированной «дыхалки», не случайно он предназначался танцовщикам-«технарям». Со всем этим совладал ученик средних классов Ксенофонтов. Удался ему и двуединый образ Бабы-Яги: то грозной фурии, несущейся по поднебесью, то — засыпающей на ходу дряхлой старухи.

Острохарактерная роль Бабы-Яги стала для Никиты вершиной ученичества в казанской балетной школе. Ему хотелось чего-то нового, еще не изведанного, хотелось двигаться дальше, и он снова заскучал. Выход нашли родители, отправив сына в Петербург. В знаменитую Вагановскую академию пятнадцатилетнего Ксенофонтова приняли, правда, предложив повторно пойти в пятый класс по специальности. Никиту это не смутило, ведь учиться можно было не три оставшихся до выпуска года, а четыре, — за этим он и приехал в Петербург.

Три года Никита занимался классическим танцем у Ф. И. Миоцци. Преподаватель отличал внимательного, хваткого, трудолюбивого новичка, а тот упорно работал над совершенствованием танцевальной формы, боролся с недостатками телосложения. В выпускном классе о строгости академических канонов заботился А. А. Ермоленков. Он тоже ценил понятливого, технически сильного ученика, хотя и понимал, что в силу уже упомянутого телосложения и небольшого роста карьера балетного премьера Ксенофонтову не грозит.

Зато в характерном классе темпераментный Никита был в своей стихии. Два года занимался с Е. А. Шерстневой и еще два с Н. Б. Тарасовой. Первый педагог, по его словам, научила профессиональной дисциплине, умению сдерживать эмоциональный пыл, не теряя внутренней свободы. Второй мастер значительно расширила танцевальный репертуар.

Выносливость и физическая сила пригодились на дуэтном танце. На радость преподавателю К. Мясникову, Никита на государственном экзамене четыре раза подряд исполнил каждую комбинацию с разными партнершами, поскольку девушек в классе было намного больше, чем юношей. А на экзамене по актерскому мастерству Никита особенно отличился, исполнив номер Якобсона «Вестрис». Преподаватель А. А. Степин — в прошлом солист «Хореографических миниатюр», любимец хореографа — оценил работу Ксенофонтова как исключительную

по глубине проникновения в образную суть постановки и мастерству ее воплощения.

На выпускном спектакле Никита проявил себя и как характерный танцовщик, и как актер. В первом акте из «Спящей красавицы» он преобразился в коварную, мстительную Фею Карабосс. Во втором акте «Лауренсии» дал волю темпераменту в пламенном фламенко. Долгий период обучения остался позади, впереди была новая — взрослая жизнь. Но странная вещь — ни один петербургский театр, включая балетную труппу имени Леонида Якобсона, не предложил многообещающему выпускнику место танцовщика. В какой-то мере можно понять Мариинский театр, где во главу угла ставят внешние данные исполнителя — рост и фигуру. Но в Михайловском Ксенофонтов мог бы иметь обширный репертуар: Али и Ланкедем в «Корсаре», Индусский и Золотой Божок в «Бядерке», Ален в «Тщетной предосторожности», Цыган и Эспада в «Дон Кихоте», Менго в «Лауренсии», Филипп в «Пламени Парижа» и др. Танцовщик редкой пластичности пригодился бы и в балетах Начо Дуато, занимающих значительную часть афиши театра. А ведь в Михайловском всегда, с момента основания балетной труппы, ценили актерскую индивидуальность. Неужели некий «стандарт» дороже нынче, чем большой талант, помноженный в случае с Никитой еще и на удивительное для начинающего артиста техническое мастерство?

P. S. Свой первый сезон Ксенофонтов начинает в Новосибирском Академическом театре оперы и балета — сразу с заглавной роли в премьере балета Э. Хачатуряна — К. Майорова «Чиполлино».

МНОГОГРАННАЯ ПИНА
(К 75-летию танцовщицы, хореографа и педагога Пины Бауш)

К 792.8

R. Schenfeld

PINA[2]

Pina changed completely the form of dance in our times. In her dances there is a revolutionary combination of dance, theatre, music, costumes and sets in a very large scale. She created full long dance evenings that have no narrative; her performances are built, with free association without a story. What is the connection? There is none, you have to find the connection.

Her theater is moving and communicative but there is no reasonable order of things. She works on contrasts; she moves from slow to fast, from sorrow to happiness, vulgar to innocents, lots of hysteria loneliness. She uses day to day movements and face expressions.

Pina brings you to her performance not in order to run away from the world to see a sweet illusion or pinkie legends. She brings you back to your reality to your existence; you see «people as they really are». She does it in a playful and entertaining way. In her dance there is a mixture of personal stories and tribal rituals. Pina is fighting against conventions, clichés and artificial illusions.

Pina puts a mirror in front of our face and shows us our fears, our depression, our longings for love and disappointments.

She rouses all the subjects we deal with which hurts.

She makes us feel uncontrollable she takes our clothes off and leaves us naked like the dancers themselves.

Subjects she deals with are the battle between man and woman, the individual and society, sometimes comedy and tragedy, sickness and pureness.

Her world is real, dirty, sick and uncomfortable exactly like life itself.

Pina's dance music is a collage of many different types. She uses different styles; classic: Bach, Shubert, Beethoven; world, folk music; Greek, Italian, Japanese... She uses popular songs, sentimental song from Hollywood's films and Broadway's show.

«Pina is one of the greatest innovators in dance... dance theater didn't really exist until she invented it. She extended the possibilities of dance and opened it to all different directions, she "reinvented dance"».

---

[2] К публикации материал подготовила Ю. С. Долгова.

Рина и Пина. Из личного архива Р. Шенфельд

Рина Шенфельд. Фото Габи Дагон

In 1941 she became one of the most influential figures in dance all over the world. She began dancing at the age of 15 and got a scholarship to Juilliard, in 1968 she began to create her works.

Pina created many international projects in different cities and countries in the world: Hong Kong, Italy, India, Thailand, Portugal, and Turkey. Pina and her dancers lived in those cities for a short period of time and created a dance with the inspiration of the place. The dancers brought materials and Pina decided how to make the choreography.

The company is built out of dancers from all over the world all ages, languages and cultures. Pina chooses them according to their personality, ability to act, talk and dance and for their courage to give themselves entirely to the dance. They dance, eat, scrim, laugh and cry on stage.

Pina deals with questions that each one of us is thinking about them every once in a while: love, fear, loneliness, disappointments, frustration, terror, relationship between people, abuse of woman by man, difficulty to live together and will to diminish the distance between people and make them closer to each other.

Pina's stage is always big with large sets like on a Broadway show and entertainment (stage full of flowers or sand). Her dancers are dressed with evening costumes very formal. They dance in water till their knees. The stage is full of flowers promises hope, beauty, warmth and freshens an optimistic world full of hope but when the evening is over they are all squashed broken and destroyed.

Pina said: «I am not interested in movement but in what moves people».

Pina was a colleague and a sister, a wonderful friend for many years: we have very similar names: Rina, Pina, also many times people thought I was Pina since we looked alike. We met in New York when we studied at Juilliard School of music. She came from Germany and I came from Israel. Our relationship was very strong, special and mystical. Pina was a wonderful dancer and choreographer; she directed dance theatre in Wuppertal, Germany.

УДК 792.8; 791.43

R. Arndt

SUCHEN UND FINDEN: DAS WUPPERTALER MODELL DES TANZTHEATERS[1]

Tanztheater

Der Begriff Tanztheater meint die Verbindung genuin tänzerischen und theatralischer Mittel der Bühnendarstellung zu einer neuen eigenständigen Form des Tanzes (vor allem in Deutschland), die durch einen bewussten Bezug zur Realität auszeichnet.

Nach Rudolf von Labans Auffassung sollte das Tanztheater, das er als spartenübergreifendes Gesamtkunstwerk verstand, dem Menschen eine Einbeziehung in eine als gegeben angenommene Harmonie ermöglichen und sie auf der Bühne zum Ausdruck bringen. Laban konzipierte das neu zu schaffende Tanztheater unter drei Aspekte:

- Tanztheater als Aufführungsort mit einem neuen Raum;
- Tanztheater als neue Organisationsform einen vom etablierten Theater und vor allem von der Institution Oper unabhängigen Tanzes;
- Tanztheater als neue Kunstform. Laban verstand den Tanz als autonome Kunstform, gleichberechtigt neben Schauspiel und Oper.

Für ihn ist die Körpersprache als Bedeutungsträger, der Tänzer als schöpferische Persönlichkeit und individueller Darsteller und die Dreidimensionalität aller Bühnendarstellung der Ausgangspunkt.

Labans Student und Assistent, Kurt Jooss in dem Artikel «Die Sprache des Tanztheaters» [1, s. 17] aus de Jahr 1935[2] macht sich Gedanken, womit die Struktur des Tanztheaters zu füllen ist. Er denkt über einen übergeordneten Kanon, der neben den klassischen und neuen geschaffen werden muss und die Elemente der beiden enthält und zu einer harmonischen Einheit verschmelzt. Das Thema beschäftigt im ca. 20 Jahre später. In einem Vortrag sagte er: «Die Analyse des klassischen-romantischen Erbes einerseits und des „modernen Tanzes“ andererseits hat uns einen Reichtum des Bewegungsmaterials beschert von bisher unbekannter Farbigkeit — und im Bewusstsein dieses Reichtums schöpfen wir aus dem vollen. Die Tanztechnik wiederum ist uns nichts anderes als ein Mittel zur perfekten Form. Daher kann sie niemals Selbstzweck sein. Aber die höchste Technik ist gerade gut genug da, wo ein lebendiger Ausdruck in reiner und schöner Form erscheinen soll. Da die Technik um der Form willen existiert, so wird sie durch diese bedingt und geschaffen. Die Form aber wechselt mit dem wechselnden Zeitgeist, daher muss die Technik wechseln, sich erneuern mit ihm. So kann und darf die Arbeit in dieser Hinsicht nie zu Ende kommen, und auch andere Probleme des dramatischen Tanzes harren noch ihrer Lösung. Wir gehen jedoch weiter, experimentierend

---

[1] К публикации материал подготовила Ю. Б. Кунина.

[2] В 1986 г. статью повторно опубликовал журнал «Ballett» (*Ю. К.*)

und kämpfend auf einem geradem Weg entgegen unserem Ideal, dem vollkommenen Tanztheater, das für uns höchste Form der Theaterkunst bedeutet, weil es gleichzeitig elementarvitales Leben ist und absolute Phantasie» [2].

Diesen Vortrag an Folkwang Schule hörte sich eine junge Studentin an, Philippine Bausch. An diesem einzigartigen Ort treffen die beiden und ihre eigenen Interessen — der Tanz und das Wissen darum — zusammen. In ihrer täglichen Zusammenarbeit können sie experimentieren, entwickeln, gestalten, verwirklichen und letztlich immer wieder etwas Neues versuchen. Pina schreibt: «Ich habe in Essen bei Kurt Jooss studiert. Das Besondere an ihm war, dass er etwas öffnete. Folkwang ist keine Schule, die eine bestimmte Technik lehrt. Es waren verschiedene Techniken, klassisch, modern, europäische Folklore. Nach dem dortigen Studium lernte ich wieder andere Techniken kennen und vieles sonst. Aber nicht nur Tanztechniken beeinflussen einen. Vieles, wovon wir beeinflusst sind, lernen wir indirekt kennen. Was mich mit Jooss verbindet, sind menschliche Dinge, ist seine Humanität» [3, s. 26].

Bei Jooss haben wir es also offensichtlich mit einem Menschen zu tun, der nicht nur Lehrer, sondern auch Meister war. Dazu kommt, dass die Beziehung Meister-Schüler als eine Auseinandersetzung mit dem, was der Meister gemacht hat, betrachtet werden kann. Jooss Doppelrolle als Pädagoge und Choreograph und sein ständiger Versuch mit verschiedenen Methoden zu arbeiten, führt zur Entwicklung einer eigenen künstlerischen Methode, die im Tanzen und Choreographieren ihre Wurzeln hatte — «das Probieren». Diese entsteht aus den intimsten, persönlichsten und nahezu unbeschreiblichen menschlichen Vorgängen und Begegnungen, da sie aus dem tiefsten Inneren des Menschen hervorgeht.

Jooss‘ Unterricht für Tänzer war eine Synthese aus Technik und Choreographie. Vermittelt wurden Grundprinzipien. Jede Stunde war auf einen choreographischen Aspekt und ein technisches Problem konzentriert. Pina erinnert sich an Jooss’ Unterricht: «Auf jeden Fall war es ganz wichtig, dass man eine Grundlage hatte, eine breite Basis. Und wenn man eine längere Zeit gearbeitet hatte, musste man für sich selber etwa finden, was man ausdrücken musste, was **ich** (Kursivschrift von mir. — R. A.) ausdrücken muss. Was habe **ich** (Kursivschrift von mir. — R. A.) denn zu sagen? Also in welche Richtung man sich weiterentwickeln musste...» [4].

Jooss ermöglichte es den Studierenden, sich auszuprobieren. Dies geschah einerseits durch pädagogische Ausbildung und anderseits dadurch, sich selbst im Unterrichten zu üben und Unterricht für Laien zu geben. Jooss wusste, wie wichtig die klassische Technik für einen zeitgenössischen Tänzer in seiner Zeit ist. An den Theatern, den potentiellen Wirkungsstätten der Tanzabsolventen, spielte Ballett seit Beginn der 1950er Jahre die entscheidende, der moderne Tanz eine untergeordnete Rolle. Deshalb ermöglichte er den Studierenden durch Ausprobieren, klassische Technik auf zwei Arten kennen zu lernen und zu erleben. Sie nahmen klassischen Unterricht und bekamen die Möglichkeit, selbst zu unterrichten: und zwar modernes Training mit klassischen Elementen. Die Studentin, Philippine Bausch ergriff die Möglichkeit und unterrichtete die Kinder, die damals an der Schule Kinderklassen hatten. Diese Erfahrung war Ausgangspunkt einer schriftlichen Arbeit, die sie für Jooss schrieb:

«Lieber junger Freund!

Schon so bald nach Deiner Abreise einen Brief zu erhalten, hat mich sehr gefreut. Nachdem ich dich vier Jahre lang jede Woche zweimal unterrichtet und mit Dir gesprochen habe, ist es doch ein sehr seltsames Gefühl, plötzlich mit dir schriftlich zu verkehren. Anderseits ist es mir jetzt möglich, meine pädagogischen Karten einmal vor Dir auszubreiten. Ich kann mich noch gut erinnern als Du zum ersten Mal in meine Stunde kamst. Damals, es sind ja jetzt schon einige Jahre vergangen, gingst du trotz deiner Jugend — ich sehe es noch genau vor mir — schon etwas gebückt. Die Schultern hingen nach vorn, der Kopf war gesenkt und Deine Füsse waren immer leicht eingedreht. Auch deine ganzes Verhalten drückte, wie Deine Haltung, Zaghaftigkeit und Schüchternheit aus. — Ich weiß, an all dem ist Dein schweres Schicksal schuld: der Krieg und die Umstände in Deiner Familie. Du glaubst nicht, welche Freude ich hatte, als ich Deine allmähliche Umwandlung bemerkte. Es erschüttert mich direkt, daß ich es gewesen sein soll, der zu dieser Verwandlung den Anstoß gegeben hat. — wie hast Du Dich jetzt verändert! Dein Gesicht und Dein ganzer Körper trägt einen anderen Ausdruck» [5].

Sich in Form eines Briefes über Tanz zu äußern, ist nichts ungewöhnliches. Schon Noverre und Fokin benutzten diese Form, um Reformen einzuläuten und zu verbreiten. Bei Pina hat das natürlich nicht dieses Ausmass. Ihr Brief hat zwar auch eine reflektierende Kapazität aber sie möchte ihre Erfahrungen nur mit ihrem Lehrer Jooss teilen und sich mit ihm und seiner Lehre in einem Spiel auseinandersetzen, in dem sie die Perspektiven ändert. Im Verlauf des Briefes schlüpft sie in verschiedene Rollen. Sie ist die Autorin des Briefes, die manchmal aber auch der angesprochene junge Freund oder der Lehrer Jooss seien kann. Sie verflechtet eigene Geschichten mit den Geschichten der anderen, um ihre «sehr persönlich erlebte Darstellung» des Themas vorzustellen. Ihre Überlegungen zum Thema Aus- und Eindrehung der Füße im Tanz gehen von praktisch-technischen Korrekturen bis zu den eigentlichen Ausdrucksmöglichkeiten der beiden Stellungen. Zu ihrer Debatte nimmt sie sich Beispiele aus der Tanzgeschichte. Wenn sie über das Ausdrehen der Füße schreibt, erwähnt sie das «königliche Gefühl» des Ludwig der XIV. Wenn sie über Vaclav Nijinskis eingedrehte Füße in seinem «Sacre Du Printemps» schreibt, interpretiert sie diese als Ausdruck der «gequälten Atmosphäre des Frühligsopfers».

Ihr historisches Wissen, ihr analytisches Denken über den Ausdruck des Körpers führt sie zu folgenden Gedanken über das Eindrehen: «Mit dieser Fußstellung ist meistens ein gewisses Sichhängenlassen verbunden, was in allen Gliedern sichtbar wird. Diese Bodenschwere ist ein Zeichen der Trauer, des Leids und der Resignation. Schauen wir uns einmal ein Kruzifix an. Alles hängt nach unten und ist völlig nach innen gerichtet: die Schultern, der Kopf, die Füsse, sogar der Mundwinkel und Augenbraunen» [6, s. 28]. Sie empfiehlt ihrem Schüler: «Parallele Fußstellungen, weil sie einen Punkt der Neutralität haben. Dieser Punkt nämlich kommt allen üblichen Fußstellungen der Menschen entgegen. Ganz allmählich kann man den Schüler dazu bringen, eine Drehung der Füsse anzunehmen, die ihm von Natur aus nicht liegt, und ihn so nach und nach in eine Stimmung bringen, die seinem Temperament nicht ohne weiteres entspricht».

Pina Bausch hat sehr viel von Jooss verinnerlicht: das Besondere von Jooss' Bewegungsverständnis, das Ausprobieren, das «sich neu erfinden», «sich frei entfalten»,

etwas eigenes finden, das gegenseitige Vertrauen. Dies ist noch heute in den Arbeiten der Pina Bausch zu erkennen.

Dem Meister-Schüler-Verhältnis scheinen bei Jooss und Bausch stets Respekt und Verbundenheit zu Grunde zu liegen: beides machen sie einander durch eine spezielle für sich erfundene Art und Weise deutlich. 1958 bewirbt sich Pina für ein Stipendium in den USA — Jooss schreibt ihr die Empfehlung: «Pina habe reiche Phantasie mit einfachen Denkungsart... innere Bescheidenheit und eine tief eingewurzeltes Pflichtgefühl... bedenkenloser Opferbereitschaft mit eine zielbewusste Wille zu vollem Einsatz und höchster Leistung im Dienste der Kunst». Pina geht nach Amerika, kommt aber auf Jooss' Bitten 2 Jahre später zurück, um weiter mit ihm zu arbeiten. Sie arbeitet mit ihm an der Folkwangschule und tanzt für den Papa Jooss die Mutter in seinem «Grünen Tisch», mit dem sie und andere ihre erste Saison am Wuppertaler Tanztheater eröffnete.

Film «Grüne Tisch» (4,45´´)

Es gibt aber noch etwas, was die innere Verbundenheit zwischen den beiden auszeichnet — das Zweifeln. Es begleitet die beiden in ihrer pädagogischen und künstlerischen Arbeit. Sowohl Jooss mit seiner Erfahrung und seinem gesammelten Wissen als auch die Studentin Bausch, die auch aus Jooss Erfahrung schöpfte, begleiteten stets bestimmte Zweifel. Bei Jooss waren es neben den schulischen Aktivitäten das Choreographieen. Bei der Studentin Pina Bausch waren es ihre Technik und künstlerische Entfaltung.

Beide wussten, dass das Zweifeln in den Ausbildungs- und künstlerischen Arbeitzusammenhang gehört. Sie integrierten das Scheitern als Handlungsweise in ihre künstlerische Arbeit. So ging Jooss in seinen Ausbildungspraktiken und schulpolitischer Arbeit gerne Risiken ein- was unter anderem mit Zweifeln und Rückschlägen verbunden war. Trotzdem war er dabei überzeugt von seinen Gedanken und Visionen und handelte. Das Scheitern nahm er nicht als Endpunkt. Das Ende vom etwas war für ihn ein Anfang. Er sah im Scheitern neue Möglichkeiten, die Ausbildungspraxis nicht als geschlossenes und einheitliches System zu betrachten.

Jooss' Schülerin Pina Bausch [7] schien all dies ebenso verinnerlicht zu haben. Sie fasste die Essenz ihrer Arbeit einmal zusammen in einem Satz: «I try again». Dass sie Jooss Lehren, «eine Grundlage», «eine breite Basis zu haben», um herauszufinden, was sie selbst ausdrücken muss, verinnerlicht hat, manifestiert sich darin, dass sie außer Jooss noch viele andere Lehrer hatte, die sie beeinflussten, die sie verehrte und denen sie viel zu verdanken hatte. Nur so konnte die einstige Schülerin letztendlich zu dem Satz kommen: «Ich bin ich!».

Bausch und die Oper

Die Venusbergszene in Richard Wagners Tannhäuser-Bacchanal ist eine Choreographie, die Arno Wüstenhöfer, Ehemalige Wuppertaler Generalintendant, bei Pina Bausch 1972 in Auftrag gab. Er wollte sie testen wie sie die großen Formen im großen Raum schafft. In dem ersten Teil sind besonders die Männer in Aktion, während

die Frauen sich vom Boden heben und wieder zurücksinken. Die Männer arbeiten im «Tannhäuser» — wie später in «Sacre» auch — besonders viel mit starken Akzenten am Ende der Bewegungen, so genannte terminal accent. Im terminal accent kommen Kraft und Zielbewusstsein zum Ausdruck.

Film «Tannhäuser» (10 `)

Bausch inszenierte in Wuppertal 1974 und 1975 zwei Tanzopern. Es war «Iphigenie auf Tauris» und «Orpheus und Eurydike». Bei der letzten Oper stützte sich Pina Bausch musikalisch auf die französische Version der Gluck-Oper von 1774. Dabei hat sie alle Rollen doppelt besetzt: Orpheus, Eurydike und Amor treten jeweils in Gestalt eines Tänzers und einer Sängerin auf die Bühne, wobei es die Tänzer sind, die den Handlungsfaden spinnen. Ihre singenden Pendants treten in schwarzen Kostümen auf und — für die Oper höchst ungewöhnlich — hinter den Tänzern zurück. Seit 1975 hat Bausch nichts an der Inszenierung geändert. Die ausdrucksvoll schlichten Kostüme der Tänzer und das symbolistische Bühnenbild tragen noch immer die Handschrift ihres 1980 verstorbenen Lebenspartners Rolf Borzik, der auch ihr Bühnen- und Kostümbildner war.

Bausch und der Tanz

«Le Sacre du Printemps» von Pina Bausch ist ein «Stück», das zu den zeit- genössischen Choreografien zählt, zugleich aber auch als eine Ikone der Tanzmoderne gilt. Es bietet eine Reihe von historischen Bezugspunkten sowie verschiedene Möglichkeiten der wissenschaftlichen Kontextualisierung. Jochen Schmidt behauptet, dass «*Sacre*» das «traditionellste» aller Stücke Pina Bauschs sei, die in ihr Repertoire eingegangen sind. Es sei das «letzte ihrer fruühen Stücke, in denen Tanz ungebrochen und ohne Vorbehalt stattfindet» [8]. Zugleich ist «Sacre» auch die meist aufgeführte Choreographie von Pina Bausch, nun mehr getanzt von der zweiten Generation von Tänzern des Wuppertaler Ensembles.

Das Stück «Sacre du printemps» aus dem Jahre 1975 hält sich im wesentlichen an die originale Szenenfolge des Librettos, ohne jedoch Bezug auf das heidnische Russland zu nehmen. Die einzige Ausstattung ist der Bühnenboden mit einer Schicht Erde (Torfmull) bedeckt. Die Erde ist nicht nur stückbezogener Metapher, sondern beeinflusst direkt die Bewegungen, verlieht ihnen eine erdhafte Schwere und zeichnet die Spuren des brachialen Opferrituals auf. So schreib «Sacre» mit dem Körpern die Geschichte noch einmal in den Boden ein: die anfängliche glatte Fläche ist am Ende ein wüster Kampfplatz. Die Erde haftet an den Kleidern, schmiert sich in die Gesichter, klebe an den Körpern. Die Tänzer spielen ihre Erschöpfung nicht. Die Geschichte der Opferung ist physisch mitzuerleben. Der körperliche Einsatz trieft den Zuschauer unmittelbar. Sie wird mit schwerem Atmen hörbar gemacht. Die Bausch Version von «Sacre» ist nicht nur das Thema: Ritual. Es sind mehrere Themen, wie Geschlechterkampf und Entfremdung, die in diesem Stück radikal und emotional mitzuerleben sind.

Film «Sacre» (12`)

Das Thema Entfremdung vertieft sie in dem Stück «Cafe Müller». Sie erzählt von Einsamkeit und Zwanghaftigkeit aber auch von der Suche nach einem anderen Tanz, einem anderem Theater, das den Gefühlen auf den Grund geht. Die Bühne ist dunkel beleuchtet und voll mit dem Cafe-Stuhlen und Tischen vollgestellt. Der Raum ist am Anfang lehr. Am Anfang die zwei Tänzerinnen und drei Männer bewegen sich zwischen den Stühlen und Tischen. Die Bewegungen der Tänzerinnen sind zunächst auf körperzentrierte, langsame Drehungen auf der Stelle und begrenzte Wege im Raum beschränkt. Sie suchen, sie Versuche sich zu verständigen. Das Aufräumen der Stühle und Tische zur Seite erleichtert nicht die Suche nach Nähe und Geborgenheit zwischen denen. Sie vertiefen sich in der Machtlosigkeit in dem sie immer wieder versuchen aber ohne Erfolg.

Film «Cafe Müller» (5`)

«Cafe Müller» war ein 4-teiliger Abend. Pina Bausch lud noch 3 Choreographen ein und unter den Gesamttitel standen die Choreographien als unabhängige, selbstständige Produktionen nebeneinander. Die Choreographen haben sich einen gemeinsamen Rahmen mit mehreren frei kombinierbaren Anhaltspunkten für die inhaltliche Struktur der jeweiligen Teile gegeben. Es waren: einen Cafesaal, Dunkelheit, vier Personen, jemand wartet, jemand fällt um, wird aufgehoben, ein rothaariges Mädchen kommt herein, alles wird still.

Bausch und die Fragen

Im Laufe der Zeit die Struktur der Arbeit mit den Tänzern wird klare. Es sind tägliche Trainings zu absolvieren, aber dann entsteht etwas Neues. Pina Bausch stellt Fragen den Tänzern und die Antworten liefern das Material für ein neues Stück. In einem Dokumentarfilm «Was tun Pina Bausch mit Ihren Tänzern in Wuppertal» wird es deutlich.

Film «Was tun Pina Bausch mit ihren Tänzern in Wuppertal (12`)

Diese Methode der Arbeit mit den Tänzern war die Vorbereitung für das Stück «*1980*». Es handelt von den Kindheitserinnerungen, von der Einsamkeit, von Abschied nehmen, von Trauer und von Tod. Es ist ihre letzte Arbeit mit ihrem Lebenspartner und Bühnen- und Kostümbildner, Rolf Borzik. Das Stück spannt einen Lebensbogen von der Geburt über Kindheit und Erwachsenwerden bis zum Altern und schließlich zum Lebensende (z.B. ein alter Turner am Barren im Vergleich mit den jungen Tänzern oder Judy Garland «*Somewehre over the rainbow*» in zwei Versionen unmittelbar hintereinander gesungen — mit 16 Jahren und 20 Jahren später).

Pina Bausch und ihre Tänzer untersuchen von immer neuen Blickpunkten das Verhältnis von Anfang und Ende, Werden und Vergehen, Jugend und Alter. Sie suchen nach den ursprünglichen Beweggründen hinter der erstarrten, auf Floskeln geschrumpften Verhaltenswiese. Hinter den gewohnten Ritualen scheint ein wahres

Bedürfnis verborgen. Das Bekannte erschein in Bauschs Collage plötzlich neu, unbekannt und entdeckt bislang unbemerkte Möglichkeiten. Das Vertraute wird fragwürdigt gemacht und erhält ab und zu eine unvermutete Lebendigkeit oder verwirrende Widersprüchlichkeit. Der Sprache wird in diesem Stück einen großen Raum gegeben. Aber was die Spreche verstecken will wird der Körper verraten. Wenn sich Gäste nach eine Party mir den bekannten Redewendungen von der Gastgeberin verabschieden, geschieht das ist eine stille Atmosphäre, so das der Abschied nach eine Kondolenz erinnert. Wo die Gefühle übermächtig werden, beginnt der Tanz.

In diesem Stück ist der Tanz sehr isoliert auf eine Tänzerin beschränkt, die ganz für sich und im Hintergrund tanzt. Es wirkt als ein intimer Moment um zu sich zu finden, um sich neu zu finden. Dann bricht die Atmosphäre des Poetischen in eine absurden Situationen wie gemeinschaftliches Sonnenbad. Es wird gesucht und das Finden wird noch mal befragt und neu untersucht im Feldforschung der Körperkommunikation. Pina Bausch‘ Stücke speisen sich aus einem Reservoir authentischer Erfahrung, die Erfahrung der Darsteller mit ihrem Körper. Die Darsteller sind nicht nur Tänzer. Es sind Opernsänger, Schauspieler, Theatertechniker, Statisten. Der Zuschauer betritt die Welt deren Erfahrung, an der er eingeladen ist teilzuhaben. (oft werden die Zuschauer mit den Worten «Guten Abend kommen Sie rein» von Mechthild Großmann eingeladen.)

Film «1980» (8`20´´)

Hier wird die Frage nach dem Tanz deutlich. Auch für Pina Bausch. Sie sagte: «Es ist einfach die Frage, wo fängt man an zu tanzen, wo nicht. Wo ist der Beginn? Wann sagt man Tanz? Das hat schon etwas mit dem Bewußtsein zu tun, mit dem Körperbewußtsein, und wie man etwas formt. Aber das braucht ja nicht diese Art von ästhetischer Form zu haben, es kann ja auch eine ganz andere sein und trotzdem Tanz bleiben» [9].

Bausch und die zweite Generation der Tänzer

Pina Bausch erfand ihre Stücke nicht. Sie komponierte sie aus dem ihr auf den Probenimprovisationen angebotenen Material. Auch mit der zweite Generation der Tänzern entwickelte Bausch keinen Plot, um eine Story zu erzählen oder eine konsistente, logische Dramaturgie. Sie kombinierte Einzelbilder zu einem Bilderbogen: von individuellen Geschichten und Gruppenritualen, von Details und Leitthemen, vom Tanz- und Sprechszenen, von musikbegleitete und stumme Szenen, von Solonummern und Ensemblechoreographien. Sie erarbeitete ihre Themen assoziativ, beleuchtet sie aus mehreren Blickwinkeln, um sie visuell und theatral überzeugend darzustellen; ihre Stücke haben eine offene Struktur, es sind Collagen, die sich festgelegten, objektiven oder rationalen Beschreibungen und Interpretationen entziehen. Bewegung, Sprache, Musik und Bühnenbild erhalten in den Produktionen eine Eigendynamik, die sie begrüßte, weil sie ihre Wahrnehmung und ihr intuitives Verständnis (und die des Publikums) erweiterten. «Man muss immer wieder von vorn beginnen», — sagte sie.

Film «Vollmond» (ca 30´)

Was ist Tanztheater heute? Was ist Tanztheater nach dem Tanztheater? Kann man Tanztheater vererben wie eine Immobilie? Arnd Wesemann sagte, dass «man dem Begriff „Tanztheater" nicht mehr trauern soll, so wie Pina Bausch der Sprache nicht traute, wenn sie erst sehr spät einen Titel ihren Stücken gegeben hatte. Das Wort Tanztheater klingt wie historischer Fortschritt von damals auf der Suche nach etwas neuem. Was ist das Neue heute? Ein freies Theater? Bietet das Tanztheater nach dem Tanztheater ein Asyl für jede Strömung aus den obersten wie untersten Schubladen?» [10, s. 151]

Was also ist das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch heute? Es ist ein Tanztheater, das immer weiter Bausches Repertoire tanzt und weiter gibt (an neuen Tänzern der Kompanie oder an anderen Kompanien). Es wird nach neuen Strategien für die Compagnie gesucht. Es sollen neue Stücke mit neuen Choreographen kreiert werden. Es gibt ein Konzept eines Zentrums Pina Bausch in Wuppertal.

Und es gibt Pina Bausch Fundation, die von ihren Sohn Salomon ins Leben gerufen wurde. Das Ziel dieser Arbeit ist, Pina Bauschs Kunst lebendig zu erhalten, indem sie auch für zukünftige Generationen erfahrbar wird — für Fachleute und Laien, Neugierige und Neulinge, Menschen jeden Alters und besonders für eine junge Tänzergeneration. Indem ihre Stücke auch in Zukunft immer wieder auf der Bühne wirklich werden. Und indem für die Pina Bausch Foundation und das Pina Bausch Archiv eine langfristige Heimat geschaffen wird, ein Ort der Begegnung und ein kreativer Kosmos, wie ein üppig wachsender Garten. Ein Zentrum, von dem aus das Werk von Pina Bausch weiter in die ganze Welt strahlt.

Am Ende noch ein Kommentar zu den Gedanken: Weitergeben von alten Stücken an jungen Tänzern. Die vorher gezeigte Version von «Tannhäuser» wurde von Studierenden des Instituts für zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste getanzt. In unserem Institut entstand die Frage ob die Einstudierung als ein schöpferischer Prozess zu begreifen wäre. Sehr schnell wurde klar, dass die Einstudierung bietet den Studierenden mit ihren unterschiedlichen Körpern eine Fülle von Möglichkeiten zu schöpfen, zu erfinden, zu erzeugen und herzustellen. Natürlich geht es dabei nicht um das erzeugen noch nicht dagewesener Körperbewegungen, denn diese sind bereits von einer Choreographie gegeben. Die schöpferische Kraft liegt vielmehr in dem herstellen von Beziehungen, um zu Kreativität und Freiheit zu finden. Schöpferisch zu sein, bedeutet sich bestehender Möglichkeiten bewusst zu werden und eine Wahl zu treffen, wie z. B. wird der Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart geknüpft? Wird das in der Choreographie transportierte Wissen umgesetzt und mit dem Körper ins Heute geholt? Wird das Neue in der Wiederholung zu entdecken? Wieder Fragen, wieder suchen...

LITERATUR

1. Sm.: *Jooss K.* Die Sprache des Tanztheaters //Ballett. 1986. № 34. S. 17.
2. *Jooss K.* Gedanken über die Stilfragen im Tanz//Aus der Vortrag vor den Studierenden der Folkwangschule am 23. September 1957.

3. *Bausch P.* Der Tanz muss etwas ganz Erwachsenes werden, conversation mit H. Scheier // Jahrbuch Ballett. 1986 S. 26.

4. *Bausch P.* Rede im Rahmen der Preisverleihung in Kyoto. 2007.

5. *Bausch P.* Ein- und Ausdrehung der Füsse im Laienunterricht [Unveröffentlichte Hausarbeit] //Tanzarchiv des Instituts für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste. (Ohne Jahr) S. 1–7.

6. Zit. n.: *Linsel A.* Pina Bausch: Bilder eines Lebens. Hamburg: Edel Germany Hardcover, 2013. 184 s.

7. *Bausch P.* Choreografin Pina Bausch über ihre Arbeit / Interview E. Gleede//Ballett 1975. Chronik und Bilanz des Ballettjahres / Red. H. Koegler. Seelze-Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1976. S. 27–31.

8. *Schmidt J.* Pina Bausch — die Übermutter//Tanztheater in Deutschland. Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1992. S. 28–78.

9. Zit. n.: *Schlicher S.* Tanztheater. Reinbek, 1992. 145 s.

10. Sm.: *Wesemann A.* Für Hüpfbürger: Tanztheater nach dem Tanztheater//Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland: Diskurse — Entwicklungen — Perspektiven / Red. Mittelstädt E., Pinto A. Wetzlar: Transcript Verlag, 2014. S. 151–156.

УДК 791.43, 792.8

Н. А. Агафонова

ПИНА БАУШ И КИНО: ТРАЕКТОРИЯ СОПРИКОСНОВЕНИЙ

Историки и теоретики искусства ставят имя Пины Бауш в один ряд с выдающимися реформаторами языка хореографии [см.: 1]. Она разработала собственную постановочную эстетику: «размывание границ между танцем и так называемым “не-танцем”, активное использование повседневных движений и натуралистических деталей, балансирование на грани трагедии и клоунады» [2, с. 12]. Но главным результатом балетмейстерских усилий П. Бауш явилось возникновение танцтеатра («постмодернистского антибалета» [3, с. 68]), где сливаются в экспрессии пластических конфигураций тело, музыка, декламация, декорация. Поэтому ее творчество преодолело локальные границы хореоведения и встроено учеными в контекст современных философских [см.: 3], социальных, культурологических доктрин [см.: 4].

О кинематографическом «следе» в искусстве Бауш активно заговорили после премьеры документального фильма «Пина. Танец страсти» (2011) немецкого киноклассика Вима Вендерса. Однако это были комментарии частного характера [см.: 5]. Какого-либо обобщающего взгляда на взаимосвязь творчества Бауш и кино пока не представлено.

Что служит интегративным элементом искусства хореографии и искусства кино? *Движение*, понимаемое не как кинетика, но как семиокинез. То есть речь не о механике перемещения тела (танец) и не о технологии «движущейся фотографии» (кино), но о композиционно выстроенных, ритмизированных звукопластических образах на сцене или экране.

Используя киноведческий подход и навык компаративного анализа [см.: 6], попытаемся не только выстроить «вертикаль» взаимодействия Пины Бауш и кино, но обозначить точки внутренней конвергенции ее танцевальной поэтики и образного строя фильмов.

Начальная ступень сближения кинематографа и театра как вида искусства обусловлена универсальной репродуцирующей функцией экрана. Чтобы транспонировать сценическое произведение в фильм-спектакль, от кинорежиссера требуется прежде всего точность ракурса (угол зрения) и деликатный выбор плана (масштаб изображения) в диапазоне от общего к крупному. Большинство постановок Пины Бауш зафиксировано на видео: «Орфей и Эвридика», «Весна священная», «Кафе Мюллер», «Зоны контакта» и др. Эти экранные копии в совокупности составляют ценный архив для специалистов и почитателей танцевального театра.

Следующий уровень взаимопроникновения представлен самостоятельными кинематографическими артефактами — документальными фильмами. Их авторы пытаются приоткрыть завесу, маскирующую творческий феномен Пины Бауш. Здесь особый статус отводится кинонаблюдению, когда камера следит за процессом создания танцспектакля. Точнее — за Пиной, увлеченной репетицией.

Зачастую это помогает понять алгоритм ее работы с исполнителями («Весна священная. Репетиция», 1987; «Танцующие мечты», 2010). Но изредка кинообъективу удается запечатлеть уникальное мгновение внутреннего озарения Пины, когда для нее вдруг «проясняются» пластические контуры рождающегося образа («Что Пина Бауш и ее танцоры делают в Вуппертале», 1983).

Режиссеры-документалисты, как правило, стремятся создать экранный портрет Пины, используя хрестоматийные приемы репортажной съемки и интервью. Типичный пример — фильм «Пина Бауш» (2006, 43 мин.) Анне Линзель, где размышления Бауш о танцевальной экспрессии чередуются с высказываниями танцоров и фрагментами спектаклей разных лет.

Первой попыткой преодоления такого рода шаблона можно считать ленту «Однажды Пина спросила меня» (1983, 57 мин.). Бельгийский режиссер Шанталь Акерман на протяжении пяти недель вела кинонаблюдение в рамках гастрольного турне вуппертальского театра по Германии, Италии и Франции.

Фильм строится как взгляд в закулисье. Структурообразующими служат эпизоды, снятые в гримерках в ходе спектаклей: танцовщики молча поправляют макияж и прически, курят, пьют кофе, а в кадр доносятся звуки со сцены. Конечно, автор фильма не обходится без интервьюирования исполнителей, но при этом задает четкие координаты: вспомнить странный вопрос Пины, ответ на который «прозвучал» с помощью жеста...

Бауш появляется только в экспозиционной и заключительной части этой полнометражной (с точки зрения документалистики) ленты. И она не формулирует вопросов. Наоборот, в финальном кадре режиссер интересуется, как Пина представляет свое будущее. Та медленно повторяет вопрос, молчит, подбирая слова, и признается, что ей бы не повредило «a little bit of strength and love» — «немного силы и любви».

Спустя двадцать лет израильский режиссер Ли Янор создает документальный фильм-миниатюру «Кофе с Пиной» (2003, 17 мин.), где присутствие главной героини подчинено сквозному принципу.

Начинается картина пластической композицией — диалог ведут невероятно длинные пальцы и кисти рук Бауш. Пространство кадра раздвигается, и в шумном кафе у столика, загроможденного чашками, сидит Пина на фоне огромного окна. За стеклом суетится повседневность, а Бауш задумчиво выкуривает сигарету. В следующем эпизоде она «продирижирует» репетицией, а потом неспешно прогуляется по старому парку, наблюдая за птицами. Интерьер кафе и пейзаж парка из отчужденного окружения превращаются в проекцию скрытого, внутреннего мира героини, в котором «вызревают» танцевальные образы.

Режиссер Ли Янор сократила визуальную палитру до контрастной черно-белой гаммы. Суровый графический стиль экранных портретов Бауш изредка прерывается яркими колористическими «всплесками» — сценами из ее спектаклей.

В фильме также минимизирован вербальный компонент. Пояснения Пины в ходе репетиции скупы, фразы, адресованные визави за кадром, коротки и едва слышны. Здесь больше говорят ее руки и глаза, дышит ее сдержанная эмоция, хранит свою энигматическую притягательность ее персона.

Кульминацией кинодокументализма стал фильм-гимн «Пина. Танец страсти» (2011, 103 мин.) В. Вендерса. Выдающийся немецкий режиссер старательно лимитирует свое авторское «я», предоставляя экран для триумфальной манифестации Kunstwollen (художественной воли) Бауш. И все же его почерк различим довольно отчетливо.

В основе ленты — крупные фрагменты «Весны священной», «Кафе Мюллер», «Зон контакта» и «Полнолуния», которые чередуются с автономными танцевальными номерами и «обвиваются» краткими воспоминаниями танцоров вуппертальского театра. Они приглашены в труппу из многих стран мира и говорят о Пине на своих родных языках. Мультилингвизм, кстати, — излюбленный художественный прием Вендерса.

«Иногда мы слышим голос за кадром, а человек в кадре молчит. Почему?» — задается вопросом Ольга Астахова. И поясняет: «Что ни говори, всё будет не то, не так, недостаточно, мало... А еще... Они же танцоры и должны выражать свои чувства танцем. Что они и делают — как всегда, пронзительно и виртуозно» [7].

Ответ на поставленный вопрос следует также искать в кинопоэтике Вима Вендерса, основанной на движении и молчании. Обычно режиссер укладывает сюжеты своих картин в художественную формулу road-movie (фильм дороги). Перемещение в пространстве городов немногословных персонажей является аллегорией их внутреннего путешествия к себе (самопостижения). А метафора молчания — способ расслышать «одинокий голос человека» в «оглохшем» от лязга и грохота мире.

Именно созвучие движения и молчания объединяет двух великих мастеров — Бауш и Вендерса, а также сплетает хорео- и синемаграфию в фильме «Пина. Танец страсти». Только в данном случае устойчивый вендерсовский оксюморон (город-пустыня) интерпретирован как город-сцена Вупперталь, на перекрестках, в парках и подвесном монорельсовом вагончике которого торжествует всепроникающий вездесущий танцтеатр Пины: «Танцуйте! Танцуйте! Иначе мы пропали... Танцуйте! Танцуйте ради любви...»

Высший уровень взаимодействия Пины Бауш и кино связан с игровыми (в просторечии — художественными) фильмами. На эту территорию Бауш «привели» всемирно известные мастера киноискусства Федерико Феллини и Педро Альмодовар.

В фильме испанского режиссера Педро Альмодовара «Поговори с ней» (2002, 107 мин.) Пина присутствует опосредованно. Ее «фантомный» образ соткан из прямых отсылок и одновременно окутан кружевом своевольных ассоциаций.

Альмодовар обрамляет свое киноповествование цитатами из спектаклей Пины. В экспозиции фильма представлена сцена из «Кафе Мюллер» с участием Баушрис. —, и завязка главной сюжетной линии строится с «аккомпанементом» ее имени (фото с дарственной надписью). В эпилоге режиссер переплетает фрагмент из «Мазурки Фого» с началом новой истории любви.

Внутри этих границ Альмодовар взбивает коктейль образно-смысловых метаморфоз. Их основа — контрастное соподчинение в лице главных героинь: юной

Кадры из фильма «Поговори с ней» (реж. П. Альмодовар, 2002)

хрупкой *танцовщицы* Алисии и худощавой укротительницы быков Лидии, которая *по типу натуры* тождественна Пине. Неженская профессия Лидии — тореро — символизирует балансирование на грани жизни и смерти, воли и страсти, трагедии и циркового антре, что по духу и экспрессии не только соответствует творческой энергетике Пины Бауш, но и закодировано в образном строе ее спектаклей. Поэтому двухминутный эпизод корриды в начале фильма вполне уместно воспринимать как *танец* в стиле Бауш , где в форме публичного аттракциона («магии кровавого зрелища» [8, с. 398]) предстает оскорбленная женская гордостьрис..

Киноленте Федерико Феллини «И корабль плывет...» (1983, 127 мин.) является наиболее ценным свидетельством драматического потенциала Пины.

Действие разворачивается в 1914 г. на фешенебельном корабле, который отбывает с ритуальной миссией — развеять прах великой оперной дивы. Символизирует этот корабль не Ноев ковчег, а скорее — «Титаник». Великолепное собрание певцов, музыковедов, репортеров, офицеров, королевских особ, по сути, отправляется в свой последний путь, представленный в традиционной для Феллини гротескной форме. Подчеркнуто бутафорское пространство корабля населено десятками персонажей. Среди них — слепая австрийская принцесса, «видящая» насквозь, в исполнении Пины Бауш.

Ее героиня с впалыми глазами на узком лице и худым телом, затянутым в строгое черное платье, появляется в шести эпизодах, встроенных по всей длине картины. И каждый из них — завершенный пластический номер. Попытаемся определить их семантику с точки зрения косвенной характеристики героини.

Первый (4 мин.) — *Прозорливость*: слепая сестра эрцгерцога за обеденным столом разъясняет цветовую палитру звука, давая параллельно ироничную характеристику окружающим ее государственным мужам.

Второй (49 с.) — *Грация*: утонченная дама (незрячая принцесса) медленно шествует по коридору без сопровождения, вызывая искреннее восхищение обитателей кают.

Кадры из фильма «И корабль плывет» (реж. Ф. Феллини, 1983)

Третий (46 с.) — *Сдержанность*: принцесса стоит на палубе, обвив поручень длинными пальцами (рис. 7), и с усмешкой принимает жест поддельного чувства от приблизившегося «поклонника».

Четвертый (2 мин.) — *Ум*: принцесса аккуратно ставит мат на шахматной доске своему неуклюжему брату-эрцгерцогу и потом утешает его, напевая немецкую песенку. Эта сцена включает мгновенную пластическую и смысловую кульминацию: неспешно вытягивающаяся (буквально расправляющаяся) над шахматными фигурами кисть героини (Пины) прочитывается как «рука» истинной власти.

Пятый (1 мин. 6 с.) — *Коварство*: поцелуй-«ловушка» с широко открытыми незрячими глазами. Застывшее лицо принцессы уподоблено лику смерти.

Последний кадр (28 с.) — *Воля*: печально-насмешливый взгляд слепой принцессы, адресованный арестованному «поклоннику», символизирует ее победу в «матче» над политическим «ферзем».

Весь пунктир из шести эпизодов в сумме составляет чуть более девяти минут. Но за это время на экране складывается внятный образ quasi-хрупкой женщины — мудрой, но лишенной любви.

Кинематографическим апофеозом для Бауш стал ее собственный фильм «Плач императрицы» (1990, 106 мин.). Почитатели хореографического искусства были разочарованы массивом эпизодов с отсутствием танца и бессюжетностью кинорассказа. Впрочем, нелинейность повествования логично проистекает из баушевской стилистики «театра фрагментов» [см.: 9]. Более важно, что рассматриваемый в *кинематографическом контексте* фильм Пины Бауш демонстрирует удивительное стихийное «интонирование», обусловленное опытом творческого сотруд-

ничества с выдающимися мастерами экрана. Здесь гротеск соединяется с буффонадой в духе итальянского маэстро Федерико Феллини, смыслы обрастают сюрреалистической патиной в согласовании с испанской традицией Альмодовара, а также мерцают «отражения» Вендерса (в частности, на 35-й минуте начинается эпизод, созвучный вступительной части его киношедевра «Небо над Берлином», 1987).

Итак, траектория взаимодействия Пины Бауш и кинематографа репрезентирует едва ли не весь спектр возможных вариантов: от записи ее спектаклей до персонификации в документальном и игровом фильме, от вкраплений аудиовизуальных слагаемых в танцпредставление (например, «Kontakthoff») до личного опыта сценариста и режиссера. Но это внешние (фасадные) контуры.

На глубинном уровне линия соприкосновений Пины Бауш и кино пролегает сквозь анфиладу устойчивых (повторяющихся в разных произведениях) сложносоставных (синтезирующих прямые и метафорические значения) мотивов:

– движения как постижения;

– некоммуникабельности как разрушения;

– слепоты как отчуждения.

Они пронизывают образно-смысловое пространство спектаклей Пины Бауш, документальных лент о ней и игровых фильмов с ее участием. Без этого интегрирующего фактора вряд ли были бы возможны художественные контакты Бауш с крупнейшими мастерами мирового киноискусства: Феллини, Вендерсом, Альмодоваром. Их творческим кредо, по сути, также является «a little bit of strength and love» для преодоления некоммуникабельности и «слепоты», то есть одиночества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ross Janice Difficult Dances: The Choreography of Pina Bausch. URL: http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/ (дата обращения: 22.07.2015).

2. *Уланоўская С.* Ад канцэптуалізму да папулізму // Мастацтва. 2015. № 1. С. 12–13. [Электронный источник.] URL: http://kimpress.by/files/pdf/mast/88.pdf (дата обращения 21.08.2015).

3. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

4. *Ерохина Т. И., Дрогобецкая В. И.* Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 267–271.

5. *Гаевский В.* Пина и танец страсти. URL: http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina_Bausch/ (дата обращения: 20.07.2015).

6. *Агафонова Н.* Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Минск: БГУКИ, 2009. 273 с.

7. *Астахова О.* Пина и танец страсти. URL: http://polit.ru/article/2013/04/21/Pina_Bausch/ (дата обращения: 20.07.2015).

8. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Избр. произведения в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 37–432.

9. *Кисеева Е.* «Kontakthoff» П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? URL: http://sias.ru/magazine/vypusk-2/istoriya-i-sovremennost/511.html (дата обращения: 20.07.2015).

УДК 792.8, 7.011, 793.3, 79.01/09

Е. В. Васенина

СВОБОДНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ КАНОНА ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ И РАБОТА С ПАМЯТЬЮ ТЕЛА

1. Память: сохранение и деформация

Средняя продолжительность жизни женщины в XX в. возросла до 73 лет. По данным ВОЗ, на основе глобальных средних оценок, ожидаемая продолжительность жизни девочки, родившейся в 2012 г., составляет около 73 лет, а мальчика — 68 лет. Это на 6 лет больше по сравнению со средней глобальной ожидаемой продолжительностью жизни ребенка, родившегося в 1990 г. [1]. Жизнь в целом стала более публичной, это приводит к более драматичному переживанию своей внешности на фоне принятых в обществе канонов красоты. Важным терапевтическим инструментом сглаживания драматизма самовосприятия выступает связанная с танцевальными практиками работа с памятью тела.

Память как таковая «находится в процессе постоянной эволюции, она открыта диалектике запоминания и амнезии, не отдает себе отчета в своих последовательных деформациях, подвластна всем использованиям и манипуляциям, способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления. Память в силу своей чувственной и магической природы уживается только с теми деталями, которые ей удобны. Она чувствительна ко всем трансферам, отображениям, запретам или проекциям. Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте» [2, с. 164]. Память тела связана с понятием памяти вообще, «наша история хранится в нашем теле: эволюционные паттерны движения, рефлексы человеческого развития и личный опыт. Когда мы позволяем себе отдаться движению, появляется бесконечное разнообразие» [3]. Танцовщица, хореограф и основательница брюссельской школы современного танца P.A.R.T.S. Анна Тереза де Кеерсмакер в сути своих работ всегда обращается к памяти тела, изучая, что тело запоминает из повседневности, реагируя на вызовы текущей жизни, что хранит генетически, как перемешиваются атавистическая и оперативная память в телесном высказывании. Наши тела хранят в себе память всего человечества, в танце ощущаешь силу всех слоев тела» [4].

Тема канона женской красоты и его осмысления в истории человечества едва ли обозрима, однако женщина, приближающаяся к порогу старости, традиционно выпадает за рамки канонов красоты практически всех культур. Сегодня в связи с увеличением средней продолжительности жизни, достижениями косметологии, пластической хирургии, геронтологии меняются взгляды на общепризнанный канон красоты. Женщина пожилого возраста получает больше прав на самовыражение, но едва ли осознаёт их в полной мере, чтобы начать смело ими пользоваться. Мы говорим о тенденциях и фактах, подтверждающих гипоте-

зу расширения принимаемых обществом канонов красоты, обретаемых в сфере свободного танца.

Занятия пожилых людей танцем, как правило, носят некоммерческий, социально-поддерживающий или исследовательский характер и подразумевают два необходимых условия: запрос группы пожилых на подобные занятия и поддержку общества в лице той или иной организации.

2. Борьба с предубеждениями

Зарубежный опыт говорит о поддержке обществом подобных инициатив: проект шведского хореографа Эвы Лилья[1] [5], исследующий движения пожилых как метафизический опыт тела, на протяжении ряда лет поддерживал ряд исследовательских и культурных организаций, фондов и советов. В проекте Movement as the memory of the body (2003–2006), включающем в себя лабораторные работы и спектакли, участвовали пожилые люди старше шестидесяти. Спектакль «Город Евы» был показан в Москве в 2003 г. Критик Ольга Гердт писала о нем:

«Пожилые мужчина и женщина, не стесняясь своих поживших, в складочку и морщиночку, потрепанных и побитых тел, совершали какой-то последний обряд — под лившейся с потолка водой старики нежничали, дрались, беззвучно плакали и орали друг на друга. Душ омывал тела, счищая весь накопленный за долгую жизнь опыт. Стекло делало эти последние ласки и драки особенно отчаянными и экзистенциальными: тела кончались, а чувства длились и отношения продолжались.

Поразило < ... >: публика к концу представления переместилась к старикам, которых поначалу не жаловала (кому интересно рассматривать дряхлеющую плоть?). И не потому, что оценила мужество старцев и хореографа как трюк. Просто их танец, лексически мало чем отличавшийся от того, что делали молодые пары, был энергетичнее, содержательнее и во всех смыслах больше. Глобальнее. В нем было то, что мы и называем опытом. И еще — потрясающая гармония. То, что редко встретишь в балете, где душевный опыт и физическая привлекательность, как правило, не совпадают. Иржи Килиан, кстати, первый из хореографов, кто исправил эту несправедливость и продлил жизнь своим любимым артистам, создав труппу “ветеранов”[2]. У красоты, оказалось, есть еще одно измерение — возрастное» [6].

В «Городе Евы», показанном в «Школе драматического искусства» на Сретенке, участвовала ректор балетного училища Швеции Кари Сильван, в прошлом известная балерина, работавшая с Ингмаром Бергманом в «Шепотах и криках» (1972, Анна). В ее танце взаимоотношений мужчины и женщины, посвященном «третьему возрасту», прямо показана перешедшая в привязанность привычка, раздражение друг на друга, спаянное с невозможностью жить врозь.

Книга Movement as the memory of the body описывает исследование работы с пожилыми, которому Э. Лилья посвятила 2003–2006 гг. Работа фокусировалась

---

[1] Эва Лилья (Efva Lilja) — хореограф, профессор, вице-ректор Высшей школы танца в Стокгольме. В 1985–2005 гг. — художественный руководитель шведской танцевальной компании E.L.D. Автор нескольких книг, посвященных искусству танца. В России ставила движение в спектакле Анатолия Васильева «Моцарт и Сальери» (2000).

[2] В Нидерландском театре танца (NDT) до 2006 г. работала труппа «NDT-III», в которую входили артисты, вышедшие на балетную пенсию.

на движении, танце, опыте, памяти, воплощении, художественной интерпретации и хореографической сценической работе. Танец стал художественной формой выражения исследования. Лилья называет проект экспериментом и считает, что взгляд на движение как память тела стал фундаментальной формой языкового поиска.

Автора книги интересовало: как общество рассматривает и оценивает тело пожилого человека? Лилья призналась, что участники эксперимента и сами были вынуждены бороться со своими предубеждениями.

«Я вижу красоту тела, на котором время и жизнь оставили свой след. Я вижу выразительность, которая отличается от выразительности юного тела и рассказывает другую историю. И в то же время я напугана физической недостаточностью, слабеющими связями тела и разума в момент действия. Также я напугана тем фактом, что пожилые редко заняты в произведениях искусства, и тем, что, когда пожилые в них все-таки участвуют, зрители воспринимают пожилое тело как что-то чужое, инородное. Возраст становится препятствием для коммуникации» [7, p. 93–94].

Лилья исходила из того, что европейская цивилизация стареет (увеличение средней продолжительности жизни в развитых странах), поэтому исследовать старость в контакте с искусством очень важно. «Танец — арена для исследования возраста, обеспечивающая новый ракурс и вкус к пониманию канона, нормы и совершенства. СМИ проявили большой интерес к спектаклю “Улыбайся смерти” (2005) — “смелые пенсионеры отважно ступили на тонкий лед”, — писали шведские газеты» [7, p. 133]. Хореограф полагает, что СМИ в этот раз выступили сосоздателями новой реальности, где пенсионерам уготована новая роль.

В «Sadler’s Wells Company of Elders» (труппе пожилых лондонского театра «Сэдлерс Уэлс», основанной в 1989 г.) участвуют люди старше 60 лет. Участники Клуба искусств при труппе «Сэдлерс Уэлс» решили, что их любовь к театру и танцу должна найти свое воплощение. Театр поддержал эту инициативу, и труппа стала участником программы театра Connect. Первый хореограф труппы Ройстон Малдум поставил «Четыре последних песни» Рихарда Штрауса, работа была показана в театре «Хакин Эмпайр», на Эдинбургском фестивале, в Королевском фестивальном зале. В числе хореографов труппы пожилых был и Марк Болдуин, впоследствии ставший художественным руководителем Rambert Dance Company. Хореограф Барбара Кейн создала для труппы работы в стиле Лои Фуллер и Айседоры Дункан, они были показаны в лондонском Музее Виктории и Альберта. Труппа выступала на парадах в честь праздновании столетия королевы-матери и золотого юбилея царствующей королевы, а в 1995 г. участники Sadler’s Wells Company of Elders снялись в документальном фильме «Потанцуем?». Ответственные, «настоящие» выступления для труппы пожилых — это пример действенного психотерапевтического танца, способствующего интеграции эмоционального и физического состояния личности, часто необходимого пожилым: «я могу, и я нужен людям».

«Kontakthoff Пины Бауш: социальный проект или высокое искусство?» называлась статья Е. Кисеевой в журнале «Художественная культура», дающая двойной положительный ответ на этот вопрос.

Многолетнее художественное исследование старости Кисеева считает новаторским подходом Пины Бауш в танцевальных практиках, предвосхитившим многие

находки Эвы Лилья. Пришедшая к мысли об исчерпанности красоты в поле балета, в 1978 г. Бауш поставила в своем вуппертальском театре спектакль «Kontakthoff» (в буквальном переводе — «Зона контактов»), где обратилась к теме восприятия и переживания возраста. Важно, что пластические диалоги и монологи элегантных мужчин и женщин облекли «кричащие чувства в изящную, корректную форму» [8].

Спустя двадцать лет, в 1998 г., Бауш создала ремейк спектакля с участием пожилых жителей Вуппераля в возрасте от 60 до 80 лет. В 2000 г. появилась постановка «Контактхоф с дамами и господами старше 65». Хореография обрела новые смыслы: «Пожилые кокетки, сексуально поправляющие бретельки и моложаво подтягивающие животы, кажутся трогательными и ранимыми. Комично и одновременно пугающе выглядят респектабельные мужчины, старающиеся ухватить откровенно одетую и потому особо привлекательную женщину. И в то же время из простейших, порой не соответствующих возрасту бытовых движений на сцене рождается глубокий образ наполненный событиями пережитой жизни» [8].

В третий раз хореограф интерпретировала спектакль в 2008 г. с немецкими школьниками 14–18 лет. Фрагменты этой интерпретации вошли в фильм «Мечты о танце». «И вновь оказались перевернутыми привычные эмоциональные ассоциации, связанные с “Контактхоф”», — отмечает Е. Кисеева. «Танец Пины Бауш создает психиатрически точные симулякры человеческих аффектов, неврозов, психозов, фобий, строя эстетику своего тотального театра на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику “человека с улицы”. Противопоставляя классическим представлениям о балете как романтическом воплощении красоты тела, грации движений некрасивое и даже уродливое, грубое, бесстыдное, Пина Бауш создает своего рода постмодернистский антибалет» [9].

Кисеева встраивает проект «Kontakthoff» в феминистский контекст: «... как и для многих феминистских работ, тут характерны острые темы публичного унижения и моральной деградации женщины в мужском политизированном обществе, непонимания обществом внутреннего мира личности, женской отчужденности, бессодержательности и пустоты отношений между супругами» [8] и напоминает, что «Весна священная», «Синяя борода» были посвящены отношениям мужчины и женщины как преступника и жертвы, покупателя и продавца. Что знаменитые «Семь смертных грехов» стали пластическим манифестом феминизма, который развивался в «Kontakthoff» в стремительно развивающихся парадигмах восприятия женщины как «потребляемого потребителя» и борьбы мужского шовинизма с практическим феминизмом. «Kontakthoff» вообще широко ставил вопрос о том, что есть время человеческой жизни. Очевидно и то, что Kontakthoff радикально раздвинул рамки канона телесной красоты.

В 2009 г. спектакль «Работа» с московскими бабушками[3] поставил шведский хореограф Мартин Форсберг. Бабушки были набраны по объявлению в Интернете, требования не были сложными: месяц репетиций, отсутствие страха сцены и профессионального сценического опыта. Участницам спектакля «Работа» Наталье, Людмиле, Елене, Марии, Рите, Юлии в 2009 г. было от 65 до 78.

---

[3] Употребление понятия «бабушка» в России принято с наступлением «третьего возраста», то есть выходом на пенсию, или с появлением внуков, а также связано с самовосприятием и личной самоидентификацией.

Танцовщики Николай Подошва и Роман Андрейкин поднимали на руках Елену Михайлову, сажали ее на «трон» на столе и снова поднимали. Елена Валентиновна не боялась, улыбалась — танцовщики долго обсуждали, как ее нужно поднимать и нести, чтобы было удобно. Илья Беленков и Юрий Чулков бережно усаживали на стулья других. Бабушки — в прошлом два инженера-технолога по керамике, режиссер-постановщик, экономист, врач-терапевт для подростков, конструктор в станкостроении на пенсии — с любопытством вошли в мир современного танцевального искусства. Это не менее смелый опыт по сравнению со спектаклем «Калевала. Генератор» (2007) российского Александра Пепеляева. Пепеляев пригласил в свою постановку девять пожилых финских актрис, когда-то бывших в авангарде финского экспериментального театра, современного танца, перформанса, медиа-арта. Актрисы общались цитатами из песен Beatles (общая память поколения) и творчески интерпретировали национальную культурную память — содержание финского эпоса «Калевала».

Героини спектакля «Работа» добавили в структурно сложную хореографию толику теплых эмоций, выполняя на сцене обычную домашнюю работу. Согревали на плите чай, накрывали на стол, рассказывали о себе, детях, внуках. Мартин Форсберг дал бабушкам возможность двигаться естественно, давая зрителям сравнить естественное движение пожилых и профессиональный танец современных танцовщиков, взятые в рамку сцены.

Мартин Форсберг — первый современный хореограф, кто дал самовыразиться русским бабушкам. «Разница жизненного и телесного опыта, молодого и пожилого — в России самая экстремальная, — говорит Мартин. — Ребята-танцоры родились в СССР, но формировались как личности уже после его распада. С бабушками они живут в одной стране, делят одну землю, но ходят по этой земле с совершенно разным отношением к жизни» [10].

Форсберг дал послушать бабушкам «4.33» Джона Кейджа. Их потрясла тишина, оформленная как художественное произведение. «Мы поняли, что, когда тишина звучит как музыка, интересно вслушаться в случайные шорохи и почувствовать их как музыку. Теперь мы воспринимаем тишину иначе», — говорит Елена Валентиновна [10].

3. Гармонизация памяти

Терапевтической танцевальной работой с пожилыми в настоящее время занимается Ирина Зенкевич — московский преподаватель лечебной физкультуры, много лет посвятившая занятиям художественным движением по методу Л. Н. Алексеевой[4]. Идея свободного танца для всех пропагандирует активное долголетие, борется с устоявшимся в наше время стереотипным пониманием старости как пассивной фазы, периода дожития.

---

[4] Людмила Николаевна Алексеева (1890–1964) — танцовщица, педагог. Начинала карьеру танцовщицы в пластической студии Эллы Рабенек, одной из учениц А. Дункан (1910–1913). Автор термина «ХаГэ» — художественная гимнастика. Представитель новой культуры движения, создатель своей методики «гармонического» или «художественного» движения — в литературе об Алексеевой употребимы все эти определения.

Метод Алексеевой был выбран потому, что свободный танец, в спектр которого попадает художественное движение Алексеевой, не требует специальной подготовки и доступен для пожилого человека. Идеи А. Дункан о слитном, текучем, природном, естественном для тела движении были трансформированы Алексеевой в «художественное движение» (этот термин прижился в сохранившихся студиях в литературе о свободных формах танца), в «художественную гимнастику» для широких слоев населения. В 1924 г. был издан декрет о закрытии пластических студий, усилилась роль спорта в жизни обычного человека, увеличилось количество парадов и спартакиад. Алексеева стала автором термина «ХаГэ», «художественная гимнастика». В «художественном движении», в котором обычные и более сложные гимнастические упражнения оформлены в короткие, имеющие композицию этюды, которые исполняются преимущественно под живой музыкальный аккомпанемент. Так занятия приобретают большее вдохновение и физическое чувствование и проживание музыки.

Естественный подход к движению — основополагающий в алексеевской гимнастике. Учитывается строение тела, функции органов движения и их состояние. Движение слитно и текуче, берет начало в крупных группах мышц, напряжение и расслабление чередуются. Практикуется «пружинная» ходьба, бег, подготавливающие организм занимающихся к возрастающей физической нагрузке и помогающие созданию целостного гармоничного образа тела.

«Я хочу, чтобы занимающиеся приобрели известную прелесть, гармоничность тела, свободу, легкость, пластичность движений, что соответствует психофизическим особенностям женщин. Наши занятия строятся на принципе естественной формы движений, согласно которому все упражнения должны соответствовать как строению тела, так и природным функциям органов движения... все движения слитны, непрерывны, текучи», — призывала Алексеева[5]. Гармонизация естественного движения подходит в работе с пожилыми, что и было применено в практиках Зенкевич.

Научная работа Зенкевич посвящена влиянию гимнастики Алексеевой на пожилых женщин [11], на протяжении нескольких лет она ведет занятия для пожилых при управе московского района «Якиманка». В работе описывается программа физической реабилитации больных с гипертонической болезнью I стадии средствами гармонической гимнастики. Зенкевич считает, что этот метод учит женщин любить физическую культуру и танец, поддерживает их здоровье, повышает жизненный тонус и в силу этого работоспособность. Свою эффективность гармоническая гимнастика доказала испытанием временем — группы, где занимаются «гармонической гимнастикой», «художественным движением», «методом Алексеевой» — все эти названия равно правомерны, — существуют порядка 100 лет.

Алексеева считает гимнастику оптимальным путем соединения жизни и искусства, называет художественное движение методом, гармонизирующим память тел занимающихся: «Художественная гимнастика потому художественна, потому искусство, что урок является не повинностью, а радостью» [12, с. 49].

---

[5] Цит. по: *Фокина Е.* Давайте учиться двигаться! (интервью с Л. Алексеевой) // Советский балет. 1986. № 4. С. 26.

По Алексеевой, не надо владеть сложной техникой, чтобы выразить живую душу музыки, особенно ее живое исполнение. Музыка (для сопровождения занятий используется, как правило, классическая музыка — Моцарт, Бах, Шуберт) настолько сильно действует на человека, что побуждает его к физическому проживанию рождающихся при слушании музыки чувств. Используя обычные общеразвивающие упражнения, Алексеева превращает их в законченные, органически сочетающиеся с музыкой этюды со своей гимнастической и эмоциональной задачей.

И. Зенкевич наблюдает у занимающихся телесные стереотипы негативного переживания своего тела. Приятие своего тела отсутствует практически у всех. Научить пожилую женщину, воспитанную в формально патриархальном советском обществе, дружить со своим телом — целая работа. Но созданная в 1920-х гг. методика Алексеевой, ориентированная на создание «нового человека», в целом справляется с такой задачей даже в поверхностном соприкосновении.

И. Зенкевич объясняет свою работу по канве метода художественного движения: «Первоначальное пожелание женщин было такое: все упражнения делаем на полу, и вообще лучше полежать. Разговоры были про болезни, врачей, очереди в поликлиниках. От танцев тоже поначалу ждали, что их “вылечат”. Понемногу подобные разговоры затихли. Заявления, что прыгать и бегать невозможно, я не принимала. Музыка в алексеевском методе ведет, увлекает, и на второй год занятий, после стабилизирующей лечебной физкультуры бабушки и побежали, и затанцевали.

Общая проблема — больная спина, колени, расширение вен. Конечно, за три года менялся состав группы, но в целом улучшения достигли все. Мы научились не ждать быстрых результатов и регулировать нагрузку. Домашние задания — приседания и отжимания — выполняют не все. “Прописываю” ходьбу пешком, отказ от транспорта, ходьбу по лестнице, пропагандирую “лечение положением” — если человек правильно сидит, лежит, ходит, происходит автоматическое налаживание. Алексеевская гимнастика — это образ жизни, образ мысли, оптимистичный, разумный, гармоничный. Объясняю, что стопа, фундамент ноги, даже уставшая, больная, растоптанная, должна тренироваться, что важно тренировать сильные пальцы ног — прыжками, толчками, бегом, правильной обувью. Восстанавливаем функцию стопы элементарным бегом босиком», — описывает свою методику И. Зенкевич [13].

Важно напомнить, что на занятия приходят женщины, у которых нет не то что сценического опыта, но и большого опыта физического движения, это горожанки с привычкой к «сидячей» работе. Но у них, как у каждого человека, есть опыт и память тела. С этим И. Зенкевич и старается работать. Цель еженедельных занятий — встретиться с памятью своего тела и жить дальше, уважая и принимая весь свой физический опыт. Живот, возможно, деформирован родами, ноги могут быть деформированы стоячей работой — и такое свое тело можно научиться любить. Женщины не могут принять старение, деформацию тела. В танце, основанном на простых гимнастических упражнениях (махи руками, ногами, круговые движения головой, имитация игры в мяч, бег, прыжки), сопровождаемых живой классической музыкой, женщины забывают о возрасте и болезнях — в этот момент память тела трансформируется, меняется ее модальность.

В Европе пожилые рекламируют предметы роскоши. В России в лучшем случае лекарства от ревматизма и зубные протезы, так как в обществе принят умаляющий и потребительский подход к канону женской красоты на фоне общей ничтожной оценки человеческой жизни. Женщины, особенно в пожилом возрасте, остро переживают это и под давлением такой оценки стесняются двигаться естественно.

Чтобы преодолеть стеснение, создать привычку принимать себя в пожилом возрасте, И. Зенкевич убеждает студиек: «Делайте как хотите. Это ваше время, ваше право. Дышите и наслаждайтесь жизнью» [13]. Такая манифестация освобождает от скованности, в танце появляется легкость, грация. Упражнения выводят на другой уровень самовосприятия, дают энергию.

Из других стабильных московских групп, где пожилые занимаются танцем, можно назвать студию художественного движения ЦДУ РАН Инессы Кулагиной и «Вечную молодость» при ансамбле «Айседора» Валентины Рязановой. Кулагина — последователь идей Алексеевой, автор ряда научных статей о ее методе. Студия Кулагиной работает более сорока лет в Доме ученых ЦДУ РАН, где под ее руководством занималась и И. Зенкевич. В нынешнем составе студии И. Кулагиной немало людей, пришедших в период создания студии, они занимаются до сих пор. На примере студийцев можно увидеть, как эффективен метод, по которому вместе могут заниматься молодые и пожилые.

«Художественное движение раскрывает глаза на неисчерпаемое богатство духовного, культурного наследия человечества, как бы приоткрывает завесу, стимулируя к собственному духовному росту и творчеству», — говорит Людмила Бривина, студийка Кулагиной со стажем занятий в несколько десятков лет [14, с. 21].

«Наша танцевальная техника проста и безыскусна, — говорят участницы другой студии свободного танца, группы “Вечная молодость” при ансамбле “Айседора” Валентины Рязановой. — Но в ней оживают фигуры греческих статуй и пламя огня, хороводы пастушек и лепестки роз, детские куклы и снежная метель. Мы любим импровизировать под музыку, вслушиваемся в нее, и она оживает в наших движениях. В танце мы хорошо чувствуем друг друга и соединяемся в живой ансамбль граций. Занятия приносят нам радость, снимают усталость, наполняют душу восторгом, укрепляют и вдохновляют. В танце возникает искра взаимного восторга, любви к музыке и миру вокруг. ... Жизнь вдруг начинает искриться красками детства и юности, превращается в легкую музыкальную игру, которая обновляет и омолаживает, приносит надежду и веру в будущее» [15, с. 29].

Несмотря на то что «алексеевки» считают себя последовательницами не Айседоры Дункан, а ее сестры Элизабет Дункан и ее берлинской школы и проповедуют самостоятельную трансформацию себя в «нового человека», как это присуще конструктивистской парадигме 1920-х гг., занятия современных «дунканисток» и «алексеевок» сходятся в вопросах реабилитирующей работы с памятью тела.

Л. Алексеева предостерегала своих пожилых учениц от сценических показов и сценической рефлексии: «Правильный и регулярный тренаж не только способствует здоровью и улучшает внешние данные, но в какой-то степени развивает и моторные способности, однако чудес не делает. Поэтому ощутимые занятия

общеразвивающей гимнастикой, приятные самим занимающимся, видные врачу, педагогу и товарищам по группе, все же не могут быть достаточными для того, чтобы немолодые и не очень способные женщины смогли выполнять эффектные "трудности", обязательные для гимнастических соревнований» [12, с. 33], однако ориентация на лабораторность метода, в котором выступления на сцене — не главное, не повлияла на его популярность.

Как мы видим, подходы в танцевально-двигательной работе с пожилыми могут быть разными, но в каждом описанном случае первостепенен факт интереса к психосоматике пожилых, к памяти их тел. Хореографы и педагоги, заинтересованные практиками с участием пожилых людей, стремятся к проявлению душевного и телесного опыта в ослабленном временем теле благодаря современному синтезу знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мировая статистика здравоохранения 2014 г.: значительный рост продолжительности жизни // Официальный сайт ВОЗ. URL: http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2014/world-health-statistics-2014/ru/ (дата обращения: 22.07.2014).

2. *Нора П.* Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция — память. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 20.

3. *Olsen A.* Been Seen, Been Moved, Authentic Movement and Performance // Contact Quaterly. 1993. Vol. 18. № 1. Winter-Spring. P. 46–53.

4. *Керсмакер Анна Тереза де.* Три дня до Дня танца. Обращение Анны Терезы де Керсмакер (2011) // Roomfor.ru. URL: http://roomfor.ru/2011-dance-day-de-keersmaeker-speech/ (дата обращения: 29.06.2014).

5. Архив Эвы Лилья // Efva Lilja. URL: http://www.efvalilja.se/page.php?id=archive&lang=eng (дата обращения: 22.12.2014).

6. *Гердт О.* Зрителя обидеть может каждый // Dance-net.artinfo.ru. URL: http://dance-net.artinfo.ru/ru/action/archive.text?id=271 (дата обращения: 10.09.2015).

7. *Lilja E.* Movement as the memory of the body. New choreographic work for the stage. Stochholm, 2006. 164 p.

8. *Кисеева Е. В.* «Kontakthoff» Пины Бауш: социальный проект или высокое искусство? // Художественная культура. Электронный журнал. URL: http://sias.ru/magazine/vypusk-2/istoriya-i-sovremennost/511.html (дата обращения: 17.05.2014).

9. *Меликова А.* «Пина 3D» // Openspace.ru. URL: http://www.Openspace.Ru/Cinema/Events/Details/23840/ (дата обращения 30.07.2014).

10. *Васенина Е.* Мартин Форсберг, хореограф, и его бабушки // Новая газета. 2007. 31 июля. № 82. С. 18.

11. *Зенкевич И.* Физическая реабилитация женщин 45–55 лет с гипертонической болезнью первой стадии, основанная на методе художественного движения Л. Алексеевой: выпускная квалификационная работа. М.: РГУФКСиТ, ИПКиППК, 2011. 116 с.

12. *Алексеева Л.* Из тетрадей // Двигаться и думать: Сборник материалов. М.: [б.и.], 2000. 124 с.

13. Запись беседы с И. Зенкевич. 10 апр.еля 2014. Архив Е. В. Васениной.

14. *Кулагина И. Е.* Школа движения Людмилы Алексеевой. К 120-летию со дня рождения (1890–1964). М.: Студия художественного движения, 2010. С. 21.

15 *Сироткина И. Е.* Московское действо. К 100-летию первого выступления Айседоры Дункан. М.: Фонд «Социальная альтернатива», 2005. С. 29.

УДК 792.8

Т. В. Гордеева

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПИНЫ БАУШ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРАКТИК В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В 80-х гг. XX в. в художественной структуре современного танца появляется новая фигура, роль которой сложно определяется среди привычных участников хореографического процесса — автора, исполнителя, композитора, сценографа, художника — и по-разному называется: танцдраматург, ментор, куратор, «внешний глаз». Актуальность присутствия фигуры танцевального драматурга в художественном процессе по сей день сохраняется. Более того, представляется, что именно проникновение теоретического дискурса интердисциплинарности в практический повлияло на утверждение статуса танца как независимого направления современного искусства на Западе.

Анализируя ситуацию в современном российском сценическом танце, необходимо признать, что подобная роль остается не вполне освоенной. В данной статье мы попытаемся раскрыть возможные способы коммуникации внутри художественного процесса между хореографом и танцдраматургом и аргументировать их важность. История подобного взаимодействия начинается с хорошо всем известного сотрудничества немецкого хореографа Пины Бауш, открывшей танцевальному миру направление танцтеатра, и драматурга Раймунда Хохе (Raimund Hoghe) в 1980–1989 гг. Мы обратились к работам теоретиков современного танца и танцдраматургов Бойяны Кунст (Bojana Kunst), Андре Липецки (Andre Lepecki), Иероена Петерса (Jeroen Peeters) и Синн К. Берндт (Synne K. Behrndt). Исследуя контекст современного российского танца, кажется важным представить проект «Моменты» хореографа Ольги Цветковой, в рамках которого подобное сотрудничество было, на наш взгляд, реализовано в полной мере.

Драматургия в танце никогда не являлась общепринятой формой. Сотрудничество Р. Хохе с Бауш — один из первых примеров использования драматургического подхода в области танца. Сущностные характеристики нового вида сотрудничества отражают социокультурный и экономический контекст постфордовского периода развития капиталистического общества, где на переднем плане — интеллектуальный труд, эффективность которого зависит от уровня взаимодействия представителей различных дисциплин. Б. Кунст отмечает, что «приход драматурга в танец может рассматриваться как последствие изменений в политической экономии труда, где доминирует производство языка, контекстов, познавательных и аффективных способностей человека» [1, с. 80].

Дискуссия о драматургическом процессе проявилась в момент усложнения понятия «танец» в современном дискурсе. По словам А. Липецки, «движение тела», на котором основывается идентификация танца как автономной художественной

формы, теряет очевидность в композиционных практиках хореографов последних двадцати пяти лет [2, с. 29]. Ван Керкховен (Van Kerkhoven) замечает, что драматургия и драматург отражают внутреннюю потребность танца в формировании большей четкости и интегрированности теоретической и концептуальной проблематики [3, с. 189]. Взаимодействие с теоретическим дискурсом раскрыло широкий спектр новых подходов в танце, которые оказали воздействие на классические концепции хореографии, на приоритет содержания и критические споры вокруг работ. Хореографы и танцхудожники становятся заинтересованными в интегрированности критического прочтения и интерпретации тела, движения, хореографии, а также в тех способах, которые их оформляют внутри танцевальной практики. Взаимодействие с мультидисциплинарными нарративными структурами, тематическими, эмоциональными и концептуальными исследованиями, политизированность и интерес к содержанию объединяют хореографов и танцевальные компании широкого художественного диапазона: Алан Платель (Alain Platel), Сиди Ларби Черкауи (Sidi Larbi Cherkaoui) и «Ле Балет Си де ла Би» (Les Ballets C de la B), Вим Вандекейбус (Wim Vandekeybus) и Ультима Вез (Ultima Vez), Уилли Дорнер (Willie Dorner), Вера Мантеро (Vera Mantero), Мег Стюарт (Meg Stuart) и Дэмеджд Гудс (Damaged Goods), Ян Лоуэрс (Jan Lauwers) и «Ниидкомпани» (Needcompany), Ян Фабр (Jan Fabr) и некоторые произведения Розас (Rosas) и Анны Терезы де Кеерсмейкер (Anne Teresa de Keersmaeker).

Интерес к драматургии отмечает момент абсорбирования критического дискурса в художественный процесс, «дестабилизации распределения сил между творением и дискурсом (обычно танцевально-критическим)» [3, с. 188]. Решение П. Бауш вовлечь танцовщиков в создание драматургии спектакля, то есть не размещать в их телах свою хореографию, а спросить их мнение, отмечается теоретиками как важнейшее качество ее творчества. С одной стороны, это переопределяет хореографический материал, который больше не является началом для композиции, с другой — танцовщики становятся соавторами [3, с. 189]. Это значит, что нарративы, динамика, воображение танцовщиков и всего постановочного ансамбля формируют саму драматургию, поворачивая ее в сторону исследования человеческих взаимоотношений, гендера, механизмов идентификации и иерархии власти.

Модернистская теория критицизма с присущей ей тенденцией разделения труда приобретает в случае с танцем форму эпистемологической стабильности. Категоричное разделение между автономным танцем и каждодневным использованием тела охраняется критиком, который объясняет, что является танцем, а что нет и каково его значение. «Сила капитала, — как пишет А. Липецки, — выплавляет новые формы альянса между хореографом и теоретиком, программным директором и критиком, танцором и драматургом» [2, с. 29]. П. Бауш, вступая в диалог с исполнителем, начинает новую эру, в которой танцовщики, драматург, дизайнер разделяют с хореографом одну и ту же позицию «отправления от неизвестного». Эпистемологическая стабильность обороняется, чтобы избежать нарушения чистоты эстетических идеалов. Таким образом, встает вопрос о новой динамике в этическом и критическом дискурсе в танце и танцевальной продукции.

С. К. Берндт обращает внимание на то, что драматургическая интерпретация не обладает деконструктивной установкой. Драматургия не делает танец лучше, а скорее указывает на то, что явное внимание к драматургии способствует видоизменению отношения к художественным процессам [см.: 3, с. 189].

Танец часто не имеет утвержденной структуры, и драматургия вследствие этого формируется и развивается вместе с процессом работы. Из-за зависящей от обстоятельств и экспериментальной сущности драматургии в фокусе оказывается идея становления через практику — сегодня столько же различных пониманий этих процессов, сколько и драматургов. По мнению Бойяны Бауэр (Bojana Bauer), состоящий из различных описаний форм драматургии драматургический дискурс обращает внимание на обсуждение вопроса о жесткости модели драматургии и универсальности ее методов [3, с. 187]. Петерс так описывает традиционную идею о роли драматургии: производство значения осуществляется через оформление движенческого материала, добавление контекста и «раскрашивание» дискурсом. Подобный взгляд воспроизводит модернистскую специализацию, характеристики которой — разделение практики и теории, дистрибуция знания (и, значит, власти) как основы четких ролей хореографа и драматурга [см.: 4, с. 132].

Созвучно с этим замечание Ж. М. Адольфа: «Не редкостью является восприятие роли драматурга как защитника или хранителя Грааля, то есть как проявления внешней авторитарности, наделяющей значением и высказывающей коррективные суждения» [3, с. 190]. В этом случае драматург смотрит на работу через определенный набор ценностей. Но тот факт, что исторически драматург ассоциировался с особым видом власти и силы, объясняет утверждение о роли драматурга с характерными для нее объективностью, знанием, универсальностью зрительской перспективы и ответственностью за выполнение запланированной идеи.

Исследуя и открывая новые концепции присутствия драматурга, «драматургического тела» в художественном процессе, танец располагает возможностью для утверждения новой формы драматургической практики, несущей не одно лишь интеллектуальное значение. Его роль не учить или знать ответы — драматург побуждает артиста и его воображение к рефлективным процессам [3, с. 195]. В связи с этим кажется необходимым осознание того, что драматург удерживает сложную картину всего как целого и создает пространство для сомнений, предусматривающее погружение в исследование в рамках художественного процесса.

В хореографическом дискурсе формируется вопрос о различии между драматургом, драматургией и драматургическим мышлением. Жан Марк Адольф обращается к драматургическому мышлению, на которое оказывают влияние различные виды сотрудничества. Такие, например, как влияние композиторов Джона Кейджа и Джаспера Джонса на Мерса Кэнингема, а визуального артиста Кристиана Болтански (Christian Boltanski) — на Доминика Багуэ в «Прыжке ангела» (Le Saut de l'ange) [3, с. 190]. Драматургия — естественная часть групповой динамики и творческого процесса. В некоторых процессах композитор или репетитор могут быть названы драматургами, что влияет на создание демократизированного

пространства, где творческий процесс разделен между всеми участниками. При этом отсутствие четких рамок сотрудничества и участия танцдраматурга поднимает вопрос об их квалификации.

Хейди Джилпин (Heidi Gilpin), работавшая с Уильямом Форсайтом, описывает свою драматургическую практику как помощь в переводе идей в лингвистический, математический, научный дискурс или как создание общей с хореографом почвы для плодотворного взаимодействия их общих увлечений [5].

А. Липецки, работавший с Мег Стюарт (Meg Stuart), Франциско Камачо (Francisco Camacho), Верой Мантеро (Vera Mantero), говорит, что иногда хореограф просит танцдраматурга сидеть в зале постоянно, спрашивает, что видел танцдраматург, что происходит в той или иной сцене. После чего он «выступает с метафорическим взрывом» [5] или пытается находить связи, отношения. В конце результаты работы драматурга и хореографа могут объединяться для придания цельности спектаклю.

Иеруен Петерс описывает творческий процесс Бориса Шармаца как сфокусированный «на исследовании материала как такового, что вызывает сопротивление драматургии как дидактическому инструменту, достигающему зрителя, и разрушает ее определенность как чего-то ясного и фиксированного» [4, с. 132]. Вопросы, которые Петерс ставит себе как драматург: как через материал можно исследовать внутреннюю логику работы; может ли материал иметь право сам по себе трансформироваться в драматургическую стратегию, и если да — то как это происходит; что представляет собой идея «материала».

В Бельгии и Германии драматург «принадлежит» определенному месту, театру. Устанавливается драматургическая политика на один сезон, что трансформирует драматурга в программного директора [см.: 6]. Во Франции вообще не существует разделение функции хореографа на две: хореограф ответственен за все [см.: 5].

В российском контексте подробного анализа коммуникации внутри художественного процесса и исследования дискурса танцдраматургии не производилось. Возможно, современный танец, появившийся в российском культурном пространстве в конце 80-х г. XX в., имеет схожий с французским путь — «делать театр, только без слов, выразительно и привнося что-то такое, чего не ищет театр» [5]. Но интересные примеры коммуникационной модели имели место и в недавней истории российского танца. Например, сотрудничество Театра танца Игуан, Михаила Иванова и Нины Гастевой и поэта Аркадия Драгомощенко в Санкт-Петербурге в конце 90-х; коллаборация режиссера и драматурга Бориса Павловича и хореографа Ирины Бреженевой (проект «Миграция») в Кировском государственном ТЮЗе «Театр на Спасской» (спектакль «Минус версия», 2009); работа драматурга Екатерины Бондаренко и компании «Диалог Данс» (Кострома — Москва) в Московском Гоголь-центре (спектакль «Неврастения», 2013); художественная практика резидентов «Актового Зала», площадки Центра танца и перформанса «Цех» (Москва) в период 2006–2012 гг., которая включала обязательное присутствие «внешнего глаза» коллег из театрального сообщества в процессе подготовки к выпуску спектакля.

Уникальным с точки зрения построения коллаборативного процесса является танцевальный проект, осуществленный в рамках «Резиденции Blackbox #2» (2014–2015) театрального Центра им. Вс. Мейерхольда в Москве, премьерный показ которого состоялся там же в ноябре 2014 г. Вокруг хореографа Ольги Цветковой, закончившей отделение хореографии Школы нового танцевального развития (SNDO) Высшей академии искусств Нидерландов в 2014 г., собралась команда единомышленников. Правила, формирующие структуру постановки, обнаруживались в ходе самого репетиционного процесса. Очевидно, что хореограф выбрала не авторитарный путь работы с исполнителями над движенческим материалом. Она не создавала для них движений. Драматург Михаил Дурненков в результате отказался от использования жесткой текстуальной структуры и не написал пьесы, точно так же как и композитор Владимир Горлинский — фиксированного музыкального материала для спектакля. Исполнители, не танцовщики по профессии, Анна Хлесткина, Павел Меликидис, Алиса Мелиоранская, Виталий Боровик, погружались в телесные и движенческие практики существования и взаимодействия в импровизационной структуре. В этом им также помогали художник по звуку Олег Макаров и художник-дизайнер Константин Липатов. Структура спектакля абстрактна, предполагается, что наполнение исполнителями каждый раз будет отражаться на ощущении его новизны. Задача Ольги, ее интерес — «найти способ превратить каждого зрителя в фотографа без фотоаппарата, которому постоянно хочется нажать на кнопку остановки времени, чтобы успеть полностью прочувствовать постоянно ускользающий момент», и связанное с этим «исследование состояния повышенной чувствительности артистов как к своему внутреннему состоянию, так и к внешней среде». Одной из главных задач, по мнению автора, стала выработка «способности постоянно находиться в состоянии незнания будущего и максимально сильном проживании каждого мгновения настоящего»[1].

Михаил Дурненков описывает свою работу танцдраматурга так: «Больше всего это похоже на распознавание облаков. Хореограф и танцоры нагоняют много-много пара, а потом драматург приходит, смотрит и говорит: “Это похоже на пианино или на зонт. Да, это похоже и на пианино, и на зонт, но давайте решим, нам вообще нужен зонт?” То есть это про смысл и структуру».

Отвечая на вопрос о своей композиторской практике в данном проекте, Владимир Горлинский пояснил, что основывался в своих решениях на музыкальных законах. Структура драматургического построения разворачивалась поэтапно: сначала были идеи «о самоустранении из процесса создания формы, попытка оставить ее не полностью завершенной». (ограниченная алеаторика в музыке); потом было решено разделить все выступление на блоки, смена которых регулировалась в режиме реального времени, для этого этапа была создана звуковая среда, имитирующая шумы во время репетиций; наконец, композитор и художник по звуку принимали непосредственное участие, создавая звуковую

[1] Здесь и далее в статье использованы материалы из переписки автора с участниками проекта «Моменты».

импровизацию, которая протекала параллельно с действиями исполнителей (Владимир Горлинский — на гитаре, Олег Макаров — на электронике) и происходила от желания «создать два потока, “говорящих” об одном, но разными средствами и в некотором несовпадении времени».

Отличительной особенностью создания проекта являлось рефлексивное погружение в художественный процесс, осмысление, обсуждение, выработка общей и приемлемой для всех участников концепции, драматургических рамок репрезентации, визуального и звукового оформления. В основе работы над движенческим материалом лежали импровизационные практики, сфокусированные на ощущениях тела, внимании, осознании пространства и строгом соблюдении ограничений. Выбранный формат репрезентации — телесное погружение зрителя — стал своеобразным разогревом к восприятию до спектакля и обсуждению после. Расположение зрительских мест по четыре стороны от сцены и длительное отсутствие затемнения над зрительской частью так, что можно было видеть сидящих напротив, — соответствовало форме, проявленной в подготовительном процессе. Таким образом, авторы создавали ситуацию, адекватную для формирования определенного режима зрительского восприятия, задача которой — сдвиг от контекста сюжета, логически осмысленной смены сцен и событий, к контексту со-присутствия с живой текстурой происходящего, изнутри формулирующей свои законы и правила восприятия.

Имя Пины Бауш — одно из самых узнаваемых и искренне почитаемых в широком кругу ценителей и любителей разных видов искусства. Кажется бесспорным, что ее творчество как ничто другое повлияло на статус современного танца, театра танца в иерархии исполнительских искусств. В то же время в художественной практике Бауш обнаружились характеристики, задавшие новый вектор развития современного танца, что привело к изменению формата его самоидентификации как вида танцевального исполнительского искусства. Б. Кунст пишет о том, что фокус на ориентированные на процесс методы работы связан с более широким экономическим и культурным подходом, с нематериальным трудом вообще: «На передний план... в современном танце последних двух десятилетий выходит мультилог и плюралистическая ориентация самого процесса художественной работы, его аффективное, лингвистическое и когнитивное измерения, которые в важной степени способствуют и формируют контекст репрезентации и институциализации танца» [1, с. 81].

Рабочий процесс современного танца близко связан с коллаборативным режимом временного сообщества. Возможно, что привлечение внимания российских танцевальных художников и хореографов к ценностям коллективной установки художественного процесса и интеграции в процесс интердисциплинарных сил, когда «художник... оказывается в ситуации между искусствами или в ситуации всех искусств одновременно» [7, с. 210], будет содействовать, с одной стороны, росту творческого самосознания, придавать уверенность в диалоге с различными общественными структурами, с другой — ускорению чрезвычайно замедленного темпа институциализации современного танца в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kunst B.* The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary // Dance Performance Research. 2009. Vol. 3. № 14. P. 80–87.

2. *Lipecki A.* Dance without distance // Ballett international / Tanz aktuell. 2001. Feb. № 2. P. 29–31.

3. *Behrndt S. K.* Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking // Contemporary Theatre Review. 2010. Vol. 2. № 20. P. 185–196.

4. *Peeters J.* Heterogeneous Dramaturgies // Maska. 2010. Sum. № 25 P. 131–132.

5. *De Lahunta S.* Dance Dramaturgy: speculations and reflections [Электронный ресурс]. URL: http://sarma.be/docs/2869 (дата обращения: 05.03.2015).

6. *Charmatz B., Launay I.* Dramaturgy [Электронный ресурс]. URL: http://sarma.be/docs/2904 (дата обращения: 05.03.2015).

7. *Меньшиков Л. А.* Интермедиа как синтез искусств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.

УКД 18 «Эстетика»

Д. А. Ольшанский

ТЕЛО И ПЛОТЬ В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ ПИНЫ БАУШ

> Тело словно уничтожается, сжигается, и перед зрителями предстает только серия зрительных импульсов, это via negativa, то есть не суммирование имений, а устранение препятствий.
>
> *Е. Гротовский*

Машинерия классического балета

Классический танец представлял собой строгую знаковую систему, в которой грамматика была четко прописана и выверена годами, существовал определенный словарь, как обозначить и выразить пластически то или иное чувство, эмоцию, желание. И только владея ключом этого кода, человек мог получить эстетическое удовольствие от этого танца, то есть расшифровать заложенный постановщиком смысл, получить его сообщение. Поэтому классическая хореография работает только со средствами выразительности, но не задает вопрос о кодировке. И очарование ее заключалось именно в выверенности, отточенности и механистичности этой семантики. В этом случае мы можем поставить знак равенства между красотой и техничностью: прекрасно то, что совершенно. Такова формула новоевропейской эстетики.

Неудивительно, что классический балет родился в ту же эпоху, что и концепция Ламетри[1] о человеке-машине. Танец стал способом технического совершенствования тела и превращения его в машину, которая лишена плоти и влечений. Из классического танца плоть полностью устранена. Даже само тело балерины демонстрирует подчинение дисциплине и подавление, умерщвление плоти. Возможно, классический балет захватывает именно тем, что представляет нам тело, затронутое смертью. Уже с XVIII в. бытует метафора балета как «ожившей скульптуры», то есть чего-то неживого, ставшего живым в результате вдохновения.

Возвращение вытесненного

Направление контемпорари, напротив, возникло в эпоху крушения метафизики, когда философия искусства перестала оперировать бинарными оппозициями «прекрасное» и «безобразное», «низменное» и «возвышенное», «живое» и «искусственное». Поэтому одну из основных своих задач контемпорари-данс видит в том, чтобы вернуть плоть в искусство, дать ей место, дать ей голос, пространство

---

[1] Жюльен Офре де Ламетри (1709–1751) — французский врач и философ-материалист.

и время. Это же делают, например, Бэкон и Хёрст в живописи. Такова акустическая поэзия, в фокусе внимания которой находится голос, а не слово, материальность языка (дыхание, тон, акустика), а не его семантика.

Подобное же мы видим и в хореографии, где целью является не отточить до совершенства и полностью вытеснить плоть, а найти в танце адекватные выразительные средства для нее. Позволить плоти присутствовать на сцене — вот чем занимаются различные направления современного танца.

Контемпорари работает не со средствами выразительности, а с кодировками, он находит способ репрезентовать тело, создать для него удобоваримый концепт. Задача это не столько техническая, сколько демиургическая: современным хореографам в прямом смысле слова предстоит создать тело. Иными словами, современный танец не отрицает классический балет, а переводит кинетическое искусство в совершенно иную плоскость — плоскость тела.

Поэтому вопрос «что ты почувствовал?» или «что ты понял?» более не задают зрителю, потому что это вопрос к тому, кто декодирует послания постановщика. Современного зрителя нужно спрашивать о том, произошла ли его встреча с телом. И какова она была? Задача искусства в том, чтобы эту встречу организовать.

Не-язычество плоти

Пина Бауш одной из первых предприняла попытку по концептуализации плоти на сцене. Фильм Вима Вендерса «Пина» (2011) как раз показывает нам, что работает она не с техникой, а с кодировкой, с изобретением нового языка для выражения тела. «Познакомившись с Пиной, — говорит Рут Амаранте, — я наконец обрела язык. До нее я не знала, как говорить»[2]. В этом и состоит главное отличие классического танца от современного: классики знают, как говорить, они имеют грамматику о соревнуются в мастерстве и технике выразительности, а перед танцором контемпорари стоит задача изобрести язык, создать его с нуля — чтобы обнаружить то, что принципиально не может быть в этом языке высказано, нащупать невыразимость плоти.

Для этого, конечно, необходимо поломать ту по умолчанию инсталлированную нам логику восприятия своей телесности, которую мы получили в наследие от новоевропейской метафизики. Ту оптику тела, которая кажется нам априорной. Задача современного балета состоит не в том, чтобы найти новую языковую формацию для тела, а в том, чтобы обнаружить те регионы плоти, которые принципиально не схватываемы в языке и чужды проникновению взгляда. Те объекты влечения, которые никогда не соприкасались с означающим, это экспедиция должна открыть *не-язычество плоти*. Голос-вне-языка, взгляд-вне-глаза, плоть-вне-тела — вот те объекты, с которыми работает современный танец.

---

[2] Здесь и далее цитируется документальный фильм В. Вендерса (реж. и автор сценария) «Пина» (Pina), также «Пина. Танец страсти». Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE, Tanztheater Wuppertal, L'Arche Editeur, Pina Bausch Foundation, Pictorion das Werk, Recorded Picture Company (RPC) (2011).

Тело как причина движения

В наследство от новоевропейской метафизики нам досталось понимание тела как целостного и автономного организма. Отсюда происходит миф о танцоре как сверхчеловеке, несущем в себе полноту бытия и делящемся избытком этой энергии со своими зрителями, захватывая их своей аурой. Пина Бауш представляет нам совершенно иной концепт: танцор расщеплен. Он выходит на сцену именно потому, что ему чего-то не хватает, и движется он по направлению к своему объекту. Его движение продиктовано не божественным вдохновением или аполлонической полнотой, а как раз наоборот: нехваткой и отброшенностью танцора, его расщепленностью и влечением к объекту. Из Аристотеля мы знаем, что целостное тело было бы неподвижно, а если оно движется, значит, оно лишено полноты. Так и тело танцора, по версии Пины Бауш, лишено целостности, но может обрести ее в танце. Поэтому задача хореографа и заключается в том, чтобы открыть причину движения — тело. Отсюда и всем известный афоризм: «Меня не интересует, как люди движутся, меня интересует то, что ими движет». Техника движений вторична.

Бенедикт Биллет говорит: «Пина Бауш двигалась так, словно у нее распорот живот», то есть ее тело было лишено целостности, разомкнуто в сторону объекта влечения. Ее тело свободно от целостности и не сковано гармонией пропорций, она может двигаться, чтобы восполнить свою утрату. Поэтому и ее танец — не сообщение или способ передать что-то зрителю, а способ восполнить телесную нехватку. Танец не является высказыванием, а напротив, способом развоплощения собственной плоти. Танцор выходит на сцену, чтобы встретиться со своим телом.

Во-вторых, декартовская метафизика говорит нам о теле как «самопрозрачном» объекте: разум может владеть телом, контролировать его члены, отслеживать его импульсы, планировать и предсказывать его поступки. Такова же была классическая метафизика телесности, которая и породила представление о человеке-машине. Кстати, и современная медицина, какой мы видим ее сегодня, обязана своим появлением концепции тела, подчиняющегося разуму (в отличие, например, от средневековой медицины, которая полагала, что на некоторые процессы в теле не способен повлиять даже Бог). Контемпорари-данс отчасти возвращает нас к доклассическому пониманию тела как загадки, тела как чуда, которое может не подчиняться рацио и способно выпадать из поля зрения. Не всякое тело можно увидеть, и не всякое движение очевидно.

Рут Амаранте говорит: «Единственное замечание, которое Пина мне дала за двадцать лет, — это *ты должна немного сойти с ума* (курсив мой. — *Д. О.*)». То есть танцовщику необходимо вывести тело из-под диктата сознания, отказаться от идеи гармонии, связности и целостности. Или, словами Ларса фон Триера, «открыть в себе внутреннего идиота». Этот «внутренний идиот» должен быть не просто антитезой классической традиции (как, например, театр Ежи Гротовского декларирует свою оппозиционность «богатому театру»), а создавать опыт вненахождения и несводимости плоти к структуре тела.

Об этом говорит сама Пина Бауш, когда рассказывает, как она ставила перформанс «Кафе Мюллер»: «Я почувствовала, что мои движения формальны, и тогда я стала танцевать с закрытыми глазами, для того чтобы сохранить ощущение тела изнутри. И тогда я увидела, что под закрытыми веками я вижу образы, которые позволили мне вернуть это ощущение», — говорит Пина. Таким образом, она показывает нам опыт развоплощения тела, выпадания его из-под внешнего взгляда и обретения внутреннего видения. Она стремится к тому, чтобы движение тела было рассеяно, а образ тела не схватывался взглядом. Это позволяло ее танцу избежать технической монотонности классического балета и отказаться от метафизического представления о теле как о мышцах, подчиненных замыслу.

В-третьих, классический балет считал тело знаковой системой, при помощи которой танцор выражает некоторое значение. Танцуя партию лебедя, танцор пытался походить на лебедя, своим телом повторять пластику лебедя, своими движениями передать чувства этого лебедя. То есть тело танцора являлось лишь выразительным средством для какой-то идеи, но само не являлось этой идеей. Замысел танца всегда находился за пределами самого тела, тело было лишь инструментом. Контемпорари-данс ставит перед собой задачу открыть тело как собственную знаковую систему. Поэтому в современной хореографии тело перестало быть средством для передачи чувств и значений, а само стало кладезем значений и субъектом искусства.

Само тело стало источником танца, поэтому и танцор на сцене не изображает вымышленный образ, а представляет собственную плоть, ее законы, ее механику, ее семиотику. Если возможно проводить такое противопоставление, то современный танцор исполнил бы не танец лебедя, а то как «мое тело хочет стать лебедем» или «как *лебединится* мое тело». Доминик Мерси говорит об этом: «Нужно не изображать Луну, а танцевать так, чтобы видеть перед собой Луну». То есть он обозначает принципиальный шаг, который делает Пина Бауш: шаг от означивания к выражению.

Направление контемпорари предлагает отказаться от классической семиотики танца, в которой движение тела выражает чувство, намерение или идею. Для контемпорари важно увидеть движение как таковое. Движение, отсылающее не к чему-то внешнему и создающему какой-то образ, а к материи самого тела. Поэтому на сцене мы часто встречаем тело-без-образа, которое может пугать, дезориентировать, тревожить, то есть разрушать наши метафизические представления о теле, сформированные классическим картезианством. «Танец должен пугать», — говорила Пина Бауш одной из своих учениц.

Тело как выражающее

Пина Бауш показывает нам пример выхода из классической семиотики, заданной бинарностью «означающее/означаемое», она открывает для зрителей регистры тела, которые не редуцируем ни к первому, ни ко второму. С одной стороны, ее танцоры не выражают при помощи тела некого замысла или сверхидеи,

но, с другой стороны, и пространная пластика не является самоцелью ее танца, иначе она ничем не отличалась бы от гимнастики. Танец ничего не сообщает, он выражает. Выражает опыт демонтажа и пересборки нашей собственной телесности.

Даже сегодня многие хореографы не уделяют внимания этому регистру реального, полагают, что тело прозрачно для понимания, а танец, дескать, является универсальный языком, понятным всем без слов, поэтому он не нуждается ни в переводе, ни в толкованиях. Опыт контемпорари показывает нам, что ничего подобного нет. Не существует никаких общечеловеческих законов восприятия, и чего-то самоочевидного для всех зрителей на сцене происходить не может. Событие тела всегда уникально и лежит вообще в другой плоскости, нежели сообщение и понимание. Поэтому перед танцорами контемпорари стоит задача не донести что-либо до зрителя, а демонтировать его представления о телесности.

Орфей и Эвридика

Образец такого демонтажа мы встречаем, например, в балете «Орфей и Эвридика» (1975), где тело представлено в разных измерениях: герой танцует, а героиня поет. Они словно и не взаимодействуют друг с другом, не составляют дуэта, между ними нет не только конфликта, но и точек встречи. Объект-голос и объект-плоть находятся в принципиально разных регистрах, между которыми нет точек скрепки, но их необходимо создать. В этом драматическая задача Орфея, и в этом антропологический проект Пины Бауш.

Хореограф деконструирует представления о любви как обретении единства, или идиллической гармонии двух энергий, а представляет ее как событие невстречи мужского и женского, плотского и голосового; именно эта невозможность встречи и является условием любви. Влечения, которые никогда не пересекутся, но имеют возможность сосуществовать и взаимодействовать друг с другом, находясь в разных плоскостях. И там, где один ждет ответа, — он никогда его не получит, потому что ответ этот приходит к нему совершенно в другой плоскости. Именно о таком опыте любви как бытия рядом без обладания и диалога и дает нам понятие миф об Орфее и Эвридике.

Кроме того, любовь расщепляет человека, лишает его тождественности и единства, любящий уже не принадлежит самому себе и теряет свою целостность. Любящий перестает быть единичным существом и начинает бытийствовать во множественном числе. Он открывает в себе разность нескольких своих природ. Невозможность сложения с другим вынуждает его обрести разность внутри самого себя. Такова арифметика любовного акта.

На это указывает и Бланшо[3] в своей книге «Взгляд Орфея»: только акт отрицания себя и отрицания условий договора может стать моментом совершения любовного акта. Другого невозможно обрести, но рядом с ним можно быть, бес-

[3] Морис Бланшо (1907–2003) — французский писатель, мыслитель-эссеист.

конечно открывая и утверждая свою множественность. Другой никогда не будет твоим, но именно в нем ты обретаешь основу своего бытия. Только в аннигиляции собственного «я» можно создать не-встречу с другим. В этом смысле акт любви и есть акт невозможного. Об этом невозможном и в то же время неизбежном событии любви тела и идет речь в балете Пины Бауш «Орфей и Эвридика».

Принципиальное отличие техники Пины Бауш от классического балета заключается в том, что тело в ее танце становится не выразительным средством, а источником выражения, не средством передачи значений, а преодолением любых значений. Тело для нее — это не означающее, а выражающее. В этом заключается революция в семиотике танца, которой мы обязаны современному танцу. Не тело встраивается в знаковую систему, в которой, например, вставание на колени означает раскаяние, а поднятые вверх руки означают обращение к высшим силам. А напротив, плоть выпадает из любой знаковой системы и в принципе не сводима к означающему. Целью проекта контемпорари является демонтаж классической телесности и перезапись метафизического уравнения, в котором плоть + знак = тело.

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. К. ГЛАЗУНОВА

УДК: 78.071.1

Т. В. Букина

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ РЕПУТАЦИИ А. К. ГЛАЗУНОВА (социологический взгляд)

В музыкальном Петербурге конца XIX — начала XX вв. фигура А. К. Глазунова была окружена ореолом особого почтения. Удостоившись чести стать первым выборным директором столичной консерватории (после получения ею автономии от РМО) и удерживая эти полномочия в течение 30 лет до своей смерти (формально сохраняя их и в эмиграции), он обладал в глазах коллег феноменальным профессиональным авторитетом. Среди свидетельств авторитетности Глазунова особенно знаменательны присуждение ему степени Доктора Музыки Оксфордского и Кембриджского университетов (1907), членство в Лондонском Филармоническом обществе, создание в 1919 г. в Петрограде квартета его имени, приглашение возглавить Русскую консерваторию в Париже в 1930-е гг., а также факт водружения бюста композитора в холле консерватории ещё в бытность его директором.

На рубеже столетий, в эпоху европейского увлечения русским искусством, сочинения Глазунова активно презентовали русскую композиторскую школу на Западе. Помимо гастролей композитора в Веймаре (1884), Париже (1889, 1907), Лондоне (1896, 1902, 1906), бельгийском Остенде (1907), его «Торжественный марш» ор. 40 прозвучал на открытии Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго (1893). «В настоящее время имя Глазунова непосредственно после Чайковского — самое распространённое на Западе русское композиторское имя» — констатировал в 1907 году А. В. Оссовский [1, с. 333].

Современной аудитории зачастую сложно представить степень авторитетности Глазунова в музыкальном мире России конца XIX — первой четверти XX вв.: после своей эмиграции из СССР в 1928 г. русский мастер не принадлежал к числу фаворитов отечественного музыкознания[1], а его сочинения (за редкими исключе-

[1] В частности, творчеству композитора не посвящено ни одной научной монографии. Во второй половине XX в. прецеденты систематического обращения к фигуре Глазунова крупных исследователей фактически исчерпывались статьями Ю. Келдыша (в «Музыкальной энциклопедии», «Большой советской энциклопедии», учебнике «История русской музыки»). А двухтомник [2] стал исключительным в советском музыкознании случаем многостороннего освещения личности и наследия музыканта. Своего рода ренессанс внимания к Глазунову наблюдается в 1990–2000-е гг.: за это время вышла в печать его масштабная

ниями) и в настоящий момент можно назвать раритетами концертного репертуара. Между тем, в противоположность современным рецепциям, суждения коллег и учеников Глазунова демонстрируют колоссальный пиетет перед петербургским композитором, чья личность и творчество в музыкантских кругах выступали эталоном профессиональной идентичности. Например, Н. А. Римский-Корсаков компетентно заявлял, что «считает Глазунова первым композитором настоящего времени, и не только у нас, но и во всей Европе» [14, с. 181], отдавая ему безусловный приоритет перед Р. Штраусом и К. Дебюсси. Оссовский находил автора «Раймонды» достойным быть сопоставленным с И. С. Бахом по энциклопедизму стилевых истоков их сочинений и по исторической роли «завершителей» своих художественных эпох [1, с. 317–318]. А. И. Зилоти в 1902 г. с восторгом приветствовал появление Седьмой симфонии Мастера: «Как классическая — это лучшая симфония после Бетховена!... По-моему, — это событие в музыкальном мире!» [15, с. 93].

Свидетельства экстраординарной авторитетности русского композитора могут быть дополнены социологическими наблюдениями. Например, не имея академического музыкального образования, Глазунов был приглашен к преподаванию в столичной консерватории сразу на должность профессора, миновав установленную регламентом предварительную 6-летнюю выслугу; управленческие же регалии были ему предоставлены, невзирая на сравнительно небольшой (6-летний) профессорский стаж — это необычно для «клановой» организации с высоким уровнем профессионализма, где каждый работник проходит длительный период социализации [16, с. 204]. Авторитетность подчас компенсировала музыканту недостаток личностной харизмы, столь необходимой в концертной деятельности. В частности, в дирижировании его почти гипнотический авторитет оказывал организующее воздействие на оркестрантов, вопреки свойственной Глазунову несколько «аутичной» исполнительской манере и неуверенному дирижерскому жесту (очевидцы вспоминали, что, руководя исполнением своих балетов в Мариинском театре, погруженный в себя композитор порой забывал подать сигнал к поднятию занавеса). На примере Глазунова можно наблюдать и описанный Р. Чалдини «парадокс авторитета»: проецирование окружающими достоинств уважаемой персоны в области, не связанные непосредственно с ее компетенцией [17, с. 209–210]. Несмотря на то что перечень преподаваемых музыкантом учебных предметов в консерватории ограничивался оркестровкой и чтением партитур (позже классами ансамбля и музыкальной литературы), в современных

популярная биография [3], ряд сборников [4, 5, 6] и кандидатских диссертаций, посвященных изучению его творческой деятельности [7, 8, 9, 10]. При этом основными направлениями такого изучения остаются источниковедение, текстология и музыковедческий анализ, которые высвечивают в творчестве композитора лишь локальные, нередко узкопрофессиональные аспекты. Достаточно новым ракурсом, получившим развитие в последние годы, можно назвать возникновение интереса к зарубежному периоду жизни музыканта: он представлен выставкой «Возвращенное наследие. А. К. Глазунов» (2003), организованной Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства, диссертацией [11] и изданием эпистолярия композитора [12]. О репрезентации фигуры Глазунова в отечественной образовательной традиции [см.: 13].

справочных изданиях он нередко фигурирует как глава отечественной композиторской школы. Так, издание «Baker's Dictionary» утверждает: «Хотя Глазунов и не написал учебника по композиции, его педагогические методы имели длительное воздействие на русских музыкантов благодаря многим его студентам, сохранившим его традиции» [18, p. 841]. А в 1926 г. композитор по приглашению ленинградской самодеятельности стал председателем жюри общегородского Конкурса гармонистов и балалаечников (где был вынужден присоединяться к суждениям более компетентных коллег-«народников»).

Степень влиятельности Глазунова и его непревзойденные статусные полномочия побуждают к социологическому анализу его имиджевых стратегий — инструментов построения своей профессиональной репутации. Согласно методологу А. А. Степанову, социальный механизм авторитета реализуется в профессиональной среде как вид неформального лидерского влияния, основанного на добровольном признании окружающими выдающихся качеств его носителя [19, p. 24]. Отталкиваясь от подобного представления, можно очертить круг основных источников профессионального статуса Глазунова:

Творческие связи с кучкистами. Воспользовавшись терминологией А. А. Степанова, данный источник можно определить как *«сословный» (традиционный) авторитет*, основанный на кредите доверия, «унаследованном» от именитых предшественников либо наставников. Например, многие нобелевские лауреаты имели своими учителями обладателей этой же премии.

В последней четверти XIX в. творческая доктрина «новой русской школы» была успешно интегрирована в официальную концепцию отечественной музыкальной культуры, чему весьма способствовали поддержка балакиревского кружка флагманами западного музыкального авангарда Г. Берлиозом и Ф. Листом. В 1871 г. Н. А. Римский-Корсаков был приглашён в состав профессоров Петербургской консерватории, а произведения М. П. Мусоргского вошли в первый русский учебник по истории музыки Л. Саккетти (1882).

Будучи учеником М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова, Глазунов взошёл на музыкальный Парнас, когда деятельность «группы пяти» уже обрела неоспоримое признание и представала заманчивым творческим «фарватером» для начинающего композитора. Как замечал Римский-Корсаков, автор «Раймонды», в отличие от А. К. Лядова, строго говоря, не принадлежал к числу прямых последователей балакиревского кружка, поскольку «появление его на сцене совпало со временем распада «Могучей кучки»» [20, с. 208]. Невзирая на это, артистическая репутация юного Глазунова выстраивалась строго под эгидой «новой русской школы». В соответствии с автодидактической моделью музыкального образования, отстаиваемой кучкистами, будущий директор консерватории учился музыке лишь частным образом. Его композиторский дебют с Первой симфонией (1882) состоялся в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева в следующем сезоне после торжественного возвращения идеолога «пятёрки» к музыкальной жизни. Премьера сопровождалась восторженной рецензией Ц. А. Кюи. А спустя 2 года композитор-«вундеркинд» был по рекомендации А. П. Бородина представлен Листу в Веймаре. В 1880–1900-е гг. Глазунов продол-

жал активно ассимилировать потенциал авторитетности своих великих предшественников. В его художественном наследии этих лет важное место занимают авторские редакции, транскрипции и реконструкции сочинений М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, кучкистов (в общей сложности около 50 произведений), а также фрагменты коллективных опусов. Закономерно, что в сознании следующего поколения фигура Глазунова прочно ассоциировалась с достижениями «Золотого века» отечественной музыкальной культуры. Например, С. П. Дягилев в 1929 г. называл его «одним из последних могикан» русской классической музыки. А в эмиграции композитор для своего основного места жительства выбрал Париж — один из самых «русофильских» городов Европы, проявлявший интерес к творчеству кучкистов и Русскому балету. В годы жизни на Западе Глазунов оставался оплотом русской музыкальной диаспоры и, мало выступая из-за болезни и сравнительно редко исполняясь, поддерживал интерес к собственной персоне, публикуя свои воспоминания о старших коллегах — Римском-Корсакове, Беляеве, Бородине, Чайковском[2].

Протекции М. П. Беляева. Вплоть до 1904 г. артистическая деятельность Глазунова осуществлялась в основном под патронажем поклонника его творчества мецената М. П. Беляева, который на рубеже веков сконцентрировал в своих руках сеть важнейших каналов по распространению отечественной инструментальной музыки в России и за рубежом. Большинство продюсерских проектов Беляева возникли и проходили под знаком покровительства петербургскому симфонисту. Так, идея абонемента «Русских симфонических концертов» (в каждом из которых, то есть до 7 раз в сезон, непременно звучали опусы композитора) возникла из публичной «Репетиции сочинений А. К. Глазунова», устроенной в марте 1884 г. в зале Петропавловского училища. На «Русских квартетных вечерах» и беляевских «Пятницах» были исполнены все оригинальные произведения и переложения Глазунова для квартета. А публикация его Первой симфонии ознаменовала открытие издательства русской музыки «M.P. Belaieff — Leipzig», где вышли в печать почти все глазуновские сочинения.

Обеспечив композитора гарантиями художественного спроса и щедрой материальной поддержкой, Беляев создал своему протеже уникальные «лабораторные» условия для самореализации. Эта стабильная референтная группа, олицетворяемая фигурой мецената, на протяжении двух десятилетий определяла направление творческого поиска Глазунова, задавая ему исключительно высокие профессиональные стандарты. Квартетные собрания Беляева — приверженца немецкой камерной музыки — были приближены к европейским этикетным нормам квартетного музицирования, а также к практике Collegium musicum и Convivium musicum — любительских музыкальных клубов, получивших распространение в Европе с конца XVII в. Так, его «Пятницы» проводились в домашней обстановке в присутствии почти исключительно мужского общества и обязательно завершались ужином для музыкантов и гостей. В исполнении задействовались преимущественно дилетанты, среди которых непременно находился хозяин дома

[2] Подробнее о деятельности Глазунова в годы эмиграции см.: [11, с. 11–14].

(бессменный альтист), а в программу вечера входила игра с листа новейших сочинений (обычно создаваемых специально для этого случая посетителями собраний). Согласно музыкально-социологическим исследованиям, коммуникативный паттерн подобных музыкальных «коллегий» (и, следовательно, их репертуара) ориентирован на «обращение к посвященным», сакральное приобщение к художественному Парнасу слушателей-коллег по музицированию, символизируемое ритуалом совместной трапезы[3].

Неслучайно музыкальные собрания Беляева (в которых практиковалась редкая для России тех лет форма концертов-монографий) были для современников символом принципиального игнорирования вкусов широкой публики. А каталог беляевского издательства, не содержавший сочинений для массовой продажи (салонных, танцевальных шлягеров), не имел аналогов в Европе [23, с. 72]. По замечанию П. Бурдье, инверсия законов экономической рентабельности или широкого общественного признания в деятельности творческого субъекта указывает на его притязания на сопричастность к элитарному субполю [24, с. 26]. Несмотря на то, что сам Глазунов совмещал данную референтную группу с аудиторией популярных концертов, его центральное положение в беляевских проектах надолго предопределило элитарный имидж музыканта у публики и в артистических кругах.

Педагогическая деятельность. Согласно приведённым А. А. Степановым данным, официальное присутствие в преподавательском составе вуза также значительно повышает шансы творца на признание в рядах своей профессиональной школы: например, несмотря на то, что в научном сообществе американских физиков доля университетских преподавателей составляет всего 10%, именно они цитируются в большинстве случаев (72%) [19, с. 157].

Судя по отзывам учеников, Глазунов мало интересовался собственно педагогической стороной своего преподавания. Дирижер Н. А. Малько признавал, что Маэстро «принадлежал к таким артистам, которые учить не могли, но у них можно было учиться» [25, с. 63], то есть, обладая феноменальной эрудицией, не был склонен передавать свои знания другим. А тихая и замедленная речь, отсутствие чётких инструкций, частые отступления при изложении учебного материала и неадекватность объяснений уровню подготовки студентов [25, с. 63] весьма затрудняли восприятие его лекций. Приняв директорский пост, композитор почти устранился от преподавательской работы, но сохранил за собой минимум курсов, а вместе с ними и должность профессора.

В профессиональных сообществах важными основаниями авторитета становятся ценные *экспертные качества* личности — неординарные способности, познания, опыт [26, с. 145]. В этой ситуации легендарные «моцартовские» данные Глазунова и совершенная с юности музыкальная техника ставили вне конкуренции его профессиональную репутацию. Как вспоминали студенты, «Корсаков мог не заметить параллельных квинт, Глазунов — никогда» [25, с. 51]. Во время лекций или экзаменов Профессор поражал воображение учеников своим феноме-

[3] Подробнее о квартетном музицировании см.: [21, с. 52–53]. О традициях Collegium musicum и Convivium musicum см.: [22, с. 156, 206–208].

нальным слухом и памятью — например, безошибочно воспроизводя их сочинения, игранные на вступительных испытаниях несколько лет назад).

Служебные обязанности, сообщающие индивиду *должностной авторитет*[4]. После смерти Беляева в 1904 г. композитор постепенно переключился именно на данный способ позиционирования, заметно сократив свою творческую продуктивность с избранием на пост директора. Кроме того, Глазунов, как известно, питал слабость к дирижерской деятельности: по наблюдению Э. Канетти, именно амплуа дирижера воплощает в музыкально-коммуникативной реальности метафору автократической власти[5]. Неслучайно, констатировал Т. Адорно, «общественный авторитет дирижеров в большинстве случаев намного превышает реальный вклад большинства из них в исполнение музыки» [29, с. 95].

Вопреки устойчивому стереотипу о несовместимости административного и артистического призваний, автор «Раймонды» относился к своим должностным обязанностям отнюдь не как к вынужденным. Назначение Глазунова на пост директора не только выразило единогласное мнение педагогического персонала консерватории, но и вполне отвечало его личному горячему желанию [15, с. 206]. А в своей профессиональной самооценке он отдавал предпочтение собственным заслугам администратора, затем капельмейстера перед композиторским творчеством: «Ты можешь критиковать мои сочинения, но нельзя отрицать, что я хороший дирижер и замечательный директор консерватории», — заявлял он Малько [25, с. 67–68].

По итогам соцопросов, на авторитет руководителя благотворно влияют качества, способствующие его эффективной коммуникации с коллегами (определяемые в понятиях такта, участия, уважения). Воссозданный на основе воспоминаний коллег и учеников стиль руководства Глазунова позволяет охарактеризовать его как *этико-интуитивного интроверта*, которого отличает высокая эмпатия к чужим проблемам, готовность к помощи, либеральность, стремление избегать конфликтов, неспособность отказать просьбам[6]. Например, артист ежегодно отчислял часть средств из собственного бюджета на содержание малоимущих студентов. На фоне довольно формальной манеры обращения к ученикам, принятой в те годы большинством профессоров, особенно впечатлял демократизм директора, который знал по имени всех студентов и служащих консерватории и с каждым здоровался за руку.

С другой стороны, музыкант весьма избирательно формировал свой выборный «электорат». Уже в первое десятилетие его управления кадровый состав alma mater пополнился на двадцать пять человек, львиную долю которых составили недавние выпускники-медалисты Петербургской консерватории. В их глазах Глазунов уже имел значительные авторитетные «дивиденды» в качестве директора, а также бывшего педагога многих из них. Неудивительно, что новый персонал пополнил «группу поддержки» композитора-босса, неизменно лидировавшего

---

[4] В формировании этого вида авторитета «основную роль играют юридически закреплённые властные полномочия должностного лица» [27, с. 7].

[5] Подробнее об этом см.: [28, с. 160–162].

[6] Подробнее об этико-интуитивных интровертах см.: [30, с. 179–180].

на директорских выборах каждые три года. А его произведения составили обширную часть обязательных учебных программ. По воспоминаниям очевидцев, глазуновские сочинения постоянно звучали на экзаменах исполнителей (бессменным посетителем которых был, как известно, сам директор). Неудивительно, что к 1920-м гг. Глазунов стал одним из самых исполняемых композиторов Петрограда[7], а его юбилейные чествования и авторские концерты в консерватории превратились в «какое-то чуть не «хроническое» явление» [32, с. 100].

Творчество. Как показало исследование П. Бурдье, в «сакрализации» культурного объекта важную роль играют престижные «протекции» уже признанных мастеров — как прошлого, так и настоящего. Примечательно, что в творческой стратегии Глазунова велик удельный вес апелляций к наследию композиторов-классиков. Г. Гадамер подчеркивал, что «исходным в понятии классического является его нормативный смысл... Эта норма ретроспективно соотносится с некоей однократно-неповторимой величиной в прошлом, которая её осуществляла и демонстрировала» [32, с. 342]. В сочинениях петербургского симфониста апелляции к музыкальным авторитетам можно встретить в двух формах:

Эксплицированная в виде посвящения: Симфония № 2 и «Элегия» ор. 17 (памяти Ф. Листа), симфоническая фантазия «Море» ор. 28 (посв. Р. Вагнеру), симфоническая картина «Кремль» ор. 30 (памяти М. П. Мусоргского), сюита «Шопениана» ор. 46 (памяти Ф. Шопена), Торжественное шествие ор. 50 (посв. В. В. Стасову), элегия для струнного квартета ор. 105 (памяти М. П. Беляева) и т. п. При этом имя мэтра, вынесенное в заголовок либо в титульный лист, очевидно, выполняло функцию, подобную предисловию признанного автора к работе молодого, символизирующему, по П. Бурдье, перенос культурного капитала [24, с. 209].

Опосредованная в виде стилевых аллюзий. По мнению ряда исследователей, Глазунову, свободно владевшему разнообразными музыкальными лексиками и не раз редактировавшему произведения коллег, оказались близки композиционные методы стилизации, стилистической реконструкции, работы по модели. Подобные способы контакта с иным музыкальным языком, при которых, в отличие от ассимиляции, стилевые ориентиры более конкретизированы [34, с. 106], позволяют с достаточной отчетливостью продемонстрировать публике эстетические приоритеты творца.

«Классицистская» ориентация творчества петербургского Мастера была очевидна уже для его современников, называвших композитора «русским Моцартом» (П. Жильсон), «русским Бетховеном» (М. П. Беляев). А спустя почти столетие энциклопедия Гроува представила картину стиля Глазунова в виде панорамы

---

[7] Вот, например, перечень его авторских вечеров (возможно, неполный) лишь в сезоне 1919/20 гг.: цикл симфонических концертов, посвящённых 20-летию преподавания в консерватории, концерт оркестра культурно-просветительного отдела Петроградского окружного военного комиссариата, 6 камерных концертов силами студентов и преподавателей консерватории, концерты под управлением автора в Народной хоровой академии, зале Народного собрания, в Павловском вокзале, авторский вечер в исполнении оперно-концертной труппы Балтфлота и др. Привод. по работе: [31].

стилевых ретроспекций: «от Балакирева он унаследовал приверженность русским фольклорным интонациям, от Римского-Корсакова — виртуозное оркестровое письмо, от Чайковского — лиризм, от Бородина — эпический размах, а от Танеева — искусство полифонической разработки тем» [35, с. 242].

Таким образом, в культурном поле России первой четверти XX столетия Глазунов располагал множественными ресурсами профессионального авторитета, которые предопределили его исключительный статус у современников. Этот экстраординарный уровень авторитетности композитора начал отодвигаться на периферию во второй половине 1920-х гг. в связи с деятельностью Б. В. Асафьева, который конкурировал с ним за лидерство в музыкальном социуме России и продвигал альтернативную (не кучкистскую) концепцию русской музыки [36]. Как замечал А. А. Степанов, «время бытия авторитета тождественно времени существования его влияния» [19, с. 80]. Неудивительно, что годы отъезда Глазунова за границу оказались во многом роковыми для его творческой репутации: став эмигрантом, он вместе с правом исполнения в советской России утратил значительную часть своего авторитетного потенциала у соотечественников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Оссовский А. В.* Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971. 373 с.

2. *Глазунов А. К.* Исследования, материалы, публикации, письма. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 1. 596 с.

3. *Глазунов А. К.* Исследования, материалы, публикации, письма. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 2. 570 с.

4. *Куницын О. И.* Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. СПб.: Союз художников, 2009. 719 с.

5. Мифы и миры А. К. Глазунова. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 2002. 191 с.

6. Глазуновский сборник: сб. научных материалов. Петрозаводск: ПГК, 2002. 88 с.

7. *Мищенко М. П.* Приношение Глазунову: К 140-летию со дня рождения А. К. Глазунова (1865–1936): Очерки. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2006. 112 с.

8. *Винокурова Н. В.* Симфонии А. К. Глазунова и художественные тенденции конца XIX — начала XX века. Автореферат дис... канд. иск. Красноярск, 2002. 25 с.

9. *Домбург Э. А., ван.* Нотные рукописи А. К. Глазунова: опыт текстологического исследования. Автореф. дисс... к. иск. СПб., 2004. 22 с.

10. *Грищенко Е. В.* Струнные квартеты А. К. Глазунова: к проблеме текстологического изучения творческого наследия композитора. Автореф. дис... канд. иск. М., 2011. 19 с.

11. *Владимирова О. А.* Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова. Автореф. дисс... канд. иск. М., 2004. 30 с.

12. *Проскурина И. Ю.* А. К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции). Автореф дисс... канд. иск. М., 2010. 26 с.

13. *Глазунов А. К.* Возвращенное наследие. Письма к А. К. Глазунову. Избранные страницы переписки (1928–1936). Т. 1. СПб.: СПб ГБУК «Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства», 2013. 408 с.

14. *Купец Л. А.* А. К. Глазунов и его наследие в российских учебниках для ВУЗов (вторая половина XX — начало XXI в.) // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, № 2 (33). 2014. С. 72–80.

15. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 527 с.

16. *Зилоти А. И.* 1863–1945. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз. Ленингр. отд., 1963. 467 с.

17. *Дафт Р.* Организации. Учебник для психологов и экономистов. СПб.: Прайм-Еврознак, Нева; М.: Олма-Пресс, 2001. 348 с.

18. *Чалдини Р.* Психология влияния. СПб.: Питер, 2001. 286 с.

19. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. N.Y.: Schirmer books, 1984. 2577 p.

20. *Степанов А. А.* Основы философской концепции научного авторитета. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. 242 с.

21. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.

22. *Климовицкий А. И., Никитенко О. Б.* Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицировние, музыкальный язык //Музыкальная коммуникация. Сб. науч. трудов. Серия: Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб: РИИИ, 1996. С. 40–61.

23. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.

24. Памяти М. П. Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Попеч. совет, 1929. 178 с.

25. *Бурдье П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

26. *Малько Н. А.* Воспоминания, статьи, письма. Л.: «Музыка», 1972. 383 с.

27. *Зарайский Д. А.* Управление чужим поведением. Технология личного психологического влияния. Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. 252 с.

28. *Солдатов В. Е.* Авторитет личности и авторитет должности. Автореф. дис... к. филос. н. Свердловск, 1990. 19 с.

29. *Канетти Э.* Элементы власти // Психология и психоанализ власти. Хрестоматия. Т. 2. Самара: Изд. дом «БАХРАХ–М», 1999. С. 120–168.

30. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. 444 с.

31. *Иванов Ю. В.* Деловая соционика. М.: Журн. «Управление персоналом», 2004. 198 с.

32. *Бронфин Е. Ф.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия. 1917–1922: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.

33. Ленинградская консерватория в воспоминаниях [Сборник]. В 2-х кн. Кн. 1. Л.: Музыка, 1987. 253 с.

34. *Гадамер Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 699 с.

35. *Денисов А. В.* Контакт с чужой культурой в музыкальном искусстве — формы и модели //Культура «своя» и «чужая». Материалы международной интернет-конференции. М.: Фонд независимого радиовещания, 2003. С. 106–108.

36. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2001. 1095 с.

37. *Гозенпуд А. А.* Б. Асафьев и А. Глазунов. Из истории противостояния // Скрипичный ключ. 1996. № 1. С. 3–11.

УДК. 78.083.631

И. Н. Горная

ТРАДИЦИИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В РОМАНСАХ А. К. ГЛАЗУНОВА

Романсы Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова (несмотря на заметную разницу в количестве — 79 и 29 произведений) образуют множество художественных перекличек, семантических пересечений. Общность эстетических ориентиров Римского-Корсакова и Глазунова проявляется не только в выборе поэтических имен, но и самих текстов[1]. Понимание красоты как единственного абсолюта очень существенно для поэтических симпатий обоих композиторов.

Римский-Корсаков и Глазунов тяготели к сфере медитативно-философской лирики — эмоционально уравновешенной, окрашенной в светлые тона, воплощенной в таких жанрах, как элегия («Римский-Корсаков. «О чем в тиши ночей... с подзаголовком элегия, «Ненастный день потух...»; Желание» Римского-Корсакова и Глазунова), баркарола («Редеет облаков летучая гряда», «Близ мест, где царствует Венеция златая...»). Обоих композиторов влекло к пейзажу, к описанию природы, к множеству звукописных деталей.

Начальный этап в камерно-вокальной сфере у обоих композиторов отмечен интересом к поэзии Г. Гейне, А. Кольцова и А. Пушкина. Примечательно, что Глазунов избирает те же стихотворения — «Грузинская песня» («Не пой, красавица, при мне»), «Когда гляжу тебе в глаза», «Соловей»[2]. Юный композитор, безусловно, знал романс Римского-Корсакова «Пленившись розой соловей» и во многом шел по стопам мэтра. Он также использовал арпеджированные аккорды во вступлении, звучание голоса без сопровождения, наконец, в звуковысотной линии есть

---

[1] Несмотря на многие нити, которые связывают камерно-вокальную музыку композитора с его старшими современниками, в частности с композиторами-кучкистами, она далеко не всегда встречала их одобрение. В письме к М. П. Беляеву от 23 апреля 1888 года Глазунов пишет, что из трех недавно написанных романсов на стихи Пушкина («Вакхическая песня», «Восточный романс», «Из Гафиза») Н. А. Римский-Корсаков «одобрил только первый» [1, с. 96–97].

[2] Глазунов и позднее не смущался тем, что многие избранные им стихотворения уже были использованы. Таковы: «Испанский романс» или «Ночной зефир» (А. Верстовский, Н. Титов, М. Глинка, А. Даргомыжский, Э. Направник, Полина Виардо-Гарсиа, А. Рубинштейн), «Вакхическая песня» (Что смолкнул веселия глас» — Римский-Корсаков, Направник) «В крови горит огонь желанья» (Глинка, Даргомыжский), «Сновидение» (Ц. Кюи, Римский-Корсаков, А. Аренский) «Желание» (Римский-Корсаков, годом позже Глазунова к этому тексту обратился Кюи), «Застольная песня» («Заздравный кубок» — А. Дюбюк и Глинка). Переименовав «Заздравный кубок» Пушкина в «Застольную песню», Глазунов установил дистанцию между своим произведением и романсами Дюбюка и Глинки. Между тем имеются заметные переклички с этими сочинениями. В «Застольной песне» Глазунов, вслед за Глинкой, изменяет первый катрен второго восьмистишия, используя вариант, данный самим поэтом. С Дюбюком романс Глазунова роднит не только сходство начальных мотивов, но и, что более важно, жанровая основа. Оба романса имеют ремарку tempo di mazurka.

сегменты (правда, они иначе ритмически оформлены), буквально совпадающие с мелодической линией романса Римского-Корсакова. Глазунов разделил с учителем любовь к Востоку и к Испании. Так появились «Черкесская песня» («Много дев у нас в горах»), «Арабская мелодия», «Восточный романс», «Испанская песня», «Испанский романс».

Римский-Корсаков и Глазунов привержены той традиции камерной музыки, которую Б. Асафьев обозначил как «сферу музыкального интеллектуализма». Принадлежность к ней демонстрируют произведения, в которых мифологические, литературные и исторические персонажи входят в стихотворную ткань и определяют высокий лексический строй. Имена собственные часто занимают весомые позиции в стихе: у Римского-Корсакова это Дункан, Леила, Кефал, Зевс, Гелиос, Фетида, Аполлон, Зюлейка, а у Глазунова — Аполлон, Феб, Вакх, Делия, Ринальдо, Годфред, Эрминия, Азраил, Гафиз, Лаура, Петрарка. Мифологическая, литературная, библейская и восточная ономастика соединяются с излюбленными поэтическими топонимами: Грузия, Арагва, Кавказ, Фригия, Таврида, Венеция, Малага, Геликон, Гвадалквивир. В романсах присутствует группа мифологических существ: нимфы, русалки, сирены, «золотовласые» наяды, дриады, у Глазунова — Нереида[3].

В лексической окраске романсов заметны архаизмы, придающие торжественность и пафос: у Римского-Корсакова — «душа вкушает хладный сон», «отверзлись вещие зеницы», «в венце сияющем царем я зрел себя»; у Глазунова — «и да *почию* безмятежный», «уже наигрывал я слабыми *перстами*», «семиствольная цевница», «царем я зрел себя», «жители неба, Феба жрецы», «Над ясной влагою полубогиня грудь Младую, белую как лебедь, *воздымала* // И пену из *власов* струею выжимала».

Торжественное звучание проявляет себя и в обилии патетического междометия «О!», многочисленные примеры которого находим в романсах обоих композиторов. Междометие проникает не только в заглавия — «О, если б ты могла», «Еще я полн, о друг мой милый» Римского-Корсакова, но и в тексты романсов: «лети, о песнь моя», «о, если правда, что в ночи», «о, отпусти меня снова, Создатель, на землю». Целый каскад междометия «О!» завершает романс Римского-Корсакова «То было раннею весной» — «О жизнь! о лес! о солнца свет! О юность! о надежды! О счастие! о слезы! О лес! о жизнь! о солнца свет! О свежий дух березы! Такой патетический тон близок Глазунову: «О сжалься, сжалься над ним», «о ты, газель моя» («Арабская мелодия»), «о чудный край, прости навсегда» («Испанская песня»), «о Нина, сердце кроткое» («Все серебряное небо»), «о красавец молодой» («Из Гафиза»), о жизни сон! Лети, не жаль тебя» («Желание» Глазунова и «Медлительно влекутся дни мои» Римского-Корсакова).

Музыкальное воплощение ораторски-пафосных междометий находит выражение в тесситурных (это звуки второй октавы) и ритмических решениях.

Патетический тон, как известно, отражается в синтаксисе. Композиторов привлекали стихи с обращениями, ораторскими возгласами: «Пейте за славу, славы друзья», «пейте за радость юной любви», «да здравствуют музы, да здравствует разум», «ты, солнце святое, гори!» В романсах наблюдается обилие восклицатель-

[3] Античным мотивам в вокальной музыке Римского-Корсакова посвящена обстоятельная статья Л. В. Кириллиной [2].

ных и вопросительных знаков: Ты ль передо мною, / Делия моя? / Разлучен с тобою — / Сколько плакал я! / Ты ль передо мною / Или сон мечтою / Обольстил меня? («Делия»), «Мечты! ах! отчего вы счастья не продлили? («Сновидение»), «Пускай умру, но пусть умру любя!» («Желание»), «Но за кого же / Выпью вино? («Застольная песня»), «Что смолкнул веселия глас? / Раздайтесь, вакхальны припевы! / Да здравствуют нежные девы / И юные жены, любившие нас! («Вакхическая песня»).

Живописно-пластическое в*и*дение мира, присущее Римскому-Корсакову и Глазунову, безусловно, сказалось на выборе поэтических текстов. Пейзажные картины романсов содержат широкий спектр природных объектов: холмы, равнины, долины, поля, луга, леса, рощи, сады, утесы, горы, реки, моря. Пейзаж неизменно соединяется с такими временами года, как весна и лето.

Римскому-Корсакову и Глазунову импонировали стихотворения с щедрой цветовой изобразительностью, что, заметим, отразилось в заглавиях романсов («Когда волнуется желтеющая нива...», «На нивы желтые нисходит тишина», «Ночевала тучка золотая», «Запад гаснет в дали бледно-розовой» Римского-Корсакова и «К груди твоей белоснежной», «Близ мест, где царствует Венеция златая», «Всё серебряное небо» Глазунова).

Римский-Корсаков и Глазунов обращаются к поэзии, отмеченной красочными арками. Живописный элемент в стихах несет некую дополнительную смысловую нагрузку. Л. Гервер отмечает: «Мир, изображенный в романсах Римского-Корсакова, предстает драгоценно украшенным: шелком, жемчугом, опалом, хрусталем, златыми зернами перлов и вообще золотом, серебром и эмалью. Здесь вечнозеленый цвет елей соперничает с вечной голубизной небес; небо сияет, море сверкает. Природа расцвечена светлым, синим и голубым; алым, рдяным, желтым**.** Есть и сложные — драгоценные — оттенки цветов: сребро-сверкающий, темно-лазуревый, бледно-розовый [3, с. 81]. Как тут не вспомнить рассуждения самого Римского-Корсакова, объясняющего “цветовое созерцание” тональностей в музыке. В своих воспоминаниях В. Ястребцев ссылается на следующие слова композитора: “Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере, для меня лично, встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветовых столбов и переливах световых лучей северного сияния. Там есть и Cis настоящий, и h, и As, и все, что вы хотите”» [4, с. 176].

В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» Римского-Корсакова, несомненно, привлекла богатая цветовая палитра: желтеющая нива, малиновая слива, зеленый лист, румяный вечер, утра час златой, ландыш серебристый». Примечательно, что Глазунов избирает стихотворения, в которых часто присутствуют золотой («золотой месяц», «луна златая», «золотые сны», «золотые мечты», «Венеция златая») и серебряный («всё серебряное небо, всё серебряное море) цвета, если же они прямо не названы, то стихотворение содержит упоминание о блеске, сиянии, лучах («блеснет в лучах твоих очей», «лучистый свет дневной», «в венце сияющем царем я зрел себя», «на утренней заре», «в час, когда загорался рассвет» и т. д.).

Как и Римского-Корсакова, Глазунова интересует поэзия, которая содержит не только цветовые спектры, но насыщена запахами, звуками, («и травою

запахло душистою» — романс «Запад гаснет в дали бледно-розовой», «свеж и душист твой роскошный венок, всех в нем цветов благовония слышны», «ночь меня и томила, и жгла, ароматом цветов опьяняла» — «Сон в летнюю ночь» Римского-Корсакова и «посреди ароматных лугов» — «Из Петрарки» Глазунова, «слышу ли голос твой звонкий и ласковый» — в одноименном романсе Глазунова).

Компонуя поэтический материал вокального цикла, Глазунов также учитывает определенную последовательность цветового колорита: янтарный кубок, «тьма», в которой исчезает жизни сон, далее мир опять полон красок — зеленые волны Тавриды, утренняя заря, белая, как лебедь, грудь Нереиды (возникает лексическая перекличка — угарная пена вина и пена из власов Нереиды), сияющий венец («Сновидение»), «точно город дальний утром, полный звона, полный блеска» («Жизнь еще передо мною»), «Венеция златая, ночной гребец, гондолой управляя, при свете Веспера по взморию плывет». Скажем словами М. Гаспарова, что «композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций» [5, с. 34].

В романсах Римского-Корсакова и Глазунова есть константные поэтические мотивы. Один из них — это мотив сна и вызванные сном волшебные видения, грезы («Эту ночь, полный грез золотых я б продлил без конца, без конца» — «В темной роще замолк соловей» Римского-Корсакова) и мечты («Или сон мечтою обольстил меня?» — «Делия» Глазунова). У Римского-Корсакова и Глазунова, как правило, сон, сновидение сочетаются с такими прилагательными, как «невинный» («Соловей» Глазунова), «веселый» («Пробужденье» Римского-Корсакова), «прелестный» («Сновидение», ор. 55 № 3 Римского-Корсакова и «Сновидение», ор. 60 № 4 Глазунова), «сладкий» («Испанская песня» Глазунова), «золотой» («Лишь только ночь своим покровом» Глазунова), «смутный» («И, погружая мысль в какой-то смутный сон» — «Когда волнуется желтеющая нива» Римского-Корсакова). Погружаются в сон разные природные объекты: воды вообще («у брега сонных вод» — «Октава») и ручей в частности (сонный ручей — «Шепот, робкое дыханье» Римского-Корсакова), долины (сонные долины), тополи (но день померк, главой качаясь сонной, заснули тополи» в романсе «Я в гроте ждал тебя в урочный час» Римского-Корсакова), впадают в дремоту залив, нежный мирт и темный кипарис («дремлет нежный мирт и темный кипарис», «дремлющий залив»). В романсе «Желание», вслед за Н. Римским-Корсаковым[4], Глазунов заменил пушкинское «о жизни час!» фразой «о жизни сон!». Кстати, это словосочетание не раз звучит у Пушкина. В стихотворении «К...» читаем: «Зачем не мил мне сладкой жизни сон», а в «Медном всаднике»: «... иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?».

Романс Глазунова на стихи А. Майкова «Жизнь еще передо мною вся в видениях и звуках» как будто откликается на первую строку предшествующего пушкинского романса «Недавно обольщен прелестным сновиденьем». Римский-Корсаков и Глазунов прекрасный сон обычно ассоциируют с теплой летней ночью. Именно такую картину рисуют романсы «Сон в летнюю ночь» Римского-Корсакова и «Лишь только ночь своим покровом» Глазунова. В романсах Римского-Корсакова и Глазунова ночь не враждебна человеку. Л. Гервер отметила «семантическую

[4] Глазунов повторил и тональный план романса Римского-Корсакова a-moll — A-dur.

модальность» ночи у Римского-Корсакова — это «... время соловьиного пения, любви, любовных грез и воспоминаний» [3, с. 80]. Ночь не несет мрачной, непроглядной тьмы, которая тяжелым грузом ложится на душу. Для Римского-Корсакова и Глазунова ночь полна красок: «с темно-лазуревой ризы сыпались звезды сверкая» («Ночь», соч. 8 № 2 Римского-Корсакова) и «и под лозою виноградной, росу небес глотая жадно, цветок распустится ночной, лишь только месяц золотой из-за горы тихонько встанет» («Лишь только ночь своим покровом» Глазунова).

Мотив сна у Римского-Корсакова и Глазунова нередко соединяется с красотой природы («В эту рощу, в царство сна — приди»), с изображением водной стихии. Сама пушкинская поэзия подсказывает эту семантическую пару — «И там, где волны сонны / Забвение несут, / Их тени благовонны / Над Летою цветут» («Лишь розы увядают»). В «Свитезянке» Римского-Корсакова на слова Мицкевича в переводе Л. Мея кульминацией становятся строки «Сладко задремлем под сенью струистой, дивные грезы узнаем!». Финальная баркарола из глазуновского опуса 60 «Близ мест, где царствует Венеция златая» убаюкивает, навевает мысль о волшебном сне.

Символика сна воссоздается в романсах с помощью определенного круга средств. Заметно, что в вокальной музыке Римского-Корсакова и Глазунова преобладают медленные и умеренные темпы. При этом в партии фортепиано образуются продолжительные цепи из повторяющихся фактурных рисунков. В романсах создается обилие триольного движения восьмыми. Это размеренное колебание призвано убаюкивать, вводить в состояние «остановленного времени». Отсюда и особая долгота звучания одной гармонической вертикали, одного тона.

Мотив сна, связанный у Римского-Корсакова и Глазунова с состоянием блаженного отдохновения, находит часто свое выражение в восточной тематике, причем Восток с его «дурманом покоя, созерцания и неги» понимается широко. Это не только арабская, персидская, но и испанская тема. В этом Глазунов близок воззрениям В. Гюго: «Испания — это тот же Восток» [6, с. 6]. На рубеже XIX — начала XX вв. увлечение Востоком, самобытно-красочным, пленительным в своей первобытности или в своей стильной красоте, проявилось в разных областях искусства и литературы (Леон Бакст, Николай Рерих, Андрей Белый, Александр Блок, Вяч. Иванов, Константин Бальмонт, Михаил Кузмин).

В интерпретации поэтических текстов Глазунову, как и Римскому-Корсакову, близок принцип отчетливой слышимости слова[5]. В большинстве их романсов господствует соотношение слог — нота (Римский-Корсаков — «Гречанке», «Нимфа», «Ненастный день потух...», «Красавица», «Цветок засохший», «Тихо море голубое!», Глазунов — «Вакхическая песня», «Муза», «Когда твои глаза», «Жили мы у подножья холмов», «Всё серебряное небо», «Нереида», «Сновидение», «Жизнь еще передо мною», «Близ мест, где царствует Венеция златая» и т. д.). Внутрислоговой распев

[5] Глазунов чуток к семантике слова. Например, в романсе «Желание» ключевое слово «медлительно» («медлительно влекутся дни мои») при темпе *Moderato* и размере ¾ протянуто на два такта. Особое внимание композитора к данной лексеме заметно, если сравнить ее мелодико-ритмическое оформление другими композиторами. Так, у Римского-Корсакова это слово длится только две четверти и скандируется ровными восьмыми. Кюи также отводит лексеме две четверти, но с ритмическим акцентом на втором слоге.

(за исключением романсов в «восточном стиле»[6]) представлен единичными примерами: в романсах Римского-Корсакова он появляется обычно на последнем слове произведения («Пробужденье»), или в завершении строфы («Сон в летнюю ночь»), у Глазунова в «Застольной песне» и в романсе «Делия» встречаются лишь двух и трехзвучные распевы слогов. Только в «Испанской песне», «Арабской мелодии» и в «Восточном романсе» («В крови горит огонь желанья...») Глазунов использует многозвучные распевы ради воссоздания национального колорита. Филигранная работа с мельчайшей ритмической деталью родственна традициям восточной музыки. Именно через ритмическую прихотливость, причудливую игру акцентов воссоздается «разгоряченность» или изнеженная медлительность.

Римский-Корсаков чрезвычайно активно вторгался в оригинальный поэтический текст, заменял в нем слова и фразы, пропускал строки и строфы, повторял заключительную строку, чего не было в оригинале, наконец, не всегда сохранял авторское название стихотворения: у Лермонтова «Утес», а у Римского-Корсакова «Ночевала тучка золотая», у Кольцова «Соловей (Подражание Пушкину)», а у композитора «Пленившись розой соловей» (восточный романс), у Майкова «Купальщицы» (Мелодия с берегов Ганга), а у Римского-Корсакова «Люблю тебя, месяц» и т. д. Этот подход к литературному первоисточнику унаследовал Глазунов. Оба композитора «корректируют» даже пушкинский стих[7]. Любопытно, что при создании романса «Желание» (у Римского-Корсакова он называется по первой строке — «Медлительно влекутся дни мои...») Глазунов воспользовался почти всеми лексическими изменениями, внесенными Римским-Корсаковым: «в увядшем сердце множит», «и тяжкое безумие тревожит», «объятая тоской», «о жизни сон!». С текстом учителя расходится только одно слово, которое Глазунов ввел в начале второй строки, а именно, пушкинский «каждый миг» заменен на «каждый шаг».

В мелодике романсов Римского-Корсакова и Глазунова можно наблюдать ряд инвариантных элементов. Одним из них является квинтовый («Соловей», «Муза», «Вакхическая песня», «Желание») или квартовый («Пленившись розой соловей» Римского-Корсакова, «Лишь только ночь своим покровом», «Из Петрарки», «Когда твои глаза», «Если хочешь любить», «Нереида» Глазунова) зачин. Инвариантным элементом становится продолжительная поступенность в ровном ритмическом движении. Известно, что «гаммообразное движение с точки зрения тематизма принадлежит к общим формам мелодического движения» и, как заметила В. Холопова, «... в завершающем разделе имеет семантический смысл “растворения” мотива... Появление гаммы сигнализирует об окончании построения, раздела, части формы» [7, с. 327]. Однако Глазунов, как и Римский-Корсаков (самый знаковый пример — «Гречанке)» использует гамму не только в завершающих звеньях формы («Застольная песня», «Муза», «Делия»), но и в других участках — экспозиционном и развивающем («Сновидение», тт. 1–3; «Муза», тт. 29–30; «Близ мест, где царствует Венеция златая», тт. 31–32). В одном произведении гамма, поразному ритмизованная, выполняет функции как тематического рельефа, так и фона. В «Вакхической песне» заключительный раздел *Adagio* открывается долгой

[6] Это определение самого композитора.

[7] Замены слов нередко продиктованы заботой об удобстве пения. Например, в романсе «Южная ночь» на слова Н. Щербины Римский-Корсаков поменял «листки» на «листы».

аккордовой цепью, верхние тоны которой образуют последовательно восходящую гамму си-бемоль минора. В этом проявляется фундаментальная черта стиля Глазунова, которую отметила Е. А. Ручьевская: «Для Глазунова вообще характерен очень широкий диапазон включений ариозных формул. <...> Не только рельефный, но и пассажный — по внешнему виду — материал ГП Первой фортепианной сонаты b-moll весь пронизан, "сконструирован" из ариозных формул» [8, с. 78].

Важнейшая особенность мелоса Глазунова связана с повышением *роли конструктивного начала*, которое проявляется в приверженности к вариантной повторности, комбинаторике мелодических элементов. Это отчетливо видно на началах куплетов «Застольной песни». Так, во втором куплете исходный звук ре заменяется на звук соль, вследствие чего возникает открытый секстовый ход, весьма редко встречающийся в мелодике романсов Глазунова. Здесь размашистый секстовый скачок (динамика форте), освещающий фразу «пейте за славу», ассоциируется с особым воодушевлением. Мелодическая линия представляет своеобразную мозаику интонационных ячеек, по-разному варьируемых.

Глазунов развил декламационные элементы вокальной мелодии, повысил выразительное значение гармонии и фактуры, придал самостоятельное значение фортепианной партии. Характерные особенности музыкального языка Глазунова — частое применение органных пунктов и остинатных фигураций, обострение ладовых тяготений путём альтерации, красочное сопоставление тональностей. Эти приёмы свидетельствуют о творческом освоении композитором новых тенденций рубежа веков.

Глазунов замечательно продолжил традицию воплощения в русской музыке античных образов и «образов Италии», темы Востока, эпикурейских настроений и анакреонтической лирики, великолепные примеры которой имеются в камерно-вокальном наследии Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное / сост., вступ. статья и прим. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 550 с.

2. *Кириллина Л. В.* Римский-Корсаков и античность // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора: по материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»/ Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2009. С. 11–18.

3. *Гервер Л. Л.* «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции. М.: Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 78–99.

4. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. 527 с.

5. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.

6. *Фришман Д.* «Испанская рапсодия» Равеля. М.: Музыка, 1973. 80 с.

7. *Холопова В. Н.* О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 322–346.

8. *Ручьевская Е. А.* Несколько слов о стиле Глазунова // Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. / Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор СПб., 2011. С. 72–82.

УДК 7.07–05

В. В. Лелеко

А. К. ГЛАЗУНОВ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Сегодня, когда Глазунов представлен в репертуаре музыкальных театров лишь «Раймондой», невозможно представить масштаб творческих свершений Александра Константиновича, незаурядность его личности, его роль в развитии русской и европейской музыкальной культуры. 150-летний юбилей композитора дает повод напомнить об этом и еще раз, с позиций современности, осмыслить его вклад в сокровищницу русской и мировой культуры[1].

Начнем с особенностей личности. Ее становление происходило стремительно. Это можно сказать как в отношении общих способностей, так и особенно — музыкальных. Начало было положено семьей. Александр Константинович родился в Петербурге, в зажиточной и просвещенной семье, принадлежавшей к известному купеческому роду книгоиздателей и книготорговцев. Он был первым, любимым и лелеемым, особенно матерью, ребенком. Получил хорошее образование. Сначала — домашнее, затем — реальное училище, поступить в которое рекомендовали учителя, чтобы Саша имел возможность общаться со сверстниками. После училища был несколько лет вольнослушателем на историко-филологическом факультете Петербургского университета [см.: 6, с. 20]. С помощью гувернанток освоил немецкий и французский языки, которыми владел свободно и самостоятельно — другими языками. Знание языков облегчало контакты с коллегами в поездках заграницу и в работе дирижера как в странах Европы и Америки, так и в России.

Глазунов был любознательным человеком, известно, что он с увлечением читал книги из хорошей домашней библиотеки. Можно вспомнить также показательное для широты интересов и неординарности увлечений композитора свидетельство о том, что у него на даче в Озерках был телескоп, в который он в темное время суток частенько смотрел на небо [1, с. 11]. Можно предположить, что это созерцание звёздного неба, помогало ему отрешиться от постоянной занятости профессиональными и личными проблемами, и погрузиться в мир вечности и красоты[2].

---

[1] Нельзя не указать при этом на любовно сделанный в 2009 г. и существующий до сих пор любительский сайт, посвященный памяти А. К. Глазунова. С большим пиететом к композитору сайт повествует о страницах биографии и творчестве Глазунова. Сайт соединен ссылкой с другим сайтом, на котором выложена значительная часть записей музыки композитора. См.: Сайт памяти великого композитора А. К. Глазунова [8].

[2] «Когда гостей не было, Александр Константинович любил наблюдать звезды в большую астрономическую трубу, устанавливающуюся во дворе его долголетним служетелем Михайлой. Глазунов очень любил астрономию, интересовался всякими новыми открытиями в этой области. От Веры Павловны Зилоти я слышал курьюозный рассказ: является Михайло и докладывает: «Пожалуйте, Александр Константинович, Ларивон (т. е. созвездие Ориона) взошли-с» [см.: 10, с. 20].

Быстрому взрослению способствовали сравнительно рано обнаружившиеся уникальные музыкальные способности. Феноменальная память, позволявшая с первого раза запомнить новый музыкальный материал, абсолютный слух и тяга к исполнению и, особенно, сочинению музыки[3]. Всё это предполагало общение со взрослыми, и решающую роль в профессиональном становлении будущего композитора, сыграли М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков, которого лидер «Балакиревского кружка» посоветовал в качестве музыкального наставника, который может дать фундаментальное музыкальное образование.

Уникальными были не только способности, но и скорость обретения профессионального статуса. Первая ступень профессиональной зрелости, достигнутая всего после полутора лет еженедельных занятий с Римским-Корсаковым, получила публичную апробацию во время исполнения в концерте Русского музыкального общества Первой симфонии Глазунова в 1882 г.

При всей внешней сдержанности в общении с окружающими, композитор имел достаточно большой круг общения, преимущественно в профессиональной среде. Прежде всего, это были «кучкисты», принявшие молодого композитора как равного в свой круг. Особенно близкие, дружеские отношения были у Глазунова с Н. А. Римским-Корсаковым, а также А. К. Лядовым и В. В. Стасовым. После личного знакомства с П. И. Чайковским осенью 1884 г., отношения между композиторами быстро переросли в дружеские [см.: 5, с. 357]. Бывая в Петербурге, Петр Ильич часто посещал гостеприимный дом Глазуновых. О теплом отношении Глазунова к Чайковскому свидетельствует и переписка, в частности, письмо от 9 марта 1899 г., которое начинается словами: «Дорогой Петр Ильич! Ваше второе письмо, в котором Вы делитесь со мной такими интересными впечатлениями и личными ощущениями, меня просто тронуло». (Речь идет о письме Чайковского из Берлина). Кончается письмо словами: «Целую Вас и желаю всего лучшего. Любящий Вас А. Глазунов» [5, с. 121]. Круг общения в течение жизни менялся. К концу 90-х гг., когда Глазунов, как правило, живет на даче в Озерках, у него часто собираются и новые друзья — И. Репин, И. Гинцбург, Ф. Шаляпин, М. Горький [см.: 11, с. 66].

Трудно переоценить роль Митрофана Петровича Беляева в судьбе Глазунова. Со знакомства и первых встреч Беляев был покорен личностными качествами и музыкой молодого композитора и до конца своей жизни оказывал Глазунову материальную поддержку, издавая все, что он писал, организуя концерты в России и за рубежом. Глазунов был кумиром Беляева. После учреждения меценатом Русских симфонических концертов было поставлено условие исполнения в каждом концерте, по возможности, произведений Глазунова. Учрежденными Беляевым Глинкинскими премиями почти ежегодно награждался и Глазунов [см.: 11, с. 32–33]. Александр Константинович высоко ценил поддержку Беляева, участвовал в «Беляевских пятницах». Хотя отношения между композитором и меценатом выглядят в их переписке скорее деловыми, в статье, посвященной

[3] Р. Глиэр вспоминал: «Как глубоко Глазунов знал литературу! Он действительно знал *все*. Он мог сыграть наизусть любое место, любую тему из любого произведения великих классиков. Отлично знал он также и сочинения своих современников и друзей» [см.: 4, с. 9].

двадцатипятилетию со дня смерти М. П. Беляева, Глазунов высоко, даже с восторгом, оценивает бескорыстную поддержку меценатом собственного творчества и в целом русской музыки 1880-х — начала 1900-х гг. Композитор называет мецената «моим доброжелателем и другом», и пишет: «частые встречи с Митрофаном Петровичем скоро превратилась в дружбу, которая не прекращалась до его последних дней» [см.: 3, с. 486].

Человеческие качества Глазунова в его отношениях с людьми раскрылись во всей полноте в период его работы в консерватории. М. О. Штейнберг вспоминал, что «в консерватории на Глазунова смотрели с благоговением: это был подлинный друг всех, кто его окружал. В любое время, когда Александр Константинович находился в своем служебном кабинете, можно было войти к нему, получить совет, обменяться свежими музыкальными впечатлениями или просто поговорить о музыке» [см.: 10, с. 22]. Его доброжелательное, великодушное и в то же время принципиальное, когда дело касалось музыки, отношение к студентам, стало легендой. О талантливых студентах он заботился особо, не выпуская их из поля своего внимания, о чем свидетельствуют факты моральной и материальной поддержки молодого Дмитрия Шостаковича в тяжелые послевоенные годы. Подтверждением этому может служить, в частности, эпизод восстановления стипендии Шостаковичу после неоправданного ее снятия одним из администраторов. В Глазунове друг друга дополняли два, казалось бы, противоположных человеческих качества: глубокая сосредоточенность на творчестве, требовавшая уединения и жадный интерес к людям, который был одной из составляющей его общей любознательности. Этот интерес был естественным и глубоким, и эти глубина и естественность составлялись основу его личности во всех жизненных проявлениях: в творчестве, широком круге интересов и в отношении к людям, в общении и познании которых он находил непреходящий с годами интерес. Об этом, в частности, вспоминает К. Г. Шмидт, подчеркивая два момента. Первый — любознательность и эрудиция Глазунова («с Глазуновым можно было говорить о чем угодно и сколько угодно. Все его интересовало и любую тему он умел сделать интересной»), второй — глубокий интерес к людям («каждый новый человек, с которым он встречался, был для него как бы непрочтенной книгой, которую обязательно следовало прочесть» [см.: 9, с. 110].

Круг общения композитора постепенно расширялся во время зарубежных поездок. Во время первой поездки за рубеж с Беляевым в 1884 г., Глазунов посетил Германию, в том числе Байройт, Щвейцарию, Францию и Африку. Знакомство с природой, культурой и музыкой этих стран, встречи с Сен-Сансом, особенно с Листом подарили ему множество ярких впечатлений и обогатили его художественный опыт. Во время этой поездки в Веймаре была с успехом исполнена Первая симфония Глазунова. Так было положено начало многолетним и расширяющимся связям Глазунова с Европой и знакомство европейцев с его музыкой.

В 1889 г., во время двух симфонических концертов в Париже на Всемирной выставке, европейцы познакомились с русской композиторской школой. Оркестр Э. Колонна под управлением Римского-Корсакова и Глазунова исполнил произведения Глинки, Даргомыжского, кучкистов, Чайковского, Блуменфельда.

Глазунов дирижировал в том числе и своими произведениями: «Стенькой Разиным» и «Второй симфонией». В 1990 г. в Брюсселе оркестр под управлением Римского-Корсакова исполнил «Poeme Lyrique» Глазунова.

Во время следующих поездок он расширяет круг своих музыкальных связей, а европейцы знакомятся с его музыкой и музыкой русских композиторов, которые он часто исполняет и как дирижер. В частности, в поездке 1903 г. он посетил Лондон, Гамбург, Копенгаген, Швецию, встречался с музыкальными, где были встречи и знакомства с музыкальными деятелями. В Лондоне с успехом дирижировал своей «Седьмой симфонией» и сюитой «Из средних веков» [см.: 11, с. 80].

Жизнь и творчество Глазунова с детских лет осложняли постоянно сопутствующие его активной деятельности болезни. С ними он активно боролся, часто выезжал на зарубежные курорты для лечения, которое приносило лишь временное облегчение. В некоторых случаях могли помочь только очень близкие и значимые для Глазунова люди. Так выход из запоев мог ускорить только Римский-Корсаков [см.: 11, с. 85]. Особо катастрофической была почти полная потеря слуха в 1905 г. во время тяжелой инфекционной болезни [см.: 11, с. 84].

Многократные поездки за рубеж с концертами и для лечения способствовали тому, что Александр Константинович стал в глазах музыкальной общественности крупнейшим современным русским композитором. О широком спектре его зарубежных связей свидетельствует и переписка с такими деятелями музыкальной культуры как Лист, Делиб, Массне, Тома, Пюньо, Форе, Свендсен, Пэрри, Стенфордом, Эльгаром, Ковеном и другими. [см.: 2, с. 10]. Признание в Европе и России было отмечено рядом символических событий: празднованием 25-летия исполнением «Первой симфонии» в консерватории. В юбилейном послании композитор был назван: «Славой и гордостью России, достоянием всего образованного человечества», «главой русской инструментальной музыки» [см.: 1, с. 225]. В 1906 году Глазунов становится «почетным вице-президентом Русского симфонического общества в Англии» [см.: 2, с.10]. В 1907 году Оксфордский и Кембриджский университеты присваивают Глазунову звание доктора музыки honoris causa [см.: 2, с.10]. В организованных С. П. Дягилевым Исторических русских концертах 1907 г. в Париже, положивших начало «Русским сезонам», были исполнены «сюита «Из Средних веков» под управлением К. Шевильяра и «Весна» из «Времен года» под управлением автора». [см.: 1, с. 226]. Французское правительство отметило заслуги Глазунова орденом Почетного Легиона [см.: 2, с.226].

Советское правительство также не оставило без внимания заслуги Глазунова перед отечественной музыкальной культурой, прежде всего — его работу на посту директора консерватории. Знаками признания его заслуг были: присвоение в 1920 г. имени Глазунова Малому залу консерватории, создание в 1921 г. квартета имени Глазунова, присвоение в 1922 г., к сорокалетию творческой деятельности композитора, почетного звания Народного артиста Республики [см.: 6, с. 107–108].

Имя Глазунова и его творчество продолжают жить в культуре России, Европы и мира до настоящего времени. Согласно завещанию его приемной дочери Е. А. Глазуновой-Гюнтер и ее мужа, писателя Герберта Гюнтера в Мюнхене

в 2001 г. создан фонд Глазунова. Фонд расположен в Доме Фонда им. А. К. Глазунова в Харлахинге (Мюнхен) [см.: 1]. Фонд имеет сайт, в котором есть информация о композиторе, публикации, сведения о современных премьерах музыки композитора, новости, архив («каталог», «русская эмиграция»), информация о стипендиатах фонда (2002–2012 из России и бывших союзных республик) и семье. Информация сайта свидетельствует, что музыка Глазунова часто исполняется. Приведенный на сайте список исполнений с января по июль 2012 г. содержит сведения об исполнении симфонических произведений, концертов (скрипичного и виолончельного), музыки к балетам «Времена года» и «Раймонда» в городах Германии, Англии, Нидерландов Италии, Швейцарии, Японии. И, конечно, вне конкуренции — «Раймонда». Балет ставился и исполнялся и в настоящее время исполняется в СССР и России, во многих странах Европы и мира. Только новых редакций постановок балета в СССР и России до 1997 г. насчитывается 20. [см.: 7, с. 377–378]. Хотя часто в зарубежных постановках балет исполнялся в сокращенном виде или во фрагментах, музыка великого композитора звучит.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ганина М.* Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. 388 с.

2. *Ганина М.* Вступительная статья//А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Музгиз, 1958. С. 3–13.

3. *Глазунов А. К.* Памяти Митрофана Петровича Беляева//А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Музгиз, 1958. С. 485–492.

4. *Глиэр Р.* О профессии композитора и воспитании молодежи//Советская музыка. 1954. № 8. С. 3–10.

5. *Гозенпуд А.* А. А. К. Глазунов и П. И. Чайковский// Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 353–376.

6. *Крюков А. Н.* Александр Константинович Глазунов. М.: Музыка, 1982. 143 с.

7. *Рогова Э. Н.* Раймонда //Русский балет. Энциклопедия. М.: Согласие, 1997. С. 377–378.

8. Официальный сайт Фонда имени А. К. Глазунова в Мюнхене. URL: http://www.glasunow.org/ru/node/58 (дата обращения 18.08.2015)

9. *Шмидт К. Г.* Памятные встречи//Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 102–112.

10. *Штейнберг М. О.* А. К. Глазунов. Воспоминание о нем и его письма. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 15–101.

11. *Янковский М. О.* Вехи жизненного пути//Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 7–114.

УДК 7.06, 782.9

В. Д. Лелеко

«РАЙМОНДА» А. К. ГЛАЗУНОВА. ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Среди балетов Глазунова-Петипа «Раймонда» — общепризнанная вершина творчества композитора, которая также считается и высшей точкой развития балета XIX в., эталоном высокой балетной классики. Этот ярчайший образец «большого балета» живет на сцене более ста лет и пользуется неизменным успехом у исполнителей и публики. Естественно, что «Раймонда» находится также в центре внимания исследователей, преимущественно балетоведов и музыковедов.

Новое качество музыки и хореографии балетов П. И. Чайковского — М. Петипа — Л. Иванова потребовали некогда от теоретиков и историков балета соответствующего языка описания и анализа, а также совершенствования методологии исследования. Начнем с языка.

Одним из первых начал теоретическое осмысление ключевого термина **«симфонизация балета»** Б. Асафьев в статье «Спящая красавица» [1, с. 77, 80, 81 и след.] Появляются и другие, родственные термины, ключевые словосочетания, фиксирующие суть реформы классического балета: «балетный симфонизм», «танцевальный симфонизм», «симфония-балет» [2, с. 6, 374, 375], «хореографическая симфония» [3, с. 251], «симфоническая драматизация балета» [4, с. 34], «**сквозное развитие музыкально-танцевального действия**» [4, с. 34]; «**лейтмотив**» («лейттема») [1, с. 81; 3, с. 35]; **«сюитность»** [5, с. 94; 6], **«тональный план»** (номера, эпизода, всего произведения) [6, с. 232; 9, с. 87, 92, 97], **«драматургия балетного театра»** [7, с. 94; 8]. В. Богданов-Березовский рассматривает тональный план в единстве с ритмическим, темповым и динамическим планами [4, с. 34].

Этот достаточно ёмкий терминологический комплекс сложился постепенно в связи с необходимостью осмыслить и зафиксировать в исследовательских текстах реформу балетного театра, которая была осуществлена Чайковским-Петипа-Ивановым и Глазуновым-Петипа. Именно реформа русского балета конца XIX в. определила на всё следующее столетие появление целого пласта исследований, которые позволили всесторонне проанализировать не только вершинные достижения балетной классики, но и дальнейшее развитие отечественного и, в меньшей степени, мирового искусства балета. В новой терминологии запечатлена суть новаций русской балетной классики. Прежде чем обратиться к «Раймонде», необходимо рассмотреть терминологический комплекс более подробно.

Основным, интегральным, является принцип **«симфонизации»** балетной музыки. С ним связаны все остальные. Считается, что впервые последовательно провел его через музыку к балетам, поставленным Петипа и Петипа-Ивановым, П. И. Чайковский, особенно, — в «Спящей красавице». А. Глазунов в творческом соавторстве с Петипа продолжил эту традицию. Он по-своему развил и претворил принцип симфонизма в балетной музыке.

Симфонизация — производное от «симфонизм»[1] — художественного принципа «философски-обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве», сосредоточенного на сущностных проблемах человеческого бытия. По определению «Музыкальной энциклопедии» «симфонический метод раскрывается через тот или иной тип музыкальной драматургии, т. е. систему взаимодействия образов в их развитии...» [10, стлб. 11]. Термин «симфонизация балета» содержит несколько аспектов, среди которых — углубленная и разносторонняя проработка характеров основных персонажей, как в музыке, так и в танце; показ их в развитии; новый, более высокий уровень драматургии, прежде всего музыкальной[2]; преодоление дивертисментности и придание сценическому действию динамики, внутренней содержательности и единства благодаря сквозному музыкальному развитию, которому способствует, в частности, использование лейтмотивов и тональных планов[3].

К симфонизации балет был подготовлен всем ходом своего развития. Хореография должна была соответствовать новому качеству музыки, созданной Чайковским и Глазуновым. Балетмейстеры, работавшие над постановкой балетов, оказались на высоте и сумели предложить хореографию, адекватную новой музыке. Готовыми к воплощению на сцене симфонизированного хореографического действия оказались и исполнители, как приглашенные, так и подготовленные в Императорском училище и самим Петипа. Роль Петипа в рождении симфонического балета исследователи специально подчеркивают. Б. Асафьев утверждает, что под воздействием гения Петипа «русский балет ко времени создания «Спящей красавицы» уже требовал симфонизации музыки..., а не простого аккомпанемента танцам и действию грубо ритмованными мелодиями или, вернее, танцевальными формулами в убогие мелодическо-гармонические и инструментальные наряды обряженными» [1, с. 77]. Менее эмоционально, но более обстоятельно об этом написано у В. М. Красовской: «...историческая заслуга утверждения принципов танцевального симфонизма принадлежит не только великим композиторам-симфонистам, но и самим мастерам хореографии. Выдающиеся хореографы русской сцены М. Петипа и Л. Иванов с помощью талантливых трупп

---

[1] Более подробно о симфонизме см. также у Б. Асафьева, который ввел этот термин в научный оборот и разрабатывал в многочисленных трудах, упоминающихся в статье Николаевой и приведенных в сопровождающем статью списке литературы.

[2] Как отмечает Ю. Розанова в связи со «Спящей красавицей» и «Щелкунчиком» П. И. Чайковского, «формообразующие принципы балета как целого, его составные части по внешним признакам оставались привычными, но содержание музыки, ее художественный уровень, роль и соотношение с танцем, наконец, приемы и методы музыкального развития стали принципиально новыми, в чем и проявлялось ... влияние оперы и симфонии на балет» [9, с. 5].

[3] Более полно приемы симфонизации в музыке балетных партитур Чайковский, определены у Р. Шитиковой [11, с. 119]. Дадим их сокращенное изложение. Ярко контрастное «сопоставление эпизодов различного характера», с том числе ритмически контрастных. Эти контрасты, использование секвенций позволяют создавать «гигантские драматические нарастания и кульминации». Сквозной тематизм и тематической трансформации». Закрепление определенных тонально-интонационных комплексов за основными персонажами. «Развитая тембровая драматургия» и широкое применение лейттембров.

и непрерывно функционировавших школ постепенно разрабатывали принципы симфонизации танца на несимфонической музыке и тем самым подготовляли реформу балетной музыки, осуществленную Чайковским и Глазуновым. Симфонизация танца не была бы достигнута, если бы русской балетный театр не пришел к ней подготовленный» собственным опытом [2, с. 6].

Конкретизируем написанное на примерах приемов симфонизации из балетов Чайковского-Петипа-Иванова.

Одним из таких действенных и, как правило, легко определяющихся на слух приемов является **лейтмотив (лейттема),** широко распространившийся в европейской и русской симфонической и оперной музыке с начала XIX в. Лейтмотив — обычно яркая и краткая мелодия, попевка, становящаяся музыкальным знаком, эмблемой персонажа (реже — предмета, понятия), появляющийся, часто в измененном, но узнаваемом виде, на протяжении всего произведения[4]. Использование лейтмотива и его вариантов решает две задачи — семантическую: кого-то или что-то обозначает и делает узнаваемым при новом появлении и драматургическую, конструктивную: объединяет, как бы «прошивая насквозь», всё действие. Основной лейтмотив или несколько лейтмотивов способствуют созданию ёмкого, многогранного и впечатляющего образного комплекса и составляют системный каркас драматургии произведения. В качестве примера предложим резюме обстоятельного и детального анализа лейттемы девушки-Лебедя в «Лебедином озере» из исследования Ю. Розановой [9, с. 42–43]. Тема проходит, развиваясь, меняя эмоциональный тонус и характер через весь балет в наиболее важных драматургически эпизодах, в частности, в конце первого акта, когда «начинается собственно развитие драмы, завязка действия» [9, с. 42], в третьем акте при встрече Зигфрида и Одиллии, в финале (в сцене бури и наводнения), в заключении и апофеозе, где лейттема звучит как «гимн любви и верности» [9, с. 43]. Очевидным, но не теряющим от этого своего значения, является вывод исследователя, что лейттема и связанные с ней лирические эпизоды образуют «сферу сквозного музыкального действия балета», поскольку «такие эпизоды являются центральными в каждом действии» [там же]. Важную роль лейтмотивов в балетах Чайковского раскрывают и другие исследователи. Отмечается, что они активно участвуют в создании единого лирического содержания «Лебединого озера», «несмотря на традиционную замкнутость отдельных балетных эпизодов» [3, с. 92]. В «Спящей красавице» подчеркивается драматургическая значимость лейтмотивов феи Карабос и феи Сирени, драматическое столкновение которых Чайковский дает уже в оркестровой интродукции балета [3, с. 185–186].

Тональный план. На то, что «выбор тональности у композитора всегда имел смысловое значение, служа сопоставлению или противопоставлению ситуаций, их характеристичности» обращает внимание, в частности, Ю. Слонимский в анализе «Спящей красавицы» [13, с. 211]. В связи с этим исследователь отмечает, что вальс из первого действия балета и адажио секстета фей написаны в одной

[4] Таким знаком может быть ритм (лейтритм), гармония (лейтгармония), тембр (лейттембр). См. об этом более подробно: [12].

тональности (B-dur). Ее выбор, очевидно, подчеркивает эмоциональную и содержательную общность обоих эпизодов: их лирическую атмосферу и доброжелательное отношение к главной героине. Возможности выбора тональностей, тональных сдвигов, сопоставлений и т. п. в анализе музыки «Спящей красавицы» демонстрирует Ю. Розанова. Обращаясь, в частности, к Adagio второго акта, автор показывает как смена эмоциональных состояний героев передается с помощью модуляций из одной тональности в другую, то просветляя звучание музыки, то придавая ей тревожный и взволнованный характер [9, с. 75]. Кроме таких, локальных задач, тональный план, по мнению исследователя, может выполнять объединяющую функцию, создавать непрерывность ее развития действия, как это имеет место в сцене смерти Авроры. Движение тональностей вверх (Es-dur — e-moll — f-moll — F-dur) создает «постепенное сгущение тонального колорита, причем F-dur воспринимается более трагически, чем f-moll» [9, с. 87]. Тональность может быть закреплена за лейттемой, что позволяет сохранить ее колорит и усилить узнаваемость. Такова лейттема феи Сирени, которая везде появляется «в своей лейттональности — E-dur» [там же]. Показательно, что лейттема и лейттональность феи Карабос имеет ту же звуковысотность, но минорную — e-moll [9, с. 97]. Детальную теоретическую разработку темы тональных планов «Раймонды» дает К. Мелик-Пашаева [6], о чем речь впереди.

Симфонизация внесла изменения и в сложившуюся структуру балета. В ней также нашли воплощение симфоническая драматизация балета, устремленность сценического действия к кульминационным точкам и общей кульминации, бóльшая цельность и единство спектакля. Новизна структуры обычно определяется как **«сюитность»**. Термин введен в научный оборот Б. Асафьевым в аналитическом эссе о балетах Глазунова [5, с. 94] и впоследствии стал общим местом в искусствоведческих работах. Поскольку сюита — основа балета, включая балет классический, Асафьев подчеркивает ее новую роль и содержательное изменение в балетах Глазунова — Петипа, прежде всего — в «Раймонде». В сюите симфонизированного балета внешняя дивертисментность дополнена внутренней динамикой действия благодаря музыке, ее «ритмо-танцевальным формулам». На этой основе Петипа с его «гениальной прозорливостью» создает, по выражению исследователя, «умно скомпонованную прогрессию хореографического действия»[5] всего спектакля [9, с. 87]. Далее, до конца текста, Асафьев показывает, как сюиты участвуют в движении «хореографического действия» балета от завязки через кульминацию к развязке.

Поскольку сюитам балетов Глазунова посвящено несколько исследовательских работ, о которых разговор еще предстоит, вернемся к теме сюиты в контексте общей структуры балетного спектакля на примере балетов Чайковского.

---

[5] Немалую роль в создании хореографической интерпретации новаторской музыки Чайковского, по мнению Ю. Слонимского, сыграл Р. Дриго, «большой почитатель Чайковского, тонкий музыкант и ценитель его балетных опусов, бессменный их дирижер... Без него, похоже, Петипа в ряде важных моментов не смог бы подняться на ту ступень развития хореографической драматургии спектакля, какой требует музыка и какой отличается его постановка» [с. 337].

Представляется важным наблюдение, сделанное Слонимским, о различии структуры танцевального действия «Спящей красавицы» в сценарии, плане-заказе для композитора и либретто. Суть различия в том, что в процессе постановки балета **структурные единицы действия укрупнялись**, что, наряду с прочими новациями, придавало действию динамику, а спектаклю единство и цельность. Речь идет о динамике концептуальной — для создателей спектакля и его аналитиков, и динамике перцептуальной — для зрителей. Отдельные номера: вариации, па-де-де и т. д. предлагалось воспринимать не как самодовлеющие, но как элементы общего, более крупного и завершенного эпизода. Так, секстет фей в сценарии пролога становится в либретто для публики «гран-па-д'ансамбль», сценарный «па-д'аксьон» первого акта в плане-заказе становится «гран-па-д'аксьоном», отдельные танцы, не имевшие обобщающего названия, его получают. То есть «большие танцевальные сюиты и действенные ансамбли, пронизанные эмоционально-смысловым единством хореографической драматургии... Петипа сделал в «Спящей красавице» основой спектакля» [7, с. 329].

Подобный принцип построения музыкально-хореографического действия применен также и в «Щелкунчике». Ю. Розанова отмечает, что в этом балете каждая сцена первого акта представляет собой «единицу деления общей структуры» «и включает в себя сжатые традиционные формы балета — классическую, характерную сюиту и даже массовые танцы как эпизод или небольшой раздел. Одновременно вся сцена приобретает черты огромного Pas d'action» [9, с. 149–150].

Те особенности, которые свойственны классическому балету, обозначены и кратко раскрыты в рассмотренных ключевых словах и выражениях в совокупности и обеспечивает новизну русского классического балета и такое его важное качество как «**сквозное развитие музыкально-танцевального действия**». Суть его точно сформулировал В. Богданов-Березовский: «устремленность музыкально-сценического повествования через ряд частичных кульминаций к кульминации решающей, центральной» [4, с. 34]. Сквозное развитие, в свою очередь, составляет основу «симфонической драматизации балета... в балетах Чайковского — Петипа и Чайковского — Петипа — Льва Иванова», которая объединила в «органическом сплаве музыкальное и хореографическое повествование-действие [4, с. 34].

В исследованиях русского классического балета была поставлена и проблема **«драматургии балетного театра»**. Приоритет в разработке этой проблемы принадлежит Ю. Слонимскому. Если в 1974 г. Слонимский писал, что роль хореографа и хореографии в балете у нас недооценена, что «термин «хореографическая драматургия» еще не получил права гражданства в отечественной литературе о балете» [14, с. 43, 45], то благодаря постоянно выходившим его публикациям и поддержке его идей[6], признание триединства хореографической, сценарной и музыкальной драматургии в балете и ведущей роли драматургии хореографической и музыкальной становится общепризнанной [См.: 16].

Понятийный инструментарий, выработанный в процессе осмысления новаций балетов Чайковского — Петипа — Л. Иванова искусствоведением, используется

[6] См.: [8], [15. Раздел I. О специфике балета].

и в текстах, посвященных балетам на музыку Глазунова и, прежде всего, конечно, «Раймонде».

В. М. Красовская подчеркивает значение симфонизации балета и связанную с ней ведущую роль музыкальной драматургии в «Раймонде». И то, и другое было заботой как композитора, так и хореографа. При этом исследователь отмечает роль Глазунова, как и прежде — Чайковского, а, следовательно — музыки, в создании «глубоко оригинального «произведения для хореографического театра», значительно расширившего «возможности симфонизации танцевального действия» [2, с. 403]. Совместная работа Глазунова и Петипа, симфонизация придали хореографии «Раймонды» «обобщающую силу музыкальной образности, мотивы действия обрели поэтическую многозначность» [2, с. 405]. Симфонизация проявилась также в новом качестве танцевальных сюит. Принимая идею Б. Асафьева о «сюитности» балетов Глазунова — Петипа, Красовская отмечает также одну из важных особенностей «Раймонды» — усиление драматургической роли pas d'action. Так, во втором акте «в хореографическом аспекте pas d'action было вершиной и образцом танцевального решения драматургического конфликта» [2, с. 407]. В анализе хореографического действия автор выделяет контрастные сопоставления, в частности, вариаций главной героини и «сюиты испано-арабских танцев»; «сгущение эмоциональной напряженности действия», подводящее «к стремительной развязке», и разрешение конфликта в «коде характерного танца-вакханалии» [2, с. 409].

Pas d'action второго действия «Раймонды» наиболее ярко иллюстрирует масштабность и действенный характер, которые эта хореографическая форма обрела в творчестве Петипа и Глазунова [17, с. 439]. Исследуя музыкально-хореографические формы русского классического балета, В. Холопова также обращается ко второму акту «Раймонды» и ее pas d'action как примеру одного из вариантов этой формы — «сквозной с последовательным развитием действия и музыки» [18, с. 68]. Этот вариант максимально отвечает «задаче сценической действенности[7]. Стремительно развертывающееся действие воплощено в музыкальной форме сквозного развития» [18, с. 69]. Этому способствует цепь «лейтмотивов в контрастных темпах и тональностях...» [18, с. 69].

Сюиты третьего действия «Раймонды» также участвуют в создании общей драматургии спектакля. Особенностью третьего действия, как отмечает Красовская, является то, что в нем снимается «противопоставление классической и характерной музыкально-хореографических сюит», которые сплетаются в неразложимое единство [2, с. 323]. Обращаясь к этой теме, О. И. Розанова подчеркивает роль Петипа в создании музыкально-хореографической логики «Раймонды» и «конструктивного принципа спектакля — сопоставления развернутых танцевальных сюит» [19, с. 173]. Неразложимое единство классической и характерной сюит третьего действия интерпретируется Розановой как воплощение «широко понятой темы» балета: «столкновения двух разных миров, двух куль-

---

[7] В качестве примера другой формы — «сюиты с непрерывным развитием в сюжете и элементами сквозного развития в музыке» автор приводит квинтет Авроры и четырех принцев (№ 8) из «Спящей красавицы» [18, с. 68].

тур — Востока и Запада. Благодаря этому третий акт стал не традиционным дивертисментом, который предусматривался сюжетом, но «красивым разрешением основного конфликта» [19, с. 173].

В детальном и обстоятельном анализе сцен и картин балета у Ю. Слонимского [20]. раскрывается прежде всего основной принцип драматургии «Раймонды» — «принцип контрастирующих сюит». Во-первых, уже сопоставление сюит, классической и характерной, «создает поразительную смену красок, служащую напряжению действия, и готовит драматическую развязку» [20, с. 462]. Во-вторых, сюиты первого и второго действия располагаются, по определению Асафьева, к идеям которого обращается автор, в «обратной симметрии». В первом акте сначала идет характерная сюита, затем — классическая. Во втором акте — наоборот. Такой порядок драматизирует действие. Ключевым эпизодом драматического столкновения в обеих сюитах, «опорными пунктами драматургии» являются адажио, в первом акте — с де Бриенном, во втором — с Абдерахманом [20, с. 462].

Слонимский также уделяет внимание системе лейтмотивов музыки «Раймонды», их трансформации в ходе действия, роли в раскрытии разных граней образов главных героев, особенно Раймонды. В качестве примера приведем наблюдение автора об изменении лейттемы Раймонды, которая впервые экспонируется в Интродукции и имеет один характер, а в четвертой сцене первого акта (выход Раймонды) — другой: «та же тема, но совершенно в ином виде... мечтательное стало кокетливым, плавное трансформировалось в скачкообразное, спокойное — в нетерпеливое, подернутое грустью — в беззаботно шаловливое» [20, с. 438]. Речь идет также и о других вариантах лейттемы Раймонды. Лейттемой становится и музыка «мимической сцены» — «колыбельной», под которую засыпает Раймонда. Она мастерски разрабатывается композитором в симфоническом антракте между первой и второй картинами первого действия. Отмечается и сопутствующий героине лейттембр скрипки (в частности, в Большом адажио и вальсовой вариации второй картины первого действия) [20, с. 455].

Важную роль играют и лейттемы других действующих лиц. Так, лейттема де Бриенна в классической танцевальной сюите второй картины первого действия создает смысловую арку, появляясь в Большом адажио, открывающем сюиту, и в коде, ее завершающем [20, с. 458]. Тем самым Слонимский показывает, как лейттемы создают непрерывность действия, придают ему сквозной характер, объединяют эпизоды балета в единое целое.

В монографии М. Ганиной [21] можно найти некоторые дополнения и уточнения того, что отмечают и другие аналитики. Исследователь констатирует, что музыка «Раймонды» не только обогащает традиционные балетные формы (сюиты, вариации, дивертисменты, пантомимы), но и адаптирует новые формы, включая их в балет: оперно-ораториальную форму гимна (в финале второго акта), «хоровой» Апофеоз, завершающий массовые танцы свадьбы в третьем акте. Как новаторский определяется эпизод «общего стихийного движения» в Вакханалии второго акта. Подчеркивается значение массовых сцен, придающих действенность драматургии балета. Семантика их двунаправлена. С одной стороны, они создают образ средневекового общества, с другой — дополняют образы главных героев

[21, с. 138]. В монографии подчеркивается значимость развернутых оркестровых эпизодов, объединяющих картины и акты балета, которые наряду со сквозным симфоническим развитием, скрепляющим обогащенные балетные формы, придают балету единство. Таким образом «Раймонда» предстает как «цельное симфоническое произведение», в котором «становление музыкальных образов сочетается с портретной характеристикой героев, яркой картинностью массовых сцен, законченностью танцевальных номеров» [21, с. 137].

Разработку некоторых важных аспектов симфонизма «Раймонды», уточняющих и углубляющих то, что сделано другими исследователями, осуществляет К. Мелик-Пашаева [6]. Она осуществляет реконструкцию «внутреннего действия» балета, обеспеченного симфонической музыкой Глазунова. Принцип симфонизма реализуется на нескольких уровнях. Первый — «качественное и жанровое преобразование тематизма» с помощью «гибкой системы музыкальных характеристик-лейтмотивов», которые обеспечивают взаимодействие и взаимодополнение музыки и хореографии [6, с. 171]. Так, интонационный образ Раймонды, который начинает создаваться с первых тактов Интродукции, неоднократно появляется в вариациях, мимических сценах, Большом адажио первого действия [там же]. По мнению автора статьи, главное (но не единственное! — *В. Л.*) в духовном облике главной героини — женственность, утонченность, изысканность. Ее образ создается не только интонационным комплексом, но и «букетом» тембров: кокетливым пиццикато струнных, меланхолической арфой, игривой валторной, волшебная флейтой, «задыхающимся» в томной неге фортепиано [6, с. 175]. Солирующую в вариациях Раймонду поддерживают соответствующие солирующие инструменты. Выделенные из общей массы оркестровых инструментов, они подчеркивают главенство главного действующего лица балетного спектакля. Также обстоятельно анализируются лейтмотивы де Бриенна, Абдерахмана, графини Сибиллы[8] и Белой Дамы. Анализ лейтмотивов завершается выводом: «... лейтмотивы в балете становятся *единственным* (курсив автора — В. Л.) музыкальным и даже шире — звуковым олицетворением ключевых образов балетного спектакля» [6, с. 177].

Второй уровень симфонизма музыки «Раймонды» — ее тональный план, виртуозно и подробно раскрытый Мелик-Пашаевой в контексте русской музыки от Глинки до Чайковского и западноевропейской романтической музыки. Автор вводит в научный оборот и определение, подчеркивающее значимость работы композитора с тональностями музыки балета — «драматургия тональных планов» [6, с. 180]. Семантика тех или иных тональностей складывалась под влиянием театральной драматургии еще в XVIII в. и была закреплена и развита в музыке романтизма. В балетной музыке до Глазунова «драматургию тональных планов» для более полного раскрытия смысла сюжета и образов действующих лиц использовал Чайковский, «более всего в «Щелкунчике» [там же].

[8] Так, об интонационном комплексе графини сказано, что он «играет «тонизирующе-действенную» роль, исподволь накапливая напряженность и драматическую остроту хроматизированных интонаций, особая экспрессивность которых выявится лишь в преобразованном виде с появлением Абдерахмана» [6, с. 175].

Приведем пару примеров анализа тональных планов «Раймонды» у Мелик-Пашаевой. Тональность антракта ко второй картине первого действия — ре-бемоль мажор — передает «торжество не омраченного никакими сомнениями гармоничного чувства» [6, с. 179]. У Балакирева она «служила выражению наибольшей полноты чувства совершенной любви» [6, с. 178]. Чайковский выбрал ее для побочной партии увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»[9]. Важным нюансом является то, что первое появление «чарующей мелодии антракта» в первой картине было в до-мажоре. Сдвиг тональности на полтона вверх передает, по мнению Мелик-Пашаевой, подъем, экстатичность чувства[10].

Еще один пример выстраивания композитором системы семантически значимых тональных связей — соотношение тональностей «чарующей мелодии антракта» (ре-бемоль мажор и тем де Бриенна (фа мажор) и Абдерахмана (ля мажор) в третьей картине первого действия. Опорные звуки этих тональностей составляют увеличенное трезвучие, которое связано с традицией ее использования для воплощения «фантастического начала в музыкальных образах» Сцена сна укрепляется «тональным “каркасом прочности”» — резюмирует автор статьи [6, с. 179]. Впечатление волшебства и таинственности, которое должна производить эта сцена, укрепляется использованием этих же тональностей следующих друг за другом «Фантастическом вальсе (фа мажор), первой (ре-бемоль мажор) и второй (ля мажор) вариациях (там же). Дальше речь идет о том, что появление этих тональностей в последующем развитии действия, в сценах, связанных с де Бриенном и Абдерахманом, подтверждает не случайное и всегда психологически мотивированное действием их применение композитором.

Подводя итог этой темы, Мелик-Пашаева выражает надежду на то, что уяснение подобных тонкостей музыки «в некоторых случаях» может помочь балетмейстеру выстроить адекватную хореографию, художнику — сценографические решения спектакля и тем самым добиться единства слагаемых балетного синтеза искусств [6, с. 181]. Это и будет реальным, а не только заявленным следованием традициям Петипа [6, с. 183].

Завершая обзор, следует хотя бы кратко остановиться на такой, заслуживающей быть отмеченной особенности искусствоведческих работ о «Раймонде» как методология исследования. В большинстве включенных в обзор работ, в которых «Раймонда» была предметом анализа как целостный и сложный художественный

---

[9] У Б. Асафьева «обольстительная музыка антракта — музыка любовного влечения» [5, с. 95]. У Ю. Слонимского «эта музыка отличается непривычной напряженностью. Светлая страстность ее напоминает образы Чайковского, воплощающие сладостное упоение любовью, такие как тема из «Ромео и Джульетты» или из «Бури» [20, с. 353].

[10] Автор отмечает, что подобный прием использовали также Мусоргский в хоре «На кого ты нас покидаешь» в Прологе «Бориса Годунова», Вагнер в «Тангейзере» [6, с. 179]. Добавлю от себя, что такой сдвиг будет восприниматься слухом при проведении темы в разных тональностях, следующих друг за другом. Если непосредственного сопоставления тональностей нет, эффект будет, очевидно, не столь явным. Воспитанный на музыкальной классике слух если и воспримет такое «дистантное» сопоставление тональностей, то на уровне подсознания, что, конечно, тоже возможно и важно.

организм, объединяющий хореографию, музыку, и литературу (либретто), использовался адекватный синтетической природе балета **системный анализ** всех его составляющих. Суть системного анализа (или близкого ему по смыслу «системного подхода»), получившего широкое распространение в разных сферах научного знания во второй половине XX в., по определению «Новой философской энциклопедии», заключается в том, что «в системном исследовании анализируемый объект рассматривается как определенное множество элементов, взаимосвязь которых обусловливает целостные свойства этого множества. Основной акцент делается на выявлении многообразия связей и отношений, имеющих место как внутри исследуемого объекта, так и в его взаимоотношениях с внешним окружением, средой» [22; См. также: 23]. Напомним, что в методологических постулатах прежде всего балетоведческих работ основное требование касалось выявления «трех драматургий» — сценарной, музыкальной и хореографической, анализа каждой из них и прослеживания их взаимодействия от начала до конца балета, что соответствует методологии системного анализа. В большей или меньшей степени это требование реализовано во всех публикациях о «Раймонде». Необходимость учета и анализа четвертой составляющей балетного спектакля — сценографии — постулируется [24, с. 59], но либо вовсе не реализуется (в музыковедческих работах), либо реализуется частично (в балетоведческих). Причины этого объективны. Одна из них, по-видимому, основная, в том, что время, когда балетная сценография преодолеет свою маргинальность и поднимется до уровня, на котором она создает самостоятельную и драматургически значимую линию в спектакле, наступит в начале XX в., в постклассическую для балета эпоху.

В представленных в обзоре работах реализуется и другое важное требование системной методологии — выявление и анализ, кроме внутренних, также и внешних связей исследуемого объекта. Это требование не становится предметом методологической рефлексии, но фактически выполняется в некоторых важных аспектах, которые составляют систему внешних связей художественного произведения с окружающим его социокультурным контекстом. Он представлен темами, которые относятся к жизни художественного произведения в культуре, а именно: **взаимоотношения творца искусства и заказчика, влияние публики на сценическую судьбу балета, художественная критика как источник сведений о премьерном спектакле и его профессиональной оценке, сценическая судьба балета в новых постановках или редакциях.**

Прежде, чем обратиться к этим темам, отметим, что в балетоведение активно вторгаются другие гуманитарные и общенаучные дисциплины со своими методами исследования и соответствующим понятийным аппаратом, что стимулирует повышение уровня методологической рефлексии науки о балете. Так, системный и информационный подходы к «системному объекту в хореографии — спектаклю» апробированы В. М. Исаковым [25]. В его статье представлены, в частности, схема «структуры передачи информации с помощью балета» [25, с. 328–329], при раскрытии содержания которой обращено внимание на внешний, социокультурный контекст существования балета, в котором важную роль играет «зрительская среда».

Балет совсем недавно пополнил виды искусства, включенные в орбиту интересов **семиотики искусства** [26, глава «Танец как знаковая система»] — научной дисциплины, начало формирования которой в нашей стране приходится на 1960-е годы работы[11].

Проблема взаимоотношений создателя произведения искусства и заказчика затрагивается в большинстве работ, в которых освещается история создания балетов Глазунова, их премьерный показ и первый период «постпремьерного» существования [2, 31, 20, 21, и др.]. Речь идет о заключении договора с А. К. Глазуновым на сочинение музыки «Раймонды» Дирекцией императорских театров[12], сумме гонорара, роли И. Всеволжского в приглашении композитора, участии директора в составлении либретто. Роль директора в этой истории была немалой, как и в целом — в развитии русского балета до уровня высокой классики[13].

Обозначенный круг вопросов входит в проблемное поле формирующейся с 70-х гг. XX в. новой гуманитарной дисциплины — **социальной истории искусства** (или **исторической социологии**). В российской науке она представлена, в частности, в монографии В. П. Головина [33; См. также: 34, 35].

История публики как важного и влиятельного участника художественной жизни изучается **историей культуры (исторической культурологией) и исторической психологией искусства**. В историко-психологическом и историко-культурологическом аспектах феномен публики исследуется Н. А. Хреновым [36].

На этом остановимся и подведем итог. Если представить публикации, посвященные «Раймонде» и другие, связанные с ними и привлеченные в настоящем обзоре, как интегрированный, единый исследовательский текст, можно сказать, что этот искусствоведческий текст демонстрирует глубину и всесторонность анализа основных слагаемых балетного спектакля: хореографии, музыки и литературной основы (сценария). Достоинства текста обеспечивает как методология исследования, так и понятийный аппарат — система ключевых слов. В них аккумулируются основные смыслы музыкально-хореографического действия, что обеспечивает глубину анализа. Исследовательская методология адекватна природе балета как сложного, синтетического вида искусства. Она реализуется в раскрытии хода балетного спектакля как взаимодействия хореографической, музыкальной и сценарной драматургии. Такая методология соответствует также принципам системного подхода, который получил широкое распространение в науке второй половины XX в. и сохраняет актуальность до настоящего времени. Возможность применения системного, информационного и семиотического подходов к балетному спектаклю и установление междисциплинарных связей искусствоведения с другими научными дисциплинами демонстрируют современные публикации о балете. В этом интегрированном искусствоведческом тексте затрагиваются и такие проблемы, которые имеют отношение к внешним связям

---

[11] См. работы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского [27, 28, 29, 30].

[12] Заказчиком был император Александр Третий. Его интересы представлял бывший в это время главой Дирекции императорских театров И. А. Всеволожский.

[13] Современная оценка его деятельности дается, в частности, в статьях О. И. Розановой [19, с. 167, 168] и Я. Ю. Гуровой [32].

искусства, к социокультурному контексту его функционирования (творец искусства и заказчик, публика и ее роль в сценической судьбе балетного спектакля и др.). Затрагивая эти проблемы, искусствоведение по существу выходит на проблемное поле других научных дисциплин, формирование которых хронологически совпадает с периодом выхода в свет большинства публикаций, представленных в настоящем обзоре (конец 50-х — 80-е гг. XX в.). В числе этих научных дисциплин социальная история искусства, историческая культурология, историческая психология искусства. Следовательно, имеет место процесс расширения междисциплинарного взаимодействия искусствоведческих научных диципли, исследующих балет, начало которого заложено в начале указанного хронологического периода и продолжается на новом уровне в настоящее время. Междициплинарность, в которой реализуется исследовательский принцип системности, отвечает природе балета, и является одним из основных трендов науки второй половины XX — первого десятилетия XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Спящая красавица // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 76–86. [Впервые опубликовано в «Еженедельнике петрогр. гос. ак. театров». 1922. № 5].

2. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 688 с. [Первое издание книги вышло в 1963 г.].

3. *Туманина Н. В.* Чайковский и музыкальный театр. М.: Музгиз, 1961. 254 с.

4. *Богданов-Березовский В.* От Люлли до Прокофьева. (О музыкальной культуре балета) // Музыка советского балета. М.: Музгиз, 1962. С. 5–58.

5. *Асафьев Б.* Балеты Глазунова // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 86–97. [Впервые опубликовано в «Еженедельнике петрогр. гос. ак. театров». 1922. № 9].

6. *Мелик-Пашаева К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 167–196.

7. *Слонимский Ю.* Драматургия балетного театра XIX века. Очерки Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 343 с.

8. *Гусев П.* Читая книгу. Заметки на полях // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. С. 6–22.

9. *Розанова Ю.* Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 160 с.

10. *Николаева С. Н.* Симфонизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 11–15.

11. *Шитикова Р.* Симфонический метод и характерные танцы (на примере III действия «Спящей красавицы» П. Чайковского) // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 116–129.

12. *Крауклис Г. В.* Лейтмотив // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. М.: Сов. Энциклопедия, 1976. Стлб. 207–211.

13. *Слонимский Ю. П.* И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1952. 335 с.

14. *Слонимский Ю. П.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1974. С. 31–48.

15. *Ванслов В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.

16. *Кашкай Х.* Взаимодействие музыкальной и хореографической драматургии в балете А. Маликова «Легенда о любви» // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 4. М.: Музыка, 1982. С. 161–183.

17. *Суриц Е.* Pas d'action // Суриц Е. Все о балете. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 439.

18. *Холопова В.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. М.: Музыка, 1982. Вып. 4. С. 57–72.

19. *Розанова О. И.* Блистательная «Раймонда» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 167–181.

20. *Слонимский Ю.* Раймонда // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 377–503.

21. *Ганина М.* Балеты (Конец 90-х годов) // Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. С. 129–159.

22. *Блауберг И. В., Юдин Э. Г., Садовский В. Н.* Системный подход // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4795/СИСТЕМНЫЙ (дата обращения: 25.08.2015).

23. *Садовский В. Н.* Системный анализ // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4794/СИСТЕМНЫЙ (дата обращения: 25.08.2015).

24. *Линькова Л. А.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 54–71.

25. *Исаков В. М.* Информационный подход к системному объекту в хореографии — спектаклю // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27. С. 321–332.

26. *Лободанов А. П.* Семиотика искусства: история и онтология. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 2013. 678 с.

27. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 139 с.

28. *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–340.

29. *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 376–388.

30. *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Учёные записки Тартуского ун-та. Вып. 28. Тарту, 1971. С. 178–223.

31. *Красовская В. М.* Одноактные балеты // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 504–542.

32. *Гурова Я. Ю.* И. А. Всеволжский и музыка русского балета // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 30. С. 252–266.

33. *Головин В. П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 286 с.

34. *Лелеко В. Д.* «Не продается вдохновенье...». П. И. Чайковский и меценаты (к постановке проблемы) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 132–136.

35. *Букина Т. В.* Феномен творческой репутации А. К. Глазунова (социологический взгляд) // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 76–83.

36. *Хренов Н. А.* Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. 406 с.

УДК 78.01; 7.011

Е. В. Лобанкова (Ключникова)

А. К. ГЛАЗУНОВ И А. Н. СКРЯБИН: ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКИХ КОНТАКТОВ (МОДЕЛЬ БИОГРАФИИ РУССКОГО КОМПОЗИТОРА)

В ситуации напряженных политических событий 1913 г. Иван Бунин, 43-летний академик, констатировал: «Каждая зима приносит нам нового идола. Мы получили право на декаданс, символизм, натурализм, порнографию, на борьбу против Бога, на мифическую поэзию, на так называемый мистический анархизм, на Диониса, Аполлона, на полеты в Вечность, на мировое согласие, на адамизм, акмеизм ... не есть ли это настоящая “Вальпургиева ночь”?» [1, с. 529]. Возникновение противоборствующих художественных «измов» в начале XX в. свидетельствует не только о поиске «искусства будущего», но и об изменении социальной структуры художественного пространства России, о ее усложнении. Социально-политический контекст рубежа веков (процессы модернизации традиционного, сословно-иерархического общества, активизация новых социальных классов, рост экономики и научно-технические инновации) модифицировали публичные отношения в обществе, проблематизируя такие категории человеческого бытия, как свобода и индивидуальность. В художественном пространстве вопрос об уникальности, пролонгированный из романтической философии «субъективности» (например, Ф. Шлегеля), порождал целый корпус художественных проектов, каждый из которых претендовала на легитимность, независимость и высокий статус.

Согласно теории социолога культуры Б. Дубина, функционирование поля искусства, его динамика осуществляется через противоборство таких социальных практик, которые получили определение «авангарда», «классики» (то есть «серьезного», «настоящего» искусства) и «массового» (то есть «развлекательного»)[1]. В центре культурного поля находится «классическое», каноническое искусство, нарушение же культурной нормы, стереотипа, стало сущностью авангарда, каждый раз претендующего на статус первооткрывателя «нового». Таким образом, помимо противоборства этих полярных художественных практик существует и их взаимообусловленность.

В начале века в музыкальном поле России «ядром» музыкальной культуры[2], отвечающего за сохранность «классического», оставалась Петербургская школа, возглавляемая А. К. Глазуновым. Его авторитет был необычайно высок для русского музыкального общества. Являясь около 20 лет директором Петербургской

[1] Данная структура предложена социологом Б. В. Дубиным [2]. Схожую методологию анализа применяет французская социолог Ж. Сапиро, разделяющая поле литературы на такие социальные позиции как нотабли (то есть признанные мэтры), авангардной искусство, эстетические и массовые практики [3].

[2] Ядро культуры — общие для большинства субкультур общества фрагменты мира, позволяющие однозначно воспринимать ключевые ситуации, образы и символы [4, с. 72].

консерватории, центрального учебного и научно-общественного заведении России, он регулировал образовательную стратегию в формировании музыкантов-профессионалов нового поколения. Его деятельность, разворачивающаяся в рамках издательской фирмы М. П. Беляева (в Попечительском совете издательства также участвовали Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов), была направлена на отбор, поощрение и публичное признание новых произведений отечественных авторов. В этом процессе использовался не только статусный способ отбора новых авторов (например, в виде поощрительных и одобрительных отзывов признанных мэтров, в виде исполнения в публичных концертах), но и экономический способ воздействия на культурную среду через институт премирования[3]. По решению Совета за лучшую музыкальную композицию автору выплачивалась Глинкинская премия, размер которой также зависел от мнения жюри.

Высокие властные позиции Глазунова поддерживались личным общением композитора с царской семьей. В 1896 г. он получил заказ на написание Коронационной кантаты для восшествия на престол Николая II, она была исполнена в Грановитой палате Кремля. После этого события состоялось творческое сотрудничество Глазунова и Великого князя Константина Константиновича Романова: в 1899 году на стихотворный текст Великого князя он написал кантату, посвященную Пушкинскому юбилею, а в 1910 г. участвовал в создании музыкальной драмы «Царь Иудейский» для народных театров.

В противоположном социальном «этаже» музыкального поля — обозначенном как авангард — позиции новатора занял А. Н. Скрябин, эпатирующий отечественных критиков и экспертов идеями теургии, синтетического искусства и мессианской философией. Вплоть до 1914 г., когда известность композитора уже была всеобъемлющей, один из постоянных печатных музыкальных органов России — «Русская музыкальная газета», все еще не могла однозначно оценивать его новые сочинения, объясняя это тем, что современникам Скрябина невозможно абсолютно постичь его открытия будущего[4].

Скрябинское влияние на музыкальную молодежь было всеохватным. Так, например, С. С. Прокофьев, характеризуя окружающую его ситуацию, отмечал, что ему «хотелось чего-то нового, взлетного, неожиданного», и далее противопоставляет новаторство Скрябина «стареющей музыке» директора консерватории Глазунова [7, с. 526–527]. Н. Я. Мясковский поэтично сравнивал скрябинские опусы с «вихрем титанической творческой силы, увлекающей в порыве общего энтузиазма и рядового слушателя, и искушенного в последних изощренностях любителя» [8, с. 92]. А критики «РМГ» в 1914 г. в качестве его последователей указывали пианиста и композитора И. А. Добровейн, А. К. Лядова[5], Е. О. Гунста,

---

[3] Премии, выражающие коллективную волю определенного сообщества, выделяют то или иное художественное произведение в качестве особо значимого примера, образцового достижения, ориентира [5].

[4] Об этом пишет, например, постоянный сотрудник «РМГ», критик Г. П. Прокофьев [6, стб. 27–28].

[5] Показательно, что влияние младшего современника констатируется в некрологе Лядова [9, стб. 7–3].

Л. Л. Сабанеева, А. В. Станчинского. В целом, как доказывают исследователи, скрябинские языковые новации предопределили художественные практики всего музыкального авангарда XX в.[6]

Модель биографии гения

Однако, несмотря на различные эстетические идеалы и философию искусства, жизненные векторы обоих мастеров постоянно пересекались. Творческая карьера и Глазунова, и Скрябина началась с пристального внимания и материальных поощрений М. П. Беляева, который, оценив первые опусы молодых композиторов, финансировал их концертные выступления в России и за рубежом.

Оба начинали восхождение по профессиональной лестнице с частных уроков (Глазунов — у Н. А. Римского-Корсакова, Скрябин — у С. И. Танеева, Н. С. Зверева). В их биографиях акцентировались такие события и особенности творчества, которые соответствовали представлениям о гении: ранний старт, безупречный слух, самостоятельное освоение профессии, сочинительство по велению души, то есть спонтанное, а не связанное с какими-то внешними заказами/обязанностями[7].

Оба получили благодаря внезапному и всеобъемлющему вниманию Беляева реноме «одаренных самородков». Биография Глазунова содержит уникальный случай в истории музыки: первым публичным концертом, полностью состоящим из его сочинений, стала «репетиция»[8], то есть та форма музыкальной репрезентации, которая не предназначена для общественного восприятия. Экстравагантным для эпохи был не только обозначенный жанр концерта, но и его программа, представляющая тип авторского концерта, который только начинал входить в концертную практику России. Наиболее распространенным и популярным был тип «смешанного» концерта, программа которого составлялась из сочинений различных авторов, жанров и инструментальных составов (оркестр, вокальные номера, фортепианные сочинения)[9].

Можно предположить, что подобная репрезентация глазуновская творчества сразу же обратила на себя внимание и имела важное значение для успеха Глазунова в построении художественной стратегии. Как известно, глазуновская репетиция дала старт проведению регулярных симфонических концертов русской музыки[10]. Не случайно поэтому, что в программах «Русских симфонических кон-

---

[6] См.: [10], [11], [12].

[7] Маркеры музыкальной специализации приводит Т. В. Букина. См. подробнее: [13, с. 27–33].

[8] Репетиция состоялась 27 марта 1884 г. До этого исполнялись отдельные произведения: Первая симфония (17 марта 1882 года, Петербург), она же исполнена Римским-Корсаковым во втором концерте Всероссийской Художественно-промышленной выставке в Москве (22 марта1882 г.),

Первая «Греческая увертюра», исполнена в V симфоническом собрании ИРМО под управлением А. Г. Рубинштейна (8 января 1883 г.), Вторая «Греческая увертюра» (7 марта 1883 г., Петербург).

[9] Типология согласно исследованию Е. Шабшаевич. Подробнее см.: [14, с. 10–11].

[10] По инициативе Римского-Корсакова они названы «Русскими симфоническими концертами».

цертов» по количеству исполнений лидировали сочинения Глазунова: за 15 лет (с 1885 по 1900 гг.) они прозвучали 34 раза. Наиболее востребованными стали: симфоническая поэма «Стенька Разин» — 5 раз; Первая и Вторая симфонии — по 4 раза; Первая «Греческая увертюра», симфоническая фантазия «Лес», Лирическая поэма для оркестра и Третья симфония — по 3 раза[11].

Почти через 10 лет подобным беспрецедентным случаем стала и репрезентация в музыкальном поле композитора и пианиста А. Н. Скрябина. Скрябинский первый сольный концерт, организованный его педагогом по фортепиано В. И. Сафоновым, состоялся в зале Петербургской консерватории 11 февраля 1894 года. Программа состояла исключительно из сочинений самого пианиста и предназначалась для одного инструмента, что было необычайной редкостью и даже дерзостью, так как подобные речитали могли себе позволить лишь самые выдающиеся пианисты того времени, например А. Г. Рубинштейн. Можно предположить, что молодой и амбициозный композитор Скрябин ориентировался на модель успеха мировых музыкантов, не только Рубинштейна, чья слава в Москве не знала равных, но и на кумира Ф. Листа. Именно он стал первым устраивать авторские концерты «только для себя»[12]. Как указывает исследователь Е. М. Шабшаевич, В Москве вплоть до 1885 г. организаторам концертов не удавалось сделать программу исключительно из фортепианной литературы, а тем более из сочинений только русских композиторов [14, с. 69]. Клавирабенд переводил концерт, как указывает она, в «камерную» категорию, что вплоть до 1890-х гг. оценивалось более низко в рейтинге посещаемости. Первым русским клавирабендом стал 7 исторический концерт А. Рубинштейна 18 февраля 1886 г., а затем два концерта Пабста — в 1893 и 1895 гг. [14, с. 12–14].

О том, что речитали не были востребованы и во времена скрябинского дебюта, указывают рассуждения критика, основателя и бессменного главного редактора «РМГ» Н. Финдейзена. В одной из первых статей о Скрябине в 1895 г. он рассматривал состоявшийся речиталь как своего рода рекламный ход и пытался преодолеть инерцию слушательского восприятия «камерных» концертов: «Уже второй год на концертной эстраде появляется совсем молодой пианист-композитор, и второй год он проходит мало замеченным, а между тем от этого не заслуживает. Не говоря уже о том, что всякого должно было заинтересовать появление... пианиста, который с первого же раза исполняет только свои произведения...» [16, стб. 284].

В Дневниках издателя «Русской музыкальной газеты» так описано появление юного Скрябина в Петербурге, которое он приводит, стенографируя рассказ В. В. Стасова: «Все от него вповалку — и Р<имский>-К<орсаков>, и Ляпунов, и Блюменфельд с Лавровской, и Беляев (и, конечно, Стасов). Сперва он сыграл свой “ноктюрн”. Так себе ничего. — Ну, думаю (гов<орит> Ст<асов>) если и все такое, то тут еще нельзя ожидать нового и хорошего. А потом он сыграл фантазию. Это черт знает как хорошо. Мы все кричали и сейчас же, сию минуту заставили его повторить. С виду он совсем мальчик, а говорит как настоящий художник, стойкий — “Я, говорит, — продавать своих сочинений не стану — художник не должен

[11] Статистика выведена по: [15].

[12] Считается, что первый речиталь организовал Ф. Лист в 1836 г. [14, с. 68].

торговать своим вдохновением". Беляев говорит, что все будет издавать его, "хотя целую кучу"»[13]. В концертной жизни Москвы с 1895 по 1900 гг. каждое новое произведение Скрябина сразу же входило в репертуар признанных исполнителей.

Статистика исполнений сочинений Скрябина в Москве с 1892 по 1901 гг.[14]

Сочинение	Пианист	Зал	Год
подробно не известно	Скрябин (совместный концерт с виолончелистом Брандуковым, со скрипачем Крейном и артисткой М. Н. Ермоловой)	Зал Сабашниковых на Арбате	1892
Произведения Скрябина (подробно неизвестно)	А. Н. Маркова	Зал Консерватории	1893
Этюд ор. 2 № 1, мазурка ор. 3 № 6 cis moll	Д. С. Шор	5 историческое утро камерной музыки	1894
Allegro appassionato ор. 4	Э. К. Розенов	Кружок любителей русской музыки в доме Гунста	1894
Allegro appassionato ор. 4	Э. К. Розенов	Московская консерватория (концерт виолончелиста И. Дубинского)	1894
Ноктюрн Des dur ор. 9 № 2, Экспромт A dur ор. 10 № 2, Этюды ор. 8 dis moll и b moll, Прелюдии cis moll ор. 11 № 10, H dur ор. 2 № 2, Allegro appassionato es moll	Скрябин (Экстренный концерт МО ИРМО, относился к типу «смешанных» концертов)	Большой зал Благородного собрания (далее БЗБС)	1895
Прелюдии E dur, cis moll, b moll, Экспромт a la mazur, Этюд dis moll. На бис Этюд для левой руки	Скрябин (участвовал в «смешанном» концерте, совместно со скрипачом Н. К. Авьерино)	Зал кредитного Общества	1895
Первая соната ор. 6	Ф. Ф. Кенеман	Московская консерватория	1895
Мазурка ор. 3	П. А. Пабст		1895
Этюд ор. 2			
Этюд gis moll	Я. Залесская	БС	1897
Пьесы (не указаны точно названия)	К. Н. Игумнов	Малый зал БС (концерт в память профессора Пабста, для учреждения стипендий его имени)	1897

[13] Скрябин играл в доме у Беляева в пятницу и субботу, днем, после завтрака. У него же он и поселился. Запись от 26 февраля 1895 г. [17, с. 155].

[14] Составлено по хронологической таблице «Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX века: сводная хронологическая таблица», публикуемой в исследовании Шабшаевич [14, с. 310–559]. Использовано также издание: [18].

Окончание табл.

Сочинение	Пианист	Зал	Год
На бис Этюд ор. 8 E dur	Игумнов	МЗБС (3 квартетный вечер МО ИРМО)	1898
Этюд ор. 8 Es dur, Четыре прелюдии ор. 11, Allegro appassionato es moll	Игумнов	БЗБС (экстренный концерт РХО)	1898
Полонез ор. 21	Игумнов	Малый зал консерватории (квартетное собрание МО ИРМО)	1899
Три этюда ор. 8 (тональности не указаны)	И. Гофман (клавирабенд)	БЗБС	1899
Прелюдии ор. 11 h moll, gis moll, es moll	А. Гольденвейзер (клавирабенд)	МЗБС	1900
Третья соната (в первый раз)	В. Буюкли	МЗК (3 квартетное собрание МО ИРМО)	1900
Этюд (подробнее не указано)	В. Маурина (клавирабенд)	МЗК	1900
Две мазурки, Три этюд, Полонез (подробнее не указано)	Игумнов (клавирабенд)	МЗК	1900
На бис Третья соната	Буюкли	БЗБС (9 симфонический концерт МО ИРМО)	1901

При этом музыка Глазунова в Москве звучала довольно редко, что, по-видимому, отражало устойчивую ментальную конструкцию о разделении московской и петербургской школ, влияя на слушательские предпочтения и выбор репертуара.

Статистика исполнений музыки Глазунова в Москве с 1885 по 1901 гг.

Сочинение	Исполнитель/Дирижер	Зал	Год
Лирическая поэма для оркестра	1 симфонический концерт МО ИРМО, дирижер Римский-Корсаков		1889
Прелюдия ор. 25 D dur	А. Зилоти (клавирабенд)	БЗБС	1896
	К. Игумнов (клавирабенд)	Малый зал консерватории	1899
«Ночь»	Зилоти (клавирабенд)	БЗБС	1899
Серенада № 2 F dur	1 музыкальный вечер Общества распространения национальной музыки в России	Зал Романова	1901

При сравнении двух биографий возникают сходства, что являет собой модель профессионального пути музыканта-композитора, устанавливающуюся в музыкальном сознании России: юные, очень одаренные художники (про Скрябина пишут «новая восходящая звезда», а про Глазунова — музыкальный «Самсон»), но при этом обладающие необычайной художественной зрелостью, наличием декларируемой творческой программы (это подчеркивает Финдейзен в приведенной выше цитате, рассказывая о Скрябине, а Глазунова уже в 1880-е гг. многие называли «профессором»). Подобный тип музыканта стал идеалом для художественных практик М. Балакирева и «Могучей кучки», а потом Беляевского кружка, что, по-видимому, транслировалось из философии романтизма.

Дальнейшие этапы в биографии художников связаны с принадлежностью к закрытому художественному сообществу, обладающему единой системой взглядов и оценок на искусство. Глазунов был неизменным посетителем творческих салонов Беляева, где в обилии присутствовала еда и горячительные напитки, что вдохновляло его на занятие творчеством. После дебютного выступления в Петербурге Скрябин так же стал постоянным участником Беляевских собраний (несмотря на проживание в Москве), вплоть до смерти мецената в 1903 г. Свою принадлежность к традициям Беляевского кружка, Скрябин «документировал» в совместном сочинении Вариаций на русскую тему «Надоели ночи, наскучили» для струнного квартета (1899), наряду с Глазуновым, Римским-Корсаковым, Н. Арцебушевым, А. К. Лядовым, Я. Витоль, Ф. Блуменфельдом, Н. Соколовым, В. Эвальдом и А. Винклером.

Беляев организовывает обоим музыкантам первые гастроли, принципиально отправляя молодых русских гениев за рубеж (гастроли по странам Германии, Франции и Швейцарии). Таких гастролей у каждого музыканта было несколько. Подобный ход также связан с ментальными представлениями о биографике одаренных русских творцов, чье признание начинается в Европе, а затем распространяется на родине.

История отношений

Глазунов утверждал, что именно он обратил «внимание Беляева на талантливость Скрябина и способствовал тому, что издатель Беляев очень заинтересовался произведениями молодого Скрябина»[15]. С 1904 г. в их письмах обращение друг к другу переходит от почтительно-официального «Вы» к дружескому «Ты». Глазунов активно изучал ранние сочинения Скрябина и корректировал инструментовку его симфонических опусов для издательства Беляева (например, Первой и Второй симфонии). Скрябин, по воспоминаниям критика Л. Л. Сабанеева, держал на своем рабочем столе не только теософские книги Блаватской, но и партитуру Шестой симфонии Глазунова наряду с партитурами «Моря» К. Дебюсси и «Электры» Р. Штрауса, которые служили ему справочниками по оркестровке [20, с. 63]. Кроме того, одни из первых скрябинских опытов управления оркестром Общества любителей оркестровой музыки в конце 1901 года были посвящены разучиванию отрывков из балета «Раймонда» Глазунова.

[15] В письме к К. Игумнову от 17 апреля 1926 г. [19, с. 379].

После смерти Беляева общение Глазунова и Скрябина фиксировалось письменной корреспонденцией в связи с делами Попечительского совета и издательства. Правление совета модифицировало порядок выплаты гонораров за публикацию новых сочинений, в частности с 1904 г. была ликвидирована практика авансов, теперь выплаты осуществлялись после просмотра автором первой корректуры. Во время русско-японской войны Попечительский совет оказался в трудной финансовой ситуации, когда накопления мецената находились под угрозой. Но сложные материальные обстоятельства Скрябина, связанные с его проживанием за границей и увеличением семейства, вынуждали его в письмах к Глазунову (например, в 1905 и 1907 гг.) апеллировать к прежним порядкам Беляева, предоставляющим премии в счет будущих композиций. Глазунов поддерживал его просьбы, согласуя скрябинскую исключительную ситуацию с остальными участниками совета.

Изменился и размер гонораров за произведения: так, за прелюдии ор.49 в виду их краткости Совет предложил Скрябину по 50 рублей за каждую, что ровно вдвое сократило оплату творческого труда. Все это спровоцировало временный разрыв в их отношениях и личную обиду Скрябина на Глазунова. Отказ от услуг издательства он сообщил в письменном виде именно Глазунову в конце 1905 г.[16] Лишь в 1911 г., после разрыва Скрябина с новым издателем и пропагандистом его творчества дирижером С. Кусевицким, Попечительский совет предложил возобновить издания его сочинений в фирме Беляева.

В опубликованном эпистолярии Скрябина не отражен взгляд на творчество Глазунова. Но вместе с тем, в переписке он выражает заинтересованность в оценке своих сочинений авторитетным композитором. Так, например, 1 декабря 1907 г. он пишет: «когда будет время — пришлю две новые маленькие вещи для фортепиано. Мне очень интересно твое мнение о них» (речь идет о поэме и «Загадке» ор. 52) [21, с. 488].

Эстетическая оценка Глазунова творчества русского мистика более документирована, она отражалась в процессе работы Попечительского совета: если в ранних сочинениях Скрябина его критике и корректировке подвергалась оркестровка, то средний период творчества он оценивал высоко, что поддерживалось всей петербургской школой. О Третьей симфонии Глазунов восхищенно говорил: «Чрезвычайно нравится, многими эпизодами я с жаром увлекаюсь. Ужасно хотелось бы услышать ее, но непременно в хорошем исполнении»[17]. Из фортепианных сочинений лидирует в его оценках Четвертая соната: «Я очень много играл Твою 4-ю сонату и очень восхищался ею», она «оригинальна, преисполнена упоительных красот, и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью»[18]. Вместе с тем сочинения позднего периода явно не вызывали сочувствия у Глазунова: «Поэма экстаза» была встречена прохладно, а «Прометей» он откровенно признал неудачной работой.

На заседании Попечительского совета Глазунов высказался против присуждения Глинкинской премии за это сочинение, однако Скрябин удостоился премии и в 1911 г.

---

[16] Письмо А. Н. Скрябина от 23 декабря 1905 г.

[17] Из письма Глазунова к Скрябину от 26 августа 1905 г. [19, с. 296].

[18] Из письма Глазунова к Скрябину от 20 февраля 1905 г. [19, с. 272].

Художественная стратегия

Постепенное расхождение жизненных траекторий Глазунова и Скрябина связано с психологическими и социально-культурными обстоятельствами. Не смотря на общие биографические вехи, Скрябин в конструировании своей творческой карьеры выбрал **субверсивную стратегию** (термин П. Бурдье), которая в противоположность стратегии накопления и сохранения утвержденных норм предполагает революционные изменения и установку новой авторской парадигмы. Этот тип стратегии непосредственно связан с психограммой композитора: Скрябин обладал холерическим типом темперамента с ярко выраженной нервозностью и установкой на инновационную деятельность. Так, он отказался от принадлежности какой-либо официальной институции: ушел из Московской консерватории и впоследствии отказался от участия в издательской политике С. А. Кусевицкого. По-видимому, здесь он ориентировался на тот тип биографий художников, который утвердился за рубежом: одним из первых «свободных художников» стал Л. ван Бетховен, скрябинский кумир, а затем Ф. Лист, а в русской практике — П. И. Чайковский.

Художественная стратегия Глазунова была связана с противоположной стратегией — **консервативной,** то есть сохраняющей принятые нормы[19]. Она продолжала тот тип профессионального пути, который утвердил Римский-Корсаков: от автодидакта к профессиональной школе, институциализированной в рамках официальной организации. Помимо участия в Попечительском совете, с 1899 г. Глазунов преподавал в Петербургской консерватории, а затем стал ее директором на долгие годы. Считалось, что именно Глазунов определял единолично философию, систему оценок и обучения, ментальные установки и организацию образовательного процесса в этом учебном заведении[20].

Можно предположить, что подобный выбор связан с психологическими причинами и обусловлен типом личности Глазунова. Флегматичный, медлительный, он довольно долго определялся с важными решениями, оценивал новые сочинения исходя из принадлежности к традиции, особенно к тому музыкальному стилю, который утвердили кумиры его молодости. Среди них он упоминает М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и Ф. Листа[21].

Негативная оценка Глазунова по отношению к позднему творчеству Скрябина обусловлено разницей в художественных предпочтениях и типах личности композиторов. Скрябин, относящийся к субъективному типу художника, запечатлял в творчестве собственные психологические процессы, что поддерживалось его философией мессианства. Так, в его поздних сочинениях скорость художественного нарратива и информативности весьма высока, а степень перехода от одного эмоционального состояния к другому максимально резка и контрастна. Эти па-

---

[19] Даже в поздний зарубежный период, к которому принадлежат сочинения для саксофона — именно Глазунов стал первым русским композитором, который написал для этого инструмента ведущие партии — он сохраняет черты традиционализма. Об этом см.: [22].

[20] Об этом см.: [23].

[21] Из письма Глазунова к Игумнову от 17 апреля 1926 г. [19, с. 378].

раметры превышали возможности Глазунова к адекватной рецепции, так как он принадлежал к низкореактивному типу и был склонен к типу восприятия, связанному с постепенными мыслительными процессами, размышлениями.

Симфоническая «Поэма Экстаза», предлагающая слушателю новую стратегию «прочтения» текста на основе сильного психологического воздействия, была отнесена Глазуновым к «вредной музыке» (как и второе действие «Парсифаля» Вагнера). Она не соответствовала его привычным слушательским ожиданиям и действовала на него подавляющим, почти угнетающим образом, как он сам на это указывал[22].

При этом история творческих контактов двух мэтров уникальна, так как она является одни из немногочисленных примеров, того, как люди с принципиально разными мировоззренческими установками в целом высоко оценивали художественные достижения друг друга. В качестве объяснения этого феномена, можно выдвинуть несколько гипотез. Безусловно, точки их пересечений находится не в эстетической плоскости, а в сфере музыкального мастерства. Можно предположить, что Скрябин и Глазунов обладали схожим музыкальными ожиданиями[23]. Глазунов подчеркивал в эпистолярии, что для него важным параметром, влияющим на оценку сочинений, была красота звучания музыкальной ткани, то есть тембр и фонизм. Обладая слуховой синестезией, Скрябин также воспринимал звук в высотном и красочном измерении. Еще одним объединяющим мотивом в их контактах было увлечение творчеством Вагнера, и поэтому оба в своих симфонических опусах тяготели к звуковым плотностям и возможностям сверх оркестра. Важно, что оба пользуются близкой жанровой палитрой, уделяя внимание в основном инструментальной музыке (симфонические поэмы, симфонии, миниатюры, импровизационного склада).

Репутации

Различия можно диагностировать и в дальнейшем развитии их художественных стратегий, влияющих на статус художников. Если первоначально репутация Глазунова намного превосходила статусные возможности Скрябина — особенно на момент формирования творческого почерка и имиджа автора «Прометея», то к 1914 г. их значимость в рецепциях современников практически становится одинаковой. Так, например, на страницах «РМГ» они оценивались как единое поколение новых мэтров, пришедших на смену Чайковскому и Римскому-Корсакову (несмотря на разницу в возрасте практически в 7 лет и разную протяженность творческого пути). Критики «РМГ» ставили их на вершину музыкального Олимпа, как пример следующему поколению (И. Стравинскому и С. Прокофьеву). В 1915 г. на страницах газеты о них написали так — «лидеры наших музыкальных вигов иториев — Глазунов и Скрябин» [25, стб. 70].

---

[22] Глазунов А. О вреде музыки // Музыка. 1913. № 118. С. 140. Цит. по: [19, с. 452].

[23] Музыкальное ожидание — вероятностное прогнозирование в процессе восприятия музыки [24, с. 149].

Можно предположить, что отчасти подобный парадокс в изменениях статусов музыкантов объясняет следующая цитата. Посвященная 50-летию Глазунова биографическая статья в «РМГ», резюмирует установившееся в музыкальном мире мнение о мэтре: «Глазунов бессменно занимает пост директора консерватории и, нужно признаться, завоевал такую популярность и авторитет, которого не наблюдалось ни у одного из его предшественников, после А. Г. Рубинштейна. Но зато постоянные заботы о консерватории, ставшей действительно его любимым детищем, лишают А. К. возможности посвящать свой труд композиторской деятельности» [26, стб. 518–519]. Более откровенно Финдейзен высказывается о Глазунове в Дневниках. Так, в 1910 г. он записывает: «Гл<азунов> жаловался, что не может даже спать от усталости. От композиторства совершенно отстал. Да и где тут сочинять, когда быть музыкантом, когда музыка гремит целый день, когда искусство превращено в службу, рукомойню. Я думаю, что и Руб<интшейн> бежал (дважды) из конс<ерватории>, главным образом, чтобы превратиться снова в музыканта-художника из директора музык<ального> департамента — пожалуй, отвратительнейшего и ненормальнейшего в мире. А у Глазунова — более 1200 учащихся, распущенных им! Мог ли удержаться на высоте прежнего симфониста?» [23, с. 102].

Активно участвуя в публичном пространстве и управляя музыкальным процессом в России, Глазунов увеличивал такие виды капитала как политический, экономический, культурный и социальный (по типологии П. Бурдье). Однако в творческой среде, чтобы добиться артистического успеха требуется постоянное поддержание реноме активного творца, то есть художника постоянно повышающего свой уровень творческих инноваций. Именно эта деятельность, в связи с невероятным уровнем общественных работ, была в тот момент для Глазунова проблематичной, что несколько снижало его символический капитал как художника.

Динамика репутации Скрябина строилась на противоположных закономерностях — отказавшись от официального заработка и общественно-управленческих дел, он понизил экономический и социально-политический капитал (в письмах неоднократно звучат просьбы о финансовой помощи). Однако, символический капитал его значительно поднимался, так как уровень и активность творческой инновации превосходила все существующие вокруг практики. Можно предположить, что для эпохи модернизма, превозносящей индивидуальность, приравнивающей каждого крупного художника с индивидуальным стилем к стилю эпохи, наиболее важным был именно этот показатель — высокая степень инновационности, креативности, оттого уровень символического капитала Скрябина значительно рос. Один из авторов «РМГ», анализируя начало Первой мировой войны и пытаясь доказать превосходство русских над немцами, приводит именно Скрябина в качестве такого доказательства. Он указывает: «...еще задолго до начала войны России с Германией, русское музыкальное творчество уже одержало победу над творчеством немецким. Русское искусство стоит сейчас — это вне спора — неизмеримо выше германского. Уже один Скрябин — гордость России, позволяет нам смотреть на современную Германию с сознанием своего превосходства» [27, стб. 672].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунин И.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1967. 622 с.

2. *Дубин Б.* Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). С.6–23.

3. *Сапиро Ж.* Французское поле литературы: структура, динамика и формы политизации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Том VII. № 5. С. 126–143.

4. *Жидков В. С., Соколов К. Б.* Культурная политика России. М.: Академический проект, 2001. 592 с.

5. *Дубин Б.* Литературные премии как социальный институт // Дубин Б. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛО, 2010. С. 217–224.

6. *Прокофьев Гр.* Хроника // РМГ. 1914. № 36–37. 7–14 сент. Стб. 27–29.

7. *Прокофьев С.* Автобиография. М.: Советский композитор, 1973. 704 с.

8. *Мясковский Н.* Статьи, письма, воспоминания. В 2-х томах. Т. 2. М.: Советский композитор, 1960. 402 с.

9. *Мальков Н. А.* К. Лядов. Некролог // РМГ. 1914. № 36–37 за 7–14 сентября. Стб. 698–704.

10. *Левая Т. Н.* Космос А. Н. Скрябина // Русская музыка и XX века. М.: Издательство ГИИ, 1997. С. 123–150.

11. *Кон Ю. Г.* Скрябин и Берг: совпадение или влияния?// Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород: Издательство Нижегородская ярмарка, 1995. С. 207–227.

12. *Холопов Ю.* Скрябин и гармония XX века // Ученые записки. Вып. 1. М.: Композитор, 1993. С. 25–38.

13. *Букина Т.* Артистический успех как социокультурный феномен (на материале вагнерианства в России рубежа XIX — XX веков): дис. ... канд. иск. СПб., 2005.

14. *Шабшаевич Е.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Московская консерватория, 2014. 648 с.

15. Программы русских симфонических и квартетных вечеров за 15 лет. СПб.: Тип. Акционерного общества «Издатель», 1900. (РГАЛИ. Ф. 993. Оп. 1. Ед. хр. 86).

16. *Финдейзен Н. Ф.* Концерт А. Н. Скрябина // РМГ. 1895. № 4. Стб. 284–285.

17. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892–1901. / Вступ. ст., расшифровка рукописи, исслед., коммент., подг. к публикации М. Л. Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.

18. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Ред.-сост. М. Пряшникова и О. Томпакова. М.: Музыка, 1985. 295 с.

19. *Глазунов А.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 550 с.

20. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. 400 с.

21. *Скрябин А.* Письма. М., 1965. 736 с.

22. *Актисов В.* Произведения для саксофона в творчестве А. К. Глазунова: дисс. ... канд. иск. СПб., 2013.

23. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1909–1914 / Вступ. ст., расшифровка рукописи, исслед., коммент., подг. к публикации М. Л. Космовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.

24. *Иванченко Г.* Психология восприятия музыки. М.: Смысл, 2001. 264 с.

25. Лель. Эпизод из оперной хроники («Сестра Беатриса» в Музыкальной драме) // РМГ. 1915. № 3 от 18 января. Стб. 70–74.

26. *О. В.* А. К. Глазунов (биографическая мозаика) // РМГ. 1915. № 33–34 от 16–23 авг. Стб. 506–520.

27. М-в Н. Хроника // РМГ. 1914. № 32–33 от 27 июля — 3 авг. Стлб. 672–674.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067.4

М. Ю. Гендова

«ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!». К ПРОБЛЕМЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ 1930-х

«Время вперед!» — музыкальная сюита Г. Свиридова, написана в 1965 г. для одноименного кинофильма М. Швейцера. Сюжет картины (по роману В. Катаева) посвящен событиям 1930-х гг. (строительству Магнитогорского металлургического комбината). То есть времени активной индустриализации и коллективизации страны Советов, когда, по замечанию партийного деятеля Н. И. Бухарина, коллектив стал главной семьей члена советского общества, функционирующего «по принципу пчелиного улья, где все устроено исключительно с “социальной точки зрения” и не может быть речи ни о какой “духовной жизни”» [1, с. 547]. Искусство означенного периода, согласно размышлениям режиссера А. Роома, должно было соответствовать формам материальной культуры, то есть двигаться в сторону «утилитарного предметного производственного театра <...> в котором нет ничего случайного» [2, с. 280].

Балетный театр воплощал лозунги эпохи в диапазоне своих выразительных средств, пытаясь хореографически приспособить условный балетный язык с обобщенно-образной пальцевой техникой к эстетике «реалистического стиля» [3]. Тем самым двигался в сторону интертекстуальности[1], которая сегодня позволяет осмыслить полифазный контекст эпохи путем послойного анализа совокупности внешних (сюжет, костюм, декорация) и внутренних (архитектоника формы спектакля, хореография) кодов балетного спектакля. Наибольшей объективности для создания беспристрастного портрета времени можно добиться лишь с позиций вненаходимости[2], когда исследователь отстоит во времени от объекта в среднем на два-три поколения.

---

[1] Термин введен теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой в 1967 г.; позволяет установить и опредметить вовне внутренние связи произведения искусства с иными произведениями или сторонами бытия, предшествующими или параллельными во времени. Концепция интертекстуальности подчеркивает активную роль социокультурной среды в целостном осмыслении произведения искусства и самой эпохи.

[2] Термин, предложен М. Бахтиным, характеризует философско-эстетическую позицию неслияния, позволяющую создавать и оценивать цельный образ персонажа или эпохи без привнесения в него авторской субъективности.

Интерес для исследования социокультурной многоаспектности балетного театра представляет противоречивая эпоха 1930-х гг. — период пересмотра мировоззренческих приоритетов, поведенческих стереотипов и социально-политического вектора. Именно таким курсом был задан стилевой перелом от конструктивизма к политически скроенному, а значит, искусственно насажденному — социалистическому реализму.

О рождении соцреализма как официально одобряемого художественного направления возвестило постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» [4, с. 172–173]. Данный документ нацеливал на ликвидацию большого числа художественных объединений, экспериментирующих и развивающихся самобытно. Взамен предлагалось организовать крупные, структурированные центры — творческие союзы деятелей искусств, выполнявших государственный заказ. Так власть формировала монологичную линию развития унифицированного типа искусства, воплощающего определенный идеологический канон. Его ключевыми чертами стала прежде всего «идентификация сверху», когда необходимая ценностно-идеологическая модель «нового человека» диктовалась правящей партией и постепенно внедрялась в массы [5]. Основывалась эта модель на эмоционально-позитивном отношении к трудовой деятельности, отождествляемой со смыслом жизни; приоритете коллективного над индивидуальным, что, с одной стороны, воспитывало ощущение принадлежности в общему целому (возврат к архаической форме — общинности), а с другой — давало обществу право карать личность за проступки, вплоть до исключения из коллектива (проявление темы экзистенциального страха — другого как отверженного или «вредителя»). Актуальность идеи «перековки» личности коллективом, наделение ее массовым сознанием вели к высокой степени суггестивности и постепенной инфантилизации. Яркими чертами общественной жизни также были строгая регламентированность, бинарный примитивизм в оценке событий, опора на социальные мифы и карнавализация действительности как подмена реалий бытия социальной утопией светлого будущего [6, с. 6–7].

Заметим, что соцреализму предшествовал конструктивизм — индустриально-утилитарный стиль 1920-х — начала 1930-х гг., пропагандирующий поиск новой эстетики формы, экспрессивность и непрерывное экспериментаторство. Конструктивизм стал ответной реакцией среды на кризис изобразительности, сменившийся интенсивными темпами наступления техногенного прогресса. Впервые термин появляется не позднее начала 1921 г.[3], в печати же обозначается в 1922 г. на страницах книги А. Гана «Конструктивизм»[4]. Для конструктивизма важна была ориентация на принцип чистой архитектурности или монолитной «оголенности» конструкции как меры всех вещей в труде, бытовой жизни и сфере искусства [7]. Таковым оказалось новое условие жизни личности, лишенной «мишуры» украшательства. Сместив фокус внимания с личности, «стройное дитя индустриальной

---

[3] В рамках рабочей группы конструктивистов ИНХУКа (1920–1924), первое официальное заседание прошло в марте 1921 г.

[4] *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922.

культуры» [8] незаметно для себя вступило в конфликт с человеческим в человеке — ключевой опоре в культуре. Среди других характеристик выделялись декларативность, подчеркнутая простота и практичность, строгость, лаконичность, геометризм и абстрактность форм, попытка установить наиболее оптимальные связи и их комбинации между элементами внутри объекта. Это направление в искусстве искало формы гармоничного сочетания художественного и промышленного, красота отождествлялась с пользой и прочностью, уводя на второй план эстетическое. Так рождалось «производственное искусство»[5], подарившее театру биомеханику Вс. Мейерхольда: специфическую актерскую активно-кинетическую технику игры, вынутую из области декоративного. Мировоззрение конструктивизма уподобляло личность инженерному механизму, оно регламентировало и детерминировало ее существование. Собственно, такой индустриальный подход в итоге стал причиной угасания существующего и нарождения нового стиля — соцреализма как политической попытки через достижения механики сконструировать модель советского человека — «железного дровосека», у которого долг в приоритете над чувствами (прямая аллюзия с главной идеей классицизма — главенством рационального).

Из мира балета в конце 1920-х — начале 1930-х уходят пышные бальные костюмы и пачки. Взамен на сцену проникает одежда, напоминающая повседневную: рабочие комбинезоны, широкие шаровары и сапоги, а также купальные костюмы; галантные обводки в attitude и arabesque заменяются на акробатические изыски, когда партнерша прорезает планшет сцены отважным броском-полетом к партнеру, далеко отстоящему от нее; помпезные, барочные кордебалетные ансамбли М. Петипа и Л. Иванова заменяются на по-прежнему масштабные, но лишенные изобразительности геометрические фигуры: чаще танцующие выстроены в квадраты или круги, они исполняют ритмически машиноподобные движения. В марионеточности и единообразии танец приобретает спортивно-утилитарные и социально-ориентированные черты[6]. Почти полностью лишаясь эмоциональной выразительности и чистого эстетизма, танец больше походит на шествия и физкультурные парады, часто завершаясь скульптурными композициями в стиле работ В. Мухиной и полностью соответствуя требованиям своей эпохи: «В стране трудящихся танец может стать тем, чем он должен быть! — законным видом спорта» [9, с. 10].

«Идейные» балеты рождаются в ответ на требования эпохи, переориентируя бывшее дворцовое искусство для рафинированной публики на обращение к широкому зрителю. Искусство академического танца останавливается на героях

---

[5] Искусство, стремившееся к развитию ремесла на базе высокоразвитого технического фундамента. Это художественная утопическая иллюзия немедленного строительства новой жизни путем растворения искусства в ней. Представители: Б. Арватов, А. Ган, О. Брик, Н. Чужак.

[6] Ориентируя массы на необходимость физического самосовершенствования как источника бодрости и улучшения своих двигательных производственных навыков — отсюда пошла столь модная производственная гимнастика. Подробнее см.: *Алякринская М. А.* К проблеме эстетике танца 1920-х годов // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2. С. 130–145.

своего времени: рабочих, колхозниках, комсомольцах, Красной армии, а также их антагонистах, «пережитках прошлого»: бюрократах, тунеядцах или «дачниках» (так называемых «бывших»). Новатором в этой области, активно вступившим на путь экспериментаторства и привнесения в мир балета реалистичности, стал Ф. В. Лопухов, руководивший балетной труппой Государственного академического театра оперы и балета (Петроград-Ленинград) с 1922 по 1931 г. Именно ему принадлежит опыт создания первых спектаклей на фабрично-колхозную тематику.

* * *

По словам самого Лопухова, «балет “Болт” стал единственной попыткой до сих пор (!), когда театр обратился к производственным мотивам, когда героями стали заводы и фабрики. Балет инсценировал хроникальные газетные заметки, воспроизводил реальную натуру, как ее видел» [10, с. 257–258]. Именно этот балетмейстер отважился в своем спектакле 1931 г. передать дух времени максимально конкретно, с достижениями и «перегибами», через приемы гротеска и иронии, ранее в балете почти не встречавшиеся. У спектакля «Болт» сложная история: он унаследовал черты и конструктивизма, и соцреализма, так как создан на этапе перехода от первого ко второму. По художественно-выразительной специфике и приемам (лаконичность, острая ирония, плакатность, агитационность, политинтермедии) спектакль вполне можно назвать балетным преемником дореволюционной жанровой сатиры Петербургского театра «Кривое зеркало», а также политической сатиры карикатур «окон РОСТА» [11].

Зарождающийся соцреализм отразился в сюжете, взятом из жизни: на заводе, где трудятся советские граждане, происходит пуск новой машины, которая внезапно ломается. Подозрение падает на ударника производства — бригадира, ратующего за общее дело. Немного ранее он выгоняет из цеха одного из работников — лентяя и прогульщика. Именно последний в отместку, с помощью беспризорника, подбрасывает в механизм болт, что и приводит к аварии. После случившегося совесть мучает подростка-беспризорника, оклеветавшего бригадира, и он во всем сознается. Балет заканчивается общей радостью большой семьи — коллектива. На фоне масштабной идеи о стремлении к коллективному будущему в спектакле показывался мир разгула и разнузданности, то есть форма балета представлена двумя полюсами-антитезами. Подобная тема двойственности как «символе всего земного» достаточно актуальна для конца 1920-х [17, с. 16]. Конфликт разворачивался между лагерем положительных героев (красноармейцев, рабочих — передовиков производства) и лагерем их противников (прогульщиков, пьяниц, лентяев, типаж которых усилен литературным приемом «говорящих» фамилий: Ленька Гульба, Иван Штопор, Федор Пива, Манька Фарт). «Плохиши» хореографически создавались приемом гротеска, в финале спектакля терпели поражение и перевоспитывались. Однако в сатирической форме были показаны и новые «герои времени», что вызвало бурную реакцию критики, расценившей спектакль как хореографическую нелепость. К примеру, «танцы красноармейцев (скачка на венских стульях) — издевка над красной кавалерией, а все

красноармейские танцы дискредитируют Красную армию» [12, с. 2]. Корреспондент «Ленинградской правды» оценивал сцену с красноармейцами как политически вредную, констатируя: «эти изнеженные разодетые юноши напоминали приятных солдатиков <...> из офицерского собрания» [13]. Или: «анекдотический пляс кузнеца, откалывающего присядку с молотком в руках <...> мрачнейший танец авиаторов» [14], «возмутительно <...> матросы отплясывают трепака» [15, с. 4]. По мнению критика Ю. Слонимского, балет являл собой возмутительный «пасквиль на советский рабочий класс, представители которого были показаны тупыми “роботами” <...> искаженное воспроизведение плясок — все это свидетельствовало о полнейшем непонимании величественных событий социалистической действительности. Приспособленчество и вульгаризаторство в сочетании с невежеством царили в спектакле <...> не было ни одного персонажа, который, хотя бы отчасти, был носителем передовых качеств революционных рабочих масс» [16]. Пресса, как мы видим, оказалась беспощадна в своих оценках, претворяя в жизнь вполне определенную идеологическую конъюнктуру.

Хореографическим отображением урбанистичности (идеи конструктивизма) в спектакле Лопухова, судя по обрывочным газетным хроникам и воспоминаниям балетоведа Е. Добровольской, были так называемые «производственные танцы», или танцы машин. Заметим, что они приобрели особую популярность в молодой стране Советов благодаря отдельным хореографическим зарисовкам Ф. Леже, представленным в короткометражном кинофильме «Механический балет» (1924). Кроме того, в Советской России эту идею подхватил хореограф Н. Форегерр, создававший концертные миниатюры на тему слаженной работы машин. Производственные танцы в балете Ф. Лопухова явились безусловно масштабной находкой — своеобразной пропагандой индустриализации по-балетному. Сам балетмейстер назвал свой прием «отанцованным акробатизмом» [18, с. 35], тем самым хореографически обозначив понимание эпохи и свое стремление передать ее дух через тело артиста как главный действенный инструмент воплощения и выражения идеи. «Танец текстильщиц», к примеру, «производил сильное впечатление даже по сравнению с находками Форегерра. Этот номер отмечали все. Двадцать четыре танцовщицы были выстроены в две линии, причем в передней танцовщицы то опускались на колено, то приподнимались, почти выпрямляясь, а руки их двигались, изображая колыхание челноков и нитей в прядильной машине» [19, с. 199]. Отметим, что тема механистичности в производственных танцах сегодня воспринимается не только визуальным воплощением идеологии времени, но и хореографическим эквивалентом идей театральной биомеханики Вс. Мейерхольда, базирующимся на принципах оптимизации труда по инженеру Ф. Тейлору. Согласно Мейерхольду, «актер на сцене — такой же рабочий цеха игры, в такой же пролетарской одежде» [1, с. 609], он же отмечал: «экономия выразительных средств гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания» [20, с. 488].

Тема массовости, масштабности, машинизации и механизации жизни была центральной в искусстве переходного периода, найдя свое отражение в кинематографе и драматическом театре. В театральном искусстве она воплотилась в спек-

такле А. Таирова «Машиналь»[7], рисующем «омеханизированную жизнь крупного города, его бездушное круговращение, стандартизированное бытие, выхолощенную динамику и перебойные ритмы. Люди сами не замечали, как стандарт въедается в их плоть и кровь. Они думают, что живут свободно, по собственной воле. <...> Эллен в корне отличается от них, но она не борец и не бунтарь. <...> Она просто отстала от хода машины, и поэтому машина безжалостно, шаг за шагом, ущемляет каждое малейшее проявление ее маленького, живого “я”» [21]. Идея протеста порабощению личности машиной созвучна таковой в балете «Болт».

Гуманистический протест индивидуальности против уподобления человека «винтикам и шпунтикам» отражало не только советское искусство на границе 1920–1930-х гг. Так, в 1927 г. появляется фильм-антиутопия на производственную тему «Метрополис» (режиссер Ф. Ланг, Германия). Сюжет разворачивался в Футуристическом городе, где существуют хозяева жизни — верхний мир и низы — подземный промышленный мир, где живут обычные люди — рабочие, ставшие заложниками гигантского механизма. Простые труженики предстают перед зрителем абсолютно одинаковой серой массой, лишенной всяческих желаний и стремлений, кажется, они запрограммированы на монотонное механическое выполнение трудовых действий. Картина, где огромная группа одних рабочих сменяет такую же другую группу, выходящую из цеха, производит удручающее впечатление. Однообразие, безликость и отсутствие интереса в глазах эмоционально в разы усилено массовостью, что опять же является чертами эпохи. Подчеркнем, что такая простая дихотомия оценок (плохие и хорошие, угнетенные и угнетатели) прослеживается практически во всех произведениях искусства исследуемого периода, что указывает на конструктивистскую тенденцию времени: упрощенно-схематичный мировоззренческий подход — манихейскую картину мира. Фильм Ф. Ланга интересен тем, что на экране удалось осуществить тему танца машин, когда бесконечное множество рабочих-«винтиков» (как и в «Болте» Ф. Лопухова) четко выполняют слаженные действия, требующие огромного внимания, координации и точности. Одно не вовремя совершенное движение рабочего, которому внезапно становится плохо, приводит к катастрофической поломке, а наказанием становится прилюдная гибель «провинившейся» смены. Именно через единообразие, монотонность жизни человека как заводского механизма отображается здесь обесценивание и обезличивание самой этой жизни.

Возвращаясь к балету Лопухова «Болт», отметим, что его аутентичная версия утрачена, нам доступны лишь рассуждения очевидцев спектакля (Е. Добровольская, Ю. Слонимский) и разрозненные сведения из газетных хроник. Сегодня можно посмотреть видеозапись и познакомиться с рецензиями на редакцию балета «Болт» в хореографии А. Ратманского (премьера прошла в ГАБТе, февраль 2005 г.). Отметим, что черты конструктивизма в спектакле Ратманского сохраняются не только в простой дихотомии деления героев на два лагеря, но и в том, что на сцене воссоздана гиперболизированная конструкция заводского цеха с роботами-

[7] Спектакль по пьесе С. Тредуэлл. Премьера прошла 22 мая 1933 г. (Камерный театр, Москва).

монстрами (сценограф Семен Пастух[8]). Разновеликие супрематические декорации в духе творческих исканий Л. Поповой[9] не только являют собой прямое воплощение идей театрального конструктивизма, но и позволяют по-новому осваивать планшет сцены: рисунок танца насыщается асимметрией и вертикальной доминантой (сцена пуска нового цеха; лозунги, выкрикиваемые в радиорупор и иллюстрируемые танцем кордебалета у подножия платформы), когда артисты распределяются по нишам декорации, стремясь «все выше и выше и выше»[10], что добавляет динамику действию, визуализируя лозунг эпохи — стремительное движение вперед. Кроме того, воссозданный цех — это попытка в аллегорической форме подчеркнуть символ эпохи — жизнь, отданную заводу-машине с четким циклом повторяющихся действий. Возникают и более масштабные ассоциации: завод как монстроподобная конструкция государства, где на фоне гигантов-машин фигура человека кажется еще меньше, чем есть на самом деле, что подчеркивает восприятие человека как неодушевленной детали.

А. Ратманский не стал акцентировать внимание на производственных танцах, почти всецело развернувшись к теме индивидуальности и ее бунта против системы, отторгающей «вредителя» или «лишнего человека». Воплощение этой идеи прослеживается через сочетание хореографического приема «отанцованного акробатизма» и асинхронности: один из главных героев (Денис) во время массовой производственной гимнастики, требующей единообразного ритмического исполнения простых упражнений, делает все «поперек». Ему не удается попадать в общий ритм и темп, он постоянно путает упражнения, в растерянности оглядываясь на синхронно и бездумно исполняющих движения «товарищей по цеху». Визуально такой лексический прием ассоциируется со сбоем в работе механизма. Ненужная деталь отторгается — Денис лишается работы. Хореографическое несовпадение с толпой усилено визуально: в костюме героя внимание привлекает цвет его носков (у всех носки черные, а у него — белые). Кажется, едва уловимая деталь, но она привлекает взгляд, усиливая нонконформистский эффект. И движенческое несовпадение с коллегами, и костюм Дениса становятся метафорой, отображающей конфликт личности и безликости[11].

Итак, хореография балета «Болт» (в обеих версиях) сильно тяготела к механистичности и спортизированности: геометричность и угловатость танца, симметричная пропорциональность в расположении кордебалета, обилие акробатических поддержек, внедрение производственной гимнастики, скульптурность ком-

---

[8] Окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. Н. Черкасова (ныне СПбГАТИ) в 1975 г.; за оформление спектакля «Болт» удостоен премии «Золотая маска» в 2006 г.

[9] Художница-авангардистка, работала в стиле театрального конструктивизма, оформляла спектакли В. Мейерхольда («Великодушный рогоносец», 1922; «Земля дыбом», 1923).

[10] «Марш Авиаторов», 1923 (музыка Ю. Хайта, слова П. Германа).

[11] Деталь костюма, в частности, может вызвать и ассоциацию с деталью миниатюрного рассказа «Сгущенное молоко» В. Шаламова (цикл «Колымские рассказы»): там шахматный рисунок на носках словно намекает, что герой по натуре — прагматик, просчитывающий каждый ход.

позиций, использование в рисунке танца фронтально надвигающихся линий, квадратов, кругов, быстрые линейные или диагональные перестроения; привлечение вертикальной доминанты как оптический эффект усиления динамизма. Все это работало на художественное создание атмосферы заводского цеха — сущности новой жизни и личности, не готовой вписаться в строгий канон машинного регламента. Таким образом удалось хореографически зафиксировать момент смены мировоззрений, высветив при этом болевые точки времени: соперничество человека и машины, попытку подчинить личность психологии и эстетике машины, проблему «лишнего человека» и конструирования «нового» с помощью сурового стиля — конструктивизма. Очевидно, сама идея спектакля «Болт» и приемы ее воплощения в 1931 г. были слишком остры и актуальны — это настораживало. Случается, что произведение опережает свое время, вызывая интерес у последующих поколений, такое явление рецептивной эстетики обусловлено тем, что «параметры социально-исторической психологии складываются и созревают гораздо позже, чем они были схвачены и выражены автором» [22, с. 40]. Фильм режиссера Ю. Чулюкина «Неподдающиеся», по сути схожий тематически с балетом, однако заслуживший внимание советского зрителя и получивший долгую экранную жизнь, появится только спустя четверть века (1959).

* * *

Другим примером отображения времени и утилитарной трактовки искусства стали спектакли «Светлый ручей» (1935) и «Тщетная предосторожность» (1937). Хореографически в них отобразились ведущие черты соцреализма: иллюстративность, народность, позитивность, массовость и поучительность. Кроме того, уже не наблюдалось той суровой геометричности и, как следствие, мрачности, которые ощущались в балете «Болт». На смену четким линиям вновь пришла ажурность рисунков.

Итак, в 1935 г. репертуар ленинградского Малого академического театра оперы и балета пополняется комедийным балетом Ф. Лопухова «Светлый ручей». Подчеркнем, что комедийный жанр, начиная с итальянской comedia dell' arte, остается одной из самых популярных и демократичных форм. Более того, комедия фактически выступает своеобразной эмблемой тоталитарного искусства 1930-х гг., где ключевой становится подмена реального желаемым, то есть строится утопическая модель светлого будущего. «Светлый ручей» — социально-бытовая комедия о жизни простых людей [23, с. 4], «строителей социализма» в колхозе «Светлый ручей» на Кубани, куда для участия в осеннем празднике урожая приезжает группа артистов. Однако безобидный сюжет содержал мотивы, явно выходившие за дидактические рамки: женатый агроном, увлекшись классической танцовщицей, приглашал ее на ночное свидание. Интрига положения заключалась в неведении влюбленного агронома о том, что артистка и его жена, комсомолка Зина, — подруги, когда-то вместе закончившие хореографическое училище. Вместо танцовщицы на свидание отправлялась Зина, спрятав лицо за маской. На следующую встречу являлись уже две танцовщицы, одной из которых оказывалась жена

агронома. Обнаружив, что «жена вертит туры не хуже заезжей гастролерши», агроном возвращался к законной семейной идиллии [24, с. 115]. Несмотря на вполне благонадежный финал, ветреное поведение агронома все-таки не укладывалось в рамки идеала советской морали. В отношении его законной супруги также возникал невольный вопрос: зачем ей понадобилось скрывать свое балетное прошлое?

Кроме этого, в канву балета вплетена линия, связанная с четой пожилых дачников[12], проживающих вблизи колхоза. Их хореографическая тема наделена добродушно-ироничными интонациями, словно отсылающими к образам «старосветских помещиков» или к итальянской комедии масок: пожилой дачник оказывался похож на старика Панталоне из северного (венецианского) квартета масок. Пожилая пара «участвовала в колхозном празднике и даже танцевала там “шакон” — старинный придворный танец, который уже в XVIII в. был архаическим. У дачника страшные полковничьи усы a la Вильгельм <...> галантный чудак. Они (семейная пара. — *М. Г.*) подвергаются осмеянию, ибо гоняются за поверхностным блеском, за призрачным романтизмом и не видят красоты около себя» [24, с. 114]. Так в балете контрапунктом проведена мысль о несовершенстве жизни прошлой, предшествующей октябрю 1917 г.

Словно отдавая дань всему лучшему, что было в «старом»[13] балете, «Светлый ручей» содержал сцену с существом ирреальным — Сильфидой. Однако, вопреки романтической традиции, сцена дачника и Сильфиды содержала ноты комизма: молодежь хотела разыграть старика, поэтому классический танцовщик наряжался Сильфидой, являясь ему, словно виденье из дней молодости. Казалось бы, ирония по отношению к дачникам, как элементам чуждым новой коллективной жизни, должна была иметь успех, однако лесная нимфа, на взгляд рецензентов, никак не вписывалась в строгие рамки реализма. В результате пресса наградила спектакль порцией хлесткой критики: «По либретто Лопухова и Пиотровского на сцене изображен колхоз на Кубани. Но в действительности здесь нет ни Кубани, ни колхоза. Есть соскочившие с дореволюционной кондитерской коробки сусальные “пейзане”, которые изображают “радость” в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками на Кубани. Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь»[14]. После выхода статьи балет был снят с репертуара.

Как и «Болт», балет «Светлый ручей» оказался в авангарде, не только опередив время[15], но и предвосхитив интеллектуально-игровую природу постмодер-

---

[12] Иллюстрация принципа «другого» или «чужого» с позиций соцреализма.

[13] Формулировка «старый балет» появляется у театрального критика А. Левинсона, который разграничивает Императорский балет XIX столетия и нарождающиеся изменения в балете XX в.

[14] Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февр. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Балетная_фальшь (дата обращения: 15. 09. 2015).

[15] Кинофильм И. Пырьева «Кубанские казаки», советская сказка о буднях и праздниках тружеников села, выйдет в прокат лишь в 1949 г. Положительная доминанта коллективного труда и отдыха в обоих произведениях, а также разрешение этических столкновений

низма [см.: 27]. Неслучайно в начале 2000-х к «Светлому ручью» возникает новый виток интереса, и соцреалистический сюжет с комическими интонациями находит оригинальное отражение в хореографии А. Ратманского[16]. В новой хореографической редакции мечты об идеальной жизни воплощены в ритмах вальса и полек, массово освоенных «доярками» и «колхозниками»; отражены они и в модном фокстроте школьницы Гали и гармониста. Пригодилось и наследие конструктивизма: «отанцованный акробатизм» в дуэтах Классического танцовщика и Классической танцовщицы с изысканным каскадом поддержек: поддержка «карусель» переходит в «рыбку», затем в «ласточку», венчает танец стремительный прыжок-полет танцовщицы через всю сцену в объятья танцовщика (реконструирована находка О. Лепешинской и П. Гусева). Нашлось место и для цирковых «колес», стремительных jete и акробатических пирамид, напоминающих о физкультурных парадах. В финале спектакля возникает хореографическая аллюзия с площадными представлениями бродячих комедиантов: артисты стройной колонной проходят мимо зрителей в импровизированно-оптимистичном дефиле, стараясь еще раз продемонстрировать свои достижения.

* * *

В 1937 г. на сцене Малого академического театра оперы и балета в Ленинграде возобновляется[17] старейший из сохранившихся балетов — «Тщетная предосторожность», впервые показанный в 1789 г. в Бордо (Франция). Чем же было вызвано внимание к старинному творению Ж. Доберваля спустя десятилетие? Новая постановка в хореографии Л. Лавровского несла в себе идеи соцреализма, способствуя сохранению балета дореволюционной эпохи. К тому же, в отличие от «Светлого ручья», сюжет «Тщетной предосторожности» не имел фантастических персонажей. Спектакль без излишеств, хореографически красочно и реалистично живописал радость труда: сцены на птичьем подворье, работу за прялкой и маслобойкой, жатву пшеницы и праздник урожая. На фоне радужной сельской жизни разворачивалась история взаимной любви Лизы и работника Колена, осложненная желанием матери девушки выдать дочь замуж за состоятельного, но недалекого Алена. Затея оканчивалась полным провалом, так воспитательным акцентом становилась идея высмеивания пороков алчности, жадности и глупости, чуждых советскому гражданину.

В буклете, посвященном премьерному показу балета 1937 г., очевидец спектакля Л. Блок писала: «Любовь Лизы и Колена — вот основная тема балета. Любовь в обстановке сельских работ и забот, любовь на основе здоровой семьи, эта тема исконная в литературе и в искусстве. На эту тему создано немало прекрасных произведений, переживших века. Таким свежим, доходчивым, молодым остается и балет Доберваля» [25, с. 7].

на фоне линии любви выступили базой для формирования советской положительной социокультурной идентификации.

[16] ГАБТ, 2003 г.

[17] Последнее представление до возобновления состоялось в 1928 г.

Изначально двухактный спектакль постановщик Л. Лавровский дополнил третьим актом, в котором хореографически стремился развить идеи балетмейстера-основоположника, значимые и для советского зрителя — главным образом семьи как здоровой «ячейки общества». Лавровский «присочинил третий акт, воспользовавшись одним из лейтмотивов характеристики Лизы — ее мечтою о детях[18]. К двум актам *борьбы за счастье* (курсив мой. — *М. Г.*) я прибавил третий акт, показывающий исполнение желаний — радость рождения первенца» [26, с. 187]. Кроме того, содержание третьего акта оправдано и контекстом стилистических нюансов XVIII в. (эпохи создания балета), художники которого охотно запечатлевали радость материнства («Счастливая мать» Ж.-Б. Греза, «Завтрак» Ф. Буше и др.).

В то же время, несмотря на то что сюжет первоисточника явно тяготел к пасторально-пейзанской тематике, Л. Лавровским умело были поставлены акценты нового времени, не нарушившие общий строй галантного века. Подтверждением становится образ работника Колена. По воспоминаниям балетмейстера, образ юноши «очищен от пасторальных черт, которыми он изобиловал раньше. У меня Колен не томный пастушок с неопределенным положением, а крепкий здоровый парень, работающий в хозяйстве у матери Лизы» [25, с. 24], впервые появляющийся перед зрителями с атрибутом крестьянского труда — граблями в руках (в аутентичной версии — это посох с повязанной лентой). Так в «Тщетной предосторожности» через драматургию сюжета и танец был показан процесс обустройства своего счастья — своей семьи на фоне радостного приобщения к единой трудовой общности.

* * *

Итак, очевидно, что балетный театр никогда не находился в стороне от социальной жизни общества. Всегда явно или завуалированно выступая немым современником своего времени, академический танец по-своему отражал происходящие ценностные трансформации. Этому способствовало отсутствие вербального компонента, так или иначе диктующего зрителю более или менее запрограммированное, облегченное понимание текста спектакля. Для познания социальной истории через интертекстуальное поле балетного театра требуется более глубокое интеллектуальное участие зрителя. В результате эти три балета невербально и небанально рассказывают нам о советской эстетике конца 1920-х — середины 1930-х гг. Таким образом, двигаясь от «Болта» (1931) через «Светлый ручей» (1935) к «Тщетной предосторожности» (1937), балет зафиксировал постепенную трансформацию идеологии от восприятия человека как бездушного механизма и превалирующей ценности трудового коллектива — поработителя к пониманию ценности семьи как ячейки социума процветающей страны.

---

[18] Мечты были показаны как пантомимно-хореографическая сцена: Лиза, запертая в комнате матерью, мечтает о том, как она пойдет под венец, как будет воспитывать своих малышей — одного она усадит за книгу, другого пожурит за проделки, а самого маленького будет качать на руках.

Сегодня, в ситуации возрождения интереса к советской эстетике, в ней все больше проступает объективное, лишаясь одиозности оценок, что сквозили в 1990-е и первые годы нового тысячелетия. Несмотря на идеологическую искусственность, сопутствовавшую в свое время насаждению стиля, время ярко высветило парадокс соцреализма: пытаясь создать рамки жизни и поместить в них взращенного на нужных идеях человека, в нем преломились и сохранились базовые ментальные ценности. В центре оказалась личность и мир ее культуры. В том числе и органичное для человеческой натуры стремление к «светлому будущему». Так же как и в попытке осмыслить ушедшее, отыскать пресловутое «хорошо забытое», чтобы развиваться далее, следуя фундаментальному гегелевскому закону отрицания отрицания, когда без наследия, без осмысления прошлого будущее становится невозможным.

Блистательно сконструированный «Болт» в далеком 1931 г. словно предостерег от того, что бесконечный техногенез и потребительский эгоцентризм в итоге могут привести к глобальному культурному слому, а затем — к краху сознания и индивидуальности. Балетный театр акцентировал внематериальные ценности, ярко и хореографически задорно показав их в «Светлом ручье» и «Тщетной предосторожности». Эти два спектакля, словно вопреки масштабному социальному контексту, являли на сцене жизненный процесс поступательного выстраивания «маленького счастья» — ценности, созвучной каждому и остающейся вневременной.

В условиях лавиноподобного потока информации и стремительно нарастающей виртуализации новый всплеск интереса к советской эстетике (в частности, к балетам 1930-х) как позитивному вектору отношения к жизни может стать одной из ступеней позитивной социокультурной идентификации и осознания ментальной общности нации. Балет, который может рассматриваться как объект чисто эстетического удовольствия, являет собой социокультурный феномен духовно-интеллектуального порядка, требующий всестороннего исследования и осмысления с позиции современных знаний об искусстве, человеке и общественных процессах.

Лозунг «Время, вперед!» по-прежнему актуален.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жидков В. С.* Театр и власть 1917–1927: от свободы до осознания необходимости. М.: Алетейа, 2003. 656 с.

2. Русский авангард 1910–1920-х в европейском контексте / Под ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. 310 с.

3. *Шостакович Д.* Мой третий балет [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/ballet_stream.html (дата обращения 29.01.2015).

4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: Демократия, 1999. С. 172–173 [Электронный ресурс]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm (дата обращения 07.09.2015).

5. *Круглова Т. А.* Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль. Автореф. ... д. филос. н. Екатеринбург, 2005. 45 с. [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/682/1/urgu0328s.pdf (дата обращения 10.09.2015).

6. *Осипова Н. О.* Социалистический реализм как парадигма культуры // Миф и реальность: культура и искусство страны Советов (1920–1950-е годы). Киров: Кировский обл. худож. музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, 2002. 64 с.

7. *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПБГАТИ, 1995. 255 с.

8. Советский конструктивизм как явление культуры // Rarus's Gallery. URL: http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3942-soviet-constructivism.html (дата обращения 15.09.2015).

9. *Брик О. М.* Судьба танца // Зрелище. 1923. № 23.

10. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 367 с.

11. *Золотницкий Д.* Зори театрального октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.

12. *Эмпа.* «Болт» и БОЛТливые формалисты // Бытовая газета. 1931. № 20. 15 апр.

13. В. Г. Приспособленческий спектакль «Болт» в Госбалете // Ленинградская правда. 1931. № 99. 10 апр. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kommersant.ru/doc/548973 (дата обращения 12.09.2015).

14. *Бордерсон Ю.* Неудавшееся перевооружение балета: «Болт» в Гостеатре оперы и балета // Красная газета. 1931. 11 апр. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kommersant.ru/doc/548973 (дата обращения 12.09.2015).

15. *Род Б.* Липовый «Болт» // Смена. 1931. № 87. 12 апр.

16. *Слонимский Ю.* Советский балет. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 90–93 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ballet.classical.ru/h_bolt.html (дата обращения: 21.02.2015).

17. *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.

18. *Володченков Р. Г.* «Отанцованый акробатизм» как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960–1980-х гг. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 35–39.

19. *Добровольская Г. Н.* Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.

20. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. II. 644 с.

21. Машиналь //Официальный сайт Театра имени Пушкина. URL: http://www.teatrpushkin.ru/plays/mashinal—2 (дата обращения 20.02.2015).

22. Зритель в искусстве: интерпретация и творчество / Сборник материалов конференции. Ч. II. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. 180 с.

23. «Светлый ручей»: сборник статей к постановке балета в государственном академическом Малом оперном театре. Л.: МАЛЕГОТ, 1935. 35 с.

24. *Соллертинский И.* Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. 208 с.

25. «Тщетная предосторожность»: сборник статей к постановке балета в государственном академическом Малом оперном театре. Л.: МАЛЕГОТ, 1937. 55 с.

26. *Ильичева М.* «Тщетная предосторожность» в Петербурге. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2001. 288 с.

27. *Алякринская М. А.* Постмодернистский проект в культуре соцреализма: балет «Светлый ручей» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 29 (1). С. 319–328.

УДК 792.8

А. В. Горн

ЧАЙКОВСКИЙ И МАЛЕР: ПЕРЕСЕЧЕНИЯ НА ТЕРРИТОРИИ БАЛЕТА

Близость двух художественных феноменов — Чайковского и Малера — общеизвестна и установлено давно. В двадцатые годы прошлого столетия Борис Асафьев первым отметил сходство эмоционального тонуса в их музыке, напряженный лиризм, проникающий не только в мелос, но и собственно развитие материала. Несколько позже Иван Соллертинский назвал Малера и Чайковского «самыми патетическими композиторами европейской музыки», художниками, глубоко родственными в своей творческой направленности. Этих мастеров также многое разъединяет: генезис стиля, контекст национальной традиции, несхожесть мировоззренческой направленности творчества в целом, тип личности, положение в музыкально-историческом процессе: «Чайковский является завершителем искусства XIX в., тех его линий, которые, затейливо переплетаясь, исходили от традиций русского музыкального реализма и западноевропейского романтизма. Искусство же Малера, представляющее ветвь австро-немецкого романтизма, стало связующим звеном между музыкой XIX и XX вв.» [1, с. 61]. История распорядилась так, что два мастера обрели со временем еще одну художественную плоскость, позволяющую говорить о внутреннем родстве их музыки, а именно балет — жанр, который на первый взгляд, должен был обозначить различие между этими композиторами. Петр Ильич Чайковский, кроме величайших достижений во всех сферах композиторского творчества — инструментально-оркестровой, оперной, камерной вокальной, фортепианной, хоровой — вошел в историю как главный реформатор балетной музыки, автор изумительных по красоте и смысловой содержательности балетных партитур, а Густав Малер к этому жанру и вовсе не обращался. Область музыкального театра оказалась в сущности не тронута Малером-композитором, можно говорить лишь об интенсивной дирижерской практике — своего рода альтернативой сочинения, т. е. создание собственных концепций чужих произведений. Но все же к опере австрийский мэтр обращался хотя бы в ранний период творчества, о чем свидетельствуют романтически бунтарский опус «Герцог Эрнст Швабский» по трагедии Л. Уланда, уничтоженный в последствии, первый акт сказочно-романтической оперы «Рюбецаль» на сюжет народной легенды из собрания И. Музеуса, а также завершение Веберовской оперы «Три Пинто». С балетом все обстояло иначе. Занимая пост главного дирижера в оперных театрах Лейпцига, Гамбурга, Будапешта, Малер работал с партитурами нескольких опер, требующих включения балетных номеров, например, «Кармен» или «Проданная невеста», однако, нигде речь не идет о его музыкальном руководстве балетным вечером. Только когда Малер стал директором Венской придворной оперы и тем самым ответственным за всю деятельность театра, ему пришлось заниматься местной балетной труппой и ее репертуаром,

что и делал композитор в рамках выполнения своих обязанностей, не погружаясь в специфику балетного жанра. В обширной корреспонденции композитора нигде нет указаний, которые обнаружили бы его интерес к данной художественной форме, кроме, пожалуй, одного письма от 1 марта 1902 г., направленную в венскую Генеральную дирекцию Придворных театров: «В дополнение к уже сделанному устному рапорту прошу сим соизволить принять к благосклонному сведению, что во второй половине марта ... я должен дирижировать тремя концертами в Санкт-Петербурге. Одновременно мне хотелось бы воспользоваться случаем посетить там несколько балетных спектаклей, поэтому я, если высокая Генеральная дирекция не будет возражать, намереваюсь с этой целью уехать уже 11 марта..» [2, с. 448]. Тогда Малер посетил по крайней мере один балетный спектакль, что подтверждается воспоминаниями Р. Дриго. Все упомянутые факты говорят о том, что малеровский интерес к жанру был минимальным. И это в сравнении с Чайковским, имевшим, по словам Германа Лароша еще в первый год их знакомства (1862), взгляд на балет как на отдельный род искусства, равноправный с другими. Но все же музыка Малера и Чайковского — современников, относящихся к разным поколениям, обрела в балетном жанре особое идейно-художественное пространство. Двадцатое столетие отмечено радикальными переменами во взаимоотношениях хореографии и музыки. Значимость музыкальной партитуры для балетмейстера, её огромное влияние на возникающие в дальнейшем хореографические идеи, а порой и «первичность» в создании концепции спектакля за последние сто лет подтверждается множеством примеров. Раскрепощение в отношениях танцевального и музыкального искусств, эволюционные процессы каждого из них привели к возможности использования в балете музыки любого жанрового формата и содержания. Постепенно выявилось несколько композиторов-лидеров, к сочинениям которых хореографы обращаются наиболее часто, несмотря на многообразие авторского и фольклорного музыкального материала, вариантов работы с ним, и полную композиционно-стилевую свободу. *Чайковский* и *Малер* входят, по наблюдениям автора, в первую десятку, таких музыкантов. Перечень хореографических постановок на музыку сочинений Чайковского весьма внушителен: здесь и «Евгений Онегин», и «Пиковая дама», программные симфонические сочинения, собственно симфонии, фортепианные миниатюры и камерно-инструментальные опусы. Автор бессмертной балетной музыки, которого, кстати, при жизни, да и в начале XX в. периодически нарекали «певцом уходящей эпохи», остается современным и актуальным, а его произведения удивительно органичны для хореографического прочтения. Одновременно, произведения Малера — и симфонии, и песни — становятся постоянным объектом притяжения для хореографов. Среди балетмейстеров, порой неоднократно обращавшихся к произведениям Чайковского и Малера, оказались корифеи хореграфического сочинения XX в.: Л. Мясин, М. Фокин, С. Лифарь, Дж. Баланчин, Э. Тюдор, Р. Пети, М. Бежар, Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, К. Макмиллан, Б. Эйфман. Подобное внимание и постоянство со стороны лучших рыцарей Терпсихоры не может быть случайным: балетный жанр сложен, по-своему капризен и избирателен, тем более в отношении музыки: слишком много стало зависеть от неё. А сочинения двух

великих композиторов оказались созвучны, родственны природным особенностям танцевального искусства.

Прежде всего, танцу близок *общий характер музыкального высказывания Чайковского и Малера*, обозначенный Соллертинским как патетический, т. е. трогательный, возбуждающий страсти, воплощающий напряженное, пытливое постижение человеком законов этого мира и своего предназначения в нем. «Оба (Чайковский и Малер) мучительно ставили в своих симфониях «проклятые вопросы» века, оба жаждали больших философских обобщений и по существу тяготели к симфонизму бетховенского типа. Но и у них героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, то есть субъективным переживанием героического» [3, с. 342]. Обоим композиторам свойственна исповедальность музыкального высказывания. Соллертинский также отметил многомерность симфонизма Чайковского и Малера, интенсивность образно-тематического движения, которая, как известно, проецируется и на другие жанры обоих композиторов. Динамичное развертывание тем-образов, открытая эмоциональность — такие качества музыки оказываются для искусства балета едва ли не самым главными, поскольку танец отображает действительность, духовно-интеллектуальные процессы через смену эмоциональных состояний, «движений души», рельефно выступающих в музыке Малера и Чайковского вне зависимости от проблематики произведения.

Не менее важным фактором является богатство образных сфер и *интонационная многогранность их музыкального материала, дающая возможность для множественных «прочтений» сочинения.* И Чайковский, и Малер обладали ярко выраженным стилем, включающим в себя, кроме специфических индивидуальных звуковых лексем «профессиональное чужое слово», богатство музыкального разноречия в «низких жанрах», пестроту национальных ритмо-интонаций. Это качество, отмечаемое современниками композиторов как банальность и даже вульгарность стиля, сообщило их музыке широту ассоциативных кругов, игру семантических акцентов, возможность отразить как бытийно-жизненную сферу, так и надбытовую, связанную с трансцендентным началом, закрытым для человеческого сознания. Особенно можно отметить проступающую в произведениях обоих художников связь с танцевальными жанрами — лендлером, вальсом, — которые порой символически трактуются композиторами: сфера вальса у Чайковского в большинстве случаев воплощает мечтательность, юношеское воодушевление, любовь и надежду в их самых различных оттенках. Лендлер трактуется Малером весьма многопланово: от идиллии домашнего уюта или скорбной меланхолии до ужасающей механистичности, демонической иронии (примером могут быть многочисленные симфонические скерцо и некоторые песни композитора). Марш, как жанр, также относящийся к сфере движения, неоднократно воплощал в музыке обоих музыкантов как героическое начало (в большей степени Малер), так и роковую, разрушительную силу (Чайковский, Малер). Существуют и более тонкие интонационно-жанровые пересечения в творчестве двух музыкантов, предопределившее частое использование их музыки в балете. Одной из них, к примеру, является воздействие лирической лексики Чайковского на Малера, отмеченное

в литературе[1]. Контуры темы любви из оперы «Пиковая дама» просматриваются в одной из тем медленной части Четвертой симфонии, названное Х. Эггебрехтом «заклинанием красотой» [4, с. 26], и в знаменитом Адажиэтто из Пятой симфонии, которое получило несколько вариантов хореографического воплощения как истинное балетное адажио в постановках Р. Пети («Больная роза»), Дж. Ноймайера («Пятая симфония», «Эпилог»), М. Бежара («Адажиэтто»), А. Прельжокажа («Белоснежка») и другие. Не случайно в балете «Нижинский, клоун Божий» в качестве высшей лирической материи М. Бежар выбирает побочную тему из первой части Шестой симфонии, вторую тему из финала того же сочинения и Адажиэтто из Пятой симфонии Малера.

Путь малеровской музыки в балет, равно как и остальных выдающихся композиторов-симфонистов оказался возможен после *симфонизации балетной музыки Чайковским,* т. е. сообщением ей особого дыхания, созданием продуманных драматургических линий, последовательных динамических подъемов и спадов. Драматургические решения Чайковского и Малера неодинаковы, однако, стремление к рельефной музыкальной образности, интенсивному и многомерному процессу развития, балансу между статикой и динамикой, внешней и внутренней *процессуальностью* сделала не только симфонические, но и другие сочинения Чайковского и Малера привлекательными для балетных постановок. Кроме того, симфония сама по себе как жанр генетически связана с танцевальной музыкой (старинной сюитой), и вобрала в себя богатейший интонационный фонд, музыкального театра, в котором угадываются все оттенки звукового и пластического интонирования человека. Соединение театрального и симфонического в музыке Чайковского, к какому бы жанру он ни обращался, равно, как и особое взаимодействие симфонии с песней в творчестве Малера создало особый тип синтеза, благоприятствующего хореографии[2].

Достижения Чайковского в области симфонизации балетного жанра можно считать следствием или имманентно-музыкально выражением более крупного явления: *насыщение балета серьёзной, значительной проблематикой.* В сущности, Чайковский впервые обозначил философскую, лирико-драматическую содержательную сферу в балете. Это чувствуется в «Лебедином озере» и «Спящей красавице», но особенно заметно в «Щелкунчике», который по выражению Ф. Лопухова, «чрезвычайно труден» для трактования и требует «ныряния в глубину, иначе ничего не выйдет» [5, с. 208]. Последующее обращение хореографов к инструментальным и оперным сочинениям мастера было облегчено именно тем, что автор лично включал таинственные, глубокие и подчас неоднозначные идейные мотивы в музыкальную ткань балета, создав прецедент данного явления. Невольный последователь Чайковского — Малер, произведения которого стали материалом для хореографических постановок, обнаруживает еще одно сходство

---

[1] См.: Барсова И. Самые патетические композиторы европейской музыки. Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.

[2] Напомним, что глубокая связь симфонии с песенным (романсным) жанром весьма характерна и для музыки П. Чайковского, что стало одним из аспектов выявления общности мировоззренческой природы и симфонического творчества обоих мастеров.

с патриархом новой балетной музыки — великолепную литературную эрудицию, тяготение к художественным и философским сочинениям самого высокого уровня и восприимчивость к логике и структуре литературных жанров. Даже композиционная организация и драматургия симфоний Чайковского и Малера порой вызывает ассоциации с романной структурой, а в симфонических сюитах, фортепианных миниатюрах позднего периода Чайковского и песнях Малера просматривается жанровый облик литературной новеллы, рассказа. «Я глотаю всё больше и больше книг — замечает молодой Малер в одном из писем, — ведь они — мои единственные друзья, которые всюду со мной. И какие друзья!» [2, с. 206]. «Чтение есть одно из величайших блаженств» [6, с. 38] — писал Чайковский. Воздействия на обоих музыкантов классиков философии и литературы, а в особенности современных им авторов известно. Значимыми фигурами для Чайковского были Гофман, Пушкин, Толстой, Чехов, Спиноза. У Малера свой круг литературных предпочтений: Жан-Поль, поэтическая антология «Волшебный рог мальчика», Гёте, Ницше, Достоевский. Творчество именно этого писателя, так волновавшее Малера и близкое ему, оказалось еще одним связующим художественным мотивом между двумя композиторами, несмотря на то, что Чайковский назвал Достоевского «гениальным, но антипатичным ему писателем» [6, с. 38]. Именно Достоевский, с небывалой до него остротой отразил в искусстве трагический разлад человека и мира. Смысловая глубина и эмоциональная пронзительность его сочинений, рассказывающих о духовном пути людей, их страданиях и отчаянной попытке преодолеть дисгармонию мира, свойственны произведениям и Чайковского, и Малера. Ярко выраженное у обоих композиторов субъективно-личностное отношение к миру, при котором важнейшим импульсом творчества является духовное потрясение от соприкосновения с жизненными коллизиями, говорит о том, Чайковский и Малер представляют тип «художников переживания». Не получившие разрешения проблемы, усложненные импульсами постоянно меняющегося мира, вновь звучат в сочинениях русского и австрийского композиторов, обретая новый художественный формат в хореографических опусах — «Песни об умерших детях» и «Тень ветра» Тюдора, серия постановок малеровских симфоний Ноймайера, «Предзнаменование» Мясина, «Идиот» Эйфмана, «Три карты» Пети, «Песни любви и войны» Бежара — вот неполный список постановок на музыку двух мастеров.

Однако, кроме противоречий мира, его сложных, неразрешимых проблем музыка и Чайковского и Малера имеет *сильнейший гуманистический заряд,* она воплощает великое сострадание к человеку, любовь и веру в саму жизнь («То, что сказала мне Любовь» Бежара, «Ночь» Ноймайера, «Эрос» Баланчина, «Снегурочка» Лопухова). Еще одним примером подобной трактовки музыки обоих авторов и глубинного родства образной природы их сочинений стал балет «Белоснежка» Анжелина Прельжокажа, музыкальный ряд которого создан на материале симфоний Малера, относящихся к разным периодам. Сказочная образность, столь близкая балетам Чайковского, повествование о красоте мира, вечной непримеримости добра со злом и стремлении человека к счастью воплощены с помощью движения симфонических образов, как будто представляя «малеровскую» историю

о спящей красавице, которую нужно спасти и оживить поцелуем. Несмотря на составной характер музыкальной основы балета, единство авторского стиля, характеристичность, танцевальность, демонизм и удивительная проникновенная лирика создают особую сказочно-поэтическую атмосферу настоящего балета, напоминающего о великом современнике Г. Малера — П. И. Чайковском.

Черты общности в музыке двух великих мастеров, сложные и многоуровневые взаимодействия её идейно-образных, психологических и жанрово-стилистических свойств, складываются в некое качество высшего порядка, обеспечивающее современность музыки Малера и Чайковского. Актуальность сочинений этих композиторов, открываемая каждым новым поколением музыкантов и слушателей, имеет особый качественный комплекс, обозначенный Джорджем Баланчиным по отношению к произведениям русского композитора, но, на наш взгляд, также соответствующий малеровской музыке и чрезвычайно благодатный для балета: «Музыкальное мышление Чайковского сверхсовременно, ибо включает в себя стилизацию, иронию и тщательное конструирование материала» » [6, с. 14].

В эпоху множественных жанровых симбиозов, применения мультимедийных технологий и экстраординарных сценографических средств, музыка в балете остается одним из базовых компонентов спектакля, а ее созвучность проблемам современности — непременным условием полноты художественного высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коробейников С.* Малер и Чайковский. Особенности тематизма // Журнал любителей искусства. 1998. № 2. С. 52–63.

2. *Малер Г.* Письма/ Пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапоберской / Общ. ред. и послеслов. И. А. Барсова; Сост. и комм. И. А. Барсова, Д. Р. Петров. СПб.: Изд. имени Н. И. Новикова, 2006. 888 с.

3. *Соллертинский И.* Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И. Исторические этюды. Л.: МУЗГИЗ, 1963. С. 335–346.

4. *Eggebrecht H.* Die Musik Gustav Mahlers. München, Zürich, 1982. 308 s.

5. *Лопухов Ф.* Комментарии к балетмейстерским экспликациям/ Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

6. *Волков С.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Изд-во Независимая газета, 2001. 224 с.

УДК 792.8

А. П. Груцынова

«ПОТЕРЯННЫЙ» ФИНАЛ «БАЯДЕРКИ»: К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ И СЮЖЕТНОЙ ЛОГИКЕ

История создания балета «Баядерка», в отличие от некоторых иных постановок М. Петипа, изучена прекрасно. В разное время В. Красовская, Ю. Слонимский, В. Гаевский, а чуть позже, например, А. Соколов-Каминский и другие исследователи обращались к этой теме и прорисовывали (более или менее чётко) тот путь, который прошёл сюжет *прежде*, чем стал хореографической «Баядеркой» на русской сцене. В качестве предысточников Красовская называет балет «Сакунтала» («как и позднее показанная “Весталка”[1], “Баядерка” имела предшественницу в истории балетного театра. Спектакль Петипа во многом перекликался с двухактным балетом “Сакунтала”, поставленным в парижской Большой опере в 1858 году» [1, с. 265]). Слонимский также, прежде всего, говорит о парижской постановке («непосредственным первоисточником спектакля был французский балет “Сакунтала”. Основанный на музыке Эрнеста Рейера, созданный по сценарию Теофиля Готье и поставленный братом Мариуса Петипа — Люсьеном» [2, с. 283]). Соколов-Каминский в своей статье [3] очерчивает гораздо более обширную область всевозможных произведений (в которых центральным персонажем была бы храмовая танцовщица) — предшественников «Баядерки». Это как литературные сочинения («Бог и баядера» И.-В. Гёте), так и оперные (оперы-балеты Ф. Обера «Бог и баядера» и Ш.-С. Кателя «Баядерки»), и балетные (помимо «Сакунталы», он называет спектакль балетмейстера Монплезира «Брама»). Действительно, балет Петипа был «подготовлен» многочисленными предшественниками, и немаловажной причиной интереса к подобным сюжетам была их сугубая экзотичность, которая столь часто привлекала авторов балетов XIX в.

Именно раскрытию разнообразных «индийских» предпосылок во многом и посвящена упомянутая статья Соколова-Каминского, который не просто перечисляет некие «похожие» спектакли и литературные произведения, но и рассказывает об интересе парижской публики XIX в. к более или менее подлинным индийским танцам.

Однако для нас сейчас гораздо интереснее история сценической драматургии «Баядерки», которая началась *после* её постановки, а, значит, уже после долгого процесса накапливания и концентрации разнообразных фабульных мотивов в одном балетном сценарии, что обычно интересует исследователей. Преобразования, произошедшие со спектаклем уже в XX в., оказываются не менее любопытными, значительными и в некотором смысле показательными.

---

[1] Пример, приведенный исследовательницей, кажется не вполне корректным, так как, учитывая реалии балетного театра, нам очень трудно всерьез предполагать, что непосредственным сценическим предшественником спектакля, поставленного в 1888 г. («Весталка» М. Петипа), стал балет 1818 года («Весталка» С. Вигано).

Впрочем, прежде чем начать разговор именно об этой проблеме, нам тоже следует сделать одно уточнение, касающееся предысточников сюжета «Баядерки», а, вернее, её сценической драматургии.

Кроме уже упомянутого «индийского духа», в драматургическом отношении у этого балета есть ещё несколько «предысточников». Это спектакли, ни с Индией, ни с образами баядерок никак не связанные, в которых появилось и отшлифовалось сценическое решение, связанное с некой общей нравственной идеей: идеей невинной жертвы, погубленной соперницей и вернувшейся в незримом облике для того, чтобы воздать всем по заслугам. Данный мотив появился в балете Ф. Тальони «Тень» (1839), затем, уже во второй половине XIX в., в балете того же Петипа «Млада» (1879), но до нашего времени дошла лишь в сценическом варианте «Баядерки».

Об этой связи пишет и Слонимский, отдавая, впрочем, в параллельных аналогиях предпочтение «Младе» (разумеется, не более позднему по отношению к «Баядерке» балету, а так и не появившемуся на свет оперно-балетному произведению): «Непосредственно на сюжет, образы и приемы хореографического решения спектакля влияла начатая было работа Петипа над танцами <...> и над одноимённым балетом <...>. При ближайшем знакомстве с либретто и набросками хореографии, дошедшими до нас, становятся очевидными вольные или невольные заимствования Петипа из “Млады”» [2, с. 288]. Не ставя себе целью подробно анализировать «Младу» в том ее первом, оперно-балетном, варианте[2], который так не состоялся на русской сцене, следует уточнить, что работа над ней была проведена значительная. Партитура частью была написана как оперными авторами (Ц. Кюи, М. Мусоргским, А. Бородиным и Н. Римским-Корсаковым), так и автором балетным (Л. Минкусом). Причем, к этой работе они подошли серьезно, и это доказывает то, что позже некоторые из композиторов использовали фрагменты несостоявшегося сочинения в других своих произведениях, не говоря уже о Минкусе, который в 1879 году, дополнив уже созданное им недостающими частями партитуры, создал балетную «Младу» на то же либретто. Таким образом, предположение, что Петипа в новом своем сочинении мог воспользоваться находками, сделанными в работе, не доведенной до финала, вполне правомерно.

Что же касается балета «Тень», то Слонимский лишь замечает, что «были другие балеты, подсказывавшие нужные образы. В их числе балет “Тень” Тальони» [2, с. 289].

Однако в данном случае «Тень» — не просто «один из балетов», в котором были «подсказаны нужные образы» (искать собственно *образы*, схожие с «Баядеркой», в «Тени» — занятие неблагодарное), это весьма близкий по сюжету и драматургии «образец», воплощенный в совершенно иной сценической реальности и совершенно иными средствами[3].

---

[2] Об опере-балете Н. А. Римского-Корсакова мы здесь не говорим.

[3] В. Гаевский, также рассматривая проблему связи «Тени» и «Баядерки», и вовсе говорит о неком «внешнем» заимствовании интриги: «по первому впечатлению, он [Петипа. — *А. Г.*] следовал традиции Тальони, а не Перро [имеется в виду балет «Ундина». — *А. Г.*]. Даже фабульными ситуациями “Баядерка” повторяла “Тень”» [4, с. 42].

«Тень» была балетом с «общеевропейским» сюжетом и повествовала о графине Анжеле, которой на свадьбе коварная соперница — дочь герцога — подносит отравленный букет. Ровно такую же завязку демонстрирует опера-балет «Млада», а затем и одноименный балет, уже «славянский». В нем княжне Младе по той же причине подносят, правда, не губительный букет, а один цветок. Но, несмотря на «географическую» разницу, суть балета осталась общей: тень жертвы сначала является колеблющемуся возлюбленному[4], а затем (во время новой свадебной церемонии), невидимая для всех (или на миг предстающая перед взорами обидчиков) — в свою очередь — передает тот самый злосчастный букет/цветок собственной убийце, сводя ее с ума. После же обрушения храма (или дворца) она воссоединяется со своим возлюбленным уже в ином, лучшем, мире.

Сюжет «Баядерки» при его первой постановке (как и в последней четверти XIX в.) развивался аналогично и завершался разрушением храма, в котором происходила брачная церемония Солора и Гамзатти, и смертью всех, причастных к гибели Никии.

Подобная развязка в XIX в. была не просто традиционной и «избитой», какой она предстает ныне, она была *единственно возможной*. Сюжет, непосредственно выросший из философских, нравственных и драматургических принципов романтического балета, так или иначе, должен был представлять собой завершенную в сценическом отношении интригу. Смысл же этой логической завершенности интриги состоял в том, что все злодеи должны быть наказаны, все колеблющиеся — сделать, наконец, окончательный выбор[5], а невинные жертвы — отомщены или оправданы. Именно в этом стремлении к справедливости и скрыта изначальная мощь подобных сюжетов. Трудно представить себе либретто балета XIX в. (как фантастического, так и реалистического направлений), в финале которого торжествовало бы откровенное зло или в котором какие-либо свершенные злодейства были бы оставлены без своего воздаяния «по заслугам». Поэтому четвертое действие «Баядерки», о котором Гаевский отзывается как о «зрелище в духе картин Делакруа и в стиле картины Брюллова (“Последний день Помпеи”): карающая молния пала на дворец, стены рушатся, и под их обломками гибнет веселый венчальный праздник» [5, с. 69], на самом деле не просто эгоистическое желание авторов продемонстрировать масштабность театральной машинерии. Это насущная необходимость демонстрации вселенской справедливости и логическое завершение подобной интриги.

Однако в XX в. с либретто «Баядерки» и со спектаклем в целом начали происходить трансформации, которые представляются практически невозможными в случае иных балетов. Нам известны примеры переакцентировки интриги или даже абсолютного изменения либретто балета («Золотой век»), примеры многочисленных «переустройств» музыкальных партитур («Лебединое озеро») или «разбавления» авторского варианта музыки какими-либо чуждыми вставками

[4] Как правило, герои подобных романтических фантастических балетов слабы характером; они легко отказываются от своих клятв, обманутые недоброжелателями, и очень часто следуют за складывающимися сами собой обстоятельствами.

[5] Подобно, например, Зигфриду в финале «Лебединого озера» 1877 г.

(«Корсар»), но другой случай столь кардинально произведенной драматургической «ампутации» припомнить практически невозможно. Ныне, как известно, «Баядерка» ставится в «укороченном» виде, трехактном, который завершается знаменитой сценой «Тени».

Впервые на это обстоятельство как на некий неприятный театральный нонсенс указал Слонимский, проведя весьма наглядную аналогию с произведениями иных театральных жанров: «Акт, увенчивающий балет самой сложной формой хореографической выразительности, сплетающий нити действия и судьбы всех героев большим па д'аксьон, выбросили полностью в "доме Петипа" — в Театре имени С. М. Кирова. Попытайтесь представить себе "Евгения Онегина", заканчивающегося дуэлью героев, "Пиковую даму" — сценой у Зимней канавки, "Горе от ума" — монологом Чацкого на балу. Это невозможно! А в балетном театре, вопреки клятвам его мастеров в верности наследию, этакое существует почти полвека!» [2, с. 296]. Действительно, лишение балета его логической развязки выглядит, по меньшей мере, странным. Но еще более странным представляется то, что ныне этот факт не вызывает никакого отторжения или недоумения.

Гаевский просто констатирует подобное «происшествие» как свершившийся факт (более того — факт скорее положительный и логически объяснимый): «Финальный акт "Баядерки" до нас не дошел, зато продолжает жить акт "теней"» [4, с. 42]. Обратившись к книге Слонимского, мы прочтем, что «с 1920-х годов спектакль идет без акта развязки. Зрители и мастера танца, сформировавшиеся за последние десятилетия, порой и не подозревают, что балет безжалостно оборван на полуслове» [2, с. 287]. Действительно, сам факт изъятия не просто одного фрагмента, а целого акта (отдельные номера которого были «переданы» другим действиям), это пример уникальный и парадоксальным образом «прижившийся» в повседневной практике.

Впрочем, мы должны несколько скорректировать факты, изложенные Слонимским: финал балета был убран не в 20-х гг. XX в., а двумя десятилетиями ранее, по крайней мере, в практике московского балетного театра. Сделано это было в постановке А. Горского, осуществленной в Большом театре в 1907 г. Именно в этом спектакле впервые возникла коллизия «отброшенного финала» (и — кстати — эта же постановка положила начало сохраняющейся «иллюзорной» четырехактности, так как две картины второго действия были переименованы в отдельные акты).

Следует отметить, что это театральное «событие» случилось не потому, что Горский сознательно решил пересмотреть драматургическую концепцию сложившегося спектакля, а по абсолютно техническим причинам. По свидетельству Г. А. Римского-Корсакова, пересылка «полной обстановки», включая и машины разрушения храма, из Петербурга в Москву завершилась с сезона 1907–1908 года. Из-за этого «московской режиссуре пришлось довольствоваться тем, что нашлось под руками»[6] Таким образом, «отказ от последнего акта стал постоянным, вызвав изменение драматургии, главной темы и жанра балета "Баядерки"» [6, с. 144].

---

[6] *Евг. Ш[ест]ов.* «Баядерка» и «Нур и Анитра»: Спектакль 2 декабря // Театр. 1907. № 121. 4 дек. С. 13. Цит. по: [6, с. 144]

Г. А. Римский-Корсаков даже замечал, что «“Баядерку” Горский заканчивает тем, что Солор попадает в мир теней, где встречается со своей возлюбленной, тем самым выбрасывая из фабулы балета тему возмездия и давая ему самое житейское обывательское направление» [6, с. 30].

Чтобы понять принципиальные изменения сюжета, которые пришлось сделать Горскому, чей спектакль «по техническим причинам» оказался лишен привычных декораций, приведем сначала фрагмент либретто, изданного к премьере 1877 г., относящийся к сцене «Теней»:

«*Очаровательное местоположение. Слышна гармоническая, тихая музыка. При звуках ее появляются тени — сначала Никии, потом Солора. <...>*

— Я умерла невинной, говорит тень Никии, — я осталась верна тебе <...>.

— Что же я должен сделать, чтобы принадлежать тебе? спрашивает ее Солор.

— Не забывай своей клятвы! ты обещал мне верность!... Мелодия, которую ты слышишь теперь, станет покровительствовать тебе... а моя тень — охранять тебя... В несчастиях я буду тебе сопутствовать.

— Если ты не изменишь мне, — продолжает Никия, — то душа твоя будет отдыхать здесь, в этом царстве теней» [7, с. 21–22].

Казалось бы, все в этой сцене полностью соответствует тому, что можно ныне видеть в театре, однако, следует указать на то, что все, виденное Солором в 1877 г., как следует из текста, это *всего лишь сон* («*появляются тени* [*курсив мой. — А. Г.*] — сначала Никии, потом Солора») — прием, традиционный для балета XIX в.[7]

Если мы обратимся к либретто «Баядерки», изданному в начале XX в. к спектаклю Горского[8], то обнаружим уже совершенно иной вариант объяснения происходящего. Причем, вариант, который дает возможность прочертить некоторую аналогию с совершенно иной постановкой.

В одном варианте мы читаем следующее:

«*Тень Никии всюду преследует Солора. Из мрака постоянно выступают тени умерших: между ними и тень Никии. Она описывает Солору то блаженство, которое его ждет, если он останется ей верен. Солор умирает. Апофеоз*» [8].

Другой вариант менее многословен, но еще более показателен:

«*Во время танцев тень Никии всюду преследует Солора, напоминая ему о нарушенной им клятве. Измученный этим преследованием теней, выступающих из мрака, Солор умирает*» [9].

---

[7] Именно в многочисленных снах героям, как правило, открываются истины, предсказывается будущее или раскрываются тайны прошлого. Подобная трактовка далее подвергнется серьезным изменениям.

[8] Мы можем сослаться на два варианта этого либретто, которые, слегка отличаясь текстуально, оба относятся к постановке Горского версии 1907 г. (вероятно, это было связано с тем, что хореограф искал наиболее логичный выход из сложившейся драматургической ситуации). Поэтому мы условно обозначим одно из них «первым», другое — «вторым».

Таким образом, оказывается, что тени, которые по замыслу Петипа являются Солору лишь во сне, как напоминание о погубленной любви, теперь обрели реальность. Более того — они не просто рисуют красóты потустороннего мира, в котором пребывает тень вознагражденной за земные страдания Никии, а являются аналогом своеобразных мстительниц, постоянно преследующих героя, который умирает, не в силах более выносить этого. Не напоминает ли подобное решение образы вилис в «Жизели», которая также неоднократно (в 1901, 1907, 1911 и 1922 гг.) привлекала Горского, становясь раз от разу все более далекой от оригинала, пока, наконец, не приобрела вид настоящего «балета ужасов»[9]?

Казалось бы, подобный финал, пусть и отчасти, но соответствует общей концепции спектакля XIX в. Наказание настигает одного из персонажей, правда, лишь колеблющегося, но ведь настоящие виновники трагедии (раджа Дугманта и его дочь Гамзатти) оказываются «забыты» на полпути развивающейся интригой, отброшены как невыигрышный сценический материал.

Несмотря на то, что среди разнообразных редакций классических балетов (таких, как уже упомянутая «Жизель» или «Лебединое озеро»), именно «Баядерка» сохранилась в измененном, но чрезвычайно устойчивом варианте. Но для Горского эта вариативность финала либретто, выразившаяся в приведенных выше текстуальных версиях, была лишь отчаянной попыткой логически обосновать заново решенным финалом отсутствие конкретных «не приехавших» из Петербурга декораций. Странным представляется то, что в дальнейшем исчезла сама необходимость этой драматургической завершенности. Причем, иногда возникает впечатление, что авторами двигало стремление «отретушировать» — в свою очередь — *вынужденное* сценарное решение Горского и уйти теперь даже от изображения смерти Солора. Вероятно, эта трагическая сцена мало соответствовала лирическому настроению всей сцены «Теней», которая начала трактоваться как парадоксальное «поэтическое растворение» всей интриги в красоте классического танца. В следующей версии финала (1941) находим:

«*Облачное пространство. Из мрака постепенно вырисовываются тени, которые, выступив вперед, образуют целый сонм легких, призрачных существ, сплетающихся и расплетающихся в разнообразных танцах. Тень Никии вовлекает в эти танцы и Солора.*

— Я умерщвлена без всякой вины и осталась верна тебе, — говорит она, — не забывай данной мне тобой клятвы; если ты ей не изменишь, твоя душа будет отдыхать здесь же, в царстве теней.

Танцы теней продолжаются. Сцена покрывается густыми облаками. Сновидения исчезают» [11, с. 10–11].

---

[9] В постановке 1922 г. Горский во втором акте делает местом действия «настоящее» кладбище и вполне «реалистично» трактует вилис: «У Горского на сцене были группы плакальщиц, то печальных, то грозных. И каждая печалилась по-своему, грозила от своего имени. <...> Костюм виллис — широкая рубашка, доходящая до щиколоток, с неровными рваными нижними краями и очень густая вуаль, укрепленная над самыми бровями и окутывающая голову, руки, почти все тело. Гримировались виллисы так, чтобы выглядеть смертельно бледными, с трагическими черными кругами под глазами» [10, с. 141].

В этой версии, как видно, произошло внешнее возвращение к варианту Петипа, но с привычно, «по-московски», отброшенным финальным актом, что лишило получившийся финал хотя бы намека на завершение интриги, пусть и не во всей его полноте.

Чуть более обстоятельным выглядит вариант 1954 г.:

«*Солор безутешен. Его мучает раскаяние. Факир Магедавея тщетно пытается отвлечь его от тяжелых раздумий. Факир вызывает заклинателя змей. Под звуки флейты заклинателя Солор засыпает. Перед ним из мрака возникают тени умерших. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Среди них Солор видит прекрасную Никию. Она зовет его за собой. Солор просыпается. Он решил остаться верным своей любви. Он не нарушит клятву, данную Никии. Солор убивает себя. Дочь раджи находит своего жениха мертвым*» [12, с. 9].

Однако подобная трагическая развязка, как и в случае с балетом Горского, оставляла открытым давний вопрос о возмездии, которое так и не настигло оставшихся виновников.

В современных театрах (если, разумеется, они не попытались хотя бы отчасти вернуть первоначальную версию, пусть и в рамках новой музыкальной реальности[10]), как правило, само развитие интриги теперь завершается в первой картине третьего действия, делая последнюю картину «балетом в балете», как назвал ее Гаевский. Если мы обратимся к варианту спектакля московского Большого театра («*Перед ним из мрака возникают тени. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Среди них Солор видит Никию... Для Солора нет больше реального мира. Тень прекрасной Никии влечет его за собой*» [13]) или петербургского Мариинского театра («*Перед Солором из мрака появляются тени мертвых. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Он видит Никию среди них. Она зовет его...*» [14]), то, как в том, так и в другом случае мы, все-таки, сталкиваемся с отказом от логики развития интриги в пользу красоты поэтического момента[11].

Подобное отношение к драматургии спектакля в современном балетном театре может быть вызвано лишь одним: привычкой его восприятия и его известностью. В случае с новой, неизвестной исполнителям и зрителям, постановкой, вопрос о незавершенной логике интриги, несомненно, возник бы и у зрителей, и у критики, причем очень быстро и в очень категоричной форме. Однако ныне, когда «Баядерка» вот уже более века идет в подобном «отредактированном» варианте, именно он оказывается единственно возможным и желаемым. Более того — в наше время не слишком частые попытки хореографов вернуть четвертый акт,

---

[10] К сожалению, многие номера, изначально принадлежащие финальному действию, в течение XX в. были перенесены в другие моменты интриги и настолько «прижились» там, что восстановить «справедливость» в отношении музыкальной партитуры ныне уже практически невозможно. Это обстоятельство сильно сужает возможности возвращения к оригиналу.

[11] С тем же результатом можно, например, закончить балет «Корсар» сценой «Оживленного сада», мотивируя это решение тем же самым «поэтическим растворением» в красоте классического танца.

пусть и в сокращенном варианте, зачастую вызывают недоумение критики и исследователей. И, кроме того, следует вспомнить законы жанра и мысленно вернуться к театральным традициям, породившим этот балет, чтобы понять, что спектакль, в котором не восстанавливается справедливость, это не спектакль, задуманный Петипа[12], а лишь «технический сбой», случившийся в московском театре в начале XX столетия и затем по неизвестным причинам возведенный в абсолют. Может быть, уже пора перелистнуть страницу театральной истории прошлого века и вернуть «Баядерке» ее завершенный сюжет?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.

2. *Слонимский Ю.* Баядерка // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 268–300.

3. *Соколов-Каминский А.* «Баядерка». Истоки сюжета — и не только // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / составители: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 82–98.

4. *Гаевский В.* Дом Петипа. М.: АРТ, 2000. 429 с.

5. *Гаевский В.* Дивертисмент: Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. 378 с.

6. *Римский-Корсаков Г. А.* Из рукописей о русском балете конца XIX — начала XX веков (публ., вст. и комм. С. А. Конаева) // Документы и факты их истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / Редактор-составитель В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 9–210.

7. Баядерка. Балет в четырех действиях и семи картинах с апофеозом. [Либретто]. Соч. г. Петипа, музыка соч. г. Минкуса. СПб.: Издание Эдуарда Гоппе, 1877. 26 с.

8. Баядерка. Балет в 4 д., сюж. соч. М. И. Петипа [первый вариант]. [Ежедневное либретто]. М.: Издание Т-ва Скоропечатни А. А. Левенсон, [1907]. [б.с.].

9. Баядерка. Балет в 4 д., сюж. соч. М. И. Петипа [второй вариант]. [Ежедневное либретто]. М.: Издание Т-ва Скоропечатни А. А. Левенсон, [1907]. [б.с.].

10. *Сурец Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.

11. Баядерка. Балет в 3 д., 5 картинах, муз. Минкуса. Постановка Мариуса Петипа. Возобновлен засл. артистом РСФСР В. И. Пономаревым. [Либретто]. Л.: Изд. Лен. Гос. Ордена Ленина акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1941. 11 с.

12. Баядерка. Балет в 3 действиях, 5 картинах. Музыка Л. Минкуса. Постановка М. Петипа. Возобновление В. Пономарева. [Краткое содержание балета]. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 9 с.

13. Баядерка. Краткое содержание // Официальный сайт ГАБТ РФ. URL: http://bolshoi.ru/performances/1/libretto/ (дата обращения 22.03.2015).

14. Баядерка. Краткое содержание // Официальный сайт Мариинского театра. URL: http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/7/2/1_1900/ (дата обращения 22.03.2015).

[12] Не будет лишним предположить, что, если сам Петипа все-таки поставил завершающий «Баядерку» акт, то, вероятно, он считал это необходимым?

УДК 792.8

Д. Н. Катышева

М. И. ПЕТИПА. ВОСХОЖДЕНИЕ К ОДУХОТВОРЕННОМУ ТАНЦУ

Творчество М. И. Петипа, его бессмертные балеты, представляет такого рода художественные тексты, смысловой и эстетический потенциал которых безграничен.

Каждое новое поколение балетного сообщества находит в наследии Петипа как вневременное, так и современное содержание. То же относится к его эстетическим идеям и хореографическому языку. В них заложены огромные возможности дальнейшего саморазвития.

М. И. Петипа — талантливый французский танцовщик и балетмейстер — неслучайно выбирает Россию, чтобы отдать ей 60 лет своей успешной творческой деятельности. Как отмечает справедливо Дж. Баланчин: «Петипа привез в Россию, которая обладала несравненно большей жизненной силой, чем упадочные и реакционные французские оперные театры, — квинтэссенцию галльского изящества, чувство абсолютного совершенства зримой формы и высокую гуманную символику. Во главу угла он поставил танцующего актера, в то время как Западная Европа пыталась навязать некую условную поэтичность балету» [1, с. 159]. Подлинной поэтичности свойственно ярко выраженное духовное начало. Без него не создать полноценного сценического образа в театре. Оно заложено в его генезисе, начиная с древнегреческой трагедии.

Другой выдающийся балетмейстер XX в. Л. Якобсон был известен особенно на первых порах своим критическим отношением к классическому наследию, и в том числе к некоторым балетам М. Петипа [2, с. 6]. Но и он не мог не отдать дать уважения эстетическим завоеваниям великого балетмейстера, «тайне власти художника», называя его танец «классически роскошной хореографией» [3, с. 24]. Петипа обратил свое внимание на русский балет, который не был в полной власти некой условной балетной поэтичности.

Для русского актерского искусства как в драме, так и в балете было свойственно в создании образов, как писал А. С. Пушкин, «откровение души». Это то, чего не хватало французской актрисе Жорж для выступлений перед российской публикой [4, с. 9]. Его же известное высказывание («Евгений Онегин») о танце А. Истоминой — «душой исполненный полет» — становится формулой сущности русского балета.

Это было важно и для Петипа, так как он привел в Россию еще и животворные идеи французского реформатора балета XVIII в. Ж.-Ж. Новерра, развитые позднее Дидло и Перро. Они остаются актуальными по сей день: понимание роли балетного театра как равноценного с другими видами искусств, противостояние тем, «кто в балете видит какой-нибудь фейерверк, предназначенный для услаждения глаз... никто еще не подозревал, что он может обращаться к душе» [5, с. 52].

Петипа развивает важную реформаторскую идею Новерра — создание полноценной сценарной драматургии, что определяет балет как театральное искусство. Здесь находят развитие как источники балетной драматургии — мифология, сказочные сюжеты, исторические, литературно-поэтические, — так и жанры балетного театра — балетная драма, балетная поэма. У Петипа наблюдается постоянное сопряжение сюжетного и лирико-поэтического начала, что обусловит симфонизм его хореографии в актах балетов «Баядерки», «Лебединого озера» (созданного в содружестве с Л. Ивановым), «Спящей красавицы». Он тем самым подтвердит и разовьет на практике мысль Новерра о поэтической сущности балетного спектакля. О его постановках можно сказать словами Новерра: «Итак, балеты, как видите, можно подчинить тем же правилам, коим подвластна поэзия... Однако, в отличие от трагедий и комедий, они не повинуются законам единства места, времени и действия. Зато они настоятельно требуют соблюдения единства замысла: все сцены должны быть связаны между собой и устремляться к одной и той же цели. Балет, стало быть, родной брат поэзии» [5, с. 118]. Продолжая мысль Новерра, можно заметить, что поэма относится к роду поэзии с ее лирико-поэтическими структурами, с особым «лирическим сюжетом» (Ю. Тынянов), в отличие от эпического и драматического. Создавая масштабный балетный театр с многоактными спектаклями на драматургической основе, а значит, идейно-художественной составляющей, Петипа глубоко осознавал генетические, корневые основы театра как такового, законы драмы. Они формировались веками до него.

Речь идет о духовной сущности театра. Об этом скажет Пушкин: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности действия. Драма представляет ему необыкновенное странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством» [4, с. 147].

Но далее Пушкин подчеркивает, что не убийства и казни — предмет театра. К ним народ привыкает и смотрит равнодушно, «... изображение же страсти и изменений души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческой» [4, с. 147]. И это отвечает важной традиции мирового театра — он издревле служит духовным интересам общества и человека.

Балетный театр усвоил от мировой драмы и театра наличие «духовной вертикали» — высшего духовного начала, как и «горизонтали» — ближнего и ближайшего круга обстоятельств, среды, системы жизни, в которой пребывает и действует герой. Но «духовная вертикаль» в балете достигла своего высшего достижения в классике, отразилась в формируемой веками. В ней заключены исконные сущностные начала танца — стремление к идеальному человеку, гармонии, красоте, физическому и духовному совершенству личности, иными словами, к эстетическому идеалу. Классику справедливо назвал И. Стравинский «торжеством порядка над хаосом».

В творчестве Петипа находят развитие идеи не только классицизма, но и романтического искусства. В нем многое предопределено устремленностью к мечте

и фантазии, которым отводится важное место в духовном мире личности. Важной чертой эстетической программы и драматургической практики романтиков было обращение, по словам Шатобриана, к «внутреннему человеку, стремление рассеять мрак, которым он окутан» [6, с. 112]. На первый план выдвигается духовное пространство человеческой личности.

Духовность, типичная для романтиков, проявляет себя в хореографии Петипа через поэтические образы героев балетов, их танцевальное действие.

«В драму, — отмечает Жан Поль, — лирика проникает как хор, иногда как разговор наедине с собой, как дифирамб в горе и радости, но лирика всегда остается здесь зависимым членом, говорит не за себя, а вторит целому» [7, с. 120]. Того же позднее добивался и К. С. Станиславский в психологическом театре, «жизни человеческого духа».

В классическом балете, который развивал и совершенствовал Петипа, лирико-поэтическая основа предопределялась музыкальным тематизмом в целом и конкретными человеческими образами в частности, где они выступают в гармоническом композиционном единстве с кордебалетом.

Петипа продолжил и реализовал на практике требование органики, искренности в воплощении балетных образов. Оно было сформулировано еще Новерром, отвергавшим чисто механический танец, пусть технически виртуозный, противопоставляя ему танец «одухотворенный», действенный.

Петипа утверждал: «Балет — серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленные кружения и поднимание ног выше головы» [1, с. 158]. В его балетах, особенно на музыку Чайковского, проявилась природа чувств, правда переживания, так свойственная русскому театральному искусству.

В свое время это отметил великий русский актер М. Щепкин как «сердцем спетое слово», а поэт Пушкин — как «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [8, с. 147]. Перефразируя Пушкина, можно сказать, что танец, движения, слитые с музыкой, рождала «не память рабская, но сердце». Неслучайно В. Нижинский озаглавит свой знаменитый дневник (Тетради) словом «Чувство».

Петипа добивается органики и выразительности в воплощении эмоциональной природы танца благодаря своему уникальному таланту выстраивать музыкально-хореографическое действие, насыщенное смысловым потенциалом: «что», «о чем» и «как» были слиты воедино. Так стало для него возможно создание многоактного балетного спектакля, насыщенного мыслью и чувством, чему служила танцевально-действенная партитура спектакля и отдельных ролей. Это создавало предпосылки для развития его хореографических идей в новых редакциях балетов вплоть до XX в. И на этом пути выигрывали те балетмейстеры, которые понимали, что современная эстетика балета меняется, изменяется отношение к драматургии, к исполнительскому стилю, к сценическому воплощению образа. Однако стремились максимально сохранить сущностные, ключевые начала его балетов, быть верными духу первоисточника. Таким был К. М. Сергеев в его

редакции «Спящей красавицы». Он усилил эмоциональную природу музыкально-танцевального действия, создав лирические дуэты.

Можно привести пример лирической сцены II акта балета Чайковского «Спящая красавица», когда у принца Дезире среди нереид возникает видение Авроры, его будущей возлюбленной. К. Сергеев средствами танца выстраивает подробный действенный процесс зарождения любовного чувства Дезире. И в зависимости от таланта артиста можно раскрыть все нюансы, штрихи эмоционально-духовной подоплеки этого важного события в судьбе героя. К примеру, у Дезире — Р. Нуреева сначала возникает подробное восприятие видения, постепенное тяготение, далее увлечение им. И только позднее — захватывающее, постепенно набирающее силу любви стремление сблизиться с Авророй. Оно обостряется, так как встречает на пути к возлюбленной препятствия, которые чинит Фея Сирени. Но вот наконец герои сближаются в первом дуэте. А затем следует побег Авроры, стремящейся спрятаться от Дезире. Когда он ее настигает, рождается наполненный эмоциональным порывов дуэт героев, затем мольба Дезире к Фее Сирени соединить с возлюбленной, ради которой он готов на любые испытания. Ф. Рузиматов в этой сцене балета усиливал внутреннюю сосредоточенность героя, чтобы разобраться в новом, неведомом доселе чувстве. Хореография Петипа с его предрасположенностью к действенному одухотворенному танцу активно способствовала раскрытию и развитию выдающихся артистических талантов, *где в новых редакциях балетов мастерство танца и актерская выразительность были слиты воедино.* Имена их известны: М. Семенова, Г. Уланова, М. Плисецкая, Н. Дудинская, Н. Бессмертнова, Е. Максимова, К. Сергеев, Р. Нуреев, М. Барышников, В. Васильев и новые поколения артистов, ставшие украшением отечественной и мировых сцен.

Петипа по-своему удалось воплотить в создании балетных партий солистов жизнь человеческого духа. К примеру, образы Зигфрида, Одетты в «Лебедином озере» в хореографической ткани балета воплощали зарождение любовного чувства, клятву в любви перед лицом неба, божественного начала, ее нарушение, муки совести, покаяние, прощение. И всё это выражалось языком танца, приемами танцевального выражения и высказывания.

Создавая оригинальный тип балетного спектакля, grand ballet (многоактный) с событийной основой, Петипа этим не ограничивается. В такого рода спектакле находит место и лирический сюжет (история чувства) с мощным лирико-поэтическим пространством. В нем отражает Петипа многообразные в удивительном сочетании формы классического балета (кордебалетные, дуэтные и сольные партии). Как известно, поэзию нельзя ограничить рамками сюжета, «она выходит далеко за эти пределы. Это — целая вселенная» [9, с. 143]. Из повседневного вырастает вселенское, когда человеческое сознание выходит за пределы зон реальности в мир мечты, сновидений, грез, инобытия. Таковы знаменитые «Акт Теней» в балете «Баядерка», картина «Оживленный сад» на музыку Л. Делиба, специально сочиненную при возобновлении в 1868 г. балета «Корсар» А. Адана. Это картина сновидения Дон Кихота, где он видит свою возлюбленную Дульсинею среди дриад в балете Л. Минкуса. Это, наконец, «лебединые сцены», созданные

Л. Ивановым в балете «Лебединое озеро», поставленном по замыслу Петипа. Не случайно балеты Петипа «оказались для будущего поистине энциклопедий классического танца XIX в., вобрав в себя все, что открыл балет с начала своего существования» [10, с. 37].

Следует заметить, что духовно-поэтическое пространство в этих произведениях не является демонстрацией неких абстрагированных форм классического танца. Оно насыщено непрерывным сценическим движением, воплощением музыкально-хореографической драматургии. Здесь осуществляется кантиленный принцип хореографической структуры спектакля, где танцевальное движение имеет свое начало и последовательное развитие. Это наблюдается в каждом дуэте, вариациях солистов, кордебалетных эпизодах. В вариациях балетов Петипа — отнюдь не подбор танцевальных движений вообще, а продолжение и развитие смыслообразующего сценического действия. В нем могла ярко проявиться индивидуальность конкретной танцовщицы и танцовщика.

Петипа отмечал, что, даже возобновляя старый балет, он создавал танцевальный рисунок с учетом того, что «ведь каждая танцовщица танцует эти танцы в зависимости от своей манеры и своих возможностей» [1, с. 158].

Образная концентрация смыслов балетов обусловила их выход к вершинам романтического искусства. Неслучайно Петипа проложил путь целому направлению хореографии — симфоническому танцу, который получит широкое развитие в XX — начале XXI в. (М. Фокин, Ф. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. Мясин, С. Лифарь, И. Бельский, М. Бежар, Дж. Ноймайер, Ю. Григорович и др.).

Если подлинные достижения театра выдающиеся деятели научной мысли назовут «высшим родом поэзии» (В. Белинский), «драматической поэзией» (Гегель), то творчество Петипа можно определить как «балетную поэзию», отражающую судьбы героев, их глубинную внутреннюю жизнь, материализованную в «одухотворенном танце», проживаемом и слитом с музыкой.

Таким образом, Петипа был верен русской культуре, которая всегда утверждала приоритет духовных ценностей над материальными, неприятие голого прагматизма с его низкими истинами. Этим высоким принципам служило творчество балетмейстера. Неслучайно, говоря о будущем русского балета, он подчеркивал необходимость сохранить его самобытность, охраняя от подражания бездушной самоцельной виртуозности. Хореография Петипа и по сей день сохраняет мощные творческие ресурсы, способные к дальнейшему саморазвитию балетного театра.

Петипа остается образцом для новых творческих исканий в сфере балетного театра, творчества балетмейстеров, о чем писал Ю. Григорович: «Он учит органике построения спектакля, учит композиционному мастерству, учит уважительному и трепетному отношению к избранной профессии. И что самое главное, помимо бесценных уроков в области хореографической формы, он учит высокому строю мыслей, высокому пониманию жизни и человека» [11, с. 154].

Другой его очень важный урок — постоянное совершенствование русской школы балета, ее связь с практикой балетного театра, вызовами нового времени и искусства в области хореографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Демидов А.* «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 159 с.
2. *Якобсон Л. В.* На повестке дня — балетный театр. (Трибуны творческой дискуссии) // Рабочий и театр. 1931. № 26.
3. *Якобсон Л. В.* Действие — истолкователь страсти // Балет. 2001. Спец. вып.
4. *Пушкин А. С.* Мои замечания о русском театре // Собрание сочинений в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 7–11.
5. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. 376 с.
6. *Пушкин А. С.* О народной драме и драме Марфа Посадница // Собрание сочинений в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 146–152.
7. *Шатобриан Ф. Р.* Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 112.
8. *Жан Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
9. *Козинцев Г.* Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973. 232 с.
10. *Чернова Н.* Хореограф — на все времена // Балет. 1993. Спец. вып.
11. *Смирнова А.* Мастера русской хореографии. Словарь. СПб.: Планета музыки, 2009. 208 с.

УДК 792.7; 792.8

Ю. Б. Кунина

К. Г. СИМОН И А. ГЕРБЕР О ПАНТОМИМЕ И ТАНЦЕ

Внимание теоретиков искусства уже давно обращено к понятиям «пантомима» и «танец», к выявлению их сходства и различия. Взгляды российских исследователей на взаимоотношения этих двух искусств нам известны. Исследования немецких специалистов, в частности К. Г. Симона и А. Гербер, в русскоязычном научном обиходе отсутствуют.

Вторая половина XX в. характеризуется повышенным вниманием к пластическим искусствам. Известные актеры-мимы М. Марсо, Л. Фиалка, Х. Томашевский, А. Дариус способствовали развитию пантомимы, в том числе и в России. Возникший интерес, который с каждым годом становился все более массовым, в СССР в 1960–1980-е гг., к сожалению, не подкреплялся необходимым количеством специальной литературы. Театроведческих текстов было крайне мало, редкие статьи можно увидеть, например, в таких профессиональных журналах, как «Театр» (И. Рутберг «У парадного подъезда», 1978; В. Щербаков «О пластическом театре», 1985), «Театральная жизнь» (Н. Слинкина «Прославляю актерство», 1984). Преимущественно о развитии пантомимы узнавали из анонсов, обзоров, интервью в периодической печати. Осмысление зарубежных процессов, связанных с пантомимой, в нашем театроведении — явление тоже редкое. Сборник статей Э. Декру «Слово о миме» [1] появился в России в 1992 г. благодаря переводу Е. В. Марковой, хотя этот же самый сборник [2] в Польше был издан на 30 лет раньше; а интервью Г. Йеринга с М. Марсо [3] было опубликовано в научном журнале «Театрон» только в 2008 г. Поэтому в большинстве советских любительских студий продолжали обучаться, руководствуясь воспоминаниями о выступлениях мимов-гастролеров или субъективным пониманием появляющихся с 1960-х гг. монографий: обобщающие труды по пантомиме (А. А. Румнев «О пантомиме. Театр. Кино», 1964), анализу ее техники (Р. Е. Славский «Искусство пантомимы», 1962 г.; А. А. Румнев «Пантомима и ее возможности», 1966 г.). Были изданы брошюры И. Г. Рутберга, по которым до сих пор студенты, преподаватели, руководители коллективов осваивают технику («Пантомима. Первые опыты», 1972; «Пантомима. Опыты в аллегории», 1976; «Пантомима. Опыты в мимодраме», 1977; «Пантомима. Движение и образ», 1981; «Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра», 1989). Эти исследования как раз и составляли теоретическую и практическую базу пантомимы. При всех достоинствах перечисленных изданий их вряд ли можно назвать фундаментальными исследованиями: они в первую очередь носили популяризаторский характер.

Иным образом обстояло дело в искусствоведении европейских стран, в частности — в Германии, где были изданы книги К. Г. Симона «Пантомима: происхождение, существование, возможности» (1960) и А. Гербер «Анатомия пантомимы» (1985).

Анке Гербер (род. 1951) — немецкий практик пантомимы. Училась в восточноберлинской государственной балетной школе[1], в 1981 г. окончила философский факультет в Берлинском университете им. Гумбольдта. Является одним из основателей цирка клоунов Клемиля (Clemils Clown Circus), актриса театра пантомимы в Prenzlauer Berg (район Берлина). Известна как режиссер, педагог пантомимы, клоунады, постановщик хореографических номеров. Работает как мим, клоун, танцовщица. Среди ее выступлений наиболее успешные: «Музыка сточных вод и Recycling-симфония» (пантомима и перкуссия), исполнение произведения Г. Гейне «Зимняя сказка», «Клоуны кабаре Клемиля» (клоунада для взрослых). С 1984 г. живет и работает в западной части Берлина, преподает в Летней академии театра в Граце, Свободном университете Берлина, мим-центре, театральной студии и др.

О Карле Гюнтере Симоне информации в России, в частности в Санкт-Петербурге, очень мало. В Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке сведения о нем отсутствуют, но в каталогах РНБ говорится, что Симон — немецкий театровед XX в., известен как автор книг «Абсурд умирает со смеху. Маленькая школа немецкого современного юмора» и «Жан Кокто, или Поэзия в кино» (1958), «Авангард. Театр из Франции — современность или мода?» (1962), «Семи Молхо. Мастер пантомимы» (1965).

Книга А. Гербер считается в Германии основополагающей среди специальной литературы о пантомиме и посвящена основам современного языка тела, технике и практике пантомимы, рассмотрению ее как элемента театра. Симон особое внимание уделяет происхождению этого вида театрального искусства, его развитию в период Античности, Средневековья, Возрождения, подробно останавливается на комедии дель арте и возможностях школы mime pur Э. Декру, изучает творчество Марселя Марсо, анализирует взаимосвязи пантомимы с другими видами искусств, такими как драматический театр, танец, кино. Несмотря на малое количество публикаций о пантомиме в России и широкий спектр вопросов, которые рассмотрены в этих книгах, на русский язык они не были переведены до настоящего времени[2].

Взаимоотношения пантомимы и танца интересовали исследователей с начала XX в. Например, Ю. Слонимская в журнале «Аполлон» посвящала статьи пантомиме [4], анализировала деятельность Ж.-Ж. Новерра [5], считавшего пантомиму важным элементом балета. Специалисты по пантомиме Р. Славский, в большей степени А. Румнев проводили сравнительный анализ пантомимы и танца. Г. Комаров в статье «Театр без маски» [6] уделял внимание стилистическим особенностям языка пантомимы и его отличию от языка танца. Вопросов общности и различия пантомимы и танца касались в своих трудах другие теоретики и практики балета[3].

---

[1] С 1991 г. Государственная балетная школа и школа циркового искусства.

[2] Книги К. Г. Симона и А. Гербер цитируются в переводе автора статьи.

[3] См.: *Добровольская Г.* Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1975. 128 с.; *Лифарь С.* Танец: основные течения академического танца. М.: ГИТИС, 2014. 232 с.; *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.; и др.

Симон и Гербер в своих разнонаправленных исследованиях тоже рассматривают эти взаимосвязи. Среди общих черт пантомимы и танца они выделяют только три компонента. Во-первых, пантомима и танец являются видами сценического искусства. Во-вторых, имеют общее происхождение от первобытного танца (например, культовая пляска, изображающая процесс охоты). В-третьих, они до сих пор неразрывно связаны друг с другом, потому что каждый находит свое выражение в движении человеческого тела. «Черты экспрессионистического танца можно увидеть у Марсо или Суберана, в свою очередь, некоторые движения, характерные для пантомимы, танцор использует в балете» [7, s. 69]. Поэтому иногда довольно сложно определить только по одному конкретному движению, к какому из видов сценического искусства оно относится. «... Оно может быть одновременно танцевальным (то есть музыкально-ритмизованным и относительно формальным) — и пантомимическим (то есть быть узнаваемым как подражание конкретной деятельности)» [8, s. 183]. В XX в., а тем более в XXI в. трудно понять, что было вначале: «радость в самом движении, стремление реализовать собственно эмоции в движении или стремление пантомимически подражать движению» [8, s. 183].

В качестве принципиального различия между танцем и пантомимой оба исследователя в первую очередь рассматривают **роль музыки**. Для танца музыка имеет первостепенное, определяющее значение. Она играет роль партнера, ведет танцора в движении, служит ему опорой. В пантомиме, напротив, музыка не является столь значимым компонентом, чаще всего мим выступает в тишине. Именно тишина служит необходимым элементом действия актера-мима. Только при полном молчании происходит полная концентрация зрительского внимания на движениях мима, и таким образом актер «заставляет» публику погружаться в предлагаемые обстоятельства. Справедливости ради стоит отметить, что иногда в пантомимических номерах (например, у Марселя Марсо в мимодрамах «Париж смеется, Париж плачет» или «Ломбард») появляется музыка, но она служит лишь фоном, поскольку ритм движения мима, определяемый внутренней техникой актера, не тождественен музыкальному. Поэтому Симон называет музыку в пантомиме только «аксессуаром».

Если во время просмотра пантомимического номера или спектакля публика находится во власти мима, следит за развитием образов, считывает смысл жестов и поз, то движения танцора без музыки будут затруднительны для восприятия. Следовательно, музыка является необходимым элементом не только для танцора, но и для зрителя. Когда публика смотрит балетный спектакль, то она воспринимает и танцевальные движения, и музыку. Эти два компонента смешиваются, дополняют друг друга и становятся единым целым. Иначе возникнет ситуация, характерная для немого кино, неотъемлемым элементом которого была пантомима. В немой картине пантомима была единственным способом актерской игры, а танец, в отсутствие музыкального сопровождения, использовался как дополнение и «оставался непонятным фрагментом» [8, s. 185]. При возникновении музыкального фильма — нового жанра в звуковом кино — появился и новый вид «языка тела» — «музыкальный танец». Этот танцевальный стиль, который создали Фред Астер и Джин Келли, содержит элементы классического балета, джаз-танца

и, прежде всего, пантомимы. При этом пантомимические элементы позволили естественное движение продолжить в искусственно-художественном движении.

С музыкой связано и следующее различие — **возможность импровизации**. Танец непосредственно зависит от музыки и должен соблюдать ее ритмическую структуру. Поэтому хореография конкретного танца или спектакля будет четко выверена и закреплена как вариант обязательного исполнения данной редакции. Это не исключает возможность альтернативного построения (использования другого набора элементов движения) в другой постановке. Главное, что все движения будут строиться, основываясь на музыке, опираясь на нее. В пантомиме, где музыка не используется или служит фоном, движения изначально не ограничиваются единственным вариантом исполнения и предполагают вариативность.

Специфика пантомимы заключается еще и в том, что мим играет не только человека, он должен одновременно отображать и окружающий его мир. Основоположник современной школы пантомимы Этьен Декру для обозначения этого важного принципа актерской игры ввел понятие «**идентификации**», то есть «отождествления себя (актера) с воспроизводимым объектом (персонажем)»[4]. В зависимости от того или иного пластического сюжета он выделил «полную», «частичную» и «множественную» идентификацию. Используя перечисленные технические приемы, актер без помощи других сценических средств может параллельно или по очереди играть человека, объект взаимодействия и окружающую его среду (например, человек, борющийся с удавом, или человек, откусывающий яблоко, из которого появляется червяк). В свою очередь в книге «Анатомия пантомимы» Гербер определяет этот процесс как «противоположные движения», характерные только для пантомимы. Можно не согласиться с мнением автора, что *только для пантомимы* (курсив мой. — *Ю. К.*), поскольку сразу возникает альтернативный вариант использования такого вида движений (например, в джазовом танце, во время исполнения которого тело танцора двигается тоже полицентрично). Но справедливым будет высказывание Гербер о том, что танцор при этом остается самим собою и ни во что не трансформируется [8, S. 185]. Скорее всего, это утверждение можно применить не только к исполнителю джазового танца, а в принципе к танцору.

Немаловажным аспектом можно считать такую отличительную черту, как **характеристика движения**, включающую в себя два важных компонента — **«затраты» телесной выразительности** и **размеры сценического пространства**. Эти две позиции взаимосвязаны. В классической технике исполнения движения танцора симметрично выстроены, они объемные или «размашистые» [8, S. 185], существует множество сложных элементов (пируэты, прыжки), характерны длинные линии, которыми танцор заполняет сценическое пространство. Все движения продуманы заранее и происходят с постоянным напряжением тела, следовательно, танцор во время их исполнения испытывает огромные физические нагрузки. Движения мима тоже связаны с физическими нагрузками, но не предполагают,

---

[4] Цит. по: *Маркова Е. В.* Этьен Декру. Теория и школа «mime pur». СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 38.

например, прыжки, его движения — «произвольны и сознательны» [8, S. 185]. Гербер приходит к выводу: во-первых, танцор расходует себя расточительно, а художественный навык мима состоит как раз в том, чтобы экономно обращаться со своей телесной виртуозностью; во-вторых, танцору для исполнения прыжков требуется просторное помещение, в отличие от мима, который может обойтись минимальным сценическим пространством.

Основным отличием пантомимы и танца Симон считает **технику исполнения**, Гербер — **технику тренировки**. Оба технических аспекта не могут быть отделены друг от друга. Успех или неудача исполнения напрямую зависят от правильно выбранной методики занятий и плодотворности тренировки.

В основе современной техники мима лежат принципы «локального движения» и «локальной блокировки» частей тела, то есть изоляции разных частей тела от движения для достижения разнообразных форм идентификации. Особое внимание уделяется разработке корпуса, суставов и мышц (гимнастика mime corporel). Целью гимнастики как раз является возвращение к исконным возможностям человеческого тела и обеспечение полной амплитуды движений, поэтому первостепенное значение имеет позвоночник, который интенсивно тренируется в разных формах (сгибать, сдвигать, скручивать, осуществлять движение «волной»). Существуют группы упражнений, направленные на тренировку отдельных частей корпуса мима (шея, грудь, поясница, тазобедренные суставы). «Ноги — активная основа тела, руки — посредники между телом и окружающей средой (тащить, двигать, поднимать), а кисти и стопы имеют собственные техники (идти, хватать)» [8, s. 187].

Движение танцора, напротив, всегда синтетично: тело двигается как единое целое. В технике классического балета важное место занимает координация. Движения ног, рук, позиция головы всегда взаимосвязаны, позвоночник гибкий, но при этом не осуществляет сложных движений («волна тела»), «от позвоночника не исходит никаких импульсов, он является либо осью, либо частью позы» [8, s. 185], плечи опущены вниз, корпус и руки меньше задействованы, чем ноги, которые должны быть выворотны, с постоянно вытянутыми стопами. Именно движения ног составляют основу балета. В подтверждение этому Симон сравнивает классический балет и систему Э. Декру mime pur («чистая пантомима» или «подражание вчистую»). При этом в качестве примера классического исполнения автор предлагает рассмотреть не школы М. Петипа или М. Фокина, а «Нью-Йорк Сити балет» (New York City Ballet) Дж. Баланчина. Выбор именно этого коллектива обусловлен, скорее всего, теми экспериментами, которые осуществил Баланчин, открывая новые хореографические приемы и формы танца.

Баланчин, воспитанный на эстетике академического танца, создал свое направление, существенно отличающееся от признанных канонов классической школы. Он открыл бессюжетный тип балета, где главным является не последовательный пересказ событий и переживаний героев, а сам танец, непосредственно зависящий от музыки, которая, на первый взгляд, не предназначена для танца, например симфония или концерт. «Главные отличительные качества баланчиновской балерины — быстрые ноги, стремительные вращения и прыжки, при

этом руки и корпус напряженные, резкие, вне четких позиций. Часто встречаются движения со смещенной осью — бедро ноги, идущей вперед, резко выставлено, а корпус остается позади» [9, с. 48]. Балет построен на каноне абстрактных движений, не имитирующих естественные (определенные виды вращения ног достигаются только в результате постоянных тренировок) и не соответствующих анатомии тела, которая так важна в пантомиме.

Этьен Декру говорил, что пантомима является «основой любого сценического искусства и самый главный объект пантомимы — это актер, который должен развивать свое тело, то есть быть в постоянном движении, но и не забывать о роли фантазии»[5]. Он считал, что естественная анатомия тела — исходный пункт пантомимы, поэтому базу школы составляет определенный анализ тела. Сначала Декру учит различать отдельные элементы тела: голову, шею, грудь, пояс и т. д. Затем эти части тренируются то отдельно, то вместе. Важно обращать внимание на направление и вид движения. Для чистоты линий он выделяет четыре основных комплекса упражнений, основанных на способе движения человеческого тела: «смещение отдельных частей корпуса во всех направлениях (вперед, назад, влево, вправо, а также — круговые); полные наклоны, поочередно и последовательно вовлекающие в наклонное положение (вперед, назад, вправо, влево, а также — круговые) основные пояса корпуса: голову, шею, плечи, грудь, поясницу, таз; вращения отдельных поясов корпуса вокруг своей оси; упражнения на равновесие»[6]. Когда мим овладевает своим телом до такой степени, что способен управлять разными частями тела одновременно, то вводятся новые компоненты: темп и ритм. Таким образом, полноценный мим — это мим, который может независимо друг от друга приводить в движение разные зоны корпуса. Простой пример: одной рукой исполнять движения вверх-вниз, другой — вращательные движения.

По технике к пантомиме близок и джазовый танец, поскольку он тоже строится на изоляции частей тела. Джазовый танцор должен уметь отдельно вращать, сгибать, вытягивать стопы, голени, ноги целиком, таз, верхнюю часть корпуса, плечи, голову, кисти, руки, даже пальцы. «Его движения стремятся не наверх, как в классическом танце, который имеет кульминационный момент в прыжке и танце на пуантах, а в противоположность — джазовый танцор танцует “в землю”» [8, S. 187].

Иногда во множестве техник современного танца можно заметить отдельные движения, характерные для пантомимы. В отличие от классического танца, нагрузка в них происходит не только на ноги, а на все тело: позвоночник двигается разнообразно, стопы — более подвижны, так как применяется не только выворотная, но и параллельная позиция, что позволяет увеличивать радиус действия ног, кисти — не «прекрасно оформленное продолжение руки... они выражают абстрактную экспрессивность» [8, s. 185], плечевой пояс может двигаться независимо от остального тела. Исходя из появившихся разнообразнейших возможностей

---

[5] Цит. по: *Маркова Е.* Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 64.

[6] Цит. по: *Маркова Е. В.* Этьен Декру. Теория и школа «mime pur». СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 54.

тела, Симон даже настаивает на родстве школы Декру с экспрессионистским танцем, характерным для начала XX в., представителями которого являются Рудольф фон Лабан, Курт Йосс, Мэри Вигман. Они создавали «новаторские танцевальные представления, противопоставляющие себя классическому балету. <...> Эстетика новой хореографии была во многом близка экспрессионистскому искусству. Лабан отталкивался от движения, не окрашенного эстетически, чистого движения как выражения сиюминутного внутреннего состояния» [10, с. 149]. Именно Лабан открыл школу неклассического танца, где первостепенное место занимает чистое движение. Поэтому Симон делает вывод, что «Движения обеих школ похожи, так как они вновь открывают “естественные” движения в противоположность канону классического танца» [7, s. 71].

В заключение важно отметить, что оба немецких автора абсолютно схожи во мнениях насчет взаимоотношений пантомимы и танца. При этом особенностью исследования Гербер можно считать концентрацию на специфических чертах, применяемых на практике, и фокусирование внимания на досконально рассмотрении техники тренировки. Несмотря на довольно четкое разграничение понятий, связь пантомимы и танца обогащает художественную палитру обоих видов сценического искусства. В то же время важно, чтобы каждый из них оставался самодостаточным, иначе, как считает Гербер, «танец, будучи украшен банальной пантомимой, будет таким же неудачным, как и пантомима, которая пытается произвести с танцевальным нетренированным исполнителем “чистую эстетику”» [8, s. 187].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Декру Э.* Слово о миме / Пер. с нем. Е. В. Маркова. Архангельск, 1992. 126 с.
2. *Decroux E.* O sztuce mime. Warszawa: Panstwowy institute wudawniczy, 1963.
3. *Йеринг Г., Марсо М.* Всемирное искусство пантомимы. Диалог / Пер. с нем. Е. В. Маркова // Театрон. 2008. № 1. С. 74–84.
4. См.: *Слонимская Ю.* Пантомима //Аполлон. 1914. № 6–7. С. 55–65; *Слонимская Ю.* Зарождение античной пантомимы // Аполлон. 1914. № 9. С. 25–60.
5. *Слонимская Ю.* Неизданная рукопись Новерра: (По поводу книги А. Я. Левинсона «Мастер Балета») // Аполлон. 1915. № 1. С. 33–45.
6. *Комаров Г.* Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 49–56.
7. *Simon K. G.* Pantomime: Ursprung. Wesen. Möglichkeit. München: Nymphenburger Verlagshandlung München, 1960. 96 S.
8. *Gerber A.* Anatomie der Pantomime. Hamburg-Zürich: Rasch und Röhring Verlag, 1985. 208 S.
9. *Омельницкая В. В.* Особенности хореографии Джорджа Баланчина // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 36. С. 48–50.
10. *Соломкина Т. А.* Пластическая выразительность немецкого экспрессионистского актера на сцене и на экране. Период 1914–1921 гг. //Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 36. С. 148–154.

УДК 316.7

Е. К. Луговая

РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ ТАНЦЕВ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Сегодняшний интерес к фольклору вызван серьезными изменениями в культуре, которая не осталась в стороне от общих глобализационных процессов. В условиях все большего взаимопроникновения культур (не всегда осознанного и свободного) все острее заявляет о себе проблема самоидентификации нации, народа и личности. Подсчитывая выгоду от транснациональных проектов, политики не сразу заметили ущерб, который был нанесен культурной самобытности и вообще духовной составляющей культуры народов. Космополитические тенденции в развитии самосознания и самоопределения землян не обернулись, как ожидалось, расцветом мировой культуры и искусства, а напротив, стали причиной их массовизации, примитивизации и маргинализации.

Осознав масштаб негативных последствий этих изменений, международные культурные организации, так же как правительства большинства стран мира, сегодня серьезно озабочены происходящим и предпринимают всевозможные меры для спасения культурного многообразия и самобытности народов, населяющих нашу планету. Растущее внимание к патриотической составляющей в воспитании своих граждан тоже можно считать следствием осознания потерь от еще недавней воспитательной политики, ориентированной на формирование интернационализма и толерантности. Совершенно очевидно, что незаменимым помощником в деле «обретения корней» может стать продуманная государственная политика не только по сохранению традиционной народной культуры, но и по возвращению ей достойного места в системе воспитания и образования будущих граждан, так как в условиях секуляризации сознания народная культура становится важным средством сохранения духовности и моральных устоев общества.

Традиционная культура, так же как мифологическое сознание, имеет диффузный, нерасчлененный характер, она основывается на принципе партиципации (сопричастности или включенности во все процессы, с которыми имеет дело человек). Различные традиционные культуры при всей своей вариативности по сути являются удавшимися формами первичной самоорганизации человеческого сообщества, еще не противопоставляющего себя порядку природного мира (космоса), а наоборот, сориентированного на него. Благодаря уверенности в неразрывном единстве своего существования со своей общиной, природой и космосом человек традиционной культуры обретал ощущение защищенности и наполненности своей жизни смыслом. Особенностью, теперь можно добавить, спасительной традиционных культур является их локальный характер, под которым понимается не только привязанность к географическому месту существования, но и сплоченность социального тела. Они представляют собой разросшуюся родовую об-

щину, не утратившую духовную и телесную целостность; единое социальное тело складывается здесь из множества единичных тел, которые не ведут борьбу за высвобождение, а наоборот, следуют принципу: «счастье быть частью». Сплоченность представителей традиционного общества, в котором человек еще слит со своим родом, в свою очередь растворенным в природе, носит по большей части телесный характер («лицом к лицу», «плечом к плечу», «рука об руку»), ибо осознание предметного мира происходит у человека параллельно с осознанием своего тела. В традиционном обществе тело является условием любого восприятия и понимания пространства в целом; близостью к собственному телу человек и оценивает мир, наделяя его бинарным характером: значимо только близкое (ко мне), все далекое (от меня) — чуждо и безразлично.

По мере же модернизации жизни общества человек последовательно утрачивал ощущение этих незримых нитей, связывающих его с другими людьми, природой и космосом в целом. Верность традициям перестала казаться единственно возможным способом существования, наоборот, представлялось необходимым отбросить мудрость предков как цепи, вериги, мешающие быстрому продвижению в «светлое завтра». В этой прагматической гонке за прогрессом человек мог доверять только своему разуму и научным прогнозам. Однако разочарование не заставило себя долго ждать. Просветительская вера в прогресс и силу разума оказалась утопичной, обрести новую прочную почву под ногами так и не удалось. Жажда индивидуальной свободы обернулась одиночеством и разгулом неконтролируемых всплесков бессознательного. Сегодня мы являемся свидетелями ускорения всех социальных процессов (технологических, экономических, политических), но главная проблема состоит в том, что «ускорение внешнее преобразуется в ускорение внутреннее» [1, с. 132]. Конечная цель глобализации так и не достигнута, но уже очевидны утраты. Во-первых, мы потеряли пространственную определенность: с момента появления глобальной информационной паутины и образования кибернетического пространства людей стало невозможно разделять физическими препятствиями и временными расстояниями. В кибернетическом пространстве все движется со скоростью света, а это ведет к дематериализации реальности. Стремление к прозрачности, проницаемости, транспарентности уничтожает физический мир с его тяжестью, непроницаемостью и инертностью. Характерно, что сторонники киберпространства сравнивают его с христианским раем, так как личность здесь наконец освобождается от ограничений, связанных с физическим существованием [см. 2].

Во-вторых, мы теряем телесную полноценность и оформленность. Парадоксально, но постоянные манипуляции с собственным телом ради приведения его в соответствие с принятыми в обществе стандартами формы, запаха и цвета лишили нас способности слышать и чувствовать его. И, наконец, можно говорить об утрате европейцами своей духовной основы — веры в личность и ее рациональные возможности. Для соответствия новой реальности человеку потребовалось стать пластичным, приспособляемым, освободиться от избыточной сложности. Долговечность, надежность — эти идеалы прошлых эпох уже не применимы ни к вещам, ни к людям; важным сегодня считается умение «вливаться»

и «быть в курсе». «Прозрачность» делает людей «интерактивными», доступными для всевозможных комбинаций и связей, но не для ответственной мысли. Люди поверили в свою одинаковость и почти добровольно отказались от собственной уникальности, человек стал безразличен к собственной субъективности, к собственному отчуждению, к собственному мнению. Для виртуальной реальности подходят только виртуальные люди, и современное западное общество преуспело в созидании своих новых членов, причем не только за счет обезличивания, омассовления людей, но и за счет привлечения эфемерных персонажей, сконструированных моделей, «детей из пробирки». Вся эта эфемеризация жизни во всех ее проявлениях неизбежно ведет к кризису адаптации, возрастанию числа случаев психического расстройства, потери душевного равновесия и к полной невозможности самоидентификации.

Повернуть историю вспять невозможно, но есть возможность сознательного обращения к культурному опыту предыдущих эпох как средству обретения психического, социального и экологического равновесия. Так же как сегодня приводятся научные подтверждения пользы религиозных постов, молитв и медитаций, можно попытаться обосновать реальный терапевтический социокультурный эффект от использования в жизни современного человека практик традиционной народной культуры. Осуществление подобной задачи потребует привлечения знаний множества специалистов из разных областей современных социальных и гуманитарных наук, так как традиционная культура в силу своего синкретизма связана со всеми многообразными формами жизни социума. Наше же внимание направлено исключительно на определение роли традиционной танцевальной культуры в жизни современного человека и общества.

Традиционная культура в формах своего естественного бытования давно канула в Лету, поэтому судим мы о ней главным образом по тем материальным следам (архитектурным памятникам, предметам труда и быта), которые являются лишь косвенными свидетельствами былой жизни, средоточием которой некогда был ритуал, единое синкретическое обрядовое действо, направленное на поддержание племенного и космического порядка, а основной связующей формой самого ритуала, бесспорно, был танец [см. 3]. Можно сказать, что древние люди не проповедовали свою религию, а танцевали ее, потому что весь мир выступал для них в форме магического танца видимых и невидимых сил. Символические движения танца воспринимались древними людьми как вечная связь между сейчас и потом, рождением и смертью, телесным и духовным. Спустя тысячелетия танец эмансипировался и получил статус вида искусства, но и сегодня он остается накрепко связанным с празднично-мифологической стороной жизни культуры, с незапамятных времен сохраняя в себе первоначальное единство человека и природы, реального и сакрального миров. Так же как и мифологическая реальность, мир танца абсолютен, самоценен и самоопределим, его движения не имеют внешней цели и направленности, но при этом танец не сторонится вмешательства внешнего мира, его абсолютность в том и состоит, что он может растворить в себе все: какие бы мотивы реальной жизни ни входили в танец, они ритмизуются

и формализуются самим этим доступом в «магический круг», получая новый метафорический смысл.

У современного человека не исчезла потребность в ритуальном существовании, и, тем более, не претерпела изменений привязанность человека к движению, причем не только как к средству эмоционального самовыражения (снятия напряжения), но и как к полноценному эстетическому (художественному) движению — танцу, способствующему приобщению к высшим смыслам и ценностям. Незаменимым элементом любой культуры танец делает прежде всего то, что в любой своей форме он сохраняет момент сакральности. Танец не просто за (вы) разителен, он метафоричен, он вносит метафизическое в физическое, трансцендентное — в нас. На эту специфическую особенность танца обращал внимание М. Бежар: «Танец — явление социальное. Пока танец рассматривается как обряд, обряд одновременно сакральный и человеческий, он выполняет свою функцию. Превращенный в забаву, танец перестает существовать» [4, с. 91].

Подтверждением социальной функции танца можно считать его роль в осуществлении коммуникативной связи. Известный американский ученый, автор фундаментального труда «Стили фольклорных песен и культура» А. Ломакс считает, что «танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности» [5, p. 223]. Традиционные танцы, претендуя на изображение и передачу родовой сущности человека (так как их сюжеты связаны с ежедневными обязанностями членов общины, с задачей продолжения и укрепления рода), всячески стремились к укреплению канонов и избегали индивидуальной трактовки движений. Внутренняя особенность народного танца — образное отражение именно идеальных черт национального характера — позволила ему сохранить эти ценности и идеалы для потомков. Поэтому было бы непростительной ошибкой не воспользоваться этой кладовой национальной духовности в деле патриотического воспитания наших современников. Не менее важно в современных условиях множащихся межнациональных конфликтов, что свою установку на положительный стереотип народно-сценический танец переносит и на другие народы, что способствует росту взаимопонимания и добрососедским отношениям с ними.

Телесное выражение человека считается первым проблеском языка, изначально только тело и осуществляемое им движение связывали слова с их смыслом. Но со временем самодостаточный, эмоционально насыщенный язык жеста был вытеснен из практической жизни человека словом, область его влияния ограничилась почти исключительно художественной сферой, зато здесь он остается активным средством объективации самосознания личности и общества, а также способом хранения и передачи высших ценностей культуры. Нельзя допустить, чтобы столь мощный духовный потенциал народного танца оказался невостребованным, забытым и утраченным. Грустно наблюдать, как увлеченно разучивают сегодня наши сограждане различные варианты уличного и эстрадного танца,

не осознавая, что за безобидным, казалось бы, развлечением продуктами массовой культуры скрывается угроза потери духовных культурных традиций, а вместе с ними — своего будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тоффлер О.* Столкновение с будущим // Иностранная литература. 1972. № 3. С. 132–136.

2. *Бауман З.* Глобализация. Последствия для человека и общества. М.: Весь мир, 2004. 188 с.

3. *Королева Э. А.* Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. 218 с.

4. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого. Мемуары. М.: Союзтеатр СТД СССР, 1986. 242 с.

5. *Lomax A.* Folk Song Style and Culture. Washington, D. C.: American Association for the Advancement of Science, Publ. 1968. 363 p.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 37.013

И. Н. Димура

МУЖСКАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ ГЛАЗАМИ МУЖЧИН

По данным Госкомстата, мужчин в нашей стране меньше, чем женщин, на 10,6 млн и живут они на 13,5 года меньше, чем женщины [1, с. 41].

В январе — марте 2015 г. нами опрошено 54 мужчины в возрасте от до 20 до 60 лет. Из них 62,9% — в возрасте 20–30 лет, у 46,2% наличествует профессия, предполагающая физические нагрузки, каждый пятый — танцовщик. Треть из них петербуржцы, еще одна треть — новосибирцы, и столько же — жители Нижнего Тагила. Анкетой рассматривались вопросы отношения мужчин к собственному телу.

38,8% опрошенных мужчин, по собственному признанию, изредка занимаются телом (проявляют заботу о своем здоровье и ведут активный, здоровый образ жизни), столько же занимаются им регулярно, танцовщики — профессионально.

46,2% респондентов признают наличие у себя вредных привычек, каждый девятый имеет проблемы с лишним весом, столько же не уверены в этом (среди последних много корпулентных людей). Так проявляется разница в оценке собственной внешности мужчин и женщин: женщины более строги к собственной привлекательности, чем мужчины.

У 44,4% мужчин уже существуют проблемы со здоровьем, при этом более чем у четверти их отсутствуют индивидуальные практики тела (занятия физкультурой, медитация, рефлексия).

В немногочисленных исследованиях, использующих понятие «отношение к телесности» (Н. М. Ершова, Т. С. Леви, Л. А. Мясникова, В. П. Никитин), оно чаще всего описательно. Содержательный психологический анализ этого понятия в литературе отсутствует. Вместе с тем данная дефиниция перспективна в плане исследования связи личности с собой как с «телом». Единство телесного и душевного также подчеркивает категория «телесность». По мнению В. В. Иванова, культура медленно открывала тело человека в качестве произведения, искусства в том числе. Внешний взгляд на человеческое тело — позднее достижение цивилизации.

В современной гендерологии «женские» исследования составляют подавляющее большинство всех опубликованных текстов, «мужские» остаются в загоне. Налицо социальный заказ на всестороннее исследование гендерных проблем и восполнение имеющегося пробела — изучение изменения образа мужчины в современной культуре.

Предлагаемым исследованием попытаемся ответить на четыре вопроса:

— Что такое тело глазами мужчин?

— В чем особенности телесности мужчин, активно взаимодействующих с собственным телом, и его пассивных «потребителей»?

— В чем особенность гендерной метафоры?

— Какой телесный опыт можно считать специфически мужским?

1. Мужское тело глазами мужчин

Отношение человека к своему телу — неотъемлемая часть самоотношения и аккумуляция его сути. Поэтому важно дифференцировать отношение мужчин к телу не только в реальной практике, но и символическом, метафорическом, психологическом аспектах. Чем же характеризуется отношение к телу у мужчин в когнитивном, эмоциональном и конативном плане? То есть что думают, что чувствуют, что делают молодые мужчины со своим телом? Когнитивная компонента представляет меру осмысления телесного опыта респондентами, а эмоциональная выражает переживания респондента, связанные с телесностью

Когниции включают в себя субъектное и объектное отношение. При объектной модальности к телу человек становится к нему в позицию внешнего наблюдателя. Тело в этом случае наделяется инструментальной ценностью: оно должно быть сильным и здоровым, заточенным инструментом для достижения каких-либо целей. Выражение «у меня есть тело» похоже на «у меня есть машина», «у меня есть дом» и т. п. Собственность требует заботы, содержания в порядке, но она не является «мной», и говорить с ней нельзя. Не осознавая свое тело, его состояния и потребности, мужчина рационально решает, как заботиться о нем. Он исходит из совершенных выборов, возникших на основе прошлого опыта или стереотипов. Тело — «рабочий инструмент» у четверти нами опрошенных: «Объект ценен, поскольку соответствует цели».

При объектной связи человек смотрит на себя глазами другого, а на тело в качестве объекта оценивания: «хорошее — плохое», «рабочее — больное», «устраивает — не устраивает» и т. п. В таком взаиморасположении исчезает способность чувствовать единство телесной и духовной тканей.

Эмоциональные оценки у наших респондентов часты, и, вероятно, это иногда связано с возрастом испытуемых, которые пишут о теле: «мрак», «боль», «гадость», «подводит меня», «тюрьма», «это», «моя прелесть»; «мое тело — не ваше дело!»; «тленная оболочка» (16,5% опрошенных). Пренебрежение к телу сочетается с его незнанием, неумением различать его потребности... Интересно, что этот конфликт сочетается у молодых мужчин с патриархальным отношением к женщине и распределению обязанностей в семье; невнимание к телу, незнание его сопрягаются с функциональным отношением к женщине, что подтверждают и данные консультационной работы.

Самое частое определение тела у опрошенных мужчин: «Мое тело — крепость, храм»; «храм Божий»; «дом Души, (духа)»; «опора Ума и Воли», «источник Жизни» (29,6% опрошенных). Идентификация Я с собственным телом в на-

шей выборке происходит нечасто. Тема тела как результата самостроительства редка.

Тело воспринимают как оболочку 17,5% респондентов. Так, в состоянии депрессии человек ощущает свое жизненное пространство сузившимся, теряется острота чувств, изменяется сенсорика. Д. Хелл пишет, что в этом состоянии «собственное тело воспринимается менее одушевленным, чем прежде, а в экстремальных случаях — как пустая оболочка» [цит. по: 2]. Для рисунков людей в депрессии характерно изображение кукольного тела, часто полностью скрытого под одеждой и маской. Идентификация с подобной телесностью переживается как серость мира, безрадостность, зажатость, невозможность осуществления аутентичных движений в мире, и в результате этого — потеря себя. Отсутствие контакта с собственным телом, отчуждение от него характерны для самовосприятия при наркомании. Сенсорная бедность и негативный локус телесных ощущений связаны с нежеланием быть «здесь и теперь», стремлением уйти в другую реальность. При шизофрении наблюдается крайняя степень разотождествления с собственным телом. «Связка Я-тело — Другой-Мир замещается иной: Я — Тело-Другой-Мир» [3, с. 28]. Мы ощущаем свое присутствие в мире через собственные движения, действия, поступки.

Увеличение степени субъектности по отношению к собственному телу свидетельствует о позитивных изменениях во всей личностной структуре и является неотъемлемой частью развития аутентичности. Эта закономерность обусловливает важность развития у детей, подростков и взрослых людей чувствительности к себе. Развитие субъектности происходит в процессе осознавания чувственно-динамической телесной ткани и, как показывают исследования, возможно в процессе использования телесно-ориентированных практик [см.: 2].

Властное отношение к телу (18,4% опрошенных) ведет к приемам контроля над ним в виде диет, физических упражнений, фармакологии, косметики, символического потребления, гедонизма. Объектом можно владеть, манипулировать, менять так, чтобы он в большей степени соответствовал достижению цели, но его не важно понимать, с ним не обязательно считаться (то есть учитывать особенности, возможности, интересы). Властное отношение к телу проявляется в неумении его слышать, осознавать многообразие внутренних ощущений, в недоверии к телесному опыту. «Мое тело — транспортное средство — плот», — сказал клиент с явным объектным отношением к телу. Поскольку телу нельзя доверять, его необходимо контролировать, заставлять, исправлять. О властном отношении к телу свидетельствуют высказывания типа: «Мое тело нуждается в доработке», «Я полностью контролирую свое тело», «Оно мне подчиняется». Контролирующее отношение характерно для бравирующих маскулинностью респондентов.

Почти у 60% опрошенных преобладает репрессивное отношение к телу (о партнерских отношениях с собственным телом свидетельствует только один респондент). Аналогичные высказывания превалируют обычно у подростков. При этом хотя эмоции по отношению к телу могут быть любыми, но при глубинном неприятии своего тела как части «Я» невозможна экзистенция, бытие в мире.

Субъектное отношение демонстрируют двое опрошенных. Ими тело воспринимается как часть «Я», «Я есть тело». Тело из биомеханической структуры

«превращается» в телесность, выражающую внутренний мир. Оно становится безусловной терминальной ценностью, означающей «быть живым», «быть собой». Такое отношение углубляет контакт с собой, увеличивает осознаваемое внутреннее пространство. Тело выступает в качестве равноправного субъекта, ощущается изнутри, имеет свои потребности и стремления: «Мое тело доставляет мне радость, восхищает меня, любит». Осознавание самочувствования становится возможным, когда человек доверяет спонтанности, «мудрости тела», открывается внутреннему опыту «здесь и теперь».

В этом смысле отношение к телу чрезвычайно диагностично, так как, аккумулируя в себе значимые личностные характеристики, «лакмусовой бумажкой» проявляет психологическое здоровье: чем более остра психологическая проблематика, тем более объектно отношение к телу.

Тело выступает как система естественных символов. Образы нежелательных выпуклостей и раздувающихся животов в определенном отношении представляют собой метафору беспокойства по поводу неконтролируемых внутренних процессов: ничем не сдерживаемого желания, безудержного голода, спонтанных импульсов. Образы извергающейся плоти используются в фильмах ужасов и кинокартинах об оборотнях. Идеальным считается ровное, подтянутое тело: тело, которое не выпускает лишнюю плоть наружу, внутренние процессы которого контролируются. Дряблые, рыхлые части тела призваны вызывать отвращение даже на очень худых телах. Удаление целлюлита, как и липосакция, — стремление к плотному, упругому, подтянутому телу. Мэри Дуглас, рассматривая тело как систему естественных символов, воспроизводящих социальные категории и зоны напряжения, утверждает, что беспокойство по поводу сохранения жестких телесных границ (манифестируемое в ритуалах и табу, связанных со слюной, экскрементами и строгим разграничением «внутреннего» и «внешнего»), очевиднее всего проявляет себя в сообществах, внешние границы которых подвергаются нападению. Соответственно, озабоченность «внутренним» контролем тела (то есть способностью управлять желаниями) вызвана отсутствием стабильности в системе, занятой макрорегулированием желаний в рамках социального тела [см.: 4].

В чем особенность мужского отношения к телу? Треть опрошенных «не имеют понятия», еще треть — описывают его как «снисходительное, потребительское (как девушки относятся к песику)», каждый пятый утверждает «особое внимание, уделяемое физическому развитию мужчинами». Только каждый десятый находит его «в познании своего тела и взаимодействии с ним». В отличие от женщин, мужчины не показывают своих тел, так же как и не показывают они и своих эмоций. Даже покрой женской одежды часто более свободный, доверяющий женщинам больше пространства, в котором можно «дать волю чувствам и расслабить конечности».

Техники и степень дисциплинирования тела весьма дифференцированы у женщин и мужчин. Феминистская критика утверждает, что контроль над телом — один из наиболее сильных механизмов патриархата. В культуре женские тела представляются как преуменьшенные и в некотором смысле «патологические» в сопоставлении с нормой мужской: мягкие, слабые, неопределенные, незначи-

тельные по сравнению с твердыми, сильными, определенными, содержательными телами мужчин. Описание женщины заперто в наборе дихотомий, в которых они представлены как обесцененные, незамеченные, молчаливые категории природы, тела, эмоций по контрасту с культурой, мышлением, разумом [см.: 4].

По мнению опрошенных мужчин, их телесный капитал («Очень скромный телесный капитал, ничего выдающегося») в большей степени составляет: здоровье, профессиональные навыки, умения и сноровка, манеры поведения, внешность, одежда и прическа. Удивили последние три параметра, которые превалировали над физической силой, стилем и телесными атрибутами статуса.

88,8% респондентов согласны с утверждением, что тело мужчины меняется. 70,3% — с тем, что отношение к телу у мужчин меняется... Из «Истории тела» Ж. Вигарелло известно [5], что тело, эволюционируя, становится на общем фоне все заметнее и подвижнее. Ему уделяется больше внимания. Чаще оно акцентируется. Меняются эстетические каноны, способы зрительного восприятия и изображения красоты. История красоты не ограничивается историей формы, но включает в себя экспрессию души (различные проявления внутреннего мира, интерес к которому рос очень медленно), обнаруживающей себя в позах и жестах; а также абстрактные характеристики, находящие выражение в теле (тонус, ритм, подвижность). В наши дни особую значимость приобрели мимика и жесты, незримо подчиненные музыке и ритмам. Прежде ценилось величавое тело, стало цениться тело деятельное.

Эмоциональная составляющая отношения к телу у опрошенных молодых мужчин отслеживается в ответах на вопрос анкеты «Когда вы наиболее остро ощущаете свое тело?». Чаще всего, отмечают респонденты, — это эмоциональные всплески «во время секса, оргазма, радости»; на тренировках, при плавании; в состоянии уязвимости, боли; во время измененных состояний сознания «на сцене, во время прослушивания музыки и танца». Если разделить, то получатся: физические ситуации (напряжение, активность или изнурение, усталость), или публичность, или секс (совмещает некоторую публичность и физическое напряжение). Положительные эмоции при объектном отношении связаны с повышением уровня собственной эффективности в плане достижения каких-то целей, неудовлетворенность же — с его занижением. При субъектном отношении эмоции относительно себя определяются состоянием удовлетворения и фрустрации потребностей, связанных с самовыражением и самореализацией, с поиском смысла жизни.

Малая сензитивность, демонстрируемая опрошенной выборкой, с учетом того, что каждый пятый в ней танцует профессионально, характеризует общее, малоэмоциональное отношение мужчин к телу: только 56,7% считают, что настоящий мужчина может показывать свои чувства. Тело почти не представимо респондентами при восприятии искусства.

Удивляет также недостаток фантазий, относящихся к внутренним влечениям и аффектам. Возможно констатировать некоторую алекситимичность, которая особенно велика у психосоматиков. В нашей выборке, по их собственным оценкам, таких четверть. Сознавание и выражение чувств полезны для индивида: они облегчают межличностные отношения и развивают способность человека желать.

Средства массовой информации ежедневно фрустрируют нас указаниями на то, как эффективнее репрессировать собственное тело. Мы постоянно слышим о том, что наши тела должно держать под контролем. Нас обязывают неустанно трудиться, чтобы сокращать размеры своего тела, делать его поверхность гладкой, бороться с его запахами и растущими из него волосами [4]. Аффекты этой дисциплинирующей махины — страх, вина и стыд. Угрожающее «женское начало» ассоциируется с поглощением и телесностью, противопоставляется «мужской» способности к волевому усилию и контролю. Внушив нам отвращение к нашим «диким», «несовершенным» телам, «индустрия красоты» торжествует, рекомендуя способы «решения проблемы»: от диет, упражнений, консультаций разных специалистов, косметических средств и процедур до хирургических модификаций. Подобный репрессивный способ «мыслить тела» распространяется, захватывая и другие группы потребителей: дети, мужчины, люди старшего возраста все чаще становятся целевой аудиторией «индустрии красоты» и идеологии «обезжиривания» [4].

Поведение по отношению к телу. Практики работы с телом

Мы способны понять лишь тот мир,
который создадим сами.
Ф. Ницше

Согласно Н. И. Сарджвеладзе, конативная сторона объектного само-отношения характеризуется повышенным самоконтролем, манипулированием собой, направленностью на самокоррекцию. При субъектном отношении действия относительно «Я» определяются усилиями, способствующими самовыражению и самореализации, способствуя повышению уровня пластичности жизнедеятельности. Субъектное отношение, в отличие от объектного, основывается на самопринятии и стремлении «быть самим собой» [2]. Объектом самоконтроля в прежние эпохи были желания души. В современном — им становится тело, его количественные параметры. С чем это связано? Могу только предположить несколько вариантов: с простотой, близостью, доступностью тела, принятыми нормами относительно него...

Новейшие ритуалы заботы о себе становятся все более технологичными. К традиционным начиная с XIX в. диетам и воздержанности в питании добавляются изощренные физические упражнения (бодибилдинг, шейпинг, пилатес и пр.), фармакология и косметическая хирургия, распространяются в рамках консьюмеристской культуры испытания на прочность типа триатлона, марафона, сверхдальних заплывов и т. п. Между голоданием аноректика и наращиванием мышц бодибилдера разница мала. Обе практики исходят из идеи тотального контроля над собой, прежде всего контроля над параметрами тела [6].

Возможно, эта тенденция увязывается с новым представлением о природе власти. Уже в первой половине XX в. «властвовать» означало не столько обладать материальными благами и накапливать их, сколько организовывать труд других людей и перераспределять ресурсы. Умение организовывать и распределять —

и новый прием управления телом: «господствовать» означает также и управлять своим телом, а «потреблять» — потреблять символически: радоваться тому, что можно обойтись без накопления запасов. В консьюмеристских навыках контроля над телом отражена мечта о бессмертии. Эта мечта подкрепляется теперь не религиозными или философскими размышлениями, а научными «фактами». Теперь незачем желать слиться с Богом, но важно консервировать тело крепким, стройным и эластичным. При таком понимании стратегии контроля над весом, например, явно провокативны. В глянцевых журналах смерть, страдание, боль отсутствуют, вытеснены. А одержимость диетами и контролем отвлекают и от включенности в радости существования.

Почти 60% опрошенных нами мужчин свидетельствуют о наличии индивидуальных практик тела. Для 27% опрошенных, указавших их отсутствие, отмечу, что при доминировании патриархальных ценностей телесная мудрость игнорируется так же, как все немужское. Чувствующее начало, женский принцип затенен в обществе: «Мудрость женщины, обретаемая через отождествление с телом, землей, богиней-матерью, не почиталась, но осмеивалась и отвергалась», — отмечает психотерапевт Джудит Дерк [см.: 7]. Физические практики тела составляют половину изо всех упомянутых, «психологические» — 27,6%, остальное — «всего понемногу» (гигиена, профилактика; прислушиваться к собственному телу, регулируя нагрузки и отдых; поиск новых состояний; индивидуальный подход, и индивидуальный ритм жизни; музыка).

Способы справляться с болью. «Быть больным» и «нуждаться в помощи» культурно репрезентируются как характеристики феминности, связанные с уязвимостью, слабостью и потерей контроля над телом. Многие мужчины, утверждая маскулинность, демонстрируя отличия от женщин, игнорируют симптомы болезни, не получают необходимую медпомощь, целенаправленно идут на риски, чтобы продемонстрировать бесстрашие, безразличие к своему самочувствию и уверенное владение собственным телом [см.: 3]. Поэтому, наверное, у половины наших респондентов главным способом справляться с болью является «претерпевание», почти столько же используют психологические практики, у трети — «замещение, вытеснение, игнор», у четверти — фармакология. Чем младше респонденты, тем более деструктивные практики они используют.

«Балетное тело» респонденты описывают отлично от тел из других социально-профессиональных сфер: «тело артиста балета отличается от тела среднестатистического человека в той же степени, что и мозг Эйнштейна от среднестатистического мозга» (опрошенный П., 33 года). Его характерные особенности: «точеное средство производства» (37% опрошенных), с развитой эмоциональной чувственностью (18,4% — вот, оказывается, кому отдана чувственность!) и трепетным отношением к телу (20,3%). В когнициях у танцующих — лучшее знание тела, в эмоциях — пластичность, в поведении — гармония. Тела из других социально-профессиональных групп описываются так: «Телесный капитал девальвируется за счет производственных травм и заболеваний, приобретаемых в процессе труда, дефицита времени на восстановление сил организма после работы. Немногие склонны заботиться о здоровье и осуществлять инвестиции в свою телесность» [9].

«Театр маскулинности»: гендерные проблемы телесности

Отрицание того, что делают другие,
связывает с ними.

Виктор Шкловский

Ученые фиксируют «кризис маскулинности» [8], характеризующийся невозможностью соответствовать классическим социальным образцам традиционной мужественности, несамосохранным телесным поведением, деструктивными телесными практиками, вредными привычками, несчастными случаями, высокой подверженностью заболеваниям, депрессивными настроениями и самоубийствами мужчин. В России мужчины в значительной степени подвержены различного рода рискам.

Что позволяет говорить о «Театре маскулинности»? Мужественность оказывается пространством, где примеряются различные роли, идентичности, способы презентации себя в качестве мужчины. Концепция «видимости мужественности» (С. Ушакин) описывает два принципиальных аспекта мужской идентичности. Один позволяет говорить о мужественности как о показательном, инсценированном явлении, предполагающем определенного зрителя [11]. Другой провозглашает идею «видимости», акцентирующей иллюзорный, символический характер мужественности. 54% наших респондентов считают, что мужчина всегда должен хорошо выглядеть, 51,3% из них убеждены, что мужчина должен быть сексуально привлекательным. Пространство маскулинности в молодежной среде рассматривается как «театр маскулинности».

Понимание своего тела не как крепости, а как «представления», перформанса расширяет возможности индивидуального творчества, инновации, нарушения привычных границ и рамок. Раньше потребность демонстрировать себя другим и кокетство считались исключительно женскими чертами. У мужчин оно казалось проявлением эксгибиционизма, а напряженное внимание к собственному Я подпадало под категорию нарциссизма. «Субъектности» здесь ничуть не меньше, чем в традиционной маскулинности. Возможно, это более тонкая и подвижная субъективность.

Определение мужественности подпадает под стереотипное у 73,9% опрошенных. Явно представлены агрессивные, энергийные, силовые качества. Не является ли это проявлением «мачизма»? «Мачизм проявляет себя в китче традиционными признаками маскулинности, прежде всего физической силой, агрессивностью и сексуальной активностью» [см.: 11]. Это патриархальная модель построения отношений мужчины с окружающим его миром. «Мачо» чтит ценности, которые культура ассоциирует с мужским началом, высказывая презрение ко всему, что связано с женским. Женщина, женское оказываются культурно-обесцененными, маргинализуются или полностью выталкиваются за пределы «культуры». Также характерной чертой мачистского стиля выступает риторика «победителя» вкупе с гедонизмом. Для мачо женщина — сексуальный объект, наличие и использование которого являются непременным условием утверждения

собственной маскулинности. Сексуальная валидность мачо несомненна, поэтому всегда должно быть достаточно женщин, чтобы удовлетворять его аппетиты. Мужчина становится мужчиной в социальном поле, если он приобретет набор фаллических товаров-символов, включая женщин. «В своем поведении женщина должна приспосабливаться к мужчине», считают 27% респондентов, при этом только треть полагают, что ответственность за ситуацию в семье не лежит на женщине. Четверть никогда не испытывают сомнения в собственной мужественности, «почти никогда» — еще 16,6% респондентов. Происходит жесткая гендерная поляризация с минимальным наличием качеств, гендерно не ангажированных.

«В своем поведении женщина иногда должна приспосабливаться к мужчине», убеждены 51,8%; столько же декларируют: «ответственность за ситуацию в семье иногда лежит на женщине»; «ответственность за материальный достаток в семье» берут на себя 48,1%; столько же отрицают, что «мужчина в большей степени агрессивен, а женщина миролюбива».

«Забота, опека, защита» репрезентируются как мужские качества у 56,7% опрошенных, столько же убеждены, что мужчина — это всегда защитник. Опрошенные предпочитают роли отца, друга, мужа, отлынивая от роли сына и гражданина. Свидетельствует ли это о падении роли семьи, перераспределении функций? Скорее, об изменениях. Отметим смену ориентиров: типичная дихотомия «мужское — женское», где мужчина, силен, активен, агрессивен, а женщина, покорна, чадолюбива и соглашательна, разрушается.

В противовес мачистской направленности выступает «метросексуальная»: опрошенные нами мужчины по большей части считают, что мужчина всегда должен хорошо выглядеть и быть сексуально привлекательным (по мнению 55,5% респондентов). 75,9% не признают, что «если мужчина способен обеспечить семью, то он имеет право запретить женщине работать»; половина отрицают, что в сексуальном взаимодействии мужчины должны выступать инициаторами, а женщины — демонстрировать пассивность. 57,4% отказываются признать, что настоящий мужчина не должен показывать свои чувства.

В заключение отметим, что анкета вызвала у респондентов искренний интерес, отмечена высокая активность при ответах на открытые вопросы, добавлениях после опроса и благодарности за возможность поразмышлять над предложенной темой.

Сегодня тема телесности освещается в средствах массовой информации зачастую с помощью консьюмеристского и медицинского типа дискурсов. Это приводит к тому, что молодым мужчинам затруднительно говорить о своей телесности, она воспринимается фрагментарно, в соответствии с навязываемыми потребительскими ценностями. Тело — посредник любой коммуникации. Проблема недовольства своим телом часто оказывается запросом на проведение глубокой личностной работы, такой как психологическое консультирование и психотелесные практики, результатом которых становятся интерес к самопознанию и принятие своего тела, разрешение внутренних конфликтов, препятствующих комфорту и личностному росту человека. Чем успешнее протекает процесс самоактуализации, чем более человек одухотворяется, тем полнее он обретает свою телесность.

Поддержание постсоветской культурой традиционных образов мужчины как активной, агрессивной и доминантной сущности и реальное положение мужчины в обществе представляют собой социокультурное противоречие, приводящее к гендерному конфликту. Трудности формирования гендерной идентичности у мужчин сопряжены с изменением первичной (с помощью по преимуществу женского воспитания) феминнной идентификации на маскулинную в условиях сильного нормативного давления и трансформации традиционного образа мужественности.

Мужественность — явление глубинное, требующее времени и места для своей реализации. Покой при этом есть не что иное, как видимость, прием маскировки энергичных процессов, идущих в глубине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Псковский статистический ежегодник: в 2 т. Т. 1. Псков: Псковстат, 2012. 202 с.
2. *Леви Т. С.* Отношение к телу в структуре самоотношений // Телесность.ру. URL:: http://telesnost.ru (дата обращения: 3.05.2015).
3. *Подорога В.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор. Фридрих Ницше. Мартин Хайдеггер. Марсель Пруст. Франц Кафка. Серия: «Философия по краям». М.: Ad Marginem, 1995. 447 с.
4. *Ярская-Смирнова Е., Романов П.* Образ власти и власть образа. Больное тело в культуре // Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 18. С. 91–116.
5. *Вигарелло Ж.* Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней. М.: Изд-во НЛО, 2013. 432 с.
6. *Шадрина А.* Отвергнутые тела: как медиа заставляют нас ненавидеть себя. URL: http://www.b17.ru/blog/12272 (дата обращения: 30.08.2014).
7. *Бордо С.* Интерпретация стройного тела // Теория моды: одежда, тело, культура. 2014–2015. Вып. 34. Зима. С. 81–105.
8. *Белокурова М.* Репрессированное тело как социально-культурный симптом // Тренинговый центр Тертон. URL: http://www.terton.ru/biblioteka/repressirovannoe-telo-kak-sotsialno-kulturnyiy-simptom.html (дата обращения: 30.08.2014).
9. *Ваньке А. В.* Семантика маскулинной телесности в пространстве социальных различий: автореф. дисс. канд. соц. н. // Официальный сайт ИС РАН. 2013. URL: http://www.isras.ru/publ.html?id=2766 (дата обращения: 3.05.2015).
10. *Шкловский В.* Еще ничего не кончилось... М.: Пропаганда, 2002. 461 с.
11. *Ушакин С.* Видимость мужественности // Знамя. 1999. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://adv.stars.ru/magazine/znamia/n2–99/ushakin.htm (дата обращения: 03.05.2015).
12. *Кись О.* Больше чем тело. URL: http://www.zn.ua/3000/3050/63147 (дата обращения: 3.05.2015).

УДК 792.8

Г. Ж. Капанова

МЕТОДИКА А. Я. ВАГАНОВОЙ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Специфической особенностью профессии артиста балета является то, что в процессе своей творческой сценической деятельности он сталкивается с новыми вызовами своей профессиональной состоятельности. При этом классическая хореография в условиях жесткой конкуренции в сфере театрального искусства предъявляет все возрастающие требования к физическим и психологическим качествам артистов балета.

И, когда мы говорим о критериях профессиональной пригодности артиста балета, то прежде всего подразумеваем танцевальную и музыкальную выразительность, связанную с литературно-драматургическим сюжетом. Эмоциональная выразительность предполагает артистичность исполнения, а двигательная выразительность складывается из техничности исполнения и культуры хореографического движения. У выдающихся балетных исполнителей такие качества находятся в теснейшей взаимосвязи с соразмерностью физического развития и выраженностью функциональных качеств.

Повышение технического уровня наблюдается в усложненном вращении в мужском и женском танце, различных вариантах исполнения фуэте, пируэтов и диагоналей, длительном балансировании балерин на пальцах, силовых прыжковых комбинациях у мужчин, в насыщении танцевального текста трюковыми элементами и наличии большого шага, что ранее вызывало жаркие споры и возражения сторонников высокой эстетики, а сегодня стало нормой.

Исполнительские критерии постоянно растут и приводят к поискам новых танцевальных решений. Этого требует динамика интенсивной жизни и резко изменившийся за последние годы менталитет зрителя. Технические новшества порождают новые версии классических спектаклей, которые трансформируясьна разных сценах, порою теряют первоначальный характер и смысл. Такая смелая трактовка классической хореографии часто приводит к размыванию стилевых тонкостей и нюансов, к утрате лирического настроения в дуэте и потере сценической выразительности.

Все большее распространение находят новаторские техники танца, зачастую вступающие в противоречие с канонами классического балета и требующие особой подготовки. Взаимовлияние танцевальных культур и стилей приводит к появлению неожиданных хореографических решений, а привлечение к работе в театрах ведущих зарубежных балетмейстеров заставляет артистов балета «перенастраивать» свои психофизические возможности на решение новых творческих задач. Отчасти поэтому в современной хореографии появляются новые направления физического воспитания тела танцовщика, основанные на современных

представлениях о культуре движения: соматика, техника освобожденного движения, модерн и др. Попытки объединить их с классической манерой танца или заменить ее более инновационным учением пока не приводят к ощутимым результатам.

Одна из причин этого заключается в том, что жесткие каноны классического балета не просто устояли перед натиском времени, но и доказали свою эстетическую и хореографическую жизнеспособность. Вопреки пророчествам балетных революционеров и новаторов, классический танец оказался способным к саморазвитию в новых условиях. И главная причина этого феномена — уникальная по своей стройности, осмысленности и способности к совершенствованию — система преподавания классического танца по методике А. Я. Вагановой. Воспитание танцовщика на основе вагановской школы позволяет артисту балета решать технические и сценические задачи любой степени сложности. И сегодня классический полноформатный спектакль в репертуаре любой балетной труппы является своеобразным знаком качества и свидетельством высочайшей квалификации исполнителей.

Более того, хореографическая практика свидетельствует: любое отклонение от классических канонов приводит к неоправданным травмам артистов и сокращению и без того недолгого балетного века. Поэтому определение критериев балетной пригодности с позиций следования классическим канонам приобретает все большее значение, как при обучении искусству танца, так и в процессе работы в профессиональных танцевальных коллективах. Исходя из этого, методика А. Я. Вагановой дает возможность решать сразу несколько хореографических задач**:** диагностику будущих профессиональных качеств, воспитание хореографических способностей поддержание физической формы и оценивание балетной пригодности с точки зрения классических постулатов.

Определение способности к классическому танцу, по-прежнему остается одним из главных условий успешной сценической деятельности. Следует отметить, что в свое время авторитеты в сфере методики преподавания классического танца Х. П. Иогансон, Н. Г. Легат, М. М. Фокин и другие обращали внимание на связь анатомии и хореографии, а значительно позднее, в 30-х гг. XX в. Ваганова и ее единомышленники приложили немало усилий для создания принципов отбора и педагогического сопровождения перспективных учеников и одаренных артистов.

Как только в 1937 г. А. Я. Ваганова становится ведущим педагогом Ленинградского хореографического техникума, она тут же приглашает на работу врача ГАТОБ им. С. М. Кирова, травматолога-ортопеда Н. А. Дембо. Тогда же перед ней и была поставлена главная задача: совершенствование медицинского отбора для правильной постановки хореографического образования, поскольку «недочеты отбора часто вредно отражаются не только на учащихся, но и на всем учебном процессе» [1, с. 8]. С этой целью ведущие специалисты страны в области хирургии, ортопедии, анатомии, физиологии и спортивной медицины провели расширенные исследования по «патологии балетного труда, обращая внимание на анализ наиболее часто встречающихся балетных травм, на выработку методов их предупреждения и методику лечения» [1, с. 10]. В результате проведенных

исследований в 1941 г. было издано методическое пособие Н. А. Дембо «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища». В этом уникальном и первом в своем роде научном труде рассматривались не только физические и профессиональные качества, которыми должен обладать ребенок, желающий обучаться балету, но и некоторые рекомендации по коррекции существующих недостатков развития отдельных физических данных [1, с. 12–13]. Разработанная система отбора была опробована и показала свою эффективность вплоть до сегодняшнего дня**.** Постоянно вносимые изменения и дополнения в правила приема абитуриентов различными авторами, такими как Н. Н. Тарасов, С. С. Холфина, П. Б. Коловарский, Е. Д. Васильева И. А. Баднин, П. А. Силкин [2, с. 4] доказывают актуальность балетного отбора по сей день, а заложенные принципы диагностики профессионального соответствия по-прежнему проверяются на практике через соответствие методике А. Я. Вагановой.

Опираясь на научно-обоснованную систему отбора воспитанников и личный опыт А. Я. Ваганова, будучи по своей сути прирожденным педагогом сумела взять все самое лучшее из французской, итальянской и русской школы классического танца и создать собственную систему преподавания. Система А. Я. Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой, в результате чего родился уникальный стиль, единый почерк танца, присущий как артисткамкордебалета, так и ведущим балеринам. Новым в методике Вагановой было не только значительная усложненность экзерсиса, но и сознательный подход к каждому движению.Именно из-за четко продуманной концепции уроков и строгой логики выполнения танцевальных заданий, школа классического танца Вагановой по известности и эффективности сопоставима только с системой К. С. Станиславского. Не случайно основополагающий труд Вагановой «Основы классического танца», увидевший свет в 1934 г., выдержал множество изданий на русском и иностранных языках и по сей день является отправной точкой для постижения классического хореографического искусства.

Главным принципом всей педагогической практики А. Я. Вагановой была борьба за чистоту исполнения движения классического танца без украшательства и небрежности, стремление достичь большой выразительности движений танца малыми средствами. В частности, Ваганова ввела и узаконила правила делать комбинации не только вперёд, но и обратно, скрупулезно проверять и закреплять пройденное, учитывать индивидуальность каждой ученицы, развивать лучшее, выявлять и устранять недостатки, объяснять смысл каждого движения и отдельных комбинаций, коллективно разбирать ошибки друг друга в процессе обучения [См.: 3, с. 125].

П. А. Силкин, изучая наследие Вагановой констатирует, что с точки зрения постижения искусства танца можно отметить ряд новых принципиальных положений, привнесенных в методику классического танца А. Я. Вагановой и ее ученицей — выдающимся методистом, педагогом, автором ряда учебных пособий В. С. Костровицкой. К таковым относятся: постановка спины, позволяющая корпусу раскрепоститься и стать выразительным, движения рук, выполняющих двойную роль (создание одухотворенного образа и помощь в танце), разграничение

поз на большие и маленькие, обогащающее художественное разнообразие танца, положение головы и направление взгляда, следующее за движениями рук и корпуса и связанное с двигательной координацией всех частей тела, тщательная проработка всех движений [3, с. 126–128]. Именно на соответствие этим требованиям обращают самое пристальное внимание педагоги-репетиторы и члены жюри на самых престижных конкурсах классического танца.

По сути, именно следование этим хореографическим принципам в танце и составляет основу профессиональной пригодности артиста балета. И сегодня, самые известные мастера классического танца мирового уровня отличаются прежде всего фирменным вагановским апломбом, умением находить «ось корпуса» и брать форс (запас силы) руками для туров и прыжков, то есть способностью «танцевать всем телом».

Подтверждением огромного авторитета методики А. Я. Вагановой и ее влияния на балетный мир стал конкурс «Vaganova- Prix», учрежденный в 1988 г. Изначально в нем участвовали лишь воспитанники хореографических училищ СССР. В 1995 г. «Vaganova- Prix» получил международный статус, что позволило пройти испытание классикой многим зарубежным артистам. Учредителем конкурса является Академия русского балета имени А. Я. Вагановой и Правительство Санкт-Петербурга.Лауреатами конкурса в разные годы становились танцовщики Игорь Марков, Анна Поликарпова, Ульяна Лопаткина, Майя Думченко, Андриан Фадеев, Светлана Захарова и другие.

В 2001 г. Екатериной Галановой и Василием Медведевым (выпускниками Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) был основан международный фестиваль балета «Dance Open». Главной целью этого проектаявлялось сохранение культурного наследия России — российской балетной школы и обогащение ее новыми идеями.Это один из крупнейших мировых фестивалей, объединяющий специалистов и поклонников классического танца. В 2010 г. под эгидой фестиваля была учреждена Международная балетная премия «Dance Open», цель которой — отмечать наивысшие достижения современных артистов балета, сочетающих виртуозность исполнения и артистизм.

Примечательно, что впервые «Dance Open» прошел в 2001 г. в формате серии мастер-классов для учащихся балетных школ из разных стран, которые проводили ведущие педагоги русской хореографической школы, преимущественно из Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Цель мастер-классов — непосредственный обмен опытом преподавателей и учащихся из разных стран, а также демонстрация методик преподавания хореографии в российских балетных школах. Мастер-классы проводятся для трёх групп участников, которые определяются в зависимости от уровня подготовки: начальный, средний и продвинутый. Возраст участников — от 7 до 25 лет. Таким образом, и сейчас, методика А. Я. Вагановой остается востребованной в мире, а ее главные методические положения справедливы как для постижения основ классического танца, так и для оттачивания техники уже готовых артистов балета.

Интересно и то, что принципиальные подходы в процессе обучения по методике А. Я. Вагановой нашли подтверждение в исследованиях ортопедов, хирургов

и специалистов по спортивной медицине. Это особенно важно, поскольку в настоящее время идет процесс адаптации все новых знаний к существующим системам преподавания танца. В этом смысле система отличается наибольшей открытостью, поскольку с самого начала предполагала постоянное внесение изменений и улучшений. Сама Ваганова отнюдь не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на ее обширный опыт, последователи обогащают и корректируют эту методику своей творческой практикой. Так в ряде балетных классах с успехом применяют экзерсис на высоких, а не на низких полупальцах (иногда и просто — на пальцах). Мимо внимания последователей вагановской школы не прошли изменения в области техники балетного искусства, особенно в турах и виртуозных заносках. Все достижения мировых исполнителей педагоги Академии Русского балета принимают во внимание и отражают в новых методических разработках. Причем, если ранее акцент делался на технику исполнения движений, то в настоящее время он смещается на здоровье артистов и безопасность тех или иных комбинаций для опорно-двигательного аппарата.

С этих позиций методика А. Я. Вагановой также имеет ряд преимуществ перед другими системами воспитания артиста балета. Например, точно выверенное прямое положение корпуса в сложных движениях (один из обязательных постулатов вагановской школы) — лучшая профилактика возможных травм позвоночного столба. По сравнению с артистами современного танца или гимнастками, повреждения спины у балерин встречаются намного реже, несмотря на более длительную продолжительность профессиональной карьеры.

Анализ главных элементов в педагогической системе А. Я. Вагановой показывает их четкое соответствие движений биомеханическим канонам. Это неудивительно, поскольку в 40-х гг. XX в., под руководством А. Я. Вагановой и Е. А. Котиковой, создавшей при кафедре анатомии НГУ им. П. Ф. Лесгафта курс биомеханики физических упражнений, было положено начало исследований хореографических движений с точки зрения биомеханики [4, с. 19]. Дальнейшие изыскания в этой области показали: связь законов биомеханики, методики преподавания иэстетических представлений в балете является основой постижения классического танца.

Необходимо также отметить, что, говоря о профессиональной пригодности артистов балета, нельзя обойтись без базовыхкритериев оценки хореографического соответствия. Исходя из основных положений системы А. Я. Вагановой, важнейшими для артиста балета являются функциональные качестванеобходимые для создания яркого сценического образа**.** Поэтому балетные специалисты считают их фундаментом профессиональной состоятельности. Руководствуясь этим положением критерии оценивания функциональных качеств и технических действий должны одновременно обладать такими характеристиками как универсальность и содержательность, именно с позиции соответствия классике, на чем настаивала Ваганова.

В этом аспекте оценка профессиональной пригодности может происходить по трем направлениям: деятельность (исполнительское мастерство), познание (освоение методики классического танца), эмоционально-психологические свойства

личности. Следуя этим постулатам, профессиональная пригодность артиста классического танца должна основываться на следующих критериях.

Это, прежде всего, — методические критерии, предусматривающие правильность и точность выполнения движений согласно требованиям школы классического балета. А также тесно связанные с ними, исполнительские требования, обусловленные индивидуальной манерой танцовщика выполнять заданные движения в рамках школы классического балета. Критерий «внешние данные» подразумевает их соответствие выполняемым функциональным задачам и современным требованиям, предъявляемыми ведущими балетными театрами мира [5, с. 296].

Исходя из вышеизложенного, можно с уверенностью сказать, что А. Я. Ваганова намного опередила свое время и дала в руки балетных педагогов универсальный инструмент не только воспитания, но и оценивания танцовщиков. Система Вагановой создает необходимые и достаточные условия воспитания, поддержания и определения профессиональных качеств артистов балета на основе научно-обоснованных принципов обучения искусству классического танца. Именно вагановская школа является основой теории и практики обучения хореографии, исходя из анатомии, физиологии и биомеханического анализа танцевальных движений. Подтверждением этого тезиса является то, что спустя почти восемьдесят лет методика Вагановой остается одинаково необходимой для педагогов и учеников, артистов балета, репетиторов и хореографов. Вместе с тем, очевидно и то, что танцовщики, прошедшие испытание балетной классикой лучше готовы осваивать современный репертуар любой степени сложности. Свидетельство этому победы на конкурсах и высочайший профессиональный статус воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в лучших балетных театрах мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дембо Н. А.* Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. Л.: Ленинградское государственное Трудового Красного Знамени хореографическое училище, 1941. 56 с.

2. *Силкин П. А.* Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития профессиональных данных. Учебное пособие. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013.? С.

3. *Силкин П. А.* Русская школа классического танца. Агрипинна Яковлевна Ваганова: Монография. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. 137 с.

4. *Масленников П. Ю.* Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 17–23.

5. *Чеботарь Е. С.* Система критериев для оценки качества исполнения урока классического танца и уровня профессионального мастерства у будущих артистов балета на территории Соединенных Штатов Америки // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 292–302.

УДК 792.8

Т. В. Черкашина

РОЛЬ МОТИВАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ВОЛЕВОЙ САМОРЕГУЛЯЦИИ У НАЧИНАЮЩИХ ОБУЧЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Воля бессильна,
пока она не вдохновится желанием.
К. С. Станиславский.

Ни одна более или менее сложная жизненная проблема человека не решается без участия воли. Достоинством человека является то, что кроме сознания и разума, у него есть еще и воля, без которой другие способности ничего бы не значили. «Воля, писал И. М. Сеченов, — не есть какой-то безличный агент, распространяющийся только движением, — это деятельная сторона разума и морального чувства, управляющая движением во имя того или другого и часто наперекор даже чувству самосохранения» [1, с. 177–178].

В процессе исторического осмысления феномена воли в психологии сложилось представление о волевой регуляции как о личностной форме произвольной регуляции, «функция которой состоит в овладении человеком собственным поведением и психическими процессами для решения задач, которые личность принимает как свои собственные в соответствии со своими ценностно-смысловыми установками. Такое понимание волевой регуляции позволяет по-новому взглянуть на педагогическую задачу воспитания воли» [2, с. 94]

Воспитание воли имеет огромное значение для артиста балета. В процессе овладения профессией цель волевой подготовки сводится к тренировке способности к постоянному поддержанию усилий, необходимых для успешного освоения двигательных навыков.

Способность видеть и самостоятельно ставить профессионально значимые цели для будущего артиста является высшей формой развития его творческих способностей, которое начинается с внутреннего стремления к самосовершенствованию [3, с. 56].

Постановка цели требует планирования действий для ее достижения, а также последовательного осуществления этих действий. Для формирования у учащихся способности к самостоятельной постановки цели необходимо наличие определенных знаний, а также осознанность выбора будущей профессии. Потребность в волевой саморегуляции возникает в процессе преодоления недостатков и совершенствования своих личностных и профессиональных качеств в сочетании с индивидуальностью на пути к весьма отдаленной цели — стать балериной/танцовщиком.

Профессия артиста балета связана с большой физической нагрузкой, мышечными усилиями, поэтому возникает необходимость волевых качеств. В процессе

волевой саморегуляции «объектом преодоления должна стать «потребность в экономии энергии», которая является фундаментальной биологической потребностью. Человек инстинктивно стремится избежать всякого физического и психического напряжения, грозящего потерей работоспособности, здоровья, психического равновесия, а также тех отрицательных переживаний, которыми сопровождаются излишние напряжения, чувство усталости, головная боль или тяжесть. Весь технический прогресс направлен на такую экономию энергии человеком» [3, с. 56].

Противостоит этой потребности в экономии энергии желание человека заниматься определенным родом деятельности, с должным уровнем напряженности. «Потребность в определенном уровне напряженности функционирования нервных и мышечных тканей формируется в процессе деятельности только в том случае, если человек ставит перед собой новые цели и задачи, а не повторяет автоматически выработанные навыки» [3, с. 56]. Программа обучения классическому танцу построена «от простого к сложному», где перед учащимися постоянно возникают новые цели и задачи, требующие с каждым годом все больших усилий. Для поддержания постоянного рабочего тонуса в процессе учебы необходимо включение эмоциональной поддержки, творческого поиска.

На всем пути к достижению цели существуют как внешние, так и внутренние препятствия, которые требуют осмысленного нахождения способов их преодоления. Препятствиями служат различные предметы и явления, с которыми человек вступает во взаимодействие и которые становятся помехой для достижения цели.

Для воспитанника балетной школы внешними препятствиями являются объективные условия деятельности. Ими могут стать: техника упражнений, сложность комбинаций, темп музыкального сопровождения, особенности сцены, балетного зала и т. д. Но препятствия могут быть и внутренние, которыми становятся недостаточность профессиональных физических данных, предрасположенность к полноте или объективные изменения в состоянии организма учащегося, возникающие чаще всего под влиянием внешних условий деятельности и также мешающие достижению цели.

Внешние и внутренние препятствия находятся в постоянном взаимодействии. Как правило, внутренние препятствия возникают вследствие воздействия препятствий внешних. Например, объективные изменения в организме учащегося, характеризующиеся состоянием утомления, возникают как результат большого количества репетиций при подготовке спектакля, интенсивности занятий перед экзаменом и т. д. «Суровой школой» называет обучение классическому танцу великая балерина и педагог Н. М. Дудинская: «Сейчас, как мне кажется, у танцовщиков и танцовщиц занижена требовательность к себе. Меня с детства приучили не делать себе никаких поблажек. Как бы ни было трудно, какие бы ни были перегрузки, я каждый день приходила на занятия, весь урок «проходила» в полную силу — от начала до конца, всегда. Сейчас танцовщицы берегут себя, щадят, а этого артистам балета делать нельзя...» [4, с. 57].

Проявить волевое усилие, перешагнув через препятствия различной степени сложности, — это значит, прежде всего, преодолеть, превозмочь самого себя,

то есть, действовать через «не могу». Только так великие танцовщики добивались успеха. Г. С. Уланова так рассказывала в интервью о своей привычке делать каждое утро экзерсис: «Иногда встаешь, ну, кажется, нет сил и руки поднять. А потом одно движение, другое, одна маленькая победа над своим «не хочу», другая — и вот ты уже в форме, в настроении» [5].

Преодоление самого себя даже в мелочах, вот сущность волевого усилия, когда воля управляет человеческими действиями и поступками, состояниями и поведением во всех сферах жизни, особенно ярко проявляющаяся в балетной деятельности. Важно, чтобы в процессе обучения компоненты волевой регуляции стали осознаваемы, благодаря чему саморегулирование деятельности поднялось на новый уровень.

Волевая саморегуляция и способность к ней чаще всего возникают на конечных этапах обучения через понимание ее необходимости с разной мотивацией. Сочетание внешней и внутренней мотивации существует на протяжении всего учебного процесса, когда у ребенка развивается потребность и способность к обучению, когда он, особенно в начальных классах, мотивируется соревнованием, оценкой взрослых, поощрением или наказанием за результаты. Внешняя мотивация в процессе обучения может сохраняться на всем его протяжении, если у ученика не возникнет мотивации внутренней, направленной на самосовершенствование и саморазвитие, преодоление качеств, мешающих успешному обучению, поиск способов преодоления своих недостатков.

А. Я. Ваганова любила повторять: «Мы учим всех детей, а выучиваются некоторые» [6, с. 25]. Если у учащихся с хорошими природными физическими данными за время учебы не сформировалась способность к волевой саморегуляции, то они в профессиональной деятельности могут оказаться на более низком уровне, чем менее способные, но научившиеся преодолевать трудности.

Н. М. Дудинская так вспоминает свою учебу в классе у Вагановой: «Больше всего на свете я боялась что-нибудь пропустить, не понять какого-либо ее замечания, ее требования. Я сама себя “наказывала” и “поощряла“ в зависимости от того, делала мне Агриппина Яковлевна какие-нибудь замечания или, наоборот, хвалила. Тогда я позволяла себе съесть пирожное или пойти в кино, в противном случае добровольно лишала себя этих маленьких радостей, воспитывала в себе волю» [4, с. 23]

Именно в волевом действии проявляются основные характеристики личности, самоконтроль, решительность, настойчивость, самообладание, целеустремленность и другие. Именно высокая волевая направленность личности, повышенные требования к себе помогают легче переносить все трудности на пути к намеченной цели.

Формирование профессиональных хореографических навыков складывается из разных по сложности умений. Ставя перед собой цель овладения сложными двигательными навыками, необходимо начинать с отработки наиболее простых движений в различных вариантах.

В этом ключе огромна роль педагога классического танца, особенно младших классов, где у детей еще не окончательно сформировались жизненные цели

и понятия — для чего и зачем им нужно этим заниматься. В. П. Мей делится секретами профессионального мастерства: «Я предпочитаю разговаривать с малышами как с вполне взрослыми людьми, взявшимися за весьма трудное дело — приобретение профессии. Стремлюсь к тому, чтобы с первых шагов воспитанники сознательно относились к изучению классического танца, понимая, для чего предназначены сложные и утомительные упражнения» [6, с. 18]. На начальных этапах обучения искусству хореографии перед ребенком необходимо ставить конкретные и достижимые цели, а не просто заставлять его повторять движение. «Ваганова зубрежки не признавала, учила все делать сознательно, осмысленно» [4, с. 23].

Обучение, даже элементарным навыкам, требует целевой установки на достижение конкретных результатов — научиться точному и верному исполнению позиций ног, рук, правильному положению головы и корпуса, выработать устойчивость (aplomb) и пр. То же касается и творческих задач. Например, освоить выразительные средства, на которые опирается мастерство балетного артиста. «Будущих танцовщиков надо научить уважать и любить свой труд, свое искусство, верить в свои силы и всегда честно и с полной отдачей стремиться к достижению наивысших результатов» [7, с. 61].

Развитие воли у детей тесным образом связано с расширением их мотивационной и нравственной сферы. В современных детях слабо развито чувство ответственности. С детства за них все делали родители, излишняя опека оборачивается пассивностью, безволием, страхом перед трудностями повседневной учебы в балетной школе. Если ребенок воспитан таким образом, что он не привык самостоятельно принимать решения и справляться с жизненными трудностями — это всегда является угрозой и испытанием для его мотивации, поскольку любая сложность может сильно снизить его желание заниматься балетным искусством или заставить бросить учебу вовсе. Только родители, стремящиеся дать ребенку всестороннее развитие и предъявляющие к нему достаточно высокие требования, могут рассчитывать на то, что у их сына или дочери не будет серьезных проблем с волевой саморегуляцией.

Чтобы мотивировать детей к ежедневной работе в классе необходимо создание на уроке классического танца атмосферы увлеченности, чему способствует рабочий настрой педагога, требование дисциплинированности и организованности. Командный дух, умелое обращение с похвалой и порицанием мобилизует детей к работе. Высоко мотивированный ребенок эффективнее реализует свой потенциал, а главное он способен на максимальную отдачу всех своих физических и духовных сил, если этого требует достижение поставленной цели.

Привычка доводить любое дело до конца, быть всегда и во всем обязательным формируется в процессе обучения через непременное выполнение системы хореографических заданий, продуманно спланированных и принятых в качестве конкретной программы для каждого года обучения. Если задание разумно и посильно, законом для ученика должно быть обязательное его выполнение. Первой предпосылкой такого отношения к делу является, как уже говорилось, полноценная мотивация. Ребенок должен быть глубоко убежден (и педагог в этом ему по-

может), что к высотам балетного искусства нет легких путей, и что их цель становится тем ближе, чем выше степень усилий, прилагаемых для ее достижения. Задачи волевой подготовки здесь вплотную связаны с задачей воспитания трудолюбия.

Воспитанники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой уже с 1-го года обучения сталкиваются с определенными трудностями. Внешними препятствиями в повседневном обучении классическому танцу дети называют недостаток времени на сон (учебный день удлинился), лишние килограммы, сложности в освоении новых движений, особенно при недостатке профессиональных физических данных, отсутствие рядом родителей у иногородних детей, проживающих в интернате. Среди внутренних препятствий учащиеся выделяют ограничения в питании, усталость, мышечное перенапряжение, и связанные с этим болевые ощущения. Мы попытались выяснить, какие мотивы влияют на прилагаемые волевые усилия начинающих обучение. Учащимся 1-го класса (52 чел.) было предложено ответить на вопрос: «Когда тебе бывает трудно, что в большей степени влияет на твое решение продолжать обучение в Академии?»

Выявлено, что почти половине опрошенных (48%) справляться с трудностями помогает сознательно выбранная отдаленная цель:

– мечта стать балериной, танцовщиком — 29% (явная профессиональная мотивация),

– желание закончить Академию –11,5% (понятно, что эти ребята составляют «группу риска» и их необходимо дополнительно мотивировать),

– уверенность, что добьются своего, несмотря ни на что — 7,5% (подобный мотив характерен для ребят более старшего возраста, и в меньшей степени ориентирует младших, что и объясняет небольшую долю опрошенных, так утверждающих).

Достаточно большая часть учащихся (40%) не столь уверены в успехе, их мотивация оказывается не столь значимой:

13,5% — считают, что поступили в Академию не для того, чтобы сразу уйти (тоже долговременная мотивация),

9,5% — рассчитывают на поддержку родных и близких (знают ли об этом родители, готовы ли оказывать поддержку?),

9,5% — думают, что преодолевать трудности просто «надо»,

7,5% — считают трудности временными и надеются на лучшее.

Как внутренне мотивированных детей можно определить тех, кому интересно заниматься классическим танцем — 4% и кто хочет научиться владеть своим телом — 2%. Желание жить отдельно от родителей явилось мотивом для 2% опрошенных, 4% обучающихся ответили, что учиться им нетрудно.

Таким образом, наши респонденты полимотивированы, справляться с трудностями учащимся в первый год обучения помогают разные мотивы, различные по отдаленности и значимости цели.

Для воспитания воли в процессе всего обучения классическому танцу педагогу имеет смысл особое внимание уделять формированию привычки и положительного эмоционального отношения к физическим нагрузкам, путем постановки

различных целей, что является особенностью мотивации деятельности артиста балета. У младших учащихся крайне важно формировать полимотивационность профессионального обучения и деятельности через отслеживание индивидуального «профессионального» маршрута, поощрения достижений, перевода внешней мотивации во внутреннюю. Доминирование внутренней потребности в напряженной, нестандартной деятельности, тренируется через преодоление, прежде всего собственных несовершенств и неумений и постановку новых целей для преодоления.

Не просто решить что-то совершить, а обязательно это сделать, преодолев внешние и внутренние препятствия, вот в чем смысл воспитания воли. Многократное повторение подобных действий (определение замысла и его исполнение) порождает привычки, а без привычки трудиться настоящим артистом стать невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сеченов И. М.* Избранные произведения: В 2-х томах. М.: Изд. Академии Наук СССР, 1952–1956. (Классики науки) Том 1. 1952. 774 с.

2. *Шляпников В. Н.* Перспектива формирования волевой компетентности личности в системе вариативного образования, Вестник МГОУ. Серия «Психологические науки». № 2. 2010. М.: Изд-во МГОУ. С. 90–98

3. *Ермолаева-Томилина Л. Б.* Психология художественного творчества: Учебное пособие. М.: Академический проект 2003. 304с.

4. *Дудинская Н. М.* Наталья Дудинская: Жизнь в искусстве. Воспоминания. Статьи / Ред. — сост. Г. В. Иноземцева, А. М. Решетов. СПб.: СПбГУП, 1999. 424с.

5. *Ковалев С. М.* Воспитание и самовоспитание М.: Мысль, 1986. 284с.

6. *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. Первые три года обучения: Учебное пособие. Изд. 5-е СПб: «Издательство Планета музыки» Издательство «Лань», 2010. 240с.

7. *Тарасов Н. И.* Классический танец Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1981. 479 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 347.78.034

А. В. Бояркина

О ПЕРЕВОДЕ СТАРИННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ (на примере трактатов по генерал-басу)

В начале XVIII в. 90 процентов всех печатных текстов были переводными, и особое внимание уделялось специальным текстам (по указам Петра I), однако музыкально-теоретические труды стали переводить на русский язык только к концу XVIII в. Сложилась ли в итоге традиция перевода данных текстов? Если да, то как она соотносилась с общей традицией перевода литературы этого периода, если нет, можно ли выделить в переводе музыкально-теоретических трудов (например, по генерал-басу) основные черты, явно отличающие данные переводные тексты от других?

Одним из первых переводов музыкально-теоретического текста стал перевод «Клавикордной школы» Г. С. Лёляйна[1], выполненный Федором Габлитцем в 1773 г. [1]. Автор перевода столкнулся с серьезной проблемой — практическим отсутствием специальной музыковедческой терминологии на русском языке, а ведь именно специальные термины составляли бóльшую часть лексического состава трактата.

Переводчик предложил несколько вариантов работы с терминами, правда, в несколько хаотичном порядке: часть терминов он передает в транскрибированном виде — тон, аккорд, такта, названия интервалов. Часть терминов переводит — «крепкой» и «мягкой» тоны (мажорные и минорные тональности), «знак унижения» (бемоль), «соединительный знак» (лига), «одногласная» — (прима), в несколько искаженном виде представляет переведенные итальянские темповые обозначения. В целом сохраняется общий научный стиль и исходный синтаксис.

В данном трактате практически не упоминается генерал-бас, внимание сосредоточено на описании инструментов, методов обучения игры на данных инструментах, элементарной теории музыки, орнаментике, аппликатуре, однако именно на эту работу ориентировались переводчики, выполняя переводы трактатов по генерал-басу в дальнейшем. Рассмотрим в хронологическом порядке переводы пособий и учебников, которые так или иначе имеют отношение к генерал-басу.

---

[1] *Georg Simon.* Löhleins Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig; Züllichau, 1765.

КЛАВИКОРДНАЯ
ШКОЛА,
или
КРАТКОЕ И ОСНОВАТЕЛЬНОЕ ПОКАЗАНІЕ
КЪ
СОГЛАСІЮ и МЕЛОДІИ
ПРАКТИЧЕСКИМИ ПРИМѢРАМИ ИЗЪЯСНЕННОЕ,
СОЧИНЕННОЕ
ГОСПОДИНОМЪ Г. С. ЛЕЛЕЙНОМЪ,
СЪ
НѢМЕЦКАГО НА РОССІЙСКОЙ ЯЗЫКЪ
ПЕРЕВЕДЕННОЕ
ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА
Секретаремъ
ѲЕДОРОМЪ ГАБЛИТЦЕМЪ.

Treulicher
Unterricht
im
General-Baß,
worinne
alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschafft gehöret, sattsam begreiffen kan.

CAPVT I.
1. Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.
2. Vom Gebrauch der Signaturen.
3. Von der Thone natürlichen Ambitu und Accompagnement.
4. Von den extraordinairen Sätzen, so von den natürlichen abgehen.
5. Von der Ausweichung der Thone.
6. Von der Beschaffenheit der Consonantien.
7. Von der Praxi der Dissonantien.
CAPVT I.
Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.

REGOLE ARMONICHE
O SIENO
PRECETTI RAGIONATI
PER APPRENDER LA MUSICA
DI
VINCENZO MANFREDINI

Перевод учебника Давида Кельнера[2] относится к 1791 г. [2], сама книга представляет собой основательное учебное пособие по генерал-басу[3], в котором подробнейшим образом рассматриваются вопросы построения аккордов, их расположения, использования цифровки, разрешения, применения консонансов и диссонансов (согласных-несогласных). Любопытно, что в данном переводе все термины выделяются курсивом (иногда перевод термина дублирован термином на немецком языке), то есть переводчик полностью следует правилам оформления иноязычных терминов в исходном тексте — их выделяли антиквой, в то время как общий текст печатался готическим шрифтом.

Перевод «Правил гармонических и мелодических» Винченцо Манфредини[4], выполненный Степаном Дегтяревым, представляет собой сборник [3]. В данный перевод включены также разделы о вокале (в том числе исполнении речитативов) и контрапункте — перевод специальных терминов данной тематики был выполнен впервые, что выделяет данный перевод из ряда других.

Важно отметить, что в тексте данного перевода встречается довольно много терминов на латинском языке, все главы переведены и продублированы оригинальным названием на итальянском языке, например: «О числе аккордов и приметах их. Della quantita e qualita degli accordi» [3, с. 51]. Ноты и тональности переводчик предлагает на итальянском языке (выделяя курсивом), затем прилагает-

[2] *David Kellner.* Treulicher Unterricht im General-Baß... 2. Auflage. Hamburg, 1737.

[3] Полное название книги: Келнер Давид. Верное наставление в сочинении генерал-баса; причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее до сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки. Сочиненное г. Д. Келнером. Переведенное с немецкаго на российской Н. Зубриловым. М.: Унив. тип., у В. Окорокова, 1791.

[4] Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprender la musica, 1775, второе издание 1797.

ся перевод. Любопытны комментарии переводчика во вступительной статье: «Читавши сию книгу, найдешь ты много слов итальянских, которые я употреблял не для того, чтобы их не можно было изразить на российском языке, но чтобы учащийся, в случае разговора с иностранцем, мог разуметь как его вопросы, так и отвечать на оные. При том же удержание слов иностранных и для политического разговора о музыке я почел весьма нужным» [3, с. 9]. То есть переводческие подходы, предложенные Дегтяревым, были довольно свободными и вполне осознанными.

BRIEFE
ÜBER DEN
UNTERRICHT
AUF DEM
PIANOFORTE
VOM
ANFANGE BIS ZUR AUSBILDUNG
ALS
ANHANG ZU JEDER CLAVIERSCHULE
VERFASST
VON
CARL CZERNY.
WIEN,
BEI A. DIABELLI UND COMP., GRABEN No. 1191.

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО КЪ ИЗУЧЕНІЮ
ГЕНЕРАЛЪ-БАСА
ОСКАРА КОЛЬБЕ.
ВВЕДЕНО КАКЪ РУКОВОДСТВО ВЪ БЕРЛИНСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ.
ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО. — ИЗДАЛЪ Х. ОППЕЛЬ.
ВАРШАВА:
СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ.
1864.

Два следующих издания, включающих разделы о генерал-басе, были созданы на немецком языке, однако опубликованы в русском переводе в Харькове и Москве, поэтому в отсутствие оригинальных текстов оценить переводы мы можем не в полной мере. Речь идет об учебнике Густава Гесса де Кальве «Теория музыки, или рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских» [4] в переводе Разумника Тимофеевича Гонорского (Харьков, 1818) и о «Руководстве к сочинению музыки, или теоретико-практической генерал бассовой школе» [5] Франца Гебеля в переводе П. Артемова (Москва, 1842). В руководстве Гебеля практически не упоминается генерал-бас, но обращает на себя внимание развернутый «Алфавитный список итальянским техническим выражениям употребляемым в современной музыке (Динамика)» [5, с. 40–53], который сам по себе значительно превышает по объемам привычный список музыкальных терминов и переведен более развернуто, например «Anima (con)» — от полноты души (современный вариант: с душой), «Andante» — ровно, плавно, умеренно (современный вариант: умеренно) [5, с. 41], «Brioso» — блестящим образом (в современных списках музыкальных терминов не фигурирует, редкое обозначение), «Brillante» — с блеском, живо, пылко (современный вариант: блестяще) [5, с. 42].

В переводе учебника Гесса де Кальве, как и в трактате Манфредини, иноязычные музыкальные термины выделяются курсивом, причем часть терминов даны

в переводе (название ступеней, ключей, жанров, имена композиторов), часть терминов автор перевода сохраняет на языке оригинала (латинском, итальянском, французском языках). Собственно генерал-басу посвящена одна глава «О гармоническом ходе», в которой генерал-бас приравнивается к композиции, цифровка («шифровка») обозначена «сигнатурой» [5, с. 222]. Музыкальная терминосистема на русском языке еще только приобретала свои окончательные формы, поэтому встречаются вместо ступеней — «степени», увеличенная секунда называется «чрезмерной» [5, с. 232], трезвучие — «троезвучие» [5, с. 235], тональности — «мягким и твердым тоном» (5, с. 250) или «мягким и твердым голосом» [5, с. 134].

В «Письмах Карла Черни, или Руководстве к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генералбаса»[5] собственно генерал-басу уделяются лишь две небольшие главы (письма), в которых рассматриваются только интервалы и строение аккордов. Пособие рассчитано на начинающих, поэтому научный стиль заменен скорее научно-популярным. Простым, доступным языком объясняются азы музыкальной грамоты в форме писем. Можно обратить внимание на то, что в тексте перевода теперь выделяется курсивом не только терминология, но и наиболее важные слова-акценты в предложении (в этом переводчик полностью следует оригиналу) [6]. Таким образом, если раньше графостилистическое оформление текста оригинала могло игнорироваться при переводе или его сохраняли не всегда последовательно, то теперь для переводчика становится важным сохранить в переводе всю графостилистическую маркировку оригинала.

Трактат Оскара Кольбе «Краткое руководство к изучению генералбаса»[6] был переведен дважды. Первый очень точный перевод [7] выполнен неизвестным переводчиком, который скрупулезно идет за исходным текстом, сохраняя состав и объем текста, особенности оформления терминов (выделяет курсивом и дублирует их немецкими вариантами). Второй перевод 1875 г. выполнен Германом Ларошем по второму изданию книги[7]. Перевод Г. Лароша отличается более легким, менее академичным стилем, имеются некоторые разночтения в переводе терминологии: в первом переводе, например, встречается «тесная» и «широкая» гармония [7, с. 92–93], у Лароша — «тесная» и «пространная» гармония [8, с. 84–85]. В целом во втором переводе появляется тенденция к упрощению исходного текста. Такой подход декларирован во вступительной статье от переводчика (сохранена оригинальная пунктуация): «В некоторых других (впрочем немногих и незначительных) вопросах я не мог согласиться с мнением автора, и поэтому сделал изменения в редакции о которых упомянуто и в заглавии перевода. Так поступил я например в V главе в изложении законов движения, а также в определении проходящей ноты» [8, с. IV].

Упоминание переводчика о некоторой «обработке» текста — довольно редкий случай. Хотя, например, у С. Дектярева в переводе Манфредини мы тоже читаем

---

[5] *Czerny C.* Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte. Wien, 1840. См.: [6].

[6] *Kolbe O.* Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre. Leipzig,1862.

[7] *Oscar Kolbe.* Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre. Leipzig, 1872. См.: [8].

во вступлении от переводчика следующее признание: «При конце сей книги Господин Манфредини присоединил примеры многих писателей музыки как искусных, так и посредственных, которых я не почел за нужное переводить» [3, с. 9]. Это скорее «авторский ход», когда сам автор компилирует материал и затем, без указания на истинного автора, публикует текст под своим именем. Нечто подобное мы видим и в «Общем руководстве к изучению музыки», изданном по руководству Маркса В. О. Лемохом в 1848 г. [9], которое, по утверждению автора, не является оригинальным сочинением, этот труд также и не перевод, а учебное пособие, созданное по мотивам руководства А. Б. Маркса [10]. В истории перевода можно найти похожие явления в начале XIX в.: так была переведена баллада Готфрида Августа Бюргера «Леонора» Василием Андреевичем Жуковским под названием «Людмила» (1808), затем под названием «Светлана» (1812), наконец, «Леонора» (1831), имеется также вольный перевод (вольное подражание) Павла Александровича Катенина «Ольга» (1816). Общая традиция свободного перевода-пересказа текстов имелась, однако в специальных переводах, кроме реферирования в петровскую эпоху, встречается довольно редко.

Любопытен выбор текстов на перевод, особенно с немецкого языка, ведь существовали к тому времени основополагающие работы авторитетных мастеров по генерал-басу (не говоря уже о трактатах на итальянском и французском языках), например труды И. Д. Хайнихена (1728), И. Маттезона (1735), Г. А. Зорге (1745), К. Ф. Э. Баха (1753–1762), Фр. В. Марпурга (1762), Г. Ф. Телемана (1773), И. М. Баха (1780), И. Ф. Кирнбергера (1781), Д. Г. Тюрка (1800), И. Г. Альбрехтсбергера (1814), наконец, опубликованное в 1853 г. пособие Л. ван Бетховена. Если обратить внимание на даты издания упомянутых оригинальных текстов и их переводов, то разница в изданиях составит примерно два-три года, то есть для издателей и, вероятно, публики было важно получить актуальное практическое пособие для освоения исполнительских навыков, а не теоретически значимый трактат.

И второй важный момент — почему пик интереса к переводу трактатов по генерал-басу пришелся на период, когда эпоха генерал-баса официально закончилась? Вероятно, сохранялся репертуар, который необходимо было исполнять, особенно в практике органистов, к тому же генерал-бас постепенно вливался в общее учение о гармонии, и именно практическая направленность данного предмета была особенно востребована в обучении[8].

За некоторым исключением, в упомянутых в данной статье переводах содержательный состав передается полностью, сохраняется научная лексика и общий научный стиль оригинала, однако разница в подходах перевода терминологии диктуется еще общей неустойчивостью музыкальной терминосистемы. Исходный синтаксис, как правило, сохраняется, в редких случаях наблюдается упрощение. Отношение к авторскому тексту скорее, бережное. Постепенно формируется особенное графостилистическое оформление терминов: выделение курсивом

[8] Можно вспомнить учебники и пособия по генерал-басу, которые появлялись и позже, в конце XIX в., например учебники С. Ядассона (1883), Г. Римана (1889).

(традиция старинных трактатов, в которых выделяли все иноязычное антиквой при общем использовании готики либо курсивом при использовании не готического шрифта), а также дублирование переводов оригинальными названиями, что часто сохраняется до сих пор в музыковедческих переводах в виде внутритекстовых комментариев.

Конечно, небольшое количество переводного материала пока не дает возможности определить некую традицию переводов старинных музыкально-теоретических текстов, но то, что особенности перевода намечают некоторый вектор (прежде всего в отношении работы с терминологией) и при этом вписываются в общее направление перевода литературы своего времени, — совершенно определенно.

ЛИТЕРАТУРА

1. КЛАВИКОРДНАЯ ШКОЛА, или краткое и основательное показание къ согласію и мелодіи практическими примьрами изъясненное, сочиненное господиномъ Г. С. Лелейномъ съ нъмецкаго на россійской языкъ переведенное императорскаго московскаго университета студентомъ Ѳёдором Габлитцемъ. Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетъ, на иждивеніе книгосодержателя Христіана Лудвига Вевера, 1773 года.

2. *Келнер Д.* Верное наставление в сочинении Генерал-Баса / Пер. с нем. Н. Зубрилов. СПб., 1791.

3. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки, изданные господином Винченцо Манфредини / Пер. с ит. С. Дегтярева. СПб., 1805.

4. *Гесс де Кальве*. Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских / Пер. Р. Т. Гонорского. Харьков, 1818.

5. Руководство к сочинению музыки, или Теоретико-практическая генерал бассовая школа. Сочинение Франца Гебеля. Часть 1. С немецкого перевел П. Артемов. М., [1842].

6. Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генералбаса / Пер. с нем. 1842.

7. Оскара Кольбе. Краткое руководство к изучению генералбаса / Пер. с нем. Издал Х. Оппель. Варшава, 1864.

8. *Оскар Кольбе*. Краткое руководство к изучению генералбаса / Пер. с некоторыми изменениями Г. Ларош. СПб.: издание М. Бернарда, 1875.

9. Общее руководство к изучению музыки, или Все, что всякий играющий на какомнибудь инструменте, а особенно на фортепиано, должен знать. Изданное по руководству Маркса В. О. Лемохом. М., 1848.

10. *A. B. Marx*. Allgemeine Musiklehre: Ein Hülfsbuch fur Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalische Unterweisung / Von Adolf Bernhard Marx, Lpz., 1839 (рус. пер.: Всеобщий учебник музыки. СПб., 1872; М., 1893).

УДК 130.2; 7.06

Е. Э. Дробышева

ТАНЕЦ В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ПРОБЛЕМА ПОДЛИННОСТИ

Мы уже обращались к проблеме *подлинности* как *ценности* в широком культурфилософском дискурсе[1]. Аксиологический потенциал подлинности распространяется на самые разнообразные аспекты человеческого бытия — от области повседневных субъектных практик до сакральных сфер. Семантически под подлинностью прежде всего понимается достоверность, неподдельность. В реальности мы обращаемся к этому феномену достаточно часто — начиная с проблемы определения аутентичности того или иного блюда/товара определенной торговой марки/художественного произведения или валидности какого-либо исследования до не всегда вербализованных или даже отчетливо рефлексируемых попыток определиться в своем отношении к происходящему. Включение подлинности в ряд ценностных опор человеческого существования представляется весьма логичным и методологически оправданным шагом.

Ценность как один из базовых элементов культурной архитектоники имеет как онтологическую, так и экзистенциальную значимость в картине мира субъекта культуры. Под *архитектоникой культуры* мы понимаем устойчивую и при этом гибкую взаимосвязь между всеми элементами культурного пространства — его структурой, динамикой и ценностными отношениями, выполняющими регуляторную функцию. Ценности, с одной стороны, фундируют все процессы в культуре, с другой — являются способом фиксации и осмысления ее форм и феноменов. Они ярко репрезентируют все процессы, протекающие в социокультурной реальности, при этом обозначают не только формальную картину, но и метафизический срез того или иного явления, события, феномена[2].

В трактовке самого концепта *подлинности* прежде всего возникают коннотации к психологическому дискурсу: «Аутентичность, подлинность, — соответствие подлинному, первоисточнику; в психологии — способность человека в общении отказаться от различных социальных ролей, позволяя проявляться подлинным,

---

[1] См. об этом: *Дробышева Е. Э.* В поисках подлинности. Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: Колл. монография. СПб.: ФБГОУ ВО «ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова», 2015. С. 20–26.

[2] См. об этом: *Дробышева Е. Э.* Архитектоника культуры в аксиологическом измерении. Дисс. ... д. филос. н. СПб., 2011; *Дробышева Е. Э.* Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. СПб., 2010.

свойственным только данной личности мыслям, эмоциям и поведению». Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова трактует подлинность как «отвлеч. сущ. к *подлинный*; оригинальность, отсутствие подделки». Словарь синонимов — как «достоверность, аутентичность; несомненность, неподдельность, реальность, признанность, прирожденность, доподлинность, неприкрашенность, оригинальность, натуральность, чистопробность, точность, заправдашность, невыдуманность, искренность, истинность. Ant. фальшивка, фальсификация, подделка»[3].

К вопросу о роли подлинности в качестве некоей антропологической опоры — так или иначе — обращались многие мыслители. К примеру, Ж. Бодрийяр в своей знаменитой «Системе вещей» в главе о коллекциях оценивает «поиски подлинности» как обнаружение «укорененности бытия в себе», как способ «по-настоящему почувствовать себя дома (то есть заглушить в себе тревогу)» и напрямую говорит о них «в ценностном отношении» [2].

Область художественного творчества остается тем пространством надежды, где мы ищем встречи с истинным, настоящим. По словам К. Г. Юнга, «особенный смысл *подлинного* произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы» [15, с. 354]. Тем важнее совпадение ожидаемого с представленным. Романист Андрей Геласимов пишет: «Перемена контекста всегда губительнее простой утраты. Исчезновение Моны Лизы с полотна Леонардо, пожалуй, еще можно перенести, даже привыкнуть к нелепой пустоте в центре осиротевшего пейзажа, но если бы пропавшая дама вдруг улыбнулась с какой-нибудь другой картины — вот это был бы уже караул» [4, с. 244–245].

Постмодернистское искусство как раз и играет с нами в эту игру — используя подлинный факт в качестве исходного материала, вырывая его из контекста, бесконечно тасуя с подобными фактами, в итоге меняя до неузнаваемости суть произошедшего — *бывшего* и *ставшего*. Несмотря на изначально субъективный характер самого понятия «суть события», отдельному человеку и особенно культурной общности в целом свойственно стремление к более или менее определенной трактовке того или иного исторического явления. В противном случае конвенции становятся невозможными, а стало быть — разрушается ткань культуры, простеганная стежками памяти. О роли контекста стоит сказать особо, ведь, являясь одной из архитектонических опор картины мира, он предопределяет семантическую наполненность и аксиологическую направленность любого соотносящегося с ним феномена. Как в языке его единица вне контекста утрачивает ситуативную конкретность и эмоциональную нагруженность, так и в культуре любая ее форма, вырванная из контекста, теряет в смысле[4].

---

[3] Аутентичность // Психологический словарь. URL: http://www.insai.ru/slovar/autentichnost-1; Подлинность // Словарь русского языка Ушакова. URL: http://www.ubrus.org/dictionary-units/?id=107714; Подлинность // Словарь синонимов. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/124183 (дата обращения 15.06.2014).

[4] См. об этом: *Дробышева Е. Э.* Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.

В постмодернистских арт-практиках мы обнаруживаем тотальную игру и ироничность относительно соблюдения классических правил обращения с феноменом/событием и контекстом. Так, с трагических офортов Гойи по замыслу художников-хулиганов братьев Чэпмен нам подмигивают смайлы и глумливо улыбаются герои мультсаги о Симпсонах. Переливается драгоценными камнями череп, созданный Дэмиеном Хёрстом, являющий собой все, что угодно, кроме одного из самых мощных и трагичных художественных символов. И, по выражению З. Фрейда, вместо «подлинного *наслаждения* от художественного произведения, возникающего из снятия напряженности в нашей душе» [14], мы получаем еще бо́льшую напряженность, увеличивающую тоску по подлинному.

Выдающийся эстетик, философ и публицист А. В. Гулыга предложил свой вариант иерархии эстетических ценностей, разделив их на практический и познавательный ряды. К первому он отнес прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и драматическое; ко второму — типическое, подлинное, фантастическое и эвристическое [5, с. 83–157]. Подлинное он называет «особой эстетической категорией, обогащающей понятие типического», что, в свою очередь, определяет как «явление, с наибольшей полнотой и яркостью выражающей свою сущность» [5, с. 131–133]. «Действительно, — пишет А. В. Гулыга, — история привлекает к себе прежде всего правдивостью. Ложь о том, что было, даже занимательно придуманная, отталкивает». Обстоятельность и точность в изложении добавляет повествованию «эмоциональной действенности» [5, с. 137].

Однако в случае с современным искусством вообще и с танцем в частности проблема подлинности чаще всего возникает не в связи с тем, *что* было, а с тем, *как* оно было и *как* выглядит репрезентация этого бывшего в художественном прочтении. Следует оговориться — здесь мы вступаем в пространство тотальной субъективности, ведь «о вкусах не спорят». Бытует мнение, выраженное, в частности, режиссером Н. П. Акимовым, что «если бы наряду с точными науками у нас была бы узаконена область неточных наук, — первое место в ней по праву заняла бы эстетика» [1, с. 319].

В качестве эмпирического материала к нашим рассуждениям обратимся к танцевальному искусству, а конкретнее — к балетным постановкам, зачастую имеющим в качестве сюжетной основы литературные произведения, созданные, в свою очередь, по мотивам определенных исторических событий. Художественное прочтение исторической конкретики — всегда сложная проблема, прежде всего в силу неизбежности несовпадений мнений. Многослойная трактовка — автором-постановщиком-зрителем-критиком — заведомо предполагает вариативность мнений. Герменевтические процедуры всегда личностны, и привести к единому итогу они не в состоянии априори (если только речь не идет об экспериментах тоталитарных режимов и репрессивных практиках, но и в их рамках единомыслие — лишь чаемая властью иллюзия).

Исторический контекст для художественного акта, в том числе в области балета, — амбивалентный фактор. С одной стороны, он обеспечивает заданность восприятия события, воссозданного на сцене с помощью выразительных средств танца, с другой — налагает на творческий коллектив ответственность за релевантность

трактовки *бывшего*, *случившегося*, *произошедшего*. «История, отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь созидая Царства и представляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями, расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; еще не думая о пользе, уже наслаждаемся», — писал Н. М. Карамзин [10, с. 14]. Приобщаясь к сценическому воплощению исторических событий, бонусом мы получаем (или теряем в случае бестактного обращения с подлинностью как ценностью) онтологические опоры нашего собственного бытия.

За поддержкой обратимся к профильному изданию — журналу «Балет». Долго искать не приходится — сразу в нескольких последних номерах мы находим материалы, посвященные поставленной здесь проблеме — соблюдению меры подлинности, релевантности постановок исходному тексту (в данном случае текст понимается в самом широком смысле — как форма существования социокультурной реальности во всех ее проявлениях). Балетный критик Н. Н. Зозулина оценивает новую версию «Евгения Онегина» под названием «Татьяна» в постановке Д. Нормайера на музыку Л. Ауэрбаха, представленную одновременно в Гамбурге и в Москве — на сцене Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко: «Ряд <... > грехов спектакля спровоцирован решением отказаться в нем *от временного соответствия* роману. Хореограф закрыл глаза на персонажей Пушкина как представителей дворянской культуры» (здесь и далее курсив мой. — *Е.Э.*); <... > «Видеть, каким абсурдом предстают понятые буквально пушкинские строки, было малоприятно» [7, с. 6]. Строки романа: «Бывало он еще в постели», «Непостоянный обожатель очаровательных актрис» постановщики решили проиллюстрировать буквально — Онегин буквально просыпается в постели с несколькими девушками. При этом Онегин периодически («плакать или смеяться?» — пишет критик) «прикладывается к бутылке водки». Н. Н. Зозулина особо акцентирует вот эту «разорванную связь времен»: «Спектакль так и несется *по ухабам времени*». Критик приводит несколько ярких зарисовок авторского в*и*дения классического текста: Онегин в шубе, Ленский в джинсах, их друзья в гимнастерках Красной армии; «красноармейцы», танцующие с деревенскими девицами под блатную песенку «Цыпленок жареный»... «Кажется, на сцене разверзается платоновский “Котлован”, в чьей воронке окончательно исчезает пушкинский “Евгений Онегин”», — сетует Н. Н. Зозулина. И отмечает, что постановщики пощадили «единственный персонаж вне времени — Татьяну», ее костюмы — «непонятного времени и непонятной моды» [7, с. 7].

Мы специально выделили курсивом пассажи об отношении ко времени. Ведь соответствие времени и места — так удачно схваченное в бахтинском термине *хронотоп* — обеспечивает цельность восприятия художественного замысла исходного текста (в данном случае — пушкинского) и дает почувствовать *подлинные* вкус, запах и цвет эпохи.

Критик В. Уральская пишет о спектакле «Мой Гамлет» (режиссер Деклан Доннелан, хореограф Раду Поклитар), поставленном в 2015 г. в Большом театре России, и задается вопросом: «Нужно ли подменять природную силу балета ины-

ми средствами?» [13, с. 21]. Она полагает, что «подмена выразительных средств танца и, главное, *перенос действия в другую эпоху*, одежда артистов есть акт недоверия современному зрителю, его возможностям воспринимать шекспировскую эпоху в ассоциациях сегодняшнего дня. Неверие, что через эмоции и чувства, рождаемые образным танцем, зритель поймет вечность и важность <...> проблем жизни, потерь, смерти. И вряд ли для этого в финале на опустошенную смертями-потерями сцену есть необходимость выводить в камуфляжной одежде воинов южных фронтов (Афганистана, Северного Кавказа, Косово, Сирии или Украины) с наставленными на публику автоматами, обозначив в сценарии: «армия норвежцев заполняет сцену», чтобы «взбудоражить чувства» современного зрителя [13, с. 21].

В рамках международного театрального фестиваля им. Чехова в 2014 г. на сцене театра им. Моссовета зрителям была представлена эпатажная постановка британского хореографа Мэтью Боурна «Шотландский перепляс». Д. Казанцева и В. Наумова так отозвались на данное культурное событие: «В основе “Шотландского перепляса” бессмертная классика — балет “Сильфида”, но *измененная до неузнаваемости*. Мэтью Боурн *полностью переворачивает* сюжет “Сильфиды”: вместо шотландского замка, сказочного леса и благородных героев на сцене ночной клуб, где отдыхает развязная молодежь, у которой на уме танцы да секс. Главный герой этой истории — Джеймс, недавно помолвленный со своей возлюбленной Эффи, попадает под таинственные чары Сильфиды, которая становится для него дурманом. Она уводит его в свой волшебный мир, где живут такие же непонятные готические существа, как и она, обитающие в злачных местах Глазго. Прекрасный и яркий образ сильфид делает сюжет балета более комедийным. А сцена отрезания Джеймсом крыльев Сильфиды стала для зрителя внезапным и шокирующим поворотом сюжета. Сочетание классики и современной новизны, юмора и драматизма в балете — характерные особенности стиля Мэтью Боурна. И в этот раз он не изменил себе, поэтому произвел феерическое впечатление на всех зрителей [9].

Для полноты картины приведем пример иного рода — положительный, но также акцентирующий наше внимание на обозначенной теме — проблеме подлинности воспроизведения исходного материала. Г. Иноземцева пишет о музыкальном спектакле «Волшебная флейта» на сцене театра «Кремлевский балет» (2015 г.): «Возрождая на сцене произведение Моцарта в ином сценическом качестве, Петров не стремился “осовременить” его содержание применительно ко вкусам сегодняшних зрителей. Наоборот, он показывает нам балетное действо в облике театральных вкусов времени его рождения со всеми их особенностями и приметами. Вслушиваясь в музыку великого композитора, он ищет и находит ей на сцене художественно убедительное воплощение» [8, с. 9].

В программной статье, посвященной потенциалу танца в деле отражения действительности, Е. Васенина анализирует опыт современной хореографии и отмечает: «Глобальных, серьезных задач, когда хореограф замахивается на осмысление проблемы локальных войн или метафизики души, практически никто себе не ставит. Вместо того чтобы, пусть ошибочно, спорно, но внятно, четко выразить

свое отношение к миру, он бормочет и отворачивается, смотрит не видя. Он хочет казаться не-взрослым, это удобно. Импровизационность и свобода лексики позволяют современному танцу болтать ни о чем. Сюжет стал старомодным инструментом на рабочей кухне современного хореографа, так как в попытке бессюжетного спектакля он *легко уходит от ответственности* за художественный результат: в итоге любое дилетантство нетрудно выдать за концепцию. Невнятность происходящего на сцене, выдаваемая за актуальное абстрактное искусство, стала общим местом справедливых претензий к современному танцу» [3].

Французский писатель и философ XIX в. Жозеф Эрнест Ренан писал: «Удельный вес правды — правда на комнату и правда на весь зал или правда на весь мир. Без малой правды не найдешь большой; без комнаты не придешь на площадь». Ему же принадлежат следующие афоризмы: «Правда не всегда искусство. Искусство не всегда правда, но правда и искусство имеют точки соприкосновения», «Не следует говорить всей правды, но следует говорить только правду» [11]. Более радикально высказался М. М. Пришвин: «Правда требует стойкости: за правду надо стоять или висеть на кресте, к истине человек движется. Правды надо держаться — истину надо искать» [11]. Проблема соотношения экзистенциала *подлинности* и правды как этической категории выходит за пределы нашей темы и требует другого дискурсивного пространства, в рамках данной статьи мы лишь намечаем ее.

Подводя итоги, обозначим научно-теоретический и практический потенциал поставленной в статье проблемы и расширим поле дальнейших изысканий. Один из современных теоретиков танца — Л. Т. Дьяконова — поднимает вопрос о том, «какие именно темы и дискуссионные проблемы на сегодняшний день наиболее актуальны в сфере гуманитарных исследований феномена танца?» [6]. И выделяет две основные: первую — касающуюся определения объекта исследования, а вторую — связанную с «разработкой методологии, отвечающей сегодняшнему уровню развития гуманитарной науки» [6]. Подчеркивая, что «начиная с 20-х гг. XX в. складывавшаяся методологическая система в истории и теории танца формировалась под довлеющим воздействием театроведения и музыковедения», автор отмечает «некоторое сужение области научной интерпретации». В качестве примера приводится тот факт, что «в балетоведческой теории так и не сформировались специальные разделы, посвященные досценическим танцевальным практикам. Как часть народного искусства, указанные практики активно изучаются представителями других гуманитарных наук: культурологии, антропологии и этнологии, а рассматривающие эту область искусства балетоведы чаще всего следуют по кратчайшему пути, заимствуя методологические принципы из этих отраслей гуманитаристики» [6].

В рамках предложенного дискурса мы попытались внести свою посильную лепту в расширение области научной интерпретации такого сложного и многогранного культурного феномена, как танец. Представляется, что дальнейшее изучение проблемы аксиологического потенциала танца имеет перспективы как в сфере балетоведения, так и в культурфилософском пространстве мысли в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акимов Н. А.* Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966.

2. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. URL: http://www.libtxt.ru/chitat/bodriyyar_zhan/1211— Sistema_veshchey/12.html (дата обращения: 15.06.2014).

3. *Васенина Е.* Танец как отражение действительности: к вопросу формирования языка. Балет. 2012. № 6. URL: // http://www.russianballet.ru/dissertacii/dissertac2_06_12.html (дата обращения: 5.08.2015).

4. *Геласимов А.* Рахиль. М.: Яуза: Эксмо, 2004.

5. *Гулыга А. В.* Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. СПб.: Алетейя, 2000.

6. *Дьяконова Л. Т.* Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury (дата доступа: 11.07.2015).

7. *Зозулина Н.* «Ужель та самая Татьяна?» // Балет. 2015. № 2 (191). С. 4–7.

8. *Иноземцева Г.* Для детей или для взрослых? // Балет. 2015. № 2 (191). С. 8–9.

9. *Казанцева Д., Наумова В.* Игра света, тени и Мэтью Боурн // Балет. 2014. № 7 // URL: http://www.russianballet.ru/line/line2014/Linia_7–14.pdf (дата обращения: 11.07.2015).

10. *Карамзин Н. М.* История государства Российского. В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1989.

11. Правда // Викицитатник. URL: https://ru.wikiquote.org/wiki/ Жюль Ренан; М. М Пришвин (дата обращения: 11.07.2015).

12. *Станиславский К. С.* Из записных книжек. М.: ВТО, 1986.

13. *Уральская В.* Гамлет: вчера, сегодня и завтра // Балет. 2015. № 3 (192). С. 20–21.

14. *Фрейд З.* Художник и фантазирование // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 334–343.

15. *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 344–367.

УДК 7.01

С. В. Лаврова

ФИЛОСОФИЯ ТРАНСГУМАНИЗМА И НОВАЯ МУЗЫКА

Философская концепция современного трансгуманизма основывается на поддержке технического прогресса, фундаментально расширяющего человеческие возможности, стремящегося отдалить процессы старения и преждевременную смерть. Вопросы философской антропологии также оказываются в фокусе интереса трансгуманизма.

Вместе с тем критика трансгуманистической концепции как гедонистического императива — весьма распространенное явление. Одним из ее аргументов становится так называемый аргумент Питера Пэна, указывающий на опасность распространения технологий, которая может завести человечество в тупик из-за отсутствия потребности к дальнейшему развитию и «взрослению».

Другим не менее важным становится «аргумент Франкенштейна», то есть обесчеловечивания, который призван предостеречь от размытия границы между человеком и артефактом. Идеи трансгуманизма в той или иной степени дают знать о себе и в художественной культуре, являющейся адекватным отражением бытия.

В области новой музыки встречаются творческие концепции, основанные на трансгуманистических идеях: это и «Новая сложность» (New complexity), и алгоритмическая композиция, использующая стохастические и детерминированные процедуры. Между тем, весьма актуальными становятся и прямо противоположные идеи, ориентированные на вектор социально-экологического движения энвайронментализма.

Начавшие свой стремительный взлет в послевоенную эпоху, музыкально-компьютерные технологии стали своего рода творческим «камнем преткновения» в композиторском дискурсе относительно эстетической состоятельности электроники без участия энергии исполнительского жеста. Первоначальный интерес к новым возможностям, открывший целый творческий пласт в области электронной музыки, переориентировался впоследствии на использование компьютерных программ и современной информатики в сфере инструментальной музыки.

Позиция технологического детерминизма, которая лежит в основе трансгуманизма, опирается на жесткую аргументацию технодетерминистского толка, предложенную американским теоретиком и изобретателем Р. Курцвайлем, обосновавшим идею технологической сингулярности — феноменальной скорости развития научно-технического прогресса, основанного на мощном искусственном интеллекте (превосходящем человеческий) и киборгизации людей.

Одним из первых деятелей новой музыки, соприкоснувшихся с проблемой трансгуманизации, стал известнейшей композитор К. Штокхаузен. «...То, что Вы называете дегуманизацией, есть в действительности страх большинства, которое не может более сохраняться. Люди зовут это дегуманизацией, но то, что они дей-

ствительно имеют в виду — не имея возможности выразить в словах, — есть супергуманизация, или даже лучше, супрагуманизация: необыкновенный прыжок (как прыжок от животных к человеку) от человека к суперчеловеческому духу или существу» [1, с. 53]. К высказыванию Штокхаузена стоит отнестись в качестве отправной точки полемики относительно аксиологической сущности новой музыки, которая определяется в той или иной мере современными процессами глобализации и трансгуманизма.

Развитие информационных технологий послужило причиной возникновения со второй половины XX в. принципиально новой социокультурной ситуации. Особое влияние оказали те научные программы, которые были связаны с физикой микрочастиц (ядерные исследования) и расшифровкой строения генома в биологии. До XX в. художественная культура исходила из особого состояния личности в едином пространстве принципов гуманизма, рационализма, историзма, индивидуализма. В XX в. появилось такое понятие, как «технология культуры», и жизнь индивидуума была преобразована в связи с понятиями «система», «самоорганизация», «информация», «массовость», «потребление», «глобализация».

Сегодня классическим примером технологического детерминизма является теория медиа М. Маклюэна [2], рассматривающая медиа в качестве возможностей внешнего расширения человека, как непосредственные технические продолжения его тела, органов чувств и способностей. Однако в этом есть и определенная опасность: расширения в конечном итоге отделяются от человека и обретают власть над ним. Современное искусство существует в условиях подобного расширения, и в действительности все зависит от расстановки приоритетов художником: использует ли он эти расширения в качестве средства, или же они становится самоцелью. Сегодня невозможно представить развитие новой музыки вне стремительного технологического прогресса. Тему клонирования (то есть получения нескольких идентичных копий), развивающуюся в современной биологии, новая музыка метафорически преображает в идею французского спектрализма, где осуществляется генерирование тембро-звуковых параметров в инструментальной композиции.

Проекция физиологических процессов, таких как дыхание (вдох и выдох), сердцебиение, пульс, на звук — живое существо, обладающее собственным временем, также нашла свое отражение во французском спектрализме, и в частности, в своеобразной звуковой философии Жерара Гризе. Звук, проживающий свое бытие во времени, от момента возникновения первого импульса до угасания последнего призвука, подобен физиологическим процессам — дыхания (вдох и выдох), сердцебиения — и обладает свойством биологических объектов, для которых время как созидательно, так и разрушительно и неумолимо.

При кардинальном различии выработанной Штокхаузеном системы и последовавших в 1970-х спектральных опытов между ними имеется немало общего: микровремя и микропространство звука выводятся на макроуровень. Многократное увеличение внутреннего звукового поля, воссоздание невидимого и неслышимого посредством моделирования в соответствии с микровеличинами

звука у спектралистов обнаруживает тесные связи с поисками временного параметра изнутри его микроструктуры у немецкого композитора. Внутризвуковой микромир послужил выходом в макровремя и макропространство. Здесь, опять же, налицо кардинальная смена контекста: перенос звуковой спектрограммы, анализа тембровой структуры, осуществленного на компьютере, в сферу инструментального синтеза.

Отказ от метрического времени, вызванный все той же сменой контекста — изгнание линейности, событийности — качеств, присущих физической составляющей временного вектора, привели к идее сосредоточенности на собственном времени звука: его внутреннем бытии: атаке и затухании.

Спектральный метод, появившийся в 1970-х гг., своим появлением отразил одно из естественных желаний человека — углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента. Основополагающим было изучение звукового спектра на предкомпозиционном этапе работы и его последующий перенос из микрофонического пространства — в макрофоническое. Звук рассматривается, словно под микроскопом, во всех своих стадиях от атаки до затухания.

Будучи явным наследником экспериментов, отраженных в опытах науки о звуке, служащей основой для предварительной технической подготовки, спектральная техника уделяет особое внимание и специфике звукоизвлечения. Наличие первоосновы для конструирования музыкального материала не отменяет работы с внутренней полифонией звука и полифонией параметров. Партитура, предельно конкретизированная и детализированная, становится определяющим и необходимым условием. Помимо *сложности* композиторской работы с параметровой внутризвуковой полифонией, одним из стремлений композиторов-спектралистов становится преодоление «порога слушательского восприятия».

Основоположник спектрального направления Ж. Гризе неоднократно заявлял об этом в своих интервью и в творчестве. Его последнее сочинение носит название «Четыре песни на переход через порог восприятия» (Quatre chants pour franchir le seuil). Понятие «спектральная музыка» отражает в полном объеме суть композиторских поисков: все собственно спектральное в них располагается по одну сторону этого порога. В других сочинениях композитор намеренно подводит слушателя к границам не только акустическим, но и психологическим. Гризе стремится к стиранию границ между внутренним и внешним, к постижению слушателем тончайшего звукового мира виртуального пространства микрополифонии звука.

Гризе писал, что электроника позволяет нам слушать звуки микрофонически, и «с этого момента нашему восхищенному вниманию открылось внутреннее содержание звука, которое было скрыто в течение многих столетий от музыкальной практики, в сущности — макрофонической» [3, с. 312]. С его точки зрения, гармонический спектр представляет собой прекрасный ориентир для слушателя. Он располагается на пути от синусоидального, без обертонового тона — к белому шуму (всем обертонам). Это свойство — обращение к самой природе звука —

было на некоторое время утрачено в посттональной композиторской практике. Для построения внутреннего пространства музыкальной формы Гризе также проводил весьма значимые для него аналогии с физическими процессами. Понятие «дыхания формы» аналогично дыхательному процессу в человеческой физиологии, а биение сердца проецируется на маятниковую структуру векторной формы: напряжение — разряжение.

В своей статье под названием «Did you say spectral?» [4, с. 36] Гризе предложил идею использования нейтральных звуковых архетипов, которые слух сможет опознать в любом из трех временных модусов, пытаясь заставить слушателя не только слушать, но и слышать. Увидеть и почувствовать в звуке не замерший в процессе «кристаллизации» объект, а живое существо, способное рождаться, жить и умирать, — это стремление Гризе оказалось в центре концепции трех модусов времени. Микромир звука, таким образом, был подчинен ходу времени, и ход этот оказался для звука столь же разрушителен, как и для всего остального. Живое, рождающееся, проживающее свою собственную уникальную судьбу и умирающее в конце концов существо, которым стал звук, получило право обладать различной конституцией, строением, характером и «телесностью».

Звуковая картина современного мира необыкновенно пестрая. Мы с трудом можем избавиться от назойливых шумов и «недостойных нашего внимания» звучаний. Окружающий мир полон как бытовых, так и квазимузыкальных шумов, загромождающих повседневное звуковое пространство, вызывающих ощущение, что для тишины в нем вовсе не осталось места. В практике музыкального постсериализма именно те звуки, которые прежним художественным опытом были отвергнуты (обозначенные в качестве шумовых, то есть не музыкальных), сегодня выходят на первый план. Они сливаются с окружающим ландшафтом современности, порой вызывая скорее бытовые ассоциации, нежели имеющие отношение к музыкальной традиции. Завораживая неоднозначностью своего происхождения с точки зрения инструментальной практики, они провоцируют слушательское восприятие отсутствием «биений» по отношению к шумовой завесе повседневности. Они также диссонируют с инерцией восприятия, отождествлением их в контексте прежнего понимания «музыкальных» звуков.

Таким образом, новая музыка — это своего рода ответ на звуковой хаос повседневности. Оперирование предельно тихими звучностями и включение элементов тишины в качестве полноправного звукового материала стали отличительными особенностями музыки последних десятилетий.

Один из важнейших психологических принципов музыки прошлого — смена напряжения разрешением, состоянием покоя. Новому слушателю необходимо резонировать со звуковым пространством, предлагаемым композитором, эффект от этого взаимодействия эстетически самоценен и длителен.

В физическом эффекте резонанса звуковая волна, распространяясь в пространстве, может переносить энергию колебаний другому телу (резонатору), которое, поглощая эту энергию, начинает колебаться и само становится источником звука. Этот звук, скорее воображаемый и виртуальный, знаменует собой необратимый процесс изменения основ слушательского восприятия.

Оппозиция диссонанса и консонанса — гармонического равновесия, обуславливающая в классической музыке необходимость прийти к устойчивому благозвучному звучанию, существует в том или ином виде и в новой музыке. Но лишь в самой идее противопоставления элементов, а отнюдь не в буквальном первоначальном значении. Однако достижение равновесия посредством разрешения изначально заложенного в композиции конфликта не только не обязательно, но и скорее всего не осуществимо, так как новая музыка менее всего стремится к определенности и уравновешенности. Дестабилизация слушателя, спровоцированная новой музыкой, призвана изменить слушателя, очистить его замутненное слуховое восприятие и научить ощущать звуковой мир, преодолевая прежний порог тишины.

Технологизация композиторского творчества началась с алгоритмизации самого творческого процесса еще в эпоху додекафонии. Трансформировавшись затем в сериализм, она подготовила почву для дальнейшего развития формализации в цифровую эпоху. Параллельное развитие технологий и появление электронной музыки кардинальным образом изменили композиторское мышление. Вовлечение технологических новаций в общий художественный процесс привело к рождению нетрадиционных музыкальных произведений, размыванию границ музыкального произведения как такового.

Структурное мышление, охватившее область музыкальных экспериментов второй половины XX в., слилось в общеэстетическое направление, которое в полной мере отразило сближение искусства с математическими и естественно-научными открытиями.

Разнообразие направлений, отправной точкой для которых послужил сериализм, привело, с одной стороны, к еще большему интересу к структурной определенности композиции и математизации процессов (например, в творчестве композиторов New Complexity), с другой стороны, к включению интуитивных процессов, объединяемых нередко с математическими (интуитивная математика Я. Ксенакиса, применение фрактальной геометрии в творчестве Д. Лигети и у С. Шаррино). Открытия, которые были сделаны в 1945–1950 гг., предстали в вид попыток заложить фундамент нового языка, тем не менее отталкиваясь от уже существующих источников.

Таким образом, идеи формализации в новой музыке при помощи алгоритма (определенной последовательности действий, которая должна привести к прогнозируемому результату) проявили себя задолго до появления компьютерных технологий. Имея много общего с классической Elektronische Musik, компьютерная или же алгоритмическая музыка опиралась в первую очередь на активно развивавшуюся в свое время теорию информации. Первоначально теория алгоритмов была разработана в том числе советскими учеными А. А. Марковым и П. С. Новиковым, занимавшимися решением любых однородных задач или действий посредством разложения их на точно установленные предписания и последовательность конечного числа элементарных операций. Алгоритмическим процессам музыкальные технологии обязаны появлением таких программ, как C-Sound, Supercollider, MAX/MSP и т. п.

Отправной точкой алгоритмической музыки является колебание какой-либо величины в определенном диапазоне по случайному закону. Среди пионеров алгоритмической композиции следует назвать американского композитора и теоретика Леджарена Хиллера. В своих программах он основывался на применении детерминированных или же, напротив, стохастических (вероятностных) процедур. Эти два различных принципа в полной мере отражают пути развития структурного мышления новой музыки. *Детерминированные процедуры* призваны генерировать музыкальные события в соответствии с композиционными задачами. *Стохастические процедуры* вводят элемент случайности в процесс принятия решения. Они генерируют музыкальные события в соответствии с *таблицами вероятности,* которые устанавливают саму *возможность* появления этих событий.

Сам термин «стохастическая музыка» ввел в обиход композитор и архитектор Я. Ксенакис в 1956 г. Под стохастической музыкой подразумевалось использование в качестве основы музыкальной композиции законов теории вероятностей и законов больших чисел. Так в его оркестровой композиции Achorripsis (1957) события, связанные с проявлением тех или иных музыкальных элементов (тембр, высота, громкость, продолжительность), были распределены по всей композиции в соответствии с законом Пуассона[1]. Композитор утверждал, что законы исчисления вероятностей вошли в композицию вследствие музыкальной потребности, и вместе с тем и другие пути, начиная с природных явлений (таких как падение града или дождя на твердые поверхности или пение цикад летом в поле), ведут к стохастическому перекрестку [5, с. 26]. Благодаря их применению становится возможным пластичное изменение во времени, подчиняющееся алеаторическим или стохастическим законам. Создание самого музыкального произведения в данном контексте представляет собой в первую очередь процесс упорядочения невероятного числа возможностей, изъятых из беспредельной первобытной массы Хаоса.

Для Ксенакиса понятие таланта состоит в убеждении, что он является «нюансированным или градуированным состоянием силы и богатства разума», «продуктом, выражением миллиардов обменов, реакций, трансформаций энергии в клетках мозга и тела». Или же, «говоря языком астрофизики, разум есть форма, полученная благодаря минимальным действиям клеток в движении или сжатии» [5, с. 23].

А само искусство, полагал Ксенакис, соотносится с базовым дедуктивным механизмом, на котором основываются как математические, так и физические и биологические теории» [5, с. 25]. Игры пропорций, сводимые к игре чисел и измерений во всех областях художественного творчества, согласно убеждениям композитора, как «игры континуальности и смежности во времени или вне времени, игры топологической сущности, наконец, — все основаны на принципе дедукции». Таким образом, он небезосновательно полагает о единоначалии мира,

[1] Распределение Пуассона — вероятностное распределение дискретного типа, моделирует случайную величину, представляющую собой число событий, произошедших за фиксированное время, при условии что данные события происходят с некоторой фиксированной средней интенсивностью и независимо друг от друга.

связанного числом и числовыми пропорциями. Это пифагорейское понимание музыки как части универсума, существующего по единым законам, находит отклик во множестве проявлений в новой музыке, апеллирующей к новым технологиям и математике.

Супергуманизация, определенная в качестве глобального цивилизационного феномена Штокхаузеном, означает прежде всего наличие множества связей разнообразных явлений современного мира, существующих по одним и тем же объективным законам.

В контексте трансгуманистической культуры зарождается такое понятие, как «технообраз», введенное в научный обиход французской исследовательницей Анной Коклен. Технологизация привела к возникновению «технологического искусства», вытеснившего прежнее понятие «текстообраза» — технообразом. Сущностное отличие одного от другого заключается в феномене интерактивности, требующем особых знаний для возможностей применения нового художественного инструментария.

Виртуализация и сетевое распространение арт-продукта приводят к его растворению в процессе сетевой передачи информации, где, в конечном счете, смешиваются ролевые позиции автора и публики. В развитии направления перформативности поворотным моментом стал феномен так называемой живописи действия, который возник в послевоенной Америке. Сам творческий акт стал публичным достоянием. Алланом Капроу, одним из теоретиков и практиков вновь зарождающегося процессуального искусства, в его статье «Наследие Джексона Поллока», опубликованной в журнале Art News, было определено новое действенное качество живописи, которое постепенно начинает доминировать над ней самой [6]. Энвайроменты[2] как форма современного искусства, появившаяся в 1960–1970-х гг. в американском и европейском авангарде, вовлекают зрителя в арт-пространство, а основная идея заключается в стремлении к слиянию с окружающей средой. Энвайроментализм в новой музыке проявлял себя в исканиях Дж. Кейджа.

Можно с уверенностью сказать, что развитие технологий, естественно-научных открытий и тенденций современного искусства шло параллельно. И если ранее вышеупомянутые теории слуховых ощущений дифференцировали созвучия в качестве консонансов и диссонансов с точки зрения эстетических представлений и физических ощущений, то в XX в. при непосредственном участии современных технологий появляется такое направление, как биомузыка. Его основной задачей становится поиск интерактивных концепций, способных связать физиологию и звуковое пространство. Сама идея биомузыки принадлежит поэту Р. М. Рильке. В его эссе The Primal Sound (1919) впервые фигурирует принцип считывания информации с мозговых извилин с помощью специального зонда, аналогичного граммофонной иголке [7, с. 95]. Далее пионеры психофизиологии Е. Адриан и Б. Мэтьюс совершили первые опыты по преобразованию электроэнцефалограммы мозга (ЭЭГ) в звук (1934). Поиск физического эквивалента

[2] Environmental art — «средовое искусство» (англ. environment — окружение, среда, спектакль с участием зрителей).

звука, соответствующего альфа-ритму устойчивых колебаний с частотой около десяти герц, регистрируемых при анализе электроэнцефалограммы мозга, приводит к попыткам найти консонирующие физиологии созвучия независимо от неоднозначных сложных исследовательских методов психоакустики.

Аналогичные опыты последнего времени связаны с выявлением особых свойств шума спектра 1/f. Шум мерцаний обладает «памятью» о своем прошлом равномерно в логарифмической шкале времени. «Розовый шум» обнаруживается в различных процессах физиологии: сердечных ритмах, в графиках электрической активности мозга, в электромагнитном излучении космических тел, а также практически в любых электронных и механических устройствах. Именно розовый шум, согласно подтверждениям многочисленных научных экспериментов, играет особую роль в деятельности человеческого разума, как на уровне его высших проявлений, так и на уровне нейронных процессов. Процесс преодоления порога восприятия тишины и звука становится для спектралистов весьма важным свойством звуковой философии.

Экология звука — это ответ на шумовую завесу сегодняшней реальности. Современное понимание этого явления представляет собой чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире. Необходимо различать акустическую экологию и экологию вслушивания: первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения, а вторая — скорее являет собой определенный угол зрения. Она отмечает индивидуальный путь каждого из нас, который необходимо совершить для очистки сознания и слухового опыта, чтобы укоренить новые музыкальные явления.

Звук как нечто реальное и ощутимое, как «естественное явление», имеющее место здесь и теперь, вызывает к жизни новый способ восприятия звукового материала, ранее исключенного из музыкальной среды или, по крайней мере, того, которым долгое время пренебрегали, это звук, рассматриваемый как явление природы. Экология вслушивания подвергает ревизии и разрушает прежние понятия, исходя из подвижного горизонта и всегда смещенной периферии, их повторяющей и дифференцирующей. Фокусирование точки вслушивания — постепенный переход от молчания к звуку, материал, на котором основываются все сочинения С. Шаррино, а также и многие композиции Л. Ноно и французских спектралистов и Х. Лахенмана. В нестабильности, которая связывает и отделяет три момента — зарождение звука, его жизнь и угасание, — сегодняшний композитор создает образ, приобретающий значение философской концепции. Неразличимое и невозможное мгновение заключает в себе последнюю вибрацию предыдущего звука и первую следующего. Парадоксальным образом, восприятие открывает философию тишины. Это явление звука носит название эпифании (epifanico)[3]. Созданная из материализации звукового образа, музыка

[3] Эпифания (от *греч.* эпифайномай — являться, показываться) — зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. Понятие эпифании (не само слово), принятое Джойсом в творчестве, он перенял у Уолтера Патера из заключения к «Очеркам по истории Ренессанса».

также призвана к созданию феноменологии невидимого и бесплотного: «Будьте молчанием, музыки на самом деле не существует». Открывая «философию молчания», Кейдж совершает истинную переориентацию музыкального искусства, повернувшегося лицом к слушателю и погружающего его во внутреннее пространство самого звука.

Граница между звуком и молчанием оживляется томительным ожиданием, напряжением, посредством которого слушатель различным образом воспринимает себя самого, когда музыкальные звуки совпадают с физиологией: дыханием, исполненным выразительной и многозначной тишины, наполненной воздухом.

В данном контексте диалог слушателя и композитора представляет собой еще один парадокс и носит, скорее, характер обмена энергией: диалог склоняется к молчанию. Тот, кто говорит, получает энергию молчащего, тот, кто молчит, — неудержимый источник чувства [8, с. 200].

Для новой музыки постериализма именно слуховая экология становится безусловной ценностью музыкального искусства. Перечислим ее атрибуты в композиторском творчестве.

1. Высочайший порог звуковой чувствительности: эта тенденция прослеживается и в «Новой сложности», где используется предельно структурированный широчайший динамический спектр, и у спектралистов, которые вводят нюанс «из тишины» от нулевой громкости, и для Л. Ноно, С. Шаррино и Х. Лахенмана.

2. Повышенное внимание к микроскопическим звуковым элементам, к мельчайшим нюансам изменения звучности.

3. Тишина как полноправный звуковой материал приобрела эстетическую «законность» в творчестве Дж. Кейджа. Далее она фигурирует в более ограниченном «радиусе действия» у Ноно, Шаррино, Лахенмана и других. Особую ценность приобретает сам процесс возникновения звука, его «эпифания».

Тимоти Мортон, американский философ, представитель так называемого объект-ориентированного движения в современной философии и гуманитарных науках, говоря о восприятии современного искусства, в частности минимализма, пишет о «диафрагмальном чувстве» [9], о предварительном «зондировании» произведения искусства. Именно в минимализме, где нередко отсутствует «рамка», отделяющая произведение искусства от реальности, и визуальные арт-объекты зачастую не выделяются на фоне белой стены, особенно важным является это «диафрагмальное чувство». Не менее значимо оно и при восприятии «музыки тишины» и музыки из тишины.

Разработка особой стратегии слухового восприятия была предпринята Л. Ноно в его уникальном с точки зрения замысла и жанра произведении «Прометей» (1984), обозначенном автором как «Трагедия слухового восприятия». Далее эта стратегия получила свое развитие в идеях Лахенмана и отдельных положениях эстетической теории, в принципах «освобожденного восприятия». Невероятная тонкость акустических трансформаций, взаимовлияний и дополнений живого и электроники в музыке Ноно определили отправную точку творческих идей и для Шаррино в опере «Персей и Андромеда». «Тишина», получившая концептуальное значение в творчестве Ноно, особая стратегия «экологии слушания»

оказалась чрезвычайно актуальной для композиторов новой музыки и во многом определила развитие постструктурализма в целом.

Таким образом, очевидно, что в системе ценностей новой музыки постсериализма, наряду со стремлением к новизне и провоцированию слушательского восприятия, не менее важным становится стремление к акустической экологии и тишине. Между этими двумя полюсами современной цивилизации и существует новая музыка, отражающая специфические особенности реального мира через художественные концепты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Штокхаузен К.* Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (отрывки интервью из книги «К космической музыке») // Слово композитора. Сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 51–56.

2. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.

3. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке / Пер. Д. Шутко // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. Ред-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.

4. *Grisey G.* Did You Say Spectral? / Trans. Joshua Fineberg // Contemporary Music Review 19. 2000. № 3. P. 1–3.

5. *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции / Пер. с франц. Ю. Пантелеевой // Слово композитора. Сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 22–35.

6. *Kaprow A.* The Legacy of Jackson Pollock (1958) // Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.

7. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Massachusetts institute technology, 1999. 95 p.

8. *Porzio M.* Metafisica del silenzio. John Cage // L'oriente e la nuova Auditorium edizioni. Milano, 1995.

9. *Morton T.* Ecology as text, text as ecology. URL: http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366 (дата обращения: 10.06.2015).

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК 659; 792.8

Л. К. Франева

ФОРМИРОВАНИЕ ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВАХ ЧЕРЕЗ АБОНЕМЕНТЫ И КЛУБЫ ДРУЗЕЙ

Анализ взаимоотношений организаций исполнительских искусств со зрителем уже давно находится в поле зрения различных исследователей: социологов, экономистов, историков театра, культурологов, крупнейших театральных деятелей [см.: 1, 2]. Особую актуальность эта проблематика приобрела в последнее время в связи с бюджетной реформой, когда организации исполнительских искусств могут обеспечить дополнительное финансирование почти исключительно за счет доходов от собственной деятельности, формируя зрительскую аудиторию и налаживая связи с бизнес-сообществом. Сделать это возможно, используя мировой опыт по продвижению культурных услуг.

По словам Ф. Котлера, первую абонементную кампанию в исполнительском искусстве в США в 1966 г. начал «New York City Ballet», инициатором создания которого был художественный руководитель труппы Джордж Баланчин и Линколн Кёрстайн [см.: 3]. В первый же год число зрителей, купивших абонементы, составило 28000 человек. Полученный импульс способствовал возникновению многочисленных новых профессиональных танцевальных трупп, причем всякий раз их деятельность начиналась с активной кампании по привлечению покупателей абонементов. Этому примеру последовали симфонические оркестры и оперные театры, и вскоре абонементные кампании стали неотъемлемой составляющей деятельности любой театральной и концертной организации по формированию своей аудитории.

Подход к абонементам с маркетинговых позиций отличается нацеленностью на анализ восприятия зрительской аудиторией продуктов исполнительского искусства путем выявления различных сегментов этой аудитории и разработки для каждого из них своего маркетингового плана. Основными доводами в пользу абонементных программ для зрителя являются следующие: вовлеченность в искусство и художественный процесс, скидки, приоритет при выборе места, привилегии при обмене билетов, возможность познакомиться с артистами в ходе специальных мероприятий,, купоны на скидку в близлежащих ресторанах, специальные лекции и другие образовательные мероприятия, позволяющие больше узнать о культурном продукте организации.

Выгоды абонементных программ для театральной или концертной организации в следующем:

– формирование понимающего репертуар зрителя дает художественному руководителю больше свободы для экспериментирования, чем в случае только покупателей разовых билетов;

– привлечение и возобновление покупателей абонементов стоят организации искусства значительно дешевле, чем привлечение покупателей разовых билетов на каждую новую постановку;

– поступление денежных средств от продажи абонементов за несколько месяцев до начала сезона позволяет организации выравнивать динамику своих доходов в течение межсезонья.

Основные приемы абонементной политики сводятся к следующему:

1. Проведение регулярных опросов среди покупателей абонементов с целью выявления что именно в абонементной политике театра особенно ценно для зрителя: скидки, возможность выбора места, различные бонусы и привилегии.

2. Предложение покупателям абонемента таких мероприятий как: знакомство с артистами, присутствие на генеральных репетициях и прогонах, лекции, мастер-классы, дискуссии.

3. Успешная абонементная компания зависит от слаженной работы сотрудников всех уровней. Самая большая часть работы ложится на сотрудников маркетингового отдела. Специалисты по маркетингу должны осуществлять сегментацию покупателей абонементов в разрезе:

– числа абонементов, подлежащих продлению,

– числа клиентов редко посещающих представления,

– числа «спонтанных»зрителей.

4. Все детали продажи абонементов должны быть заранее оговорены ради увеличения численности публики.

5. Перед началом продажи абонементов на следующий сезон рассылка писем всем новым покупателем абонементов, в которых указаны все возможные поощрения и бонусы, которые могут заинтересовать их. Организация должна регулярно опрашивать своих нынешних и бывших абонентов, чтобы выяснить:

– на какой цикл был куплен абонемент;

– как клиент оценивает качество и значимость выгод абонемента; — почему бывшие клиенты решили отказаться от продления своих абонементов;

– почему был куплен именно данный абонемент;

– каковы общие впечатления клиента о спектаклях включенных в абонемент.

Опрос может проводиться по почте, по телефону, с использованием интернета. Результат лучше зафиксировать в виде таблиц, структура которых отражает число лет, в течение которых продлевались абонементы и сегментацию аудитории. Критерии качества услуг определяет потребитель, а руководство должно ориентироваться на их критерии. Идеальной ситуацией в этом плане является создание базы данных зрительской аудитории, на основании анализа покупок которой можно формировать сегментацию аудитории и работать с каждым сегментом по отдельному маркетинговому плану.

Как показывают результаты исследования нескольких десятков театров США, система абонементов постепенно теряет свою привлекательность. Так, более половины театров зафиксировали снижение численности владельцев абонементов в конце 90-х г. г. При этом роста посещаемости удалось достичь благодаря росту групповых продаж и продаж разовых билетов. К основным причинам отказа от абонемента относятся: нежелание заранее связывать себя обязательствами, стремление ходить только на определенные концерты по собственному выбору, ограниченные возможности распоряжаться собственным временем и слишком высокий уровень финансовых обязательств.

Не упуская из виду интересы потенциальных, нынешних и «отпавших» покупателей абонементов, театральные и концертные организации стремятся найти альтернативы сезонным абонементам и тем самым увеличить численность аудитории и повысить степень ее преданности.

Среди возможных альтернатив в мировой практике исполнительских искусств используют: мини-абонементы, гибкие схемы, членство и групповые продажи.

Мини-абонементы (абонементы не на полный комплект сезонного абонемента) могут обеспечить зрителям ряд выгод. Во-первых, купив мини-абонемент, человек, не желающий или не имеющий возможности ходить на все мероприятия полного абонементного цикла, получает шанс посетить ограниченное число мероприятий, соответствующее его желаниям и возможностям. Во-вторых, мини-абонементы можно разрабатывать для определенных типов репертуара — например, для концертов фортепианной музыки, для концертов классической или современной музыки и т. п. Это способствует привлечению потенциальных клиентов с конкретными интересами и облегчает задачу для тех, кто вынужден делать выбор между несколькими десятками различных программ. В-третьих, мини-абонементы могут разрабатываться в соответствии с характеристиками образа жизни определенных групп потребителей (после того как в буклете одного американского театра появилось объявление о специальном цикле для одиноких мужчин и женщин с буфетом после спектаклей, мини-абонементы были распроданы за неделю).

Мини-абонементы эффективны для организаций, репертуар которых в течение всего сезона достаточно разнообразен. Для организаций с более ограниченным предложением лучше подходят такие альтернативы, как гибкие схемы и членство.

Гибкие схемы (концерты по выбору покупателя).

Некоторые американские театральные и концертные организации просят своих зрителей отбирать программы и даты заранее, другие предлагают заблаговременно купить абонемент, а выбор программ и дат оставить на более удобное время с учетом того обстоятельства, что клиентам будут предоставлены лучшие свободные места из числа доступных на момент звонка. В рамках гибких схем комплект может включать скидки и другие специальные выгоды в близлежащих ресторанах. Когда подходит время продления абонемента, участникам программы предлагают либо возобновить тот же комплект, либо купить новый, предполагающий более высокий уровень вовлеченности в деятельность организации.

Организации могут также поощрять покупателей гибких схем и мини-абонементов к посещению мероприятий с менее традиционным репертуаром. Так, покупателям билетов по гибкой схеме можно предложить солидную скидку на те или иные дополнительные мероприятия. Такая тактика пробуждает у многих клиентов желание ознакомиться с менее популярными программами и малознакомыми стилями.

Членство. Еще более гибкой и свободной альтернативой сезонному абонементу является членство. Вместо того чтобы платить за определенное количество посещений в течение еще не начавшегося сезона, человек платит годовой членский взнос, дающий ему, во-первых, право на скидку на спектакли по его выбору и, во-вторых, возможность покупать билеты до того как они становятся доступны широкой публике.

Групповые продажи. Групповые посещения мероприятий могут устраиваться для неофициального общения или сбора средств; они могут преследовать также образовательные цели. Многие организации, корпорации и учебные заведения приурочивают свои мероприятия к событиям театральной или концертной жизни. Многие люди, не имеющие привычки ходить в театры и на концерты, чувствуют себя спокойно и комфортно, оказавшись в кругу друзей.

Рассмотрим какие из этих видов абонементов наряду с сезонным или другие маркетинговые приемы используются сегодня в российских театральных и концертных организациях для формирования зрительской аудитории. Сразу же отметим что практика использования сезонных абонементов была номинально довольно распространенной еще во времена дорыночных реформ в деятельности советских филармонических организаций и отдельных музыкальных театров. Но в то время она носила в основном информационный или заявительный характер, зрительское восприятие не было предметом изучения организаций исполнительских искусств. Сегодня использование сезонных абонементнов в российских организациях исполнительского искусства осуществляется с целью формирования лояльного, постоянного зрителя. Но пока это мало распространенное явление. Исключение составляют два музыкальных санкт-петербургских театра оперы и балета (Мариинский и Михайловский) и богатый опыт последних лет свердловской филармонии, о чем свидетельствует информация, размещенная на официальных сайтах этих организаций.

1. На сайте санкт-петербургского Мариинского театра оперы и балета в 2014–2015 г., в 232-м сезоне, зрителю предлагалось 36 абонементов (в том числе 4 — семейных и 3 — для детей от 7 лет), а уже в 2015–2016 гг., в 233-м сезоне — 50 абонементов [4]. Помимо абонементного пути формирования зрительской аудитории открытие в 2013 г. Новой сцены (Мариинский-2) позволило театру начать активную культурно-просветительскую деятельность своей будущей аудитории. Было предложено несколько образовательных программ для детей и молодежи, которые с успехом проходят на протяжении второго сезона. Это и камерные концерты-занятия для малышей, рассказы о театре и экскурсии по закулисью для учащихся начальной и средней школы. Такая возможность даёт молодым зрителям погрузиться в мир оперы и балета через циклы лекций лучших музыковедов,

театроведов и композиторов Петербурга. Кроме того, свое продолжение получат такие полюбившиеся зрителям абонементы, как «Академия юного театрала», «Студенческий абонемент», а также абонементы «В Мариинский театр всей семьей», «Легенды и сказки на сценах Мариинского театра», «Сказка в Мариинском театре». Особенно интересным является проект «Театральный урок в Мариинском» — уникальный по масштабу охвата и интенсивности содержания проект, реализуемый театром при поддержке Правительства Санкт-Петербурга, и ориентированный на десятиклассников всех школ города. Ежегодное число участников проекта — от 22 до 26 тысяч человек. Театральный урок состоит из экскурсии по закулисной части Мариинского-2, командного творческого задания — создания собственного макета театральной постановки.

2. На сайте санкт-петербургского Михайловского театра оперы и балета в 2015 г. помимо сезонных абонементов зрителю можно впервые сформировать свой абонемент (вариант гибкой схемы), выбирая из четырех комплектов любимые спектакли (на 2 балета и 2 оперы (концерта) и получив скидку 20%) [5].

Помимо этого последние пять лет в театре осуществляется также формирование зрительской аудитории по линии образовательных программ. Так, в рамках «воскресной программы интеллектуального досуга» проводятся лекции по истории искусств с привлечением филологов, фольклористов, антропологов филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, профессоров Санкт-Петербургской Академии театрального искусства, научных сотрудников Российского Института Истории Искусств.

В Михайловском, так же как и в Мариинском театре используется система членства. Но в отличие от Мариинского театра, где практикуется так называемая внешняя модель членства — сеть зарубежных «Обществ друзей Мариинского театра», в Михайловском театре используется внутренняя модель членства, где общество друзей Михайловского театра существует как внутреннее подразделение отдела развития. Клуб друзей — одна из составляющих фандрейзинговой стратегии театра, который на базе системы членских взносов объединил людей, интересующихся творческой жизнью театра.Членам клуба друзей предлагаются:

– предварительные продажи билетов,
– встречи с руководством театра и артистами,
– посещение репетиций,
– экскурсии;
– творческие встречи;
– лекции;
– приглашение на праздники.

3. Весьма интересен опыт формирования зрительской аудитории в концертном зале свердловской филармонии, которую можно по праву отнести к лидерам отрасли исполнительского искусства по многообразию приведенных выше маркетинговых приемов [6].

3.1. Прежде всего это набор разных абонементов:

– сезонные абонементы на серию из 3–6 концертов (около 40)

– личный филармонический абонемент (существует с 1994 г.) — единый билет на 5 или более посещений филармонии по выбору зрителя;

– суперабонемент — возможность забронировать место в зале на все концерты полусезона: сентябрь-январь или февраль-июнь. Его преимущества: постоянное место на все концерты, возможность посещения значительных событий.

3.2. Личный абонемент и суперабонемент разработаны для членов Екатеринбургского филармонического собрания, одного из членов Лиги друзей филармонии, сообщества слушателей, которые хотят быть причастны к жизни филармонии и ее проектам, объединяющее меломанов Екатеринбурга и Свердловской области. Лига — совокупность различных клубов и общественных объединений, созданная в 1998 г. Это, помимо филармонического собрания (основанного в 1991 г.), Органный клуб, которому уже более 10 лет, и филармонический дамский клуб (образован в 2012 г.) и клуб лидеров Лиги, и клуб волонтеров и др. К задачам Лиги относятся:

a. распространение в обществе информации о миссии, деятельности и проектах филармонии;
b. содействие просветительской и образовательной работе филармонии;
c. привлечение широкой публики на концерты;
d. привлечение дополнительных средств на программы и деятельность филармонии;
e. продвижение идей меценатства и волонтерского движения в области культуры.

Членство в Лиге подтверждается каждый сезон покупкой одной из форм абонемента, а также внесением благотворительного взноса в поддержку деятельности филармонии.

3.3. Создание базы данных слушателей — по состоянию на 2012 г. в базе слушателей Лиги 36506 человек, владельцев пластиковых карт — 21180, пользователей онлайн-кассы — 10500.

3.4. Но самым интересным и масштабным проектом в сфере формирования зрительской аудитории можно считать создание виртуального концертного зала (ВКЗ) Свердловской филармонии. Это социальная инициатива Свердловской филармонии, направленная на преодоление цифрового неравенства между «центром» и «периферией», на повышение качества жизни всех жителей Свердловской области, вне зависимости от места проживания, социального и имущественного статусов. Проект ориентирован на работу с «коллективным», организованным слушателем через создание сообществ, небольших объединений любителей музыки — «Филармонических собраний». Они формируют и планируют собственный график трансляций («виртуальный» концертный сезон) из предложенных филармонией, с учетом пожеланий и предпочтений участников. Наибольшим успехом пользуются детские образовательные программы.

Партнером в реализации проекта выступает библиотечная система Министерства культуры Свердловской области. «Виртуальные» концерты проходят в читальных залах библиотек, где совместными усилиями проложены линии доступа в Интернет, установлены видеопроекторы и звуковые системы.

Отдельное направление деятельности ВКЗ Свердловской филармонии — организация онлайн-трансляций в учреждениях социальной защиты Свердловской

области («Мини-залы»). Проект позволяет пациентам учреждений социальной защиты (интернатов для престарелых и инвалидов) войти в филармоническое сообщество и наравне с другими слушателями получать услуги в сфере музыкального искусства.

На сегодня «Филармонические собрания» созданы в 23 муниципальных образованиях, расположенных на расстоянии от 100 до 500 км от областного центра, и в 7 учреждения социальной защиты Свердловской области.

Рассмотренные направления формирования зрительской аудитории на примере двух петербургских музыкальных театров и свердловского концертного зала определяет множество различных траекторий развития организаций исполнительских искусств. К ним относится и разнообразие абонементных предложений, и система членства, и пока мало освоенное (кроме одной, свердловской филармонии) создание базы данных зрительской аудитории, не говоря уже о возможностях виртуальной трансляции исполнительского искусства. От того, как быстро менеджеры организаций исполнительских искусств смогут внедрять эти маркетинговые приемы, будет зависеть формирование подготовленной, лояльной зрительской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апфельбаум С., Игнатьева Е.* Связи с общественностью в сфере исполнительских искусств. М.: Классика — XXI, 2003. 140 с.

2. *Алексеев А., Божков О., Дмитриевский В., Докторов Б., Кессельман Л.* Зритель в театре: Социологические исследования театральной жизни. М.: ВНИИИ, 1981. 336 с.

3. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. М.: Классика — XXI, 2004. 688 с.

4. Официальный сайт Мариинского театра оперы и балета: URL: http://www.mariinsky.ru/playbill/subscriptions/2015_2016/ (дата обращения 30.07.2015).

5. Официальный сайт Михайловского театра оперы и балета: URL: http://www.mikhailovsky.ru/buy_now/build_your_subscription/ (дата обращения 30.07.2015).

6. Официальный сайт Свердловской филармонии. URL: http://www.sgaf.ru/ldf/ (дата обращения: 30.07.2015).

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 7.0; 791; 792. 0; 792.9

А. В. Константинова

«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ»: ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕАТР ДОРЕЖИССЕРСКОЙ ЭПОХИ (к истории русского театра первой половины XIX в.)

«Волшебная опера-баллада», «романтическая мелодрама», «мифологическое представление», «великолепный спектакль»[1]... Все это — из словаря русского театра, где хореографическое, вокальное и драматическое искусства, декорационные и механические эффекты в первой половине XIX в. достигли той степени развития, которая позволяла говорить со зрителем декоративно совершенным языком. Тогда же в русском придворном словаре появляются «tableaux vivants» (фр. «живые картины») и быстро становятся не просто чрезвычайно «модным словечком» — но явлением, воплотившим в себе нечто вроде апофеоза придворной, а затем и театральной зрелищности.

* * *

Родство пластического изобразительного и пластически-временного театрального искусства признавали философы, поэты, историки, теоретики и практики театра самых разных эпох. Филострат Младший[2] видел сходство живописи и драматической поэзии в их способности «невидимое делать видимым; ведь поэты выводят на сцену перед нами воочию богов и все то, в чем есть важность, достоинство и очарование; также и живопись передает нам в рисунке то, что поэты выражают в словах» [Цит. по: 1, с. 16]. Г. Э. Лессинг в своем знаменитом «Лаокооне» предлагал: «драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи» [2, с. 4]. «Дочерьми танца» называл А. Шлегель изобразительные искусства

---

[1] «Великолепным спектаклем» в самом начале XIX в. называли гармоничную совокупность многочисленных механических трюков, декорационных эффектов, волшебных превращений в театральном представлении. К 1830-м этот термин формализуется, уже не характеризуя постановку в целом, а обозначая ее «ударную» часть (чаще финал) с участием большого количества статистов, танцами, шествиями, балетом, сценическими эффектами.

[2] Флавий Филострат Младший (2-я пол. III в.) — древнегреческий писатель, софист (представитель «второй софистики»). Жил в Риме. Автор сборника «Картины», который содержит описания произведений эллинистического и римского искусства.

и рассматривал античный «мимический танец» как «древнейшее искусство среди тех, которые воспроизводят мир в зримых формах» [Цит. по: 1, с. 59]. Званием «пластического художника» почитал актера А. Н. Островский[3].

Диалог этих двух видов художественной образности осуществлялся еще в пратеатральных формах, где не было актерской роли в ее современном понимании. Например, в зрелищах, подобных описанной Апулеем во II в. н. э. череде «живых иллюстраций» к тексту известного мифа о суде Париса, очевиден приоритет изобразительной композиционности[4]. Знаково-символические формы, имеющие древнейшие ритуальные корни, оказались удивительно живучими: их унаследовала средневековая мистерия, призванная «представлять божественное, идеальное, оперируя формами земными, чувственными, изобразительными и не допуская их превращения в формы, адекватно изображающие реальность» [1, с. 23]. В рамках христианской этики Средних веков сценическое искусство «было обречено на компромисс, который и находило на пути аллегорическом, символическом, эмблематическом» [1, с. 23].

Позднее, в эпоху барокко, когда «любое явление действительности становилось в ткани художественного произведения знаком, значение которого определял сам художник», чрезвычайно популярным стал жанр эмблемы, «в котором сочетались живописное изображение и слово. Первое было знаком, второе выражало значение» [3, с. 209]. Эмблематичность барочного искусства отразилась в «фигурах» и «живых картинах» школьного театра, которые, несомненно, отличались от одноименного вида зрелища более позднего исторического периода.

В 1766 г. увидел свет уже упомянутый, многократно цитируемый теоретический труд, свидетельствующий о родстве театрального и изобразительного искусств: трактат Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Позднее (1803) И. В. Гете, занимавшийся театром и как теоретик, и как практик, утверждал: «Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами» [3, с. 714].

Начало XIX в. в России ознаменовало эпоху, когда «знаковое поведение вторгается в разнообразные сферы повседневного быта, вызывая его театрализацию» [4, с. 202]. Театр не мог не стать «энциклопедией» этих знаков, поз и жестов, фиксирующих историческую, художественную, нравственную ценность человеческих поступков в соответствии с критериями классицистического «высокого» амплуа. «Окружающая человека жизнь воспринималась как бы с двух точек зрения: театральной и реально бытовой. То, что оценивалось как высокое, значимое, “правильное”, имеющее историческое значение, переводилось на язык театра, который мощно вторгался в каждодневную жизнь. Все же “неважное”, бытовое, остававшееся за пределами театрализации, как бы не замечалось. <...> “Исторический поступок” был так же связан с жестом и позой, как “историческая фраза” — с афористической формой» [5, с. 204].

---

[3] См.: *Островский А. Н.* Записка о театральных школах / Островский А. Н. Статьи о театре. Записки. Речи. Письма / Полное собр. соч. Т. XII. М.: Художественная литература, 1952.

[4] См.: *Апулей.* Золотой осел // Золотой осел. СПб.: Лениздат, 1992. С. 4–196.

Картинность, заимствованная театром из придворной жизни, воплотилась в «живых картинах», надолго занявших свою нишу в русской зрелищной культуре.

* * *

Словосочетание «живая картина» весьма разнообразно трактуется: в этом легко убедиться, ознакомившись с исторической, художественной, театро-, искусство-, прочей «-ведческой» литературой или сетевыми источниками. «Живыми картинами», оказывается, могут быть названы эстетические, религиозные и даже социальные явления самого широкого временного диапазона — от очаровательно наивных средневековых итальянских presepio до сомнительной эстетической ценности фотоколлажей Ольги Тобрелутс.

Согласно Энциклопедическому словарю Брокгауза и Эфрона, «живые картины — *составленные из живых лиц группы*, в подражание писанным картинам или скульптурным произведениям» [6]. Справившись в Интернете, можно получить такое определение: «*синтетический вид творчества*, особо популярный в период широкого распространения просветительского классицизма (XVIII — нач. XIX в.). Компоновались из натурщиков-актеров (обычно на темы известных произведений искусства), являясь своеобразными *статическими мини-спектаклями*» [7]. На другой интернет-странице [8] читаем: «живые картины — *популярное молодежное бальное развлечение* конца XVIII — начала XX в., особенно распространено оно было на семейных балах и вечерах». Ю. М. Лотман обозначает «живые картины» как *«вид зрелищ»*, *«спектакли*, действие которых составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамическими позами неподвижных фигур» [5, с. 199]. И, наконец, «Словарь театра» П. Пави дает наиболее развернутое определение: «*мизансцена*, когда один или несколько актеров застывают в выразительных неподвижных позах, подобных тем, что мы встречаем в скульптуре или в живописи. Этот *прием* можно обнаружить уже в Средние века и эпоху Возрождения, но широкое употребление и теоретическое обоснование он получает главным образом в XVIII в. Этот прием становится *жанром*, который находит своего приверженца в лице Дидро... Живая картина стоит у истоков бытоописательской драматургии, схватывающей жизнь в ее повседневной реальности и представляющей посредством жанровых картин совокупность исполненных пафоса человеческих образов. Предполагается, что неподвижность в зародыше содержит в себе движение и обладает внутренней выразительностью.

Живая картина более подходит для фиксации situations и conditions, чем действий и характеров... сегодня прием “моментального снимка” существует прежде всего как *элемент сценической практики*» [9, с. 174].

Очевидно, что пограничное положение между искусством как ремеслом, светским развлечением и ритуалом, которое занимают «живые картины» в сфере культуры, провоцирует расплывчатость представлений и формулировок. «Вид зрелища» — бесспорно, а более конкретной формулировке «живые картины» сопротивляются.

* * *

Утверждать, что «живые картины» явились для россиян в начале XIX в. исключительно привозной иностранной модой, было бы неверно. Определенно, в русской культуре этот вид зрелища наследовал упомянутому приему показа аллегорий, эмблем, геральдических сюжетов в школьном и домашнем театре, «фигурам» петровских маскарадов.

Напомним: модой на «tableaux vivants» (фр. «живые картины») французский двор был обязан знаменитой Жанлис[5] (1746–1830) и ее соавтору, не менее знаменитому создателю «Свободы на баррикадах», живописцу Давиду. Молодая графиня, которой герцог Шартрский поручил воспитание своих детей, «учила, забавляя, посредством волшебного фонаря, домашнего театра и проч.» [6]. Педагогические опыты известной в скором будущем писательницы включали и подражания живописным или скульптурным произведениям, составленные из живых лиц.

Эмблематичность барокко, ампирная псевдоантичность, просветительская назидательность слились воедино, чтобы породить вид зрелища, ставший немыслимо популярным в России более чем на столетие (при том что речь идет об историческом периоде, когда театральное искусство в принципе не считались занятием почтенным, увлечению «tableaux vivants» в России активно способствовал двор с членами императорской семьи во главе). Мода, введенная Жанлис во Франции, в очередной раз[6] «реабилитировала» вид творчества, родственного сценическому, — и он стал настоящей страстью при европейских дворах.

Свидетельством тому служит, например, стихотворение В. А. Жуковского «Лалла Рук» (1821):

...Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;

---

[5] Жанлис (Genlis), Мадлен Фелисите Дюкре де Сент-Обен (1746–1830), графиня, французская писательница. Писала сентиментальные романы из жизни светского общества, часто на исторические темы. Произведения Жанлис, легко и увлекательно написанные, с отчетливо выраженной нравоучительной тенденцией, были в свое время очень популярны, в том числе и в России.

[6] Например, А. Аникст приводит документальные свидетельства того, что в начале XVII в. при дворе короля Якова (Англия) уже были популярны роскошно декорированные и костюмированные любительские спектакли («маски»), в которых участвовали царственные особы и высшая знать: «их не очень затрудняли лицедейством, и считалось достаточным, если они выучивали красивые стихотворные речи, написанные кем-нибудь из поэтов. Маски были то пасторальными, то аллегорическими, иногда теми и другими вперемежку». Вряд ли участники «масок» могли демонстрировать какие-либо выдающиеся пластические находки, но преобладание визуального (сближающего с изобразительным искусством) компонента в этих представлениях очевидно. А сюжет и пластический актерский рисунок вполне могли копировать какой-либо живописный или графический источник. (См.: *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. С. 36.)

Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!..

Стихи были написаны в Германии, куда поэт сопровождал великую княгиню, жену Николая I[7], будучи ее учителем русского языка. При дворе прусского короля в честь приезда русской принцессы были поставлены «живые картины» по мотивам модной тогда поэмы английского поэта Т. Мура «Лалла Рук». Сама Александра Федоровна представляла экзотическую индийскую принцессу (чему и посвятил затем стихотворные строки Жуковский), а Николай выступал в роли ее жениха Алириса.

О другом придворном празднике, устроенном в 1822 г. в залах петербургского Эрмитажа, вспоминает В. А. Соллогуб: «В Белой зале (ныне Золотой) между колоннами поставлены были золотые рамы, в которых первые великосветские красавицы изображали произведения великих живописцев. Все это заимствовано из сокровищ Эрмитажа, так что живые копии могли соперничать с бессмертными оригиналами» [10, с. 43].

Светская пресса посвящает салонным «живым картинам» объемные статьи. Так, подробное описание сюжетов, представленных накануне нового 1830 г. у московского генерал-губернатора князя Д. В. Голицына, опубликовал журнал «Галатея». В постановке участвовала будущая жена А. С. Пушкина, юная Н. Н. Гончарова[8]: «Большая картина на среднем плане; группа, составленная из четырех персонажей; Эней повествует о своих подвигах Дидоне, с оригинальной Гвериновой картины. Карфагенская царица покоится на богатом ложе; Амур, в виде аскания, сидит у ног ее; сестра Дидоны, опершись рукою на ложе, внимает троянскому герою, который сидит на табурете, покрытом тигровой кожей. М. А. Ушакова, в образе Дидоны, была восхитительна, белый греческий хитон придавал ей величие. Н. Н. Гончарова увлекла воображение зрителей в страну очарования; кн. А. С. Долгорукой и А. С. Ланской довершили сию мастерскую картину. Громкие рукоплескания возобновлялись всякий раз, когда отдергивалась от нее занавеска» [11, с. 55–56]. «Живые картины» у князя Голицына имели такой успех, что их даже повторяли несколько раз, в том числе на святки в январе 1830 г., когда их смог увидеть и высочайший двор.

Наиболее выдающиеся из великосветских мероприятий, в программе которых присутствовали «живые картины», впоследствии становились объектом исследования историков русской культуры. Так, уже упомянутому выше празднику 1822 г. спустя почти столетие посвятил свой очерк барон Н. Врангель, и ему мы

---

[7] Шарлотта, старшая дочь Фридриха Вильгельма III, после принятия в России православия получила имя Александра Федоровна.

[8] Нельзя не вспомнить и о том, что Анна Керн, вдохновившая А. С. Пушкина на создание стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» (явная «перекличка» с уже упомянутым стихотворением В. А. Жуковского), впервые явилась перед ним в роли Клеопатры, участвуя в постановке «живых картин».

обязаны одним из самых объемных описаний «живых картин» начала XIX в. По словам автора, «любопытен сам замысел этого праздника, не раз применяемая в подобных зрелищах идея построить бутафорскую стену музея и раскрывать ряд картин, будто бы висящих на стенах, а в сущности представляющих живые группы, видимые в отверстиях рам [...] Первая картина представляла очень популярную в свое время картину Гвидо Рени “Les couseuses”, состоящую из девяти лиц. [...] вслед за первой картиной следовал романс “Анакреон и Амур” с ныне уже не находящейся в Эрмитаже картины неизвестного автора. [...] Следующая картина представляла ряд портретов. Тут был “Воин” Рембрандта в изображении графа Воронцова-Дашкова и две “Сибиллы” — Гверчино и Доминикано. [...] Третья картина была заимствована с портрета Ван Дейка “Дочери лорда Ф. Уортона”» [12, с. 218–221]. Анализируя драматургию придворного представления, Врангель обнаруживает определенную систему в чередовании сюжетов «живых картин»: «По-видимому, устроители стремились менять эффекты и не давать подряд нескольких однообразных композиций» [12, с. 221].

Сил и денег на «живые картины» при дворе не жалели. От имени «почетного вольного общника» Академии Художеств, действительного статского советника и составителя описания картин из собрания Эрмитажа[9] Ф. И. Лабенского (1780–1850) поступали в Придворную Его Императорского Величества Контору счета и рапорты, связанные с постановками «живых картин». Заботы были самые разнообразные: от распоряжения о стирке «шести тонких камчатных салфеток» [13] — до подтверждения участия в устройстве механизмов «для раздвигивания картинной рамы» и декораций «машиниста Тибо» и «декоратора Гонзаго» (с просьбой о последующей оплате работы и материалов) [14].

Последний документ входит в комплект счетов и рапортов «О расходах, связанных с постановкой 10 марта 1829 года живых картин в комнатах великих княжон». Представить, до какой степени роскошными были придворные постановки, цитируемые документы позволяют вполне: сумма расходов (только лишь по счетам от башмачника, парикмахера, костюмщика, бутафора и лампового мастера) составила 2870 рублей 15 копеек. О сюжетах семи «живых картин» (при участии наследника престола великого князя Александра Николаевича, графа Вильегорского, гг. Баранова, Фридерикса, Мерзера и Падкуля) известно лишь, что одна представляла сельский праздник, а в тематике других присутствовали персидские, испанские и древнерусские мотивы. Затем «театр, созданный для живых картин», по просьбе Ф. И. Лабенского был перенесен в помещение Эрмитажного театра, где и сохранялся какое-то время, чтобы «предупреждены были издержки, буде таковые картины еще назначены будут» [14].

Следует признать, что даже в течение дворцового периода «живые картины» не могли считаться мероприятием строго любительским, ведь к их постановке привлекались истинные профессионалы. В цитируемых выше документах фигурируют имена как знаменитого декоратора П. Гонзаго, так и «мастера бутафорских вещей Шемачева», «театрального мастера»-обувщика Фролова, «костюмщика Юрбена» и др. И впоследствии для осуществления светских постановок

[9] Galerie de l’Ermitage, gravee and trait. СПб., 1805–1809.

«живых картин» приглашались знаменитые художники, актеры, музыканты (А. Шарлемань, А. Роллер, В. Каратыгин, П. Чайковский и др.). Таким образом, в русской зрелищной культуре сформировался целый пласт «на грани» профессионального и любительского творчества.

* * *

Из дворцовых залов и аристократических салонов мода на «живые картины» быстро перенеслась на подмостки Императорских театров.

В первой половине XIX в. эрмитажное собрание живописных полотен не было доступно широкой публике. Видеть творения великих мастеров воочию могли лишь приближенные ко двору, а также те немногие, кому посчастливилось получить разрешение Министра Императорского двора или даже Высочайшее разрешение. Большинство любителей изящных искусств вынуждено было довольствоваться гравюрами, воспроизводившими более или менее точно знаменитые полотна (они издавались альбомами, публиковались в журналах, продавались поштучно). И даже после того, как в 1852 г. часть Зимнего дворца отвели именно для музейной экспозиции, «доступ сюда публики был обставлен некоторыми затруднениями: чтобы попасть в Эрмитаж, надо было запастись входным билетом, добытым из придворной конторы, и явиться в вицмундире или во фраке, при шляпе и перчатках; не соблюдать эту парадность в костюме дозволялось только художникам, получившим разрешение копировать эрмитажные картины» [6]. Очевидно, что привнесение «живых картин» в сценическую практику начала XIX в. было и чрезвычайно актуальным «информационным поводом» для зрителя, получавшего возможность «виртуальной прогулки» по залам Императорского Эрмитажа.

Живопись как одно из «высших искусств» становится популярной сценической темой того периода. В репертуаре столичных театров сменяют друг друга «Донна Серафина, или Портрет и подлинник», «Адвокат, или Любовь-живописец», «Две говорящие картины», «Крепость Магдебург, или Арестант-живописец» и даже «Последний день Помпеи». Как постановочный прием в спектаклях встречается если не «живая картина» в каноническом варианте, то ссылка на знаменитое живописное произведение и т. п.

Так, в спектакле по пьесе Г. де Пиксерекура «Польдер, или Амстердамский палач» (постановка в Санкт-Петербурге — 1829 г.) картины фламандских мастеров становятся своеобразной «точкой отсчета» первого и третьего действий: «Поднявшийся занавес открывает картину народного голландского праздника: кругом столы; за ними в различных положениях едят, пьют, играют, курят табак; вдали танцуют; всякая группа отдельно, изображает какую-нибудь комическую сцену. Сцены сии расположены большею частию по картинам Фламандской школы, Геньера, Остада и пр.» [см.: 15].

В переделке Н. В. Всеволожского «Две говорящие картины» (1820) два персонажа, вырезав лица в собственных портретах, стоящих на мольбертах в студии художника, прячутся за холстами, a parte комментируют действие и обнаруживают себя в нужный момент. Комедия завершается словами: «...Ну, теперь

я не дивлюсь; говорят, что и у стен есть уши; что же тут мудреного? У нас и картины говорят!» [см.: 16].

«Живые картины, или Чужое хорошо, а свое дурно» А. А. Шаховского (драматическая пословица-водевиль в одном действии с большим дивертисментом, картинами и портретами, составленными из живых людей) впервые были представлены на петербургской сцене 8 января 1821 г. «“Здесь являлось несколько живых картин, устроенных в глубине театра, в разном роде и несколько портретов на авансцене”. Сюжет водевиля состоял в осмеянии мнимых знатоков, которые осуждали творения русского живописца, противопоставляя ему иностранные образцы. Хозяин-меценат пригласил их на выставку. После того как все полотна были подвергнуты критическому разносу, оказывается, что это не живопись, а живые картины, а портрет хозяина — он сам» [6, с. 200]. Рукопись пьесы [см.: 17], к сожалению, содержит мало ремарок и не дает четкого представления о специфике постановки эпизодов-картин. Можно лишь понять, что сюжет одной из картин — балет, другой — «деревенская пляска», а трое из персонажей изображают собственные портреты. «Ради бога, не шевелитесь!» — напутствуют «живописных» персонажей — следовательно, полная неподвижность служит основным условием мизансцен-картин. Картины и портреты закрыты тканью, их открывают поочередно и закрывают после просмотра. Затем все занавесы открывают разом, и следует единственная ремарка: «картины приходят в движение». Ни о характере движения, ни о том, что происходит далее с участниками групповых картин, неизвестно. По следующим репликам понятно лишь, что персонажи-портреты обнаруживают себя и включаются в общий разговор.

Интермедия-водевиль в одном действии «Восковые фигуры, или Волшебная механика» (А. А. Шаховской) рассказывает о том, как некий Тинтон (обозначенный в списке действующих лиц как «показывающий восковые фигуры»), переодетый волшебником-механиком, помогает одурачить родителей прелестной Лизы и получить у них согласие на брак дочери. Суть пари в том, что восковые фигуры (загримированные актеры) якобы посредством «волшебной механики» могут двигаться, говорить и даже разыгрывать сцены из знаменитых трагедий и комедий, в том числе иностранных. Здесь ремарки чуть более пространны: «ударяет в ладоши, занавес раскрывается, и видны актеры и актрисы в положении сцены, которую хотят представлять». Тинтон «делает движение палочкой, актеры оживают, и сцена идет, по окончании сцены Тинтон машет палочкой, они входят на свои места и становятся неподвижно» [см.: 18]. Какие-либо ссылки на сюжеты или названия пьес, сцены из которых представлены «восковыми фигурами», в рукописи отсутствуют, но «Репертуарная сводка» указывает, что 14 ноября 1825 г. в спектакле «на русском языке были исполнены сцены из трагедии “Семирамида” и комедии “Оборотни”» [19, с. 463].

Упомянутые источники[10], безусловно, не исчерпывают весь объем драматических произведений, использовавших «живую картину» как драматургический прием или элемент сюжета. Здесь уместно вспомнить и «Ревизора» Гоголя, и «Ярмарку тщеславия» Теккерея.

---

[10] Отдел редких изданий и рукописей Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

* * *

Театральные «живые картины» разрешалось показывать в дни Великого поста, когда демонстрация любого другого лицедейства была под строгим религиозно-этическим запретом. Издается даже высочайшее разрешение, в котором дирекции Императорских театров дозволялось пользование копиями с картин из собрания Эрмитажа [20] в целях организации великопостных концертов, объединявших музыку и «живые картины». Такие концерты становятся традиционными, активно посещаемыми. Их широко комментирует пресса, в частности — газета «Северная пчела».

В 1837 г.: «Уже четвертую зиму концерты Театральной дирекции, во время Великого поста, сопровождаются *живыми картинами*, и, если не ошибаемся, о них еще не было говорено ни в одном из петербургских журналов. <...> В нынешнем году живые картины представлялись на двух театрах: на Михайловском по старой методе, по которой обвешан картинами весь грунт (fond) сцены; на Большом — по новой, представляя публике в обширной рамке, расположенной посреди сцены, восемь картин одну за другой. В Михайловском театре поражает общий эффект, производимый открытием всех восьми картин в одно время; в Большом пленяет тщательное исполнение и совершенство их освещения. Грунты картин Большого театра производят более эффекта, нежели грунты Михайловского: они там более оттенены и поставлены далее, нежели на Михайловском. Желательно было бы также, чтобы г. Роллер, которому принадлежит вся хвала, драпировки не писал, но, где нужно, употреблял сукно или шелковую материю. Яркий свет ламп бросает на расписанную клеевыми красками холстину какую-то сероватую пыль, от которой исчезают все планы. Недостаток этот отчасти уже устранен в Большом театре, и можно надеяться, что к будущему году живые картины будут доведены до возможной степени совершенства» [21].

В 1838 г.: «...лучшим украшением этих концертов служили *живые картины*, принимая это слово в обширном его значении. Прекрасными картинами Петербург богат. Говоря о живых картинах, которые мы видели на сцене, мы не можем не поблагодарить г. Андрея Роллера за постановку некоторых картин К. П. Брюллова: “Семейство Корреджия”, “Эдип и Антигона”, “Пуферани”, “Доменикино и Пуссен”, “Девушка перед зеркалом”. Картины эти, превосходно поставленные и мастерски освещенные, были осыпаны единодушными рукоплесканиями, и г. Роллер удостоился вызова. Легкие, воздушные, грациозные вальсы Штрауса сопровождали на этот раз представления картин, в замену прежних поседелых симфоний. При звуке этих упоительных, волшебных вальсов, разыгрываемых отличным оркестром нашим, под предводительством магического смычка г. Лядова, молодые люди едва могли усидеть в креслах: им ужасно хотелось отправиться в ложи и ангажировать сидевших там живых картин. Мы также заметили, что печальная *Антигона*, забыв о Фивах и Полинике, и резвая *Ундина*, несмотря на неверность своего рыцаря, страх как хотели повальсировать и с трудом могли удержаться в своих рамках» [Цит. по: 22, с. 155].

Тема не утратила актуальности и к 1844 г.: «Хотим мы обратить внимание на концерты, данные в посту Театральною дирекциею. <...> Крайние ряды и первые ряды кресел наполнены, большею частию, охотниками до живых картин,

рамою которых служат всегда два-три вокальных или инструментальных нумера. <...> Обыкновенно такой концерт состоит из двух половин по четыре (иногда по три) нумера в каждой, включая сюда увертюру и шестнадцать живых картин, показываемых по восьми, после каждой части. <...> Но главное украшение всех этих концертов, как мы уже сказали, составляли *живые картины*. Нынешний год они были не так роскошны, как в прежние. <...> В них участвовали большею частью воспитанники и воспитанницы Театральной школы. Сюжеты картин были немногосложные, групп мало. <...> Многие из этих картин, конечно, нравились не по сюжету, а более по лицам, которые в них участвовали, что, впрочем, весьма естественно. <...> Некоторые картины не совсем соответствуют названию их, выставленному на афише. Под одной, например, можно было бы вместо "Любовь" поставить смело "Ненависть" и даже просто — "Красное платье", и публика не заметила бы в этом никакой разницы. Впрочем, это небольшие придирки, которые ничего не значат. Мы сами от всей души восхищались и концертами, и живыми картинами, особенно в оба последние раза, когда сюжеты были заимствованы из сочинений Пушкина и картины были поставлены известным нашим художником, графом Ф. П. Толстым» [23].

* * *

С 1830-х гг. «живые картины» вошли в репертуар петербургских площадных театров. Здесь разыгрывались массовые картины-феерии, порой с весьма сложными театральными эффектами («Битва русских с кабардинцами», «Куликовская битва» и т. п.).

Так, в 1835 г. во время масленичного гулянья на Адмиралтейской площади в балагане Лемана демонстрировалась «живая картина» «Последний день Помпеи» на сюжет знаменитой работы К. П. Брюллова. «Вы видите все группы подлинной картины, — сообщала "Северная пчела" 14 февраля 1835 г. в заметке "Взгляд на балаганы", — видите зарево и извержение Везувия, слышите ужасный грохот. Сделано все, что можно было сделать в сквозном балагане: при пяти и шести градусах мороза, фигуры, одетые легко, как под небом Неаполя, дрожат невольно» [23, с. 85]. Неизменной популярностью у постановщиков балаганных пользовался сюжет «Петр Великий в бурю в лодке на Ладожском озере» (вероятно, на основе гравюры Миньере «Петр I на Ладожском озере во время бури в 1724 г.», копии которой, по свидетельству Н. А. Лейкина, часто украшали стены купеческих квартир [см.: 24, с. 85]).

Постановка «живых картин» входила в обязательную программу празднования юбилейных исторических дат или важных государственных событий в российских учебных заведениях. Неоднократные упоминания об этой традиции, явно наследующей школьному театру, встречаются в официальных документах и мемуарной литературе [См.: 25].

Чрезвычайно был распространен «домашний» вариант «живых картин»: «...выбирали несколько сюжетов, хорошо известных всем присутствующим: например, "Аполлон и музы", "Три грации", "Моисей в пустыне", "Подводное цар-

ство" и т. п., затем распределяли роли. Если была возможность, рисовали декорации, подбирали реквизит и шили костюмы, а если не было, обходились подручными средствами: вместо декорации вешали драпировку, костюмы сводили к нескольким деталям — плащу, короне и т. п.

Во время представления участники живой картины под музыку выходили на сцену, располагались группой, соответствующей сюжету, и по команде замирали в полной неподвижности — как на картине. Через минуту по новой команде позы менялись, и возникала новая сцена на тот же сюжет, а потом еще раз.

Особенно изысканной считалась такая живая картина, в которой после всех передвижений действующих лиц возникала сцена, в точности повторяющая какое-нибудь известное живописное полотно. За одно представление показывали от трех до пяти живых картин, в которых принимали участие в основном молодежь и подростки — дети хозяев дома, их родственники и друзья» [8].

Упоминания о придворных и домашних «живых картинах» мы находим в мемуарах В. А. Соллогуба, А. П. Керн, А. О. Смирновой-Россетт и др. Нельзя не упомянуть и русскую литературную классику как еще один источник информации об этом виде зрелища (например, «Невинные рассказы» М. Е. Салтыкова-Щедрина).

* * *

Приведенные здесь цитаты позволяют судить о степени популярности «живых картин», но слишком мало говорят о самом зрелище. Описаний как таковых фактически нет — чаще указания на сюжет. Это, вероятно, связано с тем, что сюжеты для «живых картин» выбирались из числа всем известных, узнаваемых моментально, интересных именно своей узнаваемостью и возможностью сравнения с уже заслужившими успех произведениями изобразительного искусства, литературы, историческими эпизодами. Похож или не похож Наполеон? Выглядят ли «настоящими» снег или огонь пушечных выстрелов? Вот что будоражило зрительские эмоции. «Наполеон был изумительно хорош и даже похож; [в] надетой на брови шляпе; — все было полно истины даже в отношении местности» [26] — так писала «Литературная газета» в 1850 г. о картине «Наполеон при Ватерлоо». «В старину искусство старалось подражать натуре, теперь заставляют натуру подделываться под искусство. Надобно, чтобы живые люди были похожи на живописных», — комментирует «Северная пчела» [27].

Узнаваемость сюжета, как уже упоминалось, была одной из важнейших особенностей «живой картины». Этот вид зрелища сформировался в «ампирный» период преклонения перед Античностью, поэтому в тематике сюжетов «живых картин» изначально преобладают античная мифология и история («Анакреон и Амур», «Аполлон и Музы», «Александр и Диоген» и пр.); не менее популярна романтическая экзотика (разнообразные «Одалиски», «Греки», «Персы», «Корсары»). Затем, уже на подмостках театров, зрелище становится все более масштабным, появляется интерес к эпизодам мировой и отечественной истории («Извержение Везувия», «Куликовская битва», «Полтавская битва»,

«Сцены из “Бориса Годунова”»), позволяющим представить публике наибольшее количество сценических эффектов, поразить роскошью и грандиозностью постановки.

Популярна была «живая иллюстрация» к сказке, легенде, историческому эпизоду («Наряжание к свадьбе невесты царя Михаила Федоровича, Евдокии Лукьяновны Стрешневой в царицыных хоромах» [28]), популярному роману, поэме («Орлеанская дева», по поэме Ф. Шиллера в переводе В. Жуковского [29, с. 91]) или статически воспроизведенная мизансцена известного драматического произведения (сцена из трагедии «Эдип в Афинах» В. А. Озерова [29, с. 91]). «Живая картина» изначально возникла именно как легко читаемый сценический прием-знак, поэтому погоня за новизной здесь не приветствовалась: «Если можно в чем-нибудь попенять декоратору, поставлявшему в нынешний год живые картины, то это в однообразии их, бедности сюжетов и неизвестности оригиналов» [23].

* * *

Большинство изученных публикаций указанного исторического периода содержат перечисление участников «живых картин» с приложением эпитетов типа «превосходный», «очаровательный» и пр. Весьма характерный пример[11]: «“Молодые дамы, кормящие лебедей” с картины Оноргартена, совершенство! Г-жа Самойлова 2 была особенно прекрасна! Эта артистка везде одинаково восхитительна! В ней так много прекрасного, что, к чему она не прикоснется, все заимствует от нее прекрасное и становится на мгновение прекрасным...» [26].

В центре внимания рецензентов чаще всего оказываются костюмы и декорации. Очевидно, что декоративная составляющая зрелища и должна была превалировать — и по степени значимости в постановке, и в зрительском восприятии. Мимика, пластика, музыкальное сопровождение, пожалуй, даже и достоинства внешности актеров отступали на второй план, на первом блистала бутафорская роскошь. В этом смысле парадоксальным кажется тот факт, что актеры Императорских театров охотно выбирали для своих бенефисов представления с «живыми картинами». Зато с точки зрения экономической это вполне объяснимо: наличие «живых картин» в программе спектакля обеспечивало и прессу, и полные сборы.

Постановку «живых картин» как обязательное условие включил в свой контракт «маг и чудодей Санкт-Петербургской сцены», упомянутый выше декоратор А. А. Роллер[12], о котором писали: «Кажется, нет ничего легче, как поставить живую картину. Все мы это делаем и на домашних праздниках, а у одного Роллера выходит из этого истинная картина» [30, с. 343].

---

[11] Сохранена орфография источника.

[12] Андрей Адамович Роллер (1805–1891) — немецкий и российский живописец перспективных видов и театральных декораций. С 1833 по 1879 г. занимал должность декоратора и главного машиниста дирекции Императорских театров (СПб). За это время А. А. Роллер написал декорации и устроил машины более чем для 200 театральных пьес, а также поставил около тысячи живых картин [см.: 6].

Именно работе Роллера посвящено одно из наиболее содержательных описаний актерской работы в «живых картинах»: «Вы были у Роллера, но вы ничего не видали; вы не заметили этой маленькой, грациозной картины, в которой так хороши были госпожа Мейер и госпожа Никитина. <...> Бедная девушка с грустною улыбкой смотрит на богатые ожерелья, которые ей недоступны; она тоже хороша, она, может быть, родилась для того, чтобы носить эти драгоценные украшения; ей весело и завидно смотреть на эти блестящие игрушки, и тихо шепчет она: “Если б я была богата...”

Вы даже, говорят, не обратили никакого внимания на госпожу Эстер в картине “Неосторожная”. Девушка стоит на берегу реки, она хочет перейти через нее, приподняла немного платье и занесла уже одну ногу на камень, который лежит в воде. Госпожа Эстер приняла такое положение, которое изменило несколько прямое значение картины, сохраняя, впрочем, полное выражение необыкновенной неосторожности в другом отношении» [31, с. 148]. Здесь мы видим важное для нас подтверждение того, что существование актера в этом виде зрелища могло выходить за рамки вульгарного позирования, быть вполне творческим актом.

В дальнейшем театральные «живые картины» становятся еще более пышным и механизированным зрелищем. Довольно полное представление о результатах такого «укрупнения» дает эпизод из воспоминаний К. Ф. Вальца, декоратора Московского Большого театра (относящийся предположительно к 70-м гг. XIX в.).

«Помню, как-то однажды был дан мною в первый раз на сцене Большого театра “Полет Валькирий” Вагнера. Картина была смонтирована в полной сценической обстановке с декорациями и при участии живых лошадей, на которых скакали по особо устроенным подмосткам в облаках цирковые наездницы... В другой раз я превратил сцену в фантастический волшебный сад с партером из живых цветов, в виде ковра с разнообразнейшими арабесками. Среди этого цветника, через все сценические люки, в такт музыке, появлялись танцовщицы в самых замысловатых костюмах. Еще припоминаю, как-то раз я поставил в виде апофеоза географически-видовую картину. Во всю ширину сцены была устроена терраса из стеклянных рам. Это сооружение шло уступами к рампе, причем наверху били фонтаны натуральной воды и в виде кипящего водопада ниспадали по маршам до самого низа. Под стеклянными рамами, по которым бушевала вода, было устроено разноцветное электрическое освещение... Вокруг водопада во множестве были расставлены тропические растения из оранжерей знаменитого московского садовода Фомина. Эффект от моих концертов с живыми картинами был громадным, но и расходы были не меньше» [32, с. 61–63].

* * *

Точная сценическая имитация живописного произведения технически была весьма непростой задачей, но она была вполне по силам русскому театру первой половины XIX в. Об этом свидетельствует с полным правом эксперта В. Р. Зотов:

«Этот род зрелищ принадлежит совершенно одним нам, и мы вправе гордиться если не изобретением, то всегдашним и постоянным употреблением его. <...> Разумеется, что при этом самые костюмы должны быть верны и богаты, самые позы должны дышать поэзией и грациозностью, одним словом, это должна быть чистая пластика. Все эти условия строго выполняются на нашей сцене; художественное очарование всегда превосходно, всегда верно, чему служат ясным доказательством громкие аплодисменты, всегда встречающие и провожающие появление каждой картины» [23].

«Галерея живых картин» на сцене должна была производить впечатление фантастической экспозиции, где соединялись самые знаменитые живописные полотна, в реальности разбросанные по дворцовым коллекциям России или даже всей Европы. Для этого возводилась бутафорская стена с окнами, окантованными багетом («... сцена... разделена была на три плана большими позолоченными рамами, приготовленными для картин» [11, с. 51]), и до поры закрытыми подъемно-опускными или раздвижными занавесами (занавесы открывались на время демонстрации «живой картины» и закрывались на время смены актеров и декораций). За бутафорской стеной располагался помост, наклонный в сторону зрительного зала. Угол наклона определялся масштабом демонстрируемой картины, особенностями перспективы живописного первоисточника (с помощью угла наклона можно зрительно регулировать расстояние между фигурами и предметами на картине) и величиной зала (при отсутствии наклона помоста стена и рама перекроют «изображение»). Думается, что детали этой конструкции зависели и от других специфических особенностей демонстрируемого сюжета (материалы, из которых выполнялись декорации, количество фигур и пр.), предполагающих какие-либо технические изменения и дополнения к ее простейшему варианту.

Важной задачей при постановке «живой картины» было воспроизведение освещения, точно соответствующего живописному оригиналу («В раме, с правой стороны, прекрасный фламандский мальчик ночью смотрит из окошка, с фонарем в руке; свет от огня ударяет прямо на правильные черты его лица» [11, с. 52]). О высоком техническом уровне театрального света того времени можно судить хотя бы по тому, что в числе самых популярных сюжетов для живых картин числились «Последний день Помпеи» и «Наполеон при Ватерлоо». Воспроизведение вулканического пламени, озаряющего затянутое пеплом небо, или огня выстрелов, вырывающегося из жерл пушек, очевидно, не представляло неразрешимой проблемы. Впрочем, искушенный зритель вскоре стал придирчив, и малейшее «неправдоподобие» эффектов в «живой картине» вызывало критику прессы: «Огонь выстрела у девушки ненатурален, и левая группа несколько принуждена», «Нам показалось, что колорит был слишком красен и в особенности отражение неба в воде» [26].

Звуковое оформление «живой картины» могло быть шумовым (грохот извержения, выстрелы...) или музыкальным. Так, если «живая картина» изображала влюбленного, поющего серенаду под балконом красавицы, «звукоряд» воспроизводили исполнители «за кадром». Русской пляске, например, сопутствовала соответствующая музыка: «Во все время открытия картины слышны были рожки

и песельники» [11, с. 59]. Демонстрацию «живых картин» могла сопровождать фоном симфоническая музыка, не привязанная к сюжету («Декорации г. Роллера, оркестр под управлением г. Мауера» [30, с. 343]). Музыкальными же были «антракты», в продолжение которых за занавесом происходила смена фигур и декораций для представления следующей картины.

«Живые картины» представляли в Петербурге и зарубежные гастролеры: «Во вторник, 31 марта, на Малом театре дан будет Немецким придворным актером Вибе драматический вечер [...] в коем представлены будут шарады, живые картины, драматические сцены и пр.» — информирует читателей «Северная пчела» в разделе «Зрелища» [33]. Какие-либо комментарии этого мероприятия в последующих номерах отсутствуют: вполне вероятно, что отечественные постановки того времени превосходили привозные в техническом и художественном смысле.

* * *

«Есть эпохи — как правило, они связаны с “молодостью” тех или иных культур, — когда искусство не противостоит жизни, а как бы становится ее частью. Люди осознают себя сквозь призму живописи, поэзии или театра, кино или цирка и одновременно видят в этих искусствах наиболее полное, как в фокусе, выражение самой реальности» [5, с. 208] — так характеризует исторический период возникновения «живых картин» Ю. М. Лотман.

В русском театре начала XIX в. «живые картины» стали одним из знаковых явлений, свидетельствующим, в частности, о высоком уровне сценической техники, декорационного и постановочного искусства. Избрав средством общения со зрителем язык развернутого в сценическом пространстве и ограниченного бутафорской рамой знака, предромантический театр обрел новый «тип художественного преображения» [5, с. 200], где равно были важны поза, жест, декор, механика и сценические эффекты.

Выделенные из общего контекста театрального представления, обладающие законченным и буквально вписанным в свои независимые рамки сюжетом, «живые картины» могут рассматриваться как светский вариант развития мистериальной традиции — и в то же время сильно тяготеют к такому современному понятию, как «эстрадный номер». Они закономерно унаследовали зрелищные, изобразительные и технические компоненты предшествующих эпох, чтобы передать их последующим[13].

* * *

В диалоге с изобразительным искусством рождался и формировался язык режиссерского театра. В истории этого плодотворного сотрудничества — веймарские «картинные» мизансцены И.-В. Гете, мейнингенские реформы Людвига

[13] Сегодня им наследуют киноискусство, некоторые из видов перформанса, многие из явлений массовой культуры.

Кронека, художественные поиски символистских театров Д'Ар и Эвр[14] и т. д. Например, Л. Андреев одним из путей реформирования драмы «считал свободное использование драматургом изобразительных средств смежных искусств, и прежде всего живописи» [34, с. 564]. Основоположников систем К. С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда, невзирая на разницу методов и творческого почерка, объединяло отношение к изобразительному искусству как к источнику приемов организации сценического пространства и серьезному методологическому материалу.

Во второй половине XX в. советский драматический театр активно искал современное звучание классических пьес и выход за пределы канонизированного психологизма, внедряя в спектакли зрелищные и музыкальные средства выразительности. Драматический сюжет — вот, помимо визуальности, еще одна несомненная точка соприкосновения пластических искусств, и не случайно самый активный поиск на этой территории велся практиками пантомимы и пластического театра[15]. Искусство создания театральной формы, обладающей качеством автономно-созерцательной ценности, в итоге этих поисков пережило прогрессивную трансформацию: драматизм, заложенный в изобразительных формах, научились преобразовывать в действенный принцип спектакля, где творческий почерк художника становился основой пластической образности [см.: 35]. Несомненно высоких художественных результатов в области создания спектакля подобного типа достиг создатель авторского «Театра пластической драмы» Г. Мацкявичюс, знаковыми событиями театральных 70–80-х стали его спектакли, созданные по мотивам скульптурных и живописных произведений[16]. Сегодня история театра XX в. располагает уже целым списком персоналий, чьи поиски и эксперименты происходили на территориях сопредельных пластических искусств: Р. Уилсон, Л. Мондзик, Э. Някрошюс и др.

Способность мыслить пластическими образами в театральной практике почти смыкается с художническим мышлением, поэтому поиск принципов сценического формообразования часто происходит в пограничной области, то приближаясь к конкретике изобразительного первоисточника, то удаляясь от нее на расстояние «жеста» или «шага» (визуально ощутимое, но семантически близкое). Диалог этих двух видов художественной образности, начавшийся в дотеатрально-ритуальные времена, будет продолжаться, пока существуют пластические искусства. И одним из его кульминационных этапов можно признать тот период, когда своего наивысшего сценического расцвета достигли «живые картины».

---

[14] Подробнее в кн.: *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. СПб.: СПГАТИ, 2014.

[15] К произведениям изобразительного искусства как к исходному материалу спектаклей обращались в 1950–1960-е гг. Р. Славский, Р. Лигерс, М. Тенисонс и др.

[16] «Преодоление» (по произведениям Микеланджело, 1975), «Красный конь» (по живописным произведениям художников XIX–XX вв., 1983), «Сад» (по гравюрам С. Красаускаса, 1985).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.

2. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1957. 518 с.

3. *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII века: Польша. Украина, Россия. М.: Наука, 1981. 263 с.

4. *Гете И. В.* Правила для актеров // Гете И. В. Избранные произведения. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1950. С. 707–714.

5. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство СПб., 1994. 758 с.

6. Энциклопедический словарь / Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора Ф. Ф. Петрушевкого. Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (СПб.), 1890–1907. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vehi.net/brokgauz (дата обращения: 28.08.2015).

7. Большой энциклопедический словарь // Practiral science. URL: http://www.sci.aha.ru/ALL/VOC/voc.php?txt=%C6%C8%C2%DB%C5 (дата обращения: 31.08.2015).

8. *Архипова Ю. В.* Живые картины. URL: www.roskulture.ru/mkarisha/are/show/?id=19524–40k (дата обращения: 25.11.2005).

9. *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

10. *Соллогуб В. А.* Воспоминания. М.: Слово, 1998. 382 с.

11. *NN.* Живые картины в доме его сиятельства кн. Д. В. Голицына // Галатея. 1830. № 1. С. 55–56.

12. *Бар. Н. Врангель.* Художественная забава императрицы Марии Феодоровны // Старые годы. 1913. Июль — сентябрь. С. 221–227.

13. О живых картинах и спектакле 1822 г. Архив Гос. Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 28. 1822.

14. *Лабенский Ф. И.* О расходах, вызванных постановкой 10 марта 1829 г. живых картин в комнатах Вел. княжен. Архив Гос. Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 59. 1829.

15. *Дюканж В., Пиксерекур Г, де.* Польдер, или Амстердамский палач, романтическая мелодрама в 3 д., с музыкой, танцами, фламандскими картинами и великолепным спектаклем / Пер. с фр. П. Арапова: Сб. пьес. М.: Типография С. Селивановского, 1829. С. 3–141.

16. *Бернар-Вальвиль Ф.* Две говорящие картины. [Рукопись]: Ком в 1 д. / Переделка с фр. Всеволожского Н. В. [Б. м.: 1820]. 22 л.

17. *Шаховской А. А.* «Живые картины, или Чужое хорошо, а свое дурно» [Рукопись]: Драм. пословица-водевиль в 1 д. с большим дивертисментом, картинами и портретами. [СПб]: [Б. и.], 1857. 20 л.

18. *Шаховской А. А.* «Восковые фигуры, или Волшебная механика» [Рукопись]: интермедия-водевиль в 1 д. [Б. м.: б. и.], [1825]. 14 л.

19. *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы 1801–1825 // История русского драматического театра. В 7 т. Т. 2. М.: Искусство,,1977. С. 449–542.

20. *Гедеонов А. М.* О выдаче копий с эрмитажных картин для «живых картин», поставленных театральной дирекцией во время Великого Поста. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 7. 1834.

21. *[Б. а.].* Живые картины // Северная пчела. 1837. 7 апр.

22. *Конечный А. М.* Живые картины в старом Петербурге // Этнография Петербурга — Ленинграда: Тридцать лет изучения. 1974–2004 / Сб. статей. Сост. и отв. редактор Н. В. Юхнева. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 151–157.

23. *Р.З. [В. Р. Зотов]* Концерты Театральной дирекции и живые картины // Северная пчела. 1844. 17 марта.

24. *Лейкин Н. А.* Апраксинцы. Сцены и очерки из быта и нравов петербургских рыночных торговцев и их приказчиков полвека назад. Изд. 4-е. СПб.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1904. 186 с.

25. *Марков А.* Кадеты и юнкера. URL: http://www.kadet.ru/library/litera/Markov.htm (дата обращения: 31.08.2015).

26. *Смирновский П.* Бенефис г. Роллера // Литературная газета. 1850. 25 марта.

27. *Зотов Р.* Первая неделя концертов // Северная пчела. 1850. № 68. 27 марта.

28. *[Б. а.].* Галерея живых картин из русской истории, в доме московского военного генерал-губернатора графа Закревского. Б. м. и г. [4] с. Без тит. л. и обл. РНБ.

29. *Попов А.* Детский театр и живые картины. Собрание пьес и сюжетов для живых картин, с объяснением устройства домашнего театра и постановки живых картин. Ч. 2. СПб.: тип. Г. Трусова, 1852–1853. 204 с.

30. *[Б. а.].* Живые картины // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 14 апр. № 85.

31. *К.Д.С. (Губер Э. И.)* Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1847. 23 февр. № 43. С. 148.

32. *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Академия, 1928. 240 с.

33. *[Б. а.].* Зрелища // Северная пчела. 1825. № 39. 31 марта.

34. *Чуваков В.* Примечания // Андреев Л. А. Пьесы /Вст. статья и общ. ред. А. Дымшица. М.: Искусство, 1959. С. 563–569.

35. *Константинова А. В.* Поиск новых принципов сценической образности. Пластические спектакли в советском-российском театральном пространстве 1970–1990-х гг. LAMBERT Academic Publishing, 2012. 120 с.

УДК 78

И. И. Крымская

КОМПОЗИТОР ФОМА ГАРТМАН: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ЗАБЫТОМ СООТЕЧЕСТВЕННИКЕ КРУГА КАНДИНСКОГО

Большинству современных любителей музыки Фома Гартман либо неизвестен, либо знаком в связке с именем философа-мистика Георгия Гурджиева. Издано не менее восьми томов музыки Гурджиева–Гартмана, записано множество компакт-дисков их совместного творчества. Но записи музыки самого Гартмана стали появляться только в самые последние годы, и не в России, а в США и Нидерландах. Между тем этот талантливый композитор заслуживает более пристального внимания к своему творчеству. Данная статья ставит целью хотя бы отчасти заполнить пробелы в биографии нашего соотечественника.

Родившись 21 сентября 1884[1] г. в селе Хоружевка Роменского уезда Полтавской губернии (ныне Недригайловский район Сумской области Украины), Фома Александрович Гартман принадлежал к дворянскому роду немецкого происхождения. Уже в возрасте пяти лет юный Фома продемонстрировал способность импровизировать мелодии на фортепиано. Его отец, штабс-капитан Гвардии Императорского двора, скончался, когда Фоме было девять лет, и, согласно семейной традиции, Ольга Александровна, мать будущего композитора, отправила Фому учиться в Александровский Кадетский корпус в Санкт-Петербурге, — ту же военную школу, которую когда-то окончил его отец. Здесь он нашел сторонника в лице директора корпуса, признавшего за молодым Гартманом большой музыкальный талант и разрешившего заниматься фортепиано в свободное от военной муштры время. С 1895 г. Гартман брал частные уроки гармонии и композиции у Антона Аренского, в то время управляющего придворной певческой капеллой в Петербурге, а в 1896 г. у него же познакомился с Сергеем Танеевым, с которым позже занимался контрапунктом и о котором на закате жизни напишет воспоминания. В 1901 г. Гартман зачисляется вольнослушателем в Санкт-Петербургскую Консерваторию по классу фортепиано к профессору Анне Есиповой [2], в 1906 г. получает диплом уже 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, впереди его ждут годы службы. Тем не менее, Гартман находит время заниматься композицией и вписаться в музыкальную и театральную жизнь Петербурга. Первое заметное публичное исполнение его произведения состоялось в 1904 г., когда он написал

---

[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. [1]. Рукой матери там указана дата рождения 1884 г. Это подтверждается и сопоставлением дат фактов биографии Гартмана.

музыку к трагедии А. Дюма-отца «Калигула» [4, с. XXII], поставленную в Александринском Театре. Премьера состоялась 2 февраля в бенефис актера Ю. Корвина-Круковского. В эти же годы издательства Юргенсона и Циммермана опубликовали несколько произведений Гартмана — пьесы для фортепиано и романсы на слова русских поэтов.

12 ноября 1906 г. Фома Гартман женился на Ольге Аркадьевне Шумахер (1885–1979), дочери видного государственного чиновника. Ольга Аркадьевна была очень образованной женщиной, говорила на пяти европейских языках, играла в шахматы, много читала, вместе с родителями часто посещала театр. Всю жизнь она оставалась верным помощником своему мужу. У Ольги был красивый природный голос, и по совету Танеева она занялась вокалом, став позже певицей.

В конце 1907 г. произошло событие, сыгравшее в судьбе Гартмана 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 Николаю 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 Константина Коровина, дирижировал спектаклем Рикардо Дриго. В 1911 г. состоялась премьера на сцене Большого Театра в Москве в постановке Александра Горского с Е. Гельцер и В. Тихомировым[2].

Несмотря на противоречивый прием и не всегда объективную критику, работа над «Аленьким цветочком» принесла Фоме Гартману известность и определила его дальнейшую судьбу. Балет посетил сам царь 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.

В Мюнхене чета Гартманов с небольшими перерывами провела четыре года — с 1908 по 1912 гг. В то время этот город, наравне с Парижем и Веной, был центром притяжения для художников, поэтов и музыкантов. Но, как пишет Гартман: «Я <...> начал понимать, что все, что привлекало меня в молодости, все, что я нежно любил в музыке, не устраивает меня, и было, так сказать, устаревшим» [1, XXXIII]. И далее подчеркивает, что на него произвели впечатление две вещи — выставка постимпрессионистов Ван Гога, Гогена и Сезанна, которые в ту пору еще были малоизвестны, и его знакомство с художниками Алексеем Явленским и Марианной Веревкиной, а через них — с Василием Кандинским. С Кандинским Гартмана связала долгая и прочная дружба, продолжавшаяся до самой смерти художника и запечатленная в многочисленных письмах друг другу и воспоминаниях композитора. Они часто встречаются, гостят друг у друга, Гартман занимается

[2] Подробнее о постановке балета «Аленький цветочек» см. [5].

музыкой с художницей Габриеле Мюнтер, подругой Кандинского, а Кандинский подарил чете Гартманов две свои работы («Эскиз к Композиции V» и «Розовый и серый») [6, с. 130].

Через Кандинского Гартман познакомился с танцовщиком Александром Сахаровым. Уроженец Мариуполя, Сахаров (настоящая фамилия Цукерман) вначале изучал юриспруденцию, параллельно занимаясь живописью в Академии Жулиана (Académie Julian) в Париже. Однажды увидев на одном из спектаклей Сару Бернар, танцующую менуэт, Сахаров был ошеломлен. Переехав в Мюнхен в 1904 г., вскоре он снял студию и вплотную занялся танцами — брал уроки акробатики в цирке Шумана и классики у балетмейстера мюнхенской оперы [7, с. 71]. С самого начала Сахаров не интересовался эстетикой классического балета и искал новые формы танца, где бы сочетались простые повседневные движения с широкими экспрессивными жестами. Позже на него повлияла эвритмия Э. Жака-Далькроза[3]. Именно Кандинский посоветовал Сахарову познакомиться с росписями греческих ваз, чтобы использовать позы античных танцев в своих номерах. Таким образом, в мужском танце Сахаров на два года опередил В. Нижинского с его «Послеполуденным отдыхом фавна» в обращении к фигурам греческих танцев [9]. С 1913 г. Сахаров выступал в дуэте с танцовщицей Клотильдой фон Дерп, позже ставшей его супругой. Вместе они создали особый, индивидуальный стиль, который назвали «абстрактная мимика». Танцевальная пара завоевала всемирную славу, объездив множество стран. «Их стилизованные танцы и тщательность отделки малейшего движения, позы и костюмов, несомненно, были исключительные по вкусу и таланту исполнения. <...> В своем роде это было совершенство», — писала о танцевальной паре балерина Матильда Кшесинская [10, с. 236].

Под влиянием творчества Сахарова Гартман создал хореографическую сюиту, включающую части с названиями «Дафнис», «Нарцисс», «Орфей» и «Поклонение Дионису»[4], исполненную на дебютном концерте Сахарова 2 июня 1910 г. в концертном зале Мюнхена «Одеон». Для этого же зала, по настоянию самого Кандинского, Сахаров создал свои «Danses plastiques»[5], пять абстрактных танцев, музыку для которых специально написал Фома Гартман. Эти танцы вместе с танцевальным этюдом без музыки вызвали неоднозначную реакцию публики и прессы.

Тесное общение Гартмана с Сахаровым и Кандинским привело не только к крепкой дружбе, но и к совместной творческой работе. С осени 1908 г. по февраль 1909 г. триумвират художника, музыканта и танцора занимается разработкой концепции синтетического сценического произведения, где бы живопись, слово, музыка и танец, а также сценическое освещение создали бы единое целое

---

[3] Э. Жак-Далькроз сначала называл свою систему «эвритмией». Когда этим термином стал пользоваться Р. Штайнер, Далькроз сменил название на «ритмику» [8, с. 143].

[4] Возможно, это переработанная «Сюита на античные темы» для струнного квартета и арфы, черновой автограф которой хранится в РГАЛИ (Ф. 995. Оп. 2. Ед. хр. 57). Дата ее завершения — 10 мая 1910 г.

[5] Возможно, это переработанная «Сюита из стихов Авсония», соч. 10. В 1909 г. сюита была напечатана издательством П. Юргенсона, ноты хранятся в нотном отделе РНБ.

в своей взаимосвязи. Вот как описывает Кандинский метод их работы: «Из нескольких моих акварелей музыкант выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме. В отсутствие художника танцев он играл эту акварель. Затем появлялся художник танцев, которому проигрывалось это музыкальное произведение, он его танцевал и потом находил ту акварель, которую танцевал» [11, с. 75].

Поначалу троица работала над сказкой Андерсена «Райский сад», затем над греческой легендой о Дафнисе и Хлое, позже отказавшись от нее, поскольку летом 1909 г. стало известно, что Сергей Дягилев заказал балет на этот сюжет Морису Равелю, и над постановкой работает М. Фокин. В конечном итоге Кандинским была написана пьеса под названием «Желтый звук», жанр которой он определил как «сценическая композиция». Гартман в этом проекте работал над музыкой, Сахаров, предполагалось, должен был исполнить партию Белого человека.

В период 1908–1912 гг. Кандинский написал четыре композиции для сцены, но закончен и опубликован был только «Желтый звук». На самом деле жанр этих произведений определить очень сложно. При жизни Кандинского «Желтый звук» так и не был поставлен, а в наше время при осуществлении постановок каких только определений жанра этого произведения не встретишь! Называют его и балетом или абстрактным балетом, и пантомимой, оперой без слов, и просто оперой, колористической драмой, внелитературной музыкальной драмой. Синестезический характер этой пьесы, тесный сплав всех художественных элементов, использование технологий сценического света, звуковых эффектов, элементов заумного языка, позволяет отнести «Желтый звук» к новой, только зарождающейся в начале XX-го века мультимедийной форме спектакля.

Гартман не дописал музыку к «Желтому звуку», оставив лишь черновые наброски. В 1982 г. американский композитор и дирижер Гюнтер Шуллер воссоздал партитуру «Желтого звука», оркестровав эскизы Гартмана и дописав недостающие фрагменты. Премьера «Желтого звука» с музыкой Гартмана-Шуллера прошла 9 февраля 1982 г. в театре Мэримаунт в Нью-Йорке параллельно с выставкой «Кандинский в Мюнхене, 1896–1914» в музее Соломона Гуггенхайма, а затем еще в ряде городов Европы.

В 1912 г. в альманахе «Синий всадник» под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка, где был опубликован «Желтый звук», вышла статья Гартмана «Об анархии в музыке». Гартман утверждал, что в процессе художественного творчества внешних законов не существует: «В искусстве в целом, а особенно в музыке, любое средство, возникшее из внутренней необходимости, тем самым себя оправдывает. <...> При этом может случиться так, что ему (музыканту — И. К.) потребуются комбинации звуков, считающиеся в современной теории какофоническими. Ясно, что подобное теоретическое суждение ни в коем случае не может рассматриваться в данной ситуации как препятствие» [12, с. 32]. Здесь ясно чувствуется влияние идей Кандинского и попытка теоретического обоснования собственных попыток поиска оригинального музыкального языка. О том, что его музыкальный язык поменялся со времен «Аленького цветочка», косвенно можно судить по высказыванию Кандинского в письме к Н. Кульбину: «Также

очень бы Вам рекомендовал композитора Фому Александровича Гартмана. <...> Это человек крупного таланта, глубины. О его новых вещах по его юношескому балету «Аленький цветочек» судить, конечно, нельзя» [13, с. 404].

В 1912 г. чета Гартманов вернулась в Россию в связи со смертью матери Фомы Александровича Ольги Александровны. С началом Первой мировой войны Гартману было приказано вернуться в свой полк в Петрограде. Казармы Лейб-гвардии 4-го Стрелкового полка, в котором служил Гартман, находились в Царском Селе. Известно, что в то время Гартман дружил с семьей художников Кардовских[6], в доме которых на Конюшенной улице встречался с Анной Ахматовой [14, с. 329]. Как офицер, он совершил несколько поездок на фронт.

В 1915 г. Гартман написал музыку к «комическому дивертисменту в трех интермедиях» «Силы любви и волшебства»[7]. Это был кукольный спектакль, поставленный в первом русском «Кукольном театре», открывшемся 15 февраля 1916 г. в Петрограде в особняке художника-пейзажиста А. Гауша. Поставленная П. Сазоновым и Ю. Слонимской, оформленная художниками М. Добужинским и Н. Калмаковым, в исполнении актеров императорского Александринского театра пьеса «Силы любви и волшебства» имела шумный успех и серьезное влияние на дальнейшее развитие кукольного театра в нашей стране. Музыке к спектаклю, написанной Гартманом для струнного квартета в сопровождении клавесина (на премьерных спектаклях вместо клавесина использовали взятое напрокат пианино), уделялось особое значение. Она должна была составить единое целое с живописно-декоративным оформлением, стать важным средством достижения эмоционального воздействия на зрителей. Гартману было поручено собрать музыкантов-исполнителей (это были А. Берлин, В. Виткин, Л. Цейтлин, Д. Зисерман, партию клавесина исполнял А. Гейман) [15, с. 167–168].

В этом же 1916 г., в декабре, в жизни Гартмана произошла знаменательная встреча, изменившая всю его дальнейшую судьбу. Он познакомился с Георгием Гурджиевым, философом-мистиком, гуру и авантюристом, представлявшимся простым учителем танцев. Сын грека и армянки, он вырос в бедной семье на южной окраине Российской Империи. Весьма мало известно о периоде его жизни до 1911 г., поскольку сам Гурджиев был склонен создавать вокруг себя ореол таинственности. По его собственным словам, в молодости он много путешествовал по странам Азии, Европы и Африки, изучая христианские, суфистские, буддийские, зороастрийские ритуалы и практики, древний символизм, литургию, технику ритмического дыхания и мысленных молитв, применяемых в монастырях. Тогда-то Гурджиеву, по его словам, и удалось найти древнее учение, которое тайно сохранялось неким братством Сармунг, жившим близ древней столицы Ассирии Ниневии. Известно также, что Гурджиев занимался спиритуализмом, подрабатывал фокусником и владел техникой гипноза, называя себя «лекарем всякого рода пороков» [16]. В 1912 г. он оказался в Москве, затем

---

[6] Дмитрий Николаевич Кардовский (1866–1943) и Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1875–1952). В 1914 г. Делла-Вос-Кардовская написала портрет А. А. Ахматовой.

[7] Ярмарочная французская комедия XVII в. Год первого представления пьесы — 1678-й, авторы: Ш. Аллар и М. Фон дер Бек. Русский вольный перевод Георгия Иванова.

в Санкт-Петербурге, стремясь основать организацию, позже названную им «Институт гармоничного развития человека».

Интерес Гартмана к учению Гурджиева возможно объясняется общей склонностью его натуры к мистическому, трансцендентному, сверхъестественному, поиску таинственного смысла жизни — «нечто более великого или высокого, что я не мог выразить словами. Только если бы я обладал этим «нечто», я смог бы прогрессировать дальше и надеяться на подлинное удовлетворение своим творчеством, и не стыдиться за себя» [4, с. 5]. По всей вероятности, Гартман был натурой чувствительной, впечатлительной. Возможно, на развитие его мировоззрения повлиял идейный пессимизм и иррационализм его знаменитого дяди (по другим сведениям деда), немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1842–1906), написавшего книгу «Философия бессознательного». В ней философ предложил понятие «психически бессознательного», которое стало основным концептом психоаналитического учения З. Фрейда. Теоретические постулаты и утверждения Эдуарда фон Гартмана о бессознательном часто рассматриваются как один из важных философских истоков возникновения психоаналитических идей.

Еще живя в Мюнхене, чета Гартманов увлекалась оккультизмом, теософией, читала эзотерические книги, в том числе Е. Блаватскую, Р. Штайнера. Как-то на вечеринке вместе с Кандинским Гартманы принимали участие в спиритическом сеансе — раскручивали тарелочку, чтобы вызвать духов [4, XXIX]. Вернувшись в Петербург, они продолжили поиски групп единомышленников по эзотерическому знанию, иногда нарываясь на откровенных мошенников, стремившихся контролировать своих адептов с помощью гипноза. О Гурджиеве Гартман впервые услышал от своего близкого друга, математика Андрея Андреевича Захарова. Тот кратко изложил Гартману суть учения Гурджиева: «Человек на своем настоящем уровне бытия не обладает бессмертной, неразрушимой душой, но при определенной работе над собой он может сформировать бессмертную душу; тогда эта вновь сформированная душа-тело больше не будет подчиняться законам физического тела и после смерти физического тела продолжит свое существование. Но кое-что, возможно, озадачит вас. Видите ли, обычно предполагается, что высшее знание дается безвозмездно, но в случае, если вы и ваша жена захотите присоединиться к Работе[8], вам придется заплатить определенную сумму» [4, с.6]. И Захаров назвал сумму в 2000 рублей, по тем временам немалую.

Познакомившись с Гурджиевым, Гартманы стали его последователями на всю оставшуюся жизнь. Вместо того чтобы как военный офицер поехать на австрийский фронт, Гартман через своего родственника, адъютанта одного из Великий Князей, добился разрешения поехать в Ростов-на-Дону для продолжения работы над своими военными изобретениями, одно из которых уже было принято армией. Но чета Гартманов направилась прямо в Ессентуки, куда Гурджиев пригласил

[8] «Работа» (именно так, с большой буквы) — одно из главных понятий учения Гурджиева, в процессе которой человек осознает свою сущность, которая скрывается за чередой масок-личностей.

учеников для Работы. Ольга Гартман пишет, что на следующее же утро после их отъезда из Петрограда, в дом ее родителей пришли солдаты арестовать Фому Гартмана как офицера Императорской Гвардии [4, с.16].

Итак, 28 августа 1917 г. Фома и Ольга Гартманы присоединились к Гурджиеву в Ессентуках. Затем они последовали за ним в Туапсе, оттуда в деревню Уч-Дарья, где Гартман заболел тифом и был отправлен Гурджиевым в госпиталь под Сочи. Проболев два месяца, он получил медицинское заключение об ослабленном здоровье, что позже, в феврале 1918 г., позволило ему получить сначала шестимесячный отпуск, а через год и полное освобождение от военной службы. Гартман сжег свою военную форму и стал гражданским лицом и музыкантом, сохранив на память лишь саблю.

В марте 1918 г. Гурджиеву наконец удалось открыть Институт, которому было дано название соответственно быстро меняющейся политической ситуации: «Ессентукское Общежитие международного идейно-трудового содружества» [4, с.58]. В Институте Гурджиев начал заниматься с учениками «священной гимнастикой» — специальными упражнениями, через которые ученики тренировались в выполнении «противоестественных» движений, создающих такие усилия и нагрузки на мышцы и нервную систему, которые в обычных жизненных условиях невозможны. Гимнастика, по Гурджиеву, была формой самопознания, ведущего к раскрытию высших форм сознания, пробуждению высших центров. Упражнения выполнялись под музыку, которую насвистывал или наигрывал на гитаре или фортепиано сам Гурджиев, а в обязанности Гартмана входило записывать мелодии, обрабатывать их для исполнения на фортепиано (позднее и перекладывать для оркестра) и аккомпанировать на уроках. Позднее, упражнения, демонстрируемые со сцены, стали называться «священными танцами».

Нестабильная политическая обстановка в очередной раз вынудила Гурджиева двинуться в путь. Оформив свою новую поездку как научную экспедицию в район горы Индюк на Кавказе для изучения дольменов и поиска золота, получив советские паспорта и материальную поддержку от Ессентукского Совета депутатов, 6 августа 1918 г. Гурджиев повел сподвижников через Кавказские горы к Черному морю в Сочи. Там Гартманы смогли немного подзаработать частными уроками и парой концертов — Ольга исполняла арии из опер, а Фома играл свои произведения. В январе 1919 г. они последовали за Гурджиевым в Тифлис, где пробыли до июля 1920 г.

В Тифлисе (ныне Тбилиси) Гартман встретился с Николаем Черепниным, в то время директором Тифлисской консерватории, относящейся к Императорскому Музыкальному Обществу. Благодаря Черепнину Гартман немедленно оказался в центре художественной, театральной и культурной жизни города: получил место профессора композиции в консерватории, вступил в художественный комитет театра, давал концерты как пианист, композитор и дирижер, писал для газет. Его первая статья была посвящена армянскому композитору Комитасу — биография и критический анализ хоровой музыки и сочинений для вокала соло. Ольге Гартман было предложено исполнить партию Микаэлы в готовящейся к постановке опере «Кармен». Художником декораций в опере оказался

Александр де Зальцман, друг Гартмана еще со времен его пребывания в Мюнхене. Жена Зальцмана, Жанна, имела свою студию танцев, где преподавала по системе Э. Жака-Далькроза. Она была одной из самых способных учениц Далькроза, художественной ассистенткой и исполнительницей в его знаменитой постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в Хеллерау в 1912–1913 гг. Студия мадам де Зальцман субсидировалась грузинским правительством и имела просторный зал для занятий. Гурджиев весьма заинтересовался ее работой, но обставил все так, что Жанна сама пригласила его к себе в студию, а после и предоставила своих учениц и половину концертного времени для демонстрации гурджиевских «священных танцев» в Оперном театре Тифлиса 22 июня 1919 г. Чета Зальцманов, как и чета Гартманов, остались сподвижниками Гурджиева до самой его смерти, а также пропагандистами его идей и после его кончины в 1949 г.

В июле 1919 г. Гартманы дали три концерта в Эривани, столице Армении. Была исполнена русская и европейская музыка, Ольга Гартман спела песни Комитаса на армянском языке.

Осенью 1919 г. Гурджиев вновь организовал центр для работы с учениками уже под названием «Институт гармоничного развития человека». В качестве рекламы была выпущена брошюра, текст которой гласил, что система Гурджиева применяется в Бомбее, Александрии, Кабуле, Нью-Йорке, Чикаго, Осло, Стокгольме, Москве, Ессентуках. Впечатлившись рекламой, грузинское правительство выделило для общины просторный дом.

Именно тогда началась интенсивная работа над балетом «Борьба магов», сценарий к которому был написан самим Гурджиевым, и тот надеялся увидеть балет на сцене Кавказского Государственного театра будущей весной. Гартман написал музыку к первому акту балета, затем попросил Гурджиева напеть ему мелодии второго акта, которые тут же с ходу записывал нотами. Зальцман нарисовал эскизы для первых двух актов, начали подумывать о костюмах. Гурджиева стала раздражать любая другая работа Гартмана, он требовал, чтобы тот оставил и консерваторию, и театр, и дирижирование. Особенно его злило, что Гартман сотрудничает с Московским художественным театром, который в то время приехал на гастроли в Тифлис. Музыка, написанная Гартманом для двух драматических пьес театра, «В тисках жизни» К. Гамсуна и «Король темного покоя» Р. Тагора, имела шумный успех. Гурджиев же не любил современный театр и утверждал, что система Станиславского находится в противоречии с идеей настоящего театра.

Весной 1920 г. Институт распался, а Гурджиев, предчувствуя надвигавшуюся власть большевиков, стал вновь собираться в путь, на этот раз в Константинополь. Гартман оказался в затруднительном положении — у него не было средств на переезд, к тому же он недавно получил авансом очень крупную сумму от композитора Тифлисского театра Мелитона Баланчивадзе (отца хореографа Джорджа Баланчина) за оркестровку его музыки. Деньги пришлось вернуть, поскольку времени на выполнение работы у Гартмана не оставалось. Дав прощальный концерт и купив на вырученные средства билеты и себе и Гурджиеву, 7 июля 1920 г. они прибыли в Константинополь.

В это время в Константинополе жило множество музыкантов, бежавших из Петрограда. Гартман организовал оркестр из шестидесяти человек, с которыми стал давать концерты два раза в месяц. Репертуар состоял из произведений лучших русских и французских композиторов, а также из произведений Бетховена и Вагнера, ноты которых Гартману повезло найти на чердаке французского консульства. Местными силами была поставлена опера Верди «Травиата», где Ольга Гартман исполнила ведущую партию.

Гурджиев снова открыл Институт, работал над балетом «Борьба магов», а также над всевозможными сверхъестественными явлениями: гипнотизмом, воздействием на расстоянии, передачей мыслей. Были проведены несколько публичных демонстраций «священной гимнастики». На этот раз Гурджиев совсем запретил Гартману дирижировать концертами, позволяя зарабатывать только частными уроками, что ставило Гартмана, порой, в затруднительное материальное положение. Яркое воспоминание осталось у Гартмана от посещения службы крутящихся дервишей и концерта турецкой музыки в исполнении музыкантов, принадлежащих дервишскому монашескому ордену Мевлеви. Это было 24 июля 1921 г., а 13 августа Гартманы и Гурджиев с несколькими последователями покинули Константинополь и отправились в Берлин.

В Берлине Гартман вновь встретился с Василием Кандинским. Художник, с энергией, свойственной ему в организации различных мероприятий, попытался вновь осуществить постановку «Желтого звука» в берлинском Народном Театре (Volksbühne), разумеется, с музыкой Гартмана. В одном из писем, отправленных 24 января 1937 года историку искусства Гансу Гильдебранду, Кандинский вспоминает о второй попытке: «не война помешала мне, а мой композитор Ф. Гартман, который в то время был недосягаем. Таким образом, я должен был отказаться» [17, с. 204].

Кандинский также хотел приобщить Гартмана к деятельности Академии художественных наук (РАХН[9]), представителем которой он тогда являлся. Кандинский предложил Гартману заняться организацией Русского музыкального отдела в Берлине. По-видимому, Гартман не согласился.

Из Берлина Ольга Гартман в качестве переводчицы ездила с Гурджиевым в Лондон. В это время в Англии и США вышла переведенная на английский язык книга последователя Гурджиева Петра Демьяновича Успенского «Tertium Organum». В Лондоне Успенский читал лекции небольшому кругу людей, возглавляемых Альфредом Ореджем, издателем литературного журнала «Нью Эйдж» («Новый Век»). Лекции были посвящены изложению идей Гурджиева. Этот кружок быстро разросся, и их слушатели захотели познакомиться с Гурджиевым лично. Именно тогда, на деньги, поступающие от этих людей, было решено организовать Институт во Франции, куда гурджиевская группа переехала в июле 1922 г.

---

[9] Российская Академия художественный наук, создана в 1921 г., Кандинский был ее вице президентом. Как представитель Академии уехал в Берлин в декабре 1921 г. «для установления связи и постоянных сношений с учреждениями и лицами художественного значения» [18, с. 151] вместе с женой Ниной Кандинской в качестве секретаря. В Россию Кандинский больше не вернулся.

В Авоне, близ Фонтенбло, в 55 километрах от Парижа было найдено поместье с большим домом, которое Гурджиев приобрел на деньги английских спонсоров. Когда-то в этом особняке располагался монастырь с настоятелем приором, поэтому он и был назван Приорэ. Для занятий «священной гимнастикой», которая отныне называлась «движениями», поскольку слову гимнастика не придавалось во Франции должного смысла, большая зала особняка оказалась мала, и гурджиевские ученики за несколько месяцев построили на участке просторный зал из деталей списанного ангара французских военно-воздушных сил. Гартману, наряду с другими мужчинами и женщинами общины, приходилось рыть траншеи, колоть дрова, цементировать стены голыми руками, а после этого идти аккомпанировать «священной гимнастике». Построенный павильон был оформлен в роскошном восточном стиле и предназначался не только для ежедневных занятий «движениями», — по субботам туда приглашались гости.

На декабрь 1923 г. Гурджиевым были запланированы публичные демонстрации «движений» в Театре Елисейских Полей в Париже, поэтому в течение лета и осени Гартман писал и аранжировал музыку, оркестровал и переписывал музыкальные партии. Восемь представлений прошли с 13 по 25 декабря. Пышное оформление фойе театра, восточные деликатесы и шампанское, которым угощали публику, ирреальный, фантасмагорический характер представлений, действующими лицами которых были словно не люди, а живые марионетки, «странная музыка, где преобладал грохот барабана» [19, с.123], — все это производило неизгладимое впечатление на зрителей, не всегда, впрочем, положительное. Были показаны также фокусы и эксперименты с чтением мыслей, в одном из которых участвовал и Гартман: кто-либо из зала мысленно передавал ему, находящемуся на сцене у пианино, название любой оперы, написанное на бумажке зрителями, — и Гартман исполнял музыкальный отрывок из нее.

С января по апрель 1924 г. Ореджем было организовано турне по США.

К периоду с 1925 г. по 1927 г. относится наиболее интенсивная работа над циклами музыкальных композиций для «движений», ныне известными как «музыка Гурджиева — Гартмана». Их Гартман опубликует в 1950–1956 гг.

В 1929 г. Гурджиев стал поговаривать, что Гартману наступило время организовать свою жизнь в Париже, независимо от Приорэ, и посвятить себя сочинению музыки. Супруги не могли поверить, что после стольких лет преданности и перенесенных вместе лишений, Учитель не хочет их больше видеть. Но Гурджиев сделал условия их совместного проживания в Приорэ столь невыносимыми, что им не оставалось ничего иного, как уйти. Фома Гартман после уже никогда не виделся с Гурджиевым, хотя его отношение к гуржиевскому учению никогда не менялось. Ольга еще время от времени посещала Приорэ, исполняя обязанности личного секретаря Гурджиева.

После ухода от Гурджиева, чета Гартманов поселилась в коммуне Курбевуа (Courbevoie), в восьми километрах от центра Парижа вместе с родителями Ольги. Гартман продолжил зарабатывать себе на жизнь частными уроками, сочинением музыки для кинофильмов под псевдонимом Томас Кросс (Кросс — девичья фа-

милия его матери). Издательство Беляева опубликовало несколько его сочинений и предоставило Гартману небольшую стипендию. Некоторое время он был профессором Русской консерватории в Париже.

У Гартмана появился новый друг в лице всемирно известного виолончелиста Пабло Казальса, которому Гартман посвятил свой виолончельный концерт Concerto d'aprés une Cantate de J. S. Bach (Концерт по кантате И. С. Баха), впервые исполненный в Бостоне.

В 30-е гг. Гартман написал несколько романсов на стихи М. И. Цветаевой — он был первым композитором, который обратился к ее творчеству[10]. Из письма Цветаевой Гартману от 2 марта 1934 г. мы узнаем, что она была приглашена на домашний вечер, где супруга композитора должна была исполнить несколько романсов на ее стихи. Марина Ивановна посетить вечер не смогла из-за болезни сына, но сердечно поблагодарила композитора. Она написала: «С большой радостью и признательностью приеду к Вам в Courbevoie послушать Вас — по моему поводу или себя в Вашем восприятии <...> Сердечный привет Вам и Вашей жене — заранее радуюсь ее пению» [20].

В 1935 г. Гартман пишет комедийный балет «Бабетта» на либретто Анри Каэна. Премьера прошла в Ницце.

В 1938 г. супруги Гартманы переселились в городок Гарш, близ Парижа, но во время Второй мировой войны немецкая армия оккупировала Париж, и Гартманы были вынуждены покинуть свой дом. Они нашли убежище в заброшенном здании, где, чудесным образом, сохранилось пианино в рабочем состоянии. В этих тяжелых условиях Гартман написал оперу «Эсфирь» по Жану Расину, концерты для фортепиано, скрипки, контрабаса, арфы, вторую симфонию. После войны многие из этих произведений были исполнены публично.

В 1944 г. Кандинский задумал фильм–балет, для которого планировал написать декорации. Музыку к этому фильму взялся создать Гартман, обновив когда-то недописанную музыку к «Желтому звуку» [21, с. 405]. Этому не суждено было осуществиться — в декабре 1944 г. Василий Кандинский умирает.

В 1950 г. Фома и Ольга Гартманы переехали в Нью-Йорк и обосновались на Манхеттене. Гартман стал время от времени получать предложения преподавать и читать лекции. Вскоре у него появилась возможность посетить Лондон с циклом лекций на тему взаимодействия искусств. Американский архитектор и дизайнер Франк Ллойд Райт, тот самый, кто спроектировал здание музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, услышав английские лекции Гартмана, пригласил его в Западный Талиесин в Аризоне. Там располагалась архитектурная коммуна, где Райт жил и занимался со своими студентами. В 1928 г. Райт женился на Ольге Ивановне Гинценберг, одной из самых преданных учениц и последовательниц Гурджиева. Райт считал, что музыкальная композиция и архитектурное проектирование — искусства, основанные на схожих принципах. Гартман,

---

[10] На стихи М. И. Цветаевой Гартман написал насколько романсов, в том числе «Стихи растут, как звезды и как розы...», «В мое окошко дождь стучится...». Рукопись последнего хранится в РГАЛИ. Ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 182.

возможно, с учетом этого и, конечно, в контексте дружбы архитектора с Гурджиевым, принял приглашение Райта.

В эти годы Гартман опубликовал пять томов их совместной с Гурджиевым музыки, а также сделал несколько аудиозаписей. К этому же времени относится и проволочная аудиозапись, сделанная Гартманом на расстроенном пианино и позже идентифицированная как музыка к «Желтому звуку».

На 16 апреля 1956 г. был запланирован дебютный концерт музыки Фомы Гартмана (или Томаса де Гартмана, как он называл себя за границей) в Нью-Йоркском Таун Холле (The Town Hall), но 28 марта он неожиданно скончался от сердечного приступа. Концерт отменять не стали и посвятили его памяти композитора. Ольга Гартман посвятила оставшуюся жизнь популяризации музыки мужа. В 1964 г. она опубликовала первое издание их совместной книги «Наша жизнь с господином Гурджиевым», а в 1970 г. — еще три тома музыки Гурджиева–Гартмана. Последние годы Ольга проживала вместе с последователями Гурджиева в Санта-Фе. За несколько дней до смерти в 1979 г. она передала архивы своего мужа в музыкальную библиотеку Йельского Университета (США).

Из каталога библиотеки мы узнаем, сколь обширно музыкальное наследие Фомы Гартмана. Творчество композитора представлено во всех без исключения жанрах. Его перу 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 (2), скрипки, виолончели (2), контрабаса (2), арфы и флейты, сюита для голоса с оркестром «Из стихов Д. М. Авсония», две сонаты для фортепиано, сонаты для скрипки, виолончели с фортепиано, 12 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» (во фрагментах) и музыка к 53-м кинофильмам.

Из всего этого многообразного наследия опубликованы, буквально, единицы: 4-я симфония, оба виолончельных концерта, 2-й фортепианный концерт, сонаты для скрипки, виолончели с фортепиано, 2-я фортепианная соната, 12 русских сказок, несколько произведений для голоса и две транскрипции для фортепиано. За небольшим исключением, публикациями занималось издательство Беляева в Лейпциге и Франкфурте (1930–1970-е гг.), ранние сочинения (пьесы для фортепиано и несколько романсов, сюита «Из стихов Д. М. Авсония») печатались издательствами Юргенсона и Циммермана в 1910-х гг. и сохранились в библиотеках Санкт-Петербурга и Москвы.

Ранние произведения Гартмана написаны в стиле позднего романтизма, в них чувствуется почерк его первого наставника А. Аренского. В фортепианных миниатюрах соч. 4 и «Шести пьесах» соч. 7, так же как в «Романсах» соч. 5 для сопрано и фортепиано слышны реминисценции из музыки Мусоргского, Шопена, Шумана. В «Трех прелюдиях» для фортепиано соч. 11 уже ощущается влияние импрессионизма, в музыку вкрапляются фрагменты с быстрой сменой метроритма, с вы-

ходом за пределы мажорно-минорной тональной системы. Симфоническое творчество Гартмана (например, балет «Аленький цветочек»), несомненно, испытало влияние музыки Римского-Корсакова и Мусоргского. Для него характерно разнообразие гармонических средств и колоритная, «ориентальная» оркестровка, полифоничность фактуры, идущая от любимого учителя С. Танеева, красота и выразительность мелодии. В более поздний период творчества Гартман обратился к современному письму, широко использовал политональность и полиритмию, но в большинстве своих произведений предпочел остаться в русле позднеромантической традиции (например, концерт для скрипки с оркестром соч. 66 или фантазия-концерт для контрабаса с оркестром, соч. 64) лишь иногда выходя в сферу атональной музыки (2-я фортепианная соната соч. 82) или музыкальной полистилистики (соната для скрипки и фортепиано, соч. 51).

В своей книге о Гурджиеве Гартман писал, что когда он сочиняет музыку, ему часто приходят на ум два мудрых изречения. Одно принадлежит Бетховену и гласит, что музыка является более высоким откровением, чем философия или наука. Другое является достоянием русского народного сказочного фольклора: «“Пойди туда — не зная куда; принеси то — не зная что; путь длинен, дорога неизвестна; герой не знает, как туда добраться, полагаясь только на самого себя; ему приходится искать покровительства и помощи Высших сил...” И вся моя жизнь есть поиск», — резюмирует Фома Гартман [4, с. 5]. Это его жизненное кредо, его устремленность найти незнакомое, неизведанное, но крайне важное и необходимое для своего духовного выживания созвучно принципу «внутренней необходимости» его близкого друга и соратника Василия Кандинского: «На запутанных путях этого нового царства, бесконечной сетью расстилающихся перед пионером, через вековые черные леса, через неизмеримые ущелья, ледяные высоты и головокружительные пропасти, его непогрешимой рукой будет направлять тот же самый руководитель — принцип внутренней необходимости» [22, с. 96].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гартман Фома. ЦГИА, Ф.361, оп.1, дело 835.
2. Экзаменационные листы абитуриентов. ЦГИА. Ф. 361, оп. 1, д. 11.
3. Списки выпускников Консерватории. ЦГИА. Ф. 361, оп. 4, д. 15.
4. 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.
5. *Крымская И. И.* Композитор Ф. А. Гартман — сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 77–83.
6. *Автономова Н. В.* Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений // За занавесом века: Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобр. искусств / Ред. — сост. А. Дехтерева, Е. Костина. М.: Русское слово, 2004. С. 128–137.
7. *Ашкинази З.* Александр Сахаров. Ежегодник императорских театров, 1913, вып. 5. С. 71–76.
8. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 319 с.
9. *Mangan J.* Thomas de Hartmann: A Composer’s Life [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gurdjieff.org/mangan1.htm (дата обращения 09.02.2015 г.).

10. *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания. М.: Издательство: Артист. Режиссер. Театр, РИК «Культура», 1992. 414 с.

11. Доклад художника Кандинского // Вестник работников искусства. 1921, № 4–6. С. 74–75.

12. Синий всадник//Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. 192 с.

13. Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину / публ. Е. Д. Ковтуна // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 399–410.

14. *Кардовская Е. Д.* Неизвестный портрет Анны Ахматовой / Панорама искусств 7. М.: Советский художник, 1984. С. 328–331.

15. *Голдовский Б. П.* История драматургии театра кукол. М.: Дизайн Хаус, 2007. 328 с.

16. *Гурджиев Г. И.* Вестник грядущего добра [Электронный ресурс]. URL: http://gurdjieffclub.com/ru/knigi-vestnik-grjadushchego-dobra (дата обращения 09.01.2015 г.).

17. *Weiss P.* Kandinsky in Munich: Formative Jugendstil Years. Princeton, 1979. 268 p.

18. *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., «Галарт», 1994. 174 с.

19. *Повель Л.* Мсье Гурджиев. Документы, свидетельства, тексты и комментарии. М., Крон-пресс, 1998. 486 с.

20. Письма Гартману Фоме Александровичу. РГАЛИ. Ф. 1190, оп. 3, ед.хр. 97. лист 4.

21. *Турчин В. С.* Кандинский в России. М.: Общество друзей творчества В. Кандинского, 2005. 448 с.

22. *Кандинский В. В.* О Духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 782

Л. И. Абызова

МУЗЫКА ФИНСКОГО ЛЕТА (ФЕСТИВАЛИ В САВОНЛИННЕ И КУХМО)

Финляндия моя, ты музыкой полна.
Есть музыка озер, берез и сосен.
Звучат мелодии ручья, дождя и вьюги.
Гоняя облака в небесной вышине,
и ветер-дирижер свои наигрывает фуги.

Лари Халонен

Финляндия — страна музыкальных, оперных, балетных фестивалей и конкурсов. Учитывая, что своих мощных трупп и коллективов этого профиля у финнов нет, их способность устраивать мероприятия мирового уровня восхищает. Подавляющее большинство таких событий происходит летом. Остановимся только на двух.

* * *

Самый известный в мире финский фестиваль — Оперный в Савонлинне, который проводится во дворе средневековой крепости Олавинлинна с 1912 г. Ныне в городе с 28 тысячами обитателей за фестивальный месяц бывает 60 тысяч зрителей. Двор крепости, накрытый временным шатром, превращается в зрительный зал и вмещает в себя 2257 человек. Оперы исполняются на языке оригинала, сопровождаются субтитрами на финском и английском языках.

Среди самых значимых событий фестиваля 2015 г., проходившего с 3 июля по 2 августа, — премьера оперы Модеста Петровича Мусоргского «Борис Годунов» — совместная постановка Оперного фестиваля в Савонлинне и французского фестиваля «Хорегии Оранжа»[1] в авторской версии 1869 года. В спектакле заняты знаменитости: легендарный дирижер Лейф Сегерстам (Leif Segerstam), бас Матти Салминен (Matti Salminen) в партии Бориса Годунова, тенор Мика Похъенен (Mika Pohjonen) в партии Лжедмитрия.

---

[1] Оперный фестиваль «Хорегии Оранжа» (Chorégies d`Orange) — старейший музыкальный фестиваль во Франции в городе Оранж на сцене античного театра. С 1902 г. — ежегодный.

Режиссер-постановщик Никола Рааб (Nicola Raab) хорошо известна на оперной сцене. Она работала в Баварской, Венской, Пражской, Чикагской опере, театре Ла Фениче; в московской «Новой опере» имени Е. В. Колобова поставила оперу «Тристан и Изольда». В «Годунове» Рааб и сценограф Джордж Суглидес (George Souglides) изобретательно используют специфику сценической площадки в крепости Олавинлинна — неширокой, вытянутой вдоль средневековой каменной стены и имеющей две старинные лестницы с двух сторон. Посередине установлена золотая клетка, где происходят сцены в царских палатах. Хоромы русских царей не были похожи на суровую гранитную кладку, но такие декорации удивительным образом не нарушают атмосферы. Вне клетки действует народ в исполнении хора савонлиннского фестиваля.

Оригинально решены художником Юлией Мюер (Julia Müer) костюмы. Одежды Годунова соответствуют царским историческим, они ярки и блещут драгоценными камнями, а Шапку Мономаха не отличить от подлинной, хранящейся в Оружейной палате московского Кремля. Костюмы хора, напротив, театральны: выполненные в единой цветовой — серо-черной — гамме, они стилизованы по фасону под народные.

Матти Салминен не только самый известный финский певец. Он — в числе басов, сделавших международную карьеру на сценах Ла Скала, Метрополитен-оперы, Парижской оперы, имеет звание Каммерзингера Берлинского (1995), Венского (2003) и Баварского (2003) государственных оперных театров, обладатель премии «Грэмми». Знаменитый певец хорошо известен в Петербурге и Москве.

Во время фестиваля Матти Салминен[2] отметил свое 70-летие. После спектакля в беседе с автором этих строк Салминен сказал, что исполнил партию Бориса Годунова в дюжине разных постановок, но новую редакцию считает одной из самых удачных: «Мой герой — главный, даже заглавный персонаж, но по-настоящему главным героем у Мусоргского является народ. И это хорошо отражено в нынешнем спектакле».

В савонлиннской крепости великолепная акустика, и поют там без подзвучки. Однако свои трудности все равно есть. Салминен раскрыл некоторые секреты: «Порой появиться на сцене непросто, иногда для этого нужно преодолеть сложные внутренние переходы в крепостных стенах. Я, высокий и немаленький, опасался, что режиссер заставит меня пролезать в какую-нибудь амбразуру и я застряну. К счастью, этого не случилось». Певец признался, что не знает русского языка, но трудностей не испытывает: «Русский язык очень музыкален, своими гласными звуками он хорошо ложится на ноты, поэтому, когда поешь слова, словно воспроизводишь музыку»[3].

Оркестр Оперного фестиваля собирался из десятка финских оркестров, но за месяц (столько готовился спектакль) стал единым коллективом. Высокий статус

---

[2] Матти Салминен родился 7 июля 1945 г. (Турку, Финляндия).

[3] Беседа с Матти Салминеном 15 июля 2015 г.

г. Савонлинна. Крепость Олавинлинна, где проходит Оперный фестиваль

Опера «Борис Годунов». Сцена из оперы «Борис Годунов». Савонлинна. 2015 г.

Матти Салминен (Борис Годунов). Савонлинна. 2015 г.

г. Кухмо.
Зрительный зал Центра искусств «Кухма-тало»

Фойе Центра искусств «Кухма-тало»

представления подчеркнуло участие Лейфа Сегерстама, дирижера с мировой славой, регулярно выступающего в Мариинском театре.

Кроме пяти представлений «Бориса Годунова», прошедших с аншлагом[4], были даны оперы «Тоска» Дж. Пуччини и «Травиата» Дж. Верди. Афишу фестиваля украсили гастроли двух престижных трупп. Дрезденская Опера Земпера привела «Свадьбу Фигаро» В. А. Моцарта (режиссер-постановщик Йоханнес Эрат). Венская Фольксопер показала «Веселую вдову» Ф. Легара (постановщик Марко Артуро Марелли, дирижер Альфред Эшве); оперетта прозвучала на фестивале впервые.

Еще до окончания нынешнего фестиваля был сформирован и подготовлен фестиваль 2016 г. (с 8 июля по 6 августа) и началась реализация билетов на него. В программе будущего лета оперы «Отелло», «Макбет» и «Фальстаф» Дж. Верди, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Из мертвого дома» Л. Яначека, «Богема» Дж. Пуччини, «Норма» В. Беллини.

* * *

Кухмо — город в северо-восточной части Финляндии в 70 километрах от российской границы, по нашим меркам, небольшой (9500 жителей) и не очень старинный (основан в 1865 г.). Природа хороша, но славится город не ее красотами. Проходящий здесь фестиваль камерной музыки входит в обойму самых престижных фестивалей мира.

---

[4] Большинство билетов реализуются через Интернет. Ценовая шкала широка: от 50 евро на места с ограниченной видимостью до 280 евро в ложе. В партере 180–120 евро.

Удивительна история этого фестиваля. В апреле 1970 г. 20-летний финский виолончелист Сеппо Киманен (Seppo Kimanen) решил, что музыка должна звучать не только в городах, но и в местах, близких к природе. В поселке Кухмо были любители-музыканты: врач, ветеринар и учитель. Они с энтузиазмом откликнулись на предложение Киманена провести фестиваль и курсы для начинающих исполнителей. Скорость организации столь сложного мероприятия восхищает: уже через три месяца — в июле 1970 г. в Кухмо прошел Первый международный фестиваль камерной музыки. Местный муниципалитет выделил 700 марок. Восемь концертов в лютеранской церкви и спортивном зале школы посетили 800 человек. Художественным руководителем стал Сеппо Киманен, участвовали 18 артистов. На музыкальных курсах занимались 22 человека.

Казалось бы, затея превратить провинциальный поселок, расположенный в глуши, вдали от удобных транспортных узлов, в мировой центр камерной музыки сродни незабвенному проекту Нью-Васюков. А у финнов получилось! На следующий год прошли 11 концертов, которые собрали 1350 слушателей, а число учащихся музыкальных курсов удвоилось.

Ежегодный фестиваль с каждым разом набирал обороты и во многом определил нынешнюю судьбу Кухмо. В 1986 г. поселок получил статус города. На берегу живописного озера выстроен стильный Центр искусств «Кухма-тало» с концертными залами разной вместимости и с акустикой на уровне мировых стандартов. Променадная часть здания используется для выставок, а две стеклянные стены позволяют зрителям слиться с природой, как того хотел С. Киманен. Впрочем, в период фестиваля этого центра недостаточно, и концерты также идут в соборе, часовне и спортивном зале школы, где когда-то начинался фестиваль.

В 2015 г. бюджет фестиваля составил 1 миллиона евро. В оргкомитете шесть постоянных работников. Во время фестиваля его обслуживают 330 человек, их них 170 — волонтеры.

Бывают монотематические концерты, но обычно в одну программу включают произведения классического наследия (большей частью не очень известные, по крайней мере, не заигранные) и современных, часто авангардных композиторов. Не забыта и вокальная музыка. Таким образом молодежь приучают слушать классику, а поклонников классики — опусы новейших музыкальных направлений. Аудитория слушателей очень широка. На фестиваль приезжают почитатели камерной музыки со всей Финляндии, из Канады, Японии, Швейцарии, Новой Зеландии. Каждый вправе выбрать любое сочетание концертов. Но есть любители посетить все программы. Это нелегко: первый, утренний концерт начинается в 11 часов, ночной заканчивается за полночь. А в Кухмо всего одна небольшая гостиница, и основная масса гостей живет в радиусе до 100 километров!

Независимо от места проведения и времени суток цена часового концерта 17,50 евро, двухчасового с одним антрактом — 24,50; с двумя антрактами — 37 евро.

Каждый фестиваль имеет свою тему. Концепцию программы ежегодно вырабатывает и приглашает участников художественный руководитель фестиваля Владимир Мендельсон, известный альтист и композитор. Он много лет приезжал

в Кухмо как исполнитель, а возглавив с 2005 г. фестиваль, выступать там прекратил, сосредоточившись на организационной работе.

В 2015 г. с 12 по 21 июля прошли 73 концерта из 320 произведений, которые соединила тема времени. В свою очередь, программа каждого дня (а в день проходит до шести концертов) имеет свою тему: рубежей эпох, времен года, времени суток, периодов жизни. Например, программа 17 июля «Часы и облака» состояла из пяти концертов: «Утреннее настроение», «Закат», «Часы идут», «Серенады», «Ночной дозор».

День 20 июля под девизом «Время аристократа» был посвящен самому известному финскому композитору Яну Сибелиусу (1865–1957), здесь особо чтимому. Утренний концерт «Предтечи» включал музыку предшественников Сибелиуса: Ференца Листа, Гектора Берлиоза, Иоганнеса Брамса; дневная программа «Сибелиус и авангард 1880-х» составлена из сочинений молодого Сибелиуса и его старших коллег: Джузеппе Верди, Эдварда Грига, Ференца Листа. Послеобеденный концерт «Ян Сибелиус» представляет его зрелое творчество в сочетании с работами Клода Дебюсси, Габриэля Форе и Жоржа Гершвина. Вечером в программе «Свои голоса», кроме Сибелиуса, звучали опусы Леоша Яначека и Джона Кейджа. В ночном концерте «Тишина Айнолы» после сочинений Альбана Берга, Густава Малера, Эдгара Варезе, Рихарда Штрауса завершала день музыка Сибелиуса. Как видим, подбор концертов неслучаен: они выстроены в соответствии с этапами жизни героя дня и многозначительно завершаются «Тишиной Айнолы». (Айнола — так в честь жены Айно назвал Ян Сибелиус свой дом на живописном берегу озера Туусула в Ярвенпяя, где царила тишина и где похоронен композитор.)

Летние курсы для молодых музыкантов-профессионалов имеют высокий рейтинг. Стоимость занятий около 500 евро, среди претендентов существует отбор. Занятия ведут музыканты, участвующие в программе фестиваля. Студенты курсов во время занятий выступают в концертах бесплатно.

С. Киманен говорит: «Я хотел соединить девственную тишину этих мест и музыку. Кухмо находится в 60 километрах от железной дороги и в 100 — от ближайшего аэропорта... В таком тихом месте наши уши прочищаются. И потом, камерная музыка вовсе не для элиты, она как вода, как воздух — мы все ее пьем, ею дышим: и бедные, и богатые, и горожане, и селяне, и высокообразованные, и не очень...»[5]

Фестиваль в Кухмо в 2015 г. посетили 38 тысяч слушателей. Наших соотечественников среди них немного. А жаль. Музыка высокого качества на фоне роскошной природы в самое красивое время года — пору белых ночей — достойна внимания.

---

[5] См.: URL: http://finugor.ru/news/mezhdunarodnyy-festival-kamernoy-muzyki-v-kuhmo (дата обращения: 24.07.2015).

УДК 791.43

И. М. Герасимова

ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ: ДРАМАТУРГИЯ СКВОЗЬ ОПТИКУ КИНОКАМЕРЫ

Одна из наиболее явных тенденций российского искусства начала XXI в. связана с формированием нового типа драматургии — «новой драмы». Экспериментальным характером этого течения обусловлено его влияние не только на литературу, но и на театр, кинематограф. Становлению «новой драмы» способствовало возникновение новых театров, на это же были направленны и различные творческие лаборатории, которые проводились в начале 2000 гг.

В 2000-е гг. в России было организовано множество фестивалей и конкурсов, ориентированных на новую драматургию и открывающих новые имена: новосибирский фестиваль «Sib-Altera», конкурс пьес Николая Коляды «Евразия», «Майские чтения» Вадима Леванова в Тольятти и т. д. «“Новая драма”, как и положено новому художественному движению, заявляла о себе манифестами, но для понимания этого феномена гораздо важнее театральная практика, рождающаяся из взаимодействия между драматургами и режиссерами» [1, с. 11], причем новыми для театра режиссерами зачастую становятся те самые авторы, которые в своих текстах отражали новые установки драматургии, реализуя их на театральной сцене (например, братья Пресняковы, Е. Гришковец, М. Угаров, И. Вырыпаев). «Современная пьеса, которая с равным успехом может быть поставлена в театре, кино и опубликована для чтения, — своего рода универсальный текст» [2, с. 351], — пишет исследователь «новой драмы» И. М. Болотян. Уже названные Михаил Угаров и Иван Вырыпаев привносят новейшую драматургию не только в театр, но и в кино. Другие известные драматурги: Юрий Клавдиев, Елена Исаева, Максим Курочкин, Любовь Мульменко, ведут интенсивную сценарную работу — в основном, для авторского кинематографа.

Василий Сигарев — один из тех, чье имя связывают с формированием новейшей драматургии. Ученик Николая Коляды, окончил Екатеринбургский государственный театральный институт по специальности «драматургия» в 2003 г. Дебютной пьесой Сигарева принято считать «Пластилин» (2000) [3], несмотря на то, что он писал и раньше. Но в 2000 г. «Пластилин» стал литературным и театральным событием, пьеса была отмечена множеством наград, такими, как «Дебют», «Антибукер», «Новый стиль», «Эврика-2002», премию «Evening Standard-2002» в номинации «Самый перспективный драматург» Сигарев получил из рук мэтра британской драматургии Тома Стоппарда. В 2005 г. в «Колядатеатре» Сигарев поставил спектакль по своей пьесе «Черное молоко». В период с 2000 по 2008 гг. написаны большинство пьес драматурга. Из наиболее известных к этому периоду относятся: «Агасфер», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Детектор лжи», «Метель», «Семья вурдалака», «Фантомные боли», «Черное молоко», «Яма».

Рассмотрим один из наиболее известных спектаклей по пьесе Сигарева «Пластилин», поставленный Кириллом Серебренниковым в Москве на сцене Центра драматургии и режиссуры в 2001 г. Название пьесы метафорично — главный герой, четырнадцатилетний Максим, по сути, становится пластилином под воздействием социальной среды. В пьесе неоднократно возникает тема психологического и физического насилия, с которым сталкивается герой в школе и за ее пределами. Первое событие пьесы — похороны одноклассника главного героя, заканчивается действие гибелью самого Максима.

Режиссер обособил главного героя (его сыграл Андрей Кузичев) от остальных персонажей пьесы — роли второстепенных персонажей (а их более десяти), исполняло актерское трио — Виктор Бертье, Дмитрий Ульянов и Виктория Толстоганова. Таким образом, главный герой оказывался в калейдоскопе одних и тех же лиц, внешний мир для него превращался в фантасмагорию. В спектакле «глазами подростка показаны открытые зоны — насилие, секс, школа, подавление желаний. Но показаны и глазами других — тех, кто взрослее, кто перешагнул уже порог невинности и может позволить себе отстраненный взгляд на недозволенное» [4, с. 68]. Документальность, бытовые подробности, заложенные в тексте пьесы, режиссер трактует через театрализованные формы: так, старухи на похоронах одеты в черные хитоны и напоминают хор из античной трагедии, сцена изнасилования реализована средствами пластического театра. Гротесковый способ сценического существования большинства персонажей был противопоставлен естественным реакциям главного героя, что акцентировало мотив его движения к смерти.

Спектакль Серебренникова, хронологически одна из первых постановок драматургии Сигарева. Специфичная интерпретация в силу художественных особенностей почерка режиссера была органичной для «Пластилина», но при этом повлияла на формирование традиции сценической трактовки пьес Сигарева.

Большинство спектаклей, поставленных в городах России (Санкт-Петербург, Екатеринбург, Красноярск, Омск, Уфа, Чебоксары, Волгоград и др.), скорее были сделаны в форме социальной сатиры, а иногда даже с элементами музыкального театра (например, спектакль «Агасфер» в Театре молодежи во Владивостоке, где звучали песни Виктора Цоя). В Государственном музыкальном театре национального искусства (Москва) спектакль «Продается детектор лжи» начинался исполнением романса главной героиней, музыкальный мотив которого повторялся на протяжении всего спектакля (при том, что в тексте пьесы ничто не указывает на его возникновение). Позже режиссером этого спектакля Владимиром Назаровым был снят фильм «Продается детектор лжи» (2005), комбинирующий в себе мелодраматические клише.

Возможно, в первое десятилетие XXI в. подход к пьесам Сигарева как к сатире, мелодраме, фарсу, отражал проблемные отношения российского театра и новейшей драматургии. «В силу своих почтенных традиций российский театр оказался не подготовленным к постановке современных пьес, особенно тех, что не следовали классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров» [1, с. 12].

Заметим, что не все тексты «новой драмы» строятся неклассическим методом. Обновление драматургической формы входит в спектр задач «новой драмы», но гораздо важнее то, что ее содержание стремится к новому типу героя и к новым темам соответственно. «Новая драма» обращается к высшим категориям (Бог, смерть, любовь) — предопределяя тем самым условность действия, вместе с тем, настаивает: предлагаемые обстоятельства гиперреалистичны. Эти качества предопределили другую проблему поиска нужной меры условности и, одновременно, достоверности, соответствующей поэтике драмы.

В рецензиях на спектакли по пьесам Сигарева авторы указывают на стилевое несоответствие драматургии и сценической постановки. Например, Григорий Заславский о спектакле 2002 г. в Театре им. Гоголя: «Он [режиссер С. Яшин — прим. И. Г.] ставит “Черное молоко”, быть может, слишком прямолинейно, слишком доверяясь тексту и авторскому слову. Снег, вроде бы и нужный по сюжету, слишком театрален» [5]. Удачные постановки скорее были исключением. Например, в спектакле «Лерка» Андрея Прикотенко (Театр-фестиваль «Балтийский дом», 2009 г.), режиссером было найдено решение, которое заключалось в сопряжении реализма и театральной экспрессивности. «Выпускники мастерской В. Фильштинского, молодые актеры радостно погружаются в стихию “наблюдений” и этюдов, все персонажи наделены выразительным пластическим рисунком, каждый из них — разработанный характер, моментальный снимок с “того парня” — ребят из определенных социальных слоев. Но спектакль вскоре перестает развиваться в рамках бытовой, “чернушной” драмы. Психологическое существование внутри роли внезапно остраняется гротеском, клоунадой» [6, с. 65]. Как показывает цитата, многое в спектакле реализовывалось за счет актерской игры. В основу «Лерки» были положены три пьесы Сигарева: «Черное молоко», «Фантомные боли», «Божьи коровки возвращаются на землю», связанные сквозной линией заглавной героини. Этот спектакль интерпретировал общую атмосферу социальных явлений, нашедших отражение в драматургии.

В. Сигарев как автор в своих пьесах занимает позицию демиурга, обладающего сверхвидением, превосходящим возможности героя. В начале большинства пьес вводной ремаркой драматург обозначает неизбежность, предрешенность событий. Так, и в «Пластилине» экспозиция указывает, что главный герой, которому еще только предстоит существовать в пространстве пьесы, уже предчувствует финал: «Плачет так, как будто знает ЧТО-ТО... Тарелка трескается...» [3]. А пьеса «Волчок» начинается с фразы: «Я родилась в Поселке на краю большого города. Поселок назывался Поселком. А как назывался город, я не знала до двенадцати лет. Теперь это не важно» [7]. Здесь «не важно» намекает на трансцендентный смысл пьесы. Этой одной фразой определяется весь дальнейший принцип повествования, обозначается многослойность текста, организуется механизм компоновки сцен.

В ремарках пьес Василия Сигарева зачастую можно встретить то, что в кинематографе принято называть визионерством (visionnaire). Для драматурга важен образ предмета: «серая свинцовая лужа», «лампочка под потолком, заточённая в белый плафон» («Пластилин») [3], «обнажив желтые масляные зубы»

(«Метель») [8], или то, как девочка «склоняется над лужей, пальцем смешивает кровь с молоком» («Волчок») [7]. Кинематографические приемы в текстах пьес Сигарева выступают как стилеобразующие элементы: «Часто используемая форма в современном киноискусстве, особенно в европейском арт-хаусном кино, — дробление на короткие эпизоды, на первый взгляд никак не связанные друг с другом, но к финалу образующие сюжет — была заимствована и драматургией. Такое построение текста встречается у уральских драматургов братьев Пресняковых (например, пьеса «Терроризм»), Ю. Клавдиева и учеников Н. Коляды («Пластилин» В. Сигарева, «Вечная иллюзия» Г. Ахметзяновой)» [9, с. 350]. Ту же стилеобразующую роль играют кинематографические приемы в пьесе «Пластилин», которая по мнению критики «смотрится российским аналогом самых радикальных британских пьес 90-х, которые активно пропагандирует лондонский театр “Ройал Корт” — главный европейский провайдер “новой драмы” (new writing). Не сказать, что пьеса Сигарева — это Shopping & Fucking по-русски, но ближе всего она именно к резким и скандальным текстам Марка Равенхилла и Сары Кейн. Причем роднит их не только жесткий натурализм и то, что в кино называют “новой искренностью”. Похожа еще и структура: как и хорошо сделанные английские пьесы, “Пластилин”, нарезанный на короткие эпизоды, напоминает киносценарий» [10, с. 8].

Все это наводит на мысль о том, что поворот к кинематографу в творчестве В. Сигарева стал не столько новым творческим инструментом, сколько необходимостью для выражения авторской позиции и отражения личной оптики. Наличие авторского визуального мира и техническая сложность его реализации в театре, многослойность повествования пьесы, подразумевающая экзистенциальные мотивы, — все это зачастую терялось на сцене в силу выраженного мелодраматического или комедийного жанра. Даже в культовом спектакле Серебренникова некоторые мотивы пьесы сглаживались: «Театральный “Пластилин” не так черен, как пьеса, местами даже забавен — режиссер и сам говорит, что шокировать никого не хотел» [10, с. 8]. В то время как фильмы Сигарева показывают, что нагнетание саспенса принципиальный элемент его художественного языка — в начале фильма «Жить» героиня Яны Трояновой испытывает тревогу, видит скрытый смысл в нелепостях — прохожий выбил себе зуб при падении, дятел сел на дом.

Дебютный фильм Василия Сигарева «Волчок» впервые был показан на главном фестивале авторского отечественного кино «Кинотавр» в 2009 г. Решением жюри фильм был назван лучшим фильмом сезона, а также награжден в других номинациях — призом Российской гильдии кинокритиков и призом Г. Горина за лучший сценарий. Исполнение главной роли в фильме «Волчок» актрисой Яной Трояновой было отмечено как лучшая женская роль. Особенно значимым кажется успех кинодебюта Сигарева рядом с теми фильмами, которые были представлены в основном конкурсе фестиваля: «Похороните меня за плинтусом» С. Снежкина, «Бубен барабан» А. Мизгирева, «Кислород» И. Вырыпаева, «Сказка про темноту» Н. Хомерики, «Сумасшедшая помощь» Б. Хлебникова. Позднее «Волчок» был удостоен не менее десяти наград на других различных фестивалях,

в том числе и международных. На «Кинотавре-2012» другой фильм Сигарева «Жить» получил награду за лучшую режиссуру, приз Гильдии киноведов и кинокритиков, за операторскую работу был награжден Алишер Хамидходжаев. Фильм «Жить» стал лауреатом фестиваля восточноевропейского кино «goEast», в Перми на третьем Международном фестивале театра и кино о современности «Текстура» была отмечена работа Ольги Лапшиной в номинации «Кино. Актриса СегоДня».

В основу сценария «Волчка» положена реальная история исполнительницы главной роли Яны Трояновой. Повествование ведется от лица девочки: о ее отношениях с матерью, о дочерней любви вопреки безразличию матери. Драма разыгрывается между тремя персонажами, они же три поколения — бабка, мать и дочь. Что показательно, мужские персонажи здесь появляются только мельком, в виде приходящих-уходящих мужчин. Сигарев фокусирует внимание на вечном сюжете отцов и детей — мать и дочь связаны кровными узами, режиссер пытается понять природу этих отношений. Я. Троянова исполняет роль матери и озвучивает закадровую речь дочери, девочка в буквальном и переносном смысле становится «призраком» матери.

Сценарий начинается описанием девочки: мальчишеские ногти, мальчишеские глаза, мальчишеские мысли. То ли девочка, то ли мальчик, или звереныш. Образ матери здесь — концентрация витальной силы, «она была красивая, веселая и пахла вагоном-рестораном». Бабушка — единственный персонаж, который следует неким социальным правилам: она приезжает в роддом на такси встречать внучку с гвоздиками и шампанским, она же — хранительница дома (как символа семьи), воспитывает внучку и кормит ее гематогеном, выдавая за шоколад. Со смертью бабушки сюжет обретает точку невозврата, знаменуя абсолютное крушение семьи. Для героини «жизнь» по смыслу близка к абстрактной свободе, она стремится отбросить все, что может обременять. Дочь ждет ее, любит и тянет к себе, для матери это — в тягость, поэтому сцена рождения в фильме символически совмещается с побегом.

Не останавливаясь на пути к тотальному освобождению, героиня разрушает все, и себя в том числе, но только достигнув предела понимает, что абсолютное отсутствие человеческих связей не есть свобода, это пустота. «Наконец она кричит» — последняя строка текста. Завершающие сцены фильма не включают последний диалог, заканчивается фильм без слов. Звучащий после свиста автомобильных тормозов мотив «баю-баюшки-баю» транслирует ужасающую простоту изначально очевидного финала.

Тема призрачности (сущего?) проходит сквозь все творчество В. Сигарева. Создавая для своих персонажей ситуации, где жизнь соприкасается со смертью, он предлагает зрителю или читателю посмотреть на повседневные реалии отстраненно. Этот мотив есть и в «Пластилине», и в «Волчке», и в «Жить». Уже в начале пьесы персонажи знают «что-то», затем — погибают сами или становятся свидетелями смерти. Пьеса-монолог «В моем омуте» начинается текстом от автора: «Возможно, всё это когда-то было. Возможно, происходит прямо сейчас. Возможно, когда-то будет. А возможно, всё это — было, есть и останется навсегда». В начале киносценария «Жить» автор цитирует поэта Бориса Рыжего:

«...такую вот белиберду:

Душа моя, огнём и дымом,
путём небесно-голубым,
любимая, лети к любимым
своим» [11].

В кинематографе Сигарев продолжает развивать символистский аспект своей поэтики, черпая образы и лексику из фольклора и суеверий. В «Волчке» знаково проигрываются узнаваемые музыкальные мотивы: «Ой, мороз-мороз», «баю-баюшки-баю». К околорелигиозным суевериям отсылает погасшая церковная свеча при венчании в «Жить». Образом предвестника смерти, «перетекающим» из первого фильма во второй, становится птица: дятел выедает червей из-под стен домов как с могильника. Операторская работа тоже расставляет такого рода акценты — два вращающихся колеса перевернутого велосипеда, снятого дальним планом, становится знаком бесконечности в фильме «Жить».

Сюжет фильма «Жить» состоит из трех историй, в каждой их которых традиционные персонажи Сигарева — маргиналы и аутсайдеры — сталкиваются с утратой близкого человека. Мир пьес и фильмов Сигарева намеренно не предполагает рефлексирующих героев, чтобы столкновение смыслов работало, автору нужны персонажи с неразвитой душой. В этом фильме режиссер обнажает чувственный предел горя, искажая реальную картину мира. Герои живут в окружении призраков. Им нужно принять смерть своих близких, но режиссер показывает — это не всегда возможно. Мать (Ольга Лапшина), потерявшая двух дочерей, верит в то, что они были похоронены заживо, достает их из могил, приносит домой, и, не найдя сил жить, выбирает гибель. Мальчик (Алексей Пустовойтов), не желая осознавать смерть отца, винит в его отсутствии мать; только после инъекции успокоительного он выкрикивает «папа умер». Девушка (Яна Троянова) после смерти своего парня, некоторое время «живет» с ним, но потом понимает, что ей нужно заниматься оформлением похорон, снять деньги с банковской карточки и только тогда призрак исчезает.

Способность чувствовать для героев Василия Сигарева — важнейший критерий, главное качество для того, чтобы жить, но проявляют они его уже тогда, когда повернуть все вспять становится невозможно. Единственный монолог в фильме «Жить» об осознании смерти заложен в роль Гришки — героини Яны Трояновой:

«ГРИШКА. <..>Прикинь, такое ощущение, что ты мне... изменил... Всё такое другое... странное... По-другому всё... Когда раньше похороны чьи-то видела... Даже во дворе у нас... Вообще по-барабану... Только интересно... Кто умер, чё умер... А там у кого-то... мир рухнул... всё изменилось... навсегда... Когда всё нормально... а потом все ценишь сразу... это даже не так, когда тебе диагноз говорят... Там шок, депрессия... На себя насрать... А здесь... горе... Нельзя умирать... Понял, козлина? Нельзя...» [11].

В фильме «Жить» с приближением сюжета к кульминации нарастает степень условности: от реалистичной картины мира через мистицизм к притче. Экзистенциальная драма взводится внутренним действием и прорывается в иносказание. В линии Лехи (Алексей Филимонов) и Гришки смена кинематографической парадигмы происходит после смерти парня. Молодая пара едет венчаться в церкви соседней деревни. На обратном пути в электричке парня избивают за «шапку и телефон». Девушка отвозит его в больницу, где сталкивается с реакцией медперсонала на то, что у парня ВИЧ. Она не сразу сообщает об этом, боясь, что откажут в срочной помощи. Затем приезжает милиция составлять протокол. Девушка маргинального вида сразу не вызывает у них доверия, потому первый вопрос — «пили?». Когда один милиционер отправляется освидетельствовать потерпевшего, он возвращается сказать, что парень умер. Тогда они решают взять выписку о смерти, и, кажется, на этом дело закрыто.

Затем фильм переходит к субъективному, искаженному, мистическому восприятию действительности героиней. Гришка совершает попытку суицида, в состоянии между жизнью и смертью девушка обращается к Богу, задаваясь вопросами больше свойственными героям Тарковского или Бергмана. Сосуществование видимого и невидимого мира для Сигарева не может быть осознано религией, разумом, житейской мудростью, его персонажи инакие — они просто знают. Героиня Яны Трояновой принципиально не интеллектуальна, она не может поставить философский вопрос об истоках страдания, о первопричине сущего, но она может прокричать: «Раньше надо было думать, когда придумывал все это вот такое, сам знаешь какое... Не дай бог ты еще в моей жизни попадешься. Вешайся сразу. Все, я тебя не слушаю больше, не слушаю» [11].

Сознание героини подменяет реальность иллюзией: раздается стук в окно, это пришел умерший Леха. Лишь короткая монтажная вставка с мертвым телом парня в больнице напомнит зрителю о реальных событиях, но не повлияет на ракурс восприятия героиней. С точки зрения режиссера она должна сама преодолеть конфликт внутреннего и внешнего мира, что происходит в финале — и тогда призрак исчезает. В последней сцене Гришка идет по городу, озираясь, «будто видит это все впервые в жизни» [11] — в ларьке на автобусной остановке начинается новый рабочий день — продавщица открывает окна, из них на улицу выливается электрический свет. Героиня останавливается, подъезжает автобус, впереди — путь.

Фильмы и пьесы Василия Сигарева явно тяготеют к мифу. В творчестве Сигарева материальный и над-материальный мир существуют на равных. Для его героев мир мертвых столь же реален (призраки в фильме «Жить», похороненный мальчик — единственный друг девочки в «Волчке»). Смерть в пьесах/сценариях никогда не является кульминацией. Чаще — становится первоначальным импульсом к действию: «Пластилин» начинается сценой похорон, затем герой пьесы видит умершего мальчика, который зовет его к себе, закадровый рассказ в фильме «Волчок» ведется от лица погибшей героини. Гибель героя всегда подготавливается развитием сюжета и транслируется как избавление от страданий с ощущением перехода в лучший мир. Смерть, как ужасна бы она не была, не предел

и не конец жизни. Перетекающий из одного произведения в другое образ кладбища — где деревья и тишина — уже стилистически соответствует смутному представлению о рае. Может быть, там героев Сигарева и ждет тот самый потерянный рай?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

2. *Болотян И. М.* «Новая драма» // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуски 1–2: сборник научный статей. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. 510 с.

3. *Сигарев В.* Пластилин. [Электронный ресурс]. URL: http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html (дата обращения 12.09.2015).

4. *Матвиенко К.* Пластилиновый рай // Петербургский театральный журнал. 2002. № 28. С. 66–67.

5. *Заславский Г.* Без глянца. URL: http://www.ng.ru/culture/2002–09–13/7_blackmilk.html (дата обращения: 01.04.2015).

6. *Строгалева Е.* Мы были последними пионерами // Петербургский театральный журнал. 2009. № 55. С. 64–66.

7. *Сигарев В.* Волчок. [Электронный ресурс]. URL: http://vsigarev.ru/doc/volchok.html (дата обращения 12.09.2015).

8. *Сигарев В.* Метель. [Электронный ресурс]. URL: http://vsigarev.ru/doc/metel.html (дата обращения 12.09.2015).

9. *Болотян И. М.* «Новая драма» // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуски 1–2: сборник научный статей. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. 510 с.

10. *Зинцов О.* Нужная вещь // Ведомости. 2003. 26 апр. С. 8.

11. *Сигарев В.* Жить. [Электронный ресурс]. URL: http://vsigarev.ru/doc/zhit.html (дата обращения 12.09.2015).

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Б. А. Илларионов
ДВУЛИКИЙ ЯНУС

Г. А. Безуглая
«Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа»
Издательство «Лань», издательство «Планета музыки», 2015. 272 с.

Галина Александровна Безуглая является уникальным специалистом в области взаимодействия музыки и танца — ученым и практиком. За три десятилетия работы в Ленинградском хореографическом училище — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой она прошла путь от рядового концертмейстера до авторитетного исследователя, методиста и педагога. В 1993 г. она стояла у истоков концертмейстерского образования в Академии; во многом ее усилиями были созданы учебные планы, привлечены необходимые специалисты, сформировалась оригинальная методика обучения. В 1995 г. Г. А. Безуглая создала кафедру концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии, которую она с тех пор бессменно возглавляет. В 1999 г. защитила кандидатскую диссертацию «Особенности импровизационного фортепианного сопровождения урока классического танца», ставшую важной вехой в обосновании теоретических основ искусства концертмейстера в балетном классе и научно закрепившую особенности ленинградской-петербургской школы концертмейстерского мастерства в балете.

После защиты диссертации Безуглая продолжила исследовательские и методические изыскания. При этом никогда не прерывала активную исполнительскую деятельность — в качестве концертмейстера в классах ведущих педагогов, аккомпаниатора репетиций и концертных выступлений воспитанников Академии. Надо сказать, что как исполнителя Безуглую отличает высочайшая профессиональная культура — и музыкальная, и хореографическая. Любая музыка в ее исполнении — присяжных ли балетных сочинителей, композиторов-классиков, собственные Галина Безуглая уподобилась двуликому Янусу: она одновременно смотрит и в ноты, и на танцовщика.

В 2005 г. вышла в свет книга Безуглой «Концертмейстер балета», учебное пособие, адресованное музыкантам, работающим в хореографии. Только что изданный «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа» предназначен для танцовщиков, балетных педагогов и хореографов. Фактически это расширенная, дополненная и уточненная версия учебного пособия того же автора «Анализ танцевальной и балетной музыки» (2009). Однако в новом формате учебное пособие приобрело законченность, цельность и ясность «месседжа» — основной идеи, глобального смысла осваиваемого студентами учебного материала.

«Месседж» же заключается в том, что хореографию создает взаимодействие движения и звука, а не одно лишь движение человеческого тела, которому както аккомпанирует какая-то музыка. Этот, казалось бы, очевидный тезис забывается, «замыливается» в профессиональной практике. Танцовщики, педагоги и даже некоторые хореографы-творцы зачастую сводят всё богатство музыки к «квадратному» счету. Музыканты, в свою очередь, пренебрежительно относятся к тому, что и как танцуется под их аккомпанемент. Получается замкнутый круг. Спасти положение может только профессиональная культура и взаимоуважение коллег.

Безуглая учит балетных понимать музыку. Для этого недостаточно несколько лет заниматься на фортепиано и прослушать курс музыкальной литературы. Осознанное отношение к профессии требует теоретических знаний. Безуглая последовательно знакомит читателя с музыкально-теоретической терминологией, раскладывая, объясняя её на понятном танцовщикам языке, на профессионально-«осязаемых» примерах, дает задания на знакомом, близком материале, наглядно показывает сходства и различия музыкального и хореографического восприятия.

Рассуждая о музыкальности танца в связи с проблемой использования «небалетной» музыки хореографами XX в., автор книги делает парадоксальный для музыканта, но абсолютно точный вывод: «Музыкальность танца, трансформируясь в имманентную пластическую музыку, скорее укрепляла в понимании того, что танец способен обладать некой «собственной музыкой», нетождественной музыке как таковой» (с. 170). И далее резюмирует: «Музыкальность, став одной из центральных категорий пластического искусства XX столетия, помогла хореографии <...> увидеть <...>, как в «волшебном зеркале», самое себя. Обращение к музыкальным смыслам позволяло художнику (*имеется в виду хореограф — Б.И.*) рассмотреть в них очищенные от синтетических наслоений чистые смыслы танца» (с. 171).

Особого внимания заслуживает раздел «Танцевальные жанры европейской профессиональной музыки», который явился существенным дополнением к первоначальной версии пособия 2009 г. Во-первых, в данном разделе представлен своеобразный глоссарий музыкально-танцевальных жанров, где в лаконичной, емкой и доступной форме даются определения многочисленным терминам, охватывающим историю европейских танцев и балета от античности до конца XIX века. Во-вторых, автором в анализе генезиса музыкально-танцевальных жанров показано неизменное и равноправное взаимодействие музыкальных и хореографических форм. Таким образом, у обучающегося (читателя) наряду с теоретическими познаниями формируется историческое мировоззрение о генетической природе современного хореографического искусства. В начале раздела «Музыкально-танцевальное взаимодействие и музыкально-хореографический анализ» автор продолжает историческое изложение на примерах творчества выдающихся хореографов конца XIX — XX вв.

В разделах, посвященных музыкальному сопровождению уроков танца, автор, давая массу ценных практических рекомендаций, неизменно подчеркивает от-

ветственность педагога за правильное и всестороннее музыкальное развитие и воспитание учеников.

К заслугам автора книги также следует отнести введение и разработку понятия «музыкальная композиция и драматургия урока классического танца», что соответствует феномену урока, несомненно имеющему, кроме методических задач, и внутреннюю художественную целостность.

Новая книга Галины Александровны Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа» вносит значительный вклад в формирование методической базы балетного образования, является прекрасным практическим пособием для развития профессиональной музыкальной культуры деятелей хореографии. Книга может быть рекомендована для изучения не только студентам соответствующих направлений подготовки, но и всем специалистам балетного театра, танцевального искусства.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ. 2015 г.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Хореографическое искусство»

Аллахвердиев Гасан Аскерович
Бетева Виктория Игоревна
Бочкова Дарья Сергеевна
Занина Татьяна Михайловна
Игнатьев Олег Олегович
Ильюшкина Мария Алексеевна
Ичигеев Чингис Эдуардович
Ковалева Алена Игоревна
Константинова Анастасия Александровна
Кузьмина Анастасия Евгеньевна
Куликова Елизавета Дмитриевна
Ледях Алена Геннадьевна
Малышев Роман Сергеевич
Осинцева Ксения Сергеевна
Остапенко Павел Владимирович
Павлова Анастасия Леонидовна
Попова Александра Олеговна
Придатько Игорь Игоревич
Путякова Мария Артуровна
Сазонов Данииливанович
Свириденко Михаил Александрович
Севагин Максим Андреевич
Сегова Вера Александровна
Смирнова Анна Александровна
Солдатова Карина Аркадьевна
Филимонова Полина Василиса Борисовна
Шаровьева Анна Сергеевна
ШевцоваАрина Сергеевна
Широкова Дария Александровна
Шолков Евгений Сергеевич
Шундикова Анастасия Константиновна
Яроменко Анастасия Алексеевна

БАКАЛАВРИАТ

«Хореографическое исполнительство»

Борсай Герман Николаевич
Голубева Анна Юрьевна
Гончаренко Семен Игоревич
Зиянгиров Ильнур Ильдарович
Кирбитов Никита Михайлович
Кузнецов Евгений Александрович
Кулиев Искандер Назимович
Куликова Ксения Сергеевна
Ластовская Ангелина Александровна
Лукина Анастасия Евгеньевна
Макарова Ольга Александровна
Мусина Гюзаль Ринатовна
Пикаренко Даниил Дмитриевич
Сатыналиева Альбина Талантбековна
Свистушкина Евгения Алексеевна
Стребко Светлана Сергеевна
Цхвитария Ника Владимировна
Шакирова Рената Мухаметовна
Шевцова Анастасия Сергеевна

«Искусство балетмейстера»

Ермакова Юлия Михайловна
Журавлева Александра Маратовна
Плахотникова Вероника Юрьевна
Федорков Сергей Алексеевич
Сулейманов Сарьян Салихович

«Искусство балетмейстера (балетмейстер-постановщик)»

Вергизова Дарья Александровна
Гуляев Олег Николаевич

Кяшкина Мария Анатольевна
Ли Маргарита Вадимовна
Пишкова Виктория Владимировна
Шарибова Анна Валерьевна

«Менеджмент исполнительских искусств»

Тарасова Екатерина Владимировна

«Искусства и гуманитарные науки»

Азеева Ксения Александровна
Шестаков Алексей Адольфович

«Музыкально-инструментальное искусство»

Алехина Наталия Евгеньевна
Блохина Виолетта Сергеевна
Дабдуб Екатерина Александровна
Христинченко Маргарита Александровна

МАГИСТРАТУРА

«Искусство хореографа»

Балецкая Александра Борисовна
Бриант Клэр
Живой Илья Игоревич
Зозон Агата Юрьевна
Коновалова Анна Сергеевна
Некрасова Елизавета Юрьевна
Осмонов Талант Элмирбекович
Санникова Арина Андреевна
Хёглинд Александр Игоревич

«Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца»

Авраменко Юлия Александровна
Вороновская Юлия Сергеевна
Воюшина Сусанна Игоревна
Долгова Юлия Сергеевна
Илларионов Сергей Анатольевич
Пестерева Анна Алексеевна
Савина Анастасия Юрьевна
Тарабанова Елизавета Сергеевна
Цветкова Екатерина Сергеевна
Шамова Марина Леонидовна
Шешукова Марина Сергеевна

«Искусства и гуманитарные науки»

Адаменко Елена Робертовна
Варакса Галина Сергеевна

«Музыкально-исполнительское искусство в хореографии»

Шестопалова Виктория Геннадьевна

«Балетная педагогика»

Балданова Лилия Валерьевна
Жамбалов Баир Цырендоржиевич
Карагапольцева Наталья Сергеевна
Марина Мария Александровна
Недвига Алексей Сергеевич
Плоом Антон Вячеславович
Силякова Елена Сергеевна
Смирнова Юлия Сергеевна

«Хореология: теория и история хореографического искусства»

Оленева Анастасия Владимировна
Тихоненко Снежана Валерьевна
Зубарева Ксения Эдуардовна

«Продюсирование»

Сергеев Александр Валерьевич

«Арт-менеджмент»

Девчинская Екатерина Юрьевна

Н. Н. Зозулина

273-Й ВЫПУСК

Прошедший летом 2015 г. выпускной спектакль — безусловно, из ряда вон выходящее явление. Охваченный им репертуар и количество занятых воспитанников в обозримом нами прошлом не имеют прецедента.

На 1-й акт «Спящей красавицы» Академия Вагановой никогда еще не посягала — партия Авроры в нем труднейшая даже для опытной балерины, а громадный вальс требует идеальной слаженности от кордебалета, которой добивались и добились на сводных репетициях. В двух составах Аврору исполнили А. Лукина (пед. Л. Ковалева) и Р. Шакирова (пед. Т. Удаленкова). Общее в них — абсолютная отдача танцу, артистическая харизма, свободная техника. Но такие разные индивидуальности! Абсолютное чудо — танец А. Лукиной: немыслимой красоты позы, благородная пастель манер, сияние «нутра», певучие точеные ноги. Ее скульптурным выстаиваниям в «коварных» моментах Адажио с женихами — в начальном и финальном аттитюде — могли бы позавидовать и опытные балерины. Но и без поддержки кавалеров, в вариации, выпускница удерживала миги поз, расставляя нужные акценты. В отличие от героини Лукиной, родившейся в каком-нибудь галантном веке, Аврора Шакировой, переполненная энергией и звонкой радостью, выглядела гостьей из другого времени, старавшейся соблюсти все требования хореографического стиля. Но сама великолепная техника юной балерины в случае со «Спящей красавицей» еще ждет тонкой огранки.

Следующими шли в концерте «Вариации на тему “Раймонды”» Баланчина. Полученный из Америки эксклюзив — вещь очень своеобразная, в которой счастливо сошлось все: прекрасная музыка Глазунова, дорогие русскому сердцу коннотации с эпохой Петипа, виртуозная классическая хореография в своих традиционных танцевальных формах: антре (вальс), адажио, вариации и кода. В этом гранд па прима и премьер танцуют по две вариации, еще пять женских вариаций имеют массу пуантовых трудностей, а кода несется со скоростью водного потока. В первый раз премьера «Вариаций», подготовленная репетитором фонда Баланчина Д. Хувер, прошла осенью 2014 г., и прекрасно, что Академия получила все-таки возможность закрепить первый успех, включив балет в программу выпускных спектаклей. Педагоги Л. Ковалева, И. Ситникова, Т. Соломянко, Ю. Касенкова помогли своим воспитанницам достойно справиться с хореографией — и в кордебалетном вальсе, и в разнохарактерных вариациях. Заявкой на большое будущее стало исполнение главной партии выпускницей Н. Цхвитарией (пед. Л. Ковалева), чья Раймонда вобрала в себя искус нарождающейся женственности и восторженных порывов молодости...

Заключал выпускной парад свадебный акт из «Лауренсии», порадовавший глаз верностью оригиналу Чабукиани (в отличие от идущего в спектакле Михайловском театре его обкорнанного варианта). Стихия массовой испанской сюиты, возобновленной одной из лучших в прошлом ее исполнительниц И. Генслер, неизменно зажигала зал на каждом выпускном концерте. В центре магнетического излучения

Сцены из выпускных спектаклей «Спящая красавица», «Лауренсия», «Вариации на тему Раймонды».
Фото — Владимир Зензинов

находилась эффектная красавица О. Макарова, вокруг — страстные и гибкие «фламенковские» пары, движущиеся единым целым в знаменитом чабукианиевском ходе коды... И этот ожидавший своего часа характерный танец, жизнь в который вдохнули педагоги Н. Тарасова, А. Васильева, В. Сиротин, доказал, что он не зря был окутан славой прежде. На смену сюите приходил сложный классический па де сис — танцевальная свадьба героев балета, Лауренсии и Фрондосо, окруженных двумя парами солистов. Виртуознейшее адажио трех пар, мужская двойка, вариации солисток ничем не выдали ученического исполнения. И первым же прыжком в вариации главной героини перемахнула через все иерархические ступени балетной иерархии и зарекомендовала себя выдающейся выпускницей, готовой продолжать традиции лучших исполнительниц легендарной роли, заразительная Лауренсия — Р. Шакирова.

Итак, амбициозный замах выпускной программы, огромная работа педагогов и опыт исполнительского перфекционизма ректора Академии Н. М. Цискаридзе, также репетировавшего со всеми исполнителями, обернулись впечатляющим результатом. Не знай мы, что танцует школа, спектакль легко было бы выдать за выступление многочисленной и весьма высокопрофессиональной труппы, в составе которой есть несколько подготовленных балерин и крепкий костяк солисток. Правда, уже по выбору балетов, ориентированному на силу вагановских женских классов, можно видеть замаскированную в нем проблему петербургской школы с юношами. Только два выпускника, Е. Кузнецов и Г. Борсай (оба из класса пед. А. Ильина), могли встать на ведущие места, меняясь друг с другом, причем более выгодная для них рокировка произошла во втором составе: Кузнецов, в отличие от недостаточно выразительного выступления в «Раймонде-вариациях», взял реванш во Фрондосо, а хрупкий, деликатный Борсай, казавшийся не на своем месте в брутальной «Лауренсии», засверкал в инкрустациях Баланчина.

При том, что в искусстве всегда есть куда стремиться, 273-й выпуск Академии Вагановой останется в истории петербургской школы как один из самых значительных и перспективных.

П. А. Силкин

ПЕРВЫЕ ВАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Июньские практические семинары для отечественных и зарубежных педагогов балета в Академии проводились традиционно. Они приурочены к дню рождения А. Я. Вагановой и посвящены сохранению и развитию педагогического наследия первого профессора хореографии. Июнь 2015 г. ознаменовался тем, что впервые были организованы **«I Международные Вагановские чтения»,** которые состоялись 25 и 26 июня.

В начале конференции состоялась презентация книги Галины Александровны Безуглой «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа». Высказывания всех без исключения коллег свидетельствовали о своевременности издания, необходимого как для студентов, так и для начинающих педагогов-хореографов.

Для работы конференции были организованы три секции:

Секция **«Проблемы балетной педагогики»** — ведущие Лаврова Светлана Витальевна (кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию), Синичкина Наталья Евгеньевна (доктор педагогических наук).

На заседании секции было заслушано и обсуждено шесть докладов. В числе выступавших: Э. В. Махрова (доктор культурологии); Е. Э. Дробышева (доктор философских наук); Н. Е. Синичкина (доктор педагогических наук) и др.

Секцию **«Музыкальное искусство»,** посвященную 150-летию со дня рождения А. К. Глазунова, вела Букина Татьяна Вадимовна (доктор искусствоведения).

В заседании секции прочитано пять докладов, в том числе Н. Л. Дунаевой (доцента АРБ имени А. Я. Вагановой), О. И. Розановой (кандидата искусствоведения); В. В. Лелеко (кандидата культурологии, старшего преподавателя СПГИК);

Секцию **«Педагогика и истории хореографии»** вел Силкин Петр Афанасьевич (кандидат педагогических наук).

На заседании секции было заслушано девять докладов. Среди выступавших: П. А. Силкин (кандидат педагогических наук); Е. Н. Байгузина (кандидат искусствоведения); И. А. Пушкина (ст. преподаватель АРБ имени А. Я. Вагановой); студенты бакалавриата и аспиранты Академии.

Конференция прошла на высоком научном уровне. После ряда докладов развернулась оживленная дискуссия, показавшая неизменную актуальность темы дальнейшего сохранения наследия А. Я. Вагановой и его научного развития.

В дальнейшем планируется ежегодное проведение «Вагановских чтений».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР — Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДДШИ — Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК — Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР — Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ГМТиМИ — Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
ЛГИТМИК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ — Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА — литературно-издательское агентство
ЛХТ — литературно-художественный театр
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ — научное общество учащихся
РГПУ — Российский государственный педагогический университет
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ — Российская Федерация
СНК — Совет народных комиссаров
СНО — Студенческое научное общество
СПбУ МВД — Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПбГАТИ — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК — Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ — федеральный закон
ФПК — факультет повышения квалификации
ЦИК СССР — Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО — Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
ЦК СССР — Центральный комитет Союз Советских Социалистических Республик
SLFF — Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU — Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

Академия русского балета им. А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

Т. Е. Кузовлева

Одна к радости мысли. Николаю Боярчикову — 80

27 сентября 2015 г. отметил свой 80-летний юбилей Николай Николаевич Боярчиков — артист балета, балетмейстер, Народный артист РФ, профессор кафедры балетмейстерского образования АРБ имени А. Я. Вагановой. В статье дается краткий обзор творческой биографии юбиляра. Основное внимание уделено хореографическим постановкам Н. Н. Боярчикова, осуществленным на сцене МАЛЕГОТа (ныне Михайловского театра) в период с 1964 по 2002 гг.

Ключевые слова: Николай Боярчиков, балет, хореограф, «Фауст», «Макбет», «Геракл», «Женитьба», «Тихий Дон».

М. Х. Франгопуло

В дни войны (ч. 2)

Сохранившиеся в архиве Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, эти рукописные материалы впервые публикуются в полном объеме. Первая часть была напечатана в № 38 «Вестника АРБ им. А. Я. Вагановой».

Ключевые слова: М. Х. Франгопуло, А. Я. Ваганова, Ленинградское хореографическое училище, Пермское хореографическое училище, Великая Отечественная война, Ленинградская Блокада, балет, биографии, мемуары.

О. И. Розанова

Никита Ксенофонтов. Портрет выпускника

Статья представляет собой творческий потрет одного из выпускников исполнительского факультета АРБ имени А. Я. Вагановой 2015 г.

Ключевые слова: Никита Ксенофонтов, Вадим Сиротин, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов по специальности «народно-сценический и характерный танец».

Многогранная Пина (К 75-летию танцовщицы, хореографа и педагога Пины Бауш)

Р. Шенфельд

Пина (на англ. языке)

В статье рассматриваются основы творчества Пины Бауш — хореографа, затрагивавшего в своих постановках темы, понятные зрителям разного

уровня подготовки, всех возрастов и культур. Так же говорится об особом отношении постановщика к исполнителям, о важности раскрытия творческого потенциала и концептуальной значимости творчества Бауш для современного музыкального театра

Ключевые слова: Пина Бауш, Рина Шенфельд, танцтеатр, хореография.

Р. Арндт

«Искать и находить»: вуппертальская модель танцтеатра (на нем. языке)

Анализируя творческую деятельность Пины Бауш, автор выделяет несколько аспектов: танцтеатр и влияние К. Йосса на становление ученицы, постановки балетов и опер (подробно описаны такие спектакли, как «Sacre», «Cafe Müller», «1980»), создание танцтеатра в Вуппертале. Особое внимание уделено работам Бауш в кино, где она бывала как в роли постановщика хореографии, так и актрисой.

Ключевые слова: Пина Бауш, Курт Йосс, Вуппсрталь, танцтеатр, кино.

Н. А. Агафонова

Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений

В статье рассматривается широкий диапазон вариантов взаимодействия Пины Бауш с кинематографом: экранные репродукции ее спектаклей, документальные и игровые фильмы с ее участием, а также ее авторский кинопроект «Плач императрицы». На основе киноведческого и компаративного анализа не только устанавливаются формы имплементации творческого опыта Бауш в кинематографе, но определяются символико-метафорические связи танцевальной поэтики Пины Бауш и образного строя экранных произведений.

Ключевые слова: Пина Бауш, Вим Вендерс, Педро Альмодовар, Федерико Феллини, кинематограф, движение, экранная репродукция, документальный фильм, игровой фильм, кадр, танец.

Е. В. Васенина

Свободные танцевальные практики: трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела

Статья посвящена танцевальным практикам, исследующим тело как хранилище человеческого опыта, влияющего на телесные паттерны, на хореографию спектакля, в котором участвуют пожилые артисты. В качестве примеров приведены представительные для данного исследования фигуры и спектакли XX–XXI вв.

Ключевые слова: Людмила Алексеева, Эва Лилья, Кари Сильван, Пина Бауш, Мартин Фосберг, память тела, возрастные изменения, гармоническая гимнастика, танцевальный перформанс.

Т. В. Гордеева

Влияние творчества Пины Бауш на формирование интердисциплинарных практик в современном танце

В статье рассматривается один из векторов развития современного танца, начало которого прослеживается в художественной практике немецкого хореографа Пины Бауш. Ее сотрудничество с драматургом Раймундом Хохе — один из самых характерных примеров начала интеграции теоретического дискурса интердисциплинарности в практический, а ее подход к перераспределению сил внутри художественного процесса — пример смещения внутри модернистской иерархической структуры. В статье рассмотрены образцы танцевальной драматургии как интердисциплинарного решения художественных задач современного танца на российской сцене.

Ключевые слова: Пина Бауш, Раймунд Хохе, современный танец, танц-драматургия, интердисциплинарный подход.

Д. А. Ольшанский

Тело и плоть в антропологическом проекте Пины Бауш

Статья посвящена концепции тела в современной хореографии и вкладу Пины Бауш в развитие семиотики танца. Основное внимание автор уделяет переходу от классического балета, в котором тело выступало в качестве механизма и означающего, к современной хореографии, где тело предстает как невыразимая в языке плоть.

Ключевые слова: Пина Бауш, тело, семиотика, плоть, человек-машина.

К 150-летию со дня рождения А. К. Глазунова

Т. В. Букина

Феномен творческой репутации А. К. Глазунова (социологический взгляд)

В работе подвергаются анализу имиджевые стратегии А. К. Глазунова, которые задействовались им в различных областях своей деятельности: композиторском творчестве, концертных выступлениях, педагогической и административной работе, артистическом поведении. Делается вывод о том, что на протяжении своей жизни музыкант мастерски использовал множественные механизмы и источники профессионального авторитета, что предопределило его исключительный статус в восприятии современников (отчасти утраченный в настоящее время).

Ключевые слова: А. К. Глазунов, музыкальная культура России, XIX — XX вв.

И. Н. Горная

Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова

Статья посвящена рассмотрению традиций камерно-вокальной музыки Н. А. Римского-Корсакова в романсовом творчестве А. К. Глазунова. Единство художественных образов и идей выразилось в системе смысловых констант. Данная проблематика заявлена впервые. Общие эстетические ориентиры Римского-Корсакова и Глазунова очевидны не только в выборе поэтических текстов, но и в жанровой направленности романсов, в мелодике, гармонии, фактуре. В качестве объекта анализа выбираются романсы, использующие один и тот же стихотворный текст. В результате удается выявить не только общие черты, но и признаки индивидуального стиля романсов Глазунова.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, Глазунов, стихотворный текст, константные поэтические мотивы, традиции, романс.

В. В. Лелеко

А. К. Глазунов: личность и творчество.

Внимание к биографии творческой личности, огромное влияние, которое она оказывает на жизненную и творческую судьбу человека искусства, на искусство и культуру в целом, становятся все более очевидными и привлекают внимание исследователей. Масштаб личности, феноменальная музыкальная одаренность позволили А. К. Глазунову стать ключевой фигурой не только русской, но и европейской музыкальной культуры 1880–1920-х гг. Некоторым особенностям личности и аспектам связи ее с творчеством, музыкальной жизнью России и Европы указанного периода и посвящена статья.

Ключевые слова: А. К. Глазунов, М. П. Беляев, Н. К. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, личность, творчество, русская композиторская школа.

В. Д. Лелеко

«Раймонда»: горизонты искусствоведческого дискурса

В статье осуществлен аналитический обзор искусствоведческих публикаций конца 1950–2000-х гг., посвященных «Раймонде», и работ о балетах П. Чайковского — М. Петипа — Л. Иванова, воссоздающих контекст достижений шедевров русского классического балета. Выделен и раскрыт комплекс основных понятий, в которых зафиксирована суть реформы классического балета: «симфонизация балета», «сквозное развитие музыкально-танцевального действия», «драматургия балетного театра», «сюитность», «лейтмотив», «тональный план». Показано, как эти понятия работают в анализе «Раймонды». Определена методология научного анализа балета, ее связь с методологией гуманитарного знания эпохи, тенденция реализации междисциплинарных связей наук об искусстве с другими гуманитарными науками, заявившая о себе в публикациях о «Раймонде».

Ключевые слова: А. К. Глазунов, «Раймонда», искусствоведческий дискурс, системный подход, междисциплинарность.

Е. В. Лобанкова (Ключникова)

А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин: история творческих контактов (модель биографии русского композитора)

В статье рассматриваются взаимоотношения композиторов А. К. Глазунова (1865–1936) и А. Н. Скрябина (1872–1915). Если на рубеже XIX–XX вв. Глазунов уже обладал статусом классика, то Скрябин воспринимался как явление неоднозначное, хотя и яркое. Однако к 1914 г. оба оценивались как гении русской культуры, представляющие развитие и итог русской музыки после ухода из жизни двух предыдущих главных классиков — Чайковского и Римского-Корсакова. В статье используется периодика дореволюционного периода, эпистолярий обоих композиторов и дневники главного редактора «Русской музыкальной газеты» Н. Финдейзена.

Ключевые слова: А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин, М. П. Беляев, Н. Ф. Финдейзен, Р. Вагнер, биография, композитор, репутация.

Теория и история хореографического искусства

М. Ю. Гендова

«Время, вперед!»: к проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х

В условиях современности балетный театр предстает как социокультурный феномен, что подчеркивает его интертекстуальность и целесообразность исследования сквозь контекст эпохи. Интертекстуальность эфемерного искусства рассматривается в статье на примере ленинградских балетов 1930-х гг.: «Болт» (1930), «Светлый ручей» (1935), «Тщетная предосторожность» (1937).

Ключевые слова: Д. Шостакович, Ф. Лопухов, Л. Лавровский, А. Ратманский, балет, интертекстуальность, идеология, общество, ценности, конструктивизм, соцреализм.

А. В. Горн

Чайковский и Малер: пересечения на территории балета.

Статья посвящена композиторскому творчеству П. И. Чайковского и Г. Малера в контексте балетного жанра. Обозначены основные идейно-содержательные, образно-эмоциональные и имманентно-музыкальные свойства сочинений обоих композиторов, создающие предпосылки для их множественных хореографических прочтений ведущими балетмейстерами прошлого и современности.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Г. Малер, балет, патетический характер, интонационная многогранность, философичность, гуманизм, современность.

А. В. Груцынова

«Потерянный» финал «Баядерки»:
к вопросу о драматургии и сюжетной логике

Статья посвящена проблеме отсутствия в современных постановках последнего акта балета М. Петипа «Баядерка» (1877). Изначально этот спектакль находился в русле традиции романтического балета, сюжет его во многом был схож с сюжетами более ранних примеров («Тень», «Млада»). Однако в начале XX в. четвертое действие оказалось утерянным, что было связано с техническими сложностями. Возникшую драматургическую недоговоренность балетмейстер А. Горский попытался «исправить» в новом варианте либретто. В дальнейшем это вынужденное изменение стало устойчивой театральной практикой, несмотря на то что оно противоречило как общей театральной логике, так и логике балета XIX в.

Ключевые слова: Л. Минкус, М. Петипа, А. Горский, «Баядерка», балет, драматургия.

Д. Н. Катышева

Петипа. Восхождение к одухотворенному танцу

Статья посвящена духовной сущности хореографии Петипа. Тему «одухотворенного танца» в свое время провозгласил реформатор балета Ж.-Ж. Новерр. Петипа же практически воплотил ее в своем творчестве. Ценность его опыта в том, что он тесно сопряжен с основополагающими идеями самобытного русского искусства, театра музыкального и драматического, которые всегда отличались ярко выраженным эмоционально-духовным началом.

Ключевые слова: М. Петипа, русский театр, классика, хореограф, одухотворенный танец, тансимфонические зоны

Ю. Б. Кунина

К. Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце

Статья содержит аналитический обзор книг театроведа Карла Гюнтера Симона «Пантомима: происхождение, существование, возможности» (1960) и практика пантомимы Анке Гербер «Анатомия пантомимы» (1985). Об этих авторах сегодня в России известно мало, их труды отсутствуют в русскоязычном научном обиходе. Введение этих исследований в российское искусствоведение представляется существенным для автора публикации, осуществившего перевод изданий с немецкого языка. Сравнительный анализ происходит по следующим позициям: роль музыки, возможность импровизации, характеристика движения («затраты» телесной выразительности и размеры необходимого сценического пространства), техника тренировки и исполнения.

Ключевые слова: К. Г. Симон, А. Гербер, пантомима, танец.

Е. К. Луговая
Роль традиционных танцев
в сохранении культурной идентичности.

В новых исторических условиях глобализации перед обществом и отдельным человеком все острее встает проблема культурной самоидентификации. В условиях секуляризации сознания именно народная культура становится важным средством сохранения духовности и моральных устоев общества, так как сознательное обращение к культурному опыту предыдущих эпох может оказать помощь в обретении психического, социального и экологического равновесия. Автор пытается обосновать существование реального терапевтического социокультурного эффекта от использования в жизни современного человека практик традиционной народной культуры, в частности, танцевальной.

Ключевые слова: традиционная культура, самоидентификация, танец, ритуал, коммуникативная связь.

Психолого-педагогические аспекты хореографии

И. Н. Димура
Мужская телесность глазами мужчин

В статье рассматриваются результаты исследования, посвященного мужской телесности. Отношение к телу молодых мужчин описывается через понятия самоотношения, объектной позиции, отсутствия развитой чувствительности. Полученные данные показывают контролирующее, репрессивное, фрагментарно-конфликтное отношение молодых мужчин. Тело воспринимается ими мало эмоционально, амбивалентно, как инструмент, который используется потребительски.

Ключевые слова: отношение к телу, телесность, мужественность, боль.

Г. Ж. Капанова
Методика А. Я. Вагановой
как основа профессиональной подготовки артистов балета

Статья рассматривает метод А. Я. Вагановой как уникальную хореографическую систему, позволяющую последовательно осуществлять диагностику физических качеств, поддержание надлежащей формы и развитие выдающихся способностей артистов балета.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, хореография, балетная пригодность, выворотность, педагогические принципы

Т. В. Черкашина
Роль мотивации в формировании волевой саморегуляции
у начинающих обучение классическому танцу

В статье раскрывается понятие феномена воли, определяются цели волевого усилия, оценивается роль мотивации. Дается представление о препятствиях и их преодолении на пути к достижению цели. Рассматриваются

особенности воспитания волевых качеств в процессе обучения искусству хореографии. На примере учащихся первых классов АРБ имени А. Я. Вагановой анализируются мотивы, влияющие на прилагаемые волевые усилия начинающих обучение.

Ключевые слова: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, воля, воспитание воли, цель, мотивация, внешние и внутренние препятствия, волевая саморегуляция.

Вопросы методологии науки и образования

А. В. Бояркина

О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу)

Музыкально-теоретические труды, в частности по генерал-басу, стали переводить на русский язык только к концу XVIII в., причем выбор переводчиков падал часто не на действительно значимые в науке теоретические труды, а на практические пособия, востребованные в данный момент. Именно в этот период музыкальная терминология только формировала свою систему, и перевод новых музыкальных терминов представлял для переводчиков основные трудности, также именно в ранних переводах музыкально-теоретических текстов закрепилась тенденция графостилистического выделения иноязычных терминов и дублирования их переводом, что нередко встречается и в современных музыковедческих текстах.

Ключевые слова: перевод, старинные музыкально-теоретические тексты, генерал-бас, музыкальные термины.

Harmonia mundi

Е. Э. Дробышева

Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности

В статье ставится вопрос об аксиологическом потенциале танца. В качестве одной из ценностных опор культурной архитектоники рассматривается подлинность. Анализируется проблема художественной репрезентации исторических реалий в художественных практиках, в частности — в балете.

Ключевые слова: танец; подлинность; ценность; аксиосфера; аксиология искусства; архитектоника культуры.

С. В. Лаврова

Философия трансгуманизма и Новая музыка

Статья посвящена влиянию феномена трансгуманизма на современную культуру и новую музыку. Концепции, основанные на трансгуманистиче-

ских идеях, проникают в современную музыкальную культуру: среди них направление «Новой сложности» (New complexity) и алгоритмическая композиция Я. Ксенакиса, использующая стохастические и детерминированные процедуры. Весьма актуальными становятся и прямо противоположные идеи, ориентированные на вектор социально-экологического движения энвайронментализма. В статье также рассматриваются трансгуманистические идеи в творчестве К. Штокхаузена в контексте проблем технологического детерминизма и критической позиции в отношении данного явления. Автор приходит к выводу, что системе ценностей новой музыки и, в частности, периода постсериализма, наряду со стремлением к новизне и провоцированию слушательского восприятия, не менее важным становится стремление к акустической экологии и тишине. Между этими двумя полюсами современной цивилизации и существует новая музыка, отражающая специфические особенности реального мира через художественные концепты.

Ключевые слова: С. Шаррино, Я. Ксенакис, трансгуманизм, новая музыка «Новая сложность», акустическая экология, энвайроментализм.

Менеджмент и право в искусстве

Л. К. Франева

Формирование зрительской аудитории в исполнительских искусствах через абонементы и клубы друзей

Рассматривается проблема формирования зрительской аудитории в организациях исполнительских искусств. Предлагается решать эту проблему путем развития системы абонементов, членства, гибких схем, групповых продаж и виртуальных способов формирования зрительской аудитории.

Ключевые слова: зрительская аудитория, сезонные абонементы, мини-абонементы, членство, виртуальные концертные залы.

В зеркале искусств

А. В. Константинова

«Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.)

Мода на «живые картины», завезенная из Франции в начале XIX в., была сначала поддержана российским двором с членами императорской семьи во главе. Затем она проникла в салоны, на подмостки императорских театров, в учебные заведения, и т. д. Явление, воплотившее в себе нечто вроде апофеоза придворной, светской, а затем и театральной зрелищности, рассматривается в культурологическом и искусствоведческом аспектах. Помимо прочего: в аспекте теории театрального языка. Среди источников — ряд документов из архива Государственного Эрмитажа, и рукописей

из Отдела редкой книги Санкт-Петербургской Театральной библиотеки, ранее не публиковавшихся. Исследование ограничивается периодом первой половины XIX в.

Ключевые слова: П. Гонзаго, А. Роллер, Ф. Лабенский, А. Шарлемань, «живые картины», визуальный театр, пластический театр.

И. И. Крымская

Композитор Фома Гартман: биографические заметки о забытом соотечественнике круга Кандинского

Публикация посвящена творческой биографии русского композитора Фомы Александровича Гартмана (1884–1956), автора музыки к балету «Аленький цветочек», сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук», незаконченному балету Георгия Гурджиева «Борьба магов». Принадлежа к среде высшей аристократии Российской империи, Гартман вынужден был эмигрировать из России после Октябрьского переворота, тем самым разделив судьбу многих деятелей культуры и искусства Серебряного века — оказаться в полном забвении на родине.

Ключевые слова: Фома Гартман, Василий Кандинский, Георгий Гурджиев, сценическая композиция «Желтый звук», музыка, театр.

Теория и практика современного искусства

Л. И. Абызова

Музыка финского лета

Статья представляет собой обзор истории и концепции двух крупных музыкальных фестивалей Финляндии, проходящих в городах Савонлинна и Кухмо. Рассматривается программа фестивалей, прошедших летом 2015 г.

Ключевые слова: Сеппо Киманен, Лейф Сегерстам, Никола Рааб, опера, камерная музыка, фестиваль.

И. М. Герасимова

Василий Сигарев: драматургия через оптику кинокамеры

В статье исследуется эволюция творчества драматурга и режиссера Василия Сигарева, одного из наиболее ярких представителей «новой драмы». Прослеживается, как новая драматургическая форма реализовывалась в театре и находила свое воплощение в кинематографе. Самостоятельное воплощение драматургом своих текстов в кино дает возможность наиболее точно понять поэтику его пьес, так как исключает вольную интерпретацию, которая не всегда совпадает с замыслом драматурга.

Ключевые слова: В. Сигарев, театр, кино, «новая драма»

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

T. E. Kuzovleva.

Ode to Joy of thought. 80th anniversary of Nicholas Boyarchikov

27 September 2015 celebrated its 80th anniversary Nikolai Boyarchikov — ballet dancer, choreographer, People's Artist of Russia, Professor of the Vaganova Ballet Academy. The article gives a brief overview of his creative biography. Emphasis is placed on choreography NN Boyarchikov performed on stage MALEGOTa (now the Mikhailovsky Theatre) in the period from 1964 to 2002.

Keywords: Nikolai Boyarchikov, ballet, choreographer, «Faust», «Macbeth», «Hercules», «The Quiet Don»

M. H. Frangopulo

During the War (Part 2)

M. Frangopulo's memoirs, devoted to the Great Patriotic War of 1941–1945. With the Theatre of Opera and Ballet named S. M. Kirov author was evacuated in Molotov (now Perm). In these parts fragments of memoirs were published in the local newspaper. Manuscripts, surviving in the archive of Vaganova ballet academy, for the first time published in full.

Keywords: M. Frangopulo, A. Vaganova, the Leningrad Choreographic School, the Perm Ballet School, the Great Patriotic War, the Siege of Leningrad, ballet, biographies, memoirs.

O. I. Rozanova

Nikita Ksenofontov. Portrait of a graduate

The article is a creative portrait of one of the graduates of the Performing Faculty of Vaganova Ballet Academy in 2015

Keywords: Nikita Ksenofontov, Vadim Sirotin, Vaganova Ballet Academy, the I All-Russian Competition Ballet in «people›s-scenic and character dance»

Multifaceted Pina (by the 75th anniversary of the birth of the dancer, choreographer and teacher Pina Bausch)

R. Shenfreld

Pina (engl.)

The article covers the basics of creativity Pina Bausch — choreographer, his themes affected in their productions the audience of different levels of training, of all ages and cultures. The same refers to the special relationship producer

to the performers, of the importance of creativity, and creativity Bausch conceptual significance for the modern musical theater

Keywords: Pina Bausch, Rina Schenfeld, tanztheater choreography

R. Arndt

«Suchen und finden»: das wuppertaler modell des tanztheaters (ger.)

Analyzing the creative work of Pina Bausch, the author identifies several aspects: tantsteatr Yossi K. and influence on the formation of a student, staging ballets and operas (described in detail such performances as «Sacre», «Cafe Müller», «1980»), the creation of tantsteatra in Wuppertal. Particular attention is paid to the work of Bausch in the movie, where she worked both as director of choreography, and actress.

Keywords: Pina Bausch, Kurt Jooss, Wuppertal, tantsteatr, cinema

N. A. Agafonova

Pina Bausch and Cinema: the Contact Line

The article focuses on the wide range of interactions between Pina Bausch and cinema: screen reproductions of her performances, documentaries and feature films with her participation, and her original cinematographic project «The Complaint of an Empress» («Die Klage der Kaiserin»). Based on film studies and comparative analysis, the forms of implementation of Bausch's creative experience in the cinematography are observed, as well as symbolic and metaphoric interconnections of Pina Bausch's dance poetics and metaphoric structure of screen works are determined

Keywords: Pina Bausch, Wim Wenders, Pedro Almodovar, Federico Fellini, film, motion, screen reproduction, documentary, feature film, frame, dance

E. V. Vasenina

Free dance practice: the transformation of female beauty's canon and work with body's memory

The article is devoted to dance practices, exploring the body as a repository of human experience that affects the physical patterns and on the choreography of the play, which involves older artists. Examples are the representative persons and performances XX–XXI centuries.

Keywords: Lyudmila Alexeyeva, Eva Lilja, Kari Sylvan, Pina Bausch, Martin Fosberg, the memory of the body, age-related changes, the harmonic gymnastics, dance performance

T. V. Gordeeva

Influence of Pina Bausch's creativity to the formation of interdisciplinary practices in contemporary dance

The article overviews one of the vectors of contemporary dance's development in the second half of the XX century which can be traced in Pina Baush's, a fa-

mous German choreographer, artistic practice. Her collaboration with dramaturge Raimund Hoghe is one of the most cited examples of the integration of theoretical discours into practice in the field, and her approach towards the rearrangement of the roles within the artistic process — reflecting the hierarchical shift in the modernist structure. The article reviews the examples of dance dramaturgical approach as a means of interdisciplinary solutions for artistic tasks on Russian contemporary dance stage.

Keywords: Pina Baush, contemporary dance, dance dramaturgy, interdisciplinary approach

D. A. Olshansky

The body and flesh in the anthropological project of Pina Bausch

The article is devoted to the concept of the body in the contemporary dance and to Pina Bausch's contribution to development of semiotics of dance. The author pays attention to transition from the classical ballet, which used the body as a mechanism and signifier, to the contemporary dance, where the body appears as the flesh resisting to language.

Keywords: Pina Bausch, body, semiotics, the flesh, the man-machine

By the 150th anniversary of the birth of A. K. Glazunov

T. V. Bukina

The Phenomenon of artistic reputation of A. K. Glazunov (the sociological look)

The work is devoted to analyze of image strategies of A. K. Glazunov which were involved in various areas of his activity: composer creation, concert performances, pedagogical and administrative work, and artistic behavior. The conclusion that throughout his life the musician skillfully used multiple mechanisms and sources of professional authority that determined his exclusive status in the perception of his contemporaries (partly lost now) is drawn.

Keywords: A. K. Glazunov, musical culture of Russia, XIX and XX centuries.

I. N. Gornaja

Traditions of Nikolai Rimsky-Korsakov in Alexander Glazunov's romances

The article is devoted to the traditions of Rimsky-Korsakov's chamber vocal music in Glazunov's romances. The unity of artistic images and ideas expressed in the meaning of the constants. This problem have designated for the first time. General aesthetic guidelines of Rimsky-Korsakov and Glazunov are evident not only in the choice of poetic texts, but also in melody, harmony, texture and genre orientation. Songs using the same poetic text selected as the object of analysis.

As a result, the author of the article identifies common features with Rimsky-Korsakov's romances and attributes of individual style Glazunov's romances.

Keywords: Rimsky-Korsakov, Glazunov, poetic lyrics, constant poetic motifs, traditions, romance,

V. V. Leleko

A. K. Glazunov. Personality and creativity

The attention to the biography of the creative person, huge impact which it has on vital and creative destiny of the person of art, on art and culture in general, becomes more and more obvious and draws attention of researchers. The scale of the personality, phenomenal musical endowments, allowed A. K. Glazunov to become a key figure not only the Russian, but also European musical culture of the 1880th — the 1920th years. Article is also devoted to some features of the personality and aspects of her communication with creativity, musical life of Russia and Europe of the specified period.

Keywords: A. K. Glazunov, M. P. Belyaev, N. K. Rimsky-Korsakov, P. I. Tchaikovsky, personality, creativity, Russian musical culture, Russian composer school

V. D. Leleko

«Raymonda»: the horizons of a discourse of sciences about art

The article presents an analytical overview of scientific publications of the end of the 1950th — the 2000th years, which are devoted to «Raymonda», as well as ballets by Tchaikovsky — Petipa — Lev Ivanov and to the common theoretical problems of the analysis of a ballet performance. The complex of the basic concepts in which the essence of reform of the classical ballet is recorded, is revealed. It is shown how these concepts are «working» in texts about «Raymonda». Defined methodology of scientific analysis of ballet. Shows its relationship to the methodology of humanitarian knowledge. The tendency of interdisciplinary communications of sciences about art shown in publications about «Raymonda» is found.

Keywords: A. K. Glazunov, «Raymonda», scientific discourse, a systems analysis, interdisciplinary approach

E. V. Lobankova (Klyuchnikova)

A. K. Glazunov and A. N. Scriabin: the history of creative dialog (the model of composer's biography in Russian music)

The article is dedicated to the history of creative dialog between A. K. Glazunov (1865–1936) and A. N. Scriabin (1872–1915). The author regarded how their art strategy and creative biographies were built. At the beginning of the XX century Glazunov had already possessed the status of the Russian classic. But Scriabin was perceived the bright but paradoxical phenomenon. However by 1914 both were estimated as the genius of the Russian culture, rep-

resenting the development and the result of the Russian music after death of two previous main classics — Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov. The result of the paper based on the periodical press of the pre-revolutionary period, epistolyariya of both composers and diaries of the editor-in-chief of «The Russian musical Review» N. Findeyzen.

Kewords: A. K. Glazunov, A. N. Scriabin, M. P. Belyaev, N. F. Findeyzen, R. Vagner, the model of composer's biography, the history of concert, reputation

Theory and history of choreographic

M. Y. Gendova

«Time, forward!»: to the problem of socio-cultural context of Soviet ballet›s in 1930th

In today's ballet is presented as a social-cultural phenomenon that emphasizes its intertextuality and feasibility studies through the context of the era. Intertextuality of ephemeral art is considered in the article as an example of Leningrad ballet 1930s.: «Bolt» (1930), «The Bright Stream» (1935), «Vain Precaution» (1937).

Keywords: D. Shostakovich, F. Lopukhov, L. Lavrovsky A. Ratmansky, ballet, intertextuality, ideology, society, values, constructivism, socialist realism

A. V. Gorn

Tchaikovsky and Mahler: crossing in the territory of the ballet

The article is devoted to the works of Tchaikovsky and Mahler — the largest representatives of the European musical culture of the second half of XIX — early XX centuries in the context of the ballet genre. Outlines the main ideas and contents, emotional and inherently-musical qualities of the works of both composers, creating the conditions for their multiple choreographic interpretations of the leading choreographers of the past and present.

Keywords: ballet, pathetic character, intentional diversity, philosophy, humanism, modernity

A. P. Grucynova

The «lost» finale of «La Bayadere»: to the issue of dramatic concept and plot logic

The article is dedicated to the problem of lack of practice in the modern theater of the last act of the ballet M. Petipa «La Bayadere» (1877). Initially, this performance was in line with the tradition of romantic ballet, his story was largely similar to the stories of earlier examples («L'Ombre», «Mlada»). However, at the beginning of the XX century (1907), the fourth action of ballet have been lost, which was due to technical difficulties with decorations. Choreographer A. Gorsky tried to «fix» a dramatic understatement in a new version of the libretto. This forced

change in the future become a stable theatrical practice, despite the fact that it is contrary to both the general theatrical logic and the logic of the ballet of the XIX century. At the end of the article the author offers to try to return to the original intention of Marius Petipa.

Keywords: L. Mincus, M. Petipa, A. Gorsky, «La Bayadere», ballet, dramatic concept, performance

D. N. Katysheva

Petipa. Climbing to the spiritualized dance

The article is devoted to the spiritual essence of Petipa's choreography. Topic «spiritualized Dance» once proclaimed ballet reformer Jean-Jacques Noverre. Petipa is practically embodied it in his work. The value of his experience is that it is closely coupled with the fundamental ideas of original Russian art, drama and music drama, which have always been a pronounced emotional and spiritual principle.

Keywords: Marius Petipa, Russian theater, classic, choreographer, soulful dance

Y. B. Kunina

K. G. Simon and A. Gerber about pantomime and dance

The article is devoted to German pantomime specialist's views on the relationships between two arts- pantomime and dance. The analysis is based on books of theatre critic of the XXth century Karl Gunter Symon «Pantomime: origin, existence, abilities». And book of practical mime of the XX–XXIth centuries Anke Gerber «Anatomy of pantomime».

These is know less about this both authors and their books in Russia for today. Their works are totally absents in Russian art-science. The enactment of these works to Russian art criticism and theatre science seems an important moment for this article. That is why the author oa the article translated these books from German into Russian.

The comparative analysis is based on the following positions: role of the music, the ability of improvisation, moving characteristics (the expenditure of body expression energy and necessary stage space), the exercise and performing techniques.

Keywords: Karl Gunter Simon, Anke Gerber, pantomime, dance, art-science

E. K. Lugovaja

The role of traditional dances in the preservation of cultural identity

In the new historical conditions of globalization, the most serious problem to society and the individual is one of cultural identity. The article argues that in terms of the secularization of consciousness, it is folk culture becomes an important means of preserving the spiritual and moral foundations of society, as a conscious appeal to the cultural experience of previous eras can assist in the attainment of mental, social, and ecological balance. The author tries to justify the ex-

istence of the real socio-cultural therapeutic effect from use in modern life practices of traditional folk culture, particularly dance. Indispensable in any culture dance made him a unique ability to preserve the quality of sacredness. Traditional dances, claiming the image and transfer the ancestral human nature, strongly contributed to the strengthening of communication in society, as they can be used today. The author believes that the only sensible public policy for the preservation of traditional culture (including dance) and to provide her proper place in the system of upbringing and education can actually reverse the current difficult situation in culture.

Keywords: traditional culture, identity, dance, ritual, communicative relationship

Psychology and pedagogical aspects of choreography

I. N. Dimura

Man's corporeality in eyes of men

In article results of the research devoted to a man's corporeality. The relation to a body of young men is described through concepts of the self-relation, an object position, lack of the developed sensitivity in relation to it. The obtained data show the controlling, repressive, fragmentary and conflict attitude of young men. The body is perceived by them a little emotionally, as the tool, which a consumer is used.

Keywords: relations to a body, corporeality, courage, pain.

G. J. Kapanova

Vaganova's method as the basis training of ballet dancers

The article deals with the Vaganova method as a unique choreographic system that allows consistently diagnose physical qualities, maintaining the proper form and development of outstanding ability Ballet.

Keywords: Vaganova, choreography, ballet fitness, turnout, pedagogical principles

T. V. Cherkashina

The role of motivation in the formation of strong-willed self-control to beginners the training of classical dance

The article explains the concept of the phenomenon of «will», defines the objectives of volitional effort assessed the role of motivation. We give a representation of the obstacles and overcoming them on the path to the goal. The features of education volitional qualities in the process of learning the art of choreography. On the example of the first class of students of the Academy analyzes the causes that affect the attached willpower for beginners to learn.

Keywords: Vaganova Ballet Academy, will raise the will, purpose, motivation, internal and external obstacles, volitional self-regulation

Methodological issues of science and education

A. V. Bojarkina

On the translation of old musical-theoretical texts (for example treatises on through-bass)

The translation into Russian of musical-theoretical works, in particular about thoroughbass, began only at the end of the XVIII century, and the translator's choice fell frequently not on scientifically important theoretical works, but on practical manuals, which were in demand at that time. During this period, musical terminology began with the formation of its own system, and it is the translation of new musical terms that represented the key challenge for the translators, in the early translations of musical theoretical texts the tendency towards graphostylistic selection of foreign-language terms and their duplication by translation, which is often found in contemporary musicological texts, gets consolidated.

Keywords: translation of ancient musical-theoretical texts, thoroughbass, musical terms.

Harmonia mundi

E. V. Drobysheva

Dance in the axiological discourse: the problem of authenticity

The question of axiological potential of dance is raised in the article. Authenticity is considered as one of the axiological bases of the cultural architectonics. The problem of artistical representation of historical realities in artistic practices, in particular — in ballet, is analyzed.

Keywords: dance; authenticity; value; axiosphere; axiology of art; cultural architectonic

S. V. Lavrova

Philosophy of transgumanism and the New music

The article is devoted to the influence of the phenomenon of transhumanism on contemporary culture and new music. Concept based on the transhumanist ideas penetrate to the modern musical culture: among them the direction of the «New Complexity», and J. Xenakis's algorithmic composition, using stochastic and deterministic procedures. It becomes very relevant and opposite ideas, vector-oriented socio-environmental movement environmentalism. The article also discusses transhumanist ideas in the K. Shtokhauzen's works, in the context of the problems of technological determinism and a critical position in relation to this

phenomenon. Analysis of the process of mutual influence transhumanist philosophy and ideas of new music dedicated to this article. During the analysis, the author comes to the conclusion that the system of values of new music and, in particular, post-serial period, along with the desire for novelty and provoke the listening perception, not less important is the commitment to the acoustic environment and silence. Between these two poles of the modern civilization, and there is a new music that reflects the specific features of the real world through artistic concepts.

Keywords: S. Sharrino, J. Xenakis, transhumanism, new music, «New Complexity», acoustic ecology, environmentalism

Management and Law in Art

L. K. Franeva

The formation of the audience in the organizations of the Performing Arts by a system of subscriptions and memberships

The problem of the formation of the audience in the organizations of the Performing Arts is discussed. It is proposed to solve this problem by developing a system of subscriptions, memberships, flexible subscriptions, group sales and virtual methods of forming the audience.

Keywords: audience, the season tickets and mini-season tickets, memberships, virtual concert halls.

In a mirror of arts

A. V. Konstantinova

«Living Pictures»: Visual Theatre of before-director's era (to the history of Russian theater of the first half of the XIX century)

Fashion for the «living pictures», imported from France at the beginning of the XIX century, Was first supported with members of the royal family. Then she entered the salon, on the stage of the Imperial theaters, schools, and so on. The phenomenon, embody a kind of apotheosis of the secular, and then theatrical entertainment, is considered in a cultural and artistic aspects. Among other things: in the aspect of the theory of theatrical language. Among the sources — a number of documents from the archives of the State Hermitage Museum, and manuscripts from the Rare Books Department of the St. Petersburg Theater Library, previously unpublished. The study is limited to the period of the first half of the XIX century.

Keywords: P. Gonzago, A. Roller, F. Labensky, A. Charlemagne, «living pictures», visual theater, plastic theater

I. I. Krymskaya

Composer Thomas de Hartmann: biographical notes about forgotten compatriot of the circle of V. Kandinsky

The article is devoted to the biography of the Russian composer Thomas de Hartmann, author of the music for the ballet «The Pink Flower», the scenic composition of Wassily Kandinsky «The Yellow Sound», unfinished ballet of George Gurdjieff «Struggle of the Magicians». Belonging to the aristocratic circles of the Russian Empire, Hartmann was forced to emigrate from Russia after the October revolution, thereby sharing the fate of many figures of culture and art of the Silver Age — to be in oblivion at home.

Keywords: T. de Hartmann, V. Kandinsky, G. Gurdjieff, scenic composition «The Yellow Sound», music, theater

Theory and practice of contemporary art

L. I. Abyzova.

The Music of Finnish summer (about Festivals in Savonlinna and Kuhmo)

The article is a review of the history and concept of the two major music festivals in Finland, held in Savonlinna and Kuhmo. We consider the festival program, which took place in the summer of 2015

Keywords: Seppo Kimani, Leif Segerstam, Nicola Raab, opera, chamber music festival

I. M. Gerasimova

Basil Sigarev: the playwriting through camera

In the article explores the evolution of creativity playwright and director Basil Sigarev, one of the most prominent representatives of the «new drama». The article traces how the new dramaturgical form was implemented in the theater, but what is more interesting — is embodied in the film. In addition, the embodiment of the playwright their own texts in the film, makes it possible to most accurately understand the poetics of his plays, as it excludes, in contrast to other theater directors, free interpretation, which does not always coincide with the concept of the playwright.

Keywords: V. Sigarev, theater, cinema, the «new drama»

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Агафонова Наталья Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной Академии наук Беларуси (Минск).

Ahafonava Natallia A. — Ph.D., Senior Researcher of The National Academy of Sciences of Belarus (Minsk).

Арндт Роман — исследователь современного танца, преподаватель танцевальной школы Фольквanг–Хохшулер (Эссен, Германия); преподаватель кафедры театра танца Академии исполнительских искусств имени Людвига Солски (Краков, Польша).

Arndt Roman – a researcher of contemporary dance; a lecturer of Folkwang-Hochschule (Essen, Germany); a lecturer of Academy for Performing Arts named after Ludwik Solski Academy (Krakow, Poland).

Бояркина Альбина Витальевна — доцент кафедры иностранных языков факультета искусств, филологический факультет СПбГУ

Boyarkina Albina V. — Associate Professor, St. Petersburg State University

Букина Татьяна Вадимовна — доктор искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bukina Tatiana Vadimovna — Doctor of Arts, Associate Professor of department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy

Васенина Екатерина Викторовна — аспирант Государственного Института искусствознания. Научный руководитель — Е. Я. Суриц, кандидат искусствоведения.

Vasenina Ekaterina V. — postgraduated of SIAS. Scientific adviser — E. Y. Surits, Ph.D.

Гендова Марья Юрьевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вага новой. Научные руководители — И. В. Васильев, кандидат философских наук; П. А. Силкин, кандидат педагогических наук.

Gendova Maria Y. — graduate student, Vaganova Ballet Academy. Scientific advisers — I. V. Vasiliev, Ph.D.; P. A. Silkin, Ph.D.

Герасимова Ирина Михайловна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — Н. С. Скороход, кандидат искусствоведения.

Gerasimova Irina M. — graduate student of St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Scientific adviser — N. S. Skorokhod, PhD.

Гордеева Татьяна Валентиновна — аспирант, преподаватель кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель – Л. А. Меньшиков, кандидат философских наук.

Gordeeva Tatiana V. — graduate student, lecturer, Department of Education choreographer Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser — Menshikov Leonid A., Ph.D

Горн Анна Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gorn Anna V. — Ph.D, associate professor of department of musical art, Vaganova ballet Academy.

Горная Ирина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводской государственной консерватории (академии) им. А. К. Глазунова.

Gornaya Irina N. — Doctor of Arts, Professor of the Chair of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (the Academy) named after A. K. Glazunov.

Груцынова Анна Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Grutsynova Anna P. — Doctor of Arts Professor of the HYPERLINK»http://www.mosconsv.ru/english/page.phtml?1038»Chair of Interdisciplinary Musicologists' Specialities, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.

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

Dimura Irina N. — Ph.D, Associate Professor, Department of General Pedagogy, Vaganova ballet Academy.

Долгова Юлия Сергеевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель – Л. А. Меньшиков, кандидат искусствоведения.

Dolgova Julia S. — graduate student of Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — L. A. Menshikov, Ph.D.

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Drobysheva Elena E. — Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy

Зозулина Наталия Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Zozulina Natalia N. — Ph.D, Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Illarionov Boris A. — PhD, Head of the Department of Theory and History of Ballet, Vaganova Ballet Academy

Капанова Гульнара Жумагалиевна — артистка балета, магистрант кафедры хореографии Казахстанской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

Kapanova Gulnara Z. — ballet dancer, graduate student of Choreography Kazakh National Academy of Arts T. Zhurgenov.

Катышева Дженни Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Katysheva Jenny N. — Doctor of arts, Professor of the Department of art history, St. Petersburg Humanitarian University of trade unions

Константинова Анна Владимировна — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, научный сотрудник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Konstantinova Anna V. — Ph.D., theater critic, researcher at the Vaganova ballet Academy

Крымская Илона Игоревна — заведующая кабинетом фонотеки 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.

Кунина Юлия Борисовна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель — К. А. Учитель, доктор искусствоведения; консультант – А. В. Константинова, кандидат искусствоведения.

Kunina Julia B. — graduate student, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy. Scientific adviser — K. A. Uchitel, Doctor of Arts; A. V. Konstantinova, 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.

Лелеко Виталий Дмитриевич — доктор культурологии, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Leleko Vitaly D. — Doctor of Cultural Studies, professor, Department of Philosophy, History and Theory of Art, Vaganova Ballet Academy.

Лобанкова (Ключникова) Екатерина Владимировна — пост-докторант Университета Бар-Илан (Израиль), кандидат искусствоведения, научный обозреватель газеты «Музыкальное обозрение».

Lobankova (Kluchnikova) Ekaterina V. — Ph. D., post-doctoral candidate (Bar-Ilan University, Israel), the reviewer of «The Russian musical newspaper».

Луговая Елена Константиновна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, теории и истории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Lugovaja Elena K. — Ph. D., Associate Professor, Department of Philosophy, History and Theory of Art, Vaganova Ballet Academy.

Ольшанский Дмитрий Александрович — психоаналитик, сотрудник Института клинической медицины и социальной работы им. М.П. Кончаловского (Санкт-Петербург) и Institut des Hautes Etudes en Psychanalyse (Paris).

Olshansky Dmitry A. — psychoanalyst at the Institute of Clinical Medicine and Social Work them. M. P. Konchalovsky (St. Petersburg) and the Institut des Hautes Etudes en Psychanalyse (Paris).

Розанова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Rozanova Olga I. — Ph.D., Assosiate Professor, Department of Education choreographer, 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).

Франева Людмила Кирилловна — кандидат экономических наук, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Franeva Lyudmila K. — Ph.D., Associate Professor, Department of of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Черкашина Татьяна Васильевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель кафедры классического и дуэтно-классического танца. Научный руководитель — И. Н. Димура, кандидат педагогических наук.

Cherkashina Tatiana V. — postgraduate student, lecturer of department of classical and duet-classical dance, Vaganova ballet Academy. Scientific adviser — I. N. Dimura, PhD.

Шенфельд Рина — танцовщица, хореограф, преподаватель современного танца, директор Компании «RINA SCHENFELD».

Schenfeld Rina — a dancer, choreographer, master of modern dance, Director of a Dance Company «RINA SCHENFELD».

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее — Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1. 1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1. 2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1. 3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале „Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой“», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2. 2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып.23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. ~~окт-дек.~~ С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. 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

№ 4 (39) 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 образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaacademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 00.00.2015. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 24,7. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.