

**Бодина-Дячок Виктория.** Авторское посвящение музыкального произведения: взгляд в историю. В статье рассмотрено посвящение художественного произведения как феномен культуры и явление творческой биографии автора сквозь зеркало истории; очерчивается эволюция посвящений в творческой биографии композиторов – от прагматичных посвящений XVII–XVIII ст. до дружеских посланий в искусстве XIX ст. Для композиторов романтической эпохи посвящение стало органичной составляющей творческого процесса. Их посвящения связаны с самыми разнообразными жизненными событиями. Это дает возможность исследовать творческие биографии композиторов в частности по авторским посвящениям.

**Ключевые слова:** авторское посвящение, историко-культурное явление, творческая биография.

**Bodina-Diachok Victoriya.** Author's dedication of a piece of music: a view of history. The article describes authors' dedication to work of art as a cultural phenomenon as well as a perspective of their historically reflected biography. Composers' passion for their creations is highlighted extensively, including works that address «social status» issues found during the course of XVIIth–XVIIIth centuries, along with general issues found in culture of XIXth century. The dedication has become a natural part of creative process for composers of the Romanticism. Their devotions are associated with variety of life events, mostly of biographical origin. This enables to explore the creative composers biographies, particularly author's dedication.

**Key words:** author's dedication, historical and cultural phenomenon, creative biography.

*Анна Герасимова*

### ОТ «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ» - ДО «ПАГАНИНИ»: БАЛЕТНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

«Тонкие властительные связи» инициирующие появление первичного представления о будущем произведении, как и сам феномен творчества, являются тайной *par excellence*. Как, когда и в силу каких обстоятельств «внутренний пейзаж»<sup>1</sup> художника вдруг отзывается на тайный импульс – известно единственно ему. Однако иногда остаются некоторые свидетельства – явные отзвуки и скрытые знаки, позволяющие

---

<sup>1</sup> Выражение К. А. Дебюсси.

в известной степени реставрировать некоторые детали, а возможно – даже и более крупные фрагменты.

При всей исследованности жизненного пути С. Рахманинова и тщательном изучении *магистральных* путей его творчества, в силу тех или иных причин корреляция последнего с современной ему балетной парадигмой не представлялась приоритетной сферой освоения. Беглое упоминание о данном вопросе находим у Ю. Келдыша, согласно которому, «интерес к балетному жанру у Рахманинова возник под несомненным влиянием успеха дягилевских спектаклей в Париже и новых творческих тенденций, проявляющихся в музыке балетов Стравинского и Прокофьева» [4, с. 399]. Авторитетный исследователь эпохи Серебряного века Т. Левая творчество Рахманинова с основополагающими явлениями в области балетного театра вовсе не соотносит [5]. Таким образом, **актуальность** данной статьи определяется необходимостью существенного уточнения и переосмысления некоторых фактов биографии, творческих и личностных связей, с **целью** достижения новых уровней понимания творческого наследия композитора.

Предпосылки понимания балета как вида искусства будущей композитор получил еще в детстве – благодаря Н. Звереву, который тщательно следил за тем, чтобы его воспитанники получали не только качественные уроки фортепианной игры, но чтобы их общий кругозор неизменно расширялся и обогащался новыми впечатлениями. Благодаря этому, по свидетельству Рахманинова, он, как и его товарищи по классу, не пропускал ни одной премьеры «ни в Малом, ни в Большом театрах» и посещал все спектакли с участием приезжих гастролеров [9, с. 31–32].

Несмотря на отсутствие прямых упоминаний, и конкретных указаний на те или иные балетные спектакли, однако, логично предположить, что он видел, по меньшей мере, некоторые из балетов, премьерные спектакли которых проходили в Москве. Так, думается, С. Рахманинов, безмерно почитая П. Чайковского, близкого друга и частого гостя Н. Зверева, скорее всего присутствовал на премьере «Спящей красавицы» (1890), которой суждено было перевернуть всю историю балета. Позже (в 1900 г.) балетмейстерами И. Хлюстиным и А. Горским в Большом театре осуществлена постановка «Раймонды» А. Глазунова, творчество которого, как известно, очень ценил. Весьма вероятно, что этот балет, написанный «сочными, полновзвучными мазками вне чисто колористических заданий, с положенными друг на друга слоями тонов и густыми драпировками гармоний», что в целом свойственно манере письма Глазунова, был в числе произведений, увиденных Рахманиновым [1, с. 53]. Наряду с премьерными, были еще и традицион-

ные репертуарные произведения, среди которых в это время значатся «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. Чайковского, «Испытания Дамиса» А. Глазунова (1900) (очаровательная стилизация эпохи Камарго, «в нежном завуалированном декоративном обрамлении во вкусе школы Ватто») дивертисментная «Арлекинада» Р. Дриго, «Сильвия» Л. Делиба и др. [1, с. 25].

Да и вся «среда обитания», все окружение композитора резонирует с современной ему балетной культурой. Так, например, одну из сестер Скалон – Людмилу Дмитриевну – он дразнил Цукиной Дмитриевной. Прозвище возникло путем трансформации имени Вирджинии Цукки (1847–1930), знаменитой балерины, которая первой из плеяды выдающихся танцовщиц-иностранок приехала с небольшой труппой в Петербург летом 1885 года. Ее гастролы на летних сценах прошли успешно и осенью балерину пригласили в Мариинский театр. Сатины были с нею близко знакомы, она бывала в их доме. Из воспоминаний все той же Людмилы Дмитриевны известно, что виделись они и позже – в 1891 г. в Милане, куда семья Сатиных приезжала для лечения Веры Дмитриевны, страдавшей пороком сердца и суставным ревматизмом [2, с. 255]. Вероятно, именно Людмила Дмитриевна была особо страстной поклонницей таланта Цукки, за что и удостоилась прозвища. Отметим, что и сам Рахманинов вполне мог присутствовать на постановках с ее участием – она выступала на сценах Петербурга и Москвы в течение 10 лет.

Тогда же, в 1890 г., через посредничество А. Зилоти молодому Рахманинову П. Чайковский поручает сделать четырехручное фортепианное переложение двухручного клавирасцуга «Спящей красавицы», премьера которой состоялась годом раньше. Результат не оправдал ожиданий П. Чайковского, переложение ему не понравилось. В письме А. Зилоти от 14 июня 1891 г. он указывает на два недостатка выполненной работы: «отсутствие смелости, мастерства, инициативы, слишком рабское подчинение авторитету композитора, вследствие чего нет силы и блеска» и «Слишком заметно, что автор переложения в 4 руки делал его с двухручного клавирасцуга, а не с партитуры. Многих подробностей, поневоле пропущенных в клавирасцуге, но совершенно, удобных и возможных для 4-х рук нет» [10, с. 508–509]. «Однако справедливость требует сказать, что твой кузен отнесся к делу очень старательно, вследствие чего многие места вышли легко и удобно» – словно спохватившись, добавляет Чайковский [10, с. 508–509].

В данном же случае обстоятельства осложнялись еще и тем фактом, что молодой композитор, очевидно, понимал всю справедливость выдвинутых против его работы «обвинений», которые должны были казаться ему тем

более тяжкими, так как он не только не оправдал оказанного ему доверия, но еще и поставил в неловкое положение двух людей – А. Зилоти, поручившегося за него перед Чайковским (которого он уверял в том, что «публика будет очень довольна этим переложением: очень легко и удобно сделано») и самого Чайковского перед его издателем, П. Юргенсоном [10, с. 500].

Несмотря на не вполне удачный опыт взаимодействия со «Спящей красавицей», уже в 1891 г. Рахманинов в некоторой мере обращается к жанру балета при написании танцевального дивертисмента в «Алеко». Бесспорно, здесь присутствовал еще элемент подражательности (вполне понятной у молодого композитора), обнаруживая ряд образцов, включающий характерные польские танцы «Жизни за царя», насквозь балетное третье действие «Руслана и Людмилы», половецкие пляски «Князя Игоря», чувственную роскошь пластики «Шехерезады».

О том факте, что Рахманинов знал и исполнял балетную музыку своего времени, свидетельствует следующая колоритная зарисовка, которую приводит в воспоминаниях Оскар фон Риземан: «К концу июля (1898 года) вернулась из Италии служившая в Частной опере балерина Иоле Торнаги – невеста Шаляпина, и через неделю в соседней сельской церкви была совершена церемония бракосочетания. Рахманинов был шафером, а затем принял активное участие в свадебном веселье: вечером, на дружеском пиру играл танцы из балета Чайковского «Щелкунчик» [9, с. 87]. В связи с этим стоит отметить, что выбор музыкального сопровождения для танцев во время «свадебного веселья» весьма симптоматичен: как известно, произведения Чайковского были не только любимыми *танцами*, примерами музыкальных произведений чисто прикладного характера, но и образцом для подражания как необходимого и важного этапа поиска собственного стиля.

Взаимодействие с балетным жанром не прекращалось и в бытность Рахманинова дирижером. В частности, в сентябре 1904 г., перед постановкой оперы под управлением С. Рахманинова, была создана т. н. «глинкинская комиссия», в которую входили музыканты, критики, искусствоведы и театральные деятели. Их целью был пересмотр ряда спорных интерпретаций оперы, попытка избежать в новой постановке сложившихся традиций и штампов. Как следствие, в польской картине мазурка была восстановлена в первоначальном виде, вальс, который до этого попросту пропускали, возвратился на свое место и составил необходимый контраст в музыкальном развитии сцены [12, с. 187]. Отметим также и пристальное внимание, с которым композитор относился к балетным эпизодам в операх, что могло стать причиной ситуаций даже

трагикомических. «Однажды, когда я репетировал оперу «Жизнь за царя», где имеющийся один танец я хотел сделать пианиссимо, мое внимание обратилось к чрезмерному звяканью шпор у танцующего балета, заглушавших оркестр. Я остановил оркестр и попросил режиссера избавить меня от этих шпор, на что он ответил, что полякам-военным быть без шпор никак не полагается. Пришлось послать отношение в Кантору императорских театров, откуда пришла письменная резолюция: „Шпоры в таком-то номере балета снять”» [10, с. 59].

Интересно, что говоря об общем художественном уровне спектаклей, которыми ему доводилось руководить, композитор в качестве примера выбирает все ту же оперу: «представьте себе какую-либо оперу, например, «Жизнь за царя». Второе действие оперы открывается балом у польского магната, где под звуки полонеза на сцену выходят от 50 до 60 пар императорского балета... И как выходят! Как танцуют!» [10, с. 58]

Непосредственная связь с балетным искусством своего времени выразилась, в том числе, и через общение с М. Фокиным. Начало будущим отношениям было положено письмом С. Рахманинова брату и наставнику Александру Зилоти (1 ноября 1914 года, Москва), в котором он просит его познакомить его с Михаилом Фокиным. В том, что Рахманинов хотел бы работать именно с Фокиным, нет ничего удивительного: к 1913 году тот стал одной из ключевых фигур «Русских сезонов». Однако знакомство с Фокиным в означенный период не состоялось, а либретто для будущего балета было написано Касьяном Голейзовским (1892–1970), который предоставил композитору текст «экзотической сюиты» «Скифы». Постановка предполагалась в Большом театре, и осуществить ее планировал балетмейстер-новатор Александр Горский (1871–1924). Как видим, тематика будущего балета весьма показательна для своего времени, ведь совсем недавно состоялась премьера «Весны священной» (1913), а уже 1914 г. С. Прокофьев получает заказ на балет из жизни скифов для очередного парижского «сезона». Как утверждает Голейзовский, Рахманинов написал значительную часть музыки для предполагаемого балета, однако произведение так и не было завершено, хоть композитор и использовал фрагменты написанной для него музыки через много лет в «Симфонических танцах» [4, с. 399].

В 1916 г. композитора снова искушает написание балета – на этот раз предложение, которое исходит от знаменитого режиссера Владимира Мейерхольда и балетмейстера Михаила Мордкина, причем перспектива настолько увлекла Рахманинова, что он попросил

Мариэтту Шагинян найти для него подходящий сюжет [2, с. 163]. Поэтесса предложила ему три сюжета из сказок Г. К. Андерсена, однако «<...> из этого так ничего и не вышло, может быть, потому, что я дала ему, в сущности, только комментарии и раскрытие образов основных действующих лиц, а не либретто, которое, вероятно, и было ему нужно» [2, с. 164].

Неоспоримым свидетельством неизменного интереса к балетному жанру становится посещение Рахманиновым парижской премьеры дягилевского балета, о чем он сообщает в письме 30 мая 1929 г. своему другу и его жене, Е. И. и Е. К. Сомовым. «В Париже я совсем закрутился. Ну, на то и Париж! Увлекался французским театром. Видел четыре французских пьесы, был на открытии Дягилевского балета, видел русскую оперу, и был бесчисленное число раз в разных кафе и кабаках» [11, с. 255]

Какой балет мог видеть Рахманинов в Париже? Традиционно, открытие сезона означало премьеру нового произведения. В 1929 г. таким спектаклем стал «Блудный сын» С. Прокофьева, премьера которого состоялась в Театре Сары Бернар 21 мая (сценография – Б. Кохно, балетмейстер – Дж. Баланчин, художник – Ж. Руо, дирижировал премьерой автор, в главной роли – С. Лифарь), тогда как в первом отделении «звучал» «Лис» (1922) И. Стравинского<sup>1</sup>.

Факт присутствия Рахманинова отмечает в своем дневнике и сам Прокофьев, уточняя, что композитор сидел в первом ряду, в двух креслах от его дирижерского пульта. После премьеры, как документирует автор, «на лестнице встретил Рахманинова, подошёл к нему, взял под руку и спросил, как ему понравилось. Он ответил ласково: „Очень многое, особенно начало второй картины (конец первого номера или начало второго?) и самый конец”» [8, с. 705].

Отметим, что премьере сезона 1929 г. предшествовали крайне неблагоприятные обстоятельства. «Блудный сын» – Сергей Лифарь находился в состоянии конфликта с хореографическим текстом Баланчина, «не чувствовал» роли, вследствие чего спектакль оказался на грани срыва [6, с. 562]. Пластический стиль Баланчина, излагавшего сюжет евангельской притчи средствами акробатики, эксцентрики и абсурда<sup>2</sup>, не был близок и Прокофьеву; отдельные «телодвижения» он находил откровенно неприемлемыми [8, с. 703–704]. Сам Дягилев планировал дебютировать в роли осветителя: как утверждает В. Гаевский, для спектакля он задумал «комбинацию декоративных и световых эффектов»,

<sup>1</sup> Впоследствии получивший название «Байка про лису, петуха, кота да барана».

<sup>2</sup> Именно так определяет пластические средства, характерные для данного балета, критик Вадим Гаевский [3, с. 182].

однако приступ диабета помешал ему осуществить замысел [3, с. 184].

Никто не предполагал, что сезон окажется последним – следующего приступа Дягилев не пережил; с его смертью прекратили свое существование и «Русские сезоны в Париже».

Отсюда – немногословность Рахманинова в процитированном письме. Его симпатия эпатажирующему хореографическому языку Баланчина, (выстроившего балет на контрасте драматизма пантомимной партии главного героя, фоном которому служат акробатические трюки кордебалета), маловероятна. Однако думается, что, несмотря на существенные различия в эстетических установках и мироощущении, в своем ответе Прокофьеву Рахманинов искретен: проникновенная лирика некоторых эпизодов балета – предвосхищение специфической пластики прокофьевского позднего мелодизма – вполне могла ему импонировать. Безусловно, близким ему был и сюжет – десятилетием позже, словно развивая и переосмысливая его, Рахманинов, наконец, осуществляет свою мечту о собственном балете – в соавторстве с М. Фокиным возникает его балет «Паганини»<sup>1</sup>. Параллель (и даже некое подобие подспудного диалога) с «Блудным сыном» просматривается здесь весьма отчетливо: очевидно Фокин также пристально следил за всеми новшествами хореографических концепций Баланчина.

Довольно разные по стилистике, два балета оказываются объединёнными общей темой – ухода или изгнанничества, актуальной для каждого из авторов. Решенные в камерном плане, оба они минималистичны и интроспективны – предельная концентрированность средств просматривается на всех уровнях целого. Иносказательности притчи соответствует явная аллегоричность в трактовке легенды о Паганини, спокойная холодность оттенков фиолетового в декорациях и костюмах Жоржа Руо перекликается с преобладающей монохромностью условных героев-типажей Фокина-Рахманинова. Визуальный ряд «Паганини» неизбежно порождает ассоциации с белотюниковой «Шопенианой» и «Умирающим лебедем», что указывают на ретроспективный характер и ностальгическую доминанту в прочтении известного сюжета. Кроме того, очевидно, для Фокина балет стал своего рода творческим реваншем – в свое время незаслуженно отвергнутый Дягилевым, он ставит «Паганини» в стилистике первых – триумфальных – «сезонов», как будто снова доказывая собственную художественную своевременность и состоятельность.

---

<sup>1</sup> Музыкальной составляющей балета стала «Рапсодия на тему Паганини», сценарий – С. Рахманинова и М. Фокина, балетмейстер – М. Фокин, оформление С. Судейкина. Премьера – Лондон, 30 июня 1939 г., труппа «Русский балет де Базиля».

Закономерно, що Фокин надіявся на подальше розвиток столь удачно сложившогося співробітництва, однак його задумкам уже не судилося було здійснитися. Рахманінов же продовжить роздумувати над темою трагічної незахищеності митця в «Симфонічних танцях» – монументальному реквіємі по епоху і прожитим життям.

1. Асаф'єв Б. О балеті. Л.: Музика, 1974. 296 с.
2. Воспоминания о Рахманинове: В 2-х т. М.: Музгиз, 1962. Том 2. 540 с.
3. Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. 383 с.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : монография. М.: Музыка, 1991. 166 с.
6. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 590 с.
7. Пастори Ж.-П. Ренессанс русского балета. М.: Паулсен, 2015. 150 с.
8. Прокофьев С. Дневник: В 2-х т. Париж: sprkfv, 2002. Том 2. 866 с.
9. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010 248 с., ил.
10. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. М.: Советский композитор, 1978. Том 1. 648 с.
11. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. М.: Советский композитор, 1980. Том 2. 584 с.
12. Яковлев В. Рахманинов-дирижер//С.В. Рахманинов: сб. статей и материалов под редакцией Т. Цытович. М.-Л.: Музгиз, 1947. С. 176–193.

**Герасимова Ганна. Від «Сплячої красуні» – до «Паганіні»: балетні мотиви у творчій біографії Сергія Рахманінова.** Стаття присвячена побутуванню балетного жанру в творчій спадщині Сергія Рахманінова, розглянуті творчі зв'язки і впливи, з точки зору включеності композитора в художній контекст епохи.

**Ключові слова:** С. Рахманінов, балетний театр Росії, «Російські сезони», М. Фокин, балет «Паганіні».

**Герасимова Анна. От «Спящей красавицы» – до «Паганини»: балетные мотивы в творческой биографии Сергея Рахманинова.** Статья посвящена бытованию балетного жанра в творческом наследии Сергея Рахманинова, рассмотрены творческие связи и влияния, с точки зрения включенности композитора в художественный контекст эпохи.

**Ключевые слова:** С. Рахманинов, балетный театр России, «Русские сезоны», М. Фокин, балет «Паганини».

**Herasymova Hanna. From «Sleeping Beauty» – to «Paganini»: ballet motives in the creative biography of Sergei Rachmaninoff.** The article is focused on the various manifestations of the ballet genre in the heritage of Sergei Rachmaninoff, to the creative connections and influences, the composer's



involvement in the event context of the epoch.

**Key words:** S. Rachmaninoff, ballet theater of Russia, «The Ballets Russes», M. Fokin, ballet «Paganini».

*Лю Нань*

**ТЕМПОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ МУЗИКАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ ПЕСЕН  
М. МУСОРГСЬКОГО І НЕКОТОРІ ЗАДАЧІ  
ІСПОЛНИТЕЛЬСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИМЕРІ  
«КОЛЫБЕЛЬНОЇ» ІЗ ЦИКЛА «ПЕСНИ І ПЛЯСКИ СМЕРТІ»)**

*Актуальність теми.* Унікальність творчості і особистості М. Мусоргського – общепризнаний факт. Вона проявляється во всем: в його долі, характері і поступках; в мироощуванні, мировоззренні і релігії; в письмений і усній словесній мові; в художественних і наукових інтересах, в виборі необыкновенних тем, сюжетів і персонажів музикально-драматических произведений, в новаторському музикальному мові і стилі.

Все ці сторони і властивості обуславлюють своеобразную і неісчерпаемо багату музикально-поетическую систему композитора, о которой уже написаны «горы» научно-исследовательских і публицистических работ. Однако интерес любителей искусства і музыкантов-профессионалов к творчеству і личности М. Мусоргського ніскільки не ослабеває. Напротив, в зв'язі з бурним процесом глобалізації к музиці композитора приобщається все більш широкий круг людей во всем мире. Естественно, что разные народы в разные исторические периоды по-своему воспринимают і понимают творчество Мусоргського, выделяют і ценят разные свойства его произведений. Поэтому в музыкознании время от времени происходят основательные переоценки творческого наследия композитора. Так, например, закономерным явлением стало появление в украинском музыкознании последних трех десятилетий оригинальных научных интерпретаций музикально-поетического содержания творчества М. Мусоргського в исследованиях С. Тышко і представителей его научной школы, в работах Е. Зинкевич, О. Соломоновой, М. Черкашиной. Эти новые интерпретации существенно дополняют і развивают обширную историческую і музикально-критическую литературу о композиторе і его произведениях (труды Дж. Абрахама, Б. Асафьева, Г. Бакаевой, Р. Берченко, Д. Брауна, О. Василенко, А. Васильевой, В. Васиной-Гроссман, Н. Вышинской, Г. Головинского, М. Кальвокоресси, В. Каратыгина, Ю. Келдыша, Е. Левашева, А. Оголевца, П. Соловьевой, В. Стасова,