

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

ОБРАЗ САЛОМЕИ И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ НАЧАЛА XX ВЕКА

Хазиева Д. З.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматриваются образы Саломеи в творчестве Иды Рубинштейн, Александра Глазунова, Михаила Фокина, Флорана Шмитта, Бориса Романова, Рихарда Штрауса и Касьяна Голейзовского. В начале XX века ими создается образ Саломеи как невероятно красивой и обольстительной танцовщицы. Саломея — символ роковой женщины новой эпохи, который притягивает к себе разных мастеров театра возможностью воплотить его новыми хореографическими, музыкальными и сценическими средствами.

Ключевые слова: Саломея, И. Рубинштейн, А. Глазунов, М. Фокин, Ф. Шмитт, Б. Романов, Р. Штраус, К. Голейзовский, хореография и музыка.

IMAGE OF SALOME AND ITS REALIZATION IN THE BALLET PRODUCTIONS OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Khazieva D. Z.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article discusses the image of Salome, that was implemented in the works of Ida Rubinstein, Alexander Glazunov, Mikhail Fokin, Florent Schmitt, Boris Romanov, Richard Strauss, Kasian Goleizovsky and others. At the beginning of the twentieth century, Salome is treated as an image of an incredibly beautiful and seductive dancer, as a symbol of the fatal woman of the new era, that attracts various theater masters with the opportunity to embody it with new choreographic, musical and stage means.

Keywords: Salome, I. Rubinstein, A. Glazunov, M. Fokin, F. Shmitte, B. Romanov, R. Strauss, K. Goleizovsky, choreography and music.

Статья посвящена образу Саломеи и его претворению в балетном театре начала XX века. Впервые рассматриваются оригинальные

постановки М. Фокина, Б. Романова и К. Голейзовского в рамках одного периода, осуществленные на музыкальном материале А. Глазунова, Ф. Шмитта и Р. Штрауса. Впервые сделана попытка выявить музыкально-хореографические особенности этих представлений.

В истории искусств легенда о Саломее неоднократно была претворена в самых разных произведениях от Средневековья до сегодняшних дней. В живописи художники разных времен и стилей воплощали образ Саломеи: С. Боттичелли, А. Дюрер, В. Тициан, Х. Рембрандт, М. Караваджо, Г. Моро, Г. Климт, Э. Мунк, О. Бердсли, Б. Луни и другие (рис. 1).



Рис. 1. Саломея с головой св. Иоанна Крестителя. Б. Луни

В литературе во второй половине XIX века к библейской легенде об убийстве Иоанна Крестителя царем Иродом обратились А. Малларме, Г. Флобер, О. Уайльд. В конце XIX — начале XX века эта драма была претворена в операх «Иродиада» Ж. Массне (1881), «Саломея» Р. Штрауса (1906).

Всеобщее увлечение образом Саломеи в России (рис. 2) началось в 1904 году, когда была опубликована одноименная трагедия О. Уайльда «Саломея» (в переводе К. Бальмонта). В своем произведении он, опира-

ясь на библейскую историю, переосмыслил этот сюжет, сделал Саломею главной героиней, а чтобы усилить драматизм повествования, наделил ее любовью к пророку Иоанну Крестителю. Уайльдовская трактовка Саломеи как рокового, пленительного образа становится эстетическим идеалом новой эпохи для многих творцов начала XX века.



Рис. 2. Эскиз костюма Саломеи Л. Бакста к пьесе О. Уайльда

Первоначально образ Саломеи привлекал драматические театры. В 1907–1908 годах планировалось поставить трагедию в Московском художественном, а после и в других театрах, включая провинциальные.

Эти постановки не состоялись из-за запрета цензуры, но некоторые театры осуществили сокращенный вариант пьесы под названием «Танец семи покрывал». Так, в 1908 году по желанию танцовщицы-любительницы И. Рубинштейн готовилась театральная постановка «Саломея» по трагедии Уайльда под руководством В. Мейерхольда. Танцы должен был поставить М. Фокин, сочинить музыку — А. Глазунов, оформить спектакль — Л. Бакст. Но этот замысел авторы не осуществили из-за запрета цензуры. Лишь одна сцена («Танец семи покрывал») в исполнении И. Рубинштейн была представлена публике 21 декабря 1908 года. Этот танец был задуман как сцена с живописным оформлением. Кроме Саломеи в ней должны были участвовать царь Ирод, Иродиада, народ и римские воины.

Вот как описывал эту постановку А. Глазунов: «Репетиция в Большом зале Консерватории прошла блестяще, но тут вмешалась цензура и полиция. Почему-то уничтожили трон Ирода и весь задуманный Мейерхольдом план действия. На самом спектакле Ирод с женою стояли где-то около кулис, так как трон был убран; тем не менее, спектакль и в искаженном виде произвел впечатление» [1].

Для этой постановки Глазунов написал два номера — «Вступление» и «Танец Саломеи». Первый номер был небольшим и представлял собой мимическую сцену. «Танец Саломеи» — развернутый номер с ярко выраженным восточным характером, построен на одной теме, которая свободно варьируется и достигает в ходе своего развития экзотической напряженности звучания (рис. 3):



Рис. 3. Нотный пример

Во время исполнения танца демонстрировались тяжелые, невероятно красочные, редчайшего цвета и рисунка парчовые покрывала. В конце номера на танцовщице оставалось лишь одно прозрачное голубое покрывало, сплошь украшенное рядами цветных бус. Это не было эротизмом в современном понимании, но для начала XX века это стало крайне неожиданным и рискованным решением.

В этом Танце М. Фокин опирался на пантомиму, которая не только наиболее подходила для исполнительницы не получившей балетного образования, но и отображала поиски хореографа в этой сфере, которая приобрела у него особую зрелищность и выразительность. Он стремился с помощью движений, жестов, отвечающих эпохе и стилю, раскрыть характер персонажа.

Отзывы на постановку были крайне противоречивыми. Большинство современников отмечали, что внешний облик И. Рубинштейн не соответствовал образу из трагедии Уайльда, а хореографическое решение танца не соответствовало музыкальному развитию этого номера: Фокин не сумел свести воедино музыку с угловатой, интересной только в статике, пластикой исполнительницы. М. Фокин, возможно, считал «Танец с семью покрывалами» все же удачным, поэтому и перенес его, как и костюм Саломеи, созданный Л. Бакстом, в балет «Египетские ночи», и из-за цензуры превратил Саломею в Клеопатру (1909).

В 1910-е годы образ Саломеи проникает и в балетный театр. В 1913 году в «Русских сезонах» С. П. Дягилева был поставлен балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта начинающим балетмейстером Б. Г. Романовым. Это произведение опиралось на поэму французского поэта Р. Юмьера. Его трактовка этого сюжета была очень близка библейской. Начиналось действие с празднования дня рождения Ирода, на котором исполняла свой танец юная Саломея. Царь, очарованный искусством девушки, готов был исполнить любое ее желание; принцесса попросила убить Иоанна Крестителя и принести его голову.

В создании этого балета-пантомимы Ф. Шмитт стремился наиболее полно раскрыть образ Саломеи и в многочисленных танцах воплотил разные грани ее характера — беспечность, кокетливость, гордость, надменность, чувственность, злость, холодность, жестокость, а также страх. В партитуре балета приобретают большое значение инструментальные тембры и их сочетания, раскрывающие не только эмоциональное состояние героев, но и перипетии сюжетного разви-

тия. Важную роль в спектакле играют красочные картины природы Древнего Востока, которые не только создают фон для развития действия, но также отражают психологическое состояние героев.

Особенно ярко это проявилось во Вступлении и в Финале балета. В первой сцене воссоздается красочная и в то же время устрашающая картина заката солнца над Мертвым морем. Сумрак сгущается не только в природе, но и в душе и разуме главной героини. На звучащем фоне из кратких мотивов появляются основные темы балета. Мерцание лучей уходящего солнца передано звучанием медных инструментов, а низкий регистр придает ему оттенок мрачности.

Во вступлении звучат основные темы балета (рис. 4; 5):

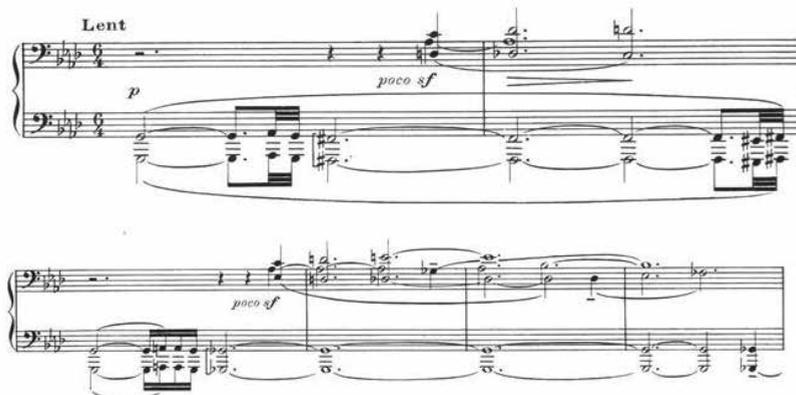


Рис. 4. Нотный пример



Рис. 5. Нотный пример

Орнаментальные томные мотивы, пронизывающие музыкальную ткань, еще больше нагнетают атмосферу.

Финал балета представляет собой развернутую сцену «Танца Саломеи» перед Иродом, состоящего из трех зловещих номеров, следующих друг за другом без перерыва (рис. 6; 7; 8):



Рис. 6. Нотный пример (Танец смерти)



Рис. 7. Нотный пример (Танец крови)



Рис. 8. Нотный пример (Танец ужаса)

Эти танцы основаны на изломанных и прихотливых темах; отличаются необычайной красочностью оркестровки.

Своеобразие последнего танца проявилось в динамичности ритма, многократно звучащих отрывистых аккордах и битональных наложениях (все это предвосхитило «Великую священную пляску» из балета «Весна священная» И. Стравинского).

Этот зрелищный спектакль был поставлен на сцене Театра Елисейских полей. Балет носил «футуристический» характер в решении сюжета, обстановки, хореографии. В этом спектакле Саломея появлялась в сумрачной ночи в сопровождении грозных палачей, и ее неистовый танец перед головой приобретал трагическую окраску. Хореограф Б. Романов в этой постановке развивал традиции М. Фокина, поэтому стремился создать иступленное и устрашающее зрелище.

Постановка дягилевских сезонов вызвала неоднозначную реакцию современников: многие считали, что сценарий балета запутан, оформление неинтересно. Возможно, поэтому в различных музыкальных источниках упоминается об успешной постановке этого балета, в то время как в балетных обзорах ей уделяется лишь строка, в которой сообщается о провале этого спектакля.

Нет никаких сведений о том, ставилось ли это произведение в России, однако в посвящении танцовщице Т. Карсавиной, воплотившей образ Саломеи, есть следующие слова:

Вы — Коломбина, Саломея,

Вы каждый раз уже не та.

М. Кузмин.

О, пляши для меня, Саломея,

О, пляши для меня — я устал,

Все рedeющим облаком вея

Сумасшедших твоих покрывал!

М. Лозинский.

Эти первые балетные постановки начала XX века вызвали огромный интерес к прекрасному образу Саломеи. Ни одна из них не претворила полностью историю о Саломее; зато главным во всех поста-

новках становится стихия танца, очарование, красочность оформления и необычность хореографического решения.

С конца 1910-х годов к образу Саломеи обращаются разные балетмейстеры: Б. Романов (Коммунальный театр, Петроград, 1919), А. Горский (Большой театр, Москва, 1921), Л. Леонтьев (Петроград, 1922), К. Голейзовский (Камерный балет, Москва, 1922). В Михайловском театре работал П. Петров, который планировал поставить «Саломею», но ему не удалось это осуществить. Все эти балетные постановки были представлены вниманию публики по одному разу. Постановки Б. Романова и Л. Леонтьева были осуществлены на музыку А. Глазунова. К. Голейзовский и А. Горский ставили танец на музыку из одноименной оперы Р. Штрауса. Следует отметить, однако, что Б. Романов возвращается к Танцу Саломеи, но создает его на другом музыкальном материале. А Леонтьев просто ставил перед собой цель восстановить постановку М. Фокина.

Каждый из вышеупомянутых балетмейстеров был тесно связан с М. Фокиным, поэтому можно утверждать, что все они отдавали дань своему учителю (именно так они воспринимали М. Фокина) и пытались снова переосмыслить основы хореографического языка. К сожалению, в литературе практически нет никаких описаний этих постановок, а отзывы на эти представления были полярными — от восторга до полного отрицания.

Наиболее яркой работой была постановка К. Голейзовского «Саломея», которая была осуществлена на фрагменте из одноименной оперы Р. Штрауса. Как отметил некий рецензент, «Саломея» Голейзовского — небольшой балет в одном действии, где показан лишь один момент из жизни дочери Ирода. Балет не был поставлен в историческом плане, где, например, Ирод и голова Крестителя, и все эти рабы, жадно впившиеся в девушку глазами, образуют яркие скульптурные позы, особенно, когда устраивают триумф дочери Ирода...» [11, с. 60].

По словам исследователя В. Тейдера, действие начиналось так: «... в сиянии лунного диска постепенно вырисовывалась будто высеченная из мрамора фигура Саломеи. Ее роль исполняла З. И. Торховская. Сначала красными лучами прожекторов высвечивались ее руки, изгибавшиеся в витиеватых пор-де-бра. Юноши располагались... каждый в своей позе. Их роли исполняли семь танцовщиков, в том числе В. Ефимов, Д. Дмитриев, Л. Оболенский, Л. Мацкевич и другие студийцы. Когда не хватало исполнителей, случалось выступать и самому балет-

мастеру, выходявшему на подмости в образе юноши-раба. Саломея — Торховская словно завораживала их своей гибкой пластикой, вызывая порыв страстного благоговения. Сменяя позы, она подходила к краю возвышения — и в полете срывалась вниз. Ее подхватывали юноши. Совершив акробатический полет, Саломея продолжала танцевать так, будто разматывала с себя покрывала, а юноши ловили их на лету, поочередно скрываясь за кулисами. Лишившись последнего покрывала, Саломея воздевала руки к небу. Сверху спускалась огромная голова Иоанна — шея окровавлена, глаза закрыты. Саломея вцеплялась в кудлатые волосы головы и возносилась под колосники» [11, с. 61].

В хореографии «Саломеи» балетмейстер отказался от всех элементов классического танца. В пластическом решении он опирался на частую смену поз, которые приводили в изумление современников невероятной выразительностью в передаче тончайших изменений в настроении героев. Все это получило восторженную оценку публики. К сожалению, в литературных источниках нет никаких точных сведений о музыкальном материале, который использовал К. Голейзовский в своей балетной постановке, кроме того, что это был фрагмент из оперы Р. Штрауса.

Танец Саломеи с семью покрывалами играет большую роль и в самой опере. Это не только самый известный балетный номер произведения; он становится кульминацией в развитии образа Саломеи. Танец этот является не вставным номером, а естественным продолжением развития оперного действия. Саломея, уверенная в своей неотразимости, надеется одержать победу не над Иродом, а над пророком. Композитор задумывал в этой сцене ввести совместное исполнение оперной певицы, для которой была написана сложная виртуозная партия, и танцовщицы. При этом Р. Штраус так описывал свой замысел: «Это должен быть настоящий восточный танец, возможно более серьезный и размеренный, вполне благопристойный, по возможности исполняемый на одном месте, как бы на молитвенном коврике. Только в эпизоде *cis-moll* движение, шаги и в конце — такт в размере 2/4 — оргиастический подъем...» [12].

Музыкальное решение этой сцены построено на чередовании различных тем, раскрывающих разное эмоциональное состояние Саломеи. Ликующее начало струнных и бубнов переходит в затаенное унисонное звучание медных духовых инструментов мотива *роковой страсти* Саломеи к пророку (рис. 9):



Рис. 9. Нотный пример

Далее двухдольный размер меняется на трехдольный, и появляется новая тема, передающая мягкую «кошачью» пластику восточной красавицы (рис. 10):



Рис. 10. Нотный пример

Стаккато и легкие пассажи челюсты изображают ниспадающие сверкающие покровы Саломеи.

Постепенно в этой свободной хореографической фантазии темп ускоряется, динамика возрастает, эмоциональное состояние главной героини переходит от мотива нетерпения к яркой и полновзвучной теме любви Саломеи к Иоканану (рис. 11; 12):



Рис. 11. Нотный пример



Рис. 12. Нотный пример

Тема любви впервые проводится целиком; чувства Саломеи раскрываются безудержно. Танец можно трактовать как своеобразное жертвоприношение во имя любви: исполняемый перед многочисленными гостями, он обращен к пророку и находится на грани приличий (что довольно унижительно для восточной принцессы).

В этот момент, впервые после минорного начала оперы и долгого блуждания по тональностям, действие приобретает устойчивое мажорное звучание. Постепенно вакханалия нарастает. В ней сплетаются все лейтмотивы, меняется размер, и танец превращается в дикую пляску, после которой вдруг все движение останавливается. Зловещая полутоновая трель на фоне внезапной тишины оркестра означает непоправимый сдвиг в психике героини (рис. 13):

tern wäre Jo hanna n is kept prisoner, -
sterne, in der Jo hanna n gefangen gehalten wird, -

Sehr schnell. Molto presto
dann stürzt sie vor und
then she throws herself at

Рис.13. Нотный пример

Эта необычная темброво-психологическая находка композитора передает разрушительную трещину в сознании Саломеи. Танец семи покрывал приводит Ирода в восторг. Сцена выстроена на передаче разных чувств, настроений героини, и это находит выражение в проведении разного музыкального и хореографического материала.

Танец Саломеи из оперы Р. Штрауса оказал огромное влияние на современников. Многие балетмейстеры обращались к этому музыкальному материалу в своих постановках. К сожалению, нет сведений о роли музыки в работе хореографов.

Прекрасный, пленительный образ Саломеи, представленный в конце XIX века на театральной сцене, получает наиболее яркое претворение именно в балетном театре начала XX века. Этот образ, заимствованный из библейской истории, но из второстепенного, эпизодического персонажа, связанного с кровожадностью и пороком, становится художественным символом прекрасной и роковой женщины эпохи модерна. Саломея, связанная со стихией танца, становится очень привлекательной для хореографических постановок. Привнесение в трактовку этого образа трагических черт позволяет балетному театру воплотить одно из своих главных устремлений этого периода — сблизиться с литературой и драматическим искусством.

Красочный, ориентальный, эмоционально насыщенный музыкальный материал создавался специально для постановок А. Глазуновым и Ф. Шмиттом, или заимствовался из оперы Р. Штрауса и давал возможность создать оригинальную хореографию, в каждом случае решенную индивидуально. Порой именно музыкальный мате-

риал определял основное психологическое состояние, настроение и эмоции Саломеи, которые и получали броское, рельефное, рассчитанное на эффект, хореографическое решение.

Балетмейстеры стремились соединить танец и пантомиму, в результате чего появляется танцевальная пантомима. Хореография, в каждом случае решенная индивидуально, подчинена стремлению раскрыть не только характер Саломеи, но и ее эмоциональное состояние и даже его изменения. Фокин, Романов и Голейзовский создают пластический образ Саломеи, который получает воплощение не только с помощью хореографии, но и актерского мастерства.

Таким образом, во всех постановках, рассматриваемых в данной статье, прослеживается стремление балетмейстеров, композиторов и художников добиться в воплощении образа Саломеи большей экспрессивности, выразительности, живописности и зрелищности, которые проявились в хореографии, музыке и оформлении спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Келдыш Ю.* Хореографическая миниатюра «Танец семи покрывал» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.Belcanto.ru> (дата обращения: 15.03. 2017).
2. *Косидовский З.* Библейские сказания. М: Изд-во полит. лит-ры, 1968. 458 с.
3. *Кулаков В. А.* Фуллер Лои // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
4. *Романов Б. Г.* // *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
5. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. с. 676.
6. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. СПб.: Изд-во «Лань»; Планета музыки, 2008. 560 с.
7. *Светлов В.* Письма о балете // Театр и искусство. 2017. № 5 (29 янв.). С. 90.
8. *Светлов В.* Современный балет. СПб.: Изд-во Лань; Планета музыки, 2009. 288 с.

9. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.
10. Тевосян А. Т. Шмитт Ф. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 353–354.
11. Тейдер В. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта; Наука, 2001. 231 с.
12. Цодоков Е. Опера Штрауса «Саломея» [Электронный ресурс]. URL: [http://www. Belcanto.ru](http://www.Belcanto.ru) (дата обращения: 15.03. 2019).
13. Шнеерсон В. Французская музыка XX века. М.: Изд-во «Музыка», 1964. 576 с.

REFERENCES

1. Keldy`sh Yu. Xoreograficheskaya miniatyura «Tanecz semi pokry`val» [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.Belcanto. ru](http://www.Belcanto.ru) (data obrashheniya: 15.03. 2017).
2. Kosidovskij Z. Biblejskie skazaniya. M: Izd-vo polit. lit-ry` , 1968. 458 с.
3. Kulakov V. A. Fuller Loi // Balet: e`nciklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1981. 624 s.
4. Romanov B. G. // Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Ch. 1. Xoreografy` . L.: Iskusstvo, 1971. 526 с.
5. Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. s. 676.
6. Levinson A. Ya. Stary`ji i novy`j balet. SPb.: Izd-vo «Lan`»; Planeta muzy`ki, 2008. 560 s.
7. Svetlov V. Pis`ma o balete // Teatr i iskusstvo. 2017. № 5 (29 yanv.). S. 90.
8. Svetlov V. Sovremenny`j balet. SPb.: Izd-vo Lan` ; Planeta muzy`ki, 2009. 288 s.
9. Suricz E. Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty`x godov. M.: Iskusstvo, 1979. 360 s.
10. Tevosyan A. T. Shmitt F. // Muzy`kal`naya e`nciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldy`sh. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1982. Т. 6. S. 353–354.
11. Tejder V. Kas`yan Golejzovskij. «Iosif Prekrasny`j». M.: Flinta; Nauka, 2001. 231 с.

12. *Czodokov E.* Opera Shtrausa «Salomeya» [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www. Belcanto.ru](http://www.Belcanto.ru) (data obrashheniya: 15.03. 2019).

13. *Shneerson V.* Franczuzskaya muzy`ka XX veka. M.: Izd-vo «Muzy`ka», 1964. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. – канд. искусствоведения; uchsecr14@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. – Cand. Sci. (Arts); uchsecr14@mail.ru