

УДК 792.8

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ» (1920-Е ГОДЫ)

Головнина Н. А.¹

1 Медиациентр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена балетам композиторов группы «Шести» периода 1920-х годов, отличающимся выраженной неординарностью музыкально-сценического воплощения. Анализируются наиболее смелые по художественному решению произведения, среди которых: балетные опусы Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира»), балет «Лани» и хореографический концерт «Утренняя серенада» Ф. Пуленка, балет-симфония «Скетинг-Ринг» А. Онеггера. Акцент сделан на расширении в названных сочинениях жанровых границ балета. В работе рассматривается и коллективное произведение группы «Шести» — балет «Новобрачные на Эйфелевой башне», жанровый облик которого, как отметили еще сами авторы, не представляется возможным определить однозначно.

Ключевые слова: балет, Ж. Кокто, Д. Мийо, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Шведские балеты, Русские балеты, хореографический концерт, хореографическая симфония.

BALLET MUSIC OF THE COMPOSERS OF THE SIX GROUP (1920S)

Golovnina N. A.¹

1 Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The second part of the article is devoted to the ballet composers of The Six ('Les Six') group of the period of the 1920s, which are distinguished by the expressed eccentricity of the musical and stage embodiment. The most daring works by artistic decision are analyzed, including ballet opuses of the D. Milhaud *Man and his desire (L'Homme et son desire)*, *The Ox on the Roof (Le Bœuf sur le toit)*, *The Creation of the World (La Création du monde)* the ballet *The hinds (Les Biches)* and the choreographic concert *Aubade* by F. Poulenc, ballet-symphony *Skating-Ring* by A. Honegger. The emphasis is on the expansion of the genre boundaries of ballet in these works. The work also examines the collective work

of The Six ('Les Six') group - the ballet *The Marriage on the Eiffel Tower (Les Mariés de la tour Eiffel)* – ballet without one specific genre.

Keywords: ballet, J. Cocteau, D. Milhaud, F. Poulenc, A. Honegger, choreographic concert, choreographic symphony.

Балеты, созданные композиторами группы «Шести» в 20-е годы прошлого столетия, представляют разнообразие музыкальных решений¹. Наряду с традиционными вариантами можно найти и неординарные, усложняющие жанровый облик произведения. К числу подобных опусов принадлежат балеты Д. Мийо «Человек и его желание» (6 июня 1921) и «Сотворение мира» (25 октября 1923), поставленные антрепризой «Шведские балеты». Оба произведения обращены не к развлекательной, как в «Салате» или «Голубом экспresse», а к серьезной содержательной сфере, объединяющей философское начало с древними космогоническими образами.

Мысль о сочинении балета «Человек и его желание» возникла у Дариуса Мийо и Поля Клоделя под впечатлением от танца Вацлава Нижинского. Композитор и драматург увлекались экспериментами пластического искусства, интересовались популярными в тот период танцевальными опытами А. Дункан, Э. Жака-Далькроза². Это объясняет тот факт, что они, вдохновившись выступлением легендарного танцовщика³ в спектаклях «Шехеразада», «Послеполуденный отдых фавна», с энтузиазмом взялись за разработку хореографического произведения. Мийо и Клоделя привлекли неординарный взгляд Нижинского на пластику движения, на возможности человеческого тела, намеренный отход от академических условностей и правил. Подобные художественные поиски как нельзя лучше перекликались с эстетическими устремлениями композитора и драматурга. Авторы намеревались создать специально для Нижинского⁴ собственный «нетрадиционный балет», развивающий идеи, заложенные в «Фавне». Тогда и сформировалось жанровое определение будущего произведения, отражающее его специфику — «пластическая поэма».

¹ Из тринадцати балетов, созданных французскими музыкантами в те годы, пять рассматриваются автором в статье: «Вариации на тему «балет» в сочинениях композиторов группы «Шести» (1920-е годы)», опубликованной в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» № 6 (65) / 2019.

² Как сообщает Л. Кокорева в своем монографическом исследовании, Мийо, по совету Клоделя, для более тщательного ознакомления с системой Жака-Далькроза посещал его экспериментальный театр в Хеллерау [1, с. 33].

³ В августе 1917 года «Русский балет» с гастрольями посетил Рио-де-Жанейро.

⁴ По мнению исследователя творчества Клоделя И. А. Некрасовой, идея сочинения исходила от драматурга [2, с. 178].

Руководящую роль в разработке балета играл Клодель. Композитор, балетмейстер⁵ и художник⁶ воплощали его четко продуманный замысел. Важнейшим в организации балета является принцип многоуровневости художественной ткани. И. Некрасова сравнивает театральный текст спектакля со страницей книги или партитуры, где все строки-уровни представлены в одновременности, как проявление сложности и гармоничности мироустройства. В своем единстве показаны реальность и сон, День и Ночь.

Прием многоуровневости, часто применяемый Клоделем, воплотился в разделении сцены на этажи-уровни, символизирующие Небо, Землю, Воду, а над ними — Время. На каждом из уровней располагались персонажи, связанные с этими символами⁷. Неспешное, почти статичное повествование, метафоричность содержания, применение сложной сценической конструкции и нетрадиционный язык хореографии — все эти компоненты спектакля в купе отражали новый, экспериментальный подход авторов к балетному жанру. Принцип многоуровневости по-своему воплощен и в музыке. Произведение исполняют камерный оркестр и вокальный квартет. Оркестровому звучанию присущи предельная дифференцированность тембров, «обнаженность» инструментальных линий, создающих эффект дискретности внутри единой музыкальной ткани. Мужская и женская партии по звуковой специфике тождественны инструментальным, не содержат слов и больше выполняют сонорную функцию, то есть фактически являются частью общего ансамбля. Развивая идею многоуровневости, Мийо разделил оба (вокальный и инструментальный) состава на четыре самостоятельные обособленные группы, создав своеобразный стереофонический эффект. По характеру музыкального развертывания «Человек и его желание» близок импрессионистическим балетным партитурам некоторой «растущеванностью» образов и отсутствием четких цезур между сценами⁸, которые, контрастируя между собой по характеру и музыкально-выразительным средствам, скрепляются многочисленными арками — интонационными, фактурными, тембровыми. Ведущее значение в музыкальном языке балета имеет ритм. В произведении явно выражено

⁵ Первоначальное намерение привлечь к работе В. Нижинского не осуществилось по причине тяжелого психического заболевания танцовщика и завершения его сценической карьеры. Балетмейстером и исполнителем главной роли стал Жан Бёрлин («Шведские балеты»).

⁶ Сценографом выступила художница Одри Парр.

⁷ Кроме сценического пространства множественность уровней обнаруживается и в хореографии. Например, фигуры двух Лун или призрак Мертвой женщины со своим двойником выполняют одинаковые движения, но в различной динамике и направлениях.

⁸ Одноактный балет состоит из восьми разномасштабных сцен.

архаичное, первобытное начало, которое создается благодаря опоре на остинатные ритмические формулы, воспроизводимые ударными инструментами, а также специфике вокальной партии. Одновременно темброво-ритмический облик балета порой вызывает ассоциации не только с природной, архаической, но и с урбанистической фоновой двадцатых годов. Музыка сочинения, возникшая на основе пластических линий танца, самодостаточна в содержательном отношении и лишена прикладных черт. Каждый новый эпизод плавно и без видимой остановки сменяет предыдущий, что придает произведению черты поэмы, а сюитный композиционный принцип, типичный для балетной музыки, лишь угадывается в нем. Подобное музыкальное решение в сочетании с действием других художественных компонентов спектакля подчеркивает сущность балета и данное ему авторское жанровое определение.

С космогоническими идеями рассмотренного сочинения отчасти перекликается экспериментальный кубофутуристический балет «Сотворение мира». В процессе его разработки центральной фигурой также выступил драматург — Блез Сандрар⁹. Мийо в своей книге воспоминаний «Моя счастливая жизнь» писал о созвучности намерений либреттиста, художника и композитора: «Контакт с моими соавторами был более тесный, чем когда бы то ни было. Леже и Сандрар часто посещали фольклорные праздники (*les bals musette*). Фланируя по Парижу, Леже, Сандрар и я работали над балетом» [3, с. 168–169].

На начальном этапе облик будущего балета создавали Сандрар с Леже¹⁰, предварительно скоординировавшиеся с Рольфом де Маре, а уже позднее к ним присоединился Мийо, нашедший в лице либреттиста творческого единомышленника. В своей поэзии Сандрар обращался к синтетическим формам, смешению жанров, что повлияло на формирование художественного облика нового произведения, которое авторы обозначили как «концерт-симфония»¹¹ или «негритянский балет». Первое из определений отсылает зрителя-слушателя к инструментальной, не сценической области, акцентируя внимание на приемах развития музыкального материала. Второе указывает на тематику и содержание¹². Авторы сочинения стремились передать первозданный дух, стихийное начало, единство всего сущего на Земле, а также обозначить внутренние связи между самыми, казалось бы, далекими явлениями и смоделировать Новую Вселенную из «обломков» старого мира. Это нашло

⁹ Либретто балета поэт создал на основе африканских мифов.

¹⁰ Фернан Леже в этом балете выполнил сценографическое оформление.

¹¹ Определение Д. Мийо [1, с. 243].

¹² За основу взята одна из легенд из сборника «Негритянская антология», составленного Сандраром.

проявление во всех художественных составляющих балетного спектакля. Сценографическое оформление и хореография в «Сотворении мира» максимально сближены; границы между ними практически исчезли. Идея единства всех земных существ в произведении выражена изначальным присутствием на сцене задействованных персонажей и объектов, которые, согласно этапам либретто, поочередно приходят в движение, обращая на себя внимание. Хореография Бёрлина была весьма необычной, поскольку балетмейстер учел пожелание Леже отступить от природы и уравнивать между собой живые и неживые элементы мира. Декорации и персонажи, объединенные характером движений, должны были, по мысли художника, восприниматься как детали единой картины. Подобный прием Леже использовал в своем авангардистском фильме «Механический балет» (1924). Именно благодаря специфическому соотношению почти статичной хореографии и многомерной сценографии исследователи применяли к балету «Сотворение мира» определение «живая картинка» (*tableau vivant*) (см. об этом: [4]). Балетмейстер, перед которым стояла задача воссоздать африканские ритуальные танцы¹³, подчеркнул в хореографии «Сотворения мира» безликость и абстрактность героев, придав их движениям некоторую механичность, отстраненность. В спектакле они выступают как частицы единой суперсистемы, выстроенной из хаоса богами, подчиняясь самому ритуалу бытия.

Принцип последовательного сотворения мира predetermined внутреннюю структуру одноактного балета, его музыкальную драматургию и даже тип интонационно-тематических преобразований. Произведение, состоящее из увертюры и пяти частей, написано для камерного инструментального состава, в котором чувствуется влияние джазовой культуры: включены саксофоны *in Es*, разнообразная группа ударных, фортепиано. Идея концертирования в «Сотворении мира» проявилась на уровне фактурно-тембровой драматургии: в каждой части выделяется сольная партия инструмента¹⁴. Импровизационная свобода музыкального высказывания, интонационное родство частей, мотивное «прорастание» и варьирование, а также красочные, тембровые сопоставления «тутти» и соло этого единственного в своем музыкальном и сценическом развертывании балета приближают его к концертно-симфоническим жанрам. Можно сказать, что музыка стала самым динамичным компонентом в этом спектакле, посвященном возникновению

¹³ К данной теме балетмейстер уже обращался в своем творчестве, поставив в 1920 году сольный номер «Негритянская скульптура» на музыку «Негритянской рапсодии» Ф. Пуленка.

¹⁴ Саксофон (Вступление), гобой (I ч.), две солирующие скрипки (III ч.), кларнет (IV ч.). Первая часть представляет собой фугу, тема которой проводится различными инструментами. Пятая часть (кода) также объединяет всех участников исполнения.

жизни на Земле.

Замысел балета «Бык на крыше» (21 февраля 1920 г.), в отличие от ранее упомянутых произведений Мийо, возник иначе и принадлежал Ж. Кокто. Драматург вдохновился основанной на популярных бразильских мелодиях сюитой Мийо для скрипки и фортепиано, предложив переделать ее «под хореографический спектакль». Сам композитор называл это сочинение «Кинофантазия» (“Cinéma-fantaisie”). В качестве солистов были приглашены знаменитые клоуны-акробаты — братья Фрателлини из цирка «Медрано». Эстетические идеи балета «Бык на крыше», который авторы определили как спектакль-концерт, балет-пантомиму, принадлежали преимущественно Кокто, разработавшему практически все его компоненты: либретто, особенности пластики и сценического оформления. В результате получилось эксцентричное представление, далекое от балета в традиционном его понимании. Произведение соединяет высокое искусство и развлекательную сферу: в балетный спектакль были привнесены черты мюзик-холльного выступления, цирка, кинематографа. Подобный синтез был одним из любимых приемов Кокто. Хореографической основой сочинения, помимо балетных па, послужили акробатические, цирковые и эстрадные элементы, активно привлекаемые постановщиком танца — Леонидом Мясиним. Действие балета разворачивается в одном из американских подпольных баров в период «сухого закона», где многочисленные посетители пьют горячительное, а после появления полицейского — молоко. Через некоторое время стражу порядка лопастями вентилятора отрезает голову, но в конце рабочего дня бармен приставляет ее обратно к туловищу несчастного и, оживив его, выставляет счет за весь вечер.

Сюжет «Быка на крыше», сочетающий простоту, обыденность и, одновременно, сюрреалистичность, потребовал включения фарсовых типажей современности. Персонажи с неестественно огромными головами, выполненными из папье-маше, представляли скорее маски¹⁵. Музыка в балете «Бык на крыше» организована соответственно сюжетно-событийному ряду, основой которого является появление многочисленных клиентов. Она представляет собой одноактную композицию, в которой пестрые, разнохарактерные эпизоды, своего рода «балетные выходы», чередуются с рефреном, являющимся темой Бармена. Партитура балета, на первый взгляд, вполне традиционная, отражает оригинальную особенность данного спектакля: воздействие на него кинематографического искусства, выраженное в принципе монтажного соединения эпизодов, коллажном «соседстве» гротескно трактованных персонажей. Музыка, созданная Мийо, напоминает киноленту того времени,

¹⁵ В сущности, это были двигающиеся фигуры людей, напоминающие кукол (подобно плакатным менеджерам из «Парада»).

в которой быстро сменяют друг друга полицейские, самоуверенные герои, недотепы, красивые девушки. Аналогии с кино в музыке балета возникают и благодаря не всегда одинаковому (то замедленному, то ускоренному) течению времени в разных эпизодах, напоминающему сопоставление общего и крупного планов, использование «приема субъективной камеры»¹⁶. Игра со временем в кинематографическом духе обогатила традиционную сюитную модель «Быка на крыше», сблизившуюся благодаря характеру музыкального материала и с развлекательным ревью.

По эстетической направленности «Быку на крыше» оказался близок балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» (18 июня 1921 г.) — коллективное произведение композиторов группы «Шести», в котором ведущее положение среди авторов вновь занимает Кокто¹⁷. Важнейшая особенность этого сочинения заключается в множественности жанровых прототипов, угадывающихся в его художественной ткани. Опус «Новобрачные на Эйфелевой башне» имеет подзаголовок «Сатирический балет в одном акте», однако жанровое определение произведения менялось в процессе творческой разработки. Авторы обозначали его то как «музыкальную трагикомедию», то как «фарс», а то как «комедию-балет», что указывает на сближение хореографического сочинения с театральными-сценическими музыкальными жанрами комического или даже сатирического направления. Сам Кокто определял свое произведение следующим образом: «Балет? Нет. Пьеса? Нет. Ревю? Нет. Трагедия? Нет. Скорее тип свадьбы между античной трагедией и ревью конца века, хором и номерами мюзик-холла» [5, с. 115]. В предисловии к нотному тексту «Новобрачных...» (1922) драматург представил следующую характеристику произведения: «С Сергеем Дягилевым, Рольфом де Маре понемногу наблюдаем рождение во Франции театрального жанра, который нельзя назвать балетом в чистом виде, и который не находит своего места ни в “Опера”, ни в “Опера-комик”, ни на какой из наших бульварных сцен. <...> Этот новый жанр, соответствующий духу современности, еще остается неизвестным миру, богат открытиями. <...> Молодые смогут продолжить поиски, где феерия, танец, акробатика, пантомима, драма, сатира, оркестр, слова комбинируются в еще не имеющей названия форме...» (цит. по: [6, р. 99]). Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» действительно включает элементы перечисленных выше видов искусств. Добавим к ним театр марионеток, немое кино, «живые кар-

¹⁶ Кинематографический прием, позволяющий создать иллюзию присутствия некоего наблюдателя, следящего за развитием событий.

¹⁷ В создании музыки принимали участие Ж. Орик, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Тайфер, Ф. Пуленк под руководством Ж. Кокто. Авторы сценографии — Ирен Лагу (декорации), Жан Гюго (костюмы).

тинки», цирк, искусство фотографии. К неординарному художественному воплощению располагает сюрреалистичный сюжет балета, сочетающий курьезы и обыденность. Согласно ему, в день взятия Бастилии (14 июля) на первом этаже Эйфелевой башни проходит свадебное торжество, сопровождаемое «несуразными» событиями¹⁸. Их пояснение было предоставлено двум фонографам (граммофонам), расположенным на переднем плане по краям от сцены¹⁹. По замыслу Кокто, «комментирующие» фонографы выступали как торжественные фигуры античного хора с неестественно сильным, быстрым и отчетливым проговариванием фраз по слогам. Диалоги фонографов либо сопровождали балетные номера, либо чередовались с ними. Персонажи «Новобрачных на Эйфелевой башне», похожие на монстрообразных кукол, созданы по тем же принципам, что и в балетах «Парад», «Бык на крыше», а также в кинофильмах Чаплина: герои лишены индивидуальности, эмблематичны и безымянны, за исключением мальчика Жюстена.

Во всей постановке наблюдается неоднородность художественного материала, смешение настоящего и пародийного. Особенно отчетливо это выступило в декорационно-сценическом оформлении, где почти гротескные костюмы и маски персонажей, выполненные Ж. Гюго, сочетались с нежными, романтическими декорациями И. Лагу. Хореография большинства номеров из «Новобрачных...» построена на пантомиме, близкой к сценам из немого кино, и только три номера являются танцами, а точнее, пародией на классический балет: «Купальщица из Трувиля», «Вальс Телеграмм» и «Кадриль»²⁰.

Спектакль Кокто потребовал музыки, не выбивающейся из его экстравагантной, «мультижанровой» среды. Девять номеров балета, предназначенных для танцевально-пантомимного действия, передают общее настроение каждой сцены, а их роль в общей драматургии спектакля отвечает тому смешанному, диковинному жанру, который обозначил в своем комментарии Кокто. Несмотря на то, что партитура балета написана пятью авторами, она представляет собой органичное целое. Этому способствовали обращение

¹⁸ Сюжетной основой балета является попытка некоего фотографа сделать коллективный свадебный снимок, которая удается только в конце спектакля. Выскакивающие из неисправного фотоаппарата персонажи – страус, охотник, велосипедистка, купальщица из Трувиля, будущий ребенок новобрачных (Жюстен) – усложняют праздничную обстановку. Сюрреалистичные сценки, из которых состоит балет, в сущности, являются кадрами или ожившими фотографиями, хаотично возникающими на сцене.

¹⁹ Идею включения в действие рассказчиков, произносящих текст с помощью громкоговорителя (фонографа, граммофона), Кокто реализовал уже в «Давиде» (1913) и намеревался воплотить в балете «Парад» (1917).

²⁰ В «Вальсе телеграмм», например, танцовщицы, одетые в нежно-голубые пачки, образуют фигуры, напоминающие «Шопениану».

композиторов к популярным бытовым жанрам, родство интонационного содержания в музыке «Новобрачных» и присутствие в ней двух типов образности (энергично-воинственной и лирической), поданных несколько иронично, а порой даже карикатурно. «Сборный» характер звукового ряда балета как будто отвечает идее спектакля, объединяющего фотографические снимки отдельных персонажей в общем кадре коллективной фотографии.

В двух балетах Ф. Пуленка, сочиненных в 1920-е годы и поставленных Брониславой Нижинской, проявились основные творческие устремления композитора: любовь к музыкальному театру — в «Ланях» (6 января 1924 г.) — и интерес к жанру инструментального концерта — в «Утренней серенаде» (18 июля 1929 г.).

Балет «Лани» (“Les Biches”)²¹ стал значительной постановкой русской антрепризы. Первоначальный замысел произведения, с лежащим в основе образом-перевертышем (лани-девушки), принадлежал Кокто, который предложил Дягилеву кандидатуру М. Лорансен в качестве сценографа, а затем и Ф. Пуленка для создания музыки. Важнейшей особенностью балета является многозначность его содержания. В основе сюжета «Ланей», который имеет минимум деталей, лежит зарисовка вечеринки — типичной сценки из жизни «золотой молодежи» 1920-х годов. Помимо духа современности, в балете также проявляются некоторые черты французской национальной культуры XVII–XIX столетий, к числу которых можно отнести любовь к пасторальному колориту, а также образ светского салона — места для проведения интеллектуальных бесед и утонченных любовных игр. Связь с романтическим XIX веком устанавливается благодаря невесомому, изящному облику героинь, прототипом которых стала первая исполнительница Сильфиды из одноименного балета — Мария Тальони. Необычный музыкальный облик «Лани» получили благодаря идее композитора ввести в балет вокальные номера и уравновесить их по значению с инструментальными, что указывает на связь с традицией французского музыкального театра эпохи Барокко, в частности с одноактными спектаклями Люлли, в которых вокальные номера занимали важное положение. Небольшая продолжительность «Ланей» не только соответствовала временному формату 1920-х, но и напоминала о постановках эпохи Короля-солнца²². Другие связи «Ланей» с балетом XVII столетия можно обнаружить на уровне тематики и композиции произведения,

²¹ Во французском языке смысл слова *biches* многозначен. “Les Biches” можно перевести не только как «Лани», но и как «Милочки», «Кокетки», «Козочки». В русском искусствоведении сложилась традиция перевода названия как «Лани».

²² Их продолжительность составляла 20–30 минут, что позволяло показывать в один концертный вечер несколько спектаклей. Этот принцип построения торжеств был актуален и во времена Людовика XIV.

в которых проявляются черты барочного жанра *бутады* — «укороченного балета... в нескольких выходах, малыми средствами рассказывающего о приятном, известном и легком предмете. <...> Обычно состоит из четырех выходов, поющего монолога и гран-балета» [7, с. 66–67]. Вокальные номера (три из девяти имеющихся в балете), сочиненные Пуленком на тексты народной поэзии XVIII века²³, образовали внутри сочинения микроцикл, своего рода «спектакль в спектакле»: тонко интерпретированные композитором стихи, вносят в музыкально-хореографическую поэтику «Ланей» колорит народного искусства с его ритуальными танцами, массовыми гуляниями и драматическими сценами свадебного обряда. Примечательно, что Пуленк еще на стадии разработки «Ланей» в марте 1921 года назвал будущее произведение «опера-балет буфф (в стиле “Дон Жуана”)» [8, р. 120], определив, таким образом, не только любовно-комическую направленность его содержания, но и двойственную жанровую природу.

Балет «Утренняя серенада» был заказан Пуленку в 1928 году французскими меценатами Мари-Лор и Шарлем Ноай по случаю торжества “Le Bal des matières” в их доме²⁴. Сюжет балета основан на мифе о римской богине Диане-охотнице, по воле Зевса обреченной на вечное одиночество и жизнь без любви. «Утренняя серенада», декорации к которой выполнил Жан Мишель Франк, стала произведением, в котором переплелись черты концерта и балета, что следует из композиторского определения: «...хореографический концерт для фортепиано и 18-ти инструментов...». Появление столь необычного на первый взгляд сочинения закономерно для Пуленка, поскольку игровая логика построения, театральность музыкальных образов весьма характерны для его творческого почерка. Концерт, справедливо называемый «самым театральным жанром в области непрограммной музыки» [9, с. 82], предоставлял простор для фантазии композитора. Жанровую многозначность своего сочинения Пуленк подчеркивал, указывая, что в «Утренней серенаде» есть два главных героя: балерина и пианист²⁵. Специфичный, концертный по своей сущности оркестровый состав — «пианист и 18 музыкантов» — композитор задумал еще в начале работы над произведением. Из письма к Шарлю Ноаю, в котором Пуленк обосновывает свой выбор инструментов, можно понять, что композитор допускает их частичную замену, но

²³ Композитор обратился к поэтическим образцам календарных обрядовых песен и любовной лирики, наполненным характерной для французского фольклора образностью и лексикой. Одной из главных примет французской любовной песни является господствующая роль женского образа, что соответствовало содержанию «Ланей».

²⁴ Сценографическим оформлением балета занимался Жан Мишель Франк.

²⁵ Из комментария к письму Пуленка Ш. Ноаю (март, 1929) [8, р. 302].

в вопросе количества музыкантов не оставляет вариантов: «Я предполагаю оркестр из восемнадцати исполнителей и фортепиано. Не слишком? Учитывая размеры зала, думаю, что это произведет необходимый эффект. Даже если мы не введем в точности все инструменты, Орик²⁶ и я будем настаивать на данном общем количестве: 18. Думаю, что для создания атмосферы пленэра ...я выберу преимущественно духовые. В принципе, моя армия будет такой: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 1 труба, 1 туба, 2 виолончели, 2 контрабаса, барабаны и фортепиано»²⁷. Кроме музыки, важнейший принцип концерта (чередование или сочетание сольной партии с коллективным исполнением) воплощала и хореография Нижинской, что соответствовало сюжету балета, обрисованному Пуленком в нескольких письмах²⁸.

Композиция «Утренней серенады» основана на сюитном принципе²⁹, близком как балетному, так и концертному жанру, что особенно актуально в отношении представителей французской культуры. «Главная особенность сочинений для фортепиано с оркестром французских авторов 20-х годов — дивертисментность опусов, в которой воскрешаются традиции музыки балетных представлений XVII–XVIII веков, и наследия французских клавесинистов того времени, воспринятые через призму классицистских концертов Сен-Санса» [10, с. 177]. Но сочинение Пуленка позволяет не только увидеть «балет в концерте», но и «концерт в балете». Последовательность номеров этого опуса, их образно-драматургическое соотношение, темповые контрасты напоминают об инструментальном концерте как о сложном жанре, проявляющем себя в виде «полиаффектных ансамблево-оркестровых сочинений, связанных единством общего замысла» [11, с. 173]. Отсутствие выраженных признаков первичных бытовых жанров, риторическая патетика основных музыкальных тем балета, их интенсивное развитие, сопровождаемое фактурными перемещениями «соло – тутти», также сближает «Утреннюю серенаду» с концертом. Номера произведения по своей драматургической функциональности близки выражению аффектных состояний, переживаемых глав-

²⁶ Пуленк упоминает Орика в связи с тем, что произведения обоих композиторов, звучащие в этот вечер, должны были, по-видимому, исполняться одним и тем же ансамблем.

²⁷ Из письма Ф. Пуленка Ш. Ноаю от 16 июля 1928 г. [8, р. 285]. В данном письме Пуленк также предлагает свой рисунок-схему.

²⁸ Балет представляет собой драматическую сцену, происходящую, согласно указанию композитора, в лесу между четырьмя и шестью часами утра. Подруги Дианы, спящие на траве, пробуждаются и пытаются утешить страдающую красавицу-богиню. То забываясь в девичьих играх, то вспоминая о своей безотрадной судьбе, Диана выражает веселость, гнев, печаль, отчаяние и смирение [8, р. 285; 302; 306].

²⁹ Балет состоит из восьми частей: «Токката», «Речитатив I», «Рондо», «Presto», «Речитатив II», «Andante», «Allegro feroce», «Заклучение».

ной героиней. В «Утренней серенаде» образуется характерная для концертов темповая группировка частей, соответствующая ведущим образным сферам. Фрагменты музыки балета, выдержанные в умеренном или медленном темпе, концентрируют в себе напряженность размышления, внутреннюю полемику³⁰, проникновенное лирическое самовыражение (Andante), роковую обреченность («Заключение»). Быстрые фрагменты стали носителем душевного беспокойства, игровой динамики, ярости, гнева и отчаяния (основной раздел: «Токкаты», «Рондо», Presto, Allegro feroce). Композиционная устремленность медленных номеров к последующим быстрым («Речитатив I» – «Рондо», «Речитатив II» – Andante), неспешное, величественное начало произведения напоминают о генделевских концертах, а медленное завершение произведения может вызвать ассоциации с «Рождественским концертом» А. Корелли, как пример отступления от традиционного быстрого финала, вызванного драматическим содержанием. Внутреннее единство одноактной композиции придают непрерывное следование ее частей и сквозной тематизм, создающий «арочную» образно-тематическую систему. Музыка «Утренней серенады» пронизана характерной для композитора вызывающей множественные, разноуровневые ассоциации стиливой игрой, обогащающей содержание произведения. Концертность этого хореографического опуса воплотила одну из ключевых идей дягилевской балетной антрепризы: соревновательность и, одновременно, художественное единство соавторов спектакля.

Балет А. Онеггера «Скетинг-Ринг» (20 сентября 1922 г.)³¹, поставленный труппой де Маре, представляет собой выразительную зарисовку начала 1920-х годов, выполненную в «ревуших», энергично-агрессивных тонах. Местом действия в произведении выступил роликовый каток или скетинг-ринг, получивший огромную популярность в начале XX столетия как в странах Европы, так и в России. Все артисты в этом спектакле действительно танцевали на роликах, а сам он получил соответствующий подзаголовок – «Роликовый балет». Идея сюжета «Скетинг-ринга»³² изначально принадлежала итальянскому писателю и искусствоведу Риччиото Канудо, который, находясь под впечатлением от одноименной кинокартины Чарли Чаплина (1916), написал аллегорическое стихотворение «Скетинг-ринг в Табарене. Балет» (1920), ставшего основой для последующего балетного сценария.

³⁰ Вступительный раздел «Токкаты», оба речитативных номера трактованы балетмейстером как пантомимные сцены.

³¹ Авторы «Скетинг-ринга»: Р. Канудо (либретто), Ф. Леже (сценография), Ж. Бёрлин (хореография).

³² «Скетинг-ринг» – принятый в русскоязычной искусствоведческой литературе перевод названия балета «Skating-rink».

Оба произведения — фильм и балет — сближает акцент на социальных мотивах в отношениях персонажей. Кроме того, в постановке проявились характерные черты синтетической пластики, или «синепластики» («кинопластики») чаплинского героя³³.

Сюжет балета построен на разворачивающейся в толпе конькобежцев любовной истории. Юноша (Поэт, или Сумасшедший) и Девушка танцуют, увлекаемые любовным чувством. Внимание героини тщетно пытается привлечь другой юноша (Мужчина), безответно влюбленный в нее. После неудачных попыток догнать счастливую пару, он встраивается в общий круг, а Поэт на руках несет свою даму между других равнодушных танцоров. Этот сценарий, весьма незамысловатый на первый взгляд, имеет несколько смысловых граней. Как отмечает Дж. Дотоли, после премьерного исполнения у критиков сложилось единое мнение: «“Скетинг-ринг” — это символ простого чувственного пульса жизни и коллективного смысла существования. Это не обычный дивертисмент, но абстрактная аллегория борьбы между поэтом и человечеством, через движение современной жизни» [12, р. 121]. Содержание балета в целом точно воспроизводит начальные слова стихотворения Канудо: «Они вращаются. Вращаются. ВРАЩАЮТСЯ».

В каждом из художественных рядов балета прослеживается идея воссоздания духа современности (нового динамизма). Сценография и хореография вступают между собой в активное взаимодействие: декоративные элементы приходят в движение; костюмы, похожие на картонные, визуально переключаются со сценическим оформлением. По своему облику и пластике персонажи балета походили на механических кукол, или автоматизированные машины. Немалое значение имел занавес, на котором по принципу динамического монтажа эффектно смешивались геометрические элементы. Весь спектакль пронизан оригинальным сочетанием наступательной, порой угрожающей, механистичности с живыми порывами человеческих чувств. Недобрая энергия безостановочного движения нашла выражение и в музыке, воплотившись в одной из образных сфер балета.

«Скетинг-ринг», помимо указанного выше подзаголовка, был также определен авторами как «хореографическая симфония», что указывает, прежде всего, на особенности партитуры произведения. В творчестве Онеггера «Скетинг-ринг» одновременно относится и к области музыкального театра, и симфонической музыке: именно в таком смешанном жанре он задумывался изначально³⁴. Композитор сочинял программное симфоническое произведе-

³³ Термин «синепластика» был введен Эли Фор в 1922 году в эссе «О синепластике» [13].

³⁴ Особое сближение симфонической стихии с танцевально-пластической, характерное для творчества Онеггера, дало о себе знать еще в 1921 году, когда композитор создал

ние, основываясь на конкретном сюжете и образах персонажей, отталкиваясь от исходного соединения музыки и танца³⁵, что было характерно для его работы в целом: при сочинении киномузыки или произведения музыкального театра Онеггер всегда исходил из литературных или зрительно-наглядных посылок [14, с. 100]. В организации музыкального материала балета наблюдается своего рода смысловая полифония: появления различных действующих лиц обозначены композитором в партитуре, но звучащая в этот момент музыка зачастую не совпадает по образности с заявленной сценической ситуацией и развивается сообразно внутреннему, симфоническому сценарию. Сюитный принцип здесь только угадывается, главенствует же сквозное развитие, основанное на противопоставлении и разработке ведущих музыкальных тем произведения.

Композицию балета составляют восемь частей-эпизодов, следующих друг за другом без перерыва и связанных с представлением конкретных образов (Поэта), Девушки, Мужчины, групп катающихся женщин и мужчин. В музыке произведения четко выявляется несколько образных сфер, каждая из которых имеет свои лейттемы и лейттемы. Среди них ярко выделяются образы катающейся по кругу толпы и главного героя — Поэта (что, в соответствии с единым авторским замыслом, воплощает идею противопоставления художника и массы людей, человека и машины). Бездушная механичность выражена в лейттемах Вступления и первого эпизода (Animé), основанных на мотиве энергичного «шестереночного» верчения. Образно-звуковую рельефность, необходимую для музыкально-сценических произведений, партитура Онеггера обретает благодаря оркестровке, в которой заметно влияние принципа дифференцированного звучания тембров, характерного для Стравинского. Как и в других произведениях, предназначенных для сценического воплощения, Онеггер экспериментирует с составом исполнителей, меняя его в зависимости от нужного образа. Симфоничность «Скетинг-ринга» заключается прежде всего в единстве моторного, динамически усиливающегося и ослабляющегося движения, которое сохраняется на протяжении практически всего

«мимическую симфонию» (или «симфонию-пантомиму») «Гораций-победитель», первоначально предназначенную для балета.

³⁵ Нужно отметить, что данная партитура Онеггера стала одним из художественных воплощений давнего стремления французских композиторов к синтезу инструментальных жанров с балетом. Первые музыкальные партитуры с названием «хореографическая симфония», представляющие собой инструментальные композиции для танцевального исполнения, появились в начале XVIII столетия в творчестве французского композитора Ж.-Ф. Ребеля: «Характеры танца» (1715), «Терпсихора» (1720) (см. об этом: [15]). Правда, следует учитывать, что термин «симфония» в начале XVIII века имел иное смысловое наполнение, отличающееся от более позднего, классического.

балета. При появлении главных персонажей, характеризующихся лирическими темами, механическое звучание приостанавливается либо отступает на второй план, скрываясь в глубине фактуры. В известной мере «Скетинг-ринг» можно было бы обозначить так же, как и созданную композитором через два года пьесу «Пасифик 231» — симфоническое движение.

Тринадцать рассмотренных сочинений представляют различные варианты музыкального ряда, его близости или удаленности от традиционной балетной партитуры. Факторы художественного воздействия на музыку чрезвычайно разнообразны, что позволяет определить векторы изменений, своего рода жанровых трансформаций балетной музыки. Искусство кинематографа, фотографии, оперетты, драматического театра оказало поверхностное, но заметное воздействие на звуковой ряд балетов «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Голубой экспресс». Музыкально-театральные жанры, включающие вокал, несомненно, повлияли на партитуры «Ланей» и «Салата»³⁶. Движение балета в сторону чисто инструментальной сферы, его сближение с симфонией и концертом явно присутствуют в балетах «Человек и его желание», «Утренняя серенада», «Сотворение мира», «Скетинг-ринг». Свобода в обращении с балетным жанром, неординарное видение его художественной структуры, при сохранении глубинной, музыкально-хореографической основы, являются отличительными чертами этих произведений, во многом предвосхищающих творческие искания последующих десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кокорева Л.* Дариус Мийо: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 336 с.
2. *Некрасова И.* Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства. 2009. 464 с.
3. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь / Д. Мийо. М.: Композитор, 1999. 416 с.
4. *Laplace-Claverie H.* Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées recues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Claverie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 21–33.
5. *Haine M.* Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau à la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105–116.
6. *Aschengreen E.* Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gyldendal, 1986. 302 p.
7. *Бульчѣва А.* Сады Армии. М.: Аграф, 2004. 464 с.
8. Francis Poulenc. Correspondance 1910–1963 / Réunion, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.

³⁶ Это и барочный балет с пением, и опера, и музыкальная комедия.

9. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
10. *Толстых Н.* Произведения для фортепиано с оркестром во французской музыке (1919–1930) // Музыкальное исполнительство. Проблемы современной музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XVII. М.: ГИПИ им. Гнесиных, 1975. С. 150–177.
11. *Бочаров Ю.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие / Ю. С. Бочаров. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. 232 с.
12. *Faure É.* De la cinéplastique, Seguir, 1995. 44 p.
13. *Dotoli G.* Riciotto Canudo et les Ballets Suédois : Skating Rink. // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 117–136.
14. *Онеггер А.* Я – композитор. Л.: Музгиз, 1963. 207 с.
15. *Безуглая Г.* Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. № 1 (54). С. 42–50.

REFERENCES

1. *Kokoreva L.* Darius Mijo: zhizn` i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1986. 336 с.
2. *Nekrasova I.* Pol` Kludel` i evropejskaya scena XX veka. SPb.: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatral`nogo iskusstva. 2009. 464 s.
3. *Mijo D.* Moya schastlivaya zhizn` / D. Mijo. M.: Kompozitor, 1999. 416 с.
4. *Laplace-Claverie H.* Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées recues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Claverie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 21–33.
5. *Haine M.* Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau á la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920–1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105–116.
6. *Aschengreen E.* Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
7. *Buly`chyova A.* Sady` Armidy`. M.: Agraf, 2004. 464 s.
8. Francis Poulenc. Correspondance 1910–1963 / Réunion, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.
9. *Kuryшева Т.* Театрал`nost` i muzyka. M.: Sov. kompozitor, 1984. 201 с.
10. *Tolsty`x N.* Proizvedeniya dlya fortepiano s orkestrom vo francuzskoj muzy`ke (1919–1930) // Muzy`kal`noe ispolnitel`stvo. Problemy` sovremennoj muzy`ke. Trudy` GMPI im. Gnesiny`x. Vy`p. XVII. M.: GIPI im. Gnesiny`x, 1975. S. 150–177.
11. *Bocharov Yu.* Zhanry` instrumental`noj muzy`ki e`poxi barokko: ucheb. posobie / Yu. S. Bocharov. M.: Nauchno-izdatel`skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. 232 s.

12. *Faure É.* De la cinéplastique, Seguiet, 1995. 44 p.
13. *Dotoli G.* Riciotto Canudo et les Ballets Suédois : Skating Rink. // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 117–136.
14. *Onegger A. Ya* – kompozitor. L.: Muzgiz, 1963. 207 s.
15. *Bezuglaya G.* Xoreograficheskaya simfoniya: k istorii muzy`kal`no-teatral`nogo zhanra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. № 1 (54). S. 42–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Головнина Н. А. – rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Golovnina N. A. – rouk07@mail.ru