

УДК 7.06, 782.9

В. Д. Лелеко

«РАЙМОНДА» А. К. ГЛАЗУНОВА.

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Среди балетов Глазунова-Петипа «Раймонда» — общепризнанная вершина творчества композитора, которая также считается и высшей точкой развития балета XIX в., эталоном высокой балетной классики. Этот ярчайший образец «большого балета» живет на сцене более ста лет и пользуется неизменным успехом у исполнителей и публики. Естественно, что «Раймонда» находится также в центре внимания исследователей, преимущественно балетоведов и музыковедов.

Новое качество музыки и хореографии балетов П. И. Чайковского — М. Петипа — Л. Иванова потребовали некогда от теоретиков и историков балета соответствующего языка описания и анализа, а также совершенствования методологии исследования. Начнем с языка.

Одним из первых начал теоретическое осмысление ключевого термина **«симфонизация балета»** Б. Асафьев в статье «Спящая красавица» [1, с. 77, 80, 81 и след.] Появляются и другие, родственные термины, ключевые словосочетания, фиксирующие суть реформы классического балета: «балетный симфонизм», «танцевальный симфонизм», «симфония-балет» [2, с. 6, 374, 375], «хореографическая симфония» [3, с. 251], «симфоническая драматизация балета» [4, с. 34], **«сквозное развитие музыкально-танцевального действия»** [4, с. 34]; **«лейтмотив»** («лейттема») [1, с. 81; 3, с. 35]; **«сюитность»** [5, с. 94; 6], **«тональный план»** (номера, эпизода, всего произведения) [6, с. 232; 9, с. 87, 92, 97], **«драматургия балетного театра»** [7, с. 94; 8]. В. Богданов-Березовский рассматривает тональный план в единстве с ритмическим, темповым и динамическим планами [4, с. 34].

Этот достаточно ёмкий терминологический комплекс сложился постепенно в связи с необходимостью осмыслить и зафиксировать в исследовательских текстах реформу балетного театра, которая была осуществлена Чайковским-Петипа-Ивановым и Глазуновым-Петипа. Именно реформа русского балета конца XIX в. определила на всё следующее столетие появление целого пласта исследований, которые позволили всесторонне проанализировать не только вершинные достижения балетной классики, но и дальнейшее развитие отечественного и, в меньшей степени, мирового искусства балета. В новой терминологии запечатлена суть новаций русской балетной классики. Прежде чем обратиться к «Раймонде», необходимо рассмотреть терминологический комплекс более подробно.

Основным, интегральным, является принцип **«симфонизации»** балетной музыки. С ним связаны все остальные. Считается, что впервые последовательно провел его через музыку к балетам, поставленным Петипа и Петипа-Ивановым, П. И. Чайковский, особенно, — в «Спящей красавице». А. Глазунов в творческом соавторстве с Петипа продолжил эту традицию. Он по-своему развил и претворил принцип симфонизма в балетной музыке.

Симфонизация — производное от «симфонизм»¹ — художественного принципа «философски-обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве», сосредоточенного на сущностных проблемах человеческого бытия. По определению «Музыкальной энциклопедии» «симфонический метод раскрывается через тот или иной тип музыкальной драматургии, т. е. систему взаимодействия образов в их развитии...» [10, стлб. 11]. Термин «симфонизация балета» содержит несколько аспектов, среди которых — углубленная и разносторонняя проработка характеров основных персонажей, как в музыке, так и в танце; показ их в развитии; новый, более высокий уровень драматургии, прежде всего музыкальной²; преодоление дивертисментности и придание сценическому действию динамики, внутренней содержательности и единства благодаря сквозному музыкальному развитию, которому способствует, в частности, использование лейтмотивов и тональных планов³.

К симфонизации балет был подготовлен всем ходом своего развития. Хореография должна была соответствовать новому качеству музыки, созданной Чайковским и Глазуновым. Балетмейстеры, работавшие над постановкой балетов, оказались на высоте и сумели предложить хореографию, адекватную новой музыке. Готовыми к воплощению на сцене симфонизированного хореографического действия оказались и исполнители, как приглашенные, так и подготовленные в Императорском училище и самим Петипа. Роль Петипа в рождении симфонического балета исследователи специально подчеркивают. Б. Асафьев утверждает, что под воздействием гения Петипа «русский балет ко времени создания «Спящей красавицы» уже требовал симфонизации музыки..., а не простого аккомпанемента танцам и действию грубо ритмованными мелодиями или, вернее, танцевальными формулами в убогие мелодическо-гармонические и инструментальные наряды обряженными» [1, с. 77]. Менее эмоционально, но более обстоятельно об этом написано у В. М. Красовской: «...историческая заслуга утверждения принципов танцевального симфонизма принадлежит не только великим композиторам-симфонистам, но и самим мастерам хореографии. Выдающиеся хореографы русской сцены М. Петипа и Л. Иванов с помощью талантливых трупп

¹ Более подробно о симфонизме см. также у Б. Асафьева, который ввел этот термин в научный оборот и разрабатывал в многочисленных трудах, упоминающихся в статье Николаевой и приведенных в сопровождающем статью списке литературы.

² Как отмечает Ю. Розанова в связи со «Спящей красавицей» и «Щелкунчиком» П. И. Чайковского, «формообразующие принципы балета как целого, его составные части по внешним признакам оставались привычными, но содержание музыки, ее художественный уровень, роль и соотношение с танцем, наконец, приемы и методы музыкального развития стали принципиально новыми, в чем и проявлялось ... влияние оперы и симфонии на балет» [9, с. 5].

³ Более полно приемы симфонизации в музыке балетных партитур Чайковский, определены у Р. Шитиковой [11, с. 119]. Дадим их сокращенное изложение. Ярко контрастное «сопоставление эпизодов различного характера», с том числе ритмически контрастных. Эти контрасты, использование секвенций позволяют создавать «гигантские драматические нарастания и кульминации». Сквозной тематизм и тематической трансформации». Закрепление определенных тонально-интонационных комплексов за основными персонажами. «Развитая тембровая драматургия» и широкое применение лейттебров.

и непрерывно функционировавших школ постепенно разрабатывали принципы симфонизации танца на несимфонической музыке и тем самым подготавливали реформу балетной музыки, осуществленную Чайковским и Глазуновым. Симфонизация танца не была бы достигнута, если бы русской балетный театр не пришел к ней подготовленный» собственным опытом [2, с. 6].

Конкретизируем написанное на примерах приемов симфонизации из балетов Чайковского-Петипа-Иванова.

Одним из таких действенных и, как правило, легко определяющихся на слух приемов является **лейтмотив (лейттема)**, широко распространившийся в европейской и русской симфонической и оперной музыке с начала XIX в. Лейтмотив — обычно яркая и краткая мелодия, попевка, становящаяся музыкальным знаком, эмблемой персонажа (реже — предмета, понятия), появляющийся, часто в измененном, но узнаваемом виде, на протяжении всего произведения⁴. Использование лейтмотива и его вариантов решает две задачи — семантическую: кого-то или что-то обозначает и делает узнаваемым при новом появлении и драматургическую, конструктивную: объединяет, как бы «прошивая насквозь», всё действие. Основной лейтмотив или несколько лейтмотивов способствуют созданию ёмкого, многогранного и впечатляющего образного комплекса и составляют системный каркас драматургии произведения. В качестве примера предложим резюме обстоятельного и детального анализа лейттемы девушки-Лебедя в «Лебедином озере» из исследования Ю. Розановой [9, с. 42–43]. Тема проходит, развиваясь, меняя эмоциональный тонус и характер через весь балет в наиболее важных драматургически эпизодах, в частности, в конце первого акта, когда «начинается собственно развитие драмы, завязка действия» [9, с. 42], в третьем акте при встрече Зигфрида и Одиллии, в финале (в сцене бури и наводнения), в заключении и апофеозе, где лейттема звучит как «гимн любви и верности» [9, с. 43]. Очевидным, но не теряющим от этого своего значения, является вывод исследователя, что лейттема и связанные с ней лирические эпизоды образуют «сферу сквозного музыкального действия балета», поскольку «такие эпизоды являются центральными в каждом действии» [там же]. Важную роль лейтмотивов в балетах Чайковского раскрывают и другие исследователи. Отмечается, что они активно участвуют в создании единого лирического содержания «Лебединого озера», «несмотря на традиционную замкнутость отдельных балетных эпизодов» [3, с. 92]. В «Спящей красавице» подчеркивается драматургическая значимость лейтмотивов феи Карабос и феи Сирени, драматическое столкновение которых Чайковский дает уже в оркестровой интродукции балета [3, с. 185–186].

Тональный план. На то, что «выбор тональности у композитора всегда имел смысловое значение, служа сопоставлению или противопоставлению ситуаций, их характеристичности» обращает внимание, в частности, Ю. Слонимский в анализе «Спящей красавицы» [13, с. 211]. В связи с этим исследователь отмечает, что вальс из первого действия балета и адажио секстета фей написаны в одной

⁴ Таким знаком может быть ритм (лейтритм), гармония (лейтгармония), тембр (лейттембр). См. об этом более подробно: [12].

тональности (B-dur). Ее выбор, очевидно, подчеркивает эмоциональную и содержательную общность обоих эпизодов: их лирическую атмосферу и доброжелательное отношение к главной героине. Возможности выбора тональностей, тональных сдвигов, сопоставлений и т. п. в анализе музыки «Спящей красавицы» демонстрирует Ю. Розанова. Обращаясь, в частности, к Adagio второго акта, автор показывает как смена эмоциональных состояний героев передается с помощью модуляций из одной тональности в другую, то просветляя звучание музыки, то придавая ей тревожный и взволнованный характер [9, с. 75]. Кроме таких, локальных задач, тональный план, по мнению исследователя, может выполнять объединяющую функцию, создавать непрерывность ее развития действия, как это имеет место в сцене смерти Авроры. Движение тональностей вверх (E^b-dur — e-moll — f-moll — F-dur) создает «постепенное сгущение тонального колорита, причем F-dur воспринимается более трагически, чем f-moll» [9, с. 87]. Тональность может быть закреплена за лейттемой, что позволяет сохранить ее колорит и усилить узнаваемость. Такова лейттема феи Сирени, которая везде появляется «в своей лейттональности — E-dur» [там же]. Показательно, что лейттема и лейттональность феи Карабос имеет ту же звуковысотность, но минорную — e-moll [9, с. 97]. Детальную теоретическую разработку темы тональных планов «Раймонды» дает К. Мелик-Пашаева [6], о чем речь впереди.

Симфонизация внесла изменения и в сложившуюся структуру балета. В ней также нашли воплощение симфоническая драматизация балета, устремленность сценического действия к кульминационным точкам и общей кульминации, большая цельность и единство спектакля. Новизна структуры обычно определяется как **«сюитность»**. Термин введен в научный оборот Б. Асафьевым в аналитическом эссе о балетах Глазунова [5, с. 94] и впоследствии стал общим местом в искусствоведческих работах. Поскольку сюита — основа балета, включая балет классический, Асафьев подчеркивает ее новую роль и содержательное изменение в балетах Глазунова — Петипа, прежде всего — в «Раймонде». В сюите симфонизированного балета внешняя дивертисментность дополнена внутренней динамикой действия благодаря музыке, ее «ритмо-танцевальным формулам». На этой основе Петипа с его «гениальной прозорливостью» создает, по выражению исследователя, «умно скомпонованную прогрессию хореографического действия»⁵ всего спектакля [9, с. 87]. Далее, до конца текста, Асафьев показывает, как сюиты участвуют в движении «хореографического действия» балета от завязки через кульминацию к развязке.

Поскольку сюитам балетов Глазунова посвящено несколько исследовательских работ, о которых разговор еще предстоит, вернемся к теме сюиты в контексте общей структуры балетного спектакля на примере балетов Чайковского.

⁵ Немалую роль в создании хореографической интерпретации новаторской музыки Чайковского, по мнению Ю. Слонимского, сыграл Р. Дриго, «большой почитатель Чайковского, тонкий музыкант и ценитель его балетных опусов, бессменный их дирижер... Без него, похоже, Петипа в ряде важных моментов не смог бы подняться на ту ступень развития хореографической драматургии спектакля, какой требует музыка и какой отличается его постановка» [с. 337].

Представляется важным наблюдение, сделанное Слонимским, о различии структуры танцевального действия «Спящей красавицы» в сценарии, плане-заказе для композитора и либретто. Суть различия в том, что в процессе постановки балета **структурные единицы действия укрупнились**, что, наряду с прочими новациями, придавало действию динамику, а спектаклю единство и цельность. Речь идет о динамике концептуальной — для создателей спектакля и его аналитиков, и динамике перцептуальной — для зрителей. Отдельные номера: вариации, па-де-де и т. д. предлагалось воспринимать не как самодовлеющие, но как элементы общего, более крупного и завершенного эпизода. Так, секстет фей в сценарии пролога становится в либретто для публики «гран-па-д'ансамбль», сценарный «па-д'аксьон» первого акта в плане-заказе становится «гран-па-д'аксьоном», отдельные танцы, не имевшие обобщающего названия, его получают. То есть «большие танцевальные сюиты и действенные ансамбли, пронизанные эмоционально-смысловым единством хореографической драматургии... Петипа сделал в «Спящей красавице» основой спектакля» [7, с. 329].

Подобный принцип построения музыкально-хореографического действия применен также и в «Щелкунчике». Ю. Розанова отмечает, что в этом балете каждая сцена первого акта представляет собой «единицу деления общей структуры» «и включает в себя сжатые традиционные формы балета — классическую, характерную сюиту и даже массовые танцы как эпизод или небольшой раздел. Одновременно вся сцена приобретает черты огромного *Pas d'action*» [9, с. 149–150].

Те особенности, которые свойственны классическому балету, обозначены и кратко раскрыты в рассмотренных ключевых словах и выражениях в совокупности и обеспечивает новизну русского классического балета и такое его важное качество как **«сквозное развитие музыкально-танцевального действия»**. Суть его точно сформулировал В. Богданов-Березовский: «устремленность музыкально-сценического повествования через ряд частичных кульминаций к кульминации решающей, центральной» [4, с. 34]. Сквозное развитие, в свою очередь, составляет основу «симфонической драматизации балета... в балетах Чайковского — Петипа и Чайковского — Петипа — Льва Иванова», которая объединила в «органическом сплаве музыкальное и хореографическое повествование-действие» [4, с. 34].

В исследованиях русского классического балета была поставлена и проблема **«драматургии балетного театра»**. Приоритет в разработке этой проблемы принадлежит Ю. Слонимскому. Если в 1974 г. Слонимский писал, что роль хореографа и хореографии в балете у нас недооценена, что «термин «хореографическая драматургия» еще не получил права гражданства в отечественной литературе о балете» [14, с. 43, 45], то благодаря постоянно выходившим его публикациям и поддержке его идей⁶, признание триединства хореографической, сценарной и музыкальной драматургии в балете и ведущей роли драматургии хореографической и музыкальной становится общепризнанной [См.: 16].

Понятийный инструментарий, выработанный в процессе осмысления новаций балетов Чайковского — Петипа — Л. Иванова искусствоведением, используется

⁶ См.: [8], [15. Раздел I. О специфике балета].

и в текстах, посвященных балетам на музыку Глазунова и, прежде всего, конечно, «Раймонде».

В. М. Красовская подчеркивает значение симфонизации балета и связанную с ней ведущую роль музыкальной драматургии в «Раймонде». И то, и другое было заботой как композитора, так и хореографа. При этом исследователь отмечает роль Глазунова, как и прежде — Чайковского, а, следовательно — музыки, в создании «глубоко оригинального «произведения для хореографического театра», значительно расширившего «возможности симфонизации танцевального действия» [2, с. 403]. Совместная работа Глазунова и Петипа, симфонизация придали хореографии «Раймонды» «обобщающую силу музыкальной образности, мотивы действия обрели поэтическую многозначность» [2, с. 405]. Симфонизация проявилась также в новом качестве танцевальных сюит. Принимая идею Б. Асафьева о «сюитности» балетов Глазунова — Петипа, Красовская отмечает также одну из важных особенностей «Раймонды» — усиление драматургической роли *pas d'action*. Так, во втором акте «в хореографическом аспекте *pas d'action* было вершиной и образцом танцевального решения драматургического конфликта» [2, с. 407]. В анализе хореографического действия автор выделяет контрастные сопоставления, в частности, вариаций главной героини и «сюиты испано-арабских танцев»; «сгущение эмоциональной напряженности действия», подводящее «к стремительной развязке», и разрешение конфликта в «коде характерного танца-вакханалии» [2, с. 409].

Pas d'action второго действия «Раймонды» наиболее ярко иллюстрирует масштабность и действенный характер, которые эта хореографическая форма обрела в творчестве Петипа и Глазунова [17, с. 439]. Исследуя музыкально-хореографические формы русского классического балета, В. Холопова также обращается ко второму акту «Раймонды» и ее *pas d'action* как примеру одного из вариантов этой формы — «сквозной с последовательным развитием действия и музыки» [18, с. 68]. Этот вариант максимально отвечает «задаче сценической действенности⁷. Стремительно развертывающееся действие воплощено в музыкальной форме сквозного развития» [18, с. 69]. Этому способствует цепь «лейтмотивов в контрастных темпах и тональностях...» [18, с. 69].

Сюиты третьего действия «Раймонды» также участвуют в создании общей драматургии спектакля. Особенностью третьего действия, как отмечает Красовская, является то, что в нем снимается «противопоставление классической и характерной музыкально-хореографических сюит», которые сплетаются в неразложимое единство [2, с. 323]. Обращаясь к этой теме, О. И. Розанова подчеркивает роль Петипа в создании музыкально-хореографической логики «Раймонды» и «конструктивного принципа спектакля — сопоставления развернутых танцевальных сюит» [19, с. 173]. Неразложимое единство классической и характерной сюит третьего действия интерпретируется Розановой как воплощение «широко понятой темы» балета: «столкновения двух разных миров, двух куль-

⁷ В качестве примера другой формы — «сюиты с непрерывным развитием в сюжете и элементами сквозного развития в музыке» автор приводит квинтет Авроры и четырех принцев (№ 8) из «Спящей красавицы» [18, с. 68].

тур — Востока и Запада. Благодаря этому третий акт стал не традиционным дивертисментом, который предусматривался сюжетом, но «красивым разрешением основного конфликта» [19, с. 173].

В детальном и обстоятельном анализе сцен и картин балета у Ю. Слонимского [20]. раскрывается прежде всего основной принцип драматургии «Раймонды» — «принцип контрастирующих сюит». Во-первых, уже сопоставление сюит, классической и характерной, «создает поразительную смену красок, служащую напряжению действия, и готовит драматическую развязку» [20, с. 462]. Во-вторых, сюиты первого и второго действия располагаются, по определению Асафьева, к идеям которого обращается автор, в «обратной симметрии». В первом акте сначала идет характерная сюита, затем — классическая. Во втором акте — наоборот. Такой порядок драматизирует действие. Ключевым эпизодом драматического столкновения в обеих сюитах, «опорными пунктами драматургии» являются адажио, в первом акте — с де Бриенном, во втором — с Абдерахманом [20, с. 462].

Слонимский также уделяет внимание системе лейтмотивов музыки «Раймонды», их трансформации в ходе действия, роли в раскрытии разных граней образов главных героев, особенно Раймонды. В качестве примера приведем наблюдение автора об изменении лейттемы Раймонды, которая впервые экспонируется в Интродукции и имеет один характер, а в четвертой сцене первого акта (выход Раймонды) — другой: «та же тема, но совершенно в ином виде... мечтательное стало кокетливым, плавное трансформировалось в скачкообразное, спокойное — в нетерпеливое, подернутое грустью — в беззаботно шаловливое» [20, с. 438]. Речь идет также и о других вариантах лейттемы Раймонды. Лейттемой становится и музыка «мимической сцены» — «колыбельной», под которую засыпает Раймонда. Она мастерски разрабатывается композитором в симфоническом антракте между первой и второй картинами первого действия. Отмечается и сопутствующий героине лейттемебр скрипки (в частности, в Большом адажио и вальсовой вариации второй картины первого действия) [20, с. 455].

Важную роль играют и лейттемы других действующих лиц. Так, лейттема де Бриенна в классической танцевальной сюите второй картины первого действия создает смысловую арку, появляясь в Большом адажио, открывающем сюиту, и в коде, ее завершающем [20, с. 458]. Тем самым Слонимский показывает, как лейттемы создают непрерывность действия, придают ему сквозной характер, объединяют эпизоды балета в единое целое.

В монографии М. Ганиной [21] можно найти некоторые дополнения и уточнения того, что отмечают и другие аналитики. Исследователь констатирует, что музыка «Раймонды» не только обогащает традиционные балетные формы (сюиты, вариации, дивертисменты, пантомимы), но и адаптирует новые формы, включая их в балет: оперно-ораториальную форму гимна (в финале второго акта), «хоровой» Апофеоз, завершающий массовые танцы свадьбы в третьем акте. Как новаторский определяется эпизод «общего стихийного движения» в Вакханалии второго акта. Подчеркивается значение массовых сцен, придающих действенность драматургии балета. Семантика их двунаправлена. С одной стороны, они создают образ средневекового общества, с другой — дополняют образы главных героев

[21, с. 138]. В монографии подчеркивается значимость развернутых оркестровых эпизодов, объединяющих картины и акты балета, которые наряду со сквозным симфоническим развитием, скрепляющим обогащенные балетные формы, придают балету единство. Таким образом «Раймонда» предстает как «цельное симфоническое произведение», в котором «становление музыкальных образов сочетается с портретной характеристикой героев, яркой картинностью массовых сцен, законченностью танцевальных номеров» [21, с. 137].

Разработку некоторых важных аспектов симфонизма «Раймонды», уточняющих и углубляющих то, что сделано другими исследователями, осуществляет К. Мелик-Пашаева [6]. Она осуществляет реконструкцию «внутреннего действия» балета, обеспеченного симфонической музыкой Глазунова. Принцип симфонизма реализуется на нескольких уровнях. Первый — «качественное и жанровое преобразование тематизма» с помощью «гибкой системы музыкальных характеристик-лейтмотивов», которые обеспечивают взаимодействие и взаимодополнение музыки и хореографии [6, с. 171]. Так, интонационный образ Раймонды, который начинает создаваться с первых тактов Интродукции, неоднократно появляется в вариациях, мимических сценах, Большом адажио первого действия [там же]. По мнению автора статьи, главное (но не единственное! — В. Л.) в духовном облике главной героини — женственность, утонченность, изысканность. Ее образ создается не только интонационным комплексом, но и «букетом» тембров: кокетливым пиццикато струнных, меланхолической арфой, игривой валторной, волшебная флейтой, «задыхающимся» в томной неге фортепиано [6, с. 175]. Солирующую в вариациях Раймонду поддерживают соответствующие солирующие инструменты. Выделенные из общей массы оркестровых инструментов, они подчеркивают главенство главного действующего лица балетного спектакля. Также обстоятельно анализируются лейтмотивы де Бриенна, Абдерахмана, графини Сибиллы⁸ и Белой Дамы. Анализ лейтмотивов завершается выводом: «... лейтмотивы в балете становятся *единственным* (курсив автора — В. Л.) музыкальным и даже шире — звуковым олицетворением ключевых образов балетного спектакля» [6, с. 177].

Второй уровень симфонизма музыки «Раймонды» — ее тональный план, виртуозно и подробно раскрытый Мелик-Пашаевой в контексте русской музыки от Глинки до Чайковского и западноевропейской романтической музыки. Автор вводит в научный оборот и определение, подчеркивающее значимость работы композитора с тональностями музыки балета — «драматургия тональных планов» [6, с. 180]. Семантика тех или иных тональностей складывалась под влиянием театральной драматургии еще в XVIII в. и была закреплена и развита в музыке романтизма. В балетной музыке до Глазунова «драматургию тональных планов» для более полного раскрытия смысла сюжета и образов действующих лиц использовал Чайковский, «более всего в «Щелкунчике» [там же].

⁸ Так, об интонационном комплексе графини сказано, что он «играет «тонизирующе-действенную» роль, исподволь накапливая напряженность и драматическую остроту хроматизированных интонаций, особая экспрессивность которых выявится лишь в преобразованном виде с появлением Абдерахмана» [6, с. 175].

Приведем пару примеров анализа тональных планов «Раймонды» у Мелик-Пашаевой. Тональность антракта ко второй картине первого действия — ре-бемоль мажор — передает «торжество не омраченного никакими сомнениями гармоничного чувства» [6, с. 179]. У Балакирева она «служила выражению наибольшей полноты чувства совершенной любви» [6, с. 178]. Чайковский выбрал ее для побочной партии увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»⁹. Важным нюансом является то, что первое появление «чарующей мелодии антракта» в первой картине было в до-мажоре. Сдвиг тональности на полтона вверх передает, по мнению Мелик-Пашаевой, подъем, экзотичность чувства¹⁰.

Еще один пример выстраивания композитором системы семантически значимых тональных связей — соотношение тональностей «чарующей мелодии антракта» (ре-бемоль мажор и тем де Бриенна (фа мажор) и Абдерахмана (ля мажор) в третьей картине первого действия. Опорные звуки этих тональностей составляют увеличенное трезвучие, которое связано с традицией ее использования для воплощения «фантастического начала в музыкальных образах» Сцена сна укрепляется «тональным “каркасом прочности”» — резюмирует автор статьи [6, с. 179]. Впечатление волшебства и таинственности, которое должна производить эта сцена, укрепляется использованием этих же тональностей следующих друг за другом «Фантастическом вальсе (фа мажор), первой (ре-бемоль мажор) и второй (ля мажор) вариациях (там же). Дальше речь идет о том, что появление этих тональностей в последующем развитии действия, в сценах, связанных с де Бриенном и Абдерахманом, подтверждает не случайное и всегда психологически мотивированное действием их применение композитором.

Подводя итог этой темы, Мелик-Пашаева выражает надежду на то, что уяснение подобных тонкостей музыки «в некоторых случаях» может помочь балетмейстеру выстроить адекватную хореографию, художнику — сценографические решения спектакля и тем самым добиться единства слагаемых балетного синтеза искусств [6, с. 181]. Это и будет реальным, а не только заявленным следованием традициям Петипа [6, с. 183].

Завершая обзор, следует хотя бы кратко остановиться на такой, заслуживающей быть отмеченной особенности искусствоведческих работ о «Раймонде» как методология исследования. В большинстве включенных в обзор работ, в которых «Раймонда» была предметом анализа как целостный и сложный художественный

⁹ У Б. Асафьева «обольстительная музыка антракта — музыка любовного влечения» [5, с. 95]. У Ю. Слонимского «эта музыка отличается непривычной напряженностью. Светлая страстность ее напоминает образы Чайковского, воплощающие сладостное упоение любовью, такие как тема из «Ромео и Джульетты» или из «Бури» [20, с. 353].

¹⁰ Автор отмечает, что подобный прием использовали также Мусоргский в хоре «На кого ты нас покидаешь» в Прологе «Бориса Годунова», Вагнер в «Тангейзере» [6, с. 179]. Добавлю от себя, что такой сдвиг будет восприниматься слухом при проведении темы в разных тональностях, следующих друг за другом. Если непосредственного сопоставления тональностей нет, эффект будет, очевидно, не столь явным. Воспитанный на музыкальной классике слух если и воспримет такое «дистантное» сопоставление тональностей, то на уровне подсознания, что, конечно, тоже возможно и важно.

организм, объединяющий хореографию, музыку, и литературу (либретто), использовался адекватный синтетической природе балета **системный анализ** всех его составляющих. Суть системного анализа (или близкого ему по смыслу «системного подхода»), получившего широкое распространение в разных сферах научного знания во второй половине XX в., по определению «Новой философской энциклопедии», заключается в том, что «в системном исследовании анализируемый объект рассматривается как определенное множество элементов, взаимосвязь которых обуславливает целостные свойства этого множества. Основной акцент делается на выявлении многообразия связей и отношений, имеющих место как внутри исследуемого объекта, так и в его взаимоотношениях с внешним окружением, средой» [22; См. также: 23]. Напомним, что в методологических постулатах прежде всего балетоведческих работ основное требование касалось выявления «трех драматургий» — сценарной, музыкальной и хореографической, анализа каждой из них и прослеживания их взаимодействия от начала до конца балета, что соответствует методологии системного анализа. В большей или меньшей степени это требование реализовано во всех публикациях о «Раймонде». Необходимость учета и анализа четвертой составляющей балетного спектакля — сценографии — постулируется [24, с. 59], но либо вовсе не реализуется (в музыковедческих работах), либо реализуется частично (в балетоведческих). Причины этого объективны. Одна из них, по-видимому, основная, в том, что время, когда балетная сценография преодолит свою маргинальность и поднимется до уровня, на котором она создает самостоятельную и драматургически значимую линию в спектакле, наступит в начале XX в., в постклассическую для балета эпоху.

В представленных в обзоре работах реализуется и другое важное требование системной методологии — выявление и анализ, кроме внутренних, также и внешних связей исследуемого объекта. Это требование не становится предметом методологической рефлексии, но фактически выполняется в некоторых важных аспектах, которые составляют систему внешних связей художественного произведения с окружающим его социокультурным контекстом. Он представлен темами, которые относятся к жизни художественного произведения в культуре, а именно: **взаимоотношения творца искусства и заказчика, влияние публики на сценическую судьбу балета, художественная критика как источник сведений о премьерном спектакле и его профессиональной оценке, сценическая судьба балета в новых постановках или редакциях.**

Прежде, чем обратиться к этим темам, отметим, что в балетоведение активно вторгаются другие гуманитарные и общенаучные дисциплины со своими методами исследования и соответствующим понятийным аппаратом, что стимулирует повышение уровня методологической рефлексии науки о балете. Так, системный и информационный подходы к «системному объекту в хореографии — спектаклю» апробированы В. М. Исаковым [25]. В его статье представлены, в частности, схема «структуры передачи информации с помощью балета» [25, с. 328–329], при раскрытии содержания которой обращено внимание на внешний, социокультурный контекст существования балета, в котором важную роль играет «зрительская среда».

Балет совсем недавно пополнил виды искусства, включенные в орбиту интересов **семиотики искусства** [26, глава «Танец как знаковая система»] — научной дисциплины, начало формирования которой в нашей стране приходится на 1960-е годы работы¹¹.

Проблема взаимоотношений создателя произведения искусства и заказчика затрагивается в большинстве работ, в которых освещается история создания балетов Глазунова, их премьерный показ и первый период «постпремьерного» существования [2, 31, 20, 21, и др.]. Речь идет о заключении договора с А. К. Глазуновым на сочинение музыки «Раймонды» Дирекцией императорских театров¹², сумме гонорара, роли И. Всеволожского в приглашении композитора, участии директора в составлении либретто. Роль директора в этой истории была немалой, как и в целом — в развитии русского балета до уровня высокой классики¹³.

Обозначенный круг вопросов входит в проблемное поле формирующейся с 70-х гг. XX в. новой гуманитарной дисциплины — **социальной истории искусства** (или **исторической социологии**). В российской науке она представлена, в частности, в монографии В. П. Головина [33; См. также: 34, 35].

История публики как важного и влиятельного участника художественной жизни изучается **историей культуры (исторической культурологией) и исторической психологией искусства**. В историко-психологическом и историко-культурологическом аспектах феномен публики исследуется Н. А. Хреновым [36].

На этом остановимся и подведем итог. Если представить публикации, посвященные «Раймонде» и другие, связанные с ними и привлеченные в настоящем обзоре, как интегрированный, единый исследовательский текст, можно сказать, что этот искусствоведческий текст демонстрирует глубину и всесторонность анализа основных слагаемых балетного спектакля: хореографии, музыки и литературной основы (сценария). Достоинства текста обеспечивает как методология исследования, так и понятийный аппарат — система ключевых слов. В них аккумулируются основные смыслы музыкально-хореографического действия, что обеспечивает глубину анализа. Исследовательская методология адекватна природе балета как сложного, синтетического вида искусства. Она реализуется в раскрытии хода балетного спектакля как взаимодействия хореографической, музыкальной и сценарной драматургии. Такая методология соответствует также принципам системного подхода, который получил широкое распространение в науке второй половины XX в. и сохраняет актуальность до настоящего времени. Возможность применения системного, информационного и семиотического подходов к балетному спектаклю и установление междисциплинарных связей искусствования с другими научными дисциплинами демонстрируют современные публикации о балете. В этом интегрированном искусствоведческом тексте затрагиваются и такие проблемы, которые имеют отношение к внешним связям

¹¹ См. работы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского [27, 28, 29, 30].

¹² Заказчиком был император Александр Третий. Его интересы представлял бывший в это время главой Дирекции императорских театров И. А. Всеволожский.

¹³ Современная оценка его деятельности дается, в частности, в статьях О. И. Розановой [19, с. 167, 168] и Я. Ю. Гуровой [32].

искусства, к социокультурному контексту его функционирования (творец искусства и заказчик, публика и ее роль в сценической судьбе балетного спектакля и др.). Затрагивая эти проблемы, искусствоведение по существу выходит на проблемное поле других научных дисциплин, формирование которых хронологически совпадает с периодом выхода в свет большинства публикаций, представленных в настоящем обзоре (конец 50-х — 80-е гг. XX в.). В числе этих научных дисциплин социальная история искусства, историческая культурология, историческая психология искусства. Следовательно, имеет место процесс расширения междисциплинарного взаимодействия искусствоведческих научных дисциплин, исследующих балет, начало которого заложено в начале указанного хронологического периода и продолжается на новом уровне в настоящее время. Междисциплинарность, в которой реализуется исследовательский принцип системности, отвечает природе балета, и является одним из основных трендов науки второй половины XX — первого десятилетия XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Спящая красавица // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 76–86. [Впервые опубликовано в «Еженедельнике петрогр. гос. ак. театров». 1922. № 5].
2. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 688 с. [Первое издание книги вышло в 1963 г.].
3. Туманина Н. В. Чайковский и музыкальный театр. М.: Музгиз, 1961. 254 с.
4. Богданов-Березовский В. От Люлли до Прокофьева. (О музыкальной культуре балета) // Музыка советского балета. М.: Музгиз, 1962. С. 5–58.
5. Асафьев Б. Балеты Глазунова // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 86–97. [Впервые опубликовано в «Еженедельнике петрогр. гос. ак. театров». 1922. № 9].
6. Мелик-Пашаева К. Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 167–196.
7. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 343 с.
8. Гусев П. Читая книгу. Заметки на полях // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. С. 6–22.
9. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 160 с.
10. Николаева С. Н. Симфонизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 11–15.
11. Шитикова Р. Симфонический метод и характерные танцы (на примере III действия «Спящей красавицы» П. Чайковского) // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 116–129.
12. Крауклис Г. В. Лейтмотив // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. М.: Сов. Энциклопедия, 1976. Стлб. 207–211.
13. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1952. 335 с.
14. Слонимский Ю. П. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1974. С. 31–48.

15. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.

16. Кашкай Х. Взаимодействие музыкальной и хореографической драматургии в балете А. Маликова «Легенда о любви» // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 4. М.: Музыка, 1982. С. 161–183.

17. Суриц Е. Pas d'action // Суриц Е. Все о балете. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 439.

18. Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. М.: Музыка, 1982. Вып. 4. С. 57–72.

19. Розанова О. И. Блистательная «Раймонда» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 167–181.

20. Слонимский Ю. Раймонда // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 377–503.

21. Ганина М. Балеты (Конец 90-х годов) // Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. С. 129–159.

22. Блауберг И. В., Юдин Э. Г., Садовский В. Н. Системный подход // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4795/СИСТЕМНЫЙ (дата обращения: 25.08.2015).

23. Садовский В. Н. Системный анализ // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4794/СИСТЕМНЫЙ (дата обращения: 25.08.2015).

24. Линькова Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 54–71.

25. Исаков В. М. Информационный подход к системному объекту в хореографии — спектаклю // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27. С. 321–332.

26. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 2013. 678 с.

27. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 139 с.

28. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–340.

29. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 376–388.

30. Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Учёные записки Тартуского ун-та. Вып. 28. Тарту, 1971. С. 178–223.

31. Красовская В. М. Одноактные балеты // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 504–542.

32. Гурова Я. Ю. И. А. Всеволжский и музыка русского балета // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 30. С. 252–266.

33. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 286 с.

34. Лелеко В. Д. «Не продается вдохновенье...». П. И. Чайковский и меценаты (к постановке проблемы) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 132–136.

35. Букина Т. В. Феномен творческой репутации А. К. Глазунова (социологический взгляд) // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 76–83.

36. Хренов Н. А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. 406 с.