

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91

МУЗЫКА «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ МИНИАТЮР» ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА: ПРОБЛЕМЫ ПОДБОРА И КОМПОНОВКИ МАТЕРИАЛА

Безуглая Г. А., Шестопалова В. Г.¹

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

Статья посвящена изучению аспектов музыкальной работы выдающегося балетмейстера XX века Леонида Якобсона, связанных с подбором и редактурой музыкальных произведений для постановок хореографических миниатюр.

Выявляются критерии отбора музыки и композиторские предпочтения Якобсона, обуславливающие причины обращения хореографа к тому или иному произведению, к музыке определенной эпохи, стиля. Определяются музыканты, направлявшие Якобсона в поиске, подборе и редактуре музыки для хореографических постановок. Исследуются вопросы совместной работы Якобсона с его музыкальным ассистентом, композитором Тимуром Коганом, занимавшим должность музыкального руководителя труппы «Хореографические миниатюры». Выявляется принципиальная установка Якобсона, определяющая приемы и принципы музыкальной работы: при всем увлеченном интересе и любви к музыке хореограф в своем творчестве всегда руководствовался главенством пластического замысла. Это обуславливало как особенности музыкально-редакторской работы (создание и применение оркестровок инструментальных пьес, внесение купюр и других правок, использование фонограмм), так и принципы работы постановочной. Они проявлялись в подчеркнутой музыкальности пластического языка, чуткости в следовании интонационному рисунку музыкальной ткани. Отмечается роль музыкальной драматургии в процессе создания художественного образа хореографической миниатюры.

Ключевые слова: Л. Якобсон, хореографические миниатюры, музыка балета, партитуры балетов, театральная музыка, Т. Коган, К. Элиасберг, В. А. Моцарт, «Полёт Тальони».

MUSIC OF CHOREOGRAPHIC MINIATURES BY LEONID YAKOBSON:
PROBLEMS OF SELECTION AND ARRANGEMENT OF MATERIAL

*Bezuglaya G. A., Shestopalova V. G.*¹

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

The article is devoted to the study of aspects of the musical work of the outstanding choreographer of the twentieth century Leonid Yakobson related to the selection and editing of musical works for the production of choreographic miniatures.

The criteria for selecting music and Yakobson's composer preferences are determined, revealing the reasons for the choreographer to turn to a particular work, to the music of a certain era, style. The personalities of the musicians who guided Yakobson in the search, selection and editing of music for choreographic performances are determined. The issues of collaboration between Jacobson and his musical assistant, composer Timur Kogan, who held the position of musical director of the Choreographic Miniatures troupe, are explored.

Jacobson's fundamental attitude is revealed, which determines the techniques and principles of musical work: with all his enthusiastic interest and love for music, the choreographer in his work was always guided by the primacy of the plastic concept. This determined both the features of musical editing work (the creation and use of orchestrations instrumental pieces, making cuts and other edits, the use of phonograms) and the principles of production work. They were manifested in the emphasized musicality of the plastic language, sensitivity in following the intonation pattern of the musical fabric. The role of musical dramaturgy in the process of creating the artistic image of a choreographic miniature is noted.

Keywords: L. Jacobson, choreographic miniatures, ballet music, ballet scores, theater music, T. Kogan, K. Eliasberg, V. A. Mozart, *Taglioni's Flight*.

Жанр хореографической миниатюры обрел в творчестве Леонида Якобсона высочайшее художественное значение. Невероятное богатство замыслов и оригинальных пластических идей, рождавшихся в работе воображения, побуждало хореографа к постоянному обращению к музыке, к поиску подходящего интонационного и ритмического материала. И музыка становилась

важнейшим источником его творчества: «Я воспринимаю ее как первую радость, — писал Якобсон. — Разрисовывая музыку хореографически, я как бы вместе с током ее крови, ее тончайших интонаций проникаю вглубь, сливаясь с ее внутренним излучением» [1, с. 83].

Якобсон очень любил живое сотрудничество с музыкантами и особенно — работу с молодыми, творчески увлеченными композиторами. Материалы публикаций, затрагивающих вопросы музыкальной работы Якобсона, свидетельствуют о том, что хореограф предпочитал работу с авторами¹, создающими свои партитуры в полном соответствии с его замыслами. Однако нередко выдающийся мастер обращался и к мировой музыкальной сокровищнице, и немалое число миниатюр было создано на музыку, подобранную специально для его постановок.

Причин для подбора музыки (а не заказа на ее сочинение) могло быть несколько. Во-первых, подбор осуществлялся как альтернатива композиторской работе в тех случаях, когда взаимное сотрудничество было неосуществимо. Так, например, хореографу ни разу не удалось побудить к совместной работе Дмитрия Шостаковича (при том, что композитор с большим пиететом относился к творчеству Якобсона и выдал ему «карт-бланш» на использование любого созданного им произведения)². Неоднократно отказывался от подобных предложений и Валерий Гаврилин³.

Во-вторых, использование музыкального произведения в качестве основы для постановки обуславливалось порой самим замыслом хореографа. Например, его воображение могло порождать ситуации или персонажей, относящихся к определенной исторической эпохе; тогда их пластическое воплощение подкреплялось музыкой соответствующего стиля. Подобным образом создавались, в частности, миниатюры «Сюрприз» (на музыку Й. Гайдна), «Менуэт» (на музыку В. А. Моцарта). Пластическая идея рождающейся постановки могла направлять и к конкретному сочинению. Так, замысел хореографических миниатюр «Девушка с волосами цвета льна» и «Послеполуденный отдых Фавна»⁴ очевидным образом предполагал использование при постановке одноименных произведений К. Дебюсси.

¹ См. об этом: [2; 3, с. 130, 166; 4 с. 308–314; 5]. «Богатство замыслов, возникающих вне связи с конкретной музыкой, заставляет Якобсона искать композиторов, согласных писать музыку в соответствии с его требованиями», — отмечала Г. Добровольская [3, с. 166].

² См. об этом: [4, с. 426].

³ «Я не могу работать в содружестве ни с кем, тем более с таким выдающимся художником, как Вы, а может быть и именно поэтому», — писал Гаврилин Якобсону в одном из писем [4, с. 426].

⁴ Эти миниатюры не были поставлены Якобсоном, но названия их указаны в тексте творческой заявки балетмейстера 1969 года [4, с. 426].

Как свидетельствуют друзья и супруга балетмейстера, Якобсон очень любил музыку и обладал высокой музыкальной культурой. Он часто слушал записи музыкальных произведений у себя дома, активно посещал филармонические концерты, а также концерты современной музыки⁵. Его балетмейстерское внимание привлекали произведения, различные как по эпохе, стилю, жанру, так и по ритмическим или драматургическим особенностям. И таким же образом музыкальный репертуар постановок Якобсона более чем разносторонне был представлен музыкой трех последних столетий. Композитор Исаак Шварц отмечал в этой связи: «Диапазон творческих устремлений и поисков балетмейстера очень широк. Он переводит на язык хореографии Баха, Моцарта, Шуберта, Шумана, Глинку, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Много работает с музыкой Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Мийо» [4, с. 308].

Нужно отметить, что сам балетмейстер гордился широтой своих музыкальных интересов и отмечал эту свою особенность как основу творческого кредо: «...надо быть всеядным, я вот могу все, нет такого образа, нет такой темы, нет такой вещи, которую бы я не мог воплотить и не коснуться. Любая эпоха, любой фольклор, любая музыка, любой язык — все мне подвластно!» (цит. по: [5, с. 104]).

Однако были композиторы, к которым он обращался в последние годы нечасто: «...Якобсон не любил Чайковского, находил его слишком простым и слащавым. У него почти не было в репертуаре вещей Чайковского. Музыку Якобсон выбирал не обязательно танцевальную, но обязательно с глубоким содержанием. Очень любил Шостаковича. Вообще любил драматических композиторов», — вспоминала артистка труппы «Хореографические миниатюры» Т. Квасова [6, с. 104]. Не существовала для Якобсона только плохая, вульгарная музыка⁶.

Список миниатюр Якобсона, приведенный в монографии Г. Добровольской [3, с. 170], свидетельствует о том, что он находил особый интерес и вдохновение в работе с музыкой XX века, с сочинениями композиторов-современников⁷. Как признавался сам балетмейстер, для него музыка «начиналась со Стравинского, Шенберга, Пендерецкого и т. д.» [8, с. 20]. И. Шварц

⁵ С. Слонимский писал: «Он великолепно знал музыку и композиторов, интересовался молодежью, ходил на концерты в самые неожиданные места, куда не ступала нога балетмейстеров, например, в Дом композиторов» [4, с. 310].

⁶ «Якобсон в своих постановках никогда не связывался с плохой некачественной музыкой. Это был эталон — плохая музыка не для него. И на основе великолепной музыки и рождалось его хореографическое видение», — отмечала артистка его труппы Нонна Ястребова [7, с. 36].

⁷ «Как и в изобразительном искусстве, хореографа интересуют преимущественно мастера XX века», — подчеркивала Г. Добровольская [3, с. 166].

подтверждал: «Особенно он увлекался современной музыкой. Напомню о его ярких своеобразных работах на музыку Шостаковича, Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна» [4, с. 308].

Тем не менее в выборе музыки, используемой Якобсоном на протяжении его творческого пути, можно выявить и некие другие тенденции. На начальном этапе (1925–1938) хореографа, кроме творчества современников, интересовали сочинения композиторов-романтиков. Он ставил на музыку Ф. Шопена («Вальс», «Фантазия»), Э. Грига («Люблю тебя», «Норвежский танец», «Бабочка», «Физкультурный этюд», «Весна»), Ф. Листа («Вальс»), П. Чайковского («Котят», «Экспромт», «Размышление») и т. д. С конца 1930-х годов, сохраняя интерес к романтическому стилю, Якобсон стал более ясно проявлять свои индивидуальные художественные предпочтения, обращаясь к музыке А. Скрябина, М. Равеля, К. Дебюсси, А. Казеллы и своего любимого Д. Шостаковича. С началом зрелого периода творчества (конец 1950-х) Якобсон продолжал обогащать музыкальный репертуар, выявляя свой неповторимый стиль (в том числе и с помощью музыки), привнеся в список постановок имена Ф. Стравинского и С. Прокофьева. Еще позднее, в годы «оттепели» (1960-е), к этим, достаточно сложным по языку композиторам, он добавил имена Р. Штрауса, А. Берга, и А. Веберна. Неожиданно в свои поздние годы Якобсон обратился к миру музыки В. А. Моцарта! И его музыкальная палитра посветлела и прояснилась, что позволило хореографу обнаружить и раскрыть еще одну сторону своей самобытности. «Это кажется странным: вечный бунтарь, минотавр, как он сам себя называл, и вдруг Моцарт! Однако ничего странного в этом нет. Это было очищение перед смертью, стремление к равновесию, гармонии и красоте», — вспоминал Т. Коган [8, с. 23].

Вернемся к причинам, определяющим выбор того или иного музыкально-произведения. Как известно, предпочтение, оказываемое хореографами какой-либо музыке, нередко объясняется присущими ей танцевальными свойствами. Была ли ценна «дансантизм» музыки для Якобсона? Нет. Якобсон не искал для своих постановок музыку, обладающую особыми танцевальными качествами: «Я не думаю, что музыка вдохновляет балетмейстера лишь тогда, когда она обладает специальной танцевальностью, — писал балетмейстер. — Мои пожелания композитору ограничиваются общими условиями: музыка хороша, если она образна, выразительна, содержательна. Ритмичность ее может быть и не подчеркнутой, не выпуклой» [1, с. 78].

Что же в таком случае определяло выбор музыки? Замысел балетмейстера. Почти всегда пластическая (или сюжетно-драматическая) идея новой постановки возникала *раньше* музыки. «Леонид Вениаминович видел произведение еще до обращения к музыке», — подчеркивал Владимир Васильев [7, с. 27]. Замысел хореографа мог быть сколь угодно приблизительным, не очерченным

в деталях, неполным, зыбким, но он, как правило, предопределял его подход к подбору музыки.

Довольно часто образ новой хореографической миниатюры зарождался в результате пережитого мастером художественного впечатления. Нередко Яacobсон ставил новый номер, вдохновляясь скульптурой или живописным полотном (вспомним в этой связи «Роденовский цикл», а также постановки, навеянные живописными работами П. Пикассо, А. Тулуза-Лотрека, рисунками Х. Бидструпа, Ж. Эффеля и т. д.). Иногда основой для хореографической миниатюры становился эпизод из литературного произведения⁸ или исторический образ (отсылающий нередко к истории балета⁹, театра и т. д.). Иногда фантазию хореографа пробуждали и музыкальные образы¹⁰. Чаше это были программные произведения (наподобие «Избушки на курьих ножках» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского). А в некоторых случаях пластическую идею мастера могла пробудить и обобщенная семантика музыкально-танцевального жанра. Так, один из замыслов Яacobсона состоял в создании целого «отделения вальсов». Планировалось составить цикл¹¹, в который, в частности, вошли бы вальсы из «Кавалера роз» Р. Штрауса, «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, Четвертой оркестровой сюиты Д. Шостаковича, а также вальс *La plus que lente* К. Дебюсси.

Напитав свою фантазию общением с художественными смыслами разных искусств, Яacobсон обращался к музыке, в которой интуитивно искал интонационный ресурс, открывающий путь к обогащению и детализации своего первоначального замысла. Поэтому для балетмейстера было чрезвычайно важно нащупать именно *ту* музыку, *то* произведение, интонационно-ритмическое звучание которого зажгло бы искру его пластического вдохновения.

Яacobсон знал и любил музыку, часто подбирал ее сам, обращаясь к любимым произведениям, проявляя «удивительно тонкое понимание музыки, ее содержания, стиля» [11, с. 33]. Однако непрекращающийся поток жизненных и художественных впечатлений порождал такое огромное число замыслов и такое разнообразие идей, что с задачей подбора музыки было трудно справиться в одиночку. Балетмейстер часто обращался за помощью и к музыкантам, и к артистам-коллегам.

⁸ ««Встреча» навеяна новеллой Мопассана. «В порту», «Влюбленные» напоминают героев Шолом-Алейхема», — отмечала Г. Добровольская [3, с. 108].

⁹ Например, задумывая программу «Классицизм», Яacobсон обращался к образам знаменитых балерин и танцовщиков XVII–XVIII веков [4, с. 450].

¹⁰ «Иногда тему номера подсказывает музыка», — писала Татьяна Вечеслова [11, с. 26].

¹¹ Этот замысел не был осуществлен полностью. В плане-наброске первой программы Яacobсоном была сделана пометка: «подобрать 5-6 вальсов» [4, с. 451].

Конечно же, реальную помощь в подборе музыки оказывали музыканты, с которыми Якобсона связывали тесные творческие отношения, — «потрясающий концертмейстер Александр Михалевский» [4, с. 394], дирижеры Карл Элиасберг и Игорь Блажков¹². В 1969 году, вероятно впервые в отечественной балетмейстерской практике, Якобсон возложил обязанности по подбору музыки на специально приглашенного для этой цели музыканта. (В проекте штатного расписания труппы (см. об этом: [4, с. 425]), который подал к рассмотрению балетмейстер, он предусмотрел должность музыкального руководителя. После неудачной попытки пригласить Блажкова¹³ вакансию занял Т. Коган — композитор, аранжировщик, пианист-аккомпаниатор и дирижер.)

Сегодня имя Тимура Когана (1943–2020) — автора опер и мюзиклов, музыки балетов (включая популярные телебалеты «Галатея» и «Старое танго»), вокальных и инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам — хорошо известно. Тогда же, в 1970 году, это был совсем молодой музыкант, но его опыт, таланты, творческая увлеченность и разносторонняя подготовка подходили для выполнения возложенных Якобсоном задач в максимальной степени. На протяжении последних пяти лет творчества балетмейстера (1970–1975) Коган активно применял на практике все три полученные в консерватории специальности¹⁴.

В своих воспоминаниях музыкант рассказывал о трудностях подбора, связанных с огромным числом запросов хореографа: «Якобсон мог позвонить в три часа ночи и заявить: “Тимур, у меня возникла идея восьми балетов за сегодняшний вечер, я их все записал; какую музыку будем делать?”» [8, с. 19]. Подбор музыкальных тем для будущих миниатюр происходил следующим образом: «Я проигрывал на рояле кучу всякой музыки (из Моцарта, Россини, Доницетти и др.), но все было “не то”; близко, но “не то”, совсем “не то”, очень близко — но “не то”, рядышком — но “не то”, а это — совсем “не отсюда”. Словом, на каждую минутную вариацию приходилось тридцать – сорок вариантов» [8, с. 20]. Нет сомнения в том, что изыскания Т. Когана способствовали

¹² Именно Блажков предложил использовать для постановки миниатюры «Франческа и Паоло» одну из «Трех пьес для оркестра» А. Берга (№ 1, ор. 6). Это подтверждает сохранившееся письмо Якобсона к Блажкову: «Помните, мы, отбирая музыку, написали пьесу для оркестра Альбана Берга ... Я на нее ставлю для международного конкурса» [4, с. 440].

¹³ Об этом сообщают письма балетмейстера к дирижеру [4, с. 438]. Блажков уехал из Ленинграда: «...меня уволили с должности дирижера Ленинградской филармонии, а протоколы растиражировали и разослали во все концертные организации и музыкальные театры страны» [12].

¹⁴ Тимур Коган был обладателем трех консерваторских дипломов: он закончил Бакинскую консерваторию по классам композиции и фортепиано, а в 1969 году — дирижерско-симфонический факультет Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

расширению музыкального репертуара труппы. В последние годы музыкант занимался не только подбором музыки, но также выполнял для Якобсона функции оркестровщика, дирижера и композитора¹⁵.

Сегодня эпоха Интернета открыла цифровой доступ к неограниченному количеству музыкальных ресурсов архивов и библиотек. Однако полвека тому назад возможности подбора музыки были скромными, их в значительной степени ограничивал объем ленинградских музыкальных библиотек, особенно в части современной зарубежной музыки¹⁶. Нередко подходящее музыкальное произведение изыскивалось не в нотном отделе библиотеки, а в магазине грампластинок (и содержимое винилового диска перезаписывалось на магнитофонную ленту).

Как только поиск необходимой музыки завершался, начиналась редакторская и балетмейстерская работа с ней. Нужно отметить, что принципиальная установка Якобсона, основанная на идее первенства пластического замысла, определяла и приемы его музыкальной работы. При всей любви к музыке¹⁷ в творчестве хореограф руководствовался собственным художественным чувством, и его воля постановщика распространялась, в том числе, и на музыкальный материал. Руководствуясь принципами музыкальной работы, провозглашенными еще Ж. Ж. Новерром, Якобсон разделял мнение своего учителя Федора Лопухова о праве хореографа вносить изменения «в интересах хореографии, — которой, как ни верти, принадлежит решающее слово в сценической судьбе произведения» [2, с. 51]. Подобные методы работы с музыкой профессионалы нередко оценивали критически, о чем говорят, в частности, слова В. Богданова-Березовского: «Я бы назвал дискуссионными и некоторые стороны балетмейстерского метода Якобсона, например, его работу с музыкой и над музыкой, ... когда он обращается к музыке, созданной, инструментуемой или же komponуемой по его заданию» [4, с. 116].

Рассмотрим далее вопрос об изменениях, вносимых балетмейстером в музыкальный материал его постановок.

Оркестровка и фонограммы. Подавляющее большинство фортепианных (инструментальных, вокальных) произведений, с которыми Якобсон начинал

¹⁵ Якобсон поставил только одну миниатюру (Ироническое па-де-де «Ковбои») на музыку Т. Когана.

¹⁶ Предположительно, Г. Коган представил Якобсону пластинку с записью Антракта из «Воццека» А. Берга для озвучания миниатюры «Минотавр и нимфа».

¹⁷ «Мы шутили, что у Якобсона было двадцать пять ушей, так чутко и глубоко он слышал музыку», — отмечала артистка труппы Валентина Петрова [4, с. 411].

работу, он хотел слышать в оркестровом звучании¹⁸: «Конечно, оркестр дает красочность и образность. Сочинять под оркестр трудно, но интересно» [1, с. 348]. Поэтому балетмейстер либо искал оркестровую версию музыкального произведения, либо заказывал оркестровку и просил осуществить аудиозапись.

Оркестровая запись использовалась для проведения репетиций: «Актер же должен привыкнуть к темпу музыки, вот магнитофон все это и дает. Здесь сохраняется сочность звучания оркестра, воспитывается слух актера...», — писал Якобсон. [1, с. 348].

Большое число оркестровых фонограмм подготовил для Якобсона Карл Элиасберг. Занимая в 1937–1950-е годы должность руководителя Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета, Элиасберг, по видимому, периодически осуществлял записи для постановок Якобсона. А в 1969 году он записывал с оркестром фонограммы¹⁹ для премьерных спектаклей труппы. Валерий Евгеньевич Сергеев, со дня основания работавший в труппе «Хореографические миниатюры» (ныне — преподаватель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), вспоминал, что именно Элиасберг осуществил записи трех сочинений К. Дебюсси для «Роденовского» цикла: романс «Чудный вечер» («Вечный идол»), пьесы «Арабеска» («Вечная весна»), «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» («Поцелуй»). Сегодня трудно установить, располагал ли дирижер возможностью использовать оркестровые переложения А. Капле или Ю. Мутона²⁰, или он подготовил партитуры сам (в отношении романса «Чудный вечер», в силу отсутствия оркестровых переложений этого произведения, — есть все основания предполагать, что создателем партитуры является К. Элиасберг).

¹⁸ Остались в оригинальном виде, то есть в фортепианном звучании, лишь некоторые миниатюры (в том числе «Отчаяние» на одноименную пьесу С. Прокофьева из ор. 4 «Четыре пьесы для фортепиано»; «Экстаз» на музыку финала Седьмой сонаты С. Прокофьева для фортепиано си-бемоль мажор (ор. 83) и др.).

¹⁹ Артистка труппы Нонна Полякова вспоминала: «Одними из первых в балетном мире мы стали выступать под фонограмму. Часть музыки к нашим спектаклям Якобсон записывал с Карлом Элиасбергом, исполнившим оркестровые версии многих фортепианных пьес, позднее — писали ночами или ранним утром в Капелле. “Карл, подожди минутку. — Иди сюда, — обращался Якобсон к кому-то из нас, — встань рядом. Тебе удобно?” Мы лепетали: “Кажется, да”. “Что значит “кажется”? Ты сейчас скажи ему? — требовал Якобсон. Ему (Элиасбергу!!!), вокруг которого стоял ореол легендарного дирижера, сыгравшего в блокадном Ленинграде “Седьмую симфонию” Шостаковича. Якобсон сам рассказывал нам, какой Элиасберг великий музыкант, но считал, что в работе мы выступаем с ним на равных» [4, с. 394.].

²⁰ Андре Капле (1878–1925), французский композитор и дирижер, осуществлял оркестровые переложения пьес Дебюсси, в частности, пьесы «Лунный свет». Юбер Мутон (1872–1954), бельгийский композитор, аранжировщик и дирижер, автор оркестровых переложений пьес Дебюсси.

В 1960-е годы тесные творческие отношения связывали Якобсона с Игорем Блажковым, занимавшим с 1963 по 1968 год пост дирижера Ленинградской филармонии и разделявшим интерес Якобсона к современной музыке²¹. Блажков тоже делал для Якобсона оркестровые переложения и осуществлял записи фонограмм. Записи осуществляли также Эдуард Серов (бывший с 1962 по 1968-й ассистентом Е. Мравинского в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии) и дирижер театра оперы и балета им. С. М. Кирова Юрий Гамалей.

Сокращения и редактора. Якобсон в своей работе стремился к краткому изложению материала, созидая «сжатый концентрированный образ» [13, с. 32], в котором проявлялись бы «лаконическая выразительность, предельное проникновение в музыкальную ткань, краткость изложения при максимуме выразительности» [13, с. 47]. Подобная установка определяла подчас не только выбор музыкального материала, но и приемы работы с ним.

Балетмейстер тяготел к трехчастному изложению пластической мысли и динамичному разворачиванию формы. К подобной модели, «образцу», он приходил и в результате редакторского вмешательства в композицию музыкального произведения в тех случаях, когда музыкальный текст подвергался какой-либо переработке. Так, например, изменения, внесенные в оркестровую версию романса Дебюсси «Чудный вечер», благодаря повтору первой строфы и добавлению дополнительного ритмического голоса в коде, придали пьесе характерный облик с коротким центральным разделом и динамическим усилением к кульминации в точке золотого сечения. В некоторых случаях средняя часть произведения сокращалась или исполнялась в заметном ускорении. Так, например, в центральном разделе «Арабески» Дебюсси была сделана купюра в шестнадцать тактов, а в «Лунном свете» темп средней части при записи фонограммы был значительно ускорен.

Музыка миниатюр Якобсона представлена и двухчастными формами. В качестве примера можно вспомнить песню Мануэля Понсе «Эстреллита» в обработке Я. Хейфеца (миниатюра «Слепая»). Иногда двухчастная форма создавалась в результате соединения двух небольших пьес: например, соединением двух «Мимолетностей» С. Прокофьева для миниатюры «Снегурочка».

«Есть музыка, — значит, все будет поставлено, — говорил Якобсон» [4, с. 302]. Постановочная работа мастера рождалась как закономерный

²¹ Блажков состоял в переписке с И. Стравинским, получал от него и его сотрудников партитуры современной музыки. Он вспоминал: «Первым, к кому я обратился, был И. Стравинский. Это случилось в 1959 г. Перечень моих корреспондентов постоянно рос. Все охотно откликались на мои просьбы. Особенно много пришло информации от тесно связанного со Стравинским дирижера Р. Крафта» [12].

результат активного вслушивания²², познания всех деталей и нюансов музыки. «Познание музыкального материала, распределение его на периоды, разборы очень сложного по ритму такта, нюансы... — все это необходимо» [1, с. 310], — писал балетмейстер. Именно так, по свидетельству современников, проходила работа Якобсона: «Сначала он активно вслушивается в музыкальный материал, проникается его эмоциональным и образным содержанием, делает для себя “структурные” записи музыки. А затем, опираясь на полученное впечатление, но, еще не имея разработанного хореографического плана, приступает к сочинению “пластического текста”» [4, с. 116].

Музыка пробуждала воображение хореографа, и он, чутко следуя изгибам музыкальной драматургии, выстраивал новые смыслы, рожденные на основе музыкально-пластической сопричастности: «Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что подсказывает интуиция» [1, с. 82], — отмечал Якобсон.

В качестве примера поразительного умения «не только слышать, но и *видеть* музыку и воплощать свои видения в живых неповторимых музыкально-хореографических образах» [14, с. 227] рассмотрим один из поздних шедевров мастера — миниатюру «Полёт Тальони» (1971).

Номер длится немногим более трех минут, оставляя у зрителя-слушателя впечатление пережитого волшебного мига, прекрасного видения. Благодаря участию четырех «незримых» спутников, поддерживающих балерину, она парит в свете призрачного лунного сияния, то ускользя от юноши-героя, то спускаясь к нему в руки. Ее облик прозрачен и чист. Это одухотворенный полет сильфиды. Свет приглушается, юноша исчезает, и остается различимой лишь его высокая мечта — балерина, парящая в арабеске, чьи руки устремлены вверх и ввысь.

Для озвучения миниатюры Якобсоном было выбрана средняя часть (Адажио) Концерта для кларнета с оркестром ля мажор (KV 622) В. А. Моцарта. Выбор этой музыки (ее «значительность, величественность, высшая красота»²³) сам по себе событиен. Вместо исторически соответствующего «эпохе Сильфиды» произведения какого-либо композитора-романтика Якобсон обращается к Моцарту; переносит явление Тальони из контекста

²² «Музыка звучала, казалось, неумолчно — та, на которую он собирался ставить. Она раздавалась отовсюду, где он находился, звучала по всей квартире — в комнате, на кухне, в душе, коридоре. Это давало ему пищу для постановки», — вспоминала супруга балетмейстера [4, с. 266].

²³ Так характеризовал этот концерт А. Эйнштейн [15, с. 274].

романтической эпохи во вневременное пространство высшей красоты. Это не может не производить значительный драматургический эффект.

В оригинале структура медленной части концерта представляет собой сложную трехчастную форму с эпизодом, сокращенной репризой и кодой. Однако для реализации замысла Якобсона Г. Коган, сократив материал части, оставил лишь ее финальный фрагмент, начинающийся с каденции кларнета, предваряющей репризу. В результате часть концерта превратилась в пьесу в песенной (АВВ1) форме с каденцией-вступлением и значительной кодой. Прослушав всю часть концерта без купюры, мы можем убедиться в том, что сделанное сокращение обусловлено замыслом балетмейстера: ощущение чуда, «мимолетного видения» невозможно было бы сохранить в протяженности всей части концерта: магия призрачной, зыбкой атмосферы могла «рассыпаться».

Юноша появляется на сцене со вступительной каденцией кларнета, а мелодия Адажио подхватывает, ведет и «продлевает своим дыханием» летящую Тальони. Приглушенный мягкий и певучий тембр кларнета обретает здесь драматическое значение, схожее с ролью солирующего альтя в па-деде из Второго акта «Жизели» А. Адана. И подобно тому, как фразы скрипок, вторя кларнету, «пронизывают» его партию, белеющий силуэт Тальони пролетает как-бы «сквозь» героя.

В хореографии здесь нет и не может быть «буквального» следования ритму и фразам кларнета и оркестра²⁴; звучание музыки вплетается в общее настроение, дополняя чувство ускользящей красоты, недостижимого стремления к прекрасному. Образ созвучен всей музыке Моцарта: это «звук, парящий в космосе за пределами земного притяжения, ...он и есть преодоление земного хаоса, дух от духа вселенной» [15, с. 432].

Подведем итог. Всего в постановках выдающегося мастера были задействованы произведения более чем шестидесяти русских и зарубежных композиторов; представлена инструментальная, вокальная, симфоническая музыка разных эпох, жанров, стилей. В работе с музыкой Якобсон был одним из первых балетмейстеров, утверждающих свой собственный путь творения пластическо-музыкального образа. В обращении с музыкальным материалом он проявлял необычную свободу, талант и такт (чем порой смущал и раздражал современников, вызывая критику), добиваясь выдающихся, проникновенных музыкальных результатов [7, с. 43]. И всегда его творчество находило выражение в подчеркнутой музыкальности пластического языка, в чуткости к интонационному рисунку музыкальной ткани, к проявлениям музыкальной драматургии.

Изучение опытов музыкальной работы Якобсона позволяет глубже осмыслить и оценить художественное наследие мастера.

²⁴ Есть лишь одна ритмически точная имитация: пробежка мелкими шажками балерины совпадает с пассажем кларнета, с переходом в трель.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Якобсон Л. В.* Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001, 508 с.
2. *Звездочкин В. А.* Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 46–52.
3. *Добровольская Г. Н.* Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1968. 177 с.
4. *Леонид Якобсон: «Балетмейстер всея Руси». Творчество. Личность. Архивные материалы* / сост. О. И. Розанова. СПб: Санкт-Петербургский модный базар, 2019. 500 с.
5. *Шестопалова В. Г.* Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона: дис. ... магистра. СПб. [б. и.], 2015. 112 с.
6. *Театр Леонида Якобсона: Статьи, воспоминания, фотоматериалы* / ред.–сост. Н. Н. Зозулина. СПб.: Лики России, 2010. 200 с.
7. *Леонид Якобсон: Артист, хореограф, мыслитель: материалы науч. конф.* / сост., авт. вступ. ст., отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб., 2005. 47 с.
8. *Коган Т. И.* Сочинение балета. СПб.: [б. и.], 1998, 76 с.
9. *Безуглая Г. А.* Музыкальность классической хореографии. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 320 с.
10. *Безуглая Г. А.* О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 149–169.
11. *Леонид Якобсон: творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители* / ред.-сост. С. М. Вольфсон. М.; Л.: Искусство, 1965. 33 с.
12. *Фрумкис Т.* «Трудности удесятярили мою энергию»: беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 11 февраля 2008. № 7 (519) [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20130626045251/http://www.euxpress.de/archive/artikel_8402.html (дата обращения: 11.11.2023).
13. *Беседы о Леониде Якобсоне, или Необходимый разговор и письмо, посланное вслед: разговор ведут И. Д. Якобсон и Вл. Зайдельсон.* СПб.: Максима, 1993. 65 с.
14. *Звездочкин В.* Гений жанра («Роденовский цикл» Леонида Якобсона) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 222–228.
15. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / перевод К. М. Закс, ред. Е. Черная. М.: Музыка, 1977. 472 с.

REFERENCES

1. *Yakobson L. V.* Pis'ma Noverru. Vospominaniya i ehsse. N'yu-Jork: Hermitage Publishers, 2001, 508 s.
2. *Zvezdochkin V. A.* Baletmejster i muzyka (o tvorcheskom metode L. Yakobsona) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 5. S. 46–52.
3. *Dobrovol'skaya G. N.* Baletmejster Leonid Yakobson. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1968. 177 s.
4. Leonid Yakobson: «Baletmejster vseya Rusi». Tvorchestvo. Lichnost'. Arkhivnye materialy / sost. O. I. Rozanova. SPb: Sankt-Peterburgskij modnyj bazar, 2019. 500 s.
5. *Shestopalova V. G.* Muzyka «Khoreograficheskikh miniatur» Leonida Yakobsona: dis. ... magistra. SPb. [b. i.], 2015. 112 s.
6. Teatr Leonida Yakobsona: Stat'i, vospominaniya, fotomaterialy / red.–sost. N. N. Zozulina. SPb.: Liki Rossii, 2010. 200 s.
7. Leonid Yakobson: Artist, khoreograf, myslitel': materialy nauch. konf. / sost., avt. vstup. st., otv. red. A. A. Sokolov-Kaminskij. SPb., 2005. 47 s.
8. *Kogan T. I.* Sochinenie baleta. SPb.: [b. i.], 1998, 76 s.
9. *Bezuglaya G. A.* Muzykal'nost' klassicheskoy khoreografii. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 320 s.
10. *Bezuglaya G. A.* O muzykal'nosti russkoj khoreografii pervoj treti XX veka i ee dialoge s «chisto» neprogrammnoj muzykoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 149–169.
11. Leonid Yakobson: tvorcheskij put' baletmejstera, ego balety, miniatyury, ispolniteli / red.-sost. S. M. Vol'fon. M.; L.: Iskusstvo, 1965. 33 s.
12. *Frumkis T.* «Trudnosti udesyateryali moyu ehnergiyu»: beseda s vydayushchimsya dirizherom, publicistom i obshchestvennym muzykal'nym deyatelem Igorem Blazhkovym // Evropa-Ehkspress. 2008. № 7 (519). 11 fevralya [Elektronnyj resurs]. URL: https://web.archive.org/web/20130626045251/http://www.euxpress.de/archive/artikel_8402.html (data obrashcheniya: 11.11.2023).
13. Besedy o Leonide Yakobsone, ili Neobkhodimyj razgovor i pis'mo, poslannoe vsled: razgovor vedut I. D. Yakobson i Vl. Zajdel'son. SPb.: Maksima, 1993. 65 s.
14. *Zvezdochkin V.* Genij zhanra («Rodenovskij cikl» Leonida Yakobsona) // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2010. № 126. S. 222–228.
15. *Ehjnshtejn A.* Mocart. Lichnost'. Tvorchestvo / perevod K. M. Zaks, red. E. Chernaya. M.: Muzyka, 1977. 472 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru
Шестопалова В. Г. — концертмейстер; victoria1318@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Bezuglaya G. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru
Shestopalova V. G. — concertmaster; victoria1318@yandex.ru