

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Т. А. АНДРЕЕВА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Учебное пособие



Владимир 2022

УДК 78.085
ББК 85.317.42
А65

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, профессор
доцент кафедры педагогики
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. И. Дорошенко

Кандидат искусствоведения
преподаватель Владимирского областного музыкального колледжа
им. А. П. Бородина
Л. М. Маньч

Доцент зав. кафедрой хореографического искусства
и спортивного танца Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
А. Л. Марченков

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Андреева, Т. А.

А65 История русской танцевальной и балетной музыки : учеб.
пособие / Т. А. Андреева ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Сто-
летовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 124 с.
ISBN 978-5-9984-1496-1

Знакомит с историей танцевальных жанров в творчестве русских компози-
торов XIX века. Дана краткая характеристика оперным, балетным и инструмен-
тальным произведениям, имеющим отношение к хореографическому искусству.

Предназначено для студентов вузов 1 – 2-го курсов очной формы обучения
направлений подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», 51.03.02
«Народная художественная культура», 44.03.01 «Педагогическое образование»
с профилями подготовки в области хореографической деятельности.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соот-
ветствии с ФГОС ВО.

Ил. 11. Библиогр.: 77 назв.

УДК 78.085
ББК 85.317.42

ISBN 978-5-9984-1496-1

© ВлГУ, 2022

ВВЕДЕНИЕ

Изучение балетного и танцевального искусства невозможно без углубленного и систематичного постижения музыкальной стороны танцевально-музыкального единства. Цель дисциплины «История танцевальной и балетной музыки» – формирование комплекса теоретических знаний о творчестве великих композиторов прошлого, многообразии танцевальных форм и жанров в их историческом развитии, расширение профессионального кругозора в области выразительных средств музыки. Будущий хореограф должен чутко воспринимать художественно-образный смысл музыки, обладать навыками анализа образного строя танца и его музыкально-выразительной стороны.

О нерасторжимом союзе музыки и танца писали многие музыковеды. «Эстетическая созвучность музыки и хореографии не нуждается в особых доказательствах. Оба эти вида искусства невербальны, уходят корнями в древний синкретизм. Нерасторжимый союз музыки и танца в некоторых случаях подвергается серьезному испытанию. Тот факт, что музыка необходима танцу в качестве ритмической основы, часто побуждал так называемую дансантичность считать достаточным условием для успешного бытования хореографической музыки. Этому соблазну поддавались многие композиторы, которые, по справедливому замечанию Лароша, “относились к сочинению балетной музыки с предвзятым стремлением к салонной легкости”. Действительно, такие композиторы, как Пуни, Минкус или Адан, чутко улавливавшие музыкальную стихию, прославились в истории балета, но при этом не создали произведений истинно музыкальной ценности.

С другой стороны, высшее эстетическое соответствие танца и музыки предоставляет композитору высоко подняться над вспомогательной функцией музыки и создать музыкальный шедевр, что доказали своим творчеством Чайковский и Прокофьев» [62, с. 172].

Именно такие высокие образцы танцевально-балетного искусства рассматриваются в рамках данной дисциплины.

Создателем первого классического русского балета стал П. И. Чайковский. Премьера его «Лебединого озера» состоялась в 1877 году. Это событие было подготовлено всем ходом развития русской композиторской школы, начиная с М. И. Глинки. Обе оперы последнего оказали исключительное воздействие на развитие русского балета. «Не будь танцев “Ивана Сусанина”, а также “Руслана и Людмилы” с лезгинкой, гениальной по полноте и глубине национальной характеристики, не было бы ни половецких плясок бородинского “Игоря”, ни вальса, полонеза и экосезов “Евгения Онегина” Чайковского, ни игрища скоморохов в “Снегурочке” Римского-Корсакова... Не было бы без них также ни испанских танцев “Лебединого озера” и “Раймонды”, ни национальной характеристической сюиты “Щелкунчика”, ни большой венгерской сюиты “Раймонды”» [9, с. 60].

В XX веке в практику вошли балетные постановки на основе различных произведений чистой или программной музыки (симфоническая сюита «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, музыкальная фантазия «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского, Симфония № 6 П. И. Чайковского и др.). Ввиду широкой популярности этих постановок подобные «небалетные» музыкальные произведения также входят в число рассматриваемых в учебном пособии.

Русская музыка оказала непосредственное влияние и на русскую хореографию. Музыкальность пластики русских танцовщиц подчеркивал А. С. Пушкин. В первой главе «Евгения Онегина» он рисует поэтический портрет балерины Истоминой: «Блистательна, полувоздушна, смычку волшебному послушна...»

«Танцевальная музыка русских композиторов – современников Колосовой и Истоминой (например, “Вальс-фантазия” М. И. Глинки или фортепианные вальсы А. С. Грибоедова), пронизанная задушевностью русской распевности или общительностью русской разговорной речи, – вот с чем ассоциируются “хореографические интонации” замечательных русских танцовщиц первой трети прошлого века» [Там же, с. 57].

Русская хореография отличается особой музыкальностью, ее расцвет приходится на вторую половину XIX века. Он связан с активизацией музыкально-концертной жизни России. В Петербурге в 1859 году было основано Русское музыкальное общество, ставившее своей целью распространение современной на тот момент русской и западноевропейской музыки. Оно способствовало созданию музыкальных учебных заведений. В 1862 году в Петербурге открылась первая русская консерватория, в 1866 году консерватория открывается и в Москве. Одновременно появляется Бесплатная музыкальная школа, имевшая огромное музыкально-просветительское значение. В этих условиях русские хореографы не только проявляли свою музыкальную одаренность, но и активно ее развивали. Подобно Льву Иванову, демонстрировавшему необычайно яркий музыкальный пианистический талант, поразивший даже знаменитого пианиста Антона Рубинштейна, практически все молодые хореографы того времени проявляли большой интерес к изучению музыки. Так, Михаил Фокин увлеченно занимался игрой на рояле, скрипке, домре, гитаре, мандолине и балалайке и даже выступал в составе знаменитого оркестра русских народных инструментов В. Андреева. Александр Горский в годы учебы любил играть на рояле и импровизировать. У Вацлава Нижинского был абсолютный слух, и он в юности подбирал знакомые мелодии и читал с листа. В музее Академии Русского балета хранится фотография, на которой его можно увидеть играющим в четыре руки с выдающимся французским композитором Морисом Равелем. Георгий Баланчивадзе, будущий всемирно известный хореограф Дж. Баланчин, начал обучение игре на рояле в пять лет, впоследствии учился в Петроградской консерватории. И этот список можно продолжить.

Все эти факты, безусловно, подтверждают необходимость освоения музыкальных дисциплин в рамках подготовки профессионального хореографа. В пособии в хронологическом порядке представлен обзор русской танцевальной, балетной и инструментальной музыки XIX – первой половины XX века. В приложении приведено краткое содержание некоторых опер и балетов.

Глава 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ И БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА РОССИИ ДО ГЛИНКИ

Процесс формирования национальной русской композиторской школы шел постепенно на протяжении нескольких веков. XVII век в этом процессе играл особую роль: тогда была подготовлена необходимая почва для появления первых русских композиторов.

XVII век явился одним из важнейших этапов развития Русского государства. Крупные преобразования, происходившие в общественной и культурной жизни России, были обусловлены концом эпохи средневековой Руси и началом новой эпохи, связанной с западноевропейской культурой. Уклад русской жизни постепенно менялся.

Изменения проникали и в музыкальную жизнь. В ней сплетались и боролись новые и старые явления, средневековые догматические представления с новыми европейскими. Так, в 1648 году царь Алексей Михайлович издал указ об изгнании скоморохов и даже уничтожении их музыкальных инструментов. Но вскоре по повелению того же Алексея Михайловича в Москве открылся первый придворный театр, просуществовавший четыре года (1672 – 1676).

Театр был одной из обязательных составляющих европейского придворного этикета. А неотъемлемым элементом театральных представлений была музыка¹. В числе пьес, шедших на придворной сцене во времена Алексея Михайловича, был балет «Орфей»², поставленный иностранцем – военным инженером Николаем Лимой.

Балет вводился в качестве дивертисмента в различные постановки придворного театра. Под руководством Николая Лима была создана танцевальная группа из 20 человек для участия в театральных представлениях.

¹ Сохранившиеся ремарки в текстах первых театральных пьес говорят о существенной роли музыки в спектаклях придворного театра, но в большинстве случаев музыка к ним не сохранилась.

² Предполагается, что музыка этой постановки принадлежала немецкому композитору Генриху Шютцу (1575 – 1672).

В 1735 году в Петербург приехала итальянская труппа под руководством Франческо Арайи, в составе которой, помимо певцов, был и балетмейстер. В операх этого итальянского композитора также участвовал балет. Так, в финале оперы «Цефал и Прокрис» на русский текст А. П. Сумарокова был представлен балет «Вакханты» в постановке А. Ринальди.

В операх другого итальянского композитора – Бальдассара Галуппи – балетные дивертисменты ставил выдающийся хореограф Гаспаро Анджолини. Он выступал и в роли композитора. Стремясь угодить Екатерине II, в 1767 году он поставил балет «Забавы в святках», основанный на русских народных мелодиях.

История же русской музыки, созданной русскими композиторами, пусть и воспитанными в европейской традиции, начинается только в XVIII веке. Это время отличается необычайно активным развитием русской культуры во всех областях – в литературе, архитектуре, живописи. В музыкальной культуре совершается переход от освоения достижений западноевропейской музыки к созданию своих национальных традиций.

Собственно русская национальная композиторская школа формировалась в 70 – 80-е годы XVIII века. Именно в это время выдвинулось блестящее созвездие русских композиторов: Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский, В. А. Пашкевич, Е. И. Фомин. Продолжая традиции иностранных оперных трупп, в своих театральных произведениях (преимущественно в комических операх) они использовали танцевальные дивертисменты.

Балетмейстер И. И. Вальберх одним из первых стал сотрудничать не с иностранными, а главным образом с русскими композиторами, ставил балетные сцены в комических операх Е. И. Фомина.

Балетная музыка в этот период значительно отставала в своем развитии от остальных жанров музыки. Новые романтические балеты в большинстве своем сопровождались бесцветной музыкой, игравшей второстепенную роль. Отечественным композиторам принадлежала лишь заслуга введения в балет русских национальных мелодий. Зато их деятельность в создании городского романса не может быть преуменьшена. Отсюда один шаг до возникновения русской национальной оперы не только по сюжету, но и по музыке. Решающая роль в этом деле принадлежит А. Н. Верстовскому как предшественнику

М. И. Глинки. Его оперы способствовали развитию русской балетной музыки [6, с. 72].

Музыка балетов XVIII века до нас почти не дошла, что не дает возможности воссоздать истинную картину развития музыкальной драматургии балетного спектакля того времени.

На рубеже XVIII – XIX веков для музыкального театра сочиняют музыку С. И. Давыдов, братья А. Н. и С. Н. Титовы. Спектакли, музыку к которым они сочиняли, соединяли в себе элементы танца, пения и разговора. Постановщиками таких спектаклей-дивертисментов были балетмейстеры А. П. Глушковский и И. И. Вальберх, а музыку сочинял или аранжировал С. И. Давыдов. Лучшим из дивертисментов считается спектакль «Семик, или Гулянье в Марьиной роще». Он был дан в 1815 году в Останкинском дворце Шереметевых.

Балет как самостоятельный жанр также привлекал русских композиторов. Музыка к трагическому балету «Бланка, или Брак из отместия» (1803) написана А. Н. Титовым (1769 – 1827).

Композитор С. И. Давыдов (1777 – 1825) сочинял музыку, преобразуя и стилизуя народную мелодическую основу. Он автор музыки к балетам «Увенчанная благодать» (1802), «Жертвоприношение благодарности» (1802).

Процесс развития балетной музыки не был гладким. Взгляд на балетную партитуру как на законченное и цельное произведение только формировался. Все еще бытовал старый обычай сопровождать балетный спектакль музыкой разных авторов.

Помимо русских композиторов, в России активно работали зарубежные – Катерино Кавос, Фердинанд Антолини, Фридрих Шольц. Они внесли огромный вклад в развитие русского балета, но в музыкальном отношении все-таки оставались иностранцами.

Однако русская балетная музыка неуклонно развивалась. Среди выдающихся ее творцов начала XIX века были А. А. Алябьев, написавший для московского театра комический балет «Волшебный барабан, или Следствие волшебной флейты», и А. Е. Варламов, сочинивший балеты «Забавы султана, или Продавец невольников» и «Хитрый мальчик и людоед».

К концу 1830-х годов русский балет вступил в эпоху романтизма. Это был этап закономерного развития, но, как во всяком историческом процессе, тут проявились свои противоречия и потери: балетный театр

отказался от сотрудничества с отечественными композиторами. Тем не менее именно к этому времени относится блистательное творчество М. И. Глинки.

Глава 2. М. И. ГЛИНКА (1804 – 1857)

Михаил Иванович Глинка – основоположник русской композиторской школы. Его творчество – итог развития русской музыки от X до XIX века. Соединив в своих произведениях национальные традиции (народные и профессиональные) с западноевропейскими, он создал самобытный русский стиль, ставший эталоном для композиторов последующих поколений.

Глинка не создавал самостоятельных балетов, но его симфоническая музыка щедро насыщена танцевальными темами. «А в его оперном творчестве балетные сцены явились важным средством действенной, повествовательной и описательной характеристики, исполнены поэтического одушевления и живой национальной определенности, расцвечены колоритом симфонической образности» [38, с. 65].

Глинка с детства посещал петербургский Большой театр. «Оперы и балеты приводили меня в неопишуемый восторг», – вспоминал он в своих «Записках»³ [17, с. 16]. Юношей Глинка брал уроки танцев у Гольца. Он до конца жизни сохранял интерес к народным танцам разных стран. Все это помогло ему создать развернутые танцевальные сцены в его операх «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила».

Первая опера Глинки «Иван Сусанин» была написана в 1836 году. По определению В. Ф. Одоевского, она открыла «новую стихию в искусстве... Этой оперою решался вопрос важный для искусства вообще и русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки...» [46, с. 119].

Свое произведение Глинка назвал «отечественной героико-трагической оперой». Здесь впервые русский народ проявил себя не в комической, не в бытовой ситуации, а в величии подвига, совершенного во

³ Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб. : А. С. Суворин, 1887. 466 с.

имя спасения Отечества. В основе оперы – противопоставление русских и поляков (краткое содержание оперы см. в приложении). Их характеристики контрастны: для обрисовки русских применяются вокальные жанры, хоровые, ансамблевые и сольные сцены; музыка поляков – инструментальная, танцевального склада. На этом противопоставлении строится и музыкальная драматургия оперы. Обе линии – польская и русская – находятся в тесном взаимодействии. Развиваясь вначале обособленно, они приходят в острое столкновение в узловых моментах трагедии (в сценах Сусанина с поляками в 3-м и 4-м действиях). Основные темы, характеризующие польскую группу, представлены в танцах 2-го действия («польский акт»). Он построен на действенной разработке национально-бытовых танцевальных форм. В органической последовательности сменяют друг друга полонез с хором, краковяк, вальс, мазурка, образуя большую танцевальную сюиту.

Первый танец – полонез – написан в сложной трехчастной форме с трио и синтетической репризой. Он имеет праздничный, торжественный характер, звучит горделиво и воинственно.



Второй танец – краковяк – имеет контрастно-составную форму. Она выросла из танцевальных композиций дивертисментного характера. С воинственным вступлением контрастирует скерцозная тема с

прихотливым, изменчивым синкопированным ритмом. Краковяк представляет собой настоящий «парад оркестра». Глинка здесь использует принцип концертирования инструментов и разных оркестровых групп.



Третий танец – вальс (в партитуре на него указывает надпись «Passo a quarto»)⁴. Его форма близка к контрастно-составной с чертами рондообразности благодаря постоянно возвращающейся теме. Вальс отличается особой тонкостью оркестровки. В целом он играет роль лирической интермедии среди многолюдных и блестящих танцев.



Мазурка и финал – самая сложная часть этой сюиты. Она написана в текучей контрастно-составной форме. Формы текучего характера – это те формы, в которых определенным образом продвигается действие и происходят изменения в драматургической расстановке действующих лиц [48, с. 344]. Подобная форма обусловлена развитием действия – внезапно появляется вестник, его рассказ о событиях в Москве вызывает растерянность присутствующих. В поход выступает отряд польских воинов, танцы возобновляются. Вступление основано на грозных унисонных фразах. Основная тема мазурки интонационно перекликается с полонезом.

⁴ Здесь и далее в скобках дается указание на надпись в партитуре.

Tempo di mazurka ♩ = 152

The image shows a musical score for a Mazurka. At the top, it is labeled "Tempo di mazurka" with a quarter note equal to 152. The score is written for violin (V-ni) and piano (piano). The violin part features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with dynamic markings including *f tutti*, *sf*, and *f*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Тема полонеза, статичная, призывно-фанфарная, в дальнейшем развитии оперы остается неизменной. Она символизирует воинственное, враждебное начало.

Тематический материал мазурки использован более гибко. В последней картине 4-го действия преобразованный путем хроматизации и экспрессивной гармонии восходящий мотив мазурки приобретает оттенок трагического оцепенения и безнадежности.

В блестящей сюите польских танцев 2-го действия Глинка во всей полноте проявил высокое мастерство. Эта новаторская по замыслу балетная сцена с хором уже не играет традиционной роли вставного декоративного номера. Являясь одним из важнейших элементов драматического действия, она намечает тот путь симфонизации русского балета, который впоследствии будет продолжен П. И. Чайковским. И в жанре оперы, и в жанре балета Глинка дал русской драматической музыке новую жизнь.

Создавая портрет врагов, Глинка сочиняет красивую музыку. Композитор, с одной стороны, выражает патриотическую идею, идею национальной независимости, с другой стороны, проявляет уважение к инонациональной культуре. «Он выразил патриотическую идею подвига, нравственной победы над иноземным врагом, оставаясь при этом политкорректным... При концертном исполнении мазурки из “Жизни за царя” в Варшаве польская публика радостно оживилась и тепло приветствовала Глинку. В отрыве от сюжета, либретто, сценической постановки и мазурка, и полонез поистине впечатляют праздничностью польского стиля» [61, с. 157].

Вторая опера Глинки «Руслан и Людмила» была написана в 1842 году. Гений композитора раскрылся здесь с новой стороны. После народной музыкальной драмы на реальный исторический сюжет он создал оперу, наполненную поэзией старинных преданий, фантастическими образами, картинами природы и народных обрядов. Сюжет пушкинской сказки Глинка использует для выражения глубоких идей: верности, победы над злом, торжества любви, сохраняя при этом иронически озорное отношение к героям юношеской поэмы А. С. Пушкина.

В «Руслане и Людмиле» содержатся две объемные балетные сцены, различные по стилю.

В третьем действии звучит классическая сюита (танцы волшебных дев Наины). Стремясь завлечь Ратмира своими чарами, Наина представляет перед ним то пленительно-нежные, то грациозно-воздушные танцы. Эта танцевальная сюита – первый в русской музыке образец классического балета.

Сюита открывается небольшим вступлением, подготавливающим первый танец («Allegro moderato»). Его жанровая основа – вальс. Мелодическая основа опирается на традиции *bel canto*.

Allegro moderato. $\text{♩} = 69$.

Жанровая основа второго танца («Adagio») – романтический ноктюрн.



Второй танцевальной сюите (4-е действие) предшествует «Марш Черномора». В нем Глинка оркестровыми и ладогармоническими средствами рисует образ восточного волшебника, властного и уродливого.

Следующая за маршем характерная сюита состоит из различных восточных танцев. Проходят чередой плавный турецкий танец, задорный и изящный арабский танец, кипучая и огненная лезгинка. В этих танцах Глинка создает обобщенный образ Востока. Он объединяет музыку различных восточных народов и сочетает их интонации с нормами европейской музыки.

В сюитах «Руслана и Людмилы» ярче, чем в «Жизни за царя», выражена их дивертисментность, но обе сюиты все же исключительно важны с точки зрения драматургии оперы. В обоих случаях это танцы искушения: в 3-м действии – соблазнение Ратмира, в 4-м действии – Людмилы. Это настоящие испытания для героев, проверка истинности их чувств.

К танцевальным жанрам Глинка обращался и в симфонической музыке. Почти все симфонические произведения Глинки принадлежат к жанру одночастных увертюр или фантазий. Историческая роль этих произведений настолько значительна, что их можно в полной мере считать основой классического русского симфонизма. Основную линию

симфонического творчества Глинки можно определить как жанровый симфонизм. Почти все оркестровые сочинения композитора возникли на основе народных песенных и танцевальных тем. Таково «Блестящее каприччио на тему арагонской хоты»⁵ (первоначальное название «Испанская увертюра № 1»). Оно было написано вскоре после приезда Глинки в Испанию, осенью 1845 года. Глинка изучил хоту в народной традиции, в наигрышах испанских гитаристов. Народную тему испанского танца композитор помещает в стройную классическую форму – сонатную с признаками вариационности, где тема хоты звучит в качестве главной партии. Ее инструментовка блестяще передает колорит испанской народной музыки: слышны кастаньеты, тему исполняют солирующая скрипка и арфа на фоне *pizzicato* струнных.



Образец лирического симфонизма Глинки – «Вальс-фантазия», созданный в 1856 году. В этом произведении композитор следует общей тенденции поэтизации бытового танца, которая ярко проявилась у его западных современников: К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. Общая структура «Вальса-фантазии» подчиняется принципам рондо. Основная тема, элегическая и задумчивая, оттеняется контрастными, более светлыми эпизодами. Особое очарование музыке придает изысканность ритмического рисунка. Глинка намеренно избегает здесь квадратности ритма, однообразной и симметричной структуры тем.

⁵ Хота – парный национальный испанский танец в трехдольном размере.



Создав это произведение, Глинка в значительной мере предвосхитил будущие принципы развития лирических образов в музыке П. И. Чайковского – композитора, в творчестве которого жанр вальса и приемы вальсового ритмического движения приобрели особый, неповторимый художественный смысл.

Глава 3. М. П. МУСОРГСКИЙ (1839 – 1881)

Модест Петрович Мусоргский – один из крупнейших и самобытнейших композиторов XIX века. Цель своего творчества он видел в правдивом отображении жизни народа, в психологической достоверности образов, в сострадании к обездоленным людям. Продолжая традиции Глинки и развивая оперный жанр, в своем творчестве он стремился к историческим обобщениям.

Мусоргский – преимущественно вокальный композитор. Основу его творчества составляют оперы («народные музыкальные драмы»). В них он обращался к историческим сюжетам переломных эпох, которые своим драматическим характером перекликались с историческими реалиями его времени. Композитор создает живые человеческие характеры, сложные и подчас противоречивые.

Так же как и Глинка, Мусоргский не создавал балетов, а включал танцевальные сцены в музыкальные драмы. Эти сцены хоть и являются остановкой действия, однако служат необходимым драматургическим элементом для раскрытия основного конфликта.

Опера «Борис Годунов» – одна из вершин творчества композитора. Написанная на сюжет трагедии Пушкина, она через призму исторических событий обращает внимание на проблемы современников композитора, раскрывает глубокие аспекты взаимоотношений царя Бориса и народа. Опера имеет две авторские редакции – 1868 и 1872 годов. Первая была забракована репертуарным комитетом Мариинского театра. Одним из аргументов запрета постановки было отсутствие в опере значительной женской партии. Во второй редакции помимо переделок и дополнений появился польский акт, в котором есть женский персонаж – Марина Мнишек. Следуя примеру Глинки в «Иване Сусанине», Мусоргский использовал для характеристики надменной шляхты и честолюбивой Марины Мнишек ритмы польской танцевальной музыки. Монолог Марины из 1-й картины 3-го действия целиком построен на ритмах мазурки. Бал в замке Марины Мнишек – бравурный полонез.

Здесь очевидны сравнения с творчеством Глинки. Польский акт как в «Иване Сусанине», так и в «Борисе Годунове» отражает стихию танца, прежде всего мазурки и полонеза. В обоих случаях Польша олицетворяет обобщённую европейскую цивилизацию. Но есть и различия.

У Глинки было столкновение двух культур, чужеродных друг другу, но равно прекрасных. Автор восхищался как русской культурой, так и польской и заражал этим восхищением слушателей. Мусоргский явно взял за основу «глинкинскую модель». Но насладиться атмосферой Европы в польском акте «Бориса Годунова» вряд ли получится – слишком уж близко к сердцу принимает автор враждебность чужой, католической культуры. Здесь атмосферой наслаждается не автор, а Самозванец, тем самым всё больше и больше превращаясь во врага.

В своей второй музыкальной драме «Хованщина» Мусоргский обратился к событиям, происходившим в конце XVII века накануне реформ Петра I. Представители древнего боярского рода Хованских ожесточенно сопротивлялись введению новых порядков, лишавших их прежних привилегий. Единственный танцевальный номер здесь – это пляска персидок из 1-й картины 4-го действия, предваряющая гибель князя Ивана Хованского. Сцена происходит в хоромы князя. Крепостные девушки развлекают его пением.

Знаменитая пляска персидок – загадочная, ни на что не похожая и совершенно не нужная с точки зрения сюжета. Чужеродным куском вклинивается она в эту сцену, построенную на русских мотивах. Пляска персидок вставлена Мусоргским в «Хованщину» для нагнетания мрачной атмосферы перед смертью князя Хованского.

Томная, обольстительная и гениальная в своей простоте мелодия обволакивает князя, отравляет и «музыкально убивает» его ещё до физической гибели [69]. В этой сцене в постановке Большого театра блистала М. Плисецкая. Ей удалось создать образ восточной танцовщицы, полный неги и истомы.



Персидская пляска прерывается приходом незваного визитёра. Это боярин Шакловитый принёс приглашение от царевны Софьи. Запуганный Хованский не желает покидать своё имение, но стоит Шакловитому немного потешить самолюбие вздорного и хвастливого князя, как тот уже готов идти куда угодно и на пороге своего дома погибает от удара ножа Шакловитого.

«Ночь на Лысой горе» – одно из ранних симфонических произведений Мусоргского. По разным причинам при жизни композитора оно не исполнялось. Впервые оно было исполнено в 1886 году в Петербурге в редакции Н. А. Римского-Корсакова. Прекрасный симфонист, мастер инструментовки, он собрал воедино оригинальный материал, сделал некоторые сокращения и изменения, но бережно сохранил дух и основные образы авторского варианта.

Оркестровая картина «Ночь на Лысой горе» – программное произведение, сюжетом послужили старинные народные поверья. Сам композитор разделил сюжет на четыре части следующим образом:

сбор ведьм, их толки и сплетни; поезд Сатаны; поганая слава Сатане; шабаш. В дальнейшей работе над произведением это деление на четыре части было устранено композитором, но их образные смыслы остались. «Форма и характер моего сочинения российски и самобытны», – писал композитор, указывая, в частности, на используемый им типично русский прием свободных «разбросанных» вариантных преобразований музыкального материала [73, с. 292]. Начинается «Ночь на Лысой горе» издали приближающимся и усиливающимся свистом флейт, гобоев, кларнетов, завыванием скрипок на фоне тяжелого топота в басах – ведьмы слетаются на шабаш. Этот пронзительный свист в ночной тишине взрывает воздух, кажется, что само небо загорелось и задрожало. После такого вихревого вступления вырисовывается первая оформленная тема из двух тактов – пляска народного характера. Она потом будет повторяться неоднократно в разных вариантах – ритмических, динамических, тембровых. Появление Сатаны (тромбона в оркестре) знаменует начало дикой, грубой пляски вокруг его трона, то усиливающейся, то затихающей. После приказа Сатаны пляска сменяется дикими оргиями. Динамика оркестра постоянно меняется, но ночное бдение нечистой силы постепенно заканчивается с приходом ясного, прозрачного утра. Оркестровые колокола имитируют тихое звучание церковного колокола. На фоне переливающихся струн арфа, словно пастушеский рожок, звучит соло кларнета, принося с собой свежесть утренней зари, рождая чувства умиротворения, гармонии и красоты.

В 1984 – 1985 годах на музыку симфонической поэмы «Ночь на Лысой горе» Игорем Моисеевым был поставлен одноактный балет по мотивам повести великого русского писателя Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Он состоит из двух картин: народные гулянья на основе украинской народной музыки и шабаш ведьм на музыку Мусоргского. Главный герой выпивает горилки и засыпает. Ему снится сон, в котором черт несет его на Лысую гору. Герой видит Кощея, приношение жертвы, ведьм и чертей.

Этот балет необычен тем, что в нем задействованы все средства хореографического искусства: начиная от классического танца и заканчивая народным танцем, акробатикой, трюками.

Глава 4. А. П. БОРОДИН (1833 – 1887)

Александр Порфирьевич Бородин был удивительно разносторонней личностью: вошел в историю и как талантливый композитор, и как выдающийся химик. Он обладал литературным дарованием, выступал как активный общественный деятель.

Через все его творчество проходит ведущая мысль о богатырской мощи, скрытой в русском народе.

Музыкальное наследие Бородина невелико по объему, но включает в себя различные жанры: оперу, симфонии, квартеты, романсы. В них он обращался к событиям прошлого, находя в них подтверждение мысли о могучей силе народа, который пронес свои высокие душевные качества через века тяжелых испытаний.

Центральное место в творчестве Бородина занимает опера «Князь Игорь». В ее основу положен сюжет «Слова о полку Игореве». Раскрывая историческое содержание, композитор противопоставляет русские и половецкие сцены.

Самая грандиозная танцевально-хоровая сцена оперы – половецкие пляски в финале 2-го действия. В ней заключается один из драматургических парадоксов Бородина: главная кульминация русской эпической оперы – непревзойденная по силе сцена половецких плясок. Все разнообразие половецкого характера – созерцательность и темпераментность, томность и воинственность – раскрывается здесь в полную силу. Наиболее ярко представлены в половецких плясках самобытные музыкально-стилистические особенности восточных песен и танцев.

Сцена начинается хором и пляской девушек-невольниц. Их необычайно поэтичная песня, сопровождаемая плавным танцем, вызывает в воображении образ бескрайнего приволья. В этой мелодии гибкость и пластичность соединяются с застывшим органным пунктом, синкопированным ритмом, ладовой переменностью и тонкой гармонизацией.



Девичий танец сменяется «дикий» (по определению Бородина) пляской мужчин. Композитор в письмах называл ее лезгинкой. Здесь звучат две темы. Одна – стремительная, основанная на кружении, другая – в чуть более спокойном движении, но тоже своевольная, с резко угловатыми мелодическими контурами. Органные пункты в басу воспроизводят звучание восточных инструментов.

Общая пляска, полная стихийной силы, переходит в легкую и подвижную пляску мальчиков с отрывистыми движениями и резкими прыжками. Далее все танцы повторяются, но с варьированием и развитием. Разные музыкальные темы соединяются между собой. Так, в девичий танец с пением вплетается тема пляски мальчиков, а тема девушек-невольниц, ускоренная до предела, сочетается с бешеной пляской мужчин.

Половецкие пляски – классический образец танцевальной сцены, основанный на музыке народов Востока. По своему художественному значению эта сцена стоит рядом с сюитой восточных танцев из 4-го действия «Руслана и Людмилы» Глинки. Половецкие пляски неоднократно привлекали внимание хореографов. Самые известные постановки: Лев Иванов (1890 год, Мариинский театр), Михаил Фокин (1909 год, «Русские сезоны»), Касьян Голейзовский (1934 год, Большой театр), Игорь Моисеев (1971 год, Ансамбль народного танца СССР).

Глава 5. Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1844 – 1908)

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова – олицетворение поэзии и самобытной красоты русского национального искусства. Русская художественная культура, русская история, народный быт служили источником творческого вдохновения композитора. Древние народные поверья, былины и сказки, легенды, обряды и песни обладали для Римского-Корсакова особой притягательной силой.

Римский-Корсаков преимущественно оперный композитор. Его оперы различны по содержанию, формам и музыкальной драматургии: исторические, сказочные, лирико-драматические, сатирические. Большая часть его опер написана на русские сюжеты, заимствованные из классической русской литературы или народного творчества.

В 1870 году директор императорских театров С. А. Гедеонов (1815 – 1878) задумал сценическое произведение, соединяющее в себе балет, оперу и феерию. Он сам набросал сюжет четырехактного спектакля из жизни полабских славян, а разработку его поручил В. А. Крылову. Заказ на музыку С. А. Гедеонов сделал членам «Могучей кучки». Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» вспоминает: «Мы четверо были приглашены к Гедеонову для совместного обсуждения работы. 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору – Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного, – Бородину; 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину – явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел “Ночь на Лысой горе”. <...> Затею Гедеонова не суждено было осуществиться; вскоре он покинул должность директора императорских театров и куда-то скрылся из виду. Дело с “Младой” заглохло...» [51, с. 90]. Остались написанными многие фрагменты музыки, в том числе у Римского-Корсакова наброски хора из 2-го акта и полет теней из 3-го акта. Лишь через много лет Римский-Корсаков, уже один, вернулся к старому замыслу. Он вспоминал: «Среди разговоров и воспоминаний о Бородине у Лядова внезапно появилась мысль, что сюжет “Млады” как раз подходит для меня. Он это высказал, и я, недолго думая, сказал ему решительно в ответ: “Да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет”. С этой минуты я начал помышлять о предложенном сюжете. Мало-помалу стали приходиться и музыкальные мысли, и через несколько дней уже было несомненно, что я сочиняю “Младу”. <...> В течение весны сочинение начало подвигаться. Недостающий текст я делал сам» [Там же, с. 218].

Композитора, тяготевшего к сказке, привлек сюжет из легендарной истории западных славян, живших в древние времена между Одером и Эльбой (отсюда наименование «полабские», Эльба по-славянски – Лаба) и по побережью Балтийского моря. У Доленского озера (Tollensee) находился главный город ратарского племени Ретра с храмом почитаемого всеми славянами бога Радегаста, а на острове Рюяне (Рюгене) был расположен другой крупный славянский город – Аркона.

В XII веке эти города были разрушены: Ретра – войсками Лотаря Саксонского, Аркона – датчанами. Полабские славяне были поглощены германцами и постепенно слились с ними.

Жанр оперы «Млада» совмещает в себе как черты волшебной-мифической (жизнь и борьба волшебных сил добра и зла, которые представлены целым рядом древнеславянских богов), так и историко-бытовой оперы (традиционная драма любви, ревности, злодеяний, которая разворачивается на фоне быта западных полабских славян). В опере много танцевальных сцен (волшебный мир представлен развёрнутыми танцевальными оркестровыми эпизодами), поэтому ее можно называть оперой-балетом.

Опера состоит из четырех действий. Согласно сюжету завязка драмы произошла до начала событий, разворачивающихся в опере. Главная героиня, чье имя носит опера, – исключительно мимический персонаж. Её характеристика звучит только в оркестре в виде лейтмотива. Млада была отравлена своей соперницей Войславой, и потому Млада появляется в опере только как призрак, видение.

В начале оперы представлена экспозиция главных действующих лиц. Прежде всего это два контрастных женских образа. В оркестровом вступлении сосредоточен практически весь музыкальный материал, представляющий образ Млады. Среди всех тем выделяется её лейтмотив – мечтательный и печальный одновременно. А последующее его превращение в вальсообразную мелодию во 2-й сцене 3-го действия, где тень Млады манит Яромира за собой, носит таинственный, влекущий характер. В целом образ Млады статичен. Это призрак, который появляется, чтобы напомнить о себе. Только в одной ситуации Млада показана в действии – во время диалогической сцены с Яромиром.

Первая сцена открывается песней Войславы. Она и есть тот второй женский образ, контрастный первому. Эта героиня музыкально представлена вокальными темами, экспрессивными, эмоциональными, широкодиапазонными, с острой ритмикой.

Музыкальный образ Яромира представлен его лейтмотивом. Это достаточно выразительный интонационный комплекс, который на протяжении оперы подвержен многим модификациям, звуча попеременно то в вокальной партии, то в оркестровой, принимая то взволнованный, страстный, то задумчивый настрой, как бы подчиняясь настроению героя или обстановке, в которой он находится.

Второстепенные образы Мстивоя, Святохны, Морены, Лумира также представлены темами, но на протяжении оперы они существенно не изменяются.

Примечательно также то, как отражены в опере Чернобог, Кощей и некоторые другие сказочные персонажи. Вспомним сцену с Головой из глинкинского «Руслана», в которой партия Головы поется хорovým унисоном. Так же и в 3-м действии «Млады» Римского-Корсакова: партия Чернобога поется унисоном басов, а партия Кощей – унисоном теноров. Более точная музыкальная характеристика нечисти изложена оркестром в сцене под названием «Адское коло».

В музыкальной драматургии «Млады» большое значение имеет картинность, что также роднит оперу с творчеством Глинки. Сама драма в основном сосредоточена в 1-м и 4-м действиях. Небольшие внедрения драмы в 2-м и 3-м действиях происходят, но не столь остро. Это те моменты, когда тень Млады несколько раз появляется на купальских гуляньях и когда Яромир с этой тенью исчезает. Происходит сопоставление отстраненного образа Млады с атмосферой народного веселья. В основном 2-е и 3-е действия типичны для картинной драматургии. В них практически нет развития сюжета, все внимание уделено описанию народного быта, пейзажей, волшебных событий. В композицию 2-го действия входят сцены «Торг», «Шествие князей», «Гадание», «Купальское коло». Это эпические хоровые и танцевальные сцены-картины народного быта.

Принцип картинности прослеживается и в 3-м действии. Движение сюжета незначительное, что отражено достаточно формально в вокальном и мимическом диалоге Млады и Яромира. За ним следуют сцены шабаша нечисти, носящие характер фантастического ритуального действия: это прославление Чернобога, а также вызов духа Клеопатры, которая должна обольстить Яромира. Эта красочная сцена характеризует злое начало. В нее Римский-Корсаков привносит гротеск (по примеру Глинки) посредством восточных мотивов для передачи соблазнов восточного мира. Например, мелодию призыва царицы Римский-Корсаков поручает унисону струнных без какого-либо аккомпанемента. И с появлением Клеопатры звучит еще одна восточная тема, которая ее и олицетворяет.

Таким образом, при написании оперы «Млада» Римский-Корсаков драматургически многое заимствовал у Глинки. Картинная драматургия, развернутые сцены во 2-м и 3-м действиях требовали ясной конструкции формы: преобладают свободные построения рондообразного типа, например, в сценах «Торг» или «Купальское коло».

В опере «Млада» композитор развивает линию сказочности действия, рисует некий романтический фантастический волшебный мир как с добрыми, так и со злыми его представителями.

Помимо опер, Римский-Корсаков создавал симфонические произведения. Один из шедевров этого жанра – симфоническая сюита «Шехеразада».

Зимой 1888 года, когда Римский-Корсаков работал над оркестровкой оперы Александра Бородина «Князь Игорь» (сам Александр Бородин скончался годом ранее, и над завершением оперы работали Александр Глазунов и Николай Римский-Корсаков), ему в голову пришла идея написания «калейдоскопа сказочных образов и рисунков восточного характера». Примерно через год он создал симфоническую сюиту «Шехеразада», вдохновленную сказками «Тысячи и одной ночи». В предисловии к партитуре была кратко изложена и программа. Султан Шахриар, убежденный в коварстве и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи. Но жена султана Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение тысячи и одной ночи, так что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказывала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ [34].

Программой, которой руководствовался Римский-Корсаков, «были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из „Тысячи и одной ночи“, разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником» [51, с. 213]. Позже композитор отказался от заголовков, и в финальной версии «Шехеразада» была опубликована без какого-либо названия частей.

Симфоническая сюита «Шехеразада» представлена в четырех частях. Первая часть называется «Море и Синдбадов корабль». Музыка с

удивительной точностью передает силу и красоту морской стихии. По бескрайнему морю плывет корабль отважного морехода, бесстрашно встречая разбушевавшийся шторм. Вскоре буря утихнет, и море снова станет спокойным.

Вторая часть называется «Рассказ царевича Календера». Шехеразада вводит в повествование нового героя – прекрасного и отважного царевича. Композитор сначала изображает Календера, а потом виртуозно рассказывает о его удивительных приключениях.

Третья часть называется «Царевич и царевна». Музыка здесь необычайно красива и лирична, а в основе повествования – любовный дуэт. Сильные чувства связывают влюбленных невидимой, но очень прочной нитью, призывая их следовать зову сердца.

Четвертая часть называется «Праздник в Багдаде». Очень проникновенно здесь звучат главные темы из предыдущих частей. Постепенно возникают новые оттенки. Безудержное праздничное веселье сменяется мощной бурей, которая словно предвещает беду. Грозное море показывает свое могущество, разбивая корабль о скалу.

В 1910 году, готовя второй «Русский сезон» в Париже, Сергей Дягилев решил воспользоваться музыкой «Шехеразады» для постановки балета. «Шехеразаду» впервые показали в Париже. Этот «русский балет» не имел ничего общего с тем балетом, что шел в самой России. Дягилев набрал гастрольную труппу из танцовщиков русских императорских театров, но в «Русских сезонах» они должны были делать то, что в императорских театрах сделать было невозможно. «Русские сезоны» подчинялись не министерству, не директору, не аппарату бюрократов, а только лишь антрепренерскому чутью самого Дягилева и были эдакой «машиной быстрого реагирования» [77]. Дягилев сам подбирал художников, композиторов, хореографов, а проекты новых балетов придумывались на интенсивных «мозговых штурмах» всеми сразу (потом это вылилось в яростные споры о том, кто подлинный автор того или иного балета). Хореографию «Шехеразады» сочинил Михаил Фокин, декорации и костюмы сделал Лев Бакст. Заказывать музыку специально не было ни времени, ни денег. Подходящее нашли среди произведений Римского-Корсакова. «Шехеразада» имела в Париже огромный успех [Там же].

Сложно сказать, о ком и о чем после премьеры говорили больше. О Фокине с его необычной хореографией, в которой он отказался от

классического танца и пуантов, зато вдохновлялся узорами античных ваз, «свободным танцем» Айседоры Дункан и приемами французской борьбы. О Баксте с его невиданными цветовыми сочетаниями (оранжевый с зеленым и синим) и восточными костюмами. О танцовщице Вацлаве Нижинском в партии Раба, который летал над сценой и удивлял парижан пластикой дикого животного. Об Иде Рубинштейн в роли жены султана. Ида не была профессиональной танцовщицей, зато принадлежала к модному типу женщины-вамп – высокая, худая, угловатая. О сюжете: одноактная «Шехеразада» была похожа на стремительное немое кино с оргией невольниц и рабов, а потом не менее колоритной сценой массового убийства в гареме. «Шехеразада» одинаково потрясла и парижских интеллектуалов (среди поклонников был, например, Марсель Пруст), и простую публику.

Эффект от этого небольшого балета был сильнейшим. Из антрепризы «Русские сезоны» превратились в ведущую европейскую труппу. Парижские модницы, подражая героям «Шехеразады», немедленно надели шаровары, тюрбаны, длинные бусы – балет определил моду 1910-х годов, а сам Бакст впоследствии рисовал для журнала Vogue. Но главное – именно «Шехеразада» в массовом сознании европейцев поставила знак равенства между русскими и балетом: лучший балет, истинный балет отныне был для всех только русским [77].

Глава 6. П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (1840 – 1893)

Петр Ильич Чайковский справедливо считается реформатором балетного жанра. Для того чтобы понять это, надо представить, каким был балет до него.

В XIX веке до Чайковского существовали три направления в балетном искусстве: итальянская, французская и русская школы. Хотя первые упоминания о русском балете встречаются еще в XVII веке, развитие его начинается позднее, расцвет же приходится на начало XIX века, когда «Дидло венчался славой», как писал Пушкин, и царила «божественная» Истомина. Пушкинские строки отражали реальность: в балете XIX века долгое время главными были совсем не композиторы, а балерины и балетмейстеры. Второстепенную роль по отношению к танцу играла музыка, выполняющая часто только ритмические

функции, хотя хореографы и пытались сблизить танец и музыку. В связи с этим крупные композиторы редко сочиняли балет, считая его жанром «низким», прикладным [5].

Большее художественное значение в это время имели не русские балеты, а французские, прежде всего А. Адана и Л. Делиба. Один из первых романтических балетов – «Жизель» А. Адана – раскрывал содержание лирической любовной драмы не только в хореографии, но и в музыке. Именно он стал непосредственным предшественником «Лебединого озера».

Русские композиторы в оперу часто вставляли танцевальные эпизоды, в которых музыка играла существенную роль. Так, блестящие танцевальные действия были в двух операх Глинки. Однако в них балетные сцены воплощали образы врагов (поляков в опере «Жизнь за царя»), фантастические, волшебные образы (танцы в садах Черномора в опере «Руслан и Людмила») и являлись лишь частью действия. Тем не менее именно оперы (в первую очередь оперы Глинки) более всего подготовили балетную реформу Чайковского.

Новаторство Чайковского проявилось в симфонизации балета. Композитор насытил партитуру напряженным тематическим развитием и единством, присущим ранее только инструментальной и оперной музыке. При этом он оставил все специфические черты собственно танца и танцевального действия (танцевальные сюиты, танцы традиционного (классического) балета), т. е. не превратил балет в симфонию с элементами танца, не уподобил опере.

Содержание всех трех балетов Чайковского: «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» – связано с фантастическим миром. Чайковский предпочитал в балете сказочность, а в опере – изображение подлинной жизни. Но все же реальный и сказочно-фантастический миры во всех балетах композитора сплетаются так, как они соединяются для каждого слушателя в сказке. Феерическое, волшебное балетное действие не противоречит таинственным, прекрасным, воздушно-невесомым, но простым и очень человеческим образам, созданным Чайковским.

Творчество Чайковского принадлежит к вершинам мировой музыкальной культуры. Он написал 10 опер, 6 симфоний, симфонические поэмы, камерные ансамбли, концерты для скрипки и фортепиано, про-

изведения для хора, голоса, фортепиано и др. Музыка Чайковского отличается глубиной идей и образов, богатством переживаний и захватывающей эмоциональностью, искренностью и правдивостью выражения, ярким мелодизмом и сложными формами симфонического развития. Чайковский осуществил реформу балетной музыки, углубил её идейно-образные концепции и поднял до уровня современной ему оперы и симфонии.

Балеты Чайковский начал писать, будучи зрелым композитором, хотя склонность к сочинению танцевальной музыки проявилась у него с первых шагов в творчестве. Танцевальные ритмы и жанры, коренящиеся в бытовой музыке, использовались Чайковским не только в небольших инструментальных пьесах, но и в оперных и симфонических произведениях.

До Чайковского музыка в балетном спектакле имела преимущественно прикладное значение: давала ритмическую основу танцу, однако не содержала глубоких идей и образных характеристик. В ней господствовали рутина и штампы, однотипные танцевальные формы приспособлялись для воплощения самых различных сюжетов. Претворение танцевальных жанров и форм в мировой классической оперной и симфонической музыке, появление развитых танцевальных сцен в операх М. И. Глинки и других русских композиторов, стремление передовых балетмейстеров к повышению значения музыки в балетном спектакле – всё это подготавливало почву для реформы Чайковского.

Суть реформы Чайковского – коренное изменение роли музыки в балете. Из прикладного элемента она превратилась в определяющий, обогатила сюжет и дала содержание хореографии. Балетная музыка Чайковского «дансанта», т. е. создана с учётом её танцевального предназначения, претворяет все достижения, накопленные в этой области; она театральна, поскольку содержит характеристику основных образов, ситуаций и событий, определяет и выражает развитие действия. В то же время по своей драматургии, принципам и стилевым особенностям балеты Чайковского близки симфонической и оперной музыке, поднимаются на один уровень с вершинами мирового музыкального искусства. Не отвергая традиций, не разрушая исторически сложившихся жанров и форм балетной музыки, Чайковский вместе с тем наполнил их новым содержанием и смыслом. Его балеты сохраняют

номерное строение, но каждый номер представляет собой крупную музыкальную форму, подчинённую законам симфонического развития и дающую широкий простор для танца. Большое значение в балетах Чайковского имеют лирико-драматические эпизоды, воплощающие узловые моменты развития действия (*adagio*, *pas d'action* и т. п.), вальсы, создающие лирическую атмосферу действия, сюиты национальных характерных танцев, действенно-пантомимные сцены, рисуящие ход событий и отражающие тончайшие изменения эмоциональных состояний действующих лиц. Балетная музыка Чайковского пронизана единой линией динамического развития в пределах отдельного номера, сцены, акта, всего спектакля в целом.

Первый балет – «Лебединое озеро» – сочинен в 1876 году, в 1889 году Чайковский закончил балет «Спящая красавица», последний балет – «Щелкунчик» – сочинен в 1891 году.

«Лебединое озеро». Это самый известный из всех созданных в мире балетов. С «Лебединого озера» мировой балетный театр начал новый этап своего развития, характерный тесным союзом хореографии и музыки – двух основных компонентов балетного искусства.

«Лебединое озеро» как шедевр мирового балета – это не конкретный спектакль Петипа, Вагановой или Григоровича. Речь идет о созданном Чайковским произведении. «Лебединое озеро» – это прежде всего партитура Чайковского, к которой обращались различные хореографы и на основе которой создавали спектакли, в той или иной степени удачные.

Работая над «Лебединым озером», Чайковский прекрасно сознавал творческие возможности балетной труппы Большого театра. Ведь композитор, как известно, был весьма искушенным балетным зрителем. «От частых посещений балетных спектаклей, – пишет М. И. Чайковский, – он приобрел... понимание в технике танцевального искусства и ценил “баллон”, “элевацию”, “твердость носка” и прочие премудрости» [75, с. 106].

Балет «Лебединое озеро» был начат Чайковским в мае 1875 года и окончен в Глебове 10 апреля 1876 года. Эту дату поставил сам композитор на чистовой рукописи партитуры: «Конец!!! Глебово. 10 апреля 1876 года» [60, с. 8]. В это время в Большом театре уже репетировали отдельные номера первых действий. А 20 февраля 1877 года

Москва услышала новое произведение композитора Чайковского, первый его балет – «Лебединое озеро». Так началась сценическая жизнь этого шедевра русской и мировой классики.

Новаторский характер партитуры Чайковского заключался в том, что, несмотря на традиционную замкнутость чередующихся номеров, вся музыка балета объединена одной линией развития. Каждый акт «Лебединого озера» представляет собой определенную ступень в развитии лирической драмы.

Первый акт наименее насыщен действием, сценарий предоставляет лишь возможность чередовать танцевальные номера. Но в финале звучит знаменитая «лебединая песня», которая создает настроение, господствующее во 2-м акте. Этот акт – лирический центр балета. Музыка здесь, несмотря на фантастическое содержание, пленяет задушевым лиризмом, искренностью чувств. Третий акт содержит важную драматическую кульминацию – поворот действия «от счастья к несчастью». В четвертом акте наступает трагическая развязка. Музыка его наиболее симфонична.

Единство и логика развития музыки балета достигнуты благодаря приемам и методам драматурга-симфониста: лейтмотивное значение тем, родство музыкальных образов, единство формы больших сцен, план тонального развития, обобщающий музыку. Но реформа Чайковского в балете проявилась не только в симфонизации, но и в новой трактовке традиционных танцев. В работе над балетом композитор использовал свой опыт оперного драматурга, насытив действенностью статичные формы балетного *adagio*, классической и характерной сюит, массового танца. Он вдохнул жизнь в сцены-пантомимы, приблизил все танцы к *pas d'action*, придал отдельным танцевальным номерам определенную функцию в развитии лирического действия. *Pas de deux* во 2-м акте составило важнейший этап лирической драмы, ансамблевый танец *pas de six* превратился в сцену оболыщения. Действенное значение приобрел «Вальс невест», неоднократно звучащий в течение 3-го акта, ставший своеобразным рефреном этого акта. Музыка его полна внутреннего волнения и напряженного ожидания. Сцена бури в 4-м акте, где музыка особенно симфонична, стала большим *pas d'action*.

Чайковский никогда не был сторонником системы лейтмотивизма в сценическом произведении, и в отношении «Лебединого озера» можно говорить о лейтмотивизме только условно, так как здесь

есть только одна лейттема – «лебединая песня». Эта музыка создает образ героини балета – нежной девушки-лебедя, выражает ее преданную любовь и трагическую судьбу. Впервые «лебединая песня» звучит в финале 1-го акта в момент, когда, согласно сценарию, над садом замка пролетает стая лебедей. После веселых, беззаботных танцев музыка лебедей словно переносит в другой мир. Трогательная, проникновенная мелодия гобоя с его матовым тембром сменяет громкий, блестящий и виртуозный полонез с кубками. «Лебединая песня» отличается нежным лиризмом, поэтической элегичностью. Глубокой грустью веет от этой песни, простой и в то же время неповторимо индивидуальной. В ней чувствуются и скорбь, и стремление вырваться из магического круга, и кроткая покорность судьбе. Зерно темы имеет два варианта, второй звучит более надломленно и печально благодаря ходу на нисходящую увеличенную секунду. Важное значение имеет гармонизация мелодии, основанная на плагальных последованиях и задержаниях.

«Лебединая песня» проходит три раза в течение 1-го и 2-го актов. Обрамляющее проведение ее во 2-м акте отличается от экспозиционного проведения в 1-м акте. Форма значительно расширена за счет репризы, вместо светлой мажорной коды в 1-м акте во 2-м акте образ завершается драматически. Инструментовка тоже более полнозвучна и компактна.

В третьем акте тема «лебединой песни» используется как лейтмотив Одетты. Она звучит в момент выхода Одиллии и в момент роковой ошибки принца. В последнем случае ее звучание сопровождается сценическим эффектом: в окно, трепеща крыльями, бьется белый лебедь с короной на голове. Здесь «лебединая песня» звучит не полностью. Чайковский использует только основу темы – первую фразу и разрабатывает ее гармонически, перенося из фа минора в ля-бемоль мажор и в уменьшенный лад. Мелодия звучит здесь иначе, чем раньше. Плавное, неторопливое развертывание сменяется быстрым, судорожным. Сопровождающие мотивы грозного характера, бурный фон тремолирующих струнных – все это вносит в образ новые, драматические черты. Особо трагический колорит придан образу лебедя в коде 3-го акта с фатально звучащими возгласами трубы и корнет-а-пистона. В музыке 4-го акта лейттема имеет очень большое значение: она служит основой симфонического развития последней сцены и апофеоза – победы

любви над смертью. Тема лебедей звучит в сцене страстной мольбы принца и его оправданий; в сцене бури она соединяется с мотивами бури и противостоит образу враждебных сил. В апофеозе тема транспонируется из минора в мажор. Торжество любви, победившей злые силы, несмотря на смерть влюбленных, выражено в светлом величавом гимне. Здесь прослеживается параллель с кодой увертюры «Ромео и Джульетта». Развитие и симфонизация лейттемы придают музыке балета единство и целостность. Служа звеном, соединяющим 1-й и 2-й акты, она обрамляет 2-й акт, внося в его форму внутреннюю законченность. Появляясь в кульминации 3-го акта, она выступает основной силой драматизации музыки. В четвертом акте она служит главной темой симфонического развития, являясь своеобразной расширенной репризой 2-го акта. Мажорное ее проведение образует светлую, торжественную коду балета.

Роль своеобразного лейтмотива (но только в пределах 3-го акта) играет «Вальс невест». Первая тема вальса основана на простом мотиве, который сразу же (через четыре такта) переносится на терцию выше. Это придает теме остроту и напряженность звучания, так как в первый раз мелодия плавно нисходит от V ступени к тонике, а во второй раз начинается с наиболее острой ступени лада (VII) и, вопреки тяготению вверх, также нисходит к V ступени. Остроту подчеркивает и гармонизация.

Чувство настороженности усиливается в дальнейшем развитии музыки. Одна из тем вальса (видимо, связанная с образом принца) отличается особой лирической глубиной: она полна тоски и душевной тревоги. Этот эпизод контрастирует с другими эпизодами.

Тонкое драматургическое решение нашел Чайковский для выражения внутреннего действия: очарованный Одиллией принц предлагает ей танец. И снова звучит «Вальс невест» в знак того, что невеста избрана. Тема «Вальса невест» в несколько измененном виде появляется в двух пантомимах 3-го акта – ре-бемоль мажор (разговор принца с матерью) и до мажор (радость.) Таким образом, «Вальс невест» объединяет действие и обобщает основное его содержание – выбор невесты.

Темы «Лебединого озера» можно разделить на три группы: лирические образы, связанные с Одеттой, принцем, их любовью, а также с

лебедями; образы враждебных сил и обольщения; жанровая и характерная музыка, рисующая быт замка. С первой группой непосредственно связана главная героиня балета Одетта, музыкальный портрет которой создан в «лебединой песне». Однако первую характеристику Одетты получает в самом начале балета – в «Интродукции». «Интродукция», как и обычно в сценических произведениях Чайковского, в действенно-симфонической, но сжатой форме передает основную идею произведения и как бы показывает основное направление будущего действия. В «Интродукции» «Лебединого озера» присутствуют два контрастных образа: светло-элегический и зловещий. Их столкновение приводит к драматизации лирической музыки, в результате которой нежный, песенный образ превращается в трагически-декламационный. Общая тенденция к омрачению колорита и драматизации музыки выражается и в тональном движении, идущем от лейттональности музыки Одетты си минор к ре минору. Большое значение имеет и переинструментовка лирической темы: первоначально она изложена в виде диалога гобоя и фагота; в ре-минорной репризе ее играет труба в высоком регистре (от чего усиливается напряженность самого звука) и далее – виолончели.

Лирическая тема «Интродукции» не может быть полностью отнесена к индивидуальной характеристике Одетты, она имеет обобщающее значение, являясь музыкальным символом печальной судьбы девушек-лебедей, их томления о любви и счастье. У мелодии ясно выраженный песенный характер. Типично для лирической темы в творчестве Чайковского этих лет и диалогическое, контрастное по регистрам изложение, как бы интимная беседа влюбленных.

Близость «Интродукции» к лейттеме балета определяется общей тональностью си минор и однотипным ритмом (такт, чередование выдержанного звука и группы более мелких длительностей), одинаковым регистром, общим тембровым колоритом и мелодическими интонациями. Тема «Интродукции» не так широко развернута, как лейттема, которая имеет более живой и трепетный характер, но исходные мотивы их близки друг к другу. Существует мнение о воздействии на обе эти темы украинского лирического песенного мелоса, для которого характерно сочетание элегического лиризма и повествовательности.

Музыкальный образ Одетты обладает цельностью, единством интонационной характеристики: плавностью, поступенностью мелодического движения, нисходящим направлением мелодии, выразительным опеванием опорных звуков, входящих в состав гармонии, в некоторых моментах скрытыми хроматизмами (перекликающимися с темой Татьяны из «Евгения Онегина»); часто применяется V ступень лада, иногда прослеживаются фригийский оттенок, ритмика, в которой большое значение имеет контраст движения однотипными длительностями с пунктированными мотивами, придающий кантиленной мелодии декламационный оттенок. Приведем ряд тем, характеризующих главную героиню балета по мере развития драматического начала в лирическом образе. Они взяты главным образом из пантомимных сцен.



Одетта обрисована выразительно и в танцевальных эпизодах: центральное *andante* 2-го акта, музыка которого заимствована из «Ундины», и предваряющее его *moderato assai* ми мажор – первое соло Одетты. В этой грациозно-кокетливой, скерцозной мелодии рисуется облик юной, жизнерадостной девушки, только что вышедшей из детского возраста, музыка искрится светлым восторгом. Мелодия развертывается смелыми бросками, изящная ритмика содержит пунктированные мотивы и синкопы. Близка к этой теме одна из мелодий *andante* – ми-мажорная (та, что сменяет трепетно-взволнованную тему, вторую

из заимствованных из «Ундины»); в ней такое же смелое развертывание диапазона, такая же броскость и полетность, как и в теме *moderato assai*.

Лирика *andante* соль-бемоль мажор выделяется даже в этом акте, столь богатом лирическими образами. Здесь Чайковский использовал дуэт Ундины и Гульбрандта из «Ундины», передав партию тенора солирующей виолончели, а партию сопрано – солирующей скрипке.

Органичность включения оперного фрагмента в балет доказывает близость балетных образов Чайковского оперным. В данном случае близость образов Ундины и Одетты еще более оправдывает включение этой музыки в качестве центрального эпизода любовной сцены 2-го акта «Лебединого озера». Первая тема *andante*, полная глубокой нежности и сердечной преданности, оттенена трепетно-тревожной второй темой. В опере это объясняется ситуацией: Гульбрандт должен умереть от поцелуя Ундины. В балете ситуация не столь трагична, но музыка раскрывает волнение и страх девушки-лебедя, опасющейся любви и в то же время всем сердцем тянущейся к возлюбленному. После этих двух тем особенно торжественно и светло звучит третья тема (ми мажор), которая была сочинена Чайковским для балета.

Тематизм, которым обрисована Одетта в 4-м акте, отражает изменения, появившиеся в образе вследствие трагического поворота действия. Отчаявшаяся девушка рассказывает подругам об измене возлюбленного. Смятенный, порывистый рассказ Одетты переходит в скорбные стенания. Две новые темы раскрывают глубокое горе девушки. Первая типична для Чайковского: нисходящая от V ступени к тонике мелодия, замедленная к концу подобно горестным жалобам. Вторая тема (в какой-то мере предвосхищающая тему «Прости, небесное создание» из «Пиковой дамы») более драматична и действенна, в ее развитии чувствуется устремленность к кульминации, она непосредственно переходит в музыку бури.

Лирическая музыка в балете связана и с образом принца. Чайковский создал в музыке 1-го акта трогательный образ юноши, склонного к мечтательности, оттенив его чертами жизнерадостности и отзывчивости. Характеристика принца дана в двух классических сюитах *pas de trois* и *pas de deux* с известным эпизодом скрипичного соло. В обеих

сюитах медленные танцы по традиции чередуются с быстрыми, двухдольные – с трехдольными, коды написаны в вихревом движении. Однако музыкальное содержание резко отличает их от подобного рода сюит, обязательных для каждого балета. *Andante* соль минор из *pas de trois* – маленькая жемчужина элегической лирики Чайковского, проникнутой народно-песенным духом. Крайние разделы представляют собой канон двух солирующих инструментов – гобоя и фагота – на фоне струнных *pizzicato*; средняя часть построена на кантиленной мелодии струнных. Меланхолическое настроение первого раздела сменяет страстная нежность второго. Обращает на себя внимание диалогическое изложение, оно наводит на мысль о дуэтном танце. Возможно, эта часть сюиты предназначалась композитором для маленького *pas de deux* принца с одной из солисток.

Еще сильнее выявляется контраст между беззаботным весельем окружающих и смутной тоской принца в *pas de deux*. Эта классическая сюита состоит из четырех частей. Как и в предшествовавшем *pas de trois*, образ мечтательного, благородного принца раскрыт в *andante*, знаменитом скрипичном соло, – мелодии большого дыхания, простой и вместе с тем глубокой. Она возникает непосредственно после вальса как нежная лирическая песня, идущая из глубин человеческого сердца. Мелодия широко использует интонации задержаний к опорным гармоническим звукам. Кантилена, инструментальная по своему характеру, в то же время декламационно выразительна, в ней ощущается вокальное начало. Светлая печаль этой музыки рассеивается в изящной, виртуозной вариации (скрипичное соло в характере быстрой польки). Два вальса, разделенные *andante*, создают жизнерадостные, беззаботные образы, контрастируя с элегической лирикой *andante*. В дальнейшем развитии балета образ принца охарактеризован темами его страстной любви к Одетте (*andante* 2-го акта); принцу посвящены эпизоды в сцене обольщения; его образ возникает и в музыке финала 4-го акта.

Лирике в балете противопоставлены мрачные образы злых сил и обольстительные образы сцен наваждения. Впервые столкновение лирических образов с образами зла отражено в «Интродукции». После широкого проведения первой темы, близкой теме лебедей, появляется другой образ. Это не мелодическая тема, а скорее зловещий мотив-символ. Чайковский применяет здесь контраст тембров: после нежной песни гобоя, подхваченной скрипками, выступает таинственный голос

валторн, которому отвечают струнные пиццикато. Далее звучат возгласы тромбонистов, которым отвечает горестный стон деревянных духовых. Изменяется и гармоническое содержание: музыка, благодаря внедрению II низкой ступени в си миноре, развивается в сторону бемольных тональностей: фа минор, до минор и далее к ре минору. Под влиянием зловещих образов меняется и лирическая тема. Образ зла появляется и во 2-м акте, где он ярко контрастирует с лирикой «лебединого» тематизма. Во время свидания принца и Одетты появляется Ротбарт. Здесь применен тот же метод контраста, что и в «Интродукции». Мелодии большого дыхания противопоставлен короткий, жесткий мотив; тональной и гармонической ясности – неустойчивость гармоний уменьшенного лада, плавной ритмике – резкие триольные «выкрики» всего оркестра. Этими же приемами обрисован образ колдуна Ротбарта в 3-м акте.

К группе зловещих образов, противопоставленных лирическим героям, следует отнести и образы обольщения, которым посвящено *pas de six* в 3-м акте. В этом танце, согласно сценарию, принц оказывает явное предпочтение Одиллии, которая кокетливо рисует перед ним [41]. *Pas de six* – классическая сюита танцев, разнообразных по ритму и характеру. Первый из них – *moderato assai* – рисует облик обольстительной, но холодной красавицы Одиллии. В этом танце отсутствует тот трогательный лиризм, которым отличаются все эпизоды Одетты. Это блестящая, виртуозная музыка, временами горделиво вызывающая, насыщенная хроматизмами, лишенная интимной задушевности любовного дуэта. Шумное, блистательно-эффектное *allegro* дорисовывает образ обольстительницы. Следующие два танца связаны с образом принца, с его сомнениями и надеждами: в блестящем облике гордой гостьи ему видятся нежные черты Одетты. *Andante* соль минор по настроению и песенному характеру музыки перекликается с соль-минорным *andante* 1-го акта. Эти два эпизода сближаются и общностью тональности, и инструментровкой, и способом изложения (канон деревянных духовых, причем в 3-м акте голоса движутся параллельными терциями и секстами, отчего получается двойной дуэт). В особенности хороша вторая половина *andante*, в которой дано яркое лирико-драматическое развитие темы (*con anima*, соло гобоя), доходящее до грандиозной кульминации, разрешающейся в легких воздушных каденциях

деревянных духовых (кларнет, флейта). Вторая вариация (ми мажор б/8) также связана с чувствами принца: это взволнованный любовный диалог, в котором мужественный голос валторны соединяется с ласковой мелодией скрипок, он выражает восхищение принца Одиллией. После него сильнейшим контрастом врывается жестко звучащая вариация *allegro* до минор, по музыке близкая образам зла. Это жестокий Ротбарт торжествует свою победу. Музыка вскрывает здесь драматизм ситуации, катастрофа приближается. Четвертая вариация и кода – вихрь, быстрое кружение, нарастание стихии звучности всего оркестра, победное завершение сцены обольщения.

Новаторство «Лебединого озера» выразилось в новой трактовке традиционных хореографических форм: преодолении замкнутости и статики балетных номеров, придании действенного значения почти всем основным формам танца. В современном Чайковскому балете действенный танец (*pas d'action*) применялся не часто и не имел большого значения. Чайковский, напротив, чрезвычайно поднял значение *pas d'action*, как того требовало лирическое содержание балета. Фактически танцы лебедей с *andante* в центре превратились в *pas d'action*, так же как и *pas de six* 3-го акта и финальная сцена балета. Сюжет балета, средством развертывания которого служит форма *pas d'action*, развит в лирических танцевальных сценах, а глубокое внутреннее действие выражено в танцевальных формах. Отсюда и тенденция превращения лирических танцев в *pas d'action*, характерная не только для «Лебединого озера», но и для позднейших балетов Чайковского. Взаимному узнаванию принца и Одетты, зарождению любви и росту чувства посвящены танцы лебедей 2-го акта, обольщению и очарованию принца – *pas de six* 3-го акта. Все эти сцены – важнейшие стадии лирической драмы, главные этапы внутреннего действия. Направив свое творческое внимание на лирико-психологическую сторону сюжета, Чайковский создал подлинно лирический балет, в котором в самих танцах выражена душевная жизнь юных героев.

Значение «Лебединого озера» в творческом развитии Чайковского велико. Оно заключается не только в том, что он выступил как новатор в области балетного театра, но и в том, что он создал сценическое произведение, представляющее собой лирическую драму в чистом виде. Это была его первая «интимная, но сильная драма», к которой он

стремился в своем оперном творчестве. Несмотря на сказочный сюжет, «Лебединое озеро» – лирическое произведение, предшественник оперы «Евгений Онегин». Связанное своим идейно-художественным, образным и эмоциональным содержанием с рядом прежде написанных Чайковским произведений – «Ромео и Джульеттой», «Ундиной», «Снегурочкой», Третьей симфонией, «Лебединое озеро» послужило началом нового этапа в музыкально-театральном творчестве Чайковского. Чистота лирического жанра в сочетании с большой силой драматизма способствовала кристаллизации характерной для Чайковского эстетики лирического действия на сцене, раскрытого музыкальной драматургией и музыкальными образами.

«Щелкунчик». Двухактный балет «Щелкунчик» был заказан Чайковскому дирекцией императорских театров в начале 1891 года. Вскоре композитор получил от М. Петипа (1818 – 1910) подробную программу «Щелкунчика». А 25 февраля Чайковский уже сообщает в одном из писем, что работает над балетом «изо всей мочи». В январе – феврале 1892 года балет был уже готов и полностью инструментован.

Музыка «Щелкунчика» впервые прозвучала 7 марта 1892 года в одном из петербургских симфонических концертов Русского музыкального общества. По свидетельству брата композитора, М. Чайковского, успех нового произведения был большой. Из шести номеров сюиты пять было повторено по единодушному требованию публики.

С успехом прошла и театральная премьера балета, которая состоялась 6 декабря 1892 года в Петербурге на сцене Мариинского театра. Постановщиком «Щелкунчика» был Л. Иванов, заменивший уже в начале работы над спектаклем тяжело заболевшего М. Петипа. Декорации 1-го действия принадлежали К. М. Иванову, 2-го действия – академику живописи М. И. Бочарову. Костюмы готовились по эскизам И. А. Всеволожского (1835 – 1909). На следующий день после премьеры композитор писал брату: «Милый Толя, опера и балет имели вчера большой успех. Особенно опера всем очень понравилась... Постановка того и другого великолепна, а в балете даже слишком великолепна – глаза устают от этой роскоши» [75, с. 515]. Но отзывы прессы были далеко не единодушны. Среди высказываний о музыке, наряду с самыми восторженными, попадались и такие: «Щелкунчик» «кроме скуки ничего не доставил», «музыка его далеко не то, что требуется для балета» («Петербургская газета») [Там же].

Либретто «Щелкунчика» сочинил М. Петипа по известной сказке Э. Т. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король» (из цикла «Серапионовы братья») во французской переработке А. Дюма. Либретто распадается на две обособленные части, разные по стилю и художественным достоинствам. Первое действие – детские сцены в доме Зильбергауза – органически связано с миром сказок Гофмана, полно своеобразия и тонкой театральности. Второе действие – «царство сладостей» – несет на себе заметную печать роскошной зрелищности старых балетов, нарушая скромность и сказочную условность повествования последних глав «Щелкунчика» («Кукольное царство», «Столица»). И только богатство и образная содержательность музыки Чайковского позволяют забыть о зрелищных излишествах этого действия. Как верно заметил музыковед Б. Асафьев, композитор преодолевал здесь традиционно балетную «безделушечность», ибо всюду, где можно было, «контрабандой проводил линию симфонического развития» [2, с. 107].

По своему общему идейному смыслу «Щелкунчик» имеет много общего с другими балетами Чайковского: здесь тот же основной мотив преодоления злых чар победоносной силой любви и человечности. Недоброе, враждебное человеку олицетворено в образах таинственного фокусника Дроссельмейера, совы на часах и мышиноного царства. Им противопоставлен мир детской души – еще робкой, пугливой, но именно потому особенно трогательной в своей сердечности и инстинктивном стремлении к добру. Нежная преданность Клары побеждает колдовство Дроссельмейера, освобождает из плена прекрасного юношу Щелкунчика, утверждает свет и радость.

Второе действие балета представляет собой разросшийся до грандиозных размеров финальный праздничный дивертисмент. Его основная часть – пестрая галерея характерных танцев, в ней проявилось неисчерпаемое воображение и блестящее мастерство Чайковского. Каждая из характерных миниатюр этой сюиты – находка в области инструментовки. «Знойное» и томное звучание струнных в восточном танце, пронзительно свистящая мелодия флейты-пикколо в игрушечном «китайском» танце, тающие хрустальные аккорды челесты в вариации феи Драже – все это составляет неповторимую оригинальность и особенную прелесть партитуры «Щелкунчика».

Предметом заботы композитора было изобретение особых тембровых эффектов, способных передать всю сказочную необычайность 2-го действия балета. В связи с этим, видимо, он и обратил внимание на изобретенную тогда челесту. Чайковский был одним из первых, кто ввел в симфонический оркестр прозрачный, «тающий», поистине волшебный звук челесты. В «Щелкунчике», наряду с челестой, большую роль играют также и другие тембры и тембровые сочетания (в частности, хор детских голосов в «Вальсе снежинок»), создающие впечатление сказочной фееричности. Характерный колорит вносят детские музыкальные инструменты, использованные Чайковским в сценах укачивания больного Щелкунчика (сцена № 5) и битвы мышей с оловянными солдатами (сцена № 7).

Среди пестрых дивертисментных миниатюр 2-го действия балета выделяются своей монументальностью «Вальс цветов» и *pas de deux*. Обе принадлежат к числу выдающихся образцов большого симфонизированного танца в творчестве Чайковского. В обеих глубокая эмоциональность явно не уместается в рамках сюжета и «захлестывает» героев подобно бурному потоку. Это особенно ощущается в музыке *pas de deux* с его мощным и величавым мажором в крайних частях и вспышкой скорби в среднем эпизоде.

Партитура «Щелкунчика» вошла в музыкальную культуру как драгоценное наследие Чайковского. Здесь с классической ясностью и полнотой воплотились лучшие черты его музыкальной драматургии и зрелого симфонического искусства.

Музыка увертюры сразу же вводит слушателя в мир образов «Щелкунчика». Драма разыгрывается среди детей и кукол. Здесь все миниатюрно, подвижно, наивно-грациозно, по-детски конкретно. Здесь много веселой и лукавой игры и игрушечной механичности. Изложение двух тем и скромно варьированное повторение их (экспозиция и реприза) – такова лаконичная форма увертюры, соответствующая общему выразительному, точному и сжатому стилю детских сцен «Щелкунчика».

Первая тема – быстрый, чеканно-легкий марш, в дальнейшем украшенный прозрачными вариационными узорами. Вторая тема более напевна и свободно-лирична. Ее соотношение с первой темой ощущается как выразительный контраст действия и пылкой детской мечты.

Действие первое

Картина I. Гостиная в доме Зильбергауза

1. Украшение и зажигание елки. Музыка начала сцены передает веселую и уютную атмосферу домашнего праздника. Звучит тема боя часов с таинственными аккордами и причудливыми ходами бас-кларнета.

2. Марш. Шествие юных гостей, получающих подарки, сопровождается характерной музыкой детского марша. Здесь, как и в увертюре, чувствуются миниатюрность и упругая легкость детских движений, наивная серьезность и мальчишеский задор.

3. Детский галоп и выход родителей. За коротеньким галопом детей следует медленный танец в движении менуэта – выход щеголевато одетых гостей-родителей. После этого исполняется бойкое танцевальное *allegro* в ритме тарантеллы.

4. Выход Дроссельмейера. В зале появляется новый гость – советник Дроссельмейер. Он внушает детям страх. В этот момент снова бьют часы и сова машет крыльями. Дети испуганно жмутся к родителям, но вид игрушек, которые принес гость, постепенно успокаивает их.

Далее начинается живой и игривый танец в ритме вальса. А в это время Дроссельмейер готовит еще один фокус: приносят две большие табакерки, и из них выходят Арлекин и Коломбина.

Новые заводные куклы танцуют «дьявольский танец» с музыкой причудливо резкой и немного таинственной.

5. Сцена и танец «Гросфатер». Вальсообразную музыку первой части сцены сменяет грациозная полька, иллюстрирующая игру с новой куклой – Щелкунчиком. После того как Фриц ломает Щелкунчика, музыка польки (ее припев) теряет свой игриво-танцевальный характер, она становится по-детски жалобной и сердечной.

Клара укачивает больного Щелкунчика, напевая ему нежную колыбельную песню, а озорной Фриц с мальчишками то и дело прерывает ее шумом барабанов и труб. В ансамбль, играющий на сцене, входят детские трубы и барабаны. В примечании к партитуре сказано: «Кроме этих двух инструментов, дети в этом месте, а также и в следующем, подобном же, могут производить шум и посредством других употреб-

ляемых в детских симфониях инструментов, как то: кукушек, перепелов, тарелок и т. п.» [76, с. 131]. Эту сцену сопровождает светлая и хрупко-прозрачная музыка колыбельной.

6. Отъезд гостей. В спокойной и ласково-сонной музыке звучит тема колыбельной Клары.

Но вот опустевшую комнату освещает льющийся из окна лунный свет. В доме уже все улеглись, но Клара хочет еще раз взглянуть на больного Щелкунчика и тихо пробирается в гостиную. Бьет полночь, и девочка замечает, что сова на часах превратилась в советника Дроссельмейера, который насмешливо глядит на нее. Она слышит, как скребются мыши, и вот вся комната наполняется мышиными шорохами и суетливой беготней. Клара хочет взять с собой Щелкунчика и бежать, но страх ее слишком велик, и она беспомощно опускается на стул. Ночные призраки мгновенно исчезают. Музыка ночных блужданий Клары остро тревожна и призрачна, как мелькающие во сне смутные видения. В ней изображены и неверные, дрожащие на полу блики лунного света, и странное превращение совы в фокусника (тема Дроссельмейера в новом причудливом варианте), и тревожно-суетливая мышиная возня.

Скрывшаяся было луна вновь освещает комнату. Кларе кажется, что елка начинает постепенно расти и делается огромной, а куклы на елке оживают. В музыке этой сцены присутствует грандиозный подъем звучности, наглядно иллюстрирующий видение Клары. Вместе с тем это и выражение чувств, вначале робких и скорбных, как страстная мольба о свободе, затем все более и более расцветающих, светлых. Главная тема данного эпизода развивается в виде поднимающихся в бесконечную высоту «ступенек».

7. Сражение. Музыка этой сцены рисует все перипетии игрушечной войны. Звучит окрик и выстрел часового, боевая тревога барабанщиков (барабанная дробь исполняется на двух *tamburi conglii* – детском ударном инструменте («кроличий барабанчик»)), и вот начинается сама баталия, в которой звуки игрушечных фанфар переплетаются с мышиным писком.

После первой атаки музыка выразительно передает боевые призывы Щелкунчика и появление во главе вражеского войска страшного короля мышей. Далее следует второе сражение, еще более азартное, но внезапно обрывающееся. Светлая концовка рисует чудесное превращение Щелкунчика в принца.

Картина II. Еловый лес зимой

8. Звучит музыка светлого *andante*, напоминающая по постепенности нарастания звуковой силы и яркости красок эпизод видения Клары из предшествующей картины.

9. «Вальс снежных хлопьев». В этом эпизоде танцевальность соединяется с яркой картинностью: музыка рисует легкое и немного призрачное в рассеянном свете луны кружение снежинок. Вместе с тем это и «картина настроения», в которой выражены тревога и очарование волшебного сна Клары. Выделяется главная, беспокойно мелькающая тема вальса.

Средняя часть вальса ярко контрастна. Сумрак тревожной ночи вдруг рассеивается, и звучит чудесное светлое пение детских голосов (хор за сценой).

Мелодия хора повторяется несколько раз и сопровождается фантастически красочными вариациями оркестра. Колорит музыки все время светлеет и доходит до предельно воздушной звучности в последней вариации с хрустальными звонами треугольника. Вальс завершается широко развитой кодой, в которой главная тема проходит уже в мчащемся ритме галопа.

Действие второе

10. Дворец сластей Конфитюренбург. Началу действия предшествует симфоническое введение. Праздничная музыка переливается радужной игрой красок и воздушными, струящимися пассажами арф и челесты. Развитие этой музыки, все более и более светлеющей и искрящейся, иллюстрирует следующую сцену.

11. Прибытие Клары и Щелкунчика. Дивертисмент. В программе, которой руководствовался композитор, эта сцена описана так: «Река розовой воды начинает заметно вздуться, и на ее бушующей поверхности показывается Клара и благодетельный принц в колеснице из раковины, усеянной камнями, сверкающей на солнце и влекомой золотыми дельфинами с поднятыми головами. Они (дельфины) выбрасывают вверх столбы сверкающих струй розовой влаги, падающих вниз и переливающихся всеми цветами радуги» [58, с. 26]. Здесь, согласно программе, «музыка ширится и прибывает, как бушующие струи» [Там же]. Гостей встречают маленькие мавры в костюмах из перьев птицы

колибри и изумрудно-рубиновые пажи с факелами. Их радостно приветствуют фея Драже со свитой, принцессы – сестры Щелкунчика и мажордом в костюме из золотой парчи. Сцену встречи гостей иллюстрирует новый музыкальный эпизод – изящно-приветливый танец в движении вальса.

Щелкунчик представляет сестрам свою спутницу. Он рассказывает о битве с мышинным войском и своем чудесном избавлении, которым он обязан одной лишь Кларе. Музыка рассказа Щелкунчика исполнена пылкого воодушевления. В средней части, где вспоминаются события тревожной ночи, вновь звучит тема войны мышей и солдатиков.

Трубные сигналы возвещают начало празднества. По знаку феи Драже появляется стол с роскошными яствами. Мажордом распоряжается о начале танцев.

12. «Шоколад»: испанский танец – бравурный, блестящий танец в испанском стиле. Главная тема – у солирующей трубы.

13. «Кофе»: арабский танец. Его музыка, неторопливая, с медлительной мелодией и однообразным аккомпанементом, словно дышит зноем арабских пустынь. Пьеса целиком выдержана в одном характере: здесь нет контрастных тем, смены различных танцевальных эпизодов. Словно все застыло в неподвижности.

Тема танца изложена двухголосно в терцию. Ее плавное, будто ленивое, движение напоминает задумчивую и заунывную восточную песню. Нежно и завораживающе звучит она у скрипок на фоне монотонного, слегка покачивающегося аккомпанеента – квинт у альтов и виолончелей. К концу танца мелодия постепенно переходит в нижний регистр, и последние звуки замирают в наступающей тишине.

14. «Чай»: китайский танец. Этот танец производит совсем иное впечатление: он живой, веселый и даже комичный. Его исполнители, как заводные куклы, все время подпрыгивают, кружатся, переворачиваются. Их движения четкие, острые.

В очень высоком регистре, резко, со свистом звучит мелодия у флейты. Стремительные взлеты, пронзительные трели, неожиданные скачки делают ее рисунок причудливым. А в сопровождении два фгота словно топчутся на месте, отрывисто выстукивая в низком регистре терции тонического трезвучия.

Такое контрастное сопоставление высокого и низкого регистров и тембров флейты и фаготов производит комический, игрушечный эффект.

15. Трепак: русский танец – живой, темпераментный танец в русском народном стиле. К концу он убыстряется и заканчивается настоящим вихрем плясового движения.

16. «Танец пастушков» – один из самых изящных и грациозных номеров дивертисмента. Его отличает спокойный темп, умеренная звучность. Движения танцующих гибкие и пластичные.

Основная тема танца (ре мажор) имеет аккордовое изложение. В мягком и светлом звучании трех флейт она кажется нежной, а стакато придает ей изящество.

В среднем разделе появляется новая тема. Она построена на легком и непрерывном движении шестнадцатыми в терцию. Ее исполняют две трубы. Их звучность в фа-диез миноре оттеняет светлую, мажорную основную тему, которая возвращается в репризе.

17. Мамаша Жигонь и паяцы. Быстрый и остро-ритмованный танец полишинелей, за которым следует более умеренный по темпу комический танец Мамаши Жигонь с ее детишками, вылезавшими из-под юбки; далее – общий (групповой) танец на музыку полишинелей.

18. «Вальс цветов». Маленький человек в золотой парче (мажордом) ударяет в ладоши: появляются 36 танцовщиц и 36 танцовщиков, одетых цветами. Они несут большой букет, который дарят жениху и невесте. После этого начинается общий большой вальс.

«Вальс цветов», наряду со следующим *pas de deux*, – вершина праздничного дивертисмента «Щелкунчика». Вальс начинается вступлением с большой виртуозной каденцией арфы. Главная тема поручена валторнам. Господствуя на протяжении всего вальса как выражение его основного настроения – пышной и торжественной праздничности, эта тема служит, однако, лишь первой ступенькой в той лестнице мелодических красот, которую воздвигает здесь фантазия композитора. Уже в середине первой части вальса музыка становится более певучей. Во второй (центральной) части композитор одарит нас новыми, еще более широкими и мелодически увлекательными темами: мелодией флейт и гобоев (в начале этой части) и продолжающей ее лирически насыщенной мелодией виолончелей. После повторения первой части

вальса (репризы) следует заключение, в котором знакомые темы развиваются, приобретая еще более оживленный и бурно-праздничный характер.

19. Танец принца Оршада и феи Драже. Сцена начинается «колоссальным по эффекту» (М. Петипа) *adagio*. Значительность этого *adagio* состоит не только и не столько в его объеме и внешней монументальности звучания, сколько во внутренней эмоциональной наполненности и содержательности, в мощной силе симфонического развития. Только благодаря этим свойствам *adagio* драматургически «побеждает» пышный и, казалось бы, кульминационный по эмоциональности «Вальс цветов». Первая тема *adagio* светлая, торжествующая. В средней части звучит мелодия красивой элегической песни. Этот простой лирический напев служит началом новой, наиболее богатой фазы симфонического развития. В процессе развития элегический образ становится все более и более активным и вместе с тем скорбно-драматическим.

В суровом звучании труб и тромбонов проходит тема первой части *adagio*: теперь она приобретает новый облик, напоминая столь типичные для Чайковского темы мрачных и неумолимых «приговоров судьбы». Третья часть *adagio* – повторение первой в новом, еще более светлом и нарядно-праздничном изложении с широким умиротворяющим заключением.

За *adagio* следуют две сольные вариации и общая кода.

20. Вариация 1: тарантелла. Вариация танцовщика – тарантелла с необычным для этого кипучего танца отпечатком мягкой грусти.

21. Вариация 2: танец феи Драже. Вариация балерины – *andante* с прозрачным, «тающим» звучанием челесты – одна из самых удивительных колористических находок Чайковского. Замысел этого номера отчасти подсказан программой Петипа, который хотел, чтобы здесь слышалось падение капель воды в фонтанах. У Чайковского образ, как всегда, получился более психологическим, чем изобразительным. Внешняя холодноватость, таинственная приглушенность чувства, а где-то в глубине трепетное волнение, тревожная настороженность – таково сложное эмоциональное содержание этой лирической миниатюры. В ней, как и во многих эпизодах балета, проявляется богатство, многосторонность замысла «Щелкунчика»: сквозь невинную сказку,

детскую идиллию, пестроту театрального зрелища просвечивают глубокие пласты правды жизни: светлую мечту оттеняют первые тревоги, в кипение молодых сил вторгаются скорбь и горечь.

22. Кода. Танцуют все участники предыдущей сцены.

23. Финальный вальс и апофеоз. Общий заключительный танец всех участвующих – «увлекающий и горячий» (М. Петипа). Вальс переходит в безмятежно светлую музыку апофеоза, завершающего весь балет.

Балет «Щелкунчик» – лучшее произведение Чайковского, написанное им для детей. Музыка балета можно услышать не только во время спектакля. В симфонических концертах часто исполняется сюита, составленная из нескольких его номеров.

«Спящая красавица». Сценарий к балету написали И. А. Всеволожский и М. Петипа по сказкам Ш. Перро. Период создания балета – с октября 1888 года по август 1889 года. Замысел постановки и либретто принадлежали директору императорских театров И. А. Всеволожскому. В его интерпретации направленность сюжета и постановки сводилась к следующему: «Я задумал написать либретто на “La belle au bois dormant” по сказке Перро. Хочу *mise en scene* сделать в духе Louis XIV. Тут может разыгаться музыкальная фантазия – и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо и пр. В последнем действии непременно нужна кадриль всех сказок Перро – тут должен быть и Кот в сапогах, и Мальчик-с-пальчик, и Золушка, и Синяя борода и др.» [74, с. 102].

Постановочный план-сценарий разработал знаменитый балетмейстер XIX века М. Петипа. Получив либретто, Чайковский дал согласие на сотрудничество со Всеволожским и Петипа. Сразу же делает первые наброски на обложке только что полученного журнала «Русский вестник». Чайковский писал одному из чиновников конторы императорских театров: «Относительно балета скажу Вам, что сюжет его мне очень нравится и я с величайшим удовольствием займусь им» [72].

Музыка балета сочинялась с большими перерывами в период с октября 1888 года по 26 мая 1889 года во Фроловском (эскизы 3-го действия, финала 1-го действия были сделаны во время заграничного путешествия, а также в Тифлисе). На некоторых фрагментах рукописи балета есть авторские указания на Средиземное море, во время плавания по которому композитор продолжал делать эскизы балета. Балет был

инструментован в период с 30 мая по 16 августа 1889 года во Фроловском.

Сценарий Петипа был весьма ценным для Чайковского, поскольку содержал не только необходимые для композитора указания на хореографию танцев, количество времени, тактов каждого номера, но также включал в себя ряд важных замечаний в отношении образности, музыкальной стороны танцев и отдельных пантомимных номеров. Как свидетельствует М. И. Чайковский, «Петр Ильич не только не сетовал на эти указания, но подчинялся им охотно и ничего не сочинял быстрее и вдохновеннее музыки двух последних балетов» [72].

Основной конфликт сюжета заключен в противопоставлении двух сил: феи Сирени и феи Карабос. Лейтмотив каждой героини в целостном виде появляется в сценах, наиболее сложных в композиционном отношении: в финалах «Пролога» и 1-го действия, в сцене феи Сирени и принца Дезире (2-е действие), в симфоническом антракте «Сон». Сюита героев сказок Перро не столько традиционно-балетный «концерт», сколько цепь миниатюрных лирико-психологических зарисовок, мимолетное отражение основных «настроений» музыки балета («Кот и кошечка», «Золушка и принц Фортюне», «Синяя птица и принцесса Флорина»). Музыка стилизованных танцев свидетельствует о проникновении в стилистику балета классицистского письма. Сказочный мотив сна – поиски красоты, пробуждение к жизни – получает в музыке Чайковского большое развитие. В «Спящей красавице» использованы жанры прошлых эпох (сюита старинных танцев во 2-м действии, сарабанда из 3-го действия), жанровые стилизации – номера в стиле XVIII века (танцы фрейлин и пажей из 2-го действия, финальный апофеоз).

Впервые балет поставлен на сцене Мариинского театра в Петербурге 3 января 1890 года (балетмейстер – М. Петипа; художники: Г. Левот, И. П. Андреев, К. М. Иванов, М. А. Шишков, М. И. Бочаров (декорации), И. А. Всеволожский (костюмы); дирижер – Р. Дриго; Аврора – К. Брианца, Дезире – П. А. Гердт, фея Сирени – М. М. Петипа). Пресса оказалась очень благосклонной к спектаклю. На генеральной репетиции его присутствовал император с семьей. Балет имел безоговорочный успех. Критики и зрители были в данном случае единодушны.

О Петре Чайковском говорили, что он великий лирик, великий мелодист и великий симфонист. И все три определения правильны. Произведения Чайковского полны сердечности, раскрывают внутренний мир человека во всех его проявлениях – от мягкой задушевности до захватывающего мощного трагизма. Мелодии, одна прекраснее другой, щедро звучат во всех его симфониях, концертах, романсах, пьесах и, конечно же, балетах.

И в России, и за рубежом Чайковского принято считать величайшим русским композитором. Подобные определения всегда спорны. Наследие Чайковского очень велико и неравноценно по качеству: даже лучшие из его произведений имеют особенности, не вызывающие симпатий у музыкантов. Однако богатство лирической мелодики в творчестве Чайковского, его мастерское владение практически всеми музыкальными жанрами, его блестящая композиторская техника (в особенности оркестровая), глубоко оригинальный характер его творчества (которое, по мнению многих, отражает захватывающую тайну личности композитора) – все это позволяет назвать Чайковского выдающейся фигурой не только русской, но и мировой музыкальной культуры.

Шестая симфония. Замысел симфонии возник к началу февраля 1893 года, когда Чайковский вернулся после концертной поездки в Клин. Шестая симфония была написана меньше чем за два месяца. 16 октября того же года в Петербурге состоялось первое исполнение под управлением автора. После премьеры по совету брата Модеста Чайковский дал ей название «Патетическая симфония» (приподнятая, возвышенная). Шестую симфонию по праву можно назвать симфонией-трагедией. Конфликт человека с окружающей действительностью показан здесь с особой остротой. Лирическая непосредственность высказываний сочетается с глубоким философским осмыслением жизни.

Основная мысль симфонии – страстная борьба жизни и смерти и ее трагический исход – определила необычную трактовку как цикла в целом, так и отдельных его частей.

Симфония имеет классический четырехчастный цикл. При всем многообразии тем музыка симфонии вырастает из интонационного зерна, представленного в теме вступления к 1-й части. В этом заключается особая драматургическая значимость данной темы.

Первая часть, написанная в тональности h-moll, – драматическое сонатное аллегро с медленным вступлением ко всему циклу. Тема характеризуется сосредоточенно-мрачным, скорбным настроением, чему способствуют: оркестровые краски (низкий регистр фагота-соло на фоне нисходящего полутонного движения, что создает еще больший эффект напряжения), секвенцирование секундовых попевок. Трагичный образ создается и за счет того, что каждый мотив завершается интонацией вдоха (ламентозная интонация).

Так, на основе темы вступления построена тема главной партии 1-й части. Однако здесь отсутствует трагический, философский образ. Тема главной партии – смятенная, порывистая, напряженная. Она звучит у альтов и виолончелей. Первый мотив (четыре первых звука) – переосмысленная интонация темы вступления. Мелодия прерывается паузами, что придает ей судорожный характер. Появление движения шестнадцатыми на основе нисходящих секундовых интонаций еще более усиливает устремленность.

В разработке тема главной партии звучит еще более смятенно. Трагическое переосмысление образа, представленного в теме вступления, – напев из церковного похоронного обряда «Со святыми упокой», начинающий новую волну в разработке. Тема главной партии в качественно новом виде появляется на третьей волне развития разработки на фоне триольного ритма. В результате стремительного нагнетания тема главной партии возникает у медных инструментов в еще более активном, решительном звучании в тональности h-moll, что создает временное ощущение начала репризы. Однако разработка на этом не завершается. Драматическое напряжение нарастает благодаря появлению доминантового органного пункта, на фоне которого звучат в увеличении и ритмическом обострении секундовые интонации темы вступления – как вопль отчаяния.

Во второй части – лирическом вальсе, который переключает музыкальное действие в более светлый мир чувств и настроений, – прослеживаются и отголоски скорбных интонаций 1-й части. Вторая часть написана в тональности D-dur, имеет сложную трехчастную форму с серединой типа трио. Мелодия вальса произрастает из темы вступления, являясь толчком для пластичной, легкой, грациозной темы. Однако в вальсовой теме происходят изменения внутренней структуры первоначальной

чального трихорда: интонационная структура в теме вступления – большая секунда – преобразуется в вальсе в малую секунду. Таким образом смягчается экспрессивный характер исходного мотива, создается более легкий и возвышенный образ. Неизбежности, ужасу смерти в данном вальсе противопоставлена красота, обаяние молодой жизни.

На основе лейтинтонации построен и средний раздел 2-й части. Образы скорби и печали вновь воскрешаются в среднем разделе части, тем самым как бы вторгаясь в жизнь человека. Ламентозные «вздохи» на фоне звучащего на протяжении всего трио басового органного пункта *ре* вызывают ассоциации со скорбной музыкой начала симфонии, а также предвосхищают траурный финал.

В конце трио возвращается первоначальная мелодическая форма вальса, она чередуется с тоскливыми интонациями элегической темы, и начинается повторение светлой музыки первого раздела. Но звучание не столь безоблачно, как ранее. К концу вальс несколько драматизируется: основная тема появляется у труб и тромбонов в ритмическом увеличении, в нарочито ровном, акцентуруемом движении четвертями в сопровождении тремоло литавр.

В коде на фоне тонического звука (контрабасы и литавры) проходит нисходящая гаммообразная тема, появившаяся впервые еще в предыдущей части, своими интонационными истоками связанная с нисходящей фразой альтов из вступления. Эта тема нарушает светлый характер музыки. Возвращающиеся в коде элегические мотивы трио особенно явно обнаруживают на этот раз связь с трагическими секундовыми интонациями 1-й части. Их чередование с мелодическими фразами основной темы вальса подчеркивает разобщенность, несовместимость двух образов.

Третья часть в тональности G-dur – это скерцо-марш, продолжающий драматическое развитие основной идеи цикла. Она представляет собой сокращенную сонатную форму (без разработки). Это картина жизненной борьбы. Чайковский как бы раскрывает неумолимость, неотвратимость законов жизни в повседневной суете. Музыка скерцо полна волевой энергии, силы. Однако именно в этой части особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного человеку начала, направленного на разрушение всех его светлых надежд и устремлений. Интонационной связи с главной темой симфонии нет, однако в 3-й части воплощен жесткий, зловещий образ, усугубляющийся

в момент звучания у медных духовых инструментов, когда маршевость со своей механистичностью становится основой движения. Музыковед Б. Асафьев видел в этой части «демонстрацию грубой силы».

Четвертая часть в тональности h-moll – траурно-погребальный финал, трагическая развязка цикла. Форма приближена к сонатной форме без разработки. Финал написан в характере скорбного драматического монолога с яркой речевой выразительностью. Скорбная, нисходящая мелодия струнных с характерными для Чайковского секундовыми мотивами в конце фраз начинается сразу со своей вершины, что придает высказыванию особую страстность, патетичность. Мелодия интонационно связана с нисходящими попевками из вступления 1-й части.

Тема главной партии звучит в тональности h-moll. Неустойчивость гармонии (чередование септаккордов), своеобразное переплетение голосов струнных инструментов еще больше усиливают драматическую напряженность звучания. Благодаря всем этим особенностям тема приобретает почти речевую выразительность. Этот образ перекликается с началом 1-й части симфонии.

Контрастом главной партии служит побочная партия в тональности D-dur, звучащая у скрипок и виолончелей. Эта тема – воплощение прекрасной, возвышенной мечты человека о счастье. Начинаясь со слабой доли такта и одной из своих мелодических вершин, эта тема развертывается в широком песенном движении, охватывая большой диапазон. Особую просветленность придает мелодике содержащийся в теме пентатонический оборот. Большое выразительное значение имеет гармонизация темы: начало мелодии звучит на тоническом органном пункте D-dur, затем происходит характерный для Чайковского сдвиг на альтерированную субдоминанту, и снова возвращается тоника, что придает мелодии закругленность, завершенность.

Таким образом, на основе темы вступления выстраивается драматургия всей симфонии. Ключевой мотив симфонии вариантно преобразуется от начала к концу, приобретая различные образные ассоциации, характеризуя различные ипостаси человеческой жизни. Однако рок побеждает, смерть оказывается непобедимой.

Шестая симфония – шедевр мировой музыкальной классики. Глубина философского содержания в сочетании с исключительной просто-

той, человечностью и искренностью лирического высказывания обусловливает огромную силу эмоционального воздействия ее на самые широкие круги слушателей.

Предшественниками Шестой симфонии, в которых воплотился образ смерти без просветления, явились *Crucifixus* из си-минорной мессы Баха, «Реквием» Моцарта, в известной степени «Неоконченная симфония» Шуберта.

Хотя Чайковский писал во всех жанрах (вплоть до церковных композиций), главное в его творчестве – симфонические произведения. Они также становились поводом для хореографических экспериментов. Пожалуй, самый смелый из них – балет «Пиковая дама» Ролана Пети на музыку Шестой симфонии. Премьера состоялась в Большом театре 26 октября 2001 года.

«Самый французский из французских балетмейстеров», как называют Ролана Пети, обращался к русской «Пиковой даме» не один раз, замороженный обманчиво небрежной простотой пушкинского инфернального «анекдота» и колоссальной душевной напряженностью музыки Чайковского. Эксперименты с партитурой оперы к успеху не привели, и хореограф решил срастить созданный им сценарий с Шестой (Патетической) симфонией. Пети выбрал путь не отанцовывания инструментальной музыки, а создания сюжетного балета, которому он всегда отдавал предпочтение. Сам хореограф считает, что его либретто идеально легло на музыку последнего творения Чайковского, с той лишь уступкой, что эпизоды и целые части симфонии поменялись местами. В результате музыкальная драматургия балета отличается от симфонии, однако редакция партитуры сделана самим постановщиком в соответствии с развитием сценического действия.

Сам Ролан Пети говорил по поводу своей работы так: «Получив приглашение поставить “Три карты” в Большом, я перечитал пушкинскую повесть и написал новое либретто. В качестве музыкальной основы я вновь решил обратиться к опере, но заменив голоса музыкальными инструментами (ведь голос – тот же инструмент). Однако из этой затеи ничего не вышло: новое либретто никак не ложилось на оперную партитуру. Тогда я взял другую вещь Чайковского – Шестую симфонию, и это оказалось именно тем, что я искал! Музыка идеально совпала с либретто. Для постановки я использовал запись, сделанную Лео-

народом Бернштайном, так как она длится чуть дольше, чем другие исполнения “Патетической” симфонии. Поменяв местами некоторые части произведения, я не выкинул при этом ни единого такта!» [47].

Воздействие творчества Чайковского на следующее поколение русских музыкантов было очень значительным: С. В. Рахманинов, А. С. Аренский, А. К. Глазунов и С. И. Танеев могут быть названы прямыми последователями Чайковского; его влияние нетрудно заметить и в творчестве столь разных композиторов, как Н. Я. Мясковский и И. Ф. Стравинский.

Глава 7. А. К. ГЛАЗУНОВ (1865 – 1936)

Александр Константинович Глазунов – выдающийся представитель «новой русской музыкальной школы», композитор, в творчестве которого богатство и яркость красок соединяются с высочайшим, совершеннейшим мастерством, прогрессивный музыкально-общественный деятель, твердо отстаивавший интересы отечественного искусства. Необычно рано привлечший к себе внимание удивительной по своей ясности и законченности для такого юного возраста Первой симфонией (1882), он уже к тридцати годам завоевывает широкую известность и признание как автор пяти симфоний, четырех квартетов и многих других произведений, отмеченных содержательностью замысла и зрелостью его воплощения.

Весной 1896 года директор петербургских императорских театров И. А. Всеволожский заказал Глазунову музыку к балету «Раймонда». Срок, отпущенный на эту работу, был крайне мал: балет уже стоял в репертуаре сезона 1897/98. Несмотря на то что Глазунов в это время был погружен в замысел Шестой симфонии, он согласился.

«Приемлемые заказы на произведения не только не связывали меня, но, наоборот, воодушевляли», – писал он [16]. Танцевальная музыка не была для него чем-то новым: к тому времени им были уже написаны мазурка и два концертных вальса для симфонического оркестра, получившие широкую известность.

Сценарный план принадлежал Мариусу Петипа, ведущему русскому балетмейстеру второй половины XIX века. Либретто «Раймонды» взялась писать Л. Пашкова (1850 – ?; после 1917 года ее след

затерялся) – русско-французская писательница, издававшая романы на французском языке, регулярно сотрудничавшая с парижской газетой «Фигаро» и благодаря обширным связям получавшая заказы на балетные сценарии от дирекции императорских театров. Правда, по свидетельству современников, она одинаково неважно владела как русским, так и французским языком, и ее литературные опусы оставляли желать лучшего.

Либретто «Раймонды» было основано на средневековой рыцарской легенде, но содержало в себе массу несуразностей. В частности, венгерский король Андрей, наголову разбитый сарацинами, здесь оказывался их победителем, а местом действия стал Прованс. Глазунов, продолжая сочинение симфонии и еще не получив сценария, начал обдумывать первые номера «Раймонды». Работал он с большим увлечением. Весной 1896 года был написан эскиз симфонии, летом набросана ее партитура. Балет же созревал постепенно. По ходу сочинения в либретто пришлось внести значительные изменения, чтобы избежать исторических ошибок. Из дачного местечка Озерки под Петербургом Глазунов писал: «Десять номеров от начала балета я уже придумал и запишу за границую...» [16]. Из Ахена, куда он вскоре выехал, сообщал, что симфония окончена и всюду идет работа над «Раймондой». Сочинение ее продолжалось и на курорте Висбаден, куда композитор поехал из Ахена. Там были написаны два первых акта «Раймонды». По возвращении в Петербург Глазунов закончил симфонию, передал партитуру для исполнения и приступил к завершению балета.

Одновременность сочинения двух таких разных произведений наложила на них свой отпечаток: сценические образы «Раймонды» явно повлияли на образный строй симфонии, а балет оказался пронизан приемами симфонического развития. Глазунов, как в свое время Чайковский, пользовался советами Петипа, что впоследствии дало право балетмейстеру написать: «Талантливые композиторы находили во мне и достойного сотрудника, и далекого от зависти искреннего поклонника» [Там же]. Глазунов же писал о том, что испытывал к Петипа почтение и благодарность за помощь. Ему приходилось строго соблюдать условия, предъявляемые Петипа к музыке, однако это не стесняло творческого вдохновения. «...В этих железных оковах разве не скрывалась лучшая школа для развития и воспитания чувства формы? Разве

не нужно учиться свободе в оковах?» – задавал риторический вопрос композитор [16].

«Принципы такого содружества закреплялись как эстетическая норма, открывая новые перспективы перед хореографией, – пишет известный историк балетного театра В. Красовская. – Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа, они объединялись на путях симфонизации танцевального действия» [38, с. 138].

Партитура «Раймонды» была закончена в 1897 году и тотчас передана Петипа. Для хореографа, чье творчество составило целую эпоху в истории русской балетной сцены, «Раймонда», по словам В. Красовской, «явилась лебединой песней... В этом балете последний раз пышно расцвела эстетика спектаклей XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы» [Там же].

В хореографии Петипа с неистощимой фантазией воплотилось все богатство русского балетного стиля XIX века. Критики очень высоко оценивали его творчество: «Хореографические партитуры его спектаклей включали все существующие и очень редкие формы классических танцев. Их комбинации и сочетания были всегда новы, оригинальны, образны... Составные части его балетного спектакля поражали ясностью и четкостью формы, красотой, изяществом... Кордебалет он умел показать и расположить каждый раз в новом ракурсе, запечатлеть в оригинальных рисунках» [16].

Премьера состоялась 19 января 1898 года на сцене петербургского Мариинского театра. Спектакль стал новым триумфом знаменитого композитора. Глазунову преподнесли лавровый венок, был прочитан торжественный адрес от артистов балета. Через два года в Москве «Раймонду» поставил А. А. Горский, сохранив хореографию Петипа. В 1908 году он сделал новую редакцию балета. На протяжении XX века появились постановки «Раймонды» других балетмейстеров, которые, однако, опирались на первоначальный замысел Петипа.

Музыка «Раймонды» принадлежит к числу выдающихся достижений русского музыкального искусства. Красота, яркая образность и мелодическая щедрость сочетаются в ней с действенностью, драматическим противопоставлением «европейских» и «восточных» интонаций; танцевальные эпизоды объединяются в стройные сюиты, а в симфонической партитуре широко используется система лейтмотивов.

Драматургически слабое либретто, написанное светской писательницей Л. Пашковой и переработанное постановщиком балета Мариусом Петипа, содержит ряд натяжек и плохо мотивированных ходов, что отмечалось как авторами первых критических отзывов о постановке «Раймонды» в Мариинском театре, так и позднейшими исследователями. Особенность действия заключается в том, что основные события повторяются в нем как бы дважды: сначала в снах героини, затем наяву. На этой примитивной драматургической канве композитор и балетмейстер создали произведение, увлекающее сочностью колорита, темпераментностью и разнообразием танцевальных ритмов, но полностью преодолеть слабость сценарной драматургии им не удалось.

Основной принцип музыкально-хореографической композиции «Раймонды» Б. Асафьев определяет как «сплетение сюит» различного рода: характерно-национальной, полухарактерной и классической [16]. Создавая яркий увлекательный фон для драматического повествования, они способствуют рельефному выделению отдельных моментов действия, подготавливают и оттеняют его кульминационные точки, обрисовывают окружающий главных героев мир. Вместе с тем широкое развитие фоновых элементов при бедности драматургической основы приводит к замедлению хода сценических событий и преобладанию картинно-эпических элементов над драматически действенными. Этот тип развертывания действия можно уподобить ряду монументальных фресок, иллюстрирующих основные моменты в развитии сюжета.

Следуя при сочинении музыки подробно разработанному балетмейстерскому плану, вплоть до указания числа тактов в отдельных сценах и танцевальных номерах, Глазунов внес в партитуру балета широту симфонического дыхания, богатство и роскошь оркестровых красок наряду со стройной логикой и законченностью целого. Одним из средств симфонического развития служит разветвленная сеть лейтмотивов и реминисценций. Постоянными музыкальными характеристиками наделены не только Раймонда, де Бриен и Абдерахман, но и некоторые второстепенные персонажи. Иногда темы или мотивы местного, ситуационного значения, возвращаясь далее в буквальном или измененном виде, выполняют обобщающую функцию. Той же цели служит и закрепление за кем-либо из действующих лиц определенной группы оркестровых тембров. Так, девственно чистый и хрупкий облик Раймонды обрисован главным образом с помощью инструментов

смычковой и деревянной духовой групп, тема доблестного воителя де Бриена звучит большей частью у медных.

В балете противопоставлены два мира: полный достоинства и рыцарского благородства мир идеализированного романского Средневековья, в котором обитает Раймонда, и варварский мир необузданных диких страстей, олицетворяемый Абдерахманом и его свитой. Вторжение этого чуждого начала в ровно и безмятежно протекавшую жизнь Раймонды становится источником драматургического конфликта. Обрисовке окружающего Раймонду мира посвящены большая часть первого и все последнее действие, Абдерахман и его окружение широко представлены во 2-м действии, центральном по своему драматургическому значению.

Первое действие по длительности почти равно двум последующим. Игры и танцы придворных дам и кавалеров, торжественный выход вассалов и крестьян характеризуют окружающий Раймонду быт. Ритмы торжественного шествия, воинских упражнений фехтующих пажей чередуются с увлекательным пластичным движением большого вальса и несколько меланхоличной стилизованной романеской. На этом фоне экспонируется образ Раймонды, сопровождаемой грациозно-задумчивым лейтмотивом (на этом мотиве основана и небольшая интродукция к 1-му действию, содержание которой охарактеризовано ремаркой: «Раймонда томится в ожидании жениха»).

Мимическая сцена погружения Раймонды в волшебный сон служит переходом ко второй половине этого действия (Глазунов приписал в соответствующем месте предложенного ему плана-заказа: «Сновидения Раймонды»), которую подготавливает поэтичный оркестровый антракт с томной мечтательной темой, мягко и нежно интонируемой двумя кларнетами в терцию. Музыка приобретает таинственно мерцающую окраску, и на фоне приглушенной, разреженной оркестровой звучности словно из тумана возникает образ де Бриена, сопровождаемый торжественной, ритмически размеренной хоральной темой (впервые эта тема проходит при чтении Раймондой письма, присланного де Бриеном).

Введение волшебного элемента позволило авторам балета создать вслед за лирическим *adagio* Раймонды классическую танцевальную сюиту. Она состоит из «Фантастического вальса» (звучащего по контрасту с предыдущим вальсом из этого действия легко и прозрачно,

с оттенком скерцозности), трех вариаций и коды. Сюита подготавливает драматически переломный момент действия, когда Раймонда, устремляясь навстречу де Бриену, видит перед собой не своего жениха, а Абдерахмана. Взрыв грозного tutti передает ее ужас и отчаяние. Отзвуки темы Абдерахмана еще слышатся некоторое время после того, как страшное видение исчезает и возобновляются игры и хороводы фантастических существ, но колорит музыки проясняется, и при свете наступающего дня все кошмары рассеиваются.

В центре 2-го действия большое *adagio*, во время которого Абдерахман признается в любви прекрасной юной графине и тщетно старается прельстить ее обещанием роскошной жизни, полной радости и наслаждений. Впервые тема Абдерахмана появляется в полном виде в исполненной жгучей страсти мелодии скрипок (в предыдущих сценах звучали только начальные обороты этой темы).

Следуя канонам классического балета, постановщик дополняет *adagio* группой вариаций, среди которых выделяется последняя в духе игривой польки, исполняемая Раймондой. Пометка, сделанная рукой Глазунова в плане-заказе: «Раймонда издевается над Абдерахманом», объясняет драматургическое значение этой вариации [16].

«Восточная сюита», занимающая почти половину всего действия, была создана не без влияния Глинки и Бородина, но Глазунов находит новые, оригинальные краски для обрисовки дикого и в то же время пленительно-загораживающего Востока. Своеобразный экзотический эффект создается с помощью остигатных ритмов, ладовых и оркестрово-тембровых средств. Терпкой диатонике выхода сарацинов контрастирует игра ладовых красок в танце арабских мальчиков и изысканная хроматика восточного танца. Особую характерность оркестровому звучанию придает обилие стучащих и звенящих тембров (в оркестр введены большой и малый барабаны, тарелки, тамбурин, ксилофон).

Завершающая весь этот ряд танцев головокружительная вакханалия, объединяя все группы танцующих в стремительном движении, служит переходом к лаконичному, но драматически напряженному финалу действия. Появление де Бриена, сопровождаемое мощным, торжествующим звучанием его темы у медных инструментов, пресекает попытку похищения Раймонды Абдерахманом, и ожесточенная

схватка двух соперников решает исход борьбы за обладание юной графиней.

Третье действие, обрамляемое торжественно ликующим оркестровым вступлением (Глазунов определяет его содержание словами «торжество любви») и заключительным апофеозом, в драматургическом отношении не вносит ничего нового. Но хореографически и музыкально этот пышный, великолепный дивертисмент изобилует яркими и интересными находками. Ряд сольных и групповых венгерских танцев образует красочную национально-характерную сюиту (драматургическим оправданием для введения в балет этой сюиты служит довольно условный внешний повод – присутствие на свадьбе короля Венгрии). Особенно интересны по музыке вариации для четырех солистов с ритмически подчеркнутыми окончаниями фраз, напоминающими прищелкивание каблуков, и соло Раймонды с изысканно-узорчатым мелодическим рисунком и своеобразием ладового строя (вариация написана в так называемом цыганском, или венгерском, ладу с двумя увеличенными секундами), в духе медленных напевов вербункоша.

Неистоимость хореографической выдумки маститого Петипа в соединении с сочным полнозвучием и симфоническим богатством музыки Глазунова принесла балету огромный успех на сцене Мариинского театра. Его появление было воспринято как событие, равное по значению постановке «Спящей красавицы».

Дирекция императорских театров приняла решение способствовать этому творческому союзу композитора и балетмейстера. На этот раз они получили задание создать маленький, легкий, праздничный балет для постановки в придворном Эрмитажном театре. Представление с самого начала предполагалось для избранной высокоаристократической публики и должно было служить для веселого отдыха.

Инициатором создания нового балета стал И. А. Всеволожский, известный театральный деятель, в 1899 году занявший пост директора Эрмитажа. Он и предложил взять сюжет, обратившись к творчеству художника Антуана Ватто (1684 – 1721), работавшего в жанре куртуазной, «галантной» живописи. Вдохновение нашли в одной пасторали художника. Как легкое празднество был решен новый балет Глазунова и Петипа.

Ровно через год после премьеры «Раймонды», 7 января 1899 года, Глазунов подписал в кабинете Всеволожского новый контракт. Разработчиком сценария стал балетмейстер Мариус Петипа. На своей рукописи сценария он надписал: «Жанр Ватто».

В начале июня 1899 года Глазунов приступил к сочинению музыки, а через три месяца балет уже был готов. Глазунов использовал народные французские мелодии, создав при этом красочную симфоническую, так называемую салонную, музыку в стиле европейской придворной музыки XVIII века. В партитуре он тоже поставил подзаголовок: «Пастораль Ватто». Тем не менее Б. Асафьев сказал о музыке к балету так: «Конечно, это не стиль Ватто, как хотел Петипа, а русская пастораль-барокко, принявшая французский облик» [1, с. 260].

Дирижер Г. Юдин писал о балете: «...действительно, трудно было бы дать более точное жанровое определение этого произведения. И в музыке, и в хореографии балета оживает весь грациозный, прелестный в своей наивности мир образов великого французского художника» [15]. И музыка, и хореография балета были полностью выдержаны в стиле галантных французских пасторалей XVIII века, изысканно наигранных и аристократично утонченных.

Одна из четырех знаменитых в истории музыки интерпретаций темы времен года – балет «Времена года» Глазунова. После успеха балета «Раймонда» на музыку Глазунова дирекция императорских театров была заинтересована в продолжении совместной работы с композитором. Сначала речь шла о новом большом балете, затем остановились на двух одноактных для вновь открываемого Эрмитажного театра. Замысел «Времен года» принадлежал И. Всеволожскому – известному любителю старины. Балет должен был стать спектаклем в духе французских придворных балетов XVI – XVII веков. Поставил балет знаменитый хореограф Мариус Петипа. Петипа составил для Глазунова достаточно подробный план-заказ. Например: «24 такта – вариация Льда; 32 такта, на 2/4, очень остро – вариация Града». Или: «Грандиозное анданте, волнообразные движения, 32 такта. Затем вариация для первой танцовщицы». Глазунов отмечал: «Необходимость считаться с условиями хореографии, правда, связывала меня, но она же и закаляла для симфонических трудностей. Я должен был удовлетворять желания балетмейстера и не выходить, иной раз, из пределов 16 или 32 тактов...» [45].

Глазунов, работая над партитурой нового балета, формально выполнил все требования постановщика. Он создал своеобразную синтетическую форму: симфоническую поэму-балет, широкое, богатое яркими и сочными красками симфоническое полотно, далеко выходя за пределы поставленной перед ним задачи. Он воплотил в музыкально-хореографическом представлении один из любимых мифов человечества – миф о вечном воскрешении природы от зимнего сна, о животворящей силе солнца. Римский-Корсаков, замечательный мастер зимних музыкальных пейзажей, автор «Снегурочки» и «Ночи перед Рождеством», о силе выразительности образа русской зимы в музыке к балету «Времена года» сказал так: «Вот одна из лучших в русской музыке зим». В каждой из картин господствует одна симфонически развивающаяся музыкальная тема (лейтмотив соответствующего времени года). Картины не содержат эпизодов, которые использовались бы автором в качестве «соединительного материала» [45].

В заключительной картине звучат почти все ранее использованные лейтмотивы, образуя тематическую арку, завершающую музыкальное развитие. Партитура «Времен года» поражает своей цельностью. Композитор проявил высочайшее мастерство инструментовки балета.

Хореографическое воплощение музыки Глазунова оказалось гораздо слабее. Премьера одноактного балета состоялась 7 февраля 1900 года в Эрмитажном театре. Хореография балета не была ровной и целостной. Спектакль смотрелся как дивертисмент: костюмированные персонажи с разной степенью мастерства исполняли массовые номера и сольные вариации в классическом стиле, не слишком задумываясь об образности танца. Балет был встречен очень сдержанно. В Мариинском театре балет был представлен 13 февраля 1900 года в бенефис Матильды Кшесинской. Рецензии в основном в восторженных тонах описывали 10 лет восхождения на сценический трон этой некоронованной царицы петербургского балета. Пройдя всего один раз, балет был возобновлен в 1907 году Николаем Легатом к юбилею Глазунова. Следующая постановка «Времен года» после десятилетнего забвения состоялась в 1924 году. В ней выделялась знаменитая «Вакханалия», поставленная Михаилом Фокиным для парижского «Русского сезона» 1909 года и не известная до этого времени русскому зрителю. Новые

танцы, поставленные хореографом Л. Леонтьевым, оказались неудачными. Декорации были написаны А. Бенуа. В таком виде Глазуновский балет просуществовал всего три сезона.

Несоответствие сценарно-хореографического и музыкального планов затрудняет исполнение «Времен года» на театральных подмостках. До сих пор этот балет не получил художественно полноценного сценического воплощения, и музыка Глазунова гораздо органичнее воспринимается с концертной эстрады: «Времена года» часто звучат в симфонических концертах.

Для Глазунова «Времена года» – одно из самых любимых произведений среди собственных его сочинений. Музыковед Б. Асафьев был справедливо убежден, что «Времена года» – лучший балет Глазунова по характеру материала, выразительности музыки, техническому мастерству [45].

Глава 8. А. Н. СКРЯБИН (1872 – 1915)

Творчество Александра Николаевича Скрябина и по сей день окружено ореолом уникальности и загадочности. Его увлечение философией повлекло за собой глубокие преобразования в области музыкального содержания и музыкального языка его произведений. Эмоциональные контрасты, столь характерные для его произведений, он сам определял как «высшую грандиозность» и «высшую утонченность». Главенствующую роль в его творчестве играла гармония, отличающаяся особым колоритом.

Скрябин был одержим идеей синтеза искусств. Кульминацией этой идеи должна была стать «Мистерия», в которой планировалось соединить звук, слово, движение. Обстановка исполнения тоже должна была быть необычной: легендарная Индия, куполообразный храм на берегу озера, грандиозное действо, где нет публики, а все – участники и посвященные. Этот грандиозный замысел не был воплощен в жизнь вследствие неожиданной смерти композитора.

Скрябин не писал театральных произведений. В его творчестве доминировали фортепианные и симфонические произведения. Они и стали основой балетных спектаклей с использованием его музыки. Поставлены они были уже после смерти композитора.

В разные периоды творчества Скрябиным были написаны фортепианные пьесы, поэмы, этюды и танцы, которые русский хореограф Касьян Ярославич Голейзовский отобрал в сюиту, получившую название «Скрябиниана». Десять отдельных номеров сюиты вплетаются в стройный рассказ о богатстве духовной жизни, о чувствах человека. Как утверждает балетовед М. Юсин, К. Голейзовский через всю жизнь «проносит любовь к музыкальным образам Скрябина с их бурной, мятежной страстностью, с их обостренным драматизмом. Волевой напор, тревожное предощущение чего-то неизведанного, тема преодоления, так свойственные музыке композитора, по-своему претворяются Голейзовским... Голейзовский умеет сохранить поэзию недосказанности, донести глубокий поэтический подтекст музыкальных образов, дает возможность зрителю домыслить увиденное...» [18, с. 436].

Дмитрий Романович Рогаль-Левицкий оркестровал выбранные балетмейстером номера, придав фортепианным произведениям Скрябина сочное и образное звучание, необходимое для создания балета.

Номера в составе сюиты идут в следующем порядке.

Поэма № 1 (Fis-dur), ор. 32	1. «Гирлянда»
Прелюдии № 17, 10, 6, ор. 11	2. «Три настроения» (три части)
Трагическая поэма, ор. 34	3. «Трагическая поэма»
Этюд № 1 (cis-moll), ор. 2	4. «Лирический этюд»
Мазурка № 6 (cis-moll), ор. 3	5. «Мазурка»
Пьеса «Хрупкость» (a-moll), ор. 51, № 1	6. «Романтический дуэт»
Этюд № 10 (Des-dur), ор. 8	7. «Вакхический этюд»
«Мечты» («Reverie»)	8. «Мечты» («Дифирамб»)
для большого оркестра, ор. 24	
Этюд № 12 (dis-moll), ор. 8	9. «Героический этюд» («Героика»)
Прелюдии № 1, 2, 4, ор. 16	10. «Три прелюдии»
Две поэмы (C-dur), ор. 44	11. «Две поэмы»
Сатаническая поэма, ор. 36	12. «Сатаническая поэма»
Поэма «Странность», № 2, ор. 63	13. «Странность»

Последовательность номеров в сюите «Скрябиниана» могла меняться, что зависело от состава исполнителей и от театра, в котором проходил спектакль. Солисты балета исполняли эти произведения отдельно на концертных площадках, что продлевало сценическую жизнь постановок.

Касьян Голейзовский, по словам дирижера А. М. Жюрайтиса, очень хорошо чувствовал и понимал Скрябина. В музыке композитора хореограф выделял чувственные интонации. Изысканность чувств требовала для своего выражения изысканной пластики.

В своих описаниях номеров «Скрябинианы» для исполнителей К. Я. Голейзовский дал очень точные и глубокие характеристики музыкальных образов композитора. Приведем их.

1. «Гирлянда» (поэма № 1, ор. 32): этот хореографический этюд не имеет определённого сюжета. По существу, это калейдоскопическая смена ритмов и настроений, заплетающееся кружево причудливых, беспрестанно сменяющихся жестов, паутина распадающихся и соединяющихся в единую цепь то медлительных, то быстрых сочетаний и чередований света, цвета, движений и групп.

2. «Три настроения» (прелюдии № 17, 10, 6, ор. 11): три прелюдии представляют картину логического эмоционального нарастания. Спокойно-созерцательное настроение первой прелюдии постепенно уступает место волнению и напряженности второй. Третья говорит о бурной стремительности и борьбе. Содержание этой композиции несложно: два человека идут к солнцу и находят друг друга... Но на пути сближения – препятствия и тернии, которые надо побороть. И они побеждают, вдохновленные близостью и верой в свои силы.

3. «Трагическая поэма» (ор. 34): в этом произведении слышны отрицающие и утверждающие возгласы, призывы, героические выкрики. Всё здесь, от начала и до конца, звучит как жестокий спор, как борьба контрастирующих положений. Перед зрителем проходит картина бурного столкновения, страстного поединка сил, двух противоположных представлений, двух полюсов.

4. «Лирический этюд» (этюд № 1, ор. 2): это танец первого ощущения жизни, первого неосознанного чувства любви, в котором есть и грусть, и томление, прерываемое мгновениями восторженного шёпота и робкими прикосновениями. Каждое движение говорит о возвышенной чистоте первого любовного чувства – спутника человеческой юности.

5. «Мазурка» (этюд № 6, ор. 3): это музыкальная шутка, написанная в темпе мазурки; фантастический танец, характерная краска которого – переплетение двух тем: одной – манящей, ускользящей, другой – настигающей, стремительной. Задача для исполнительницы состоит в перевоплощении, смене настроений и технических сложностях, без которых этот эпизод немислим.

6. «Романтический дуэт» (пьеса «Хрупкость» (a-moll), ор. 51, № 1): пространство сцены окутано в призрачные оттенки. На сцене девушка. Она напоминает подснежник, вызванный к жизни из небытия скованности и холода горячим солнечным лучом. Возле неё юноша. Тело его светится. Он как золото, как огонь. Когда он становится стремительным и порывистым, девушка отстраняет его. В эти мгновения она похожа на птицу, попавшую в сеть. Она пытается освободиться, скрыться, исчезнуть, но, как Снегурочка в объятиях Мизгиря, тает, сгорает в руках юноши. Ткань, подброшенная вверх, превращается в облако и медленно опускается, скрывая танцующих.

7. «Вакхический этюд» (этюд № 10, ор. 8): этюд с двойными терциями хорошо известен музыкальному миру. Так возникла картина вакханалии. Вихревые стремительные взлеты и падения, чередуясь с плавным медлительным кружением, создают впечатление то игры над водой, то лёгких облаков тумана, преследуемых ветром. Исполнители движутся как опьянённые воздухом.

8. «Дифирамб» («Мечты», ор. 24): это рассказ о вдохновенном чувстве любви, о восторге и восхищении любимой. И вот перед глазами возникает совершенно реальный, осязаемый образ поэта, слагающего дифирамб своей мечте, которая в его воображении невесома и фантастична.

9. «Героика» (этюд № 12, ор. 8): с первыми аккордами вспыхивают яркие молнии, освещая фигуру сильного, стройного юноши. Каждый его мускул напряжен. Весь он – призыв к борьбе. Танец его – страстная, клокочущая, как кипящее море, речь или крик. Отдаленный гром говорит о приближающейся буре. Яркие лучи, как прожектора, следуют за исполнителем, оставляя на полу чёрную движущуюся тень. Но вот, схватив над головой невидимого врага, юноша устремляется вперед и сбрасывает его в пропасть. Он победил.

10. «Три прелюдии» (прелюдии № 1, 2, 4, ор. 16): руки, сплетенные лианами, ушли в темноту и застыли в неподвижности. Голубая ночь медленно растаяла. Солнечный луч брызнул горячим золотом,

разбудив руки... и исчез. И они пластично расползлись в стороны, причудливо изгибаясь, как змеи. Девушка и юноша вышли встречать утро. Лучи солнца опутали их глаза нитями пылающего золота, как паутиной, и весь мир, вспыхнув, загорелся волшебным светом. Открылось небо. Запылало сердце. Всё вокруг стало новым и радостным. Потом глаза двух людей увидели друг друга, по-новому, как бы впервые... и снова руки их переплелись лианами, уже... навсегда.

11. «Две поэмы» (ор. 44): появилось над водой лёгкое видение... оно застыло... одно мгновение... и его нет... Бывают мгновения, которые остаются в памяти навсегда.

12. «Сатаническая поэма» (ор. 36): мужчины, закутанные в длинные сутаны, с большими посохами тяжело ступают по раскалённому, засасывающему песку. Растрепанные волосы скрыты капюшонами. Воспаленные глаза устремлены в пространство исступленно, как у потерявших рассудок. Они истомлены жаждой. Перед глазами видение: родник, прохладные струи которого похожи на манящие женские руки. Пальцы тянутся к призраку, растворившемуся в струях родника. Исчез родник. Изыди, Сатана! Рассеялся мираж, и на глаза одержимых вновь опускается пелена нетерпимости, злобы и неутолимой жажды...

13. «Странность» (поэма № 2, ор. 63): это танец-загадка. Решать её следует путём ассоциаций. Может быть, это раненая птица бьётся в борьбе за жизнь? Красота и изящество не покидают её даже в такие минуты... А может быть, это своеобразный танец японских журавлей... Может быть... Или это танцующая молния? Бывают мгновения, которые остаются в памяти навсегда... Когда они убедительнее слов [18, с. 437 – 440].

Спектакль ожидала непростая судьба. Для него требовались особые условия театра, а не концертных площадок. Спектакль шел в сопровождении оркестра, специально для него были придуманы сценография и особое освещение. Голейзовский несколько раз обращался к руководству Большого театра с настоятельными просьбами решить вопрос с постановкой спектакля. Однако после двенадцати представлений «Скрябиниана» была снята с репертуара. Попытка вернуть спектакль на сцену Большого театра была предпринята только в 2008 году Алексеем Ратманским.

Из оркестровых сочинений Скрябина внимание хореографов привлекли также «Божественная поэма» и «Поэма экстаза». Они стали музыкальной основой балета «Синий бог», историю постановки которого рассказывает в своем интервью Н. Цискаридзе.

«Говоря о метаморфозах, надо говорить о возрождении спектакля “Синий бог”, которое состоялось по инициативе А. Лиепы в 2005 году. Позже, в рамках проекта “Русские сезоны XXI века” спектакль был показан во многих российских городах и за границей. Разумеется, это не было точное повторение оригинала. Таковое в принципе невозможно. Трудности начинались уже с музыкального материала.

Музыку написал Рейнальдо Хан, и, к сожалению, из-за музыки этот спектакль и не имел успеха. Когда мы стали восстанавливать “Синего бога”, оказалось, что не только неуспех остановил жизнь спектакля, но также наследники Хана в значительной степени способствовали этому, закрыв доступ к творческому наследию композитора. Невозможно было даже просто увидеть партитуру. Тогда пришлось искать выход из сложившейся ситуации. Идею подал петербургский дирижер А. Титов: музыкальной основой спектакля может стать музыка А. Скрябина, который мечтал об исполнении задуманной им “Мистерии” в специально построенном в Индии храме. Так, одна из частей Третьей симфонии («Божественной поэмы») и “Поэма экстаза” стали музыкальным сопровождением спектакля.

Никто из создателей новой версии “Синего бога” ничего из первоначального спектакля не видел. Существуют различные воспоминания, в основном они касаются Нижинского. Конечно, Нижинский ничего не танцевал. В костюме, созданном Бакстом, двигаться невозможно, ни о какой технически сложной хореографии речь идти не может. Головной убор в подаренном музею Академии костюме сделан из самых легких по современным технологическим меркам материалов, но и он требует от артиста больших усилий, и буквально через полчаса мышцы шеи “отваливаются”. А ведь с этим убором на голове надо еще вращаться и совершать прыжки.

Поэтому несложно предположить, что хореография, которую исполнял Нижинский, была хореографией поз. Эти позы мы видим на фотографиях Нижинского в роли Синего бога. Аналогичная хореография царила и в «Шехеразаде»: ни Нижинский, ни Ида Рубинштейн не исполняли сложных технических па. Балет тех лет был основан на красивых позах. Когда нами для нашего спектакля была взята “Поэма экстаза” Скрябина, а это 25 минут непрерывного симфонического развития, то это потребовало такого же хореографического развития. Для меня как исполнителя это было самым настоящим испытанием на прочность. Для того чтобы костюм выглядел таким, каким его задумал

Бакст, в него в качестве корсета вставлены кости, которые затрудняют не только движения, но и дыхание. Поэтому, когда заканчивался спектакль, у меня была только одна мысль: быстрее бы с меня все это сняли. Из сказанного понятно, что хореография спектакля строилась на тех движениях, которые позволял костюм и, разумеется, которые соответствовали сюжетной идее.

Самой большой и неожиданной наградой для меня было признание кришнаитов. Однажды по окончании одного из представлений мне вручили сверток. В нем находились Бхагавадгита и еще ряд религиозных индуистских книг, а рядом с ними письмо, содержащее благодарность за почтительное исполнение образа индийского бога. Только тогда мне пришла в голову мысль, что исполнять Синего бога – все равно что исполнять Христа. Несмотря на условное имя – Синий бог, которое дали персонажу балета создатели либретто Ж. Кокто и С. Дягилев, речь-то идет о реальном индуистско-буддистском божестве, которое близко и дорого огромному числу людей на земном шаре, числу, значительно превышающему численность христиан. Сам по себе сюжет “Синего бога”, как и большинства балетов, достаточно примитивен, но для того чтобы создать какой-то образ, надо было найти определенный пластический ключ, определяющий характер движений. Очевидно, хореографу Уэйну Иглингу и мне как исполнителю это удалось» [44].

Музыка Скрябина – прекрасное и выдающееся явление русской культуры. Его магическая музыка уводит слушателей от будничной реальности в мистический лучезарный мир. Возможно, она еще не раз станет предметом творческого интереса современных хореографов.

Глава 9. С. В. РАХМАНИНОВ (1873 – 1943)

Сергей Васильевич Рахманинов, наряду со Скрябиным, – одна из центральных фигур в русской музыке начала XX века. Его творчество многогранно. В его музыке есть и мятежный пафос, и лирика, и мучительная тоска. В отличие от Скрябина основным выразительным средством Рахманинова был яркий мелодизм, определяющий характер гармонического мышления композитора и фактуру его произведений.

В творческом наследии Рахманинова – фортепианные, симфонические, оперные произведения. К балетному жанру он не обращался, однако факты о желании сотрудничества с Голейзовским и Фокиным

есть в его биографии. Это связано с двумя произведениями – «Симфонические танцы» и «Рапсодия на тему Паганини».

«Симфонические танцы» создавались Рахманиновым в очень трудное время, в период нового жизненного перелома. За несколько лет, прошедших в эмиграции, у него сложился определенный годовой ритм с гастрольями по миру, с непременно летним отдыхом. Начиная с 1931 года семья проводила лето на вилле «Сенар» в Швейцарии, на берегу Фирвальдштетского озера. Здесь Рахманинов не только отдыхал от напряженного гастрольного сезона, но и работал над новыми сочинениями. Однако в 1939 году после вторжения фашистских войск в Польшу началась Вторая мировая война. Франция, связанная с Польшей договором, объявила о вступлении в войну. За десять дней до начала войны супруги Рахманиновы успели уехать из Европы. Во Франции осталась дочь Татьяна, всякая связь с которой довольно быстро прервалась. Впервые за много лет следующий концертный сезон Рахманинова стал чисто американским: выехать в Европу было невозможно, и его концерты проходили в городах США и Канады.

Лето 1940 года композитор провел недалеко от Нью-Йорка, в Хантингтоне – местечке, расположенном на острове Лонг-Айленд, на берегу морского залива. Здесь, одолеваемый мыслями о дочери, оставшейся в оккупированном немцами Париже, о судьбе Европы, о будущем, он с огромным напряжением в небывало короткий срок создал свое последнее симфоническое сочинение, которое первоначально назвал «Фантастические танцы», а позднее, в письме от 28 августа 1940 года, – «Симфонические танцы». «Не могу забыть, что это была за работа, – вспоминала жена композитора. – Мы жили тогда на берегу моря, на даче недалеко от Нью-Йорка. В восемь часов утра Сергей Васильевич пил кофе, в восемь с половиной садился за сочинение. С десяти часов он играл два часа на фортепиано, готовясь к предстоящему концертному сезону. С двенадцати часов до часа опять работал над Танцами. В час дня завтракал и ложился отдыхать, а затем с трех часов дня с перерывом на обед работал над сочинением до десяти часов вечера. Он непременно хотел кончить Танцы к началу концертного сезона. Намерение свое Сергей Васильевич выполнил; все это время я мучилась, наблюдая за ним. Вечерами глаза его отказывались служить из-за этой работы, когда он своим мелким почерком писал партитуру. Да и после было много работы во время его поездок по концертам. На

каждой большой станции, где мы останавливались, его ждали корректурные оттиски Симфонических танцев, и Сергей Васильевич немедленно садился за корректуру этих зеленых листов с белыми нотами. Как это утомляло его глаза! Корректировал он до и после очередного концерта» [50].

В этом последнем оркестровом произведении великого композитора явно заложены элементы автобиографичности. Первоначально он собирался дать его частям программные названия: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь», очевидно, имея в виду не время суток, а стадии человеческой жизни, причем не с начала ее, а с пика жизненных сил. Однако в окончательной редакции он решил отказаться от каких бы то ни было программных объяснений.

Среди исполнителей «Симфонических танцев» Рахманинов особенно выделял дирижера Д. Митропулоса. В свое время композитор был поражен тем, до какой степени его интерпретация Третьей симфонии совпала с авторским представлением. То же повторилось и с этим сочинением, особенно любимым автором.

«Симфонические танцы» посвящены Филадельфийскому симфоническому оркестру и его руководителю Юджину Орманди. Премьера состоялась 3 января 1941 года в Филадельфии. В России «Симфонические танцы» прозвучали впервые 25 ноября 1943 года в Москве под управлением Н. Голованова. Предполагавшаяся постановка балета на музыку «Симфонических танцев» не состоялась из-за смерти М. М. Фокина, последовавшей летом 1942 года.

Мрачный, пессимистический строй музыки «Симфонических танцев» усугубляется введением темы *Dies irae*, которая в третьей части играет роль грозного символа смерти. Фатально-трагедийному замыслу этого произведения подчинены жанровые, собственно танцевальные элементы, трактованные Рахманиновым в символическом и сугубо психологическом, а отнюдь не в жанровом плане: мрачное, полное стихийной мощи шествие – в первой части, скорбный, безрадостный вальс – во второй части, жуткая, стремительная пляска (на теме *Dies irae*) – в финале. Музыка «Симфонических танцев» сложна и причудлива: в мелодике большую роль играют таинственные интонации-зовы, модуляции необычны и порой трудноуловимы.

Вместе с тем «Симфонические танцы» обладают не только громадной трагедийной силой, но и глубоким содержанием, показательным для своего времени. В страшных и фантазмагорических, порой кошмарных образах отображено восприятие композитором окружающей его зарубежной действительности. Этому композитор противопоставляет русские темы: в первой части – песенно-эпический напев (средний раздел) и лейтмотив Первой симфонии (кода), в финале – знаменную, «хоровую» тему. В них воплощены образы Родины, которые всегда в творчестве Рахманинова выражали положительное начало, а на склоне лет приобрели для него особенно глубокий идейно-этический и жизненный смысл.

Каждая из трех частей произведения построена на определенном движении и более или менее явно ассоциируется с тем или иным жанром. Это и позволило композитору ввести в наименование цикла обозначение «танцы».

В 1915 году Рахманинов начал сочинять музыку для совместной работы с Касьяном Голейзовским, но проект так и остался незавершенным. В дальнейшем композитор нередко даже враждебно относился к попыткам «приспособить» для балетной сцены его произведения. Так, Джордж Баланчин вспоминал, как в 1920-х годах Рахманинов в резкой форме отказал ему в желании поставить номер на музыку «Элегии». Однако со своим старым близким знакомым Михаилом Фокиным композитор был готов сотрудничать. Из писем друзей можно узнать об их разнообразных совместных планах, пока в середине 1930-х годов они не остановились на одном из последних сочинений Рахманинова – «Рапсодии на тему Паганини» (1934) [49].

Своеобразный Пятый концерт для фортепиано с оркестром содержал двадцать четыре вариации на тему из ля-минорного каприза Никколо Паганини (1782 – 1840). Решающий шаг к реализации балета сделал Рахманинов, который в письме от 29 августа 1937 года кратко набросал план будущего спектакля. Фокин детализировал его, разбив балет на пять эпизодов. Все они посвящены жизни великого скрипача. В первом эпизоде, включающем в себя 11 вариаций «Рапсодии», Паганини только 19 лет, во втором (12 – 16-я вариации с повторением менуэта) – 23 года, в третьем (17 – 18-я вариации) – уже 46 лет, в эпизоде

кошмара (19 – 20-я вариации) – 54 года, в последнем эпизоде смерть настигает Паганини на 58-м году жизни.

Спектакль сочинялся для труппы полковника де Базиля, носившей в разные периоды различные названия: «Русский балет», «Оригинальный русский балет» и т. п. Репертуар коллектива состоял во многом из спектаклей «дягилевской пробы». В один вечер с «Паганини» шли фокинские балеты: «Карнавал» и новый вариант «Золотого петушка». Танцевали русские артисты, выросшие уже в эмиграции. В главной партии был занят Дмитрий Ростов, ученик Николая Легата. Его партия была скорее мимической, чем танцевальной. Высокая худая фигура артиста, его истощенное бледное горбоносое лицо, длинные пряди волос как нельзя лучше подходили к образу гениального артиста, терзаемого как муками творчества, так и завистью и клеветой современников. Две женские роли танцевали знаменитые балерины: ученица Матильды Кшесинской Татьяна Рябушинская (Флорентийская красавица) и ученица Ольги Преображенской Ирина Баронова (Светлый гений). Композитор по состоянию здоровья не смог приехать в Лондон на премьеру, семью представляли две его дочери.

Спектакль имел успех, но разразившаяся вскоре Вторая мировая война прекратила выступления труппы в Лондоне. Фокин вернулся в США, он строил новые планы совместной работы с Рахманиновым по его «Симфоническим танцам», но смерть настигла хореографа в августе 1942 года, а в следующем году не стало и композитора. В 1960 году «Балет Кубы» показывал на гастролях в Москве и Ленинграде балет «Паганини», восстановленный по памяти племянником хореографа Леоном Фокиным.

В том же году балет «Паганини» на ту же музыку был поставлен в Большом театре. В нем балетмейстер Леонид Лавровский хотел найти новые приемы построения хореографического спектакля: «Я твердо решил, что в этом балете образ Паганини, воссозданный через танец, будет решаться вне всякой бутафории. Не реальная скрипка будет в его руках, он сам – Паганини – будет прекрасным инструментом, рождающим музыку, его тело будет символом бессмертной красоты и силы музыки. Однако и враги Паганини должны быть представлены рядом с ним не бутафорским антуражем, не “нечистой силой”, как это было

сделано в фокинском спектакле, а художественно обобщены в реальный образ преследующего Паганини злобного лагеря. Действительно, “нечистой силой” при жизни Паганини и долгие годы после его смерти была католическая церковь, не дававшая Паганини – живому – ни минуты духовного покоя, а после смерти отказавшаяся предать земле его прах. Единственной непреходящей верой и опорой в жизни гениального музыканта была его Муза – возвышенное состояние духа Паганини, часто совмещавшееся с образом любимой женщины» [39, с. 151].

Одноактный спектакль Лавровского строился как воспоминания Паганини и состоял из шести картин и финала.

1. На сцену выходит Паганини, сбрасывает черную накидку и танцует с воображаемой скрипкой.

2. Враги. На заднем фоне символической фигурой выделяется Епископ. Двойники со смычками в черно-красных фраках. Черные монахи проносят на заднем плане труп. Паганини остается один.

3. Встреча с любимой.

4. Одиночество и отчаяние. Монахи и завистники предают великого скрипача анафеме.

5. Любовь и утешение. Любимая в образе Музы, юноши, девушки. Композиция в традициях классического балета.

6. Радость творчества и смерть. Адажио с Музой и ее спутницами. Паганини погибает, пораженный Епископом и подражателями, пронзающими его смычками, словно шпагами.

7. Финал. Творчество Паганини живет. Балет заканчивался вдохновенной позой Паганини.

Танец Ярослава Сеха, исполнителя партии Паганини, был полон экспрессии. Марина Кондратьева (Муза, Возлюбленная) была поэтична и грациозна. На премьере оркестром дирижировал выдающийся мастер Евгений Светланов. Спектакль был восстановлен в 1974 году и тогда же заснят на телевидении. В 1995 году балет «Паганини» был реконструирован Владимиром Васильевым, но не удержался в постоянном репертуаре Большого театра.

Глава 10. И. Ф. СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971)

Игорь Федорович Стравинский – один из крупнейших композиторов XX века, дирижер, пианист, автор музыкально-литературных трудов («Хроника моей жизни», «Диалоги», «Музыкальная поэтика»). В истории отечественной музыкальной культуры он занимает особое место: с Россией связана лишь часть его творчества – так называемый русский период (до 1923 года), в течение которого композитор обращался к национальной тематике, хотя и в те годы жил в основном в Западной Европе, а в 1914 году уехал из России навсегда. Долгое время большая часть его творчества была неизвестна отечественным слушателям, и только в годы оттепели музыку Стравинского стали изучать, но в рамках истории зарубежной музыки. До сих пор во многих иностранных словарях и энциклопедиях Стравинского называют американским композитором русского происхождения.

Причиной такой ситуации послужили отчасти великие потрясения XX века, свидетелем которых был композитор, а отчасти свойства его личности. Он всегда ощущал себя человеком вне географических границ. Подобно своим кумирам – Пушкину и Чайковскому, Стравинский был и русским, и европейцем. В разные периоды своей жизни Стравинский был гражданином трех стран – России, Франции, США, поэтому жизнь его делится на три соответствующих периода. Рассмотрим творчество первого из этих периодов, длящегося примерно треть века.

Образ мыслей композитора сформировал его родной город – Петербург. Он родился в пригороде северной столицы – Ораниенбауме, а вырос в доме, находящемся в нескольких минутах ходьбы от Мариинского театра. В театре служил его отец Федор Игнатьевич Стравинский, главный русский бас той эпохи. Семья считалась аристократической, поэтому Игорь Федорович получил дворянское образование, включавшее в себя уроки музыки. Однако профессионально заниматься музыкой Стравинский начал очень поздно – в 22 года. Его учителем стал Николай Андреевич Римский-Корсаков – патриарх русской композиторской школы. Именно он из-за возраста отсоветовал Стравинскому поступать в консерваторию, поэтому композитор до конца своих дней прожил без диплома о музыкальном образовании.

От Римского-Корсакова Стравинский очень многое перенял. И это не только композиторский стиль (раннее творчество Стравинского напрямую вытекает из музыки великого учителя), но и многие внешние привычки. Это и манера сочинять за роялем, и привычка носить одновременно две пары очков. Уроки продолжались недолго, так как в 1908 году Римский-Корсаков умер. В память о нем Стравинский сочинил «Погребальную песнь».

В 1909 году на концерте в Павловске исполнялась оркестровая миниатюра Стравинского «Фантастическое скерцо». На этом концерте присутствовал Сергей Павлович Дягилев. Так началась история одного из главных тандемов в искусстве XX века. Дягилев в это время искал сюжет из русской сказки, который бы оттенял экзотический Восток «Шехеразады» на музыку Римского-Корсакова. Так возникла идея балета «Жар-птица», музыку к которому сначала взялся сочинять Н. Черепнин, но вскоре отказался. Тогда согласился А. Лядов, но композитор не успевал к сезону 1910 года. И тогда Дягилев обратился к начинающему Стравинскому.

Жар-птица. «Русским сезонам» требовался русский балет. Михаил Фокин, автор либретто, так рассказывал о возникновении замысла «Жар-птицы»: «Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжеты. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх).

Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица – самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки, которая бы целиком подошла балету. Я взялся соединить различные народные сказки и сочинил по ним балетное либретто» [68, с. 79].

Фокин использовал сказки «Об Иване-царевиче, жар-птице и Сером Волке», «О Кошце бессмертном», «О царевне Ненаглядной Красе». За собой либреттист и хореограф оставил партию Ивана-царевича. Декорации и костюмы были заказаны Александру Головину. В либретто с самого начала были заложены картинность, живописная

созерцательность, которые определяли характер музыкальной драматургии. Музыка балета – красочная, наполненная оркестровыми эффектами – во многом продолжает традиции творчества Римского-Корсакова. «Оркестр Стравинского – свечение звуковых волн», – пишет Б. Асафьев [2, с. 48].

В балете три основных круга образов: Жар-птица, Иван-царевич и царевны, Кощей и его царство. Эти три круга образов нашли отражение в различной пластике персонажей. Жар-птица танцует на пуантах, в ее партии используются элементы классического виртуозного танца. Царевны двигаются в мягкой пластике девичьих игр и танцев, близкой русской народной пляске. Кощей и его чудища ползают, скачут, извиваются. Разграничиваются и звуковые миры – фантастический и русский – через интонационное сопоставление разных типов мелодий. Подобный принцип музыкальной драматургии – исконный для русской музыкальной культуры.

Музыкальный тематизм Жар-птицы представлен в ее танце. Этот номер практически полностью лишен мелодии в принятом смысле этого слова. Мотивы Жар-птицы растворяются в движении тембров, в сплетениях фактурно-гармонических линий. Сплошное мерцание, трепет и переливы оркестровых красок регламентируются краткими ритмическими мотивами виолончелей, которые сообщают звуковому образу жанровый оттенок причудливой танцевальности.

Образу Жар-птицы противостоит мертвая застылость заколдованного царства Кощея. Лучше всего этот обобщенный образ раскрывается в «Интродукции» балета. В ее музыке – глухое, настороженное оцепенение, полное неясных импульсов. Гармония едва улавливается: в тритоновом диапазоне происходят мерцания большой и малой терций.

Кульминация фантастических образов – «Поганый пляс» Кощея царства. Этот дикий, злобный танец – центр хореографического действия балета.

Два плана – волшебный и человеческий – противопоставляются Стравинским самым внешним образом: хроматизмы Жар-птицы и Кощея противостоят диатонике народного мелоса в «Хороводе царевен» и «Финале». В хороводе композитор обращается к хороводной песне

из сборника Римского-Корсакова «Как по садику». Мелодию этой песни отличают широкая распевность и мягкая закругленность рисунка. В «Финале» балета Стравинский использует старинную народную песню «У ворот сосна раскачалась». В процессе ее вариантного развития в ней раскрываются черты величавой степенности, эпического спокойствия. Она становится символом национального (русского) начала, ассоциирующегося и с золотым сиянием православных церквей, и с яркими цветами праздничных одежд, и с радостным перезвоном колоколов.

Особое место среди народно-песенных элементов занимает «Колыбельная Жар-птицы». Это единственный момент во всей партитуре, когда на первый план выходит мелодическое начало. Хрипловатый, чуть гнусавый звук фагота в высоком регистре так необычен, так полон завораживающей волшебной силы, что интонации колыбельной песни в «устах» Жар-птицы приобретают неповторимый сказочный колорит. В музыкальной драматургии балета колыбельная – лирическое послесловие после кульминационного «Поганого пляса».

Премьера балета состоялась 25 июня 1910 года на сцене Grand Opera в Париже. Успех был колоссальным. В один день ранее никому не известный композитор стал знаменитым. Дальнейшая сценическая судьба балета сложилась довольно благополучно. Парадоксально, что в Россию балет в хореографии Фокина попал более чем через полвека. Сначала препятствием было то, что права на спектакль принадлежали Дягилеву. Затем выяснилось, что балетмейстер – эмигрант. Правда, в 1921 году в Петербурге поставили «Жар-птицу», но с оригинальной хореографией Федора Лопухова.

На основе музыки балета Стравинский создал три варианта оркестровой сюиты (1911, 1919, 1945 годы). Туда вошли «Вступление», «Танец Жар-птицы», «Хоровод царевен», «Поганый пляс» Кощеева царства, «Колыбельная Жар-птицы» и «Финал».

Петрушка. История создания балета такова: Стравинский задумал сочинение виртуозной пьесы для фортепиано с оркестром. В своей книге «Хроника моей жизни» он писал: «Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который каскадами дьявольских арпеджио выводит

из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна... Я старался найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки... И вот однажды я вдруг подскочил от радости. «Петрушка!»» Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!» [12, с. 71]. Услышавший наброски новой музыки Дягилев был так ей захвачен, что решил создать на ее основе балет.

Сценарий был сочинен Стравинским и Александром Бенуа. Премьера балета (балетмейстер – М. Фокин, исполнители главных партий – В. Нижинский и Т. Карсавина) состоялась 13 июня 1911 года в парижском театре Шатле и вызвала одобрение критики. В России же балет долгое время не ставился и являлся предметом споров. Едва ли не единственная положительная рецензия была написана после выхода партитуры в 1912 году композитором Н. Я. Мясковским, указавшим на традиции Римского-Корсакова в переплетении с ярчайшим новаторством.

В «Петрушке» две драматургические линии: народно-эпическая и драматическая, но обе они решены необычно. Основываясь на традициях Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Стравинский создает новый тип массовой сцены: народ здесь не коллективный герой, а яркая пестрая толпа, на которую автор смотрит со стороны, восхищаясь национальным своеобразием бытовых деталей, несколько иронизируя над примитивностью народных вкусов. Подобная трактовка народных образов, абсолютно новая для русской музыки, была характерна для творчества художников «Мира искусства»: Филиппа Малявина («Красный вихрь», «Бабы»), Бориса Кустодиева («Ярмарка», «Балаганы»). Следуя традициям русских композиторов, начиная от Глинки, для обрисовки народных сцен Стравинский вводит цитаты. Однако и выбор тем, и их обработка совсем иные. Предшественники Стравинского выбирали народную песню, отличающуюся высокими художественными достоинствами, и варьировали ее, выявляя изначально заложенные в ней богатые возможности. Среди многочисленных тем, процитированных в «Петрушке», только две («Далалынь», «Ай, во поле липенька» – обе из сборника Римского-Корсакова) могли

бы привлечь композиторов старшего поколения. Остальные – знакомые, надоевшие, банальные мелодии бытовой музыки, звучавшей в то время на улицах города («Под вечер осени ненастной», «Чудный месяц») – вызывали у российских современников композитора недоумение и даже возмущение.

При цитировании народных тем Стравинский применял необычные приемы. Это контрапункт двух тем (одновременное звучание двух шарманок в 1-й картине балета), политональное изложение («Ах вы, сени»), введение мелодий сначала в виде отдельных элементов, словно с трудом пробивающихся сквозь гул толпы («Вдоль по Питерской»). При этом ни одна из народных мелодий не является главной, обобщенно выражающей характер народной сцены. Эту роль выполняет открывающая балет тема-фон, в которой остроумно соединяются выкрики торговцев, ярмарочных зазывал, балалаечные и гармошечные наигрыши. Иногда на поверхность этой «уличной симфонии» словно «всплывают» отдельные интонации народных песен, а затем вновь «тонут», заглушаемые неумолкающим гулом, – так создается иллюзия приближения и удаления толпы.

Не менее своеобразна в балете и драма. Ее участники – куклы, наделенные настоящими человеческими чувствами. Перед нами традиционный любовный треугольник, а Петрушка даже обладает чертами романтического героя (одинокий мечтатель, не понятый окружающими и отвергнутый возлюбленной). В то же время в обрисовке главного героя Стравинский придерживался традиций: в народном театре в конце кукольного представления Петрушка всегда гибнет, но возрождается вновь. «...Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается, другое начинается. Пожалуйста заходите, Петрушку посмотрите» [12, с. 132].

Балет состоит из четырех картин. В первой картине три раздела, начальный из которых представляет собой экспозицию народного гулянья. Форма его соединяет в себе черты трехчастности и рондообразности (рефрен – тема-фон). Трехчастное построение имеет и второй раздел – «Фокус». Его хроматизированная тема полна таинственности. Третий раздел – «Русская» – пляска оживших кукол, очень своеобразно

оркестрованная (особую роль здесь играет фортепиано, трактованное как ударный инструмент).

Большая часть 2-й картины монологична: политональный лейт-мотив Петрушки, сцена с Балериной и отчаяние Петрушки. Дается во 2-й картине и портрет Балерины. Сначала зритель смотрит на нее глазами Петрушки и только потом узнает, какова она на самом деле – не лишенная привлекательности банальная кукла.

Третья картина открывается монологом Арапа – восточной куклы, нарядной, эгоистичной и вечно недовольной. Далее следует виртуозный танец Балерины в сопровождении корнет-а-пистона и барабанной дроби – остроумная пародия на танец «обольщения» и (тоже пародия) па-де-де (стилизация вальса Ланнера). В репризе к вальсу присоединяется и постепенно заглушает его двухдольная тема Арапа: традиционный любовный дуэт приобретает откровенно пародийный смысл.

В четвертой, репризной, картине возвращаются темы народного гулянья. Праздничное веселье достигает кульминации, а затем следует трагическая развязка кукольной драмы – гибель Петрушки. Над театром появляется дух Петрушки и грозит всем, кто поверил в это наваждение.

Весна священная. Замысел «Весны священной» относится к началу 1910 года. В «Хронике моей жизни» Стравинский рассказывает: «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы “Жар-птицы”, в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой “Весны священной”. Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Париже я рассказал о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление» [65, с. 71].

Последующими событиями явились создание и постановка второго балета Стравинского «Петрушка», лишь после его премьеры в июне 1911 года, по возвращении из Парижа в имение Устилуг, где композитор обычно проводил лето, он начал работу над взволновавшим его замыслом. Стравинский встретился с Н. Рерихом, вместе с которым еще весной 1910 года набросал первоначальный план балета. Художественному видению Рериха был свойствен пантеизм, излюбленная тема его творчества – единение древнего человека с природой. Работа шла быстро, увлеченно. Сценарий был закончен в имении княгини Тенишевой Талашкино, где Рерих, как и многие другие художники, поддерживаемые просвещенной меценаткой, проводил лето. Хореография подробно обсуждалась с Вацлавом Нижинским, которого Дягилев рекомендовал Стравинскому в качестве постановщика. Нижинский, поистине гениальный танцовщик и актер, окончивший в 1907 году Петербургское балетное училище и начавший свою карьеру в Мариинском театре, с 1909 года был ведущим танцовщиком дягилевских «Русских сезонов» в Париже. Именно он воплотил главные роли в балетах Фокина «Видение розы», «Петрушка», «Карнавал», «Шехеразада», «Нарцисс и Эхо», «Дафнис и Хлоя». «Весна священная» стала одной из его первых постановок, в которой он смело нарушил все каноны, в том числе и сложившиеся в фокинских балетах.

С наступлением холодов Стравинский уехал в Швейцарию. Там, в Кларане, 17 сентября 1912 года была закончена партитура. Решающее значение композитор придавал ритмической стороне. Она и составила основу новаторского сочинения, разрушившего старые стереотипы как в музыке, так и в хореографии. В пластике балета господствовал сложный и вместе с тем примитивный рисунок. Ноги, вывернутые носками внутрь, прижатые к телу локти, «деревянность» скачков, лишенных полноты романтического танца, – все передавало стихийно-первобытный пляс массы, желающей не оторваться от земли, а, напротив, слиться с ней. «В этом балете, если только балетом его можно назвать, властвует не па, а жест, – отмечал один из критиков. – И жест длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный» [12, с. 141]. Стилизованная архаика пластики с ее напряженной скован-

ностью способствовала колоссальному нагнетанию экспрессии. Нижинскому удалось создать хореографию, полностью соответствующую новаторской музыке, максимально выражающую чувство. Привычная симметрия балета была нарушена, в композиции господствовала асимметричность, притом удивительно искусная.

Премьера «Весны священной», состоявшаяся 29 мая 1913 года в Театре Елисейских полей (оркестр под управлением Пьера Монте), привела зрителей в шок. Публика свистела, смеялась и шумела. Чтобы усмирить разошедшиеся страсти, Дягилеву пришлось несколько раз гасить свет в зале, и все же утихомирить публику не удалось. Спектакль прервался. Однако далеко не все так отнеслись к новому балету. Наиболее чуткие любители музыки поняли его ценность. В «Хронике моей жизни» Стравинский вспоминал: «Я воздержусь от описания скандала, который она вызвала. О нем слишком много говорили... Я не имел возможности судить об исполнении во время спектакля, так как покинул зал после первых же тактов вступления, которые сразу вызвали смех и издевательства... Выкрики, сначала единичные, слились потом в общий гул. Несогласные с ними протестовали, и очень скоро шум стал таким, что нельзя было уже ничего разобрать... Я должен был держать Нижинского за платье; он был до того взбешен, что готов был ринуться на сцену и устроить скандал...» [65, с. 25]. Один из критиков, писавший об «абсурдности» балета, тем не менее в конце статьи парадоксально высказал очень проницательную мысль: «Композитор написал партитуру, до которой мы дорастем только в 1940 году» [63]. Спектакль прошел всего шесть раз. В 1920 году его заново поставил Л. Мясин. Однако именно хореография Нижинского произвела подлинную революцию в балетном искусстве.

Стравинский, рассуждая о хореографии первой постановки, с течением времени резко менял свои оценки. После премьеры в частном письме он был краток: «Хореография Нижинского бесподобна. За исключением очень немногих мест все так, как я этого хотел» [Там же]. Через 20 лет в «Хронике моей жизни» Стравинский подверг и самого балетмейстера, и его талант хореографа уничижительной критике: «Бедный малый не умел читать ноты, не играл ни на одном музыкаль-

ном инструменте... Так как собственных суждений он никогда не высказывал, приходилось сомневаться в том, что они вообще у него были. Пробелы в его образовании были настолько значительны, что никакие пластические находки, как бы прекрасны они иногда ни бывали, не могли их восполнить... Сам он, по-видимому, не понимал ни своей неспособности, ни того, что ему дали роль, которую он не в состоянии сыграть... Я бы погрешил перед истиной, если бы стал поддерживать смешение понятий в оценке его дарования как исполнителя и дарования как балетмейстера». И как вывод: «Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна следовать за музыкой. Как все это было далеко от того, что я хотел!» Еще через 30 лет Стравинский сказал Юрию Григоровичу: «Лучшим воплощением “Весны” из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского» [63].

Балет воспроизводит некий ритуал, «его церемониальный характер... усиливает универсальную окраску творимого на наших глазах действия и исключает необходимость последовательного изложения сюжета. Все известно и предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания, всемирный расцвет и всеобщий исход, трагизм человеческого существования в целом. Мир природный и мир человеческий неразделимы, возвращены землей и обращены к ней в первый и последний миг, в лучезарное мгновение восхода и заката. Земля – олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей свое начало и свой конец» [13].

Сюжет в традиционном понимании в балете отсутствует. Драматургически он строится следующим образом. Первую часть («Поцелуй земли») открывает вступление – весенняя пастораль. Далее идут хороводы и игры, чередующие образы по-девически застенчивые и по-мужски удалые. Каждой образной сфере (девической, мужской, старцев) свойственны свои тематические формулы, типы фактурного движения, оркестровки. Эта часть заканчивается появлением Старейшего-Мудрейшего и сценой «Выплясывание земли». Вторая часть переводит действие в план таинства. На смену хороводам приходит обряд. В нем

первенство принадлежит старцам, весь род подчиняется их действиям. Они выбирают и приносят в жертву избранницу. Балет заканчивается сценой «Великая священная пляска».

«Весна священная» корнями своими уходит в традиции русской музыки, воспевающей язычество, прежде всего к «Руслану и Людмиле» Глинки и «Снегурочке» Римского-Корсакова. Однако центр тяжести ее замысла существенно иной. Это не торжество света и добра, не гимническое славление Ярилы и его живительных сил. Стравинский показывает обряд, в котором род заклинает обожествляемые силы природы. Композитор насыщает это действие энергией и драматизмом, которые придают «картинам языческой Руси» многозначный смысл, рожают аллюзии с современностью. В «Весне священной» два фактора музыкального мышления ведущие. Первый фактор – это обращение с попевками: они сведены к простейшим, архаическим контурам, по сути, попевочным формулам. Второй фактор – ритм: необычайно действенный, подвижный, динамичный. Тематизм «Весны священной» опирается на зазывные кличи веснянок, трихорды колядок, отдельные интонации свадебных песен. Стравинского интересуют не столько индивидуальные различия попевок, сколько их типизация, сведение их к некоему формульному архетипу. Такой подход уже намечался в творчестве русских классиков. Нечто подобное эпизодически делал Глинка – в хоре «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы», Бородин – в прологе из «Князя Игоря», Римский-Корсаков – в «Сече при Керженце». Стравинский идет еще дальше – превращает этот прием в творческий принцип. Однако формульность не приводит к омертвлению попевок. Напротив, они расцветают и оживают в интонационной среде «Весны священной». Так, попевка вступления буквально прорастает из начального интонационного зерна, ее звенья ритмически растягиваются, сжимаются, переставляются, образуют неожиданные гетерофонические звуковые сплетения, политональные сочетания. Ритм в «Весне священной» из фактора обычно подчиненного превращается в фактор первостепенный, определяющий: рисует ли Стравинский пробуждение земли, или плетет хороводы, или придает ритму заклинательную функцию в сцене «Выплясывание земли» и особенно в сцене

«Великая священная пляска». Ритм опрокидывает «барьер» тактовой черты, дышит в свободно чередующихся размерах, образует сложную полиметрическую вязь.

Музыка «Весны священной» строится в драматургическом плане как два *crescendo* и имеет две кульминации – в конце 1-й части и в финале всего произведения. Сцены балета объединены общностью попевок, относящихся к весеннему календарному циклу. «Прорастая» из одного номера партитуры в другой, попевки создают все предпосылки для подлинно симфонического развития. Таким образом, «Весна священная» с большим основанием может рассматриваться скорее как своеобразная симфония, чем сюита. Напряженности музыкальных конструкций Стравинский достигает разными способами: гетерофоническими сплетениями линий фактуры (вступление), «расширенными» тониками («Весенние гадания»), полиладовыми и политональными наслоениями («Тайные игры девушек», «Игра умыкания», «Игры двух городов»), а главное, он развивает исходное тематическое образование средствами, сохраняющими и усиливающими эту динамическую неустойчивость, – в основном вариантными приемами, часто используя принцип остинатности. Чрезвычайно важное открытие Стравинского, закрепленное в «Весне священной», – тембр инструмента и тип мелодии становятся нерасторжимыми. Например, во вступлении солирующий высокий фагот, излагая мелодию, звучит как языческая свирель, и такое решение кажется единственно возможным (прототипом его можно считать соло флейты в «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси). Высокие деревянные духовые инструменты в разных номерах балета выполняют роль весенних закличек. «Весна священная», показанная в 1913 году, не нашла понимания у публики «Русских сезонов», не разобравшейся ни в хореографии Нижинского, ни в музыке; более того, премьера вылилась в скандал. Но если хореография получала и получает до сих пор противоречивые оценки – от признания до отрицания, то музыка вскоре была оценена по достоинству. Уже через год в концерте с оркестром под управлением Пьера Монте «Весну» ожидал триумф, который с тех пор постоянно сопровождает эту выдающуюся партитуру – кульминацию русского периода Стравинского.

Произведения смешанных жанров. Помимо балетов в русский период Стравинский создал целую группу театральных сочинений смешанного типа, в которых пение соединяется с хореографией, хореография (или пантомима) – со словом: «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916); «Сказка о беглом солдате и черте, играемая, читаемая и танцуемая» («История солдата», 1918), «Свадебка» (1923). Произведения различаются по композиторскому почерку, неодинакова в них роль инструментального начала, пения, танца, пантомимы, слова. Опираясь на сюжетику, Стравинский то воскрешает скоморошье лицедейство («Байка»), то театрализует русскую сказку («Сказка о солдате») или обряд («Свадебка»).

Композитор в партитуре определил «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана» как «веселое представление с пением и музыкой». Это пантомима, разыгрываемая балетными танцорами и сопровождаемая вокальным квартетом и оркестром оригинального состава: в нем струнные и деревянные духовые представлены одним инструментом каждой группы, присутствует множество ударных, в том числе экзотические венгерские цимбалы. «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» – сочинение, типичное для русского периода творчества Стравинского. Он широко использует народные попевки, часто подчеркнута архаичные. Музыкальный жанр «Байки» своеобразен: он связан и с традициями русского скоморошьего представления, балагана, и с европейской мадригальной комедией, и с театрализованной кантатой. Одни и те же голоса исполняют реплики и Лисы, и Петуха, отдельные фразы одного персонажа могут быть распределены между разными голосами, наиболее важные реплики дублируются. Структура произведения симметрична. Оно обрамлено двумя шествиями (выход и уход действующих лиц), внутри дважды повторен эпизод поимки Петуха, сначала более лаконичный, затем расширенный, завершающийся победным плясом. Музыка «Байки» остроумна, интонационно и темброво выразительна, часто с жесткими гармониями, в ней присутствуют приемы звукоподражания.

«Шествие» – оригинально решенный марш с переменным размером. Фагот, две валторны и труба играют в унисон, изредка расцвечивая мелодию подголосками. Сопровождение состоит из громких ударов тарелок и барабана. Далее в унисон присоединяются высокие деревянные духовые, причем все перекрывает пронзительный звук флейты-пикколо. В первом диалоге Петуха и Лисы партия Лисы – ханжеская псалмодия. Пляска Петуха, Кота и Барана основана на народных плясовых попевках. Второй диалог Петуха и Лисы расширен и более драматичен. В него включены остроумные прибаутки Лисы и горестные причитания Петуха. Колоритна песенка Кота и Барана «Тюк, тюк, гусельцы». Комичен диалог Лисы с собственными глазами, лапами и хвостом. Вторая пляска Петуха, Кота и Барана основана на подчеркнута архаичных интонациях.

«Сказка о солдате» создавалась в 1918 году, когда композитор пытался (делая это достаточно успешно) придать русскому сюжету некий интернациональный смысл. Взяв у А. Афанасьева сюжет русской сказки о солдате и черте, он соединил несколько ее вариантов и вместе с либреттистом Ш. Рамюзом поместил ее в иную среду, придав ей значение притчи, не лишенной, однако, злободневности. На это указывал сам композитор: «Наш солдат в 1918 году очень определенно воспринимался как жертва тогдашнего мирового конфликта...» [21, с. 56]. В сказке, изложенной Стравинским и Рамюзом, Черт охотится за скрипкой – душой Солдата. Пытаясь завладеть ею, он искушает Солдата богатством и радостями семейного счастья. Одного лишь он не может – заставить своего «подопечного» забыть свою землю. «На родину манит всегда», – говорит Солдат. Но стоит ему вспомнить дорогу домой, а Черт уже тут как тут и уводит его за собой в преисподнюю. В такую трактовку сказки Стравинский вложил много личного, им пережитого, сокровенного...

«Сказка о солдате» была создана для постановки в небольшом передвижном театре, который мог бы кочевать по деревушкам и городкам Швейцарии. Отсюда и доступность сюжета, и установка на доходчивость музыки, опирающейся на бытующие жанры, и особенности

музыкального решения. Между действующими лицами роли распределялись так: Солдат мимирует, Принцесса танцует, Черт и мимирует, и танцует, а повествовательный текст и реплики подает чтец-рассказчик. Он излагает сюжет (читая временами текст в определенном ритме), служит посредником между персонажами и одновременно между ними и публикой. Подобная роль появляется у Стравинского впервые, а впоследствии он не раз к ней обратится. Очевидно, такая роль рассказчика-посредника вполне отвечала принципам его театра. Рассказчик разрушал иллюзию правдоподобия, создавая эффект условности происходящего.

После «Весны священной» Стравинский ищет лаконичный, графический стиль музыкального письма, отдавая предпочтение небольшим характерным ансамблям вместо полного, нормативного состава оркестра. В «Сказке о солдате» он употребляет, по его словам, «горсточку инструментов» [21, с. 57]. Они представляют фактически все группы оркестра. Характерность выбора подчеркивается тем, что Стравинский берет в каждой группе инструменты только высокой и низкой разновидности: кларнет, фагот, корнет, тромбон, скрипку, контрабас. Они используются в сочетании с ударными, среди которых есть барабаны, но отсутствуют литавры. Все инструменты выступают в роли солирующих, причем их партии выписаны виртуозно. Кроме того, некоторые из них наделяются персонифицированным смыслом: скрипка олицетворяет душу Солдата, барабан – Черта.

Музыка состоит из ряда номеров различной длительности, но ни один из них не имеет «проходного» значения. Этот ряд контрастных номеров демонстрирует своеобразные тематические связи, основанные на общности темпов, характера движения, особенностей изложения и развития материала. С одной стороны, возникает сюита, необычная, включающая в себя современные бытовые танцы. С другой стороны, эта сюита буквально пронизана сквозным мотивным развитием: попевки Солдата, Черта, Принцессы переходят из номера в номер, меняя облик, трансформируясь, напоминая интенсивностью своего развития о симфонических построениях. Преобразование тематизма дополня-

ется методом концертирования. Ведущая роль в первой части принадлежит маршеобразному, «туповатому» мотиву, сначала излагаемому медными – корнетом и тромбоном – и вскоре получающему остигательное сопровождение, которое почти не меняется на протяжении всего первого номера – марша Солдата. Стравинский виртуозно передает «обрывы» мотива, его «искажения», наслаения на него фанфар (исполняют корнет, кларнет, скрипка). Этот марш наполнен горькой авторской интонацией, напоминающей о гротеске Малера. Душевный мир Солдата проглядывает в «Песенке на берегу ручья»: скрипка ведет с контрабасом диалог, поражающий техникой обращения с попевкой, которая имеет славянскую основу. Эта попевка получает каждый раз новый облик, новую тональную окраску благодаря ее сжатию и растяжению, включению в нее новых мотивных звеньев. Пастораль напоминает о тонких звуковых гетерофонных и политональных узорах вступления к «Весне священной». Вновь возвращается марш, но в еще более «механизированном» облике: обрывки мотивов теперь сплочены и поддержаны ударными. Королевский марш, в который переходит марш Солдата, выдержан в помпезной манере испанского пасодобля, в нем мелькают мотивы первого марша, и весь он представляет собой как бы карикатуру: основная его тема гиперболизируется включением в нее диссонирующего тритона, «подхлестывающего» ритма.

«Маленький концерт» – центр всего произведения. Здесь сплетаются почти все темы, инструменты свободно концертуют, а форма всего номера близка к сонатной. Наряду с уже известными мотивами – Солдата и Черта – здесь появляется новый мотив – Принцессы. Его интонационная природа та же, что и у попевок в «Песенке на берегу ручья», но сам Стравинский указал на сходство этой мелодии с мотивом *Dies irae*, который его «терзал... где-то в подсознании» [21, с. 58].

Затем следует «дивертисментный» раздел – три танца: танго, вальс, регтайм. В них чувствуется связь с наигрышами скрипки Солдата, но они преломлены в утрированной манере раннего джаза (вообще, типично джазовые «сползания» можно подметить в ряде мест

партитуры). Пляска Черта – «гримаса», искажающая темы маршей и мотивы Принцессы. После «Маленького хорала» и «Большого хорала» – «славословий» мнимому, призрачному счастью Принцессы и Солдата – идет «Триумфальный марш Черта», в котором дается еще одно «дьявольское» искажение маршевых мотивов и мотивов танцев. Его конец – конец борьбы, которую ведет скрипка (используя до неузнаваемости измененный наигрыш Солдата) с ударными, причем последние одерживают верх – их ритмом завершается вся «Сказка о солдате». Достоинства ее музыки таковы, что она почти целиком может звучать и на концертной эстраде, но только исполнение в театрализованном варианте позволяет почувствовать всю оригинальность решения Стравинского.

«Свадебка» – одно из интереснейших сочинений Стравинского, завершившее русский период его творчества. Партитура была посвящена Сергею Павловичу Дягилеву, с которым композитора связывала долгая творческая дружба. Великому импресарию пришлось ждать более десяти лет, пока композитор нашел нужную форму сочинения и решился выстроить оркестровую поддержку хора лишь из четырех роялей и ударных инструментов. Стравинский хотел, чтобы на сцене, помимо танцоров, находились также певцы и оркестр. На премьере ему пришлось согласиться лишь на рояли: они стояли по четырем углам сцены и были элементом скупой декорации.

Дягилев долго выбирал и хореографа. За это право еще в 1917 году спорили Вацлав Нижинский и Леонид Мясин. В 1922 году постановка была поручена Брониславе Нижинской. Возможно, повлияло и мнение композитора: «Бронислава Нижинская, сестра знаменитого танцовщика, сама прекрасная балерина, натура глубоко артистичная и одаренная настоящими способностями к хореографической режиссуре». Ранее Нижинская танцевала в Мариинском театре и дягилевской антрепризе, создала авангардную «Школу движений».

Историю создания спектакля композитор описывал так: «Мысль о хоровом сочинении на сюжет русской крестьянской свадьбы пришла мне в голову в начале 1912 года. По мере развития замысла мне стано-

вилось ясно, что это не будет драматизацией свадьбы или сопровождением к сценическому спектаклю с описательной музыкой. Вместо этого я хотел представить подлинный обряд путем прямого цитирования народного, то есть не литературного, стиха. Я ждал два года, пока нашел нужный мне источник в антологии Киреевского... «Свадебка» – это последование типичных свадебных эпизодов, воссоздание из обрывков типичных для данного обряда разговоров. В «Свадебке» нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем» [64, с. 152].

Стравинский считал, что нерусский человек, не понимающий, к примеру, что «красный стол» означает не его цвет, а его красоту и изобилие, не может полностью оценить «Свадебку». Однако сегодня и современные русские люди нелегко воспринимают такие фразы, как: «Калиное парило!/Малиное стирало!» При этом подобные тексты не столько поются, сколько выкрикиваются или голосятся. Мощная ритмическая пульсация движет действие, не отпуская слушателя или зрителя ни на минуту.

Нечетные женские картины чередуются с четными мужскими. В первой картине родители и подружки, расплетая девичью косу («Пречистая мать,/Ходи к нам в хать/Свахе помогать, косу расплетать»), по традиции тревожатся о будущем невесты. Они лишь надеются, что свекор примет ее как родную дочь. Во второй картине то же происходит у жениха: «Вы кому-то кудри достанетесь?/Ой, вы кому русы достанетесь?» Все желают жениху удачи. Сквозь скороговорку дружков слышно заклинание: «Святой Лука,/Подь на свадьбу!» В третьей картине происходят проводы невесты и свадебный обряд. По обычаю мать жениха причитает: «Родимое мое дитяtko,/Мое милое,/Не покинь меня горемычную». Традицию соблюдает и мать невесты: «Родимое мое дитяtko,/Поила было я, кормила тебя,/Воротись, моя милая». Разудалый свадебный пир во второй части начинается с хора: «Ягода с ягодой сокатилаcя,/Ягода с ягодой поклонилася,/Ай, люли, люли!» Слышатся выкрики свата, дружков, знакомое причитание: «Горько! Ох, нельзя пить! Ну-же, ну-же, ну рюмочку выпивай, молодых даряй!»

Молодых ведут в спальню. Там «на караватушке перинушка». В конце буйного празднования негромко и неожиданно интимно звучат слова жениха: «Ах, ты душка-женушка,/Данная моя погляденья,/Ночная моя забава./Поживем мы с тобой, харашинушка,/Чтобы люди нам завидовали». Действие заканчивают (как заколачивают) одиночные, с длинными паузами «колокольные» удары четырех роялей и ударных.

Наталья Гончарова, сценограф постановки, долго искала сценографию спектакля. Через роскошные яркие костюмы, пригодные скорее для оперы, через костюмы светлых тонов с серебряными кружевами она пришла к простоте почти будничной одежды. На женщинах коричневые сарафаны и белые рубахи. На голове туго повязанный черный платок. У мужчин белые рубашки и коричневые штаны, заправленные в некое подобие крестьянских онучей. Герои не выделялись из массы.

После русского периода Стравинский сделал еще немало открытий, в его творчестве происходили неожиданные стилистические сдвиги. Но всегда он находил и черпал силу в глубинной связи со своей родиной. Символично соединяет начало и конец пути художника народный напев «Не сосна у ворот раскачалася» из финала «Жарптицы», возрождаемый Стравинским в одном из его последних сочинений – «Канон на тему русской народной мелодии для оркестра».

Темы для контрольных работ и рефератов

1. Танцевальные сцены в операх М. И. Глинки.
2. Особенности претворения танцевальных жанров в симфонической музыке М. И. Глинки.
3. Роль танцевальных сцен в операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».
4. Половецкие пляски из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».
5. Опера-балет Н. А. Римского-Корсакова «Млада».
6. Балет «Шехеразада» в постановке М. Фокина на музыку Н. А. Римского-Корсакова.
7. П. И. Чайковский – балетный реформатор.
8. Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро».
9. Принципы музыкальной драматургии в балете П. И. Чайковского «Спящая красавица».
10. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик».
11. Шестая симфония П. И. Чайковского в балете Р. Пети «Пиковая дама».
12. Серенада для струнного оркестра П. И. Чайковского в балете Дж. Баланчина «Серенада».
13. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского.
14. Музыка П. И. Чайковского в балете Б. Эйфмана «Евгений Онегин».
15. Балетное творчество А. К. Глазунова.
16. Балет А. К. Глазунова «Раймонда».
17. Музыка А. Н. Скрябина в балете «Синий бог».
18. «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова.
19. «Рапсодия на тему Паганини» С. В. Рахманинова и ее сценические воплощения.
20. Ранние балеты И. Ф. Стравинского.
21. Музыкально-театральные произведения И. Ф. Стравинского.
22. Произведения смешанных жанров И. Ф. Стравинского.

Примерные варианты музыкальных викторин

Вариант викторины по творчеству М. И. Глинки

1. Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила».
2. Вальс из оперы «Иван Сусанин».
3. «Вальс-фантазия» – основная тема.
4. Арабский танец из оперы «Руслан и Людмила».
5. Полонез из оперы «Иван Сусанин».
6. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила».
7. «Арагонская хота» – 1-я тема.
8. Мазурка из оперы «Иван Сусанин».
9. Лезгинка из оперы «Руслан и Людмила».
10. Краковяк из оперы «Иван Сусанин».

Вариант викторины по творчеству М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова

1. М. П. Мусоргский. «Баба-Яга».
2. А. П. Бородин. Половецкие пляски, пляска мальчиков.
3. М. П. Мусоргский. «Хованщина», пляска персидок.
4. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада» («Адское коло»).
5. М. П. Мусоргский. «Ночь на Лысой горе».
6. Н. А. Римский-Корсаков. «Шехеразада», 4-я часть.
7. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада» («Фантастическое коло»).
8. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов», полонез.
9. А. П. Бородин. Половецкие пляски, общая пляска с хором.
10. Н. А. Римский-Корсаков. «Шехеразада», 1-я часть.

Вариант викторины по творчеству П. И. Чайковского

1. «Ромео и Джульетта», главная партия.
2. Вальс из балета «Спящая красавица».
3. Вальс из оперы «Евгений Онегин».

4. Вальс из балета «Лебединое озеро».
5. Шестая симфония, 2-я часть (вальс).
6. «Вальс снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик».
7. Интродукция к балету «Спящая красавица», тема феи Карабос.
8. Танец с кубками из балета «Лебединое озеро».
9. Адажио Авроры и Дезире из балета «Спящая красавица».
10. Танец пастушков из балета «Щелкунчик».
11. «Ромео и Джульетта», побочная партия.
12. Вступление к опере «Евгений Онегин».
13. Русский танец из балета «Лебединое озеро».
14. Интродукция к балету «Спящая красавица», тема феи Сирени.
15. Па-де-де из балета «Щелкунчик».

***Вариант викторины по творчеству А. К. Глазунова,
А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова***

1. А. Н. Скрябин. «Божественная поэма», 1-я часть, тема самоутверждения.
2. А. К. Глазунов. Романеска из балета «Раймонда».
3. А. К. Глазунов. Сарабанда из балета «Барышня-служанка».
4. С. В. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», 18-я вариация.
5. А. К. Глазунов. Большой вальс из 1-го действия балета «Раймонда».
6. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тема воли.
7. А. К. Глазунов. Симфонический антракт ко 2-й картине 1-го действия из балета «Раймонда».
8. С. В. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, 2-я часть.
9. А. К. Глазунов. Большое адажио из 1-го действия балета «Раймонда».
10. А. К. Глазунов. Гавот из балета «Барышня-служанка».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореографическое искусство на всех этапах своего развития сохраняет неразрывную связь с музыкой. Чтобы разобраться в специфике нерасторжимого союза танца и музыки, необходимо углубиться в том числе в изучение музыкальных закономерностей. Знакомясь с тем или иным музыкальным произведением, будущий хореограф постигает сущность музыки, ее природу как самостоятельного вида искусства. Работая над хореографическим номером, хореограф должен находиться в творческом контакте с музыкой. Композитор И. Стравинский о хореографическом решении его музыки Дж. Баланчиным писал так: «Видеть хореографию Баланчина... – это слышать музыку глазами, и это зрительное слушание было для меня бóльшим открытием, чем для кого бы то ни было. Хореография подчеркнула взаимодействия, которых я почти не замечал – в таком виде, и спектакль напоминал посещение здания, планы которого я начертил, но так и не удосужился осмотреть в готовом виде. Баланчин подошел к музыке, опознав наиболее привычные аспекты моего стиля, и, когда я слышал, как он ухватывается за каждое самое крохотное повторение ритма или поддерживающую группу, я знал, что его работа слилась с самим существом моей музыки, и он при этом добился того, что сама музыка стала доступнее не менее чем на десять лет ранее, чем можно было надеяться» [66, с. 130]

В этом высказывании И. Стравинский подчеркивает высочайший музыкальный профессионализм Дж. Баланчина. К подобному уровню стоит стремиться всем, кто изучает классическую хореографию.

Для того чтобы достичь художественного результата – когда сливается воедино работа хореографа с самим существом музыки, необхо-

димо одним из звеньев процесса обучения сделать музыкальное образование. Изучение истории музыки может стать важным этапом на этом пути. Курс расширяет общекультурный кругозор, учит ориентироваться в различных стилях и жанрах, осознавать закономерности музыкальной формы, пробуждает интерес к самостоятельному изучению музыкальных произведений, выходящих за рамки учебной программы, формирует круг индивидуальных музыкальных предпочтений, что, несомненно, скажется на успешности будущей профессиональной деятельности. Нельзя недооценивать роль музыки и в художественном воспитании человека. Музыка способна объединять, убеждать, утешать, приносить добро и мудрость, воспитывать высокие идеалы.

Изучение русской музыки XIX – первой половины XX века представляется особенно важным, поскольку формирует бережное отношение к национальным русским музыкальным традициям, позволяет проследить путь, приведший к расцвету русского балетного искусства, ставшего одной из визитных карточек русской культуры во всем мире. Русская классическая музыка обогатила балетный театр лирикой и драматизмом. «Для современного хореографического искусства русский классический балет всегда был, есть и будет образцом для подражания» [71, с. 57].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Асафьев, Б. В.* Глазунов (Опыт характеристики) / Б. В. Асафьев // Избранные труды. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – Т. 2. – 384 с.
2. *Асафьев, Б. В.* Избранные труды. В 5 т. Т. 4 / Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 439 с.
3. *Асафьев, Б. В.* М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1978. – 309 с.
4. *Асафьев, Б. В.* О балете / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
5. Балеты Чайковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.boutique-project.ru/reading/articles/324> (дата обращения: 15.07.2021).
6. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2009. – 333 с. – ISBN 978-5-8114-0873-3.
7. *Безуглая, Г. А.* Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа / Г. А. Безуглая. – М. : Планета музыки, 2017. – 267 с. – ISBN 978-5-8114-1864-0.
8. *Безуглая, Г. А.* Новый концертмейстер балета / Г. А. Безуглая. – М. : Планета музыки, 2017. – 423 с. – ISBN 978-5-8114-2481-8.
9. *Богданов-Березовский, В. М.* Статьи о балете / В. М. Богданов-Березовский. – Л. : Сов. композитор, 1962. – 207 с.
10. *Ванслов, В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1971. – 302 с.
11. *Ванслов, В. В.* Статьи о балете / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
12. *Вершинина, И. Я.* Ранние балеты Стравинского / И. Я. Вершинина. – М. : Наука, 1967. – 224 с.
13. «Весна священная» Игоря Стравинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://barucaba.livejournal.com/85830.html> (дата обращения: 27.04.2022).
14. *Герасимова, А.* От «Спящей красавицы» до «Паганини»: балетные мотивы в творчестве Рахманинова [Электронный ресурс] / А. Герасимова. – Режим доступа: <https://otherreferats.allbest.ru/culture/00970537.html> (дата обращения: 27.04.2022).

15. Глазунов. Балет «Барышня-служанка» («Испытания Дамиса») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_ruses.html (дата обращения: 15.07.2021).

16. Глазунов. Балет «Раймонда» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_raymonda.html (дата обращения: 15.07.2021).

17. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка. – М. : Музыка, 1988. – 271 с. – ISBN 5-7140-0065-X.

18. Голейзовский, К. Жизнь и творчество / К. Голейзовский. – М. : Всерос. театр. о-во, 1984. – 576 с.

19. Демидов, А. П. Лебединое озеро / А. П. Демидов. – М. : Искусство, 1985. – 366 с.

20. Житомирский, Д. В. Балеты Чайковского / Д. В. Житомирский. – М. : Музгиз, 1957. – 120 с.

21. История зарубежной музыки. – СПб. : Композитор, 2001. – Вып. 6. – 319 с.

22. История русской музыки. В 10 т. Т. 1 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1983. – 381 с.

23. История русской музыки. В 10 т. Т. 2 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1984. – 333 с.

24. История русской музыки. В 10 т. Т. 3 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1985. – 424 с.

25. История русской музыки. В 10 т. Т. 4 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1986. – 415 с.

26. История русской музыки. В 10 т. Т. 5 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1988. – 519 с.

27. История русской музыки. В 10 т. Т. 6 / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1989. – 384 с. – ISBN 5-7140-0301-2.

28. История русской музыки. В 10 т. Т. 7 / ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 479 с. – ISBN 5-7140-0281-4.

29. История русской музыки. В 10 т. Т. 8 / ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 534 с. – ISBN 5-7140-0588-0.

30. История русской музыки. В 10 т. Т. 9 / ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 452 с. – ISBN 5-7140-0589-9.

31. История русской музыки. В 10 т. Т. 10А / ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1997. – 542 с. – ISBN 5-7140-0646-1.
32. История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б / ред. Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 2004. – 1071 с. – ISBN 5-7140-0310-1.
33. История русской музыки / ред. Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – М. : Музыка, 1999. – Вып. 1. – 559 с. – ISBN 5-7140-0208-3.
34. Как устроена «Шехеразада» в постановке Алексея Мирошниченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/2195> (дата обращения: 02.05.2022).
35. *Кандинский, А. М.* История русской музыки / А. М. Кандинский. – М. : Музыка, 1979. – Т. 2, кн. 2. – 278 с.
36. *Катонова, С. В.* Музыка в балете / С. В. Катонова. – Л. : ГИМ, 1961. – 51 с.
37. *Катонова, С. В.* Музыка советского балета / С. В. Катонова. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 416 с.
38. *Красовская, В. М.* История русского балета / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
39. Леонид Михайлович Лавровский : Документы, статьи, воспоминания / сост.: М. Берёзкина, Н. Чидсон, В. Уральская. – М. : Всерос. театр. о-во, 1983. – 424 с.
40. *Ларош, Г. А.* Избранные статьи / Г. А. Ларош. – Л., 1975. – Т. 2. – 269 с.
41. Лебединое озеро [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://balletrf.ru/entsiklopediya-baleta/baletnye-spektakli/101-lebedinoe-ozero> (дата обращения: 15.07.2021).
42. *Левашова, О. Е.* Глинка / О. Е. Левашова. – М. : Музыка, 1987. – 265 с.
43. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с. – ISBN 5-7140-0331-4.
44. Метаморфозы «Синего бога» (беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/298> (дата обращения: 28.04.2022).

45. Несложившаяся судьба балета «Времена года» на музыку А. К. Глазунова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dzen.yandex.ru/media/touchof_art/neslojivshaiasia-sudba-baleta-vremena-goda-na-muzyku-ak-glazunova-5feec332af142f0b174103a3 (дата обращения: 15.07.2021).

46. *Одоевский, В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – 723 с.

47. «Пиковая дама» – Российский государственный музыкальный телерадиоцентр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://muzcentrum.ru/radio-old/programsarchive/balletfm/13367-damedepic> (дата обращения: 15.07.2021).

48. *Протопопов, В. В.* «Иван Сусанин» Глинки / В. В. Протопопов. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 420 с.

49. Рахманинов. Балет «Паганини» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_paganini.html (дата обращения: 15.07.2021).

50. Рахманинов. Симфонические танцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_dances.html (дата обращения: 15.07.2021).

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

52. *Розанова, Ю.* История русской музыки / Ю. Розанова. – М. : Музыка, 1981. – Т. 2, кн. 3. – 310 с.

53. Русская музыкальная литература / ред. Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1979. – Вып. 1. – 288 с.

54. Русская музыкальная литература / ред. Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1981. – Вып. 2. – 300 с.

55. Русская музыкальная литература / ред. Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1981. – Вып. 3. – 344 с.

56. Симфонические танцы – записки сестры Беатрисы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sites.google.com/site/sestrabeatrissa/simfoniceskie-tancy> (дата обращения: 27.04.2022).

57. Синий бог – Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синий_бог (дата обращения: 28.04.2022).

58. *Скворцова, И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики / И. А. Скворцова. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 68 с. – ISBN 978-5-89598-264-8.

59. Скрябиниана – балет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1402208> (дата обращения: 28.04.2022).

60. *Слонимский, Ю. И.* Лебединое озеро / Ю. И. Слонимский. – Л. : Музгиз, 1962. – 76 с.

61. *Слонимский, С.* Русское чудо. Творчество Глинки / С. Слонимский // Музыкальная академия. – 2004. – № 4. – С. 157.

62. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н. Новгород, 1994. – 220 с. – ISBN 5-85746-055-7.

63. Стравинский. Балет «Весна священная» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html (дата обращения: 15.08.2022).

64. *Стравинский, И.* Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / И. Стравинский. – М. : Libra Press, 2016. – 257 с.

65. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – 271 с.

66. *Тарасова, О. Г.* Музыка и хореография / О. Г. Тарасова. – М. : ГИТИС, 2016. – 150 с. – ISBN 978-5-91328-205-7.

67. Театр: балет и опера : учеб. пособие для вузов / сост. О. В. Шаталов. – Воронеж, 2008. – 174 с.

68. *Фокин, М.* Против течения / М. Фокин. – Л. : Музыка, 1962. – 254 с.

69. «Хованщина»: Menschendämmerung [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/anton-gopko-khovanshina-4> (дата обращения: 28.04.2022).

70. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб., 2000. – 320 с. – ISBN 5-8114-0334-8.

71. *Холопова, В. Н.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета / В. Н. Холопова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. / сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – 204 с.

72. Чайковский. Балет «Спящая красавица» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tchaikov.ru/krasavitsa.html> (дата обращения: 15.07.2021).

73. *Хубов, Г. Н.* Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 804 с.

74. Чайковский и театр / под ред. А. И. Шавердяна. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 358 с.

75. *Чайковский, М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. 3 / М. И. Чайковский. – М. : Алгоритм, 1997. – 617 с.

76. *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений / П. И. Чайковский. – М. : Музгиз, 1955. – Т. 13А. – 310 с.

77. «Шехеразада» (1910) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/micro/balet/13> (дата обращения: 02.05.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткое содержание оперы «Иван Сусанин»

Действие первое

Осень 1612 года. В селе Домнино близ Костромы население торжественно встречает молодых воинов, возвращающихся домой после победоносной битвы с поляками, вторгшимися на русскую землю. Дочь Ивана Сусанина Антонида с замиранием сердца ожидает своего жениха, Богдана Собинина, также принимавшего участие в защите отчизны. Она мечтает о свадьбе. Сусанин подходит к ней и с волнением сообщает, что поляки отступили лишь временно, теперь они готовятся к новой битве. Сусанин твердо решил, что свадьба Антониды не состоится, пока чужеземцы попирают русскую землю.

Наконец появляется долгожданный Собинин. Он приносит весть о том, что в Москве великий собор выбирает царя. Услышав добрую весть, Сусанин соглашается на свадьбу дочери и Собинина.

Действие второе

Роскошный бал в Польше, в замке короля Сигизмунда. По бокам сцены сидят пирующие панове и панны. В глубине сцены духовой оркестр; в середине – танцы. Все предвкушают скорую победу над Москвой. Пение сменяется танцами. Исполняется знаменитая танцевальная сюита из оперы: торжественный полонез, энергичный стремительный краковяк, плавный вальс, темпераментная мазурка.

Танцы прекращаются, и входит вестник. У него плохие новости: «Судьба разразилась грозой!» «Что, разве король (вернее, королевич Владислав) не в Кремле?» – раздаются возгласы. Группа удальцов выделяется из толпы и выходит на авансцену. Они вызываются отправиться на Москву и захватить Михаила Романова. Все уверены в успехе этого плана, и танцы возобновляются. Оркестр играет, а хор поет под музыку мазурки.

Действие третье

В доме Сусанина готовятся к свадьбе Антониды и Собинина. Приемный сын Сусанина Ваня мечтает сражаться с врагом. Входит Сусанин и сообщает Ване об избрании Михаила Федоровича на царство.

Входят крестьяне, отправляющиеся на работу в лес. Потом они намереваются прийти к Сусанину пожелать счастья. Сусанин зовет Антониду и благословляет молодых. Все молят Бога любить царя, взывают о милости к земле Русской. Вечереет – пора готовиться к девичнику.

Слышится конский топот. Приехали поляки. Они требуют, чтобы их проводили к царю. Сусанин отвечает им с притворным радушием, скрывая негодование: «Как нам-то знать, где царь изволит поживать!» Сусанин старается тянуть время, но поляки выказывают нетерпение и обращаются к нему со все возрастающим гневом. Тут Сусанину приходит на ум: «Пойду, пойду. Их заведу в болото, в глушь, в трясину, в топь». Ване он наказывает скакать верхом самой короткой дорогой прямо к царю, чтобы до утра уведомить его об опасности. Ваня незаметно уходит. Поляки предлагают Сусанину золото. Сусанин делает вид, что золото его соблазняет, и дает согласие отвести польский отряд к царю. Антонида думает, что отец и впрямь собирается проводить поляков к государю. Она выбегает к нему и молит его не делать этого, не покидать их. Сусанин успокаивает Антониду. Он благословляет ее и просит сыграть свадьбу без него, так как не сможет скоро возвратиться. Поляки отрывают Антониду от отца и поспешно уходят с ним. Она бросается на скамью и, закрыв руками лицо, горько рыдает. Входит Собинин. Он недоумевает, откуда появился враг. Антонида рассказывает ему, как было дело. Собинин полон решимости освободить Сусанина из польского плена. Постепенно собираются вооруженные крестьяне и ратники. Собинин уверяет Антониду, что спасет Сусанина.

Действие четвертое

Картина 1. Глухой лес. Ночь. Вооруженные крестьяне и с ними Собинин. Крестьяне размышляют, каким путем идти им на поляков. Собинин поет «Братцы, в метель, в неведомой глуши». Все воодушевлены и готовы отправиться дальше на поиски Сусанина.

Картина 2. Лес у монастырской усадьбы. Ваня стремительно добежал сюда, к царскому двору. Он стучится в ворота монастыря. Ему никто не отвечает. Он сокрушается, что он не витязь и не богатырь – он сломал бы тогда ворота и вошел бы в монастырь и предупредил бы царя с царицей об опасности. Он стучится снова. Наконец за воротами слышатся голоса. Проснулась боярская прислуга. Они отпирают ворота, видят Ваню. Он рассказывает им обо всем, что произошло: как

пришли поляки, как потребовали они, чтобы Сусанин отвел их к царю, как мужественный крестьянин повел их ложной дорогой и завел в непроходимый лес. Рассказ Вани побуждает бояр скорее отправляться к царю (его, как оказалось, здесь, куда пришел Ваня, нет). Бояре посылают Ваню вперед: «Ты, как Божий посол, впереди ступай!»

Картина 3. Глухой лес. Поляки, измученные, еле идущие в сопровождении Сусанина, клянут «проклятого москаля». Они выходят на прогалину – хотя бы здесь отдохнуть. Они собираются развести огонь. Пока они думают, что он случайно сбился с пути. Поляки устраиваются спать у разведенного огня. Сусанин остается один. После скорбных размышлений и мольбы к Господу подкрепить его в смертный час Сусанин вспоминает о семье. Он мысленно прощается с Антонидой, Собинину поручает заботу о ней, сокрушается о Ване. Сусанин осматривается – все кругом спят. Он тоже ложится. Вьюга усиливается. Поляки просыпаются, буря затихает. Но теперь им становится ясно, что Сусанин нарочно завел их в эту глушь. Они подходят к Сусанину, будят его и допытываются, хитрит он или нет. И тут он открывает им правду: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал!» Поляки приходят в бешенство и убивают Сусанина.

Эпилог

Москва. Народ гуляет в праздничных одеяниях. Звучит «Славься, славься, святая Русь». Народ славословит царя: «Празднуй торжественный день царя, ликуй, веселися: твой царь идет! Царя-государя встречает народ!»

Антонида, Ваня и Собинин грустны, ведь до этого торжественного дня не дожил Сусанин. По сцене проходит небольшой воинский отряд, который, заметив эту печальную группу, замедляет шаг. К ним обращается начальник отряда. Он спрашивает, почему они грустны, когда все ликуют. Он изумлен, когда вдруг узнает, что они родственники Сусанина, о котором «в народе молва, что спас он царя». Он вместе с воинами своего отряда выражает скорбные чувства по поводу смерти Сусанина и сообщает, что они сполна отплатили полякам.

И вот снова – еще более мощно – звучит заключительный хор «Славься», который весь народ поет уже на Красной площади под звон колоколов. Вдали виден торжественный царский поезд, направляющийся в Спасские ворота Кремля.

Краткое содержание оперы «Руслан и Людмила»

Действие первое

Светозар, великий князь Киевский, устраивает пир в честь своей дочери Людмилы. Людмила подает руку Руслану. Князь одобряет выбор дочери, и пир переходит в свадебное торжество. Среди гостей находятся и неудачливые женихи Людмилы – молодой хазарский хан Ратмир и хвастливый витязь Фарлаф. Баян предрекает в своих песнях беду, грозящую Руслану и Людмиле. Народ желает счастья молодым. Вдруг страшный гром потрясает хоромы. Все засыпают. Когда все приходят в себя, оказывается, что Людмила исчезла. Светозар в отчаянии обещает руку Людмилы тому, кто возвратит исчезнувшую княжну.

Действие второе

Картина 1. Руслан, Фарлаф и Ратмир отправились искать Людмилу. Руслан находит пещеру волшебника Финна. Здесь молодой витязь узнает, что его невеста находится во власти злого карлика Черномора. Финн рассказывает о своей любви к надменной красавице Наине и о том, как он попытался чарами завоевать ее любовь к себе. Но он в страхе бежал от своей возлюбленной, которая к тому времени состарилась и стала ведьмой. Любовь Наины обратилась в великую злобу, и теперь она будет мстить всем влюбленным.

Картина 2. Фарлаф также старается напасть на след Людмилы. Он раскаивается в том, что предпринял столь опасное путешествие. Вдруг появляется злая волшебница Наина. Она советует ему идти домой, обещая «добыть» для него Людмилу.

Картина 3. Тем временем Руслан уже далеко. Конь приносит его на заколдованное поле, усеянное мертвыми костями. Огромная голова – жертва Черномора – насмехается над Русланом, и тот наносит ей удар. Появляется волшебный меч, голова умирает, но успевает поведать тайну: только этим мечом можно отсечь бороду Черномора и лишить его колдовской силы.

Действие третье

Волшебница Наина обещала Фарлафу избавить его от соперников. Ее чаровницы заманили к себе Ратмира и не отпускают его, лишая воли, обольщая его песнями, танцами и своей красотой. Здесь звучит «Персидский хор», написанный Глинкой на основе татарских напевов, сообщенных композитору Иваном Айвазовским во время одной из их

многочисленных встреч. Потом Ратмира должна убить Наина. Такая же участь ждет и Руслана. Помешать чарам Наины пытается ее пленница Горислава, покинувшая свой гарем в поисках Ратмира. Но появляется Финн и освобождает героев. Они все вместе отправляются на север.

Действие четвертое

Во дворце злого Черномора волшебные девы развлекают своим пением Людмилу и предлагают ей роскошные угощения. Но все напрасно! Людмила думает только о своем возлюбленном Руслане. Под звуки марша является сам коварный карлик. По его знаку начинаются танцы, но внезапно их прерывает зов трубы: это Руслан приближается к дворцу и вызывает Черномора на поединок.

Черномор погружает Людмилу в глубокий сон, а затем принимает вызов Руслана на смертный бой. Волшебным мечом Руслан отрезает карлику бороду, в которой содержалось его могущество. Руслан побеждает Черномора и спешит к Людмиле. Руслан видит, что его невеста спит мертвым сном, невольная ревность охватывает витязя. Но Ратмир и Горислава успокаивают его. Руслан забирает ее и, сопровождаемый друзьями и бывшими рабами Черномора, покидает дворец, устремив свой путь в Киев в надежде там разбудить юную княжну.

Действие пятое

Картина 1. Ночь. По пути в Киев Руслан, Ратмир, Горислава и сопровождающие их освобожденные рабы Черномора остановились на ночлег. Их сон стережет Ратмир. Мысли его обращены к Гориславе, он охвачен воскреснувшей любовью к ней. Вбегают рабы Черномора и сообщают Ратмиру, что Фарлаф, подстрекаемый Наиной, похитил спящую Людмилу, а Руслан исчез во тьме ночной. Появившийся Финн приказывает Ратмиру пуститься вслед за Русланом в Киев и вручает ему волшебный перстень, который разбудит Людмилу ото сна.

Картина 2. В гриднице Светозара в Киеве оплакивают прекрасную Людмилу, которую никто не может разбудить. Ее принес похитивший ее Фарлаф, но разбудить ее он не в силах. Слышен шум приближающихся всадников – это Руслан с друзьями. В ужасе трусливый Фарлаф убегает. Руслан подходит к Людмиле и надевает ей на палец волшебный перстень Финна. Людмила пробуждается. Народ славит великих богов, святую Отчизну и мудрого Финна.

Краткое содержание оперы «Борис Годунов»

Действие происходит в России и Польше в 1598 – 1605 годах.

Пролог

Картина 1. Заполненный народом двор Новодевичьего монастыря под Москвой. Пристав требует, чтобы все встали на колени и молили Бориса Годунова венчаться на царство. К выборам нового царя крестьяне и посадские люди равнодушны. Отдельные реплики говорят о невнимании к происходящему. Вышедший к народу дьяк Щелкалов сообщает, что Борис и слышать не желает о троне. К монастырю подходят калики перехожие. Они призывают молиться за избрание на царство Бориса во спасение Руси.

Картина 2. Царское коронование на площади в Московском Кремле. Под колокольный звон бояре шествуют в Успенский собор. Народ по приказу боярина Шуйского славит царя. Появляется Борис. Его гнетут сомнения и зловещие предчувствия. Овладев собой, он велит сзывать народ на пир. Толпа отвечает новым славлением.

Действие первое

Картина 1. Келья в Чудовом монастыре. Монах-летописец Пимен пишет летопись. Проснувшемуся молодому послушнику Григорию Отрепьеву он рассказывает о том, что Борис Годунов виновен в гибели законного наследника престола царевича Дмитрия. Оброненное замечание, что Григорий с царевичем – ровесники, рождает в голове Отрепьева дерзкий план: он назовется Дмитрием и вступит в борьбу с Борисом.

Картина 2. Корчма на литовской границе, куда забрели беглые монахи Варлаам и Мисаил, с ними вместе – Григорий. Гости пьют вино, шутят и поют песни. Григорий поглощен мыслями о самозванстве. Он выспрашивает у хозяйки дорогу в Литву. Появляются два пристава: они ищут бежавшего из Чудова монастыря «недостойного чернеца Григория из рода Отрепьевых». Григорий разоблачен и, спасаясь бегством, выскакивает в окно. Все бросаются за ним.

Действие второе

Царский терем в Кремле. Борис утешает дочь Ксению, горящую об умершем женихе; рассматривает географическую карту, которую чертит сын Феодор. Но ни в семье, ни в государственных делах Борису нет удачи – это кара за убийство царевича. Князь Шуйский приносит весть о появлении в Литве самозванца Дмитрия. Борис расспрашивает его о подробностях гибели царевича; он в смятении, в углу его комнаты ему мерещится призрак убитого младенца.

Действие третье (происходит в Польше)

Картина 1. Девушки развлекают песнями скучающую в Сандомирском замке Марину Мнишек. Она хочет пленить Самозванца, чтобы занять престол московских царей. Склоняет к этому Марину и ее «духовный отец» – тайный иезуит Рангони, убеждая будущую царицу обратить «еретиков-москалей» в католическую веру. Марина колеблется, но Рангони угрожает ей церковным проклятием.

Картина 2. Лунной ночью в саду Сандомирского замка, у фонтана мечтает Самозванец о Марине. К нему подкрадывается Рангони. Сладкими речами о красоте Марины иезуит выманивает у Самозванца признание в страстной любви к гордой панне. По саду в торжественном полонезе проходит шумная толпа веселых гостей – они предвкушают победу польского войска над войском Борисовым. Самозванец скрывается за деревьями. Все уходит в замок, но Марина возвращается в сад, где ее ждет Григорий. Хитростью и лаской Марина разжигает в нем чувство любви. Она будет принадлежать ему, когда во главе польского войска Самозванец овладеет Москвой и взойдет на престол. Звучат взаимные упреки и страстные любовные признания.

Действие четвертое

Картина 1. Москва, площадь перед собором Василия Блаженного. Собравшийся здесь народ обсуждает слухи о приближении войска Самозванца и надеется на скорое избавление от Борисова произвола. Вбегает Юродивый, за ним – толпа мальчишек. Они дразнят и доводят его до слез. Закончилась обедня. Голодный люд в отчаянии протягивает руки к боярам, раздающим милостыню. Юродивый жалу-

ется царю на мальчишек: «Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Борис останавливает бросившуюся к Юродивому стражу и просит помолиться за него. «Нельзя молиться за царя-ирода, Богородица не велит», – ответ Юродивого.

Картина 2. Боярская дума в Грановитой палате Кремля. Шуйский рассказывает о тайных страданиях царя. Бормоча: «Чур, дитя!», появляется Борис. Приведенный Шуйским летописец Пимен повествует о чудесном исцелении слепого, помолившегося над могилкой царевича Димитрия. Царь не выдерживает и падает без чувств. Очнувшись, он зовет сына Феодора и, едва успев произнести последние напутствия, умирает.

Картина 3. Народ на лесной дороге под Кромами, городком близ литовской границы, расправляется с царским воеводой – боярином Хрущовым, устраивая ему шутовское «венчание на царство» – «за то ему почет, как вору доброму». Тут и Мисаил с Варлаамом, подстрекающие народ рассказом о казнях и расправах на Руси. Они призывают всех встать за законного царя Дмитрия.

Толпа глумится над Хрущовым, расправляется с попавшимися под руку иезуитами. Появляется войско Самозванца, народ славит его и идет за ним следом. Лишь Юродивый остается, предрекая народу новые страшные невзгоды.

Краткое содержание оперы «Хованщина»

Действие происходит в Москве в период между 1682 и 1689 годом.

Действие первое

События происходят на Красной площади. Горожане встречают рассвет. Дозорные вспоминают расправу над боярами, совершенную днем ранее, о которой напоминает высеченный текст на столбе. Когда дозорные покидают площадь, появляется сторонник царевны Софьи боярин Шакловитый. Он диктует подьячему донос Петру, в котором сообщает о планах Хованских захватить власть. Собравшиеся на площади люди требуют от подьячего прочесть, что написано на столбе, после чего они приходят в ужас, узнав о расправе над боярами, которые

были неуютны стрельцам. Появляется Иван Хованский, которого приветствуют стрельцы. После ухода князя со свитой появляются лютеранка Эмма и влюбленный в нее Андрей Хованский, преследующий девушку. Прежняя возлюбленная Андрея раскольница Марфа защищает Эмму. Вернувшийся Иван Хованский застаёт их и гневается на сына, защищающего лютеранку, которая и ему самому приглянулась. В то же время Андрей готов скорее убить ее, чем отдать отцу; когда он уже был готов это сделать, появившийся глава старообрядцев Досифей останавливает разгорающийся конфликт.

Действие второе

Кабинет князя Голицына. Князь читает любовное письмо от Софьи, чьим фаворитом он является. При этом он не верит ни в ее преданность, ни в свою судьбу, а также его одолевает страх перед будущим страны. По его просьбе приходит гадалка Марфа, которая предсказывает ему опалу. В ужасе он приказывает убить гадалку, но Марфе удается скрыться. Появляется Иван Хованский, скрытый соперник Голицына. Они ненавидят друг друга, и их спор перерастает в ссору, которую останавливает появившийся Досифей. Он обвиняет Хованского в потворстве стрелецкому пьянству и разгулу, Голицына – в пристрастии к европейским обычаям и заставляет обоих подумать о спасении страны. Появляется Шакловитый, который сообщает, что Петр получил донос.

Действие третье

События происходят в Стрелецкой слободе в Замоскворечье. Проходят в сопровождении толпы монахи с песнопениями. Оставшаяся одна Марфа переживает измену Андрея Хованского, не переставая его любить. Она напевает песню «Исходила младешенька». Подслушавшая эту песню фанатичная раскольница Сусанна грозит Марфе судом. Вновь появляется Досифей, который защищает и утешает Марфу и прогоняет Сусанну. Появляется Шакловитый, которого беспокоит судьба страны. Когда он слышит песни стрельцов, то скрывается. Появляются стрелецкие жены и отчитывают мужей с песней «Ах, окаянные пропойцы!..». Веселье продолжается под песню Кузьки-стрельца, но внезапно обрывается, когда вбегает подьячий. Он сообщает, что

приближаются петровские рейтары. У стрельцов мгновенно меняется настроение, и они просят Хованского выступить в ответ. Однако князь указывает всем идти по домам и ожидать «судьбы решения».

Действие четвертое

Картина 1. События происходят в хоромах Ивана Хованского. Его пытаются развлечь крепостные девушки, однако князь все равно остается хмурым. Появляется гонец, который передает предостережение от князя Голицына о «неминуемой надвигающейся беде». Хованский не может избавиться от навязчивых плохих мыслей и велит позвать персидок, которые исполняют танец. Появляется Шакловитый, который передает приглашение на тайный совет от царевны Софьи. Хованский польщен и приказывает подать парадную одежду, но внезапно его убивает наемный убийца. Шакловитый саркастически допевает незаконченную хором девушек песню «Плывет, плывет лебедушка...».

Картина 2. Площадь у собора Василия Блаженного. Князь Голицын отправлен в ссылку. Марфа сообщает Досифею, что рейтарам дан приказ окружить скиты старообрядцев. Глава раскольников решается на самоожжение своей паствы и разрешает Марфе взять Андрея Хованского с собой. Последний появляется и ищет Эмму, одновременно проклиная Марфу. Когда та ему рассказывает, что его отец убит, а стрельцов казнят, он не верит ей и трубит в рог, созывая свой полк, однако на его зов никто не отзывается. Андрей понимает, что все погибло, только когда видит стрельцов, которых ведут на казнь. Он просит Марфу спасти его, и та ведет Андрея в скит. Прямо перед казнью появляется гонец (боярин Стрешнев), который объявляет о помиловании стрельцов.

Действие пятое

Окруженный скит раскольников в бору. Досифей призывает к молитве, дабы предстать перед Богом чистыми. Старообрядцы поджигают скит. Марфа, мечтая в смерти воссоединиться с возлюбленным Андреем Хованским, а также он сам и все раскольники встречают гибель в огне.

Краткое содержание оперы «Князь Игорь»

Пролог

На площади города Путивля – одного из городов древнерусского Новгород-Северского княжества – рать под предводительством князя Игоря готовится к сражению против половецкого войска. Бояре и простой люд славят князя и его сына Владимира. Неожиданно начинается полное затмение солнца. В этом многие видят дурной знак. Пора отправляться в поход, но местные гудошники, Скула и Ерошка, тихо сбегают, боясь сражений и смерти.

Князь Игорь прощается с безутешной супругой Ярославной. Страшные предчувствия и просьбы жены не останавливают Игоря. Поручив Ярославну ее брату, князю Галицкому, Игорь с дружиной отправляется в поход.

Действие первое

Картина 1. Брат Ярославны, князь Галицкий, едва дождавшись ухода князя Игоря, устроил шумный пир. Он мечтал занять княжеский трон в Путивле, а сестру заточить в монастыре. К нему присоединились Скула и Ерошка, которые втихомолку оставили войско князя Игоря.

Во время пиршества к князю Галицкому вбежала толпа девушек, которые стали плакать, причитать и жаловаться князю на его слуг, которые «выкрали девоньку» – их подругу. Но князь Галицкий высокомерно прогнал просительниц, и пиршество продолжилось своим чередом.

Картина 2. Меж тем княгиня Ярославна полна тяжелых дум: давно не было гонцов от князя Игоря, и ей казалось, что «сердце весть недобрую несет». От горестных мыслей ее отвлекли девицы, которые пришли пожаловаться на беззакония князя Галицкого.

Вскоре у Ярославны появился и брат. Он вел себя излишне вызывающе и самоуверенно и не постеснялся заявить, что вскоре станет полноправным правителем в Путивле.

К княгине пришли бояре с дурными известиями. Они поведали, что «костями полегла вся рать», князь с сыном Владимиром и братом

Всеволодом взяты в плен, а к Путивлю свое войско ведет половецкий хан Гзак.

Действие второе

В половецком стане, раскинувшемся посреди степи, девушки развлекали песнями и плясками прекрасную дочь хана Кончака – Кончаковну. Сын Игоря, Владимир, влюбился в принцессу и спешил на свидание к ней, в то время как князь Игорь страдал в плену, мечтая лишь о скором освобождении своего народа.

На заре к князю подкрался половчанин Овлур, который дал ему понять, что «и для Руси заря настанет». Он искренне желал помочь князю выбраться из плена, но это было ниже достоинства Игоря, который находился «у хана на поруках».

Между тем хан Кончак, который высоко ценил смелость и честность князя Игоря, делал все возможное, чтобы пленник чувствовал себя комфортно. Он предлагал князю богатые подарки, невольниц, хотел быть его «союзником верным», другом, братом, но Игорь Святославович твердо отказался от этого заманчивого предложения.

Действие третье

Половцы встретили хана Гзака с добычей. Глядя на разграбленное добро, на измученных русичей, взятых в плен, князь Игорь не выдержал и решился на побег при содействии Овлура. Красавица Кончаковна принялась умолять Владимира остаться с ней, и тот согласился. Князь Игорь сбежал из плена, оставив влюбленного сына.

Действие четвертое

Княгиня оплакивала судьбу свою и своего народа. Заметив скачущих всадников «в одежде половецкой», она не сомневалась, что вновь нагрянули половцы. Каково же было ее удивление и радость, когда в одном из всадников она узнала оплакиваемого мужа. Князь поведал, что сбежал для того, «чтоб край спасти и кликнуть клич по всей Руси» собирать войска против общего врага.

Краткое содержание оперы-балета «Млада»

Действие происходит в IX и X веках в славянских землях Балтийского поморья, в городе Ретре, близ Лабы (Эльбы).

Действие первое

Владения ратарского князя Мстивоя. Близится праздник Купалы. Девушки плетут венки, распевая песню о ярком солнышке. Неспкойно на сердце дочери князя Войславы. Страстная любовь к молодому арконскому князю Яромиру толкнула ее на злодейство: она погубила невесту Яромира – красавицу Младу. Но Яромир по-прежнему верен памяти своей любимой и равнодушен к Войславе. Князь Мстивой негодует на то, что Яромир холоден к его дочери. Он лелеет корыстную мечту сделать Яромира своим зятем, чтобы присоединить к Ретре арконские земли.

Тщетно взывает Войслава к богине любви Ладе: боги света и добра отвернулись от нее.

Старуха Святохна обещает Войславе помощь, если та станет верной рабой богини подземных царств Морены. Отчаяние вынуждает Войславу дать согласие. Раздается удар грома, тьма обволакивает землю, и Войслава видит, что перед ней уже не старуха, а сама Морена. Богиня заклинает все силы мрака и зла прийти на помощь Войславе.

Слышатся звуки охотничьих рогов: это Яромир спешит в Ретру на праздник Купалы. Чары Морены начинают действовать. Пораженный красотой Войславы, Яромир клянется ей в любви.

Когда Яромир остается один, странная усталость овладевает им. Он засыпает, и грезится ему сад, в котором ждет его нежная княжна Млада. Светлые видения сменяют друг друга. Вот храм Световида в Арконе, где происходит бракосочетание Яромира и Млады. Среди гостей – любимая подруга Млады, Войслава. Она дарит невесте золотое обручальное кольцо. Млада надевает его и падает мертвой на руки Яромира. В смятении Яромир пробуждается. Слуги Мстивоя зовут его на праздник Купалы.

Действие второе

Долина под Ретрой на берегу Долинского озера. Со всех концов славянских и иных земель сюда собрался народ на праздник Купалы.

Праздник открывается торжественным шествием полабских князей. Начинается купальский обряд: девушки и парни становятся в круг и с песнями водят хоровод. Здесь же и Яромир с Войславой. Внезапно появляется тень княжны Млады. Она становится между Яромиром и Войславой. Яромир простирает руки к возлюбленной и, оставив Войславу, бежит за тенью Млады. Обманутая в своих надеждах Войслава прокликает Морену, которая оказалась бессильной уничтожить истинную любовь Яромира и Млады. Мстивой уводит дочь, приказав продолжать праздник.

Действие третье

Звездная ночь в ущелье на вершине горы Триглав. На скалах и деревьях тени усопших душ в белых одеждах плетут купальские венки из горной травы. Восходит луна, и на вершине скалы появляется тень Млады. Она манит за собой Яромира. «Людская страсть, людская злоба сгубили жизнь мою младую», – говорит Млада. Яромир умоляет Младу простить его измену и взять к себе в безмолвный мир теней, но Млада исчезает. Раздается подземный гром, месяц багровеет. Светлые духи испуганно разлетаются. В наступившей мгле шествуют духи тьмы, среди которых Чернобог, Морена, Кощей, ведьмы, оборотни, кикиморы. Начинается шабаш духов тьмы. Морена просит Чернобога разрушить чары богини Лады и тем помочь Войславе. Чернобог вызывает тень Клеопатры, чтобы отвлечь мысли Яромира от усопшей невесты. Крик петуха прекращает оргию.

Утро застаёт Яромира спящим в тени большого дерева. Пробудившись, он задумывается над значением странных вещих снов, которые тревожат его душу. Яромир решает пойти в храм Радегаста и просить жрецов раскрыть ему тайну этих снов.

Действие четвертое

В сумерки приходит Яромир к храму Радегаста. Верховный жрец велит ему дожидаться тьмы и обещает, что тени древних князей, которые явятся перед Яромиром, откроют ему тайну. Наступает ночь. В синевато-мертвенном свете возникают тени древних славянских князей. Они возглашают: «Войслава отравила Младу, отмсти!» Появившаяся Войслава сознается в совершенном ею преступлении и умоляет Яромира простить и полюбить ее. Яромир с отвращением отталкивает Войславу. В страшной злобе она проклинает Яромира и хочет уйти, но на пути ее встают призраки князей. Повинуясь им, Яромир убивает Войславу. Разгневанная Морена заклинает духов тьмы погубить Ретру. Страшный адский вихрь, в котором тонут вопли народа, молящего богов о спасении, разрушает храм Радегаста. Озеро выходит из берегов и затопляет Ретру. Но постепенно буря стихает, и в лучах восходящего солнца на вершине Буж-камня вырисовываются тени Яромира и Млады. Светлые духи добра приветствуют их.

Краткое содержание балета «Шехеразада»

В шахском гареме Зобеида пытается умиловить мужа. Но Шахриар мрачен: приехавший к нему брат Земан, правитель Персии, уверяет, что жены шаха неверны. Зобеида вновь пытается смягчить сердце повелителя, но он неприступен и бросает вокруг подозрительные взгляды. Танец трех альмей не в силах отвлечь Шахриара от тяжелых дум. Он объявляет, что отправляется на охоту. Зобеида умоляет его остаться, но шах со свитой удаляется. Обитательницы гарема упрашивают главного евнуха впустить в гарем их любовников – негров. Внезапно вернувшийся Шахриар застаёт жен, развлекающихся с любовниками. Его янычары кривыми саблями режут жен и рабов. Зобеида молит оставить ей жизнь, но, получив отказ, убивает себя. В наступившей тишине рыдает шах.

Краткое содержание балета «Раймонда»

Действие первое

Картина 1. В богатом средневековом замке идут приготовления к празднованию дня рождения Раймонды. Возвещают о прибытии знатных чужестранцев. В сопровождении рыцарей и оруженосцев входит Рене де Бриен, венгерский рыцарь. Он просит для своего сына руки прекрасной Раймонды и преподносит ей в дар гобелен с изображением Жана де Бриена.

В зал стремительно врывается сарацинский шейх Абдерахман. Он не в силах оторвать глаз от красавицы и готов ради нее сокрушить любые препятствия. Праздник продолжается до позднего вечера. Оставшись одна, Раймонда опускается в кресло и засыпает.

Картина 2 (сон Раймонды). Раймонде снится, что изображение на гобелене оживает, юный рыцарь манит ее к себе и на руках уносит в свой замок. Раймонда очарована неведомым ей прекрасным миром, однако внезапно замок исчезает, и на его месте появляется шатер.

Картина 3 (сон Раймонды). Перед Раймондой появляется сарацинский шейх. Он мрачен и грозен. Он преследует Раймонду. Раймонда лишается чувств.

Картина 4. Проснувшись, Раймонда не может понять, где она. Взгляд ее падает на арапчат, подаренных Абдерахманом. Они вызывают в памяти образ сарацинского шейха. Солнечный луч освещает портрет Жана де Бриена. Это был всего лишь сон.

Действие второе

Картина 5. Внутренний двор замка. Из разных стран съезжаются гости, приглашенные на праздник. Раймонда с нетерпением ждет появления Жана де Бриена, но Абдерахман вновь обращается к ней с пылкими и страстными признаниями в любви. Он сулит ей несметные богатства. Отчаявшись, Абдерахман при помощи своей свиты пытается похитить Раймонду, но путь ему преграждает Жан де Бриен. Он вызывает шейха на поединок, и Абдерахман погибает, сраженный мечом рыцаря. Раймонда приветствует своего жениха.

Действие третье

Картина 6. Раймонда и Жан де Бриен счастливы. В замке празднуют их свадьбу.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ И БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА РОССИИ ДО ГЛИНКИ	6
Глава 2. М. И. ГЛИНКА (1804 – 1857)	9
Глава 3. М. П. МУСОРГСКИЙ (1839 – 1881)	16
Глава 4. А. П. БОРОДИН (1833 – 1887)	20
Глава 5. Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1844 – 1908)	21
Глава 6. П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (1840 – 1893)	27
Глава 7. А. К. ГЛАЗУНОВ (1865 – 1936)	56
Глава 8. А. Н. СКРЯБИН (1872 – 1915)	65
Глава 9. С. В. РАХМАНИНОВ (1873 – 1943)	71
Глава 10. И. Ф. СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971)	77
Темы для контрольных работ и рефератов	96
Примерные варианты музыкальных викторин	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	99
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	101
ПРИЛОЖЕНИЕ	107

Учебное издание

АНДРЕЕВА Татьяна Алексеевна

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Учебное пособие

Редактор Т. В. Евстюничева

Технические редакторы С. А. Володин, О. В. Балашова

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 28.11.22.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 7,21. Тираж 40 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.