

РОЗДІЛ 3

СЛУЖНИЦЯ ЧИ ПАНІ? МУЗИКА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ТА ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ

Раздел 3. Служанка или госпожа? Музыка в хореографическом и драматическом спектакле

Part 3. Servant or master? Music in choreographic and drama performances

УДК 792.82 (47) «19»

Светлана Анфилова

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ СИТУАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье исследуется жанровая ситуация в балетном театре первой половины XX века. Автором предложена классификация сочинений по типу соотносительности «танцевального» и «пластического» в синтетической драматургии танцевального спектакля. Главное внимание уделено наиболее выдающимся образцам балетного театра советского периода. Выявлены преемственность с канонами классической хореографии и новизна в их прочтении.

Ключевые слова: советский балет, танцевальное, пластическое, драмбалет, дивертисмент, музыкально-хореографические формы, пластический монолог.

Світлана Анфілова

РАДЯНСЬКІЙ БАЛЕТ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ СИТУАЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. У статті досліджується жанрова ситуація в балетному театрі першої половини ХХ століття. Автором запропоновано класифікацію творів за типом співвіднесеності «танцювального» і «пластичного» в синтетичній драматургії танцювального спектаклю. Головна увага приділяється найбільш видатним зразкам балетного театру радянського періоду. Виявлено спадкоємність з канонами класичної хореографії та новизна їх прочитання.

Ключові слова: радянський балет, танцювальне, пластичне, драмбалет, дивертисмент, музично-хореографічні форми, пластичний монолог.

Svitlana Anfilova

SOVIET BALLET IN CONTEXT OF THE GENRE'S SITUATION IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY. The article investigates the genre situation in the ballet theatre of the first half of the twentieth century. The author proposed a classification of works by type of relatedness «dance» and «plastic» in the synthetic drama dance performance. The main attention is given to the most outstanding examples of the ballet theatre of the Soviet period. The article reveals the succession to the canons of classical choreography and originality in their interpretation.

Keywords: Soviet ballet, dance, plastic, drama ballet, divertissement, musical and choreographic forms, plastic monologue.

В истории хореографии наступление ХХ века ознаменовалось переворотом устоявшихся норм и традиций. Подобно изменившейся картине мира, искусство балета – до этого монолитное и гармоничное – вдруг обнаружило скрытые резервы и неожиданные грани. О грядущих изменениях уже в 90-х годах XIX столетия свидетельствовали многочисленные публикации на страницах театральных изданий и монографические очерки, посвященные вопросам «идеалов хореографии и истинных путей балета». На первый взгляд, интерес к танцу не являлся чем-то

выдающимся: балет всегда был в центре внимания искусствоведов. Изменился угол зрения: особую актуальность приобретает проблема сохранения классических традиций, неприкосновенности оригиналов в условиях растущего движения за кардинальное обновления спектакля. Эта мысль звучит в дневниках и выступлениях М. Петипа 1905–1907 годов – балетмейстера, являвшегося олицетворением «золотого» века классического танца. Ее присутствие ощутимо и в уникальной «Истории танцев» Николая Худекова – труда, хотя и спорного в некоторых смыслах, но обобщившего весь опыт хореографии с древности до современного автору периода.

С одной стороны, балет переживал общий для всех областей творчества кризис рубежа веков. С другой, внутри самой хореографии назрели кардинальные изменения, связанные с высвобождением стихии «дионисийского», более двух веков бывшего в подчинении строгой системы «аполлонического» – канонических правил сценического танца. Стремление к сохранению наследия, консервации традиций приобретает особый смысл в условиях реального ослабления гегемонии «классического балета». Так, начало века ознаменовалось расцветом танца *модерн* как в творчестве А. Дункан, так и ее многочисленных подражателей. И хотя эти техники не получили всестороннего признания хореографов, они все же сыграли роль катализатора процессов внутреннего обновления балета, открыв ему сферу альтернативной лексики.

Выбор традиционной классики или свободной пластики означал теперь больше, чем просто выбор стилистики будущего произведения. Отказ от привычной эстетики в сфере хореографии приводил к пересмотру всей художественной природы спектакля по причине синкретизма балетной драматургии, взаимосвязанности всех ее сторон – танцевальной, музыкальной, театральной и живописной. Наиболее же остро на сложившуюся ситуацию реагировали музыка и хореография.

Свидетельством соподчиненности этих двух начал может служить факт образования в академических спектаклях XIX века конкретных типов периодов, интонационных оборотов, гармонических цепочек – своего рода аудио формул, – максимально соответствовавших комбинации

«па». Поэтому даже незначительные изменения танцевальной лексики влекли за собой и кардинальную перестройку в области музыкального языка. В рамках самого балета примерами различного оформления являются *дивертисментные эпизоды* и *пластические сцены*. Для первых, стабильных по своей хореографической структуре, характерны строгая мотивная периодичность, ритмическая регулярность, симметричность музыкальных построений, жанровая определенность, что в целом соответствует экспозиционному типу изложения. Мимические речитативы, основанные на пантомиме, технике импровизации, свободны от регламентации и в музыкальном плане. Их отличает сквозное тематическое развитие, контрастность, неоднородность элементов, ритмическая нерегулярность, – характеризующие развивающий тип изложения. Сформировавшиеся в рамках дивертисментов и мизансцен два разных механизма соподчинения хореографии и музыки приобретают значение универсальных категорий – «танцевального» и «пластического», которые могут экстраполироваться не только на каждую из драматургий, но и логику развития жанра в целом. Таким образом, «танцевальное» не только подразумевает подчинение музыки хореографии, но и выступает синонимом канону, правилу. «Пластическое», основанное на приоритете музыкального развития, импровизационности, наоборот, тождественно обновляющему началу, альтернативе.

В классическом спектакле XIX века данная диалектическая пара находилась в равновесии. С началом нового столетия ситуация радикально изменилась. Возникновение в танцевальном искусстве новых течений привело к расширению сферы «пластического» и «танцевального», их взаимообогащению. Р. Захаров в книге «Искусство балетмейстера» (1954) выделяет среди своих хореографов-современников несколько творческих типов. «Экспериментаторы 20–30-х годов, – отмечает автор, – пытались “исправить” классический балет, подменяя его в одном случае акробатикой, в другом сплошной пантомимой» [3, с. 24]. Под первыми автор подразумевает Ф. Лопухова¹,

¹Лопухов Федор Васильевич (1886-1973) – русский и советский артист балета, балетмейстер, педагог. За время руководства балетной группой Мариинского театра (1922-1931, 1944-1946, 1955-1956 гг.) отстоял и сохранил большинство балетных спектаклей классического наследия, входящих ныне в «золотой фонд» российского и мирового балетного искусства. Во время редакторской работы над классическими балетами делал это так мастерски, что поставленные им танцы нередко невозможно было отличить от первоисточника М. Петипа. Балетмейстерское творчество Федора Лопухова разносторонне, в нем большую роль играют экспериментальные работы, тем не менее, основанные на классическом танце с привнесением разнообразных народных плясок. Наряду с К. Голейзовским впервые ввел в дуэтный танец сложные акробатические поддержки. Является одним из создателей бессюжетного балета. В его новаторской постановке – танцсимфонии «Величие мироздания» (1923), принимал участие Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин) – будущий ярчайший мастер этого балетного жанра [6].

К. Голейзовского¹, Н. Фореггера², под вторыми – Л. Якобсона³. Поиск новых хореографических решений не мог сочетаться с традиционным музыкальным материалом, закономерно провоцируя обращение авторов к произведениям симфонической классики: сочинениям Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шуберта, А. Скрябина и др. Предтечей же данных опытов стал «импрессионизм» М. Фокина, одного из первых выступивших против канонов «старой» хореографии.

Однако наряду с растущей популярностью идеи свободного пластического танца и ее радикальной разновидности – модерна, особый смысл приобретает движение за сохранение чистой классики, равно как и жанра хореографической драмы. В числе приверженцев последнего –

¹**Голейзовский Касьян Ярославич** (1892-1970) – советский артист и балетмейстер. С первых лет артистической деятельности изучал искусство балетмейстера; участник новаторских опытов М. Фокина и А. Горского. Музыкальность и богатая фантазия в области хореографических форм определили самобытность творчества К. Голейзовского. Утверждая собственный стиль, обращался к произведениям С. Рахманинова, А. Скрябина, Ф. Шопена в поисках балетных соответствий с эмоционально-пластической выразительностью музыки [5, с. 150-151].

²**Фореггер Николай Михайлович** (1892-1939) – советский режиссер и балетмейстер. В 1920 создал в Москве мастерскую «Мастфор» («Мастерская Фореггера»; существовала до 1924). Поставил здесь «Танцы машин», в которых акробатика и танцы изображали производственные процессы [8, с. 550].

³**Якобсон Леонид Вениаминович** (1904-1975) – советский артист и балетмейстер. Продолжатель и последователь М. Фокина. В молодости отрицал классический танец, в зрелости стал инициатором возвращения в балетный театр танцевальной пластики, раздвинув ее выразительные возможности и применяя в разных жанрах. Всегда искал новые выразительные средства и формы, переносил в балет образы и приемы смежных искусств [2, с. 612].

Р. Захаров¹, В. Вайнонен², Л. Лавровский³. К середине 30-х годов репрезентируемый в их творчестве обновленный традиционный стиль «большого балетного спектакля» стал основополагающим для советской сцены. Эксперимент же отныне осуществлялся на Западе, в том числе и силами эмигрировавших туда русских хореографов и композиторов (М. Фокин, Л. Мясин, Дж. Баланчин, С. Лифарь, С. Прокофьев, И. Стравинский и др.).

Подобно танцу, в области музыкального оформления спектаклей выявилась аналогичная многовариантность решений. Умеренному академизму сочинений Б. Асафьева и Р. Глиэра противостояло демонстративное новаторство И. Стравинского и С. Прокофьева. Добавим, что в творчестве последних каждый новый балет являл совершенно особый тип композиции с оригинальными драматургическими признаками. Данная множественность делает подчас затруднительным анализ балетных

¹ **Захаров Ростислав Владимирович** (1907-1984) – советский балетмейстер, режиссер и педагог. Выдающаяся работа – постановка балета «Бахчисарайский фонтан», положившего начало советской хореографической «пушкиниане» (1934). В своем творчестве Р. Захаров утверждал новый метод сочинения балетного спектакля, предполагавший углубленную разработку экспозиции балета, самостоятельную работу актеров над образами по системе Станиславского, а также хореографическую режиссуру, направленную на создание действенных, осмысленных танцев [1, с. 210-211].

² **Вайнонен Василий Иванович** (1901-1964) – один из признанных советских хореографов. Первая большая работа – постановка балета «Золотой век» Д. Шостаковича (1930 г.). Выдающееся создание В. Вайнонена – балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932, Театр им. Кирова; 1933, Большой театр), впервые в истории советского балета воссоздающий образ народа как главного героя спектакля. Большое место в нем принадлежало массовому танцу. В балете сказалось влияние массовых зрелищ первых послереволюционных лет и в то же время стремление к сюжетности, подготовившее эстетику советской хореографической драмы. Значительный вклад в культуру классического танца внес и заново сочиненный В. Вайноненом «Щелкунчик» (1934) [7, с. 103].

³ **Лавровский Леонид Михайлович** (1905-1967) – советский артист, балетмейстер и педагог. Уже в его ранних работах определились приверженность к классическому танцу и драматическим пантомимным эпизодам, стремление на основе их синтеза создавать образные характеристики героев. Наиболее полно особенности искусства балетмейстера проявились в лучшей работе – балете «Ромео и Джульетта» [4, с. 288-289].

образцов с общих позиций. Ключом к выработке единого подхода может стать пара категорий «танцевальное» – «пластическое», вскрывающая характер соподчинения музыки и хореографии и позволяющая вследствие этого выявить ростки «пластического» в рамках подчеркнуто канонических форм, равно как и завуалированность «танцевального» в зонах повышенного действия «пластического».

В целом, как свидетельствует история жанра, можно выделить четыре степени взаимодействия указанных категорий, что позволяет классифицировать сочинения, созданные в XX веке, по четырем группам.

I группа представляют *большие дивертисментные спектакли*, восстанавливающие традицию академических балетов Л. Минкуса, Р. Дриго, Ц. Пуни, а также «Спящей красавицы» П. Чайковского. Яркие образцы господства «танцевального», а значит и прикладного характера музыки, по причине ее утилитарной роли в спектакле.

II группа – *драмбалет* – форма, суммирующая в советском балетном театре идеи *хореографической драмы* П. Чайковского «Лебединое озеро» и ее более ранних предтеч – *балета-пантомимы* «Жизель» А. Адана и *пластических драм* К. В. Глюка – Ж.-Ж. Новерра (сер. XVIII века). Произведения этой группы демонстрируют такой тип связей, при котором имманентность музыкального развития и значимость театральной драматургии корректируют хореографию в сторону освобождения от шаблонов и усиления в ней «пластического».

Полная победа «пластического» в музыке и хореографии, а также соотнесенность их по принципу свободного сочетания двух самостоятельных текстов отличает произведения **III группы**, к которой относятся «Жар-Птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (все в постановке М. Фокина). Установка на образно-эмоциональную согласованность звукового и танцевального начал, отношение к музыке как главному элементу спектакля, а также вера в возможности классической хореографии, способной раскрыть смысл музыки, заведомо не предназначавшейся для сцены, – стали определяющими творческими постулатами для Ф. Лопухова и Дж. Баланчина, чьи произведения образуют последнюю (**IV**), наиболее интересную разновидность балетов – пример парадоксального параллелизма «пластического» в музыке и «танцевального» в хореографии.

Остановимся подробнее на произведениях первых двух групп, как показательных для советского искусства первой половины XX века. Не претендуя на полноту обобщений по данному вопросу, в качестве материала исследования изберем наиболее показательные образцы.

К типу больших дивертисментных спектаклей могут быть отнесены *«Красный мак»* Р. Глиэра (1929, хор. Ф. Лопухова), *«Золотой век»* Д. Шостаковича (1930, хор. В. Вайнонен), *«Пламя Парижа»* Б. Асафьева (1932, хор. В. Вайнонена), *«Золушка»* С. Прокофьева (1944, хор. К. Сергеева). Многоактность, масштабность композиции, недраматическая природа фабулы, неторопливый, сродни эпическому, характер развертывания сюжетного действия выступают типичными характеристиками данных сочинений. Академичность обнаруживает себя в главенствующей роли танца, представляющего во всех разновидностях – «классическом», характерном, в виде рассредоточенных сюит, целых дивертисментов, классических хореографических форм, ансамблей (*Pas de deux* и др.). Нельзя обойти вниманием и факт широкого использования приемов романтического спектакля, таких как показ «балета в балете» («Пламя Парижа», II д.) или «театра в театре» («Красный мак», III д.), вызывающих ассоциации с Праздником часов из «Коппелии» Л. Делиба или Шествием сказок из «Спящей красавицы». Сцена сна Тао-Хао из II д. «Красного мака» также отсылает к прообразу из прошлого – картине Зачарованного сада из «Дон Кихота» Л. Минкуса; а *Pas de deux* Жанны и Филиппа («Пламя Парижа», IV д.) по своему эмоциональному настрою и драматургической функции невольно ассоциируется с заключительным дуэтом Китри и Базиля («Дон Кихот»). В рассматриваемых произведениях особый эффект рождается именно от сочетания законов романтического спектакля и идеологического подтекста содержания.

Типизированность хореографической лексики подкрепляется и качеством музыки, если не подчеркнута дансантажной, то жанрово конкретизированной. Палитра шаблонных балетных ритмов (полька, вальс, галоп) обогащается то ритмообразами старинных танцев, то эстрады 20-х годов. Так, в «Пламени Парижа» помимо чаконь, менуэта, гавота и сарабанды присутствуют и танцы французской революции – фарандола, *Ca ira*; а в «Золотом веке» – популярные тогда таити-трот, танго, фокстрот. Жанровая определенность становится залогом регулярности

метрической пульсации, ритмической однотипности номера, его интонационной простоты и ясности гармонического рисунка. Однако некоторая упрощенность музыкального стиля, имеющая место быть в балетах Б. Асафьева и Р. Глиэра, совершенно не свойственна сочинениям С. Прокофьева. При внешней классичности танцевальной композиции «Золушки» в памяти остается терпкая свежесть ее интонаций, неординарность интонационного и гармонического языка.

Самодостаточность логики музыкального развития у Прокофьева приводит к преодолению периодичности и симметричности построений, открывая возможность свободного тока мелодии «поверх» метроритмических барьеров, что сразу приводит к усложнению музыкальной формы номеров. В частности, наряду с двух-, трехчастными, рондальными структурами, типичными для дивертисментов и в изобилии представленными в «Пламени Парижа» и «Красном маке», особого внимания заслуживает контрастно-составная форма *монологов* героини (№ 9 «Мечты»; № 45 «Пробуждение»). В гибкой смене тем, мотивов предстает перед нами душевный мир Золушки. Сосредотачивая внимание на психологическом портрете, Прокофьев нацеливает хореографа на создание пластического монолога, который становится альтернативой «блестящей» вариации – традиционной сольной характеристики. Переключение внимание с внешнего – дивертисментного плана, на внутренний – музыкально-пластический, способствует непрерывности развития, цельности драматургии, в то время, как в балетах Б. Асафьева и Р. Глиэра подобное оказывается невозможным, по причине главенства в них «танцевального». В пользу последнего свидетельствует и тот факт, что дискретность развития основной мысли, ослабленность музыкальных связей между частями целого позволили осуществлять перестановку музыкальных номеров в «Пламени Парижа», что, кстати, губительно сказалось на сценической судьбе произведения.

Сочинения второй группы представляют интересный сплав уже знакомых черт большого дивертисментного спектакля и свободного музыкально-симфонического развития в рамках академических форм. Балеты «Бахчисарайский фонтан» (1934, хор. Р. Захаров) и «Кавказский пленник» (1936, хор. Р. Захаров) Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» (1940, хор. Л. Лавровский) С. Прокофьева, «Медный всадник» (1948–1949,

хор. Р. Захаров) Р. Глиэра, несмотря на вводимые их авторами жанровые уточнения («балет-поэма», «балет-повесть» и др.) являются образцами хореодрамы, получившей в советском театре название *драмбалета*. Его расцвет пришелся на 30-40-е годы XX века. Как и два столетия назад, во времена Ж.-Ж. Новерра, драма виделась многим балетмейстерам единственно возможным вариантом спектакля, той идеальной формой, в которой танец диктовался самим сценическим действием, а сюжетная фабула развивалась по законам драмы литературно-театральной. И если придворный дивертисмент середины XVIII века обогатился трагедиями П. Корнеля и Ж. Расина, то в XX веке хореографы черпали вдохновение в произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя, О. Бальзака, Лопе де Вега и др. Законы литературного жанра, привнесенные в танцевальный спектакль, привели к кристаллизации устойчивых признаков, сближающих произведения разных авторов. К таковым относятся: многоактность, напряженность литературно-фабульного действия, конфликтный тип драматургии, предполагавший если не столкновение, то противопоставление различных образных сфер. Так, в «Бахчисарайском фонтане» излом судьбы героини показан через оппозицию привычного для Марии дворцово-шляхетного и чуждого ей восточно-гаремного уклада, разницы в обычаях и, соответственно, мировоззрениях поляков и крымских татар. В «Кавказском пленнике» будни чеченского плена оттеняются для героя воспоминаниями о петербургских днях. В «Медном всаднике», как и в «Ромео и Джульетте», конфликт из сферы контраста внешних ситуаций перемещается на более глубинный, психологический уровень, будучи связан с диалектикой понятий «личная свобода – законы общества», «судьба маленького человека – интересы государства». Тесно переплетенные в литературном сочинении социум и личная драма в хореографическом плане стыкуются лишь внешне, опираясь на различные, подчас в корне противоположные средства выражения: социум связан со сферой «танцевального», личная драма – «пластического». Поясним это на примерах.

Характеристика внешней среды – обстановки быта, эпохи осуществлялась в пластической и хореографической драмах весьма традиционно – через *дивертисменты*, составлявшие суть «бальных» актов в балетах как К. В. Глюка, так и П. Чайковского («Лебединое озеро»),

I и III д.; «Спящая красавица» I д.; «Щелкунчик» I д.). Эта традиция сохраняется и в сочинениях советской эпохи. Характеризуя каждую из противопоставляемых сторон, композиторы тонко воссоздают звуковой образ народных танцев, даже не прибегая к фольклорным первоисточникам. В большинстве образцов прослеживается опора на общепринятые жанрово-ритмические формулы вальса, польки, гавота, марша, что более отчетливо ощутимо в европейских фрагментах и несколько завуалировано в восточных (ср.: «Бахчисарайский фонтан» – «польский» и «татарский» акты – I д. и II д.; «Кавказский пленник» – I акт «Кавказ» и II акт «Петербург»). Неизменной для танцевальных номеров является периодичность, повторность мотивов, регулярность акцентов, ясность мелодико-гармонического рисунка. Весьма редки, в виде исключения, нарушения квадратности структуры, подобно тому, какое содержится в «Танце черкесских девушек» («Кавказский пленник», I д.) – **A** (4+4+7) **B** (3+5+2) **A₁** (4+4+7). Не новы и типы форм: преобладают трехчастные, рондальные и контрастно-составные (в массовых эпизодах).

В танцевальном отношении данные фрагменты решены средствами балетной классики и характерного танца, о чем свидетельствуют и традиционные обозначения – *выход*, *Adagio*, *вариация*, *кода* («Кавказский пленник», II д.; «Медный всадник», № 8, № 30 «Вариация Евгения», № 31 «Вариация Параша», № 32 «Кода-вальс» и др.). Обращает на себя внимание и стремление к цельности структуры при внешней разрозненности ее частей. Так, во II акте «Кавказского пленника» разделенные друг с другом эпизоды образуют на музыкальном и хореографическом уровнях традиционное академическое *Pas de deux*, причем повторяется эта структура дважды. Это доказывает, что несмотря на усиление в драмбалетах театральной драматургии, роли сюжетного развития – значимых признаков «пластического», ген «танцевального» сохранял свою жизнеспособность.

Стремлением уйти от академических балетных форм, завуалировать их присутствие путем введения образных названий номеров руководило желание постановщиков каким-то образом обновить эстетику хореодрамы, ее традиционную хореографическую канву, обладающую устойчивой инерцией сохранения типизированных схем и шаблонов;

подчинить танец логике сюжетного развития. Между тем, изъятые внешне, эти схемы продолжали действовать на уровне внутренней организации материала, указывая на прочные позиции «танцевального» в рамках пластической драмы. При этом показательно, что избегая подчас обозначения *Adagio* (центрального лирического раздела *Pas de deux*), постановщики оставляют в неприкосновенности *Вариацию*, трактуя ее как технически блестящее соло с соответствующим хореографическим и музыкальным наполнением. Противоположностью *Вариации* становятся танцевальные портреты героев, *танцевально-пластические монологи*, раскрывающие их психологическое состояние. Для советских *драмбалетов* было типичным наделять главных действующих лиц такой двойной характеристикой. Насколько по-разному решены две эти формы можно судить, сравнив следующие фрагменты: Вариацию Марии (I д.) и ее «Элегию», Сцену (III д.) из «Бахчисарайского фонтана»; два Танца Заремы, ее партию в *Adagio* с Гиреем (II д.) и Сцену Заремы и Марии (III д.); Марш Гирея (II д.) и Сцену с его участием (IV д.) в том же балете. Аналогична ситуация и в «Кавказском пленнике»: мужской вариации (II д.) и Танцу Черкешенки (I д.) противостоят сцены из I и III д. («Пленник», «Черкешенка»), содержащие пластические характеристики героев. В «Медном всаднике»: № 30 – «Вариация Евгения», которой предшествовал «портрет» героя – № 18 «Евгений»; № 31 «Вариация Параша» – № 19 «Параша». Данный принцип действует и в «Ромео и Джульетте»: № 20 «Вариация Ромео» – № 2 «Ромео»; № 10 «Джульетта-девочка» – № 14 «Вариация Джульетты» и т.д.

Разделяя *вариацию* и *монологи* на смысловом уровне, композиторы используют и различные способы организации музыкального материала. В противовес танцевальным ариям «портреты» героев не симметричны по форме. Привычную трехчастность сменяет индивидуальная в каждом конкретном случае композиция. Так, в № 18 «Евгений» и № 19 «Параша» из «Медного всадника» можно наблюдать двукратное варьированное повторение периода. При этом форма целого оказывается разомкнутой – отсутствует заключительный каданс, что продиктовано сценической ситуацией и предполагает естественное перетекание одного фрагмента в другой. Признаки сразу двух форм – рондо и концентрической – присутствуют в «Элегии» Марии из III д.

«Бахчисарайского фонтана» – **АВАСВ₁А**. Предшествующая «Элегии» сцена, еще один монолог Марии, строится как контрастно-составная композиция, в которой первые два раздела (в общей сложности их четыре) проводят к тому же вариационный принцип. «Портреты» также отличаются богатством мелодического содержания. Если в вариациях даже выразительные мелодии, скованные жанрово, дробятся до роли «мотивчиков», то в эпизодах пластических доминируют темы широкого дыхания, нередко играющие в музыкальной драматургии значительную роль, подобную лейтмотивам. Все это свидетельствует об особой роли *пластических монологов*, направленных на показ внутреннего состояния героя, его поступков и потому продвигающих сюжет, связывающих события, отдаленные друг от друга, в отличие от *вариации*, останавливавшей театральное действие.

Представляя два разных подхода, *вариация* и *танец-портрет (пластический монолог)* испытали значительное взаимовлияние. Уже в «Ромео и Джульетте» наметилась тенденция, которая станет определяющей для поздних сочинений композитора, – смешение признаков двух форм. Яркий пример – «Вариация Джульетты» (№ 14), в которой контрастно-составная форма, показательная для пластических эпизодов, сопряжена с постепенным усилением в музыке танцевальности. У Прокофьева можно видеть и привнесение в портретные характеристики черт симметрии, метрической регулярности, ритмической упорядоченности и даже квадратности – признаков «танцевального» («Джульетта-девочка», «Ромео»).

Значительные изменения претерпели в *драмбалете* и ансамблевые фрагменты, в первую очередь, *дуэты*. Особенностью жанра становится вытеснение примерно с середины спектакля дивертисментных номеров и традиционных балетных схем сценами и ансамблями лирического склада, что шире объясняется переключением действия с внешнего на внутренний – психологический, план. Так развивается драматургия в «Ромео и Джульетте», «Бахчисарайском фонтане», «Медном всаднике» и, в несколько измененном виде, в «Кавказском пленнике»¹. Сгущенность лирических эпизодов, узловых моментов развития наделяла многоактные драмбалеты чертами камерности, монодрамы. Логика

¹ Изменения связаны с неожиданным вторжением экспозиции русского войска в развитие любовной темы Пленника и Черкешенки (IV д.).

целенаправленного движения к концу, а также выявление в динамических ситуациях психологического подтекста стали причиной распространения таких разновидностей ансамблей, как *дуэт-сцена* и *дуэт, в обратной перспективе воссоздающий форму Pas de deux*. Примерами первых («отанцованного» действия или, другими словами, действенного танца) можно считать Сцену Марии и Гирея, Сцену Марии и Заремы («Бахчисарайский фонтан», III д.); Сцену расставания Евгения и Параши («Медный всадник», № № 33-34); Сцену у балкона и «Любовный танец» («Ромео и Джульетта»). Прием «обратной перспективы» представлен в «Ромео и Джульетте» – Вариации героев (№ № 14, 20), предшествующие их *Adagio* (№ 21). В «Медном всаднике» – портреты героев также предваряют лирический дуэт (№ № 18-20).

Подчинение хореографических форм логике сюжетного развития, перипетиям драмы, сыграло положительную роль в перспективе дальнейшего движения хореографии к свободной пластике. Однако четкое разграничение в *драмбалете* дивертисментной и лирико-драматической частей не могло привести к сближению их музыкальных характеристик: разница «танцевального» и «пластического» в музыке прочитывалась слишком ясно. Это усугублялось и традиционной системой работы над клавиром, согласно которой сочинение музыки производилось по заранее установленному хореографом плану, с четким указанием не только характера номеров, но и количества тактов. Не каждому композитору удалось добиться целостности музыкальной драматургии, свободной от дробления на подчеркнуто дансанные номера, особенно режущие слух привычными вальсовыми формулами на фоне искусственно-сложного симфонического развития лирических эпизодов. Преодолеть эти противоречия в большей мере смог, пожалуй, С. Прокофьев, обладавший природным ощущением пластичности музыки. Не оправдал жанр *драмбалета* и надежд, возлагавшихся на него балетмейстерами. Опора на традиционный язык хореографии в танцевальных номерах и музыкально-ритмизованную пантомиму в лирических и действенных эпизодах не способствовала связности элементов в единое целое. В очередной раз эксперименты в области *драмбалета* доказали необходимость поиска альтернативы канону через радикальный пересмотр всей системы выразительных средств хореоспектакля: бóльшим привлечением музыки

симфонического склада в совокупности с пересмотром художественно-выразительных задач классической хореографии.

Список использованной литературы

1. Бочарникова Е. В. Захаров Ростислав Владимирович / Е. В. Бочарникова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 210-211.
2. Добровольская Г. Н. Якобсон Леонид Вениаминович / Г. Н. Добровольская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 611-612.
3. Захаров Р. *Искусство балетмейстера* / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 235 с.
4. Клейменова М. С. Лавровский Леонид Михайлович / М. С. Клейменова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 288-289.
5. Красовская В. М. Голейзовский Касьян Ярославич / В. М. Красовская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 150-151.
6. Лопухов, Федор Васильевич. [Электронный ресурс] / Ф. Лопухов. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>, свободный. — Загл. с экрана.
7. Паппе В. Вайнонен Василий Иванович / В. Паппе // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
8. Фореггер Николай Михайлович // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 550 с.

УДК 78.071.1 (470)

Елена Зинькевич

ПЕРВЫЙ «ЛИР» ШОСТАКОВИЧА

Статья посвящена малоизвестному произведению Д. Шостаковича – его музыке к спектаклю «Король Лир» в постановке Г. Козинцева (1941, Большой драматический театр, Ленинград). В основе работы – рукописи (партитура и клавиш), хранящиеся в Архиве Д. Д. Шостаковича, и отклики прессы на спектакль. Анализ музыкальных материалов позволяет понять концепцию произведения и взгляд Д. Шостаковича на драматургию В. Шекспира.

Ключевые слова: Шостакович, Шекспир, «Король Лир», музыка к спектаклю.