

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

## БАЛЕТ «РАПСОДИЯ» В ПОСТАНОВКЕ ФРЕДЕРИКА АШТОНА И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ

*Дудина М. К.*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия

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

Премьера балета «Рапсодия» в постановке Фредерика Аштона состоялась в 1980 году по случаю восьмидесятилетнего юбилея Королевы-матери. Балет был поставлен на музыку «Рапсодии на темы Паганини» С. В. Рахманинова и был создан специально для Михаила Барышникова. Спектакль представляет собой бессюжетный опус, основанный композиционно на музыкальной структуре. Наличие двух контрастных символических тем открывало для балетмейстера изобилие возможностей для противопоставления. Аштон противопоставил солиста ансамблю, русскую школу классического танца — английской системе. Первая ассоциируется в мире с незабываемой традицией, вторая олицетворяет рождение нового, экспериментального.

Советский балетмейстер Леонид Лавровский в 1960 году на эту же музыку поставил балет «Паганини», программное произведение, близкое по форме к хореосимфонии. Работая над образом Паганини, Л. Лавровский обратился к более ранней постановке этого балета — Михаила Фокина, созданной по инициативе самого композитора. М. Фокин поставил свой балет «Паганини» в 1939 году в традициях довоенного Русского балета С. П. Дягилева.

В статье представлен обзор постановок на музыку «Рапсодии на тему Паганини», а также анализ выразительных средств и композиционных приемов Ф. Аштона в его балете «Рапсодия».

**Ключевые слова:** Фредерик Аштон, английский балет, «Рапсодия», Сергей Рахманинов, Михаил Барышников, Леонид Лавровский, Михаил Фокин, Никколо Паганини, хореографическое искусство.

## BALLET RHAPSODY STAGED BY FREDERICK ASHTON AND HIS PREDECESSORS

*Dudina M. K.* <sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2, Glinki St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

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

The premiere of the ballet *Rhapsody*, staged by Frederick Ashton, took place in 1980 on the occasion of the Queen Mother's eightieth birthday. The ballet was set to the music of *Rhapsody on Themes of Paganini* by Sergei Rachmaninov and was created especially for Mikhail Baryshnikov. The performance is a plotless opus, based compositionally on a musical structure. The presence of two contrasting symbolic themes opened up an abundance of possibilities for contrast for the choreographer. Ashton contrasted the soloist with the ensemble, the Russian school of classical ballet with the English system. The first is associated in the world with an unshakable tradition, the second personifies the birth of the new, experimental.

In 1960, the Soviet choreographer Leonid Lavrovsky staged the ballet «Paganini», a program work, close in form to a choreosymphony, to the same music. While working on the image of Paganini, Leonid Lavrovsky turned to an earlier production of this ballet — Mikhail Fokine, created on the initiative of the composer himself. Mikhail Fokin staged his ballet «Paganini» on 1939 in the tradition of the prewar Dyagilev's Russian ballet.

The article presents an overview of productions to the music of *Rhapsody* on a Theme of Paganini, as well as an analysis of the expressive means and Frederick Ashton's compositional techniques in his ballet «*Rhapsody*».

**Keywords:** Frederick Ashton, English ballet, *Rhapsody*, Sergei Rachmaninov, Mikhail Baryshnikov, Leonid Lavrovsky, Mikhail Fokin, Niccolo Paganini, choreography.

Балет «Рапсодия» на музыку Сергея Рахманинова увидел свет в 1980 году. «Принцесса Маргарет пришла ко мне и сказала: “Вы должны сделать что-то к Маминому восьмидесятилетию”. Тем временем Барышников продолжал настаивать на своем условии работы с компанией — чтобы я поставил для него балет. Так под дулом пистолета и грядущим юбилеем Королевы-матери я окупился в работу» [1, р. 569–570], — описывал Фредерик Аштон начало постановочного процесса нового балета.

Аштону было семьдесят шесть лет — возраст, в котором, творческий расцвет чаще всего подходит к концу. Уже десять лет как он не возглавлял Королевский балет, а лишь изредка сотрудничал с труппой в качестве хореографа. Впрочем, Мариус Петипа сотворил лучшие свои балеты также в преклонном возрасте («Спящую красавицу» — в семьдесят два года, а «Раймонду» — в восемьдесят лет). Движимый чувством долга и ощущая легкую нервозность, балетмейстер начал работу над тем, что впоследствии назвали «типичным аштоновским балетом» («typically Ashtonian ballet»)<sup>1</sup>.

Спектакль, очевидно, должен был отвечать двум требованиям: являть собой парадное приношение к юбилею (панегирический балет) и представить балетному миру Михаила Барышникова в неоспоримом статусе бога классического танца. «Для Барышникова “Рапсодия” представляет, пожалуй, самый важный этап карьеры. Будучи признанным танцовщиком, чье стремление к новым открытиям, а также его блестящий сплав стиля и техники привели к сотрудничеству со многими хореографами, в том числе с Твайлой Тарп, Джеромом Роббинсом, Элиотом Фельдом, Элвином Эйли и Джоном Ноймайером, он всегда надеялся поработать с двумя крупнейшими классическими хореографами нашего времени Аштоном и Джорджем Баланчиным. Его год с New York City Ballet (1978–1979) обновил его репертуар, но Баланчин, по состоянию здоровья, нового балета на него не поставил. И вот, наконец, в “Рапсодии”, один из величайших танцовщиков нашего века сотрудничает с одним из величайших хореографов» [4].

Фредерику Аштону уже неоднократно приходилось ставить балеты «под танцовщика». Так, в «Конькобежцах» (1937) была задача продемонстрировать возросшее техническое мастерство труппы Saddle’s Wells ballet в целом и Гаральда Тернера (исполнителя партии Юноши в Голубом), в частности. А в 1963 году специально для Рудольфа Нуриева Аштон поставил балет «Маргарита и Арман». «Ундина» (1958) была приношением Марго Фонтейн, а «Сон» (1964) представлял во всей благородной красоте Энтони Доуэла. На этот раз ему предстояло утвердить Михаила Барышникова в «королевском» статусе. Балетмейстер решил использовать сильные стороны и характерные особенности исполнительского искусства танцовщика — невероятную виртуозность, легкость и скорость, благородный, патетический стиль, привитый советской школой. С первых мгновений на сцене персонаж Барышникова мгновенно овладевал всеобщим вниманием и распоряжался им в своей царственной, чуть высокомерной манере. В том, что это именно персонаж, сомневаться не приходится: партия эта, крайне трудная даже для танцовщиков XXI века

---

<sup>1</sup> В многочисленных рецензиях на премьерные показы спектакля и его дальнейшие возобновления, например [2; 3].

(а техника танца за сорок лет значительно продвинулась вперед), остается олицетворением высочайших достижений мужского классического танца и его выдающегося представителя — Михаила Барышникова. Таким образом мы имеем дело не просто с танцовщиком, а с танцовщиком в образе эталонного представителя своего искусства. Правда, сам артист был несколько разочарован: «Я жаждал подлинного английского балета, а он [Аштон. — М. Д.] хотел балет русский» [1, р. 570], — вспоминал танцовщик. Фредерик Аштон ощущал эту неудовлетворенность Барышникова и сетовал на недостаток огня в его танце, несмотря на филигранное исполнение всех па.

Роль его, абстрактная на первый взгляд, в своих нюансах позволяет разглядеть отсылку к Никколо Паганини. Причем не к историческому персонажу, а к закрепленному в качестве культурного клише образу. Этот «продавший-душу-дьяволу-скрипач» периодически возникает в поп-культуре, изображаемый в характерной экстатической позе со смычком, занесенным над скрипкой, или играющим на ней в неистовом порыве. Отчасти этот образ воссоздал в своем спектакле «Паганини» на эту же музыку советский балетмейстер Леонид Лавровский. «Летом 1959 года я приобрел пластинку с записью “Рапсодии на тему Паганини” С. В. Рахманинова. Слушая ее, глубоко взволнованный, я все время ловил себя на том, что не только слышал, но и “видел” эту страстную музыку, представлял ее в пластических образах. <...> Рапсодия Рахманинова меня покорила именно тем, что главное действующее лицо в ней — Паганини — мятущийся, страстный, живой» [5, с. 6–7]. Лавровский не ставил целью буквальное жизнеописание Паганини, но воспроизводил тончайшие оттенки духовной жизни гения со страстностью поэта. Его балет в семи картинах живописал мысленные споры и сражения с врагами композитора (речь идет о католическом духовенстве и светских завистниках), встречи с Музой и обращения к возлюбленной, причем женский персонаж олицетворяет обеих. Финальная картина «Сильнее смерти» возносит к размышлениям о бессмертии искусства и гения.

Леонид Лавровский, приступая к работе над спектаклем, отталкивался от более ранней балетной интерпретации музыки Рахманинова: в 1939 году Михаил Фокин по предложению самого композитора поставил «Паганини». В письме от 24 августа 1937 года Рахманинов, очевидно, продолжил начатый лично с балетмейстером разговор: «Хотел Вам рассказать о “Рапсодии”, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?» [6, с. 530]. Судя по сохранившемуся либретто, Фокин довольно буквально интерпретировал предложение композитора. В качестве персонажей здесь есть

Зависть, Сплетня, Ложь, Нечистая сила (кордебалет), Дьявол, которым противопоставлены Светлые духи. Последние танцуют на пальцах «à la sylphides», а нечисти достался гротеск. Не обошлось без характерных (Флорентийская красавица) и историко-бытовых танцев (Молодежь во второй картине исполняет стилизованные танцы начала XIX века) [6, с. 607–610]. Скрипка в руках Паганини — не аллегорический танцевальный образ, а бутафорский музыкальный инструмент. Фотографии с премьеры спектакля дают представление о пластике героев, а сценография и костюмы С. Ю. Судейкина отсылают к излюбленной Фокиным стилизации ушедших театральных эпох. Располагая этими сведениями, можно предположить, что спектакль Фокина во многом отвечал эстетическому кредо «Русского балета» Дягилева довоенного периода, развивал сюжетную линию стремительно и логично, в элегическом стиле иллюстрируя легенду (с обязательным противостоянием лирического героя и роковых обстоятельств и непринимаящего его общества).

Леонид Лавровский был несколько разочарован такой интерпретацией музыки и свой спектакль выстроил в духе витавшего тогда в воздухе модного явления хореосимфонизма. Но до конца не пошел: его спектакль программный, с действующими аллегорическими персонажами и сквозным повествованием, пусть и собранным в виде воспоминаний героя.

Фредерик Аштон, двадцать лет спустя, также отталкивался от музыки. Рапсодия Рахманинова интересовала его давно: «Впервые ее фрагменты я использовал в фильме кинокомпании MGM “Три истории Любви”<sup>2</sup> с Мойрой Ширер. Я ставил для нее танец, якобы импровизацию ее героини, а также массовый танец в финале» [4]. Позже, когда Аштон задумал поставить балет на Барышникову (после удачного дебюта советского танцовщика в «Тщетной предосторожности» в 1976 году), он вернулся к произведению Рахманинова.

«Для своего сочинения, написанного в форме вариаций, композитор выбрал тему знаменитого 24-го Каприса для скрипки Н. Паганини. Тема эта — яркий символ эпохи романтизма, одновременно она может считаться своего рода музыкальным “двойником” самого Паганини, композитора, виртуоза-скрипача, чей музыкальный гений так и остался загадкой для современников. Но уже в первых вариациях появляется и другая знаменитая тема, тоже заимствованная Рахманиновым — из средневекового католического песнопения Dies Irae (“День гнева”). <...> Обе темы, неся в себе шлейф “старых” смыслов и значений <...> встречаются в Рапсодии Рахманинова и начинают свое загадочное путешествие во времени и пространстве — жанров, стилей, эпох» [7].

---

<sup>2</sup> «The Story of Three Loves» — американский романтический фильм-антология Technicolor 1953 года, снятый MGM. Режиссеры: Готфрид Рейнхарт, Винсент Миннелли.

Наличие двух контрастных символических тем открывало для балетмейстера изобилие возможностей для противопоставления. Аштон противопоставил солиста ансамблю, русскую школу классического танца — английской системе. Первая ассоциируется в мире с незыблемой традицией, вторая олицетворяет рождение нового, экспериментального. Выстраивая этот контраст, балетмейстер не следовал строго музыкальной форме (тема с вариациями), а поставил «концерт для Барышникова с оркестром» [1, р. 571]. Казалось бы, такое противопоставление возможно только пока в главной партии выступал Михаил Барышников, однако, при последующем исполнении роли английскими артистами (Энтони Доуэлл, Стивен Макрей и др.) контрастное противопоставление разрослось до обобщенной риторики о столкновении традиций и новаций и о неоклассицизме вообще.

Поднимавшийся занавес открывал силуэт классицистической колоннады (сценография Ф. Аштона, костюмы У. Чаппела), в проемах которой были видны силуэты артистов балета. В центре сцены в золотом костюме — блистательный, полувоздушный — Гений Танца (пользуясь уместной классической балетной терминологией). Все то, что в начале XIX века А. С. Пушкин писал о балерине Истоминой<sup>3</sup>, справедливо в отношении персонажа Барышникова. Он начинал свой танец, рассыпая бисер легких *entrechat*, головокружительных вращений и невесомых прыжков. Оттеняемый ансамблем девушек (шесть танцовщиц), включавшихся в его танец, он отвергал законы гравитации и инерции, исполнял прыжки с места, а пируэты — не взяв форс. Следующий фрагмент был отдан *adagio* шести пар кордебалета. Гармонию их элегического танца нарушал врывающийся диссонансной нотой солист. Он словно заражал своей динамикой мужчин, и вот уже они проявляли чудеса виртуозности (столь несвойственной в классической традиции для танцев кордебалета).

На девятой минуте (довольно поздно, учитывая общую продолжительность балета — двадцать девять минут) появлялась балерина. Исполненная достоинства и благородства, она — воплощение стиля английского балета. На эту роль Аштон выбрал Лесли Кольер, уже успешно исполнившую в дуэте с Барышниковым балет «Тщетная предосторожность» в 1976 году. «Вероятно он [Аштон. — М. Д.] выбрал меня потому, что я довольно быстрая, а музыка там разгоняется к концу как бешеная. Музыка держит меня в тонусе и в финале заставляет двигаться быстрее, чем когда-либо. Это сложно, пугающе и восхитительно одновременно!» [4]. Начав с нескольких трепещущих лирических пассажей в глубине сцены у колоннады, балерина занимала положенное ей место — в центре, где по логике балетной драматургии должен был случиться

---

<sup>3</sup> XX строфа Первой главы романа в стихах «Евгений Онегин» повествовал о танце Авдотьи Истоминой.

центральный дуэт персонажей. Но... это был бы не Аштон, если бы он действовал согласно традиционной логике. Дуэт был, но несколько позже, а пока балетмейстер предлагал удивительное *pas de deux*, в котором роль партнера отведена мужскому кордебалету, это элегантное *entré* балерины и ее партнеров. При этом солист (Барышников) отстраненно наблюдал: он словно следил за полетом своей Музы издалека, не смея приблизиться. Далее, по всем канонам, следовало *adagio*. Скользящие поддержки, невесомые прыжки и вихревые вращения подчеркивали иллюзорность происходящего будто в другом измерении. Контрастная мужская вариация, где шесть танцовщиков выступали как единый организм, демонстрируя бравурность мужского танца, его пульсирующую энергию и патетический характер, сменялась женской вариацией, где, как и упоминала Кольер, стремительный темп музыки подхватывал танцовщицу и уносил ее в вихре танца. Филигранная пальцевая техника, видимая легкость исполнения труднейших элементов, живописность каждого па и воистину королевское благородство — вот основа стиля Фредерика Аштона, образец которого являет собой женская вариация в «Рапсодии». *Pas de deux* заканчивала небольшая *coda* с серией поддержек, в одной из которых танцовщица, увлекаемая кавалерами, «улетала» со сцены.

Восстанавливала баланс между бравурностью и лирикой женская часть. Небольшое соло каждой из шести танцовщиц вплетено в общее полотно их танца. Едва этот танец угасал, как появлявшийся Солист пробуждал к жизни всех танцовщиц поочередно. Его вариация была полна раздумий и чуть тревожной интонацией вела за собой легких сильфид-партнерш. Когда они «таяли», словно видения в предрассветном сумраке, начинался, подобно солнечному восходу, долгожданный дуэт главных персонажей.

Ослепительно сияющие в золотых костюмах, скорее боги, чем люди, каждым своим движением они прославляли величие мироздания. Сливаясь в одном потоке с «благоуханной» музыкой XVIII вариации (исследователи приписывают ее влиянию «русского периода» композитора, это «единственный в “Рапсодии” пример традиционного для Рахманинова “пения на фортепиано”» [8]), танцовщики «парили» над планшетом сцены, заполняя своим танцем все пространство вокруг. Певучие *arabesques* стали лейтмотивом этого номера. Заявленное в начале противопоставление двух балетных школ здесь нивелировано, и остались лишь гармония и торжество классического танца. Аштон, вслед за Рахманиновым, выстроил свой балет по принципу симфонии — драматургический конфликт двух контрастных тем в итоге столкновения изживал себя и рождал новую тему — всеобъемлющей красоты танца как такового.

Все дальнейшее звучало уже эпилогом, хотя фактически динамика хореографической драматургии шла только на взлет. *Coda* в стремительном темпе включала в себя сольные фрагменты обоих солистов, где каждый из них

блистал виртуозностью в свойственном ему стиле: женская *terre-à-terre*’ная техника и мужские большие прыжки; танцы кордебалета формировали архитектуру этого фрагмента.

Премьера балета состоялась в театре Ковент Гарден 4 августа 1980 года — в день рождения Королевы-матери, в непосредственном ее присутствии. «Несмотря на то, что он прибыл в оперный театр в первый вечер зеленый, как горошек, от беспокойства, Аштон был тронут теплотой отклика — особенно, когда он узнал, что королева Елизавета, любящая балет, была искренне восхищена его подарком на день ее рождения. Королева-мать и Королева сообщили, что это был один из величайших и счастливейших вечеров, которые они когда-либо могли вспомнить», — сказал ему Клаус Мозер<sup>4</sup>, и через несколько дней по почте пришло еще много благодарностей и поздравлений» [1, р. 571]. Аштон вновь подтвердил, таким образом, свой статус великого хореографа XX века, а «Рапсодия» стала одой классическому танцу.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
2. *Kisselgoff A.* Ballet: premiere of Ashton’s «Rhapsody» // The New York Times. 1981. June 20. P. 11.
3. *Jennings L.* Rhapsody review — heart-stopping Ashton from Francesca Hayward // The Observer. 2016. January 24. [online edition] <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/24/rhapsody-review-frederick-ashton-royal-ballet-francesca-hayward-steven-mcrae> (дата обращения: 30.04.2023).
4. *Macaulay A.* A dainty dance to set before a Queen // The Guardian. 1980. August 2. P. 9.
5. Паганини. Либретто Л. Лавровского. Москва: Типография ГАБТ, 1960. 12 с.
6. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Ленинград; Москва: Искусство, 1962. 640 с.
7. *Горячих В.* Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини [Электронный ресурс]. [https://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_paganini.html](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html) (дата обращения: 30.04.2023).
8. *Ляхович А.* «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения [Электронный ресурс]. URL: [https://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_paganini.html](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html) (дата обращения: 30.04.2023).

---

<sup>4</sup> Клаус Мозер (1922–2015) — британский статистик, в 1974–1987 годах занимавший пост председателя совета директоров Королевской оперы (театра Ковент Гарден).

#### REFERENCES

1. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
2. *Kisselgoff A.* Ballet: premiere of Ashton's «Rhapsody» // The New York Times. 1981. June 20. P. 11.
3. *Jennings L.* Rhapsody review – heart-stopping Ashton from Francesca Hayward // The Observer. 2016. January 24. [online edition] <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/24/rhapsody-review-frederick-ashton-royal-ballet-francesca-hayward-steven-mcrae> (data obrashcheniya: 30.04.2023).
4. *Macaulay A.* A dainty dance to set before a Queen // The Guardian. 1980. August 2. P. 9.
5. Paganini. Libretto L. Lavrovskogo. Moskva: Tipografiya GABT, 1960. 12 s.
6. *Fokin M.* Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejstera, stat'i, pis'ma. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 1962. 640 s.
7. *Goryachih V.* Rahmaninov. Rapsodiya na temu Paganini [Elektronnyj resurs]. [https://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_paganini.html](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html) (data obrashcheniya: 30.04.2023).
8. *Lyahovich A.* «Rapsodiya na temu Paganini» Rahmaninova kak model' postistoricheskogo mirooshchushcheniya [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_paganini.html](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html) (data obrashcheniya: 30.04.2023).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. – доц., аспирант; maria.dudina0410@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina M. K. – Ass. Prof., Postgraduate Student; maria.dudina0410@gmail.com  
SPIN-код: 2014-9327