

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

Г. А. Безуглая

ВАРИАЦИЯ КАК МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЖАНР КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XVIII–XIX ВЕКОВ

Жанр вариаций с полным основанием можно назвать одним из самых популярных и востребованных в истории европейского искусства, — с учетом того, что он получил свое развитие и в музыке, и в хореографии. Наименование «вариация» встречалось в самых разных контекстах, при этом содержание этого жанра раскрывалось весьма многообразно в каждом из искусств. В итоге одним и тем же названием стали обозначать понятия, существенно различающиеся по смыслу. Эти различия имеют довольно принципиальный характер, обусловленный как принадлежностью к разным видам искусств, так и историей развития и формирования каждого из них.

Музыкальное именование термина указывает на тесную его связь с таким емким и многозначным явлением, как искусство варьирования. Воплощением идеи варьирования стала вариационная форма — циклическая форма, в которой тема (а иногда две темы и более) излагается повторно с различными изменениями в фактуре, ритме, ладу, тональности, гармонии, тембре и т. д.

Балетному понятию вариации, как жанру европейского и русского балетного театра, балетная энциклопедия дает следующее толкование: «Небольшой танец для одного или нескольких танцовщиков, обычно технически усложненный и композиционно развернутый. Вариации разделяются на мужские и женские; на *terre a terre* и прыжковые. Первые построены на мелких технически сложных движениях, вторые — на больших прыжковых. Вариации — обычно часть *pas de deux*, *pas de trois*, *grand pas*, но возможны и как самостоятельные эпизоды» [1, с. 107].

Таким образом, объяснение этого жанра сфокусировано лишь на хореографическом его содержании. Однако смысл балетной вариации не может исчерпываться сугубо пластическими категориями. На самом деле он сложнее, поскольку предопределяется синтетической природой балетного театра. И в комплексе синтетических особенностей здесь, конечно же, присутствуют музыкальные свойства. И нам бы хотелось подробнее рассмотреть именно музыкальную сторону этого особого жанра.

Более полное представление о ней можно составить по работам, представляющим типологии музыкально-танцевальных форм [2, 3, 4]. Известно, что сегодня

под музыкальной составляющей балетной вариации понимается небольшая музыкальная пьеса танцевального характера, исполняемая в подвижном, «от *moderato* до *prestissimo*» [3, с. 388] темпе. Чаще всего такая миниатюра имеет простую трехчастную форму (иногда с добавлением небольшого быстрого заключительного раздела-коды). Поскольку несколько вариаций танцевального цикла составляют части музыкальной сюиты, в их чередовании обычно так или иначе находят выражение и реализуются сюитные композиционные принципы, — в частности, способ объединения по контрасту (характера, темпа, пульса и размера и т. д.).

Все перечисленные свойства демонстрируют вариации из балетов классического наследия — Л. Делиба, Л. Минкуса, П. Чайковского, А. Глазунова и других композиторов, поскольку они представляют образцы эпохи расцвета жанров классического балета.

Изучение истории их эволюции следует начать с установления того факта, что ничто в сегодняшних хореографических описаниях вариации не указывает на причину, объясняющую сходство ее балетного наименования с музыкальным. Ведь известно, что принципиальное отличие музыкальной составляющей «балетной» вариации от вариации «обычной», музыкальной состоит в отсутствии музыкального варьирования: «тематизм здесь самостоятелен» [3, с. 388]. Известно также, что среди образцов музыки классических балетов вариации, обладающие свойствами части музыкального вариационного цикла, встречаются скорее как исключение. В качестве хрестоматийного примера такого исключения часто приводится пример «Славянской темы с вариациями» из «Коппелии» Л. Делиба.

Столь же редко встречаются в балете и вариации, в которых последовательно применяются приемы музыкального варьирования. Таковы, например, Вариация Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. И. Чайковского и Вариация Никии из 3 акта «Баядерки» Л. Минкуса, представляющие собой «мини-вариационные» циклы (тему с двумя-тремя вариациями).

Все эти сходства, несходства и исключения создают смешение понятий, типологический беспорядок, запутывающий и без того непростой вопрос об историческом развитии этого театрального жанра. Почему же, при отсутствии явной и последовательной связи с музыкальными приемами варьирования, вариация, как сольный хореографический жанр, тем не менее, имеет название, тождественное музыкальному?

Попробуем обратиться к источникам и рассмотреть подробнее особенности балетных вариаций, а также и обозначить исторические формы их отношений с музыкой.

На заре балетной эпохи, в начале XVII в. словом вариация («*mutanza*», от ит. «*mutazione*» — изменение, варьирование) итальянские танцмейстеры обозначали небольшую (4–16 тактов) виртуозную комбинацию шагов и прыжков, исполняемую соло во время бального танца. Хореографические трактаты содержали многочисленные описания таких «*mutanza*-вариаций»; они сочинялись для пассамеццо, гальярд и некоторых других танцев.

В подобном значении используется это понятие, например, у Лупи да Караварджио в трактате «Книга о гальярде, турдильоне, пассамеццо, канари и шагах»

(1607) [5, s. 21]. Создавая виртуозные «вариации» на основе первоначальной танцевальной «темы», представляющей комбинацию танцевальных па, хореограф демонстрировал свое искусство мастера комбинаторики.

Подобным же образом применяет понятие «вариаций» хореограф, танцмейстер и композитор Чезаре Негри в своей книге «*Le Gratie d'amore*» (1602), давая описание сочиненного им балло «*Il Bianco fiore*» [6]. Примечательно, что Негри, обладая в равной степени музыкальной и хореографической компетентностью, использует понятие *mutazione*, *mutanza* и в ситуации, когда он описывает сольный фрагмент танца (вариация для кавалера в гальярде), и в случае, когда он упоминает о варьировании музыкальном¹.

Примечательно также и то, что музыкальная составляющая многих из упоминаемых в связи с хореографическим варьированием форм танцев (в частности, пассамеццо и канари) представляла собой в ту эпоху оstinatные вариации.

На протяжении XVII в., перейдя в практику французского *ballet de cour*, искусство танцмейстерских «вариаций» закрепило значение отдельного и самостоятельного (по хореографическому материалу) эпизода, являющегося сольной (как правило, виртуозной) частью более крупной танцевальной формы.

Поскольку в ренессансных и барочных бальных танцах сольные танцевальные эпизоды обычно не обособлялись музыкально с помощью цезур, фермат или других разделяющих приемов, они первоначально не образовывали самостоятельных музыкальных форм. Вариация танцевальная, поэтому, чаще совпадала с одним из разделов (предложением, «коленом», рефреном) какого-либо из популярных танцевальных жанров. При этом в силу широкой распространенности оstinatных вариационных форм в танцевальной музыке XVII–XVIII вв., хореографическая «вариация»-соло нередко «совпадала», например, с одной из вариаций, представляющей собой часть музыкального вариационного цикла — в пассамеццо, фолии, канари, пассакалии или чаконе.

В балетах и операх-балетах XVII–XVIII вв. вариация, как номер, в котором тот или иной исполнитель демонстрировал свое профессиональное искусство, была представлена достаточно широко. Она так же могла занимать раздел-часть какого-либо общего танца, но нередко составляла и отдельный номер. Подобного рода вариации исполнялись под музыку популярных танцевальных жанров — менуэта, ригодона, бурре и т. д. (как например, «Чакон Фазтона» в хореографии Л.-Г. Пекура из лирической трагедии Ж. Б. Люлли «Фазтон»).

Пожалуй, одним из немногих музыкальных жанров, применяемых в балетных целях, и не имеющих при этом прямых «бальных» коннотаций, а обладающих многозначной танцевальной сущностью, была *air de ballet*. Сольный танец в балетных и оперных партитурах был достаточно широко представлен жанром таких хореографических «арий».

Здесь нужно сделать пояснение. Жанр «арии», *air* — представлял в эпоху барокко большое число разновидностей, в том числе танцевальных. Как отмечают исследователи, [7] распространение жанрового наименования «ария»,

¹ «Варьирование сонаты в гальярду» (*Mutazione della sonata in gagliarda — итал.*).

air (в английской музыкально-хореографической практике применялось именование *ауге*) было типично для музыкального театра второй половины XVII — начала XVIII вв. При этом *air de ballet* могли иметь разнообразный танцевальный характер. Так, например, в опере-балете Жана-Жозефа Муре «Празднества Талии», поставленном в Парижской Академии музыки в 1714 г., танцевальные антре представляли, наряду с другими танцами, две танцевальные арии: «*air paysan*», «*air espagnol*».

Во французском театре XVIII в. танцевальная ария имела два названия: *air de ballet* и *air de dans*. Оба эти жанра представляли музыкальную канву для балетного номера. Такой номер мог представлять собой и танец солиста, и па-де-де, или выступление нескольких участников.

Полувеком позже пьесы танцевального характера, имеющие название *air de ballet* постепенно стали терять прикладное назначение, трансформируясь в инструментальную пьесу (перекочевав в сюиты Ж. Ф. Рамо, Г. Перселла, Г. Ф. Генделя). Однако они продолжали применяться для танцевальных соло или выступлений двух или нескольких танцовщиков. Арии встречаются и в балетах XIX в., — например, у П. Л. Гертеля в «Тщетной предосторожности» (1864), во многих операх-балетах Д.-Ф. Обера². Войдя в состав па-де-де, *air de dance* и *air de ballet* фактически стали тождественны вариациям.

Pas de deux, па-де-де («танец двоих») как один из традиционных жанров балета тоже претерпел значительную трансформацию на протяжении истории развития пластического искусства. Первоначально особенности *pas de deux* характеризовались его сугубо танцевальным содержанием. «Танец двоих» понимался как один из законченных номеров, составляющих *entrée* придворного балета или оперы-балета. Так обозначали любой совместный танец двух солистов (танцовщиков, танцовщиц или пары), демонстрирующих свое мастерство и грацию. Музыка *pas de deux* тоже отнюдь не сразу обрела оригинальные, самостоятельные жанровые очертания. На протяжении довольно длительного периода времени, в XVII — первой половине XVIII вв. *pas de deux*, как и другие «балетные танцы», сочиняли и исполняли, используя популярные танцевальные жанры, составлявшие барочную сюиту. Подобная практика описана, например, в 1764 г. в статье парижского театрального критика Гримма: «все балеты состоят из двух линий танцовщиков и танцовщиц, которые выстраиваются по бокам сцены, а затем смешиваются в исполнении фигур и групп. <...> Лучших танцовщиков между тем сохраняют, чтобы они потанцевали то соло, то вдвоем. В больших оказиях они составляют *pas de trios*, *pas de quatre*, и даже *pas de cinq* или *pas de sis*. <...> Для всех этих дивертисментов музыканты ставят чаканы, луры, сарабанды, менуэты, паспье, ригодоны, гавоты, контрдансы» [8, с. 192].

Постепенно, музыкальный облик *pas de deux* стал приобретать все большую оригинальность, утверждаясь в качестве самостоятельного музыкально-хорео-

² Из примечаний к современному изданию балета Обера «Рандеву» мы можем узнать, что одна из *air de ballet* исполнялась как па-де-катр, другая — как мужская вариация. Letellier R. I. (Ed.). The Ballets of Daniel-François-Esprit Auber. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. viii.

графического жанра балетного театра. И в эпоху романтического балета па-де-де явилось отражением новой формы отношений музыки и хореографии, получив значение виртуозного и драматургически насыщенного смыслового центра спектакля.

Свою «каноническую» дробную форму, состоящую в чередовании *entrée*, *adagio*, вариаций, завершающихся кодой, па-де-де обрело в творчестве балетных композиторов середины XIX в.

Ранее, в эпоху балетных реформ Ж. Ж. Новерра с распространением «действенного балета», применяющего драматические принципы развертывания хореографической формы, музыкальные партитуры балетов, в соответствии с воззрениями их создателей и опорой на законы оперной драматургии, приобрели более ясно организованные структуры, демонстрируя чередование сцен и дивертисментных танцев. При этом отдельные номера, представляющие музыку для сольных выступлений, в партитурах и оркестровых партиях нередко отмечались только цифрами и указателями темпа и характера музыки (*maestoso*, *grazioso*, *marquee* и т. д.). С помощью названия-заголовка в нотах отмечались либо «нормальные», обычные танцы (подобные чаконе или менуэту), либо кордебалетные номера (как, например, «танец сатиров», «танец циклопов» и т. д.). Так, в тексте партитуры балета Йосифа Старцера «Медея и Ясон», поименованы лишь чакона и гавот. В партитурах балетов Флориана Деллера «Польский бал» имеют заголовки только полонез, гавот и контрданс, в «Орфее и Эвридике» — гавот, чакона, лур и финальный контрданс.

Здесь отметим особо, что череду драматически выверенных музыкальных текстов XVIII в., создаваемых композиторами в содружестве с балетными реформаторами, окружали гораздо более распространенные сборные, то есть компилятивные, составные партитуры.

Практика применения сборной музыки, — то есть объединения музыки различных авторов (фрагментов опер, симфоний, танцевальных пьес и т. д.) в единую композицию, — была традиционной и повсеместно принятой от зарождения балетного искусства. Огромная распространенность такого метода была характерной чертой для всей европейской балетной традиции.

Известно, что многие выдающиеся хореографы (например, С. Вигано, А. Сен-Леон) предпочитали выполнять музыкальную работу по составлению и редактированию партитур самостоятельно, исходя из индивидуальных представлений о драматургии развертывания хореографической формы.

Однако в первой половине XIX в. традиция сборных партитур постепенно трансформировалась в композиторскую практику сочинения авторской музыки по заказу и указаниям балетмейстера — с включением того или иного числа фрагментов музыки других композиторов в структуру нового произведения в качестве вставного номера или цитаты. В подобных условиях практика применения «вставных» вариаций, переносимых из балета в балет по желанию балерины или хореографа-постановщика, стала более заметной. (Ведь прежде, — когда вся музыка балета являлась сборной, — любой из эпизодов балета фактически являлся «вставным»).

Традиция вставных вариаций оказала серьезное влияние на формирование типичной для прикладных образцов музыки балетных композиторов второй половины XIX вв. дробной формы па-де-де, состоящей в чередовании *entrée*, *adagio*, вариаций и коды.

Известно, например, что в процессе сценической жизни партитура балета Ада на «Жизель» пополнилась несколькими вставными вариациями, вошедшими в состав па-де-де. При этом «вставное» «Крестьянское» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера было исполнено уже на премьере «Жизели» в 1841 г., а обе вариации Жизели на музыку Л. Минкуса³, были сочинены Петипа позднее.

Здесь важно отметить, что, при всей популярности вариаций и их изобилии в балетах первой половины XIX в., они довольно длительное время не получали отражения в музыкальных текстах, оставаясь безымянными разделами. Во многих репетиторах, партитурах и клавирных переложениях ~~датированных~~ первой половиной XIX в.; в балетах Ж.-М. Шнейцхоффера, П. Гертеля, Ч. Пуньи и др. встречаются миниатюры, обладающие набором свойств, характерным для вариации (настраивающее на ритм пьесы короткое вступление, небольшой объем, танцевальный или плясовой характер, простая трехчастная форма, ускоренный финальный раздел и т. п.). Однако вплоть до 50–60-х гг. XIX в. они очень редко выделялись в тексте в отдельный номер.

Так, например, рукописная партитура балета венского композитора Венцеля Роберта фон Галленберга (1783–1839) «Арцен» изобилует вставными малыми формами по 16–48 тактов с характерными очертаниями вариаций. Но они не названы вариациями.

В рукописях герольдовских балетов «Сомнамбула» (1827), «Тщетная предосторожность» (1828) вариации не отмечены. В репетиторах и клавирах балетов Пуньи 1840–1860-х гг. их тоже почти нигде нет: ни в рукописном скрипичном репетиторе «Эсмеральды», датированном 1846 г. (отражающим, по всей видимости, лондонскую постановку балета, созданную Ж. Перро в 1844 г.), ни в клавире балета «Сирота Теолинда» (1862). Нет их и в тексте клавира «Дочери Фараона» (1862). Миниатюрные разделы-вариации, отделенные ферматами, явственно представляющие музыку для сольных танцев, не поименованы никак. Ни одна из вариаций, в том числе популярная сегодня, «балеринская», не имеют никаких обозначений, за исключением знаков репризы и ферматы.

Создается впечатление, что на протяжении длительного периода развития балетного искусства «музыкальная» и «балетная» вариации, разорвав изначальную смысловую и семантическую связи, бытовали в своих сферах искусства параллельно, переродившись в омонимы — понятия, одинаковые по произношению и написанию, но различающиеся по значению. Каждое принадлежало своему искусству, и не покидало его границ.

³ «После марша виноградарей, откликаясь на пожелания дирекции, чаяния записных балетоманов, публики и балерин, ставшими абсолютными, единственными и бесспорными властителями балета, была вставлена бравурная вариация на музыку Минкуса». Лифарь С. «Жизель» — апофеоз романтического балета. Париж: Альбен Мишель, 1942. С. 188.

Для большинства композиторов, писавших музыку к балетам до эпохи Минкуса и Дриго, жанр балетной вариации бытовал только на сцене. И он первоначально находил отражение в музыкальных текстах только в том случае, если проявлял себя в «музыкальном» обликии.

Да, обычные, «музыкальные» вариации были представлены в музыке и тексте балетов XIX в. соответствующим наименованиями. Однако здесь важно отметить, что применение их в балетном жанре получило особое драматургическое своеобразие. Нередко вариация «музыкальная», попадая в балетный контекст, обретала новые жанровые свойства, «заимствуя» их у вариации сценической.

Например, музыкальную интерпретацию получила хореографическая идея жанрового предназначения вариации для сольного выступления. Так, в партитуре балета Ж. М. Шнейцхоффера «Сети Вулкана» (1826) в третьем акте имеется вариационный цикл. Каждая из вариаций является эпизодом, представляющим искусство солиста-танцовщика, и одновременно, мастерство виртуоза-инструменталиста. Первая вариация цикла предназначена для соло гобоя (1 Variation hautbois), затем виолончели (2 Variation de basso), кларнета (3 Variation de Clarinette), альты (4 Variation d'Alto).

Многие вариации в балетах второй половины XIX в. также представляют собой виртуозные пьесы, написанные для солирующего инструмента. В качестве примеров можно привести блестящие флейтовые (вариация Ф. Бургмюллера в «Крестьянском» па-де-де, вариация солистки в трио из «Пахиты» Э. М. Дельдевеза) арфные (вариации Гюльнары на музыку А. Г. Цабеля в адановском «Корсаре»), скрипичные (вариация Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. И. Чайковского, вариация Раймонды из «Раймонды» А. К. Глазунова) соло, а также фортепианное соло в вариации Раймонды из «венгерского» Гран па и соло челесты в вариации Феи Драже из «Щелкунчика».

Подобные моменты музыкально-сценического переосмысления обогащали диалог музыкальной и балетной культур, формируя особую наполненность и интертекстовую многозначность этого особого жанра балетного театра.

Став полноправной частью классической балетной сюиты дробного типа, вариация была «узаконена» в музыкальных правах в качестве полноценного жанра театральной музыки и нашла отражение в музыкальных текстах. Это произошло в первую очередь в творчестве дансанных композиторов — Чезаре Пуньи, Людвиг Минкуса, Риккардо Дриго, Ромуальдо Маренко. В немалой степени музыкальной эмансипации жанра балетных вариаций способствовала деятельность таких балетмейстеров, как Жюль Перро, Артур Сен-Леон и Мариус Петипа, сотрудничавших с ведущими балетными композиторами эпохи.

Для балетного театра второй половины XIX в. практика вставных вариаций проявила себя и еще с одной стороны: лавинообразно, с огромной охотой их стали сочинять композиторы, чье дарование было скромным, и не давало проявить себя в крупных формах. Авторами музыки вариаций были и хореографы-постановщики (как например, А. Сен-Леон), и артисты оркестра (как например, А. Э. Цабель — вариации для Гюльнары в адановском «Корсаре», скрипач и альтист Ю. Гербер — вариация солистки в «Пахите»), и композиторы-дилетанты

(подобно принцу Ольденбургскому, сочинившему Па-д'эскляв — в том же «Корсаре»).

Свои характерные особенности вариации приобретали в процессе тесного сотрудничества музыкантов и хореографов, и таким образом, процесс формирования жанра балетной вариации совершался в диалоге музыки и пластического искусства.

Перечислим жанровые свойства, указывающие на узнаваемость музыкального облика вариаций.

Характер музыки традиционных балетных миниатюр обычно строился на экспонировании образа или настроения, характеризующего привлекательные черты личности театрального персонажа: грациозность и кокетство, мужественность и энергичность, легкость и мечтательность и т. п.

Темп вариаций чаще всего был подвижным, поскольку хореографический текст обычно включал в себя быстрые виртуозные движения — прыжки и вращения. Танцевальный характер вариаций довольно часто находил выражение через проявление свойств какого-либо танцевального жанра, популярного в данную эпоху: польки, контрданса, гавота, вальса.

Для музыкальной формы вариации наиболее типичными стали простые, чаще всего 3-х частные репризные формы. Лаконичность и малая продолжительность (от одной до трех минут) звучания были обусловлены физическими возможностями исполнителей-танцовщиков.

В качестве еще одной характерной особенности вариаций нужно отметить усиление динамики и обязательное применение финального аккорда форте, сообщающего об окончании номера (и возможности поаплодировать солисту).

Отметим и другие свойства, сформировавшиеся к эпохе музыкальных открытий Чайковского, поскольку многие из них получили дальнейшее развитие и интерпретацию в балетном творчестве композитора, — в том числе, благодаря наставлениям и пожеланиям М. Петипа в процессе совместной работы.

Вступления в балетах романтической поры были краткими, в один-два такта, задававших метрический отсчет. Позднее во второй половине XIX в. балетные композиторы стали трактовать вступления как каденции для солирующих инструментов. Примечательно, что долгота и виртуозная наполненность каденции нередко имели прямую связь с драматургической значимостью персонажа: самая роскошная каденция исполнялась для вариации главной героини (как например, в вариации Авроры в 1 акте «Спящей красавицы»).

Интерес к «солирующим» инструментальным тембрам дал жизнь новой жанровой разновидности балетной вариации — пиццикато.

Жанр пиццикато (как род небольших музыкальных произведений, в которых «солирующее» значение имеет группа струнных смычковых инструментов, исполняющая свою партию приемом пиццикато) получил в балетах второй половины XIX столетия особую хореографическую интерпретацию. После успеха де-либовского Пиццикато из балета «Сильвия», имевшего огромную популярность, пиццикато стали широко применять в качестве музыкальной канвы для женских хореографических соло. Характерным свойством этого жанра стала демонстрация

виртуозной техники женского танца на пуантах. Сухой тембр пиццикато струнных создавал особый выразительный и изобразительный эффект, способствующий усилению зрительных впечатлений.

Подобное обогащение жанрового содержания за счет смыслового наполнения его хореографическими свойствами способствовало трансформации пиццикато в самостоятельный музыкально-хореографический жанр балета.

Большинство известных балетных пиццикато было сочинено примерно в 70–90-е гг. XIX века. Особенно продуктивен в этом жанре был Р. Дриго. Им были созданы вариации-пиццикато для «Арлекинад», «Талисмана», вставные вариации для «Царя Кандавлы» Ч. Пуньи, байеровской «Фей кукол». Однако венчает гирлянду очаровательных пиццикато, конечно, — глазуновское Пиццикато из «Раймонды».

Работая в творческом содружестве с М. Петипа, П. И. Чайковский и А. К. Глазунов обогатили выразительную жанровую палитру балетных вариаций приемами музыкальной выразительности, свойственными жанрам оперного театра. В балетах Чайковского и Глазунова типичные танцевально-музыкальные разновидности, наполняющие партитуры (такие как вариация-полька, вариация-марш, вариация-вальс, вариация-гавот) дансантах композиторов, наполнились широтой дыхания и напевностью вариаций-ариозо (например, Вариация Одетты из «Лебединого озера», вариация Фей Сирени из «Спящей красавицы»), вариаций-колыбельных (вариация Фей Нежности), вариаций-монологов («венгерская» вариация Раймонды).

Подобные художественные приемы, рождающие, в свою очередь, интерпретацию и отклик в балетмейстерском творчестве, формировали особое синтетическое поле взаимных многозначных истолкований и аллюзий. Благодаря воспроизведению элементов и признаков одного текста в другом происходил процесс «заражения» одного жанра смысловым богатством другого.

Так, например, тематическое родство, объединяющее круг интонаций, характеризующих главных персонажей «Спящей красавицы» (принцессы Авроры и Фей Пролога) нашло отражение в хореографическом языке балетмейстера, проявившись в качестве своеобразного пластического «лейтмотива»: «Все вариации Авроры, главного действующего лица спектакля, построены на эффасе. Все вариации фей из пролога — также на эффасе, а значит ан деор. Как тонкий музыкант и тонкий хореограф Петипа понимал интонационную суть музыки «Спящей красавицы»» [9, с. 84].

Творческая встреча Петипа с Чайковским в огромной степени способствовала тому, что балетная вариация получила самостоятельный статус жанра балетного театра, пополнив галерею музыкальных образов балета россыпью драгоценных жемчужин-вариаций, созданных композитором. Именно в балетном творчестве Чайковского были представлены творческие открытия, явившиеся решающими и полнокровными аргументами в многовековом споре и «соперничестве» смыслов и контекстов музыки и хореографии. Они вплели все многообразие жанровых смыслов в единую художественную ткань театрального спектакля, а диалогичность музыкального смысла вариации, ее «интертекстовая» обращенность к смыслам пластического искусства превратилась в ее родовое свойство.

* * *

Свойства балетных вариаций обрели новые прочтения, новаторские интерпретации и формы в творчестве композиторов и балетмейстеров XX–XXI вв. Дальнейшее расширение поля смысловых аллюзий породило новое сближение музыкального и балетного жанров, основанное на осмыслении и интерпретации идей пластического варьирования «хореографической темы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вариации. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М: Советская энциклопедия, 1981. 623 стр.
2. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с.
3. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. — СПб.: Лань, 1999. 496 с.
4. Безуглая Г. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа: учеб. пособие СПб.: Лань — Планета музыки, 2015. 272 с.
5. *Lupi da Caravaggi L.* Il Libro di gagliarda, tordiglione, passa e mezzo, canari e passeggi [Электронный ресурс] // URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Livio_Lupi_da_Caravaggio-109-Libro_di_Gagliarda,_Tordiglione_Passo_e_Mezzo_Canari_e_Passeggi.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Livio_Lupi_da_Caravaggio-109-Libro_di_Gagliarda,_Tordiglione_Passo_e_Mezzo_Canari_e_Passeggi.png) (дата обращения: 15.09.16).
6. *Negri Cesare.* Le Gratie d'Amore [Электронный ресурс] // URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/> (дата обращения: 09.09.16).
7. Бочаров Ю. Многоликий термин (Air в музыке XVI XVIII веков) // Старинная музыка. 2004. № 1–2. С. 11–13.
8. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. Санкт-Петербург: Изд-во Лань, 2008. 288 с.
9. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 215 с.