

УДК 782.91, 792.9

«МАРКО-БОМБА» НА «ОСТРОВЕ ТАНЦЕВ»

Груцынова А. П.^{1,2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Б. Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

² Российский институт театрального искусства — ГИТИС, М. Кисловский пер., д. 6,
Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена музыке балета «Марко-Бомба», который в 1936 году поставил А. В. Шатин в театре «Остров танца» (театр был создан на основе школы сценического танца, существовавшей в то время ЦПКО им. Горького в Москве). Балет представляет собой интересный пример спектакля, в котором были объединены несколько расширенное (по сравнению с балетом XIX века) либретто и специально написанная для «Острова танца» музыка. Партитура «Марко-Бомбы» принадлежала С. А. Халатову, который создал музыку, объединив традиции балета XIX века и элементы, близкие зрителю первой половины XX века. Композитор использовал лейтмотивы, характеризующие персонажей, прибег к многочисленным цитатам (как из авторской, так и из народной музыки), включил в партитуру хоры и сольные вокальные номера. «Марко-Бомба» С. А. Халатова представляет собой пример адаптации спектакля XIX века в XX столетии.

Ключевые слова: «Остров танца», «Марко-Бомба», С. А. Халатов, В. А. Шатин, музыка балета, лейтмотив, музыкальная цитата.

MARCO-BOMBA ON THE ISLAND OF DANCES

Grutsynova A. P.^{1,2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

² Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the music of the ballet *Marco-Bomba*, which in 1936 was staged by A. V. Shatin at the theater *Island of Dances* (this theater was created on the basis of the school of stage dance, which existed at that time at the Gorky Central Park). This ballet is an interesting example of a performance in which a somewhat expanded (compared to the ballet of the 19th century) libretto and music specially written for the *Island of Dance* were combined. The score of

Marco-Bomba belonged to S. A. Khalatov, who created the music by combining the traditions of the ballet of the 19th century and elements close to the viewer of the first half of the 20th century. The composer used the leitmotifs characterizing the characters, resorted to numerous quotations (both from the author's and folk music), included choruses and solo vocal numbers in the score. *Marko-Bomba* by S. A. Khalatov is an example of an adaptation of a ballet of the 19th century in the 20th century.

Keywords: *Island of dances, Marco-Bomba, S. A. Khalatov, V. A. Shatin, ballet music, leitmotif, musical quotation.*

Открытый в 1928 году и переустроенный через четыре года московский Центральный парк культуры и отдыха, тогда же получивший имя А. М. Горького, имел своей целью не просто представить горожанам возможность приятно провести свободное время на природе — одной из основных его целей было формирование нового человека. «Для воспитания нового советского человека в парке культуры и отдыха использовались такие формы организации досуга, как занятия на спортивных площадках...; аттракционы...; посещение лекций, консультаций...; членство в секциях и кружках (сельского хозяйства, животноводства, химии, физики, техники и др.); посещение театральных спектаклей, киносеансов, концертов, выставок и т. д.» [1, с. 13].

В числе всего прочего парк предлагал и занятия многими видами движения — в рамках мастерской самодеятельного цирка, студии классического танца и свободной пластики, а также в «хореографической лаборатории», которой руководил Е. В. Яворский. Но в 1934 году на уже сформированном фундаменте при секторе искусств ЦПКиО была организована школа сценического танца. Несмотря на то, что это было явлением самодеятельным, образование в школе было весьма серьезным, и далеко не каждый желающий мог действительно стать ее учащимся. «В этот самодеятельный кружок не так легко попасть, — писал автор одного из журналов в 1938 году, — но людей талантливых, по-настоящему готовых отдать свой досуг изучению хореографического искусства, здесь принимают с распростертыми объятиями. Из тысячи ста человек, подавших в прошлом году заявления, сто пятьдесят были отобраны на полуторамесячные испытания. Из них только сорок человек были оставлены для учебы — напряженной, упорной, длящейся 4 года» [2, с. 5]. Таким образом, школа предъявляла весьма высокие требования к ученикам, их отношению к обучению, прививая всем, кто посещал занятия, серьезное, практически профессиональное, отношение к искусству.

Во главе школы стоял А. В. Шатин, со временем возглавивший театр «Остров танца»¹, занятия в ней вели О. В. Некрасова, В. И. Шелепина, А. А. Джури, А. Н. Петров, И. В. Смольцов². Так как после преобразования хореографических студий в школу ученики начали получать более глубокое образование (не только практическое, но и теоретическое), к изучаемой танцевальной программе прибавились новые занятия (история театра, история литературы, история музыки, грим и т. п.). Целью школы сценического танца была подготовка «квалифицированных исполнителей сценического танца из числа танцоров-непрофессионалов» [5, с. 15]. Это естественным образом привело и к следующему шагу — созданию собственного театра, получившего наименование «Остров танца».

Первые выступления на открытой сцене только что организованного театра состоялись в том же 1934 году; их концертные программы составлялись из отдельных номеров. Начиная с 1935 года, сборные программы заменились балетами. Спектакли на «Острове танца» давались четыре месяца (с мая по август включительно³), остальное время отдавалось на постановку балетов и занятия в школе.

Театр был по-своему обаятелен: расположенная на острове на Пионерском пруду сцена «состояла она из двух площадок — верхней круглой, через пандус переходящий в нижнюю в форме трапеции» [3, с. 203], декорациями служила растущая на острове зелень. «Зрители располагались на берегу вначале на деревянных скамьях, которые потом заменили каменными, красиво оформленными, оградили белокаменной балюстрадой» [4, с. 113]. Интересно, что некоторые авторы отзывов на спектакли «Острова танца» проводили параллели со спектаклями прошлой эпохи: «Старая традиция дворянских аристократических поместий с пышными спектаклями “для избранных на лоне природы умерла безвозвратно. Но сотни посетителей парка, расположившиеся возле барьера на одном берегу пруда, каждый вечер с огромным вниманием и интересом следят за танцевальным действием на противоположной стороне водораздела, на нарядно расцвеченном острове приветствуют рождение новой традиции балета “на лоне природы”» [7, с. 3]. Даже само появление артистов на сцене было своего рода представлением: они приплывали на остров на лодке, которую подтягивали с помощью троса.

¹ Подробная и практически исчерпывающая история театра «Остров танца» изложена в статье Е. Я. Суриц [3].

² См. об этом: [4, с. 112].

³ В мае и июне спектакли начинались в 22 часа, в июле и августе — в 21 час 30 минут (см.: [6, с. 25]). В данном случае, вероятно, принципиально важным было наступление темноты для создания наибольшего сценического эффекта в этом открытом театре.

Во второй половине 1930-х годов школа сценического танца ЦПКиО и театр «Остров танца» стали достопримечательностями Москвы, о чем свидетельствуют издававшиеся в то время путеводители по столице. Например, в одном из подобных изданий, уже 1940 года, можно было прочитать следующее: «При выходе из Главной аллеи расположен большой пруд, на котором находится единственный в своем роде хореографический театр “Остров танца”. Сцена хореографического театра — это остров на пруде, заросший вековыми деревьями. Места для зрителей отделены от сцены прудом. Деревья на острове служат естественной декорацией. Пронизанные лучами прожекторов, деревья создают причудливый, сказочный пейзаж. Здесь ежедневно показываются балетные постановки» [8, с. 112].

Действительно, «Остров танца» регулярно показывал новые спектакли: балет «Волшебная флейта» (1934), оперу-балет «Кашей Бессмертный» (1935), наконец, балет-«Марко-Бомба». Дата первой постановки «Марко-Бомбы» не установлена точно: в энциклопедии «Балет» премьера призвана к 16 июля 1936 года [9, с. 334], в статье Е.Я. Суриц — к 8 августа того же года [3, с. 217]. Однако до этого 3 сентября 1935 года в газете «Вечерняя Москва» [7, с. 3] уже была опубликована статья⁴, посвященная новому балету, показанному на «Острове танца». Возможно, в 1935 году состоялась своего рода генеральная репетиция (недаром в статье В. Потапова указывалось, что «...самодеятельный коллектив парка готовил “Марко Бомбу” всего около двух месяцев» [7, с. 3]), тогда как публике театра спектакль показали уже в 1936 году.

Либретто «Марко-Бомбы» было основано на мотивах одноименного балета XIX века⁵. В России он был известен с 1854 года, когда «Перро возобновил одноактный комический балет “Маркобомба” (“*Marcobomba, où le sergent fanfaron*”). ...Авторы музыки и хореографии в афише названы не были» [10, с. 248–249]. Впрочем, кроме Перро называлось и другое имя автора балета — Ж. Петипа («П.[етипа] поставил ещё небольшой балет “Маркобомбу”, который весьма прочно утвердился в репертуаре Императорских театров» [11, с. 630]).

Спектакль, показанный в Петербурге в середине XIX века, опирался на мотивы более ранних вариантов, широко распространенных еще в 1830-е годы. Характеризуя одну из схожих постановок балета, которая шла в конце августа 1839 года в парижском театре *La Renaissance*, неизвестный автор журнала «Le Ménestrel» писал, что «“*El Marcobomba*” — небольшая комедия в духе новелл

⁴ К сожалению, ссылаясь на данную публикацию в своей замечательной статье, Суриц никак не прокомментировала расхождения в датировках.

⁵ Его название в печати того времени весьма вариативно: можно встретить и версию «Марко-Бомба», и «Марко Бомба», и «Маркобомба». В нашей статье мы будем пользоваться вариантом, имеющимся в анализируемом клипоре.

Сервантеса. Сеньор Пьятоли и сеньоры Мария Гозе и Мария Фабиани — танцовщики, полные воодушевления и живости» [12, s. p.]. Судя по именам, исполняли этот балет испанцы, а сам балет, возможно, был привезен ими из Испании (об этом говорит и его название⁶, которое современники использовали без перевода на французский язык), и поэтому для парижской публики он казался новинкой. Автор другого анонимного отзыва на «Маркобомбу» замечал мимоходом, что «...г. Жоли [руководитель театра. — А. Г.], как умелый администратор, умеет разнообразить наши удовольствия» [13, p. 143]. Еще в одном издании можно найти упоминание о том, что «...в театре *La Renaissance* испанские танцовщики давали очень понравившийся национальный комический балет под названием “El Marcobomba”. Венчала танец колоссальная Качуча» [14, S. 524].

Действительно, балет XIX века был сугубо испанским. Если обратиться к доступному нам либретто «Маркобомбы»⁷, относящемуся к московской постановке 1858 года, то становится понятным, что и в русской версии он также не утратил своего национального колорита⁸. Можно предположить, что испанский оттенок балета был необходим для насыщения его всевозможными национальными танцами, которые исполнялись как в первой, так и во второй картине спектакля.

«Марко-Бомба» же, спектакль, показанный на «Острове танца» в 1936 году⁹, претерпел значительные изменения, начало которым было положено изменением места действия. Вместо событий, происходящих в испанской деревне в некое неуказанное время (как чаще всего и бывает в балете), зрителя встречало повествование, вполне определенное как по месту, так и по времени: «...действие происходит в конце XVIII века в Баварии» [15, с. 13]. Благодаря этому изменился (а вернее, расширился) изначально присутствовавший в балете национальный контекст и были открыты дополнительные возможности для создававшего музыку балета композитора. «Марко-Бомба» середины XIX века была сочинением Ц. Пуни, «Марко-Бомба» 1936 года принадлежала С. А. Халатову.

Если бы творчество Халатова не относилось к веку двадцатому, он мог бы стать типичным примером русского музыканта XIX века. Он учил-

⁶ Полное название балета — «El Marcobomba o el sergente fanfarron» («Маркобомба, или сержант-фарфарон»), в русской традиции спектакль получил наименование «Марко Бомба, или Сержант-волохита».

⁷ Балет в одном действии, двух картинах.

⁸ Содержание балета см. в Приложении 1.

⁹ Содержание балета 1936 года, «собранное» нами из ремарок, присутствующих в рукописи клавира, см. в Приложении 2.

ся композиции частным образом, сначала у И. Н. Протопопова, затем у Р. М. Глиэра (у которого продолжил занятия по контрапункту, музыкальной форме и оркестровке). По некоторым сведениям, «...уже в зрелом возрасте... обучался в Московской консерватории, однако не окончил ее» [16]. Однако, будучи учеником Глиэра, он тесно сотрудничал с ним. Когда в 1912 году московским Интернациональным театром был поставлен балет Глиэра «Хризис», он «...шел в инструментовке учеников Глиэра — молодых композиторов А. Юрасовского и С. Халатова» [17, с. 127–128]. В 1913 году на основе партитуры этого балета Халатовым была сделана сюита, исполненная в Одессе и «имевшая значительный успех» [18, с. 196]. В следующем году Халатов также сопровождал Глиэра в его гастрольной поездке в Екатеринослав, Феодосию и Одессу, дирижируя концертами. Однако прямо во время этой поездки, с началом Первой мировой войны, Халатов был призван в армию, что и положило конец выступлениям. После революции Халатов «работал в возникавших тогда молодых студиях (Театр-студия художественно-просветительного Союза рабочих организаций (Х. П. С. Р. О.), Студии сатиры, Театре Корша, в МОДПИКе (Московское общество драматических писателей и оперных композиторов)» [16]. В 1920-е годы Халатов начал писать сценические и оркестровые сочинения (например, известно, что во время поездки в Киев в 1923 году Глиэр «исполнил... сочинения И. Крыжановского, С. Халатова и двух своих бывших киевских учеников — ...Б. Лятошинского и ...М. Фролова» [19, с. 101]). Однако большинство из них составляют именно произведения для театра (не случайно одна из исследователей справедливо заметит, что его «творческая деятельность была связана с театром» [20, с. 36]). Среди сочинений Халатова — музыкальная драма «Остров святой Елены», музыкальная комедия «Игра в волан», музыка к спектаклю «Свадьба Фигаро», оперетта «Единственная дочь». С 1930 года Халатов работал в музее Большого театра и в Бюро переписки при Союзе советских композиторов.

Для «Острова танца» Халатов написал балет «Марко-Бомба», а, кроме того, в школе сценического танца ЦПКиО читал курсы истории и теории музыки¹⁰, что свидетельствует о его более тесной, чем написание одного балета, связи с этим коллективом.

Титульный лист клавира «Марко-Бомбы»¹¹ помечен 1935 годом, и на нем еще значатся следующие сведения: «Марко-Бомба. Балет-гротеск в 2-х актах. Сценарий А. В. Шатина. 1935 г.». Авторство Шатина кажется вполне

¹⁰ См.: [4, с. 112].

¹¹ Рукописный экземпляр клавира балета хранится на кафедре хореографии балетмейстерского факультета РАТИ-ГИТИС, деканом которого долгое время был Шатин.

естественным, так как он в то время стоял во главе и школы, и театра. Впрочем, в уже неоднократно цитированной нами статье Е. Я. Суриц можно прочесть, что «...разрабатывавшая либретто ассистентская группа, возглавляемая Яворским (в нее входили в числе других Ирина Манухина и Евгения Мейер), придумала много забавных эпизодов, которые либо дополняли сюжет, либо создавали необходимое настроение» [3, с. 219]. Разрешение сложившегося смыслового противоречия может быть таким: первоначальный вариант либретто (который и лег в основу драматургии созданной музыки) принадлежал Шатину, а дальнейшие преобразования, вероятно, продолжавшиеся на протяжении всего времени постановок «Марко-Бомбы», производились уже целой группой.

В той же статье Суриц говорится и о том, что, балет «...по ходу представлений дополнялся новыми сценами, иногда новой музыкой» [3, с. 219], а в качестве примера упоминается новый танец — «полька с удочкой», созданная для нового (по сравнению с «Маркобомбой» 1854 года) персонажа — Бургомистра. Возможно, если проследить историю именно постановок балета 1930-х годов, окажется, что «Полька» Бургомистра действительно в первых спектаклях не исполнялась; однако уже в датированном 1935 годом клавире она присутствует под названием *Polka-grotesque*¹² (и с уточняющей ремаркой: «Комическая полька Бургомистра»¹³).

Впрочем, вопросы, касающиеся конкретного авторства либретто (скорее всего, в таком дружном ансамбле, какими были школа и «Остров танца», оно в финальном варианте не могло не стать своего рода «коллективным творчеством») и того, использовался ли когда-либо первоначальный вариант музыки балета в спектаклях целиком (а если производились какие-либо его изменения и преобразования, то когда и каким образом это происходило), мы вынуждены оставить без ответов.

Обратимся к тому, что, несомненно, составляет подлинную часть балета «Марко-Бомба» — к его музыке. Рукописный вариант клавира балета, датированный, как уже говорилось, 1935 годом, представляет собой ценнейший материал для исследования, так как хранит не только собственно нотный текст, но и многочисленные выписанные ремарки. Благодаря им чрезвычайно легко соотнести сценическое действие с музыкой.

Два акта «Марко-Бомбы» состоят из тридцати четырех номеров¹⁴,

¹² Правда, в нотном тексте она вычеркнута. Это может говорить о том, что танец действительно некоторое время не исполнялся (правда, когда именно, сказать ныне чрезвычайно трудно).

¹³ Здесь и далее текст ремарок клавира приводится без специальных на то указаний.

¹⁴ Общая продолжительность балета — полтора часа (см.: [7, с. 3]).

из которых двадцать три относятся к первому действию¹⁵ и одиннадцать — ко второму¹⁶. Следует сказать, что подобная своего рода «несимметричность» структуры как формальная (по количеству номеров), так и фактическая (по длительности) может быть вполне объяснена объективными обстоятельствами. Спектакли, предлагавшиеся зрителям «Острова танца», ориентировались на публику, которую вряд ли можно назвать заведомо балетного театра, а потому строение постановки, в которой второе действие немного короче и, надо признаться, динамичнее, чем первое, выглядит весьма логичным.

В обоих действиях номерá условно можно разделить на несколько групп.

Во-первых, это свободно построенные номера-сцены, которые могут включать в себя как пантомимные, так и танцевальные эпизоды, а иногда дополняются и вокальными фрагментами. В первом действии таких номеров пятнадцать, во втором — семь.

Во-вторых, это собственно танцевальные номера (практически все они, кроме «Тирольского танца» первого действия, входят в присутствующие в балете два дивертисмента). В первом действии насчитывается шесть танцев, во втором — четыре.

В-третьих, в балете присутствует вокальная «Баркарола Джулио»¹⁷, которая в первом действии представляет собой отдельный завершённый номер, а во втором входит в состав финала («Проводы актеров») как одна из его частей.

Кроме того, в балете есть один симфонический номер — вступление («Рассвет»), в самом начале которого (согласно ремаркам) убирался занавес¹⁸, но (судя по тем же ремаркам) в это время на сцене ничего не происходило.

¹⁵ 1 Рассвет; № 2 Пробуждение; № 3 Тереза и Рудольф; № 4 Рудольф, Тереза и Амалия; № 4а Смех; № 5 Баркарола Джулио; № 6 Встреча актеров; № 7 Тирольский вальс; № 8 Танец на бочке (праздничный танец «виноделия»); № 9 Джулио на эстраде; № 10 Интермедия; № 11 Акробаты; № 12 Жонглеры; № 13 Кукла; № 14 Смятение публики и Марко-Бомба; № 14а Сцена с калеками; № 15 Тереза и Марко-Бомба; № 16 Веселый танец калек; № 17 Гнев Марко-Бомбы; № 18 Девушки умоляют Марко-Бомба; № 19 Марко-Бомба, Ганс и Амалия; № 20 «Заговор»; № 21 Финал I го акта.

¹⁶ № 22 Сцена с письмами; № 23 Марко-Бомба и Ганс; № 24 Марта и Ганс; № 25 Амалия и Марко-Бомба («пародия на Pas de deux»); № 26 Марко-Бомба в бочке; № 27 Выход «Короля»; № 28 Изгнание Марко-Бомбы; № 29 «Estudiantina» (испанский); № 30 Polka-grotesque; № 31 Tarantella; № 32 Проводы актеров [Финал].

¹⁷ Здесь следует напомнить, что актеры на сцену «Острова танца» приплывали на лодке, а потому, вероятно, включение в балет «Баллады Джулио» не только связано с «намеком» на национальность самого Джулио и актеров, но и является обыгрыванием особенностей театра.

¹⁸ «Занавес был водяной — десятки струй взлетали вверх, закрывая сцену. ...С началом представления занавес опал» [4, с. 112].

Таким образом, большинство номеров «Марко-Бомбы» представляют собой сцены пантомимные, развивающие действие.

О музыке балета было известно, что «...новый автор музыки Халатов обратился как к первоисточнику не к музыке Пуни, а к мелодиям тирольских, немецких, итальянских народных песен» [7, с. 3]. С одной стороны, высказывание вполне верно, с другой — оно не способно *полностью* охарактеризовать сочинение Халатова. Впрочем, следует сказать, что музыка «Марко-Бомбы» не становилась предметом отдельного исследования, а потому мы постараемся несколько расширить знания о ней.

Как уже отмечалось, основу «Марко-Бомбы» составляют номера-сцены, созданные в свободной форме, нередко отмеченной внутренним контрастом. Поэтому композитор был поставлен перед необходимостью использовать какой-либо способ объединения произведения для того, чтобы оно не превратилось в некую дискретную последовательность отдельных номеров. Для этой цели были избраны лейтмотивы (и повторяющиеся темы), часть из которых связана с конкретными персонажами. Подобное решение, являющееся традиционным при создании подобного рода балетных партитур¹⁹, которое облегчает понимание происходящего на сцене и, кроме того, «сшивает» двухактное произведение воедино в восприятии зрителей. Интересно, что наличие лейтмотивов не было замечено «на слух» авторами рецензий, которые упрекали музыку Халатова в отсутствии музыкальной логики: «Партитура вышла заметно компилятивной, лишенной определяющего лейтмотивного звучания, разрозненной и тем самым сохраняющей дивертисментное строение и все композиционные дефекты старого балета» [7, с. 3].

Среди персонажей, действующих в «Марко-Бомбе», собственного музыкального «портрета» (в некоторых случаях его можно назвать скорее «музыкальным наброском») достаиваются не все. В музыке Халатова присутствуют музыкальные облики Марко-Бомбы, Джулио, Марты, Бургомистра и собирательный портрет притворяющихся калеками крестьян. Подобное решение представляется вполне традиционным, если вспомнить, что зачастую в балетных партитурах еще XIX века лейтмотивами или повторяющимися фрагментами далеко не всегда характеризовались именно центральные персонажи²⁰.

Утверждать, что вся музыка балета пронизана звучащими лейтмотивами, нельзя. Однако можно заметить своего рода композиторское изящество, с которым Халатов воспользовался примененными им повторяющимися темами.

¹⁹ Устойчивую традицию можно проследить, начиная с примеров романтических балетов.

²⁰ Например — тема Иллариона в балете «Жизель» в отсутствие темы самой Жизели или Альберта, тема Мэдж (являющаяся цитатой из вариаций Н. Паганини) во французском варианте балета «Сильфида», но не тема главной героини и т. п.

В первую очередь следует сказать о теме Марко-Бомбы, которая в том или ином виде практически постоянно сопутствует своему персонажу. Благодаря устремленным вверх мотивам создается нарочито простоватый самоуверенный музыкальный образ. Интересно, что в этой теме вполне естественно соединяются обязательная для создания образа солдафона маршевость и легкий оттенок легкомысленной польки. В своем первоначальном варианте тема появляется вместе с персонажем, которого она характеризует (см.: Приложение 3, прим. 1).

Однако, показанная в своем первоначальном виде в первом действии, эта тема второй раз в столь же узнаваемом варианте (хоть и с несколько другим характером) появится только в № 27. *Выход «Короля»*, когда история Марко-Бомбы в прямом и переносном смысле будет уже завершена²¹. В этот раз тема должна была звучать нарочито торжественно и излишне возвышенно (недаром Халатов пишет «quasi organo» — «наподобие органа»). Впрочем, торжественность здесь, как и «королевский суд», — лишь театральная игра (см.: Приложение 3, прим. 2).

В большинстве других случаев тема преобразовывается до одного, хорошо узнаваемого маршевого мотива (как это происходит, например, в № 14а. *Сцена с калеками* или в № 19. *Марко-Бомба, Ганс и Амалия*) или просто «сворачивается» в ритмоформулу²², тоже напоминающую об образе Марко-Бомбы.

В начале № 21. *Финал 1-го акта* сам герой находится в доме Амалии и зрителю не виден; его нет на сцене, но присутствие осознается, как слышится почти призрачный вариант темы Марко-Бомбы в музыке. А затем уже появляется и сам пьяный Марко-Бомба с упрощенным, укороченным вариантом темы, где теперь больше легкомысленно подпрыгивающей польки, чем марша (см.: Приложение 3, прим. 3).

Такой же вариант темы, похожий на танец, обнаруживается и в следующем действии, когда «из ратуши вываливается пьяный М.[арко]-Бомба с бутылкой, за ним Ганс с письмом и букетом».

Чрезвычайно любопытно преобразование темы Марко-Бомбы, буквально «на глазах зрителей» происходящее в уже упомянутом № 27. *Выход «Короля»*. В этом номере она звучит в нескольких вариантах. При первом появлении героя перед «Королем» («Джулио приказывает вскрыть бочку, вытащить М.[арко]-Б.[омбу]. М.[арко]-Б.[омба] вылезает») тема снова сокращается до одного неуверенного мотива, который к тому же теряет свою маршевость из-за смены размера с двухдольного на «спотыкающийся» трехдольный. Далее же, когда «Король», разгневанный самоуправством Марко-Бомбы, решив-

²¹ Обманутого и смирившегося со своей участью (браком со счастливой Амалией) Марко-Бомбу благословляет Джулио в облике «Короля».

²² Восьмая, две шестнадцатые, две восьмые.

шего призвать в армию калек, посылает за палачом, тема героя превращается в дрожащий пунктирный ритм на фоне тремоло. О последнем «органном» преобразовании уже было сказано выше.

Столь же часто, как тема Марко-Бомбы, звучит и тема Джулио, который является его драматургическим «противником». В отличие от темы сержанта музыкальный облик Джулио прихотлив и напоминает свободный инструментальный речитатив-импровизацию (см.: Приложение 3, прим. 4).

Причем определение «речитатив» можно напрямую связать с неким пантомимно «проговариваемым» текстом, так как тема Джулио действительно символизирует его сценическую «речь». В № 9. *Джулио на эстраде* Джулио рассказывает сюжет предстоящей интермедии, разыгрываемой актерами, в № 13. *Кукла* — «выносит механическую куклу», которая будет танцевать перед зрителями, в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба* — придумывает, как можно провести Марко-Бомбу с помощью притворных «калек»...

В отличие от темы Марко-Бомбы тема Джулио практически не меняет своего облика; она может быть более краткой и «таинственной», как в № 20. *Заговор*, где ей отвечают «убегающие на цыпочках» восьмые, или одноголосной и словно бы затухающей, как в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба*, но ни характера, ни основных своих черт не меняет. Более того, композитор даже делает ее музыкальным впечатлением, которое завершает балет.

Прочие темы появляются значительно реже, но от этого они не менее яркие и изобразительны. Три раза зрители слышали тему Бургомистра, который, как указывала в статье Суриц, «...перед началом представления... проходил через всю сцену и садился у края воды ловить рыбу» [3, с. 219]. В финале же балета «...он [Бургомистр. — А. Г.] возвращался с рыбной ловли, так и не отреагировав на все происшедшие в его городе события²³» [3, с. 219]. Тема его, в отличие от рассмотренных ранее, связана скорее с внешним обликом персонажа, нарочито юмористическим и узнаваемым (см.: Приложение 3, прим. 5). Из нее мы не сможем сделать никаких выводов относительно характера или сценического облика Бургомистра, единственной особенностью становится ее целеустремленность: герой точно знает, куда и зачем он идет.

В том же варианте тема появится и в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба*, когда Джулио «показывает на Бургомистра» крестьянам, которые не знают, как им поступить при появлении сержанта. Именно в этом номере мы встречаем противоречие между ремарками и изложением действия в цитируемой ста-

²³ Возможно, так и было в поставленном спектакле, а возможно, таким образом эту роль запомнили участвовавшие в нем исполнители. Однако, если судить по ремаркам клавира, то в первом действии Бургомистру представляли Марко-Бомбу и давали прочесть принесенный указ, а во втором — Бургомистр принимал участие в общем празднике, танцуя уже упомянутую польку.

тье, так как, судя по клавиру, «Бургомистр читает указ, оглядываясь на удочки» (правда, потом быстро убегает к реке, увидев, что рыба клюет). Интересно, что в этот момент мы слышим ту же тему, но в ее восходящем варианте (см.: Приложение 3, прим. 6).

Наконец, та же тема (прежде всего, ее ритмика) становится мелодической основой и в *Polka-grotesque*, исполняемой в дивертисменте второго акта самим Бургомистром, которого заставляют плясать крестьяне и актеры.

Еще две повторяющиеся темы балета, характеризующие персонажей, следует отнести не только к лейтмотивам, но и к присутствующим в музыке «Марко-Бомбы» цитированным темам. Мы уже упоминали, что Халатов использовал для создания партитуры заимствованные национальные темы, кроме того (судя по сделанным в клавире пометкам) использовались и темы авторские (нередко настолько трансформированные, что без конкретного авторского указания их трудно угадать²⁴).

Тема Марты представляет собой тему известной песни Ф. Майснера «Im Grünwald, im Grünwald ist Holzauktion» (см.: Приложение 3, прим. 7).

Здесь мы встречаемся с одновременной характеристикой и местности (напомним: действие балета было перенесено из Испании в Баварию), и персонажа. В первый раз тема, включенная в пантомимную сцену (№ 2. *Пробуждение*), предстает несколько преобразованной (см.: Приложение 3, прим. 8).

Во втором же действии эта тема станет основой для веселого танца Марты и Ганса (см.: Приложение 3, прим. 9), которые, встретив друг друга, позабыли о своих хозяевах («Ганс затевает флирт с Мартой. ...Ганс хочет показать Марте своё искусство танца. ...Марта увлекается тоже танцем. Ганс выделяет невероятные “па”»).

Еще одна тема, заимствованная Халатовым и используемая им в балете как лейтмотив, — это тема крестьян, притворяющихся перед Марко-Бомбой «калеками» (см.: Приложение 3, прим. 10). В клавире композитор указывает, что это «тема В. Ребикова», однако сейчас трудно сказать, какое именно произведение В. И. Ребикова было процитировано в «Марко-Бомбе». Эту тему отличает неизменность: Халатов не преобразовывает ее; оставляет узнаваемой в любой ситуации. Она действительно напоминает «калеку» и, словно бы, топчется на одном и том же месте, пробуя шагнуть то в одну, то в другую сторону, оставаясь при этом в исходной точке.

В таком же «неуверенном» виде тема возникает и в № 27. *Выход «Короля»*, когда скорбные «калеки» появляются на сцене перед «Королем», жалуясь на самоуправство Марко-Бомбы. Чуть более «жизнерадостный» вид этой темы можно услышать в № 16. *Веселый танец калек*, когда она становится основой весе-

²⁴ Каждая из использованных цитат педантично отмечена в клавире автором.

лой пляски, символизирующей радость избавления от Марко-Бомбы. Таким образом, цитаты, которые используются Халатовым в музыке балета, не просто расцвечивают ее и создают необходимый национальный колорит, но и отчасти вплетаются в музыкальное повествование в качестве лейтмотивов.

Впрочем, двумя темами объем цитат не ограничивается. В целом имеющиеся в балете заимствования можно разделить на две большие группы: авторские и народные темы²⁵. И использование в лейтмотиве Марты темы песни «Im Grünewald»²⁶, а в качестве характеристики притворных «калек» неконкретизированной темы Ребикова — не единственные тому примеры.

Народные темы, звучащие в музыке «Марко-Бомбы», призваны создавать локальный колорит, осознаваемый широким зрителем, а потому композитор прибегает к тем из них, в которых ярче всего проявляются национальные особенности. Но конкретизировать эти темы, как правило, обозначенные весьма общо, не просто сложно, но практически невозможно.

Так, в начале первого действия Халатов использует некие «тирольские песни», которые, вероятно, призваны характеризовать место действия. В № 3. *Тереза и Рудольф* подобная тема становится одной из мелодических основ танца влюбленных, напоминающего лендлер (см.: Приложение 3, прим. 11).

В № 7. *Тирольский вальс* никак не определенная тирольская тема оказывается основой мелодии, льющейся непрехотливой бесконечной линией (см.: Приложение 3, прим. 12).

Ряд цитат связан с итальянскими (точнее, неаполитанскими) темами, которые характеризуют мир труппы итальянских актеров, «вторгающийся» в спокойный баварский городок. Из заимствованных тем две являются народными, третья — авторская, но от этого не менее популярная.

Единожды в музыке балета появляется тема песни «Io parto» (см.: Приложение 3, прим. 13), звучащая в финале балета и становящаяся основой для завершающего хора:

Также один раз мы слышим песню «Tiritomba» (см.: Приложение 3, прим. 14), которая в № 28. *Изгнание Марко-Бомбы*, правда, обозначена композитором как некая неназванная «неаполитанская песенка»:

Любопытно, что в № 31. *Tarantella* присутствует конкретное указание на использование этой же темы («Tiritomba»), однако, следует признать, что ничего общего с ней эта тема не имеет²⁷ (см.: Приложение 3, прим. 15).

²⁵ В качестве «народных» в некоторых случаях Халатовым отмечены авторские темы (вероятно, из-за их широкой распространенности).

²⁶ Тема характеризуется Халатовым как «народная немецкая», несмотря на авторство Майснера.

²⁷ В этом номере есть другая тема. Возможно, здесь мы имеем дело с опиской.

Еще одна цитата, упомянутая Халатовым без указания авторства, — это известная песня «Funiculi-funicula»²⁸, вернее, ее припев. И в № 22. *Сцена с письмами*, и в № 31. *Tarantella* композитор пользуется ее тарантелльным характером и яркой жизнерадостностью для создания соответствующего образа (см.: прим. 16).

Обратная ситуация происходит с темой, ставшей основой танца № 29. «*Estudiantina (испанский)*» (см.: Приложение 3, прим. 17). Она указана в clavire как «тема М. И. Глинки».

На самом деле здесь, скорее всего, мы имеем дело с примером использования испанской хоты («*Estudiantina*») из книжки записей народных напевов, которую М. И. Глинка вел во время поездки в Испанию (мелодия в ней определена как «*Estudiantina* («*Estudiante quise ser*») — Студенческая («Студентом хотел быть»). Мадрид, 3 июня 1846» [21]). Возможно, Халатов встретил хоту именно в этих записях, и указание «тема Глинки» связано не с авторством, а с местом обнаружения.

Наконец, ряд авторских цитат, появляющихся в музыке «Марко-Бомбы», отмечен лишь авторством, а потому чрезвычайно трудно определить, какие именно произведения имел в виду Халатов, оставляя то или иное пояснение. Так, в № 7. *Тирольский вальс* мы находим указание «Шуберт», относящееся к теме, напоминающей лендлер (см.: Приложение 3, прим. 18).

В № 8. *Танец на бочке (праздничный танец «виноделия»)*, поясняя название номера, композитор пишет: «парафраза на темы Шуберта», чем еще больше затрудняет атрибуцию использованных тем, так как пояснение «парафраза» изначально предполагает значительную переработку исходного материала.

Столь же трудно определяема в своем первоисточнике некая «тема Mario Costa», появляющаяся в № 6. *Встреча актеров* и служащая основой своего рода веселого марша (см.: Приложение 3, прим. 19), с которым на площади появляются актеры труппы Джулио (далее та же тема станет и одним из номеров, сопровождающих выступление авторов перед сценической публикой — № 11. *Акробаты*):

В качестве мелодической основы постановки, разыгрываемой актерами (№ 10. *Интермедия*), Халатов избирает хорошо известную тему Ж.-П.-Э. Мартины «*Plaisir d'amour*»²⁹ (см.: прим. 20). Она прекрасно иллюстрирует небольшую театральную сцену, претендующую на театрально-избыточную, с легким оттенком иронии, «куртуазность».

²⁸ Авторы (журналист П. Турко и композитор Л. Денца) создали эту песню в 1880 году по случаю открытия фуникулера на Везувии.

²⁹ В clavire даже аккуратно выписан текст романса, который, скорее всего, оставался инструментальным, так как отсутствует вокальная партия.

Еще одна тема, появляющаяся в «Марко-Бомбе» и чрезвычайно заметная даже без специального указания, — секвенция «Dies iræ» (см.: Приложение 3, прим. 21), включенная в № 27. Выход «Короля» как еще один символ излишней, наигранной театральности (первым таким «знаком» был вышеупомянутый романс «Plaisir d'amour»). Возникает эта мрачная тема, нарочито «уходящая» в глубокие басы, в самый «трагический» момент балета, когда «Король» приказывает позвать палача, чтобы предать Марко-Бомбу смерти.

Наконец, в конце краткой характеристики тем, использованных в балете, укажем на цитату, которая стала своего рода музыкальным «мостиком» между «Маркобомбой» XIX века и сочинением следующего столетия. Халатов осознанно процитировал в своем сочинении тему мазурки из балета Ц. Пуни (см.: Приложение 3, прим. 22), которая послужила штрихом в характеристике заглавного персонажа и напоминала о сценическом первоисточнике балета, дополнительно намекнув на их смысловую связь:

Помимо наличия в «Марко-Бомбе» музыкальных цитат, следует отметить еще одну особенность балета — присутствие в нем вокальных номеров. Конечно, хор³⁰, звучащий в балете, нельзя считать явлением чрезвычайным и абсолютно невиданным³¹, но включение в партитуру сольной *Баркаролы* представляется уже более любопытным³². Тем более, что, скорее всего, пел ее исполнитель роли Джулио³³, который, впрочем, в таком случае должен был быть разносторонне одаренным человеком³⁴. *Баркарола* звучит дважды: в первом действии (в преддверии появления группы актеров) и в финале балета. Тем самым, образуется музыкальная «арка», охватывающая большую часть спектакля. Можно сказать, что четыре первых номера составляют своего рода драматургическое «вступление», экспозицию места действия и персонажей, живущих в городке; собственно же интрига балета начинает развиваться с прибытием труппы актеров и приобретает драматургическую остроту с появлением Марко-Бомбы и Ганса.

³⁰ Кроме ранее упомянутого хора на тему песни «Io parto» в № 32, это и насмешливый хор молодежи в финале первого действия (№ 21).

³¹ Помимо широко известного хора в «Щелкунчике», можно вспомнить хор крестьян в балете «Привал кавалерии» (1896).

³² Можно указать, например, на парижский балет «Гризельда, или Пять чувств» (1848), ныне практически забытый.

³³ Возможно, хоровые номера также исполняли участвовавшие в спектакле танцовщики. К сожалению, нет сведений о каких-либо хоровых занятиях на «Острове танцев».

³⁴ В неоднократно цитированной нами рецензии можно прочесть, что в этом балете «...лучше всех Суворов — быстрый, динамичный Джулио, поражающий природным благородством движений, подлинной легкостью “перекидных прыжков”» [7, с. 3].

Для создания *Баркаролы* Халатов не пользовался конкретными цитатами, прибегая к своего рода обобщенному портрету жанра — покачивающемуся аккомпанементу; теме, напоминающей своим графическим обликом волну; размеру, сочетающему в себе танцевальную мягкость трехдольности и активность двухдольности³⁵ (см.: Приложение 3, прим. 23).

Впрочем, если в основу *Баркаролы* и не была положена какая-то конкретная процитированная народная тема, то близкие ей образцы итальянских песен обнаруживаются с легкостью. Схожий облик имеет, например, неаполитанская «*La Ricciolella*» (см. Приложение 3, прим. 24).

Завершая краткую характеристику музыки «Марко-Бомбы», следует сказать несколько слов о дивертисментах. В двух действиях балета Халатов помещает две последовательности танцев, каждая из которых решает свою задачу.

В первом действии сюита танцев становится сценой «театра в театре», точнее, сценой представления, данного труппой Джулио. В нее входят: № 10. *Интермедия*; № 11. *Акробаты*; № 12. *Жонглеры*; № 13. *Кукла*. И если о первых двух номерах мы уже говорили, то остальные пока оставили без внимания.

№ 12 являет собой звукоизобразительную картинку выступления артистов, почти зримо «перебрасывающихся» краткими секвенционными звеньями (см.: Приложение 3, прим. 25).

Здесь следует упомянуть о том, что в балетных «выступлениях труппы Джулио» участвовали не только учащиеся школы сценического танца, но и ученики циркового отделения школы, которые на самом деле были акробатами и жонглерами (см.: [7, с. 3]). Благодаря этому танцевальный номер приобрел исполнительскую достоверность.

Наконец, столь же звукоизобразителен и № 13. *Кукла*³⁶, начинающийся большим вступлением со скрипа заводимого ключом механизма куклы, которой Джулио хочет поразить воображение зрителей. Ее танец, напоминающий вальс, постоянно сопровождается своего рода «металлическим» дребезжанием, будто шарниры и шестеренки этой куклы давно не смазывали (см.: Приложение 3, прим. 26).

Дивертисмент же, помещенный во второе действие балета, более краток и более традиционен. В него входили три танца (№ 29. «*Estudiantina*» (*испанский*), № 30. *Polka-grotesque*, № 31. *Tarantella*), тематический материал которых уже был нами охарактеризован. Следует, впрочем, добавить, что все танцы дивертисмента традиционно соотносятся друг с другом по принципу взаимного темпового контраста. Довольно подвижную *Estudiantina* (*Andantino*) сменяет более

³⁵ Указывать на традиционно «водные» музыкальные ассоциации *Es-dur* мы не будем.

³⁶ «Астратова... на полных “пуантах” воспроизводит движения “механической куклы”, напоминающей “Коппелию” (танец поставлен опытной балериной Джурри)» [7, с. 3].

спокойная *Polka-grotesque* Бургомистра (Tranquillo), что приводит к самому яркому в этой последовательности контрасту с *Tarantella* (Allegro giocoso).

Завершая анализ музыки «Марко-Бомбы», следует указать на еще одну любопытную деталь. У театра «Остров танца» не было оркестра, а потому исполнителям этого и других балетов приходилось «...выступать под аккомпанемент рояля, передаваемый из радиоузла ЦПКиО» [2, с. 5]. Автор одного из отзывов на другой балет, поставленный «Островом танца» («Красавица Радда»), сетовал, что «...целые картины балета, поэтому..., сопровождаются иногда совершенно дикими звуками» [2, с. 5]. Однако в имеющемся в нашем распоряжении клавире наряду со тщательно выписанными ремарками присутствуют и беглые пометки, сделанные гораздо менее аккуратно и иным почерком. Они касаются не только особенностей музыкального исполнения³⁷ или сценической постановки³⁸, но и инструментального состава. В некоторых номерах (прежде всего в тех, где присутствовали Марко-Бомба и/или Ганс) мы обнаруживаем пометки *Tr.* (труба), *труба*, *барабан*. Чуть реже встречается упоминание о кларнетах (либо как просто указание на звучащий тембр (*Clar.*, *Clarinette*), либо как уточнение конкретного используемого инструмента (*перемена Clarinette*³⁹)). Это противоречит процитированному отзыву, не доверять которому причин нет хотя бы потому, что он принадлежит очевидцу. Впрочем, в статье Суриц можно прочесть, что иногда в спектаклях использовалась «инструментальная группа» [3, с. 203], то есть инструментальный ансамбль. Возможно, в «Марко-Бомбе» звучал именно он. Но в таком случае следует отметить любопытный состав этого ансамбля. Если использование трубы и барабана можно расценить как опосредованную характеристику Марко-Бомбы и Ганса, то о причинах появления именно кларнета как еще одной яркой тембровой краски можно лишь догадываться⁴⁰. Однако указание на перемену кларнетов, совершавшуюся между № 15 и № 16 балета, дополнительно свидетельствует о том, что включение этого инструмента не было эпизодическим и случайным.

Балет «Марко-Бомба» активно исполнялся и вошел в основной репертуар «Островом танца» в 1937 и в 1938 годах. В числе других постановок театра («Танцы народов Советской страны», «Красавица Радда», «Физкультур-

³⁷ Напр.: «subito pp; Пошире!; несколько скорее; dolce; медленно очень; живее» и т. д.

³⁸ Напр.: «вход девушек; палач медленнее; 3 удара в грудь; большая пауза; Марко-Бомба делает 8 шагов; раздача бубнов» и т. п.

³⁹ Чаще всего употребляются кларнеты в двух строях (in A и in B), из которых для диэзных тональностей чаще используется первый, для бемольных — второй.

⁴⁰ Причин тому можно найти множество — от возвышенно-поэтических (например, выразительность тембра) до абсолютно прозаических (возможность пригласить в ансамбль именно кларнетиста, а не какого-либо другого инструменталиста).

ная сюита» и др.) он регулярно упоминался даже в путеводителях по Москве в качестве одной из «достопримечательностей» парка. Впрочем, потом балет был практически забыт, став лишь частью истории школы сценического танца ЦПКиО. Тем не менее «Марко-Бомба» оказался любопытным примером того, как хореографический спектакль XIX века может обрести новую жизнь в следующем столетии. В нем на основе, сложившейся в предшествующую эпоху, было выстроено здание новой постановки.

В отличие от других многочисленных практик XX–XXI века, допускавших переосмысление или полное изменение либретто балета при сохранении партитуры, в случае с «Марко-Бомбой» мы видим обратное: была написана новая музыка, сопутствующая пусть и расширенному, но в основных чертах сохраненному старому сценарию.

Балет С. А. Халатова «Марко-Бомба», с одной стороны, был написан с учетом уже сложившихся традиций (укажем, например, на использование лейт-мотивов или сохраненную практику включения дивертисментной последовательности танцев), а с другой — содержал в себе элементы, призванные сделать постановку близкой и понятной современному зрителю (прежде всего, это многочисленные тематические заимствования, связанные не только с музыкой академической, но и с народной и эстрадной — они легко угадываются даже неподготовленной публикой, или яркая звукоизобразительность, поддерживающая и дополняющая визуальное впечатление от спектакля). И следует признать, что рассмотренный нами балет представляет собой редкий и любопытный пример адаптации спектакля XIX века в следующем столетии.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА

«Маркобомба, или Сержант-волокита» (Москва, 1858)⁴¹

[22, с. 223–224]

Действие происходит в испанской деревне. Пляшущих и веселящихся крестьян алькальд призывает пойти на работу, и все уходят вместе с ним. В это время молодые крестьяне Пиетро и Вера, пользуясь отсутствием алькальда, приходят на свидание к его дочерям — Пепите и Кармен; однако отец девушек неожиданно возвращается и сердито прогоняет незадачливых кавалеров.

В это время является крестьянин Бастиан, который сообщает о прибытии рекрутера — сержанта Маркобомбы. Алькальд сзывает крестьян и объявляет им о неприятном известии. Все просят его спасти их от беды, и тогда Алькальд предлагает им притвориться увечными. Обрадовавшиеся выдумке крестьяне, услышав барабанный бой, разбегаются по домам.

Появляется Маркобомба с солдатами и приказывает алькальду собрать крестьян, на что получает ответ, что в этой деревне никого, кроме калек, нет. Сержант не верит и требует позвать всех. В это время дочери алькальда, которым показалось, что все ушли, выбегают из дома и встречают Маркобомбу. Они пугаются, но сержант чрезвычайно любезен, танцует с ними. Однако девушки лишь смеются над ним и убегают.

С жалобой на девушек разгневанный Маркобомба обращается к алькальду, который сообщает ему, что крестьяне собраны. Появляется целое шествие калек, и сержант убеждается, что ни одного пригодного для службы крестьянина в деревне нет. Маркобомба уходит, все на радостях начинают танцевать, и это видит возвратившийся за забытой бумагой сержант. В гневе он приказывает солдатам забрать всех. Крестьянки начинают просить их отпустить, но Маркобомба неумолим. Лишь когда просить приходят Пепита и Кармен, сержант смягчается и решает взять в рекруты лишь некоторых. Их тут же начинают обучать военным приемам, однако они оказываются совершенно не пригодны к службе, потому что страшно пугаются ружей и всего воинского. В это время алькальд приглашает Маркобомбу и всех присутствующих за стол, повеселиться.

Вторая картина балета представляла собой танцевальный дивертисмент.

⁴¹ Содержание балета изложено по тексту изданного либретто [22, с. 223–224].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

РЕМАРКИ РУКОПИСНОГО КЛАВИРА
БАЛЕТА «МАРКО-БОМБА» (1935)

Первый акт. Рассвет. Проходят поселяне на работу, женщины на рынок. Амалия открывает окно. Тереза открывает окно. Вытряхивают вещи. Вывешивают клетки с птицами. Амалия выходит на рынок. Тереза в амбразуре окна прихорашивается перед зеркальцем. <Появляется> Марта с ведром и метлой. Бургомистр идет к речке удить.

Рудольф вызывает Терезу. Тереза в окошке. Свидание. Тереза берет лейку поливать цветы. Тем временем Амалия возвращается с рынка и, не заметив молодежь, садится и дремлет на лавке. Тереза, расшалившись, поливает цветок в волосах Амалии; та, вскочив, гонит Терезу в дом. Рудольф скрывается. Амалия уходит в дом.

Рудольф снова вызывает Терезу. Тереза из окошка любезничает с Рудольфом. Подстерегавшая их Амалия обливает из окна Рудольфа помоями. Видевшая эту сцену молодежь поднимает Рудольфа на смех.

Звуки мандолины и пения прекращают возню, все бегут к берегу. Медленно подходит лодка с актерами. Джулио, стоя в лодке, поет:

*Нет в мире краше страны моей,
Дивной царицы морей.
Там солнце ярко блещет
В лазури голубой...*

*Я вольной птицей стремлюсь туда
К дальней отчизны брегам,
В песне ее воспеваю всегда
Жизнь ей свою отдам...*

Актеры выходят на берег. Народ их приветствует. Джулио представляет свою труппу и предлагает молодежи веселиться, пока он приготовит эстраду. <Исполняют> «Тирольский вальс», «Танец на бочке» (праздничный танец «виноделия»). Джулио рассказывает вкратце интермедию. <Далее следует> Интермедия. Отъезд Герцога. Герцогиня и Паж. Любовная идиллия. Поцелуй. Появление Герцога, его гнев. Палач. Палач уводит любовников. Герцог «потирает руки». Публика аплодирует. <Актеры продолжают представление>: «Акробаты», «Жонглеры», «Кукла» (Джулио выносит механическую куклу. Заводит ее. Кукла танцует. Публика в изумлении).

Издали <слышится> дробь барабана. За сценой Ганс трубит. Все вздрогнули. [...]. Представление прервано. Джулио уносит куклу. Народ бежит с мест. Приближение Марко-Бомбы с Гансом.

Марко-Бомба. Амалия вьется около Марко-Бомбы. Марко-Бомба галантно расшаркивается. По совету Джулио идут к сидящему у реки Бургомистру. Джулио показывает на Бургомистра. Идут. Марко-Бомба объясняет цель прибытия. Показывает указ. Бургомистр читает указ, оглядываясь на удочки. Рыба «клюет». Бургомистр бежит к реке. Джулио, что-то сообразив, бежит за сцену. Марко-Бомба приказывает Гансу трубить сбор. Ганс играет на трубе и одновременно барабанит.

За сценой движение. Выход «калек». Девушки кидаются к Марко-Бомбе с просьбой не брать их в рекруты. [...] Марко-Бомба начинает «исследовать» калек. [...] Все девушки окружают Марко-Бомбу. Марко-Бомба, завидев Терезу, устремляется за ней. Тереза увлекает Марко-Бомбу в вихре вальса. Рудольф ревнует. Марко-Бомба гоняется за Терезой. Амалия с завистью прекращает ухаживанье за Терезой и сама юлит перед Марко-Бомбой. Но тот, увидев Терезу, бежит за ней.

Оставшись одни, молодые «калеки» бросают костыли и повязки и дико веселятся. Хохочут над Амалией. Общий пляс. Хохот над Амалией и Марко-Бомбой. Амалия бежит искать Марко-Бомбу, чтобы разоблачить симулянтов. [...] Танец и веселье продолжаются.

Появление Марко-Бомбы. Он медленно подходит к «калкам» и раздражается грубой бранью. <Девушки> робко подходят к Марко-Бомбе, моля о пощаде <...>. Марко-Бомба неумолим. <Он> приказывает Гансу муштровать юношей. Ганс трубит и барабанит. Учит маршировке, но ничего не выходит. Ганс их всех уводит под арест в ратушу. Амалия приглашает Марко-Бомбу в дом отдохнуть. Амалия. Марко-Бомба в ответ на приглашение. Марко-Бомба, пропуская Амалию вперед, идет за ней.

Джулио «таинственно» созывает товарищей на совещание и рассказывает о своей затее, как «разыграть» Марко-Бомбу. Все хохочут. Оглядываются, не слышал ли кто. Джулио продолжает. Медленно и таинственно-театрально, как заговорщики, расходятся, прячась, выглядывают из-за углов.

На сцене — никого. В доме Амалии движение. Дверь с шумом распахнулась. Пьяный Марко-Бомба на пороге. Идет, икая, заплетаясь ногами, по направлению к ратуше. Наблюдавшая за ним молодежь хохочет и весело поет ему вслед:

*Смотрите, Амалия,
Каков ваш герой:
Стажил он, каналья,
Вино с колбасой!*

*Сейчас представлень
Сыграем мы с ним,
Привесть в исполненье
Приказ не дадим!*

Все бегут к дверям ратуши и заглядывают в окна.

Второй акт. Сцена с письмами. <Заговорщики пишут письма.> «О безжалостный покоритель моего сердца, выйди на свиданье. Влюбленная в тебя с первого взгляда Те-ре-за!». «О, богиня моих мечтаний, тебя умоляет о свиданьи Марко-Бомба, храбрец и красавец».

Из ратуши вываливается пьяный Марко-Бомба с бутылкой, за ним Ганс с письмом и букетом. Марко-Бомба мечтает о свидании с Терезой. Посылает Ганса к Терезе. Ганс с опаской идет к дому Терезы [...]. Ошибочно стучит в окно Амалии. Открывается окно. Чья-то рука хватается письмо. Окно захлопывается. Букет остался у Ганса. Ганс снова неистово стучит. На стук выходит Марта. Забыв о Марко-Бомбе, Ганс затевает флирт с Мартой. [...] Ганс хочет показать Марте свое искусство танца. [...] Марта тоже увлекается танцем. Ганс выделяет невероятные «па». [...] Ганс вдруг вспоминает о Марко-Бомбе, который тем временем заснул под деревом. Ганс идет к Марко-Бомбе, будит его; тот вспомнил о свидании. Марта, уходя, манит Ганса, и он, оглядываясь на Марко-Бомбу, убегает за ней.

Амалия, закутанная в шаль, выходит на свидание. Марко-Бомба принимает ее за Терезу, упрасивает снять шаль и открыть лицо. Марко-Бомба срывает шаль и, остолбенев, отмахивается от Амалии. Амалия преследует Марко-Бомбу, в чаду увлечения он, спотыкаясь, бежит от нее, ищет, где бы укрыться. Увидев бочку, Марко-Бомба прячется в нее. Амалия, потеряв кавалера из виду, ищет его за сценой.

Наблюдавшие из углов актеры подбегают к бочке и закрывают ее крышкой. Пляшут кругом. Катают бочку по сцене. Бочка катится.

Выходят торжественно герольды с трубами. Выход «Короля» (Джулио) со свитой. Бьют в гонг, ожидая выхода Марко-Бомба из бочки [...]. Джулио приказывает вскрыть бочку и вытащить Марко-Бомбу. Марко-Бомба вылезает.

Король: «Кто ты? и зачем здесь?!». Девушки, «играя роль», умоляют Короля освободить арестованных юношей. Король: «Дай указ!» Рвет указ, приказывает выпустить арестованных. Выход арестованных из ратуши, продолжающих играть «калек». Они падают к ногам Короля. «Позвать палача!»

Марко-Бомбу охватывает предсмертная дрожь. Палач идет, хватается Марко-Бомбу и заносит над его головой секиру. В ужасе выбегает Амалия и бросается на шею Марко-Бомба. Амалия плачет и умоляет сохранить Марко-Бомба жизнь. Король готов помиловать его при условии женитьбы на Амалии. Благословляют «нареченных». Амалия счастлива.

Король предлагает немедленно выслать Марко-Бомбу из местечка вместе с невестой. Народ согласен. Молодежь бежит в дом Амалии, и «конвейером» летят ее вещи и укладываются на тележку. Ганс и Марта не покидают хозяев, едут тоже. Их весело провожают. На радостях танцы и веселье.

<Танцы>. «Estudiantina (испанский)» (актриса труппы Джулио), «Polka-grotesque» (Вспомнив о Бургомистре, тащут его с реки и заставляют плясать, он упирается. Комическая полька Бургомистра. Бургомистр в изнеможении падает под гром аплодисментов), «Tarantella» (Джулио с товарищами показывает «Тарантеллу». Все присоединяются).

Веселье кончено. Актеры собираются уезжать. Проводы и приветствия.
<Все поют>:

*Похожденья здесь Марко-Бомбы
Мы вам старались изобразить.
Коль довольны вы все остались,
Хлопками просим нас наградить.*

*Хитрый Джулио спровадил
В дальний путь вербовщика
И нас всех теперь избавил
От такого дурака.*

*Ей, виват, Джулио,
Браво, Джулио, браво!
Ей, виват, Джулио,
Браво, камарад!*

*А за его искусство,
За то, что нас развлек,
Весёлым комедьянтам
Подносим мы венок.*

*По глади вод зеркальной
Ладья вас понесет,
И вслед привет прощальный
Народ с признанием шлет.*

Проводы актеров. Народ восклицает: «Джулио браво! Джулио браво!». Актеры идут к реке и садятся в лодку. Народ просит Джулио на прощание спеть баркаролу. Джулио поет:

*Нет в мире краше страны моей,
Дивной царицы морей!
Там солнце ярко блещет
В лазури голубой.*

*Я вольной птицей стремлюсь туда,
К дальней отчизны брегам...
В песне ее воспеваю всегда,
Ей свою жизнь отдам!..*

Лодка отчаливает от берега. Народ шлет приветствия.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



Пример 1. № 14. Смятение публики и Марко-Бомба



Пример 2. № 27. Выход «Короля»



Пример 3. № 21. Финал 1-го акта



Пример 4. № 6. Встреча актеров



Пример 5. № 2. Пробуждение



Пример 6. № 14. Смятение публики и Марко-Бомба



Пример 7. Ф. Майснер. «Im Grünwald»





Пример 11. № 3. Тереза и Рудольф



Пример 12. № 7. Тирольский вальс

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (grand staff). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and are placed below the vocal line.

По - хож - день - я здесь Мар - ко - Бом - бы мы вам ста -

ра - лись и - зо - бра - зить.

Пример 13. № 32. Проводы актеров



Пример 14. №. 28. Изгнание Марко-Бомбы



Пример 15. № 31. Tarantella

Tempo I

mf

Пример 16. № 22. Сцена с письмами

Andantino

cantabile

Пример 17. № 29. «Estudiantina (испанский)»

Пример 18. № 7. Тирольский вальс

8^{va}—

a tempo

(8^{va})—

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked *a tempo*. It consists of two systems. The first system has a treble clef with a *8^{va}* (octave up) marking and a dashed line, and a bass clef. The second system also has a treble clef with a *(8^{va})* marking and a dashed line, and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands.

Пример 19. № 6. Встреча актеров

Allegro marziale

ff

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked **Allegro marziale** and *ff* (fortissimo). It consists of two systems. The first system has a treble clef with a *ff* marking and a dashed line, and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The music features a strong, rhythmic melody in the treble and a supporting bass line.

Пример 20. № 10. Интермедия

Plai- Sir d'a - mour ne du - re qu' un mo - ment Cha

grin d'a - mour du-re tou-te la vi - - - - e

Пример 21. № 27. Выход Короля

Lugubre-religioso (quasi organo)

mf pesante

ff *riten.* *ff*

Пример 22. № 19. Марко-Бомба, Ганс и Амалия

Tempo di Mazurka-Tranquillo

Пример 23. № 5. Баркарола Джулио

Нет вми - ре кра - ше стра - ны мо - ей,

див - ной ца - ри - цы мо - рей.

Пример 24. «La Ricciolella»

Mme vog - lioi a'n - zo - ra - re oje din - to Frat - ta,

p

Пример 25. № 12. Жонглеры

Tempo giusto

Пример 26. № 13. Кукла

ЛИТЕРАТУРА

1. Шайгарданова Н. Л. Парк культуры и отдыха как явление культуры и воплощение советского идеологического проекта: автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2014. 22 с.
2. Сатаров Г. «Красавица Радда». Хореографический театр «Остров танца» // Декада московских зрелищ. № 21. 1938. С. 5.
3. Суриц Е. «Остров танца» // Мир искусств: Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 198–243.
4. Нора Немченко. О нашей школе и театре «Остров танца» // Балет XX век: страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет». М.: Редакция журнала «Балет», 2011. С. 111–116.
5. Парки культуры и отдыха Москвы. Краткий справочник на летний сезон 1938 г. М.: Тип. изд-ва «Московский рабочий», 1938. 64 с.
6. Португалов П. А. Путеводитель по Центральному парку культуры и отдыха им. А. М. Горького. Москва: Тип. «Рабоч. Москва», 1937. 53 с.
7. Потапов В. «Марко Бомба» // Вечерняя Москва. 1935. № 203 (3532). 3 сентября. С. 3.
8. Длугач В. Л., Португалов П. А. Осмотр Москвы: путеводитель. Изд. 3-е. М.: Московский рабочий, 1940. 416 с.
9. «Маркобомба» // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 334.
10. Ильичёва М. А. Неизвестный Петипа: Истоки творчества. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2015. 456 с.
11. Петипа Иван (Jean-Antoine) // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1902. Т. 13. 711 с.
12. Nouvelles diverses // Le Ménestrel. 1839. № 40 (300). 1er septembre. [s. p.].
13. Théâtre de la Renaissance // Journal des artistes. 1839. № 9. 1er septembre. P. 143.
14. III. Theater / Feuilleton // Europa: Chronik der gebildeten Welt. 1839. Dritten Band. S. 520–524.
15. Центральный парк культуры и отдыха имени А. М. Горького // Парки культуры и отдыха Москвы. Краткий справочник на летний сезон 1938 г. М.: Тип. изд-ва «Московский рабочий», 1938. 64 с.
16. Фонд Семёна Александровича Халатова // Музей музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://musicmuseum.tumblr.com/post/86291683762> (дата обращения: 09.05.2022).
17. Риттих М. Балетное творчество Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.: Музыка, 1967. Т. 2. С. 125–184.
18. Персон Д. М. Концерты, поездки, встречи // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.: Музыка, 1965. Т. 1. С. 187–254.
19. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 219 с.

20. Киселёва Н. В. Балеты Р.М. Глиэра в историко-культурном контексте: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2016. 220 с.
21. Записи народных напевов / Испания в рукописной наследии Михаила Ивановича Глинки: к 210-летней годовщине со дня рождения композитора // Российская национальная библиотека [Электронный ресурс]. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/narodnie_napevi.php (дата обращения: 09.05.2022).
22. Маркобомба, или Сержант-волокита // Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Москва. Бернарделли, Блазис, Богданов, Бодри, Ваннер, Герино, Глушковский, Гюллень-Сор, Гюс, Дидье, Кшесинский, Ламираль, Малавернь, Омер, Перро, Санковская, Сен-Леон, Теодор (Шион), Эльслер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2022. С. 223–224.

REFERENCES

1. *Shajgardanova N. L.* Park kul'tury` i otdy`xa kak yavlenie kul'tury` i voploshhenie sovetskogo ideologicheskogo proekta: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2014. 22 s.
2. *Satarov G.* «Krasavicza Radda». Xoreograficheskij teatr «Ostrov tancza» // Dekada moskovskix zrelishh. № 21. 1938. S. 5.
3. *Suricz E.* «Ostrov tancza» // Mir iskusstv: Al`manax. Vy`p. 5. SPb.: Aletejya, 2004. S. 198–243.
4. *Nora Nemchenko.* O nashej shkole i teatre «Ostrov tancza» // Balet XX vek: stranicy istorii xoreograficheskogo iskusstva Rossii XX veka po materialam zhurnala «Balet». M.: Redakciya zhurnala «Balet», 2011. S. 111–116.
5. *Parki kul'tury` i otdy`xa Moskvyy`.* Kratkij spravocchnik na letnij sezon 1938 g. M.: Tip. izd-va «Moskovskij rabochij», 1938. 64 s.
6. *Portugalov P. A.* Putevoditel` po Central`nomu parku kul'tury` i otdy`xa im. A. M. Gor`kogo. Moskva: Tip. «Raboch. Moskva», 1937. 53 s.
7. *Potapov V.* «Marko Bomba» // Vechernyaya Moskva. 1935. № 203 (3532). 3 sentyabrya. S. 3.
8. *Dlugach V. L., Portugalov P. A.* Osmotr Moskvyy`: putevoditel`. Izd. 3-e. M.: Moskovskij rabochij, 1940. 416 s.
9. «Markobomba» // Balet: e`nciklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. S. 334.
10. *Il'ichyova M. A.* Neizvestny`j Petipa: Istoki tvorchestva. SPb.: Kompozitor - Sankt-Peterburg, 2015. 456 s.
11. *Petipa Ivan (Jean-Antoine)* // Russkij biograficheskij slovar`: v 25 t. SPb.: Tip. I. N. Skorododova, 1902. T. 13. 711 s.
12. Nouvelles diverses // Le Ménestrel. 1839. № 40 (300). 1er septembre. [s. p.].
13. Théâtre de la Renaissance // Journal des artistes. 1839. № 9. 1er septembre. R. 143.

14. III. Theater / Feuilleton // Europa: Chronik der gebildeten Welt. 1839. Dritten Band. S. 520–524.
15. Central'nyj park kul'tury i otdy'xa imeni A. M. Gor'kogo // Parki kul'tury i otdy'xa Moskvyy. Kratkij spravocnik na letnij sezon 1938 g. M.: Tip. izd-va «Moskovskij rabochij», 1938. 64 s.
16. Fond Semena Aleksandroviča Xalatova // Muzej muzyki [Elektronnyj resurs]. URL: <https://musicmuseum.tumblr.com/post/86291683762> (data obrashheniya: 09.05.2022).
17. Rittix M. Baletnoe tvorchestvo Glie'ra // Rejngol'd Moricevich Glie'r. Stat'i. Vospominaniya. Materialy. L.: Muzyka, 1967. T. 2. S. 125–184.
18. Person D. M. Koncerty, poezdki, vstrechi // Rejngol'd Moricevich Glie'r. Stat'i. Vospominaniya. Materialy. L.: Muzyka, 1965. T. 1. S. 187–254.
19. Gulinskaya Z. K. Rejngol'd Moricevich Glie'r. M.: Muzyka, 1986. 219 s.
20. Kiselyova N. V. Balety R.M. Glie'ra v istoriko-kul'turnom kontekste: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 220 s.
21. Zapisi narodnyx napevov / Ispaniya v rukopisnoj nasledii Mixaila Ivanovicha Glinki: k 210-letnej godovshchine so dnya rozhdeniya kompozitora // Rossijskaya nacional'naya biblioteka [Elektronnyj resurs]. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/narodnie_napevi.php (data obrashheniya: 09.05.2022).
22. Markobomba, ili Serzhant-volokita // Burlaka Yu. P., Grucynova A. P. Antologiya baletnogo libretto. Rossiya 1800–1917. Moskva. Bernardelli, Blazis, Bogdanov, Bodri, Vanner, Gerino, Glushkovskij, Gyullen'-Sor, Gyus, Did'e, Kshesinskij, Lamiral', Malavern', Omer, Perro, Sankovskaya, Sen-Leon, Teodor (Shion), E'lsler. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2022. S. 223–224.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствovedения, доц.; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru