

УДК 792.8

ТАНЕЦ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИДЕЯ БАЛЕТА  
Я. СИБЕЛИУСА «СКАРАМУШ»

Горн А. В.<sup>1</sup>

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

Автор обращается к балету Яна Сибелиуса «Скарамуш» с целью определить роль танца (его поэтику, символику, жанровые особенности) в драматургии сочинения, изначально созданного как музыкальная основа для театральной пантомимы и «переродившегося» в балет. Отмечаются наиболее яркие приемы композиторской работы, создающие неповторимый художественный облик балета «Скарамуш».

**Ключевые слова:** Ян Сибелиус, балет, пантомима, танец, болеро, вальс, менуэт, сцены.

DANCE AS A CONCEPTUAL IDEA OF THE BALLET  
BY J. SIBELIUS SCARAMUSH

Gorn A. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The author refers to the ballet by Jan Sibelius *Scaramouche* in order to determine the role of dance (its poetics, symbolism, genre features) in the dramaturgy of the composition, originally created as a musical basis for theatrical pantomime and «reborn» into ballet. The most striking techniques of the composer's work are noted, creating a unique artistic appearance of the ballet *Scaramouche*.

**Keywords:** Jan Sibelius, ballet, pantomime, dance, bolero, waltz, minuet, scenes.

Имя Яна Сибелиуса, классика финской музыки, одного из крупнейших европейских композиторов конца XIX – начала XX века, работавшего почти во всех известных академических жанрах, традиционно ассоциируется с сочинениями инструментальной музыки — программными и непрограммными симфониями, поэмами, увертюрами и знаменитым скрипичным концертом.

Театральные произведения Сибелиуса, представленные главным образом музыкой к драмам, историческим сценам, также существуют скорее в симфонической ипостаси, где обретают форму сюит. Оперные и балетные сочинения составляют меньшую часть музыки композитора, написанной для сцены: по одному опусу в каждом жанре соответственно (опера «Девушка в башне» и балет «Скарамуш»<sup>1</sup>). При этом именно балет стал наибольшей удачей Сибелиуса, что подтверждают и авторское ощущение композитора, и последующая сценическая судьба произведения.

Отношение финского классика к двум ведущим музыкально-театральным жанрам было неодинаковым. Если опера долгое время притягивала и «мучила» Сибелиуса, завлекая оригинальностью вагнеровских шедевров, то балет никогда не становился предметом его интереса. Однако художественное воплощение, представленное в партитуре «Скарамуша», говорит о том, что композитор чувствовал себя органично не только в симфоническом, но и театральном звуковом пространстве.

Сфера танца, пластической динамики также не была чужда композитору: в каталоге произведений Сибелиуса, составленном Фабианом Дальстрёмом [1], указано около шестидесяти сочинений, воплощающих образы движения. Танцевальная стихия проникает в темы симфоний финского маэстро, его инструментальные пьесы, театральные номера и даже вокальные миниатюры (черта, характерная для многих европейских композиторов-романтиков). Балет «Скарамуш» стал для Сибелиуса одним из наиболее ярких музыкальных выражений его танцевально-пластического чувства. Он затрагивает личные мотивы композиторской биографии, в центре которых оказывается танец и музыка, а также несет на себе отпечаток различных художественных тенденций эпохи.

Время создания опуса «Скарамуш» было воистину «балетным»: одна за другой появлялись оригинальные постановки дягилевской антрепризы, художественные преобразования предыдущего десятилетия, связанные с танцем и пластикой, набирали силу (возрастала значимость жеста, движения, интриги, маски — всего того, что И. Вершинина назвала «первичными элементами спектакля» [2, с. 189]), усилился интерес к безмолвному театру пантомимы, а в искусстве балета стало заметным стремление к драматизации классического танца. На этой волне к хореографическому жанру начинают обращаться многие европейские композиторы, но для Сибелиуса сочинение балета стало занятием неожиданным и вынужденным, заставившим воспринимать собственное произведение как творческое испытание.

---

<sup>1</sup> В исследовательской литературе, справочных изданиях и периодике «Скарамуш» упоминается как «балет-пантомима», «пантомима», «балет», а также «трагическая пантомима». Последнее является авторским обозначением, представленным на титульном листе партитуры.

Осенью 1912 года музыкальный издатель Вильгельм Хансен поручил Сибелиусу сочинить музыку для сопровождения новой пантомимы датского драматурга Поуля Кнудсена. Композитор согласился на это предложение, ошибочно полагая, что Хансен ожидает написания лишь нескольких танцевальных фрагментов. Только позже, к концу года, музыкант понял, что ему предстоит создать часовой полнометражный балет-пантомиму. Попытки Сибелиуса аннулировать контракт или внести в него изменения по своему усмотрению остались безуспешными. Композитора также смущала литературно-драматическая основа произведения, близкая по сюжету к пантомиме «Покрывало Пьеретты» Артура Шницлера. Либретто спектакля, выполненное Михаэлем Трепкой Блоком по мотивам пантомимы Кнудсена<sup>2</sup> [3, с. 152], содержало разговорные диалоги, которые мешали композитору, работавшему над сочинением «бессловесного жанра». Все эти нюансы чрезвычайно раздражали и нервировали Сибелиуса, считавшего, что на карту поставлена его профессиональная репутация. Тем не менее композитор закончил партитуру в конце 1913 года, отправив рукопись издателю 21 декабря с запиской следующего содержания: «Сделать партитуру правильно стоило мне многих размышлений и работы. Убежден, что в своем теперешнем виде она будет успешной» [4, с. 324]. Замечание композитора в отношении собственной музыки оказалось пророческим, правда, премьера балета «Скарамуш», на которой Сибелиус не присутствовал, состоялась лишь через восемь с половиной лет (12 мая 1922 года на сцене Датского королевского театра в Копенгагене) после его завершения. Оркестром руководил Георг Хёберг, танцевально-пластический текст сочинила датская танцовщица и балетмейстер Эмилия Вальбом<sup>3</sup>, декорации были выполнены Кеєм Нильсеном<sup>4</sup>, а в качестве режиссера и исполнителя роли Скарамуша выступил Йоханнес Поульсен. Несмотря на данные композитору обещания, разговорные диалоги были сохранены и произносились участниками спектакля — танцорами.

Критики недоумевали. Один из них, представитель «Berlingske Tidende», заметил, что «Скарамуш» можно было бы описать либо как мимическую драму, либо как музыкальную драму, в зависимости от того, чему было уделено основное внимание: актерскому мастерству или музыке. Но «употребленное

---

<sup>2</sup> Поуль Кнудсен (1889–1974) — датский писатель, драматург и сценарист.

<sup>3</sup> Йоханна Эмилия Вальбом (1858–1932) — первая в Дании женщина-хореограф, последовательница идей Михаила Фокина.

<sup>4</sup> Кей Нильсен (1886–1957) — датский художник, один из мастеров книжной графики (иллюстраций). Известен своим сотрудничеством с анимационной компанией Disney, для которой сделал много набросков и иллюстраций. Во время работы над декорациями к балету «Скарамуш» Нильсен ориентировался на художественные решения Бакста, Ларионова и Пикассо.

мелодраматически, слово в этом сочинении было, строго говоря, совершенно неуместным» [5, с. 108]. Интересно, что в контексте творческого пути Сибелиуса этот неожиданный элемент спектакля, вызвавший недовольство композитора и рецензентов, может восприниматься как иронический пассаж судьбы: включение слова в хореографическую постановку отвечало давней внутренней устремленности Сибелиуса к музыкальной драме и ее специфическому синтезу искусств. Критики, писавшие о постановке «Скарамуш», единодушно отмечали содержательную вторичность, слабость и мелодраматизм либретто, но с похвалой отзывались о партитуре балета. «Вдохновляющим элементом спектакля, тем, что делало его ценным, была музыка Сибелиуса, находившаяся под влиянием величайшего богатства пылающей фантазии и внутреннего, томного лиризма. С небольшим оркестром композитор достигает весьма мощных эффектов. Мастерская работа от начала до конца», — писал один из рецензентов [5, с. 108]. Ему вторил другой критик: «Неизведанная и вечная тайна страсти проявилась в черном мистицизме и непостижимых видениях. Музыка наполнена одновременно изобретательностью и безжалостной силой великого финского мастера, а также демонической дикостью и почти извращенной рафинированностью. Это почерк гения» [5, с. 108]. Своеобразие, эмоциональность и даже некоторая изысканность партитуры, созданной Сибелиусом, не везде оценивались высоко. Показ балета после датской премьеры в Хамине и Кристиании (Осло) сопровождался успехом, а молодой Вильгельм Кемпф писал финскому маэстро о том, что буквально влюбился в его музыку [5, с. 146–147]. А вот реакция парижских критиков на балетный спектакль «Скарамуш», представленный в июне 1927 года на сцене Театра Елисейских полей труппой Королевского балета Дании, была довольно сдержанной, если не сказать холодной. Рецензенты характеризовали музыку как плавную, варьирующуюся, ритмичную по необходимости и искреннюю: «...она (музыка. — А. Г.) является больше показателем смелости, чем плохого вкуса и представляет собой чистую романтику; она надуманная, сильная, активная и легко понимаемая, ее акценты имеют более домашнее, чем международное происхождение» (цит. по: [5, с. 272]). Подобную оценку вполне объясняет антиромантическая культурно-художественная атмосфера Парижа 1920-х годов, в частности, его музыкальный мир, соединивший в себе новый динамизм и неофольклоризм, джаз и неоклассицизм. На фоне многих оперных и балетных сочинений тех лет, поражавших публику своим неординарным музыкально-сценическим обликом и экстравагантными сюжетами, эмоциональная пронзительность финского «Скарамуша», созданного почти пятнадцать лет назад, казалась излишней, несовременной, а изложенная драматическая история —

архаичной и несколько надуманной<sup>5</sup>. И все же искренность чувств в музыке Сибелиуса, своеобразие ее национального колорита, отмеченные в датских и парижских рецензиях, смягчили неприятие литературной основы этого хореографического спектакля, ставшей главным «раздражающим элементом».

Содержание балета, вызвавшее многочисленные претензии критиков, следующее: бродячий скрипач (горбун Скарамуш), путешествующий с лютнисткой и флейтистом, очаровывает своей великолепной игрой Блонделен (преlestную жену аристократа Лейлона). Несмотря на любовь к мужу Блонделен, потрясенная исполнительским искусством горбуна-музыканта, убегает к нему в парк прямо с вечернего бала, устроенного в замке Лейлона. Возвратившись под утро к удрученному и подавленному супругу, она уверяет его в своей верности. Внезапно появившийся Скарамуш требует, чтобы Блонделен ушла с ним, иначе он расскажет о произошедшем между ними любовном свидании Лейлону. В порыве отчаяния женщина закалывает скрипача кинжалом и прячет труп. Неистовые звуки скрипки преследуют Блонделен, они звучат в ее голове даже после смерти Скарамуша, и она, теряя рассудок, погибает на глазах у Лейлона.

Можно заметить, что рассказанная Поулем Кнудсеном история близка по духу к экспрессионистским драмам. Особенно это подчеркивали сценографические детали премьерного спектакля, когда кровь пострадавшего Скарамуша текла свободным потоком вниз по лестнице дворца. Связь с пантомимой Шницлера «Покрывало Пьеретты» в либретто «Скарамуша» безусловно просматривается, однако персонажи двух сочинений существенно различаются, да и сложившийся в датском варианте сюжет выявляет иные смысловые линии. История Пьеро, Пьеретты и Арлекина из произведения Артура Шницлера — «тонкого аналитика глубин психической жизни и социокультурных стереотипов» [7, с. 52], названного великим Зигмундом Фрейдом своим «двойником», в условиях театральной пантомимы была воплощена путем «отхода от психологизации, осуществленного через укрупнение, гротеск и эстетику площадного театра» [8, с. 548]. В сочинении Кнудсена, ставшем литературной

---

<sup>5</sup> На восприятие скандинавского балетного опуса могли повлиять и дополнительные художественно-исторические факторы. Первым назовем возможное сравнение парижскими критиками финского «Скарамуша» с одноименным французским пантомимой-балетом (окт. 1891, Нуво-Театр). Театрально-хореографическая постановка и музыка Андре Мессаже и Жоржа Стрита были, несомненно, «тронуты» психологизмом, характерным для эпохи fin de siècle (об этом: [6, с. 171–172]), однако доминировали в них веселье и задор, свойственные итальянской commedia del'arte, и изящество французской балетной музыки. Вторым фактором могли стать яркие хореографические спектакли скандинавской труппы «Шведские балеты» Рольфа де Маре, показанные парижскому зрителю в первой половине 1920-х годов, не уступающие в оригинальности опусам знаменитой дягилевской антрепризы.

основой балета Сибелиуса, заметно влияние неоромантизма, одной из примет которого является внимание к душевной жизни персонажей, их различным эмоциональным состояниям. Сюжет «Скарамуша» близок также к сочинениям европейской литературы рубежа XIX–XX веков, отражающим противоречивость человеческих устремлений, желание новых впечатлений и сопряженных с ними ярких, сильных эмоций при сохранении душевного комфорта, обеспеченного привычным бытовым укладом и установившимися общественными правилами.

Либретто «Скарамуша» включает в себе несколько идейно-смысловых мотивов, традиционных для романтической эстетики, и первый среди них — мотив демонической власти музыканта над душой человека<sup>6</sup>. В балете также получили отражение двоемирие и мистицизм, сопряженные с любовным конфликтом, душевная раздвоенность персонажей Блонделен и Лейлона, финальное безумие главной героини. Характерное для романтизма сочетание красоты с безобразием здесь дано как в одновременности (чарующая игра Скарамуша-горбуна), так и в дискретности (образы Блонделен и скрипача). Более завуалировано тема безобразия и красоты предстает в музыке, исполняемой двумя разными коллективами: деревенским ансамблем и труппой Скарамуша. Важнейшей составляющей идейного комплекса балета является тема танца, отраженная в сюжете и драматургии сочинения, весьма значимая для его концептуально-смысловой основы. В трактовке «танцевальной темы» просматриваются аналогии с романтизмом, когда танец выступал символом свободного самовыражения, душевной раскрепощенности и отзывчивости к впечатлениям от внешнего мира. Именно таким предстает образ Блонделен, которая обожает танцевать и сожалеет о том, что эту страсть не разделяет ее муж. Танец имеет в балете и другое смысловое наполнение. Он означает душевную гармонию и жизненную энергию, о чем свидетельствует несколько высказываний персонажей: Блонделен и Лейлон называют танец «властелином в царстве радости» [9, с. 21], его приятель Жиголо многозначительно замечает, что «танец — удел молодых», а второй фат характеризует танец как «поэзию» [9, с. 20] — особое, вдохновенное состояние, доступное лишь избранным. Именно этот смысловой регистр понятия «танец» обнаруживает противоречие между любящими супругами. Лейлон отвечает отказом на предложение танцевать с Блонделен, мотивируя тем, что вмешиваться в радость (танец) женщины, которая сама подобна танцу, жестоко. Обратной стороной животворящей силы танца является его демоническая природа и разрушительность по отношению к человеку,

---

<sup>6</sup> Напомним, что Скарамуш — персонаж итальянского театра масок, усложненный мотивами романтических легенд, повествовавших о магическом воздействии игры музыкантов — слуг и посланников самого дьявола.

также отраженная в балете «Скарамуш». Танец Блонделен, исполняемый под скрипичную игру Скарамуша (реальную в первом акте и вымышленную в финале балета), постепенно обретает характер экстатический, дикий, воплощающий незнакомые, глубоко спрятанные личностные черты Блонделен, ее страсти. Характерно, что танец в первом случае прерывает Лейлон, ударяя по струнам скрипки Скарамуша, а во втором — смерть героини.

Тема завораживающей, деструктивной силы танца оказалась близка Сибелиусу и получила отражение в одном из его ранних опусов — «Балетной сцене для оркестра» (1891). Как отмечает Эрик Тавастшерна, это сочинение, написанное под влиянием горестного эпизода юности (любовного увлечения танцовщицей), «представляет собой картину танца, лихорадочно проносающегося перед зрителем почти в том же духе, что и в «Вальсе» Равеля. «Подобно гениальной партитуре французского мастера, — пишет Тавастшерна, — “Балетная сцена” Сибелиуса лишена того неподдельного веселья, которое характерно для подлинного венского вальса. Оба сочинения носят мечтательный, почти мистический характер» [10, с. 79]. Роковая сущность танца прослеживается и в сюжете оперы «Постройка лодки», работа над которой велась композитором в 1894 году. Ряд сюжетных мотивов сочинения — любовь студента к танцовщице, нарушение им клятвы верности, приводящие к гибели невесты, также, по мнению финского исследователя, является автобиографическим отголоском собственных историй Сибелиуса, происходивших с ним по молодости в Берлине и Вене.

Танцевальная тема получила в балете «Скарамуш» еще одно смысловое направление, выраженное в идее неразрывной, органической, почти экзистенциальной связи музыки и танца. В одной из начальных сцен спектакля (бал в поместье Лейлона) Блонделен высказывает недовольство музыкой, исполняемой деревенскими музыкантами, которая, по ее словам, портит танец, но плененная игрой Скарамуша, героиня решительно убегает из дома. Позже вернувшийся в замок горбун-музыкант убеждает Блонделен в том, что теперь они всегда должны быть «неразлучны как музыка и танец» [9, с. 172], а когда в финале балета Лейлон сопровождает игрой на клавишине танец любимой супруги, женщина слышит только скрипку Скарамуша, ее проникновенное и страстное звучание. Кроме идеи синтеза двух искусств, объединенных танцевальным процессом, здесь, на наш взгляд, также проступает мысль о воплощении человеком посредством танца своего «индивидуального бессознательного»,

утрата которого приводит к гибели<sup>7</sup>. В свете данного толкования танца примечателен близкий по времени создания балет Б. Мартину «Тень» (1916), в котором девушка погибает после того, как Смерть забирает ее Тень, родившуюся из отражения в колодце. В произведении Кнудсена – Сибелиуса Блонделен не может жить без Скарамуша, его звучащей скрипки: убив скрипача-горбуна, женщина умерщвляет и себя.

Музыкальное решение балета, в котором критики сразу после премьеры отметили верное драматическое чутье Сибелиуса, тонкость воплощения композитором психологических оттенков и композиционное единство партитуры, опирается на ведущую роль танцевального начала, несмотря на то что в сюжетно-драматургическом разворачивании произведения имеется значительное количество пантомимных эпизодов. Для Сибелиуса, впервые создающего масштабное хореографическое произведение, это оказалось возможным прежде всего благодаря его симфоническому дарованию, использованию «крупного штриха» при воплощении музыкально-сценических характеристик, а также точному пониманию сюжетных ситуаций и умелой передаче тончайшего «мерцания» настроений внутри эпизодов балета. Сибелиус трактует отдельный танцевальный жанр не только как законченный хореографический фрагмент балетного спектакля, появление которого обусловлено действием, но и как тип пластического самовыражения персонажей, тесно связанного с их мыслями и эмоциональным состоянием. Именно поэтому во многих сценах балета, нетанцевальных по сюжету, хореографическая ритмоинтонационная стихия отчетливо проявляется в музыке.

Двухактный балет-пантомима «Скарамуш» представляет собой цельное произведение, построенное на непрерывном следовании (десять в первом акте и одиннадцать во втором) сцен. Цезуры между актами нет. Балетные сцены различаются не только по протяженности (их длительность варьируется от четверти часа до нескольких тактов), но и по характеру музыкального высказывания, отсылающего к балетно-театральной или симфонической жанровой области. Можно выделить пять типов музыкальных сцен, составляющих партитуру «Скарамуша». К первому относятся те, что почти полностью основаны на танцевальном музыкальном движении; вторые представляют собой сцены смешанного типа с доминированием танца над пантомимой; третий вид отличается преобладанием музыки, ориентированной на пантомимическое решение, с включением небольших танцевальных фрагментов,

---

<sup>7</sup> Размышления о понятии «бессознательное», его роли в структуре личности и психической жизни человека, а также формах проявления, характерны для работ философов и психоаналитиков конца 1900–1910-х годов (З. Фрейда, А. Адлера, К. Г. Юнга). Наиболее определенно о связи танцевального самовыражения с «бессознательным» говорится в работе Юнга «Алхимия снов» [11].

а четвертый предполагает только пантомиму. Пятый, последний «блок» образуют сцены, близкие по типу изложения симфоническим жанрам. Количество в балете «Скарамуш» преобладает первый из перечисленных типов сцен (всего их десять<sup>8</sup>), в котором танец заявлен в самом действии спектакля и становится его смысловой, эмоциональной подоплекой. Сцены смешанного типа с активным присутствием танца воплощают важнейшие участки драмы: в первом акте — танец Блонделен перед гостями и ее завороченность Скарамушем (сцена 5), во втором — кульминационная и фактически финальная сцена балета, где женщина, пытаясь отвлечься от совершенного ею убийства, внимает клавесинной игре мужа, а затем неистово танцует (сцена 10). Четыре балетные сцены, выполненные композитором в основном как пантомимические, обращены к сложным эмоциональным состояниям персонажей. Примечательно, что в трех случаях из четырех героини находятся в одиночестве: Блонделен после первой встречи со Скарамушем и своего «огненного» танца (первый акт, сцена 8); потрясенный исчезновением жены Лейлон, постепенно осознающий причину происшествия (последняя сцена первого и начальная сцена второго актов). Четвертая сцена этого типа воплощает напряженный диалог мужа и жены после утреннего возвращения последней. Из трех сцен, полностью основанных на пантомимическом действии (второй акт, сцены 4; 9; 11), наибольшую протяженность и выразительность имеет девятая, рисующая драматическую беседу Блонделен со Скарамушем, а затем убийство. Во всех сценах смешанного и пантомимического типа ощутимо характерное симфоническое «дыхание» музыки Сибелиуса, отмеченное в свое время еще Арнольдом Шёнбергом (см.: [10, с. 125]), укрупняющее линии музыкального повествования и одновременно добавляющее выразительные смысловые детали, в том числе возникающие отсылки к образам танца. В тех сценах балета, которые напоминают по характеру изложения инструментальное сочинение, танцевальные ритмоинтонации едва уловимы, поскольку либо «растворены» в симфоническом потоке, например, восьмая сцена второго акта, отражающая беспокойство и страхи вернувшейся Блонделен, либо преобразованы в напевно-лирическое высказывание, как в шестой сцене второго акта, где Лейлон в одиночестве любит портретом жены. Две названные сцены отличаются от других постоянством фактурно-оркестрового облика.

Воссозданию психологической точности и даже утонченности балетной партитуры Сибелиуса способствует ее интонационно-тематическая организация и оркестрово-тембровое решение. Главной особенностью последнего стали скромный по численности инструментальный состав, включающий фортепиано,

<sup>8</sup> В первом акте таковыми являются сцены 1–3 (менуэт), 4 (болеро) и 6–8 (вальс), а во втором — сцены 2; 3; 5, основанные на ритмо-интонационных формулах вальса или болеро.

но свободный от «тяжелой меди» и пространственное разделение оркестра на три группы — группу, непосредственно сопровождающую спектакль (оркестровая яма), группу за сценой (труппа Скарамуша) и музыкантов, играющих на сцене (в танцевальном зале замка), — с целью создания дополнительных стереофонических эффектов.

Огромную роль в музыкально-драматургическом решении спектакля играет облик музыкальных тем балета, многие из которых приобретают значение сквозных, возвращающихся, как правило, в преображенном виде<sup>9</sup>. Наиболее яркую характеристику из персонажей получил Скарамуш, две темы которого часто используются в различных сценах произведения. Первая, основанная на напряженных восходящих мелодических ходах, экспрессивной нисходящей секвенции и орнаментальном движении *à la* Восток, создает образ демонического скрипача.

Вторая, воплощающая гипнотический взгляд горбуна, которым он пронизывает Блонделен, базируется на нисходящем хроматическом и восходящем целотонном движении.

Обе темы создают роковой характер встречи Блонделен со Скарамушем: они появляются в музыкальном звучании гораздо чаще, чем сам персонаж. Так, например, восходящие тритоновые интонации, характерные для первой темы Скарамуша, предвосхищают его появление в жизни Блонделен и Лейлона, звуча у первых скрипок в третьей сцене первого акта. Примечательно сюжетно-драматургическое расположение этих интонаций на фразах «Танец — властелин в царстве радости» (ц. 12-13, реплики Лейлона и Блонделен) и «Я не могу танцевать с тобой, мое сердце» (ц. 22, реплика Лейлона). Сквозное значение на уровне всего произведения получили и характерные pedalные звуки валторн, звучащие то тревожно, то напряженно, то угрожающе (почти с самого начала балета, словно предупреждая о грядущей катастрофе).

Особую драматургическую роль в партитуре «Скарамуша» играют танцевальные музыкальные темы менуэта, болеро и вальса. Иногда одна такая тема охватывает несколько сцен подряд, создавая крупный танцевальный раздел в балете (подобное имеется и в первом, и во втором актах), или же, возвращаясь на новом этапе развития событий, образует мелкий хореографический эпизод внутри сцены (первый акт, сцена 5; второй акт, сцены 7 и 10), а порой вместе с другими темами включается в пантомимическое действие, в известной мере наполняя его экспрессией танца (второй акт, сцена 9).

---

<sup>9</sup> Интонационно-тематическая драматургия в балете Сибелиуса, линии развития его музыкальных тем, их «сплетение» и взаимодействие могут стать темой самостоятельного исследования.

Танцевальные музыкальные темы используются композитором в нескольких вариантах и получают образную трактовку в контексте балетного сюжета, отчасти в соответствии с семантикой танца. Так, изящный, колористически светлый и графичный по рисунку менуэт, на котором основано краткое вступление к балету, и его первые три сцены означают замковый уклад жизни аристократической пары, видимую гармонию отношений супругов. Восходящие, почти ликующие мелодические интонации флейт, облаченные в «остренькие» пунктирные фигуры, поддержаны гармоническим фоном скрипок и альтов. Вся фактура помещена в высокий регистр, что создает при первом изложении темы впечатление «небесной, райской» музыки, нарушаемой лишь тихим рокотом литавр. Последующий перенос мелодии в более низкий регистр и включение имитационных подголосков, порученных струнным, придают звучанию менуэта теплоту и камерность. Постепенно в музыкальную ткань добавляются педали духовых (валторн, фаготов), что вносит тревогу и едва уловимое напряжение в атмосферу домашнего бала. На базе темы менуэта возникает и личная характеристика Блонделен. При первом появлении героини звучит тема, интонационно родственная менуэту (ц. 10), однако в характере ее мелодии более заметна связь с лирическими песнями и маршами. Пунктир, частое напряженное звучание квинтового тона соединяется здесь с плавностью мелодического рисунка, а ладовая перемена на минор и прозрачность оркестровой фактуры придает теме оттенок печали, спрятанной под светским поведением. Представляется, что тема не только характеризует Блонделен, но и указывает на скрытый драматизм ее отношений с мужем. Интересно, что в ритмо-интонационном облике данного фрагмента угадывается сходство с некоторыми музыкальными темами Г. Малера, особенно юмореской «Где звучат прекрасные трубы» («Wo die schönen Trompeten blasen»): те же тоскливо-будничные фанфары и безрадостность существования, выраженные в сочинении Сибелиуса несколько мягче. Музыкальный материал, основанный на менуэте, возвращается в предпоследней кульминационной сцене балета в виде собственно танца и отдельных интонаций, звучащих умоляющее, и накладывается на темы Скарамуша. Важнейшую роль в балете играет музыкальная тема болеро — танца, символизирующего в спектакле страсть, чувственность и свободу самовыражения. Кроме того, болеро исподволь подготавливает появление первой темы Скарамуша (ц. 31), звучащей и как эмоциональный «выход» длительно накапливающегося в недрах танца напряжения, и как долгожданная материализация чего-то незнакомого, волнующего и опасного. Тема болеро предстает в двух основных интонационно-мелодических и оркестровых вариантах, исполняемая деревенскими музыкантами и Скарамушем. Далее она активно развивается, то перерастая в вихревое движение (танцы Блонделен первого и второго актов), то появляясь в виде интонационно-ритмического намека

в различных сценах произведения, то воздействуя своими интонационно-ритмическими элементами на другие музыкальные темы. Третий танец — вальс — символизирует, подобно менуэту, светское начало, но также и человеческую беззаботность, легкость отношения к жизни. Вальс отличается изящным, акварельно-нежным рисунком мелодии и воздушной прозрачностью гармоний, подчеркнутых легкой оркестровой фактурой, которую наполнило звучание струнных, деревянных духовых и валторн. Примечательно, что в мелодических контурах танца угадывается едва заметное сходство с мелодией болеро<sup>10</sup>, а в одной из фраз можно различить ладовые проекции целотонного движения, знакомого по второй теме Скарамуша (такты 17–19 после ц. 56). Вальс, тема которого развивается в шестой, седьмой и девятой сценах первого акта, оттеняет катастрофическое состояние Блонделен, ее устремленность на зов музыки, позволяющей испытать истинное наслаждение танцем. Сочетание ритмоинтонационных элементов вальса и болеро можно обнаружить в теме Жиголо (второй акт, сцены 2; 3; 5), уговаривающего Лейлона отправиться с ним в путешествие и забыть о жене, которая, как утверждает опытный приятель, не вернется. Интересно, что на варианте этой же темы построенная последующая лирико-симфоническая сцена одиночества Лейлона. Нежное, возвышенное звучание этого эпизода проникнуто рыцарственным благоговением, напоминает по характеру некоторые фрагменты «Арлезианки» Ж. Бизе и «Песнь менестреля» А. Глазунова. С названными произведениями опус Сибелиуса опосредованно связывает тема сердечного влечения к женщине, остающейся в чем-то «далекой» и загадочной для преданного и мужественно влюбленного.

Психологическая утонченность, искренность эмоций и глубина содержания в сочинении Сибелиуса во многом основана на мастерском претворении танцевальности, ее драматургической «многоликости». Думается, что к своему произведению, «балансирующему» между пантомимой и балетом, композитор испытывал особенное чувство. Кроме танцевальной проблематики, оказавшейся близкой Сибелиусу, этот балет затрагивал еще более личную тему — скрипичную, напомнившую ему о мечте юности стать исполнителем-вирутозом. Автор хотел, чтобы «Скарамуш» звучал чаще, однако тесная связь музыки со сценическим действием весьма затруднила «перевод» балета в формат оркестровой сюиты, несмотря на выраженную танцевальность сочинения. Специфика музыкального облика произведения сказалась и в его оценке исследователями. Так, например, американский музыковед Роберт Лейтон, считает данную

<sup>10</sup> О теме болеро напоминает широкий амбитуз мелодии (от квинтового до терцового тона через октаву), орнаментальный характер мелодического движения. Последнее может вызвать и некоторые параллели с главной темой «Арагонской хоты» М. Глинки, имеющей, как известно, фольклорное испанское происхождение.

партитуру «опусом весьма неровного в художественном отношении качества» [12, с. 98]. Тем не менее балет «Скарамуш» неоднократно ставился в Финляндии и на сценах других европейских стран: в Стокгольме (О. Леманис<sup>11</sup>, 1936), Риге (Р. Хайтауэр, 1951; А. Лемберг 1971), Брно (А. Лемберг, 1980), всякий раз убеждая в смысловой многогранности музыкально-танцевальных идей Яна Сибелиуса.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Dahlström F.* Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke / von Fabian Dahlström. Wiesbaden [etc.]: Breitkopf & Härtel, cop. 2003. XLVII, 768 S.
2. *Вершинина И. Я.* Балетная музыка // Музыка XX века, 1890–1945: очерки. В 2 ч. / отв. ред. Д. В. Житомирский. М.: Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. С. 187–231.
3. *Кулаков В. А.* 2500 хореографических премьер XX века, 1900–1945: энцикл. Словарь. М.: Дека-ВС, 2008. 333 с.
4. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomennanut Tuomas Anhava. 3. 1972. 406 s.
5. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomennanut Tuomas Anhava. 5. 1988. 439 s.
6. *Груцынова А. П.* Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков. Очерки. Саратов: Саратов. гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. 314 с.
7. *Хвостов Б. А.* Артур Шницлер // История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. Т. I. С. 52–79.
8. *Стрельникова А. А.* Австрийская драматургия первой половины XX в. // История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. Т. I. С. 541–578.
9. *Sibelius J.* Scaramouche. Pantomime tragique par Poul Knudsen. Op. 71. Conductor's Score. Copyright 1918 by Wilhelm Hansen. Copenhagen. Edited revised by Julia A. Burt. 230 p.
10. *Тавастшерна Э.* Сибелиус / пер. Ю. Э. Каявы, ред. Г. М. Шнеерсон. М.: Музыка, 1981. Ч. 1. 279 с.
11. *Юнг К. Г.* Алхимия снов / пер. с англ. СПб.: Timothy, 1997. 352 с.
12. *Layton R.* Sibelius: The Masters Musicians Series. New York: Schirmer Books, 1965. 210 p.

<sup>11</sup> О теме болеро напоминает широкий амбитуз мелодии (от квинтового до терцового тона через октаву), орнаментальный характер мелодического движения. Последнее может вызвать и некоторые параллели с главной темой «Арагонской хоты» М. Глинки, имеющей, как известно, фольклорное испанское происхождение.

#### REFERENCES

1. *Dahlström F.* Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke / von Fabian Dahlström. Wiesbaden [etc.]: Breitkopf & Härtel, cop. 2003. XLVII, 768 S.
2. *Vershinina I. Ya.* Baletnaya muzyka // Muzyka XX veka, 1890–1945: ocherki. V 2 ch. / otv. red. D. V. Zhitomirskij. M.: Muzyka, 1976. Ch. 1. Kn. 1. S. 187–231.
3. *Kulakov V. A.* 2500 horeograficheskikh prem'er XX veka, 1900–1945: encikl. Slovar'. M.: Deko-VS, 2008. 333 c.
4. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 3. 1972. 406 s.
5. *Tawaststjerna E.* Jean Sibelius / Erik Tawaststjerna; Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 5. 1988. 439 s.
6. *Grucynova A. P.* Muzyka francuzskogo baleta konca XIX – nachala XX vekov. Ocherki. Saratov: Saratov. gos. kons. im. L. V. Sobinova, 2019. 314 s.
7. *Hvostov B. A.* Artur Shnicler // Istoriya avstrijskoj literatury XX veka. M.: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN, 2009. T. I. S. 52–79.
8. *Strel'nikova A. A.* Avstrijskaya dramaturgiya pervoj poloviny HKH v. // Istoriya avstrijskoj literatury XX veka. M.: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN, 2009. T. I. S. 541–578.
9. *Sibelius J.* Scaramouche. Pantomime tragique par Poul Knudsen. Or. 71. Conductor's Score. Copyright 1918 by Wilhelm Hansen. Copenhagen. Edited revised by Julia A. Burt. 230 p.
10. *Tavastsherna E.* Sibelius / per. Yu. E. Kayavy, red. G. M. Shneerson. M.: Muzyka, 1981. Ch. 1. 279 s.
11. *Yung K. G.* Alhimiya snov / per. s angl. SPb.: Timothy, 1997. 352 s.
12. *Layton R.* Sibelius: The Masters Musicians Series. New York: Schirmer Books, 1965. 210 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения, доц.; omega-o@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A.V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; omega-o@mail.ru