

УДК: 78

*Т. А. Сапегина*

ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ОКЕАН:  
СЮИТА ИЗ БАЛЕТА П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
ГЛАЗАМИ У. ДИСНЕЯ

Анимационные фильмы Уолта Диснея — один из наиболее ярких символов американской массовой культуры. История его успеха кажется типичным воплощением американской мечты: парень, который вырос на маленькой ферме и сам учился рисовать, создал огромную анимационную империю, на протяжении многих лет определявшую вектор развития всей индустрии мультфильмов в Америке. В то же время творчество Диснея очень тесно связано с традициями европейского искусства. Как пишет английский исследователь Р. Аллан, «продукция Диснея многим обязана более старому культурному наследию; Дисней впитывал и воссоздавал это наследие для новой массовой аудитории, которая была частью популярной культуры его времени. Дисней был мастером технологического и культурного манипулирования, он черпал сюжеты, характеры, стиль, настроение и темы из Европы, и воспроизводил их в анимационных формах» [1, р. 1]. Таким образом, творчество Диснея представляет собой пример постоянного «диалога через океан», где элементы культурной традиции Старого света преломляются сквозь призму американского мироощущения. Одним из самых ярких эпизодов этого диалога, бесспорно, является «Фантазия» — полнометражный мультфильм, снятый на музыку произведений классического концертного репертуара, премьера которого состоялась в 1940 г. в Нью-Йорке.

«Европейскость» «Фантазии» проявляется на нескольких уровнях, и прежде всего, в выборе произведений, среди которых нет ни одной пьесы американского композитора. Это фильм-концерт, в программу которого вошли Токката и фуга d-moll И. С. Баха, Сюита из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Ученик чародея» П. Дюка, «Весна священная» И. Стравинского, Симфония № 6 (Пасторальная) Л. Бетховена, «Танец часов» А. Понкьелли, «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского и «Аве Мария» Ф. Шуберта. Все эти произведения (за исключением, быть может, «Весны священной», которая все еще воспринималась, как нечто скандальное) в сознании американской аудитории относились к категории «art music» (серьезной музыки). Это понятие в Америке сформировалось во второй половине XIX в., параллельно с появлением концертных организаций и постоянных оркестров. «Art music» противопоставлялась музыке развлекательной и включала в себя наследие известных европейских композиторов, начиная с Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Вагнера и др. [2, р. 215–216]. В 1930-е гг. такая музыка противопоставлялась джазу и была синонимом элитарности. В голливудских короткометражных мультфильмах она, как правило, становилась объектом пародии. В «Фантазии» Дисней впервые решил подойти к музыкальной классике серьезно и воспользоваться ассоциациями

с высоким искусством, которые она вызывала, чтобы повысить престиж своей продукции [3, р. 246].

На видеоряд «Фантазии» заметное влияние оказало европейское изобразительное искусство. Р. Аллан выделяет несколько художественных направлений, воздействие которых было особенно явным: ар деко, абстракционизм, европейская книжная иллюстрация XIX века [1, р. 91]. Отчасти Дисней и художники его студии впитывали их через книги. Диснеевская библиотека насчитывала десятки французских, английских, немецких и итальянских иллюстрированных изданий, приобретенных во время путешествия по Европе в 1935 г.<sup>1</sup> Еще до поездки Дисней был знаком с работами французских иллюстраторов О. Домье (Honoré Daumier, 1808–1879), Г. Доре (Gustave Doré, 1832–1883), Грандвилля (Grandville, 183–1847, настоящее имя — Ж. И. И. Жерар, Jean-Ignace-Isadore Gérard), которые были в Америке были не менее популярны, чем в Европе. Как показывает Аллан, они повлияли на формирование стиля ранних мультфильмов [1, р. 20–23]. В то же время среди художников, которые работали у Диснея, было достаточно много эмигрантов, выросших в традициях европейского искусства. Над различными секциями «Фантазии» работали швейцарец А. Хертер, немец О. Фишингер, англичане С. Холланд и Д. Уолбридж, венгр Ж. Энджел.

«Приглашенной звездой» и лицом проекта был известный дирижер Л. Стоковский. Эта фигура принадлежала одновременно и миру классической музыки, и Голливуду. В 1937 г., когда Дисней с ним познакомился, Стоковский более двадцати лет возглавлял Филадельфийский оркестр, с которым он регулярно выступал и делал аудиозаписи. Однако помимо этого он уже снялся в двух художественных фильмах, «Большое радиовещание в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*, 1936) и «Сто мужчин и одна девушка» (*One Hundred Men and a Girl*, 1937), заняв нишу «голливудского дирижера». По словам И. Менухина, «в первой половине XX века для большинства американцев Стоковский был воплощением того, как должен выглядеть и вести себя дирижер» [4, р. 79]. Стоковский также был носителем европейской музыкальной традиции. Он родился в Лондоне и закончил лондонский Королевский колледж музыки, а его дебют в качестве симфонического дирижера состоялся в 1908 г. в Париже. На протяжении всей жизни Стоковский, вслед за европейскими поэтами и философами рубежа веков, воспринимал музыку, как некий универсальный язык — этим отчасти объяснялась его тяга к ее популяризации. Он интересовался новыми сочинениями, часто выступая в роли их первого исполнителя, и новыми технологиями, что привело его сначала в студии звукозаписи, затем — на радио и на телевидение [5].

Именно Стоковский неоднократно акцентировал просветительскую ценность «Фантазии». Для него, как и для Диснея, она была масштабным образовательным проектом, попыткой сделать европейскую музыкальную классику более понятной для американского массового зрителя с помощью новых медиатехнологий. По мнению Аллана, «в то время, когда проводниками классической музыки для

<sup>1</sup> 90 книг было заказано во Франции, 81 — в Англии, 149 в Германии, 15 в Италии [1, р. 31]

массовой аудитории были только кинематограф, радио и довольно дорогие и громоздкие граммофонные пластинки на 78 оборотов, образовательная ценность „Фантазии“ была очень значительной. Концертные залы были удалены друг от друга и доступны только городским жителям, кроме того, они считались чем-то элитарным и чуждым. Дисней рассматривал свой фильм как сознательное усилие, направленное на то, чтобы сделать классическую музыку доступной широкой аудитории» [1, р. 91]. Это во многом определило и выбор музыкальных фрагментов, и особенности их трактовки.

Предполагалось, что «Фантазия», как и любой концерт, будет постоянно обновляться за счет добавления новых фрагментов вместо тех, что уже были показаны, поэтому части внутри мультфильма относительно самостоятельны. Это дает нам возможность не останавливаться в данной статье на каждом из номеров, а попытаться выявить стратегию интерпретации музыкального материала, которой придерживались Дисней и Стоковский, на примере сюиты из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

Творчество П. И. Чайковского было широко известно в США еще при жизни композитора. Американский дирижер У. Дамрош, в 1891 г. пригласивший его в Нью-Йорк на фестиваль, приуроченный к открытию Карнеги-холла, в воспоминаниях называет его «великим русским композитором» и говорит, что его приезд должен был придать «особое значение» мероприятию [6]. В эпоху немого кино отдельные темы из произведений Чайковского стали «добычей» таперов и составителей сборников тем для сопровождения фильмов, так что побочная партия первой части «Патетической» симфонии превратилась в клише, которое использовалось в десятках любовных сцен.

Сюита из балета «Щелкунчик» была популярным концертным номером и одной из любимых пьес Л. Стоковского. В 1926 г. он впервые в США сделал ее полную аудиозапись с Филадельфийским оркестром в компании «The Victor Talking Machine Company». Она была переиздана в 1928 г. в серии «Музыкальные шедевры», и сохранялась в каталоге «Victor» вплоть до 1935 г., когда Стоковский записал еще одну версию, более совершенную с технической точки зрения [7, 8]. Скорее всего, именно благодаря Стоковскому сюита из «Щелкунчика» попала в поле зрения Диснея и стала одной из частей «Фантазии».

По данным историка М. Берриера, обсуждение музыкальных произведений, которые должны были войти в «Фильм-концерт»,<sup>2</sup> заняло примерно месяц: в сентябре 1938 г. Дисней, Стоковский, Д. Тейлор<sup>3</sup> и еще несколько сотрудников студии слушали разные аудиозаписи. В процессе Дисней либо делился ассоциациями, которые у него возникали при прослушивании, — так было с Токкатой и фугой И. С. Баха, где Дисней предложил использовать абстрактные образы, — либо, напротив, озвучивал идеи, которые ему хотелось бы воплотить, и тогда Стоковский предлагал возможные варианты. В ходе одной из таких дискуссий

<sup>2</sup> Concert Feature — первое рабочее название «Фантазии».

<sup>3</sup> Deems Taylor (1885–1966) — известный американский композитор и музыкальный критик, которого Дисней пригласил на роль ведущего «Фантазии».

в ответ на пожелание Диснея снять что-то на доисторическую тему дирижер показал ему «Весну священную» [3, р. 246–247]. Сведений о том, кто именно предложил использовать Сюиту из «Щелкунчика», не сохранилось, однако можно предположить, чем эта музыка привлекла внимание Диснея.

Одна из возможных цепочек — ассоциативная. Еще в октябре 1935 г. на студии шла работа над мультфильмом из серии «Наивные симфонии», сюжетом которого был «балет цветов» на темы времен года. Как пишет Берриер, «несколько последующих месяцев сценаристы Диснея бились над этой идеей, самым большим препятствием казалась проблема с тем, чтобы оживить цветы, обладающие корнями, и заставить их танцевать настоящий балет» [3, р. 242]. Название финальной части сюиты — «Вальс цветов» — могло воскресить у Диснея мысли о нереализованном проекте. На это указывает и тот факт, что все рабочие материалы к «балету цветов» в 1938 г. достались команде, работавшей над «Щелкунчиком» [3, р. 248]. Другим несомненным достоинством сюиты было то, что она создавалась в тесном взаимодействии композитора и хореографа, что делало ее очень удобной для аниматоров, которым предстояло «поставить» видеоряд мультфильма.

В «Фантазию» не вошли первые два номера сюиты, «Маленькая увертюра» и «Марш», прочие же изменения, внесенные в нотный текст, были минимальными: небольшим сокращениям подверглись «Танец флейт», «Арабский танец» и «Вальс цветов», в которых были вырезаны часть повторений в изложении тем и внутри разделов формы, а также был изменен порядок частей внутри цикла.

Дисней участвовал, по крайней мере, в начальных обсуждениях эпизода. Он решительно отказался от предложенного ему сценария на основе сюжета балета Чайковского [3, р. 248]. Отчасти это можно объяснить тем, что в конце 1930-х гг., когда Дисней работал над «Фантазией», американская аудитория «Щелкунчика» еще не видела и не смогла бы оценить анимационную версию истории. В сокращенном виде «Щелкунчик» был поставлен в Нью-Йорке только в 1940 г. труппой «Русский балет Монте-Карло» [9], а полный вариант американцы увидели спустя четыре года, в 1944-м (постановка У. Кристенсена для Балета Сан-Франциско) [10].

Дисней настоял на том, чтобы у сюиты вообще не было единого сюжета, сохранив ее номерную структуру [3, р. 248]. В результате получился танцевальный мини-цикл внутри мультфильма. Его обрамляют две сцены с участием эльфов, «Танец феи драже» и «Вальс цветов», между которыми помещаются «Китайский танец» (его исполняют ожившие грибы, напоминающие китайцев в традиционных шляпах, с торчащими из-под полей косичками, и узких халатах), «Танец флейт» (стремительно кружащиеся девушки-колокольчики), «Арабский танец» (неспешно сменяющиеся фигуры обитателей подводного мира) и «Трепак» (темпераментные «русские» цветы чертополохи в высоких шапках и шароварах и мальвы с лепестками-кокошниками).

В выборе образов, стремлении обойтись без сюжета, соотношении музыки и видеоряда сюиты из «Щелкунчика» прослеживается влияние эстетики более ранних мультфильмов Диснея из серии «Наивные симфонии». Дисней начал

выпускать их в 1929 г. по совету своего друга и тогдашнего музыкального руководителя студии К. Столлинга. В отличие от «Микки-Мауса», в «Наивных симфониях» роль организующего начала должна была играть музыка. Как вспоминал Столлинг, предлагая новую серию, он «думал о неодушевленных предметах, таких, как скелеты, цветы, деревья и т. д., которые оживают и начинают танцевать или делать что-то, типичное для мультфильма и отвечающее характеру музыки, более-менее ритмично и смешно» [11, р. 41]. В ранних «Наивных симфониях» нередко не было сюжета, как такового, его заменяли танец или песня в исполнении скелетов, лесных животных, растений и т. д. При этом Дисней придерживался принципа жесткой синхронизации звука и изображения.

В коротком эссе 1937 г. Дисней писал, что ему хотелось бы снимать больше «Наивных симфоний», в которых «чистая фантазия раскрывает характер музыки <...> Действие, которое подчиняется музыкальной структуре, обладает огромным очарованием, заключенным в его неправдоподобии» [3, р. 242]. Как считает Берриер, эта задача впервые была реализована в мультфильме «Старая мельница» («The Old Mill», 1937). Главный сценарист «Старой мельницы» Д. Рикард (D. Rickard) в интервью 1936 г. и вовсе предвосхитил «Фантазию», заявив: «в этой картине мы пытаемся создать что-то похожее на те образы, которые вы можете мысленно представить себе, когда слушаете симфонию или концерт» [3, р. 250]. Фраза почти дословно совпадает с тем, что говорит Тейлор во вступительном слове к «Фантазии»: «То, что вы сейчас увидите, — это образы, картины и истории, которые музыка породила в умах и воображении группы художников». И далее, о Токкате и фуге d-moll: «То, что вы увидите на экране, — различные абстрактные образы, которые могут проходить в вашем воображении, когда вы слушаете эту музыку в концертном зале».

В создании видеоряда к сюите из «Щелкунчика» ключевую роль также играли ассоциации, которые вызывали как названия пьес («Вальс цветов» или «Китайский танец»), так и отдельные элементы звучания. Например, характерный хрустальный тембр челесты закономерно визуализировался в сверкающих капельках росы, которые взмахом волшебной палочки (опять же, светящейся) разбрасывают крошечные эльфы. Медленная, томная мелодия арабского танца потребовала такой же замедленной пластики, которую аниматоры Диснея нашли у рыб,двигающихся под водой.

И сам Дисней, и большинство его аниматоров не имели музыкального образования, поэтому опора на ассоциации была их естественной стратегией восприятия музыки. Как отмечают психологи, слушая музыку, непрофессионалы в первую очередь реагируют на тембр, темп, характер движения [12, с. 82–83], — и именно эти элементы оказываются ключевыми при создании видеоряда. Смена тембра, как правило, вызывает появление нового персонажа, плавная мелодическая линия — плавную траекторию движения и мягкие жесты, и т. д. При этом круг образов, использованных в сюите, переключается со многими более ранними, и, напротив, поздними лентами Диснея. Помимо «Наивных симфоний», где появление оживших деревьев, фей и танцующих рыб было типичным, здесь можно проследить взаимосвязь и с полнометражными картинами. Так, эльфы из «Танца феи



Драже» напоминают тщательно прорисованный образ феи из «Пиноккио», работа над которым велась одновременно с «Фантазией», и крошечную фею Динь из более позднего «Питера Пэна». Как замечает Р. Аллан, именно в образах миниатюрных фей проявляется косвенное влияние европейской книжной иллюстрации. Художники Диснея искали вдохновения в работах прерафаэлитов, У. Г. Ханта, Р. Дадда, Р. Дойла, Г. Дорэ. Тщательная проработка деталей как самих персонажей, так и фонов, на которых они изображены, имеет те же истоки [1, p. 115–117].

В самом начале работы над «Фантазией» Дисней говорил: «В наших обычных мультфильмах музыка всегда подчиняется действию, но здесь... мы обязаны изображать именно *эту* музыку, а не музыку, подходящую к нашей истории» [3, p. 248]. Тем не менее, создавая видеоряд к сюите из балета Чайковского, он подходит к ней как к абстрактному музыкальному материалу, принадлежащему к европейской традиции, и иллюстрирует его, прибегая к произвольному, на первый взгляд, кругу образов. Именно это больше всего шокировало музыкальных критиков, которые не приняли «Фантазию». Так, Р. Кейпел (R. Capell) из «Музыкального мнения» писал, что: «Фантазия умрет раньше, чем поменяется мода на женские шляпки этого лета. Однако, то, что это явление в принципе оказалось возможным — пугающий симптом» [1, p. 94]. Но картина Диснея была рассчитана не на музыкально образованных слушателей, а на дилетантов, завсегдатаев кинотеатров, психологию которых Дисней отлично знал. Иллюстрируя «Щелкунчика» и другие пьесы европейских классиков, он использовал образы и приемы, принадлежащие массовому искусству анимации, и закрепленные в сознании аудитории благодаря его предыдущим работам.

Эффект «Фантазии» сработал не сразу: фильм провалился в прокате, и все планы по его постоянному обновлению пришлось свернуть. Однако в 1971 г., спустя тридцать лет после премьеры, Стоковский признавался, что ему часто пишут люди, чтобы сказать: «Спасибо, что вы сделали это («Фантазию»), потому что я всегда боялся пойти на концерт. Я не знаю, почему меня это пугало, но это было так. Когда я ходил на «Фантазию», я услышал произведения великих мастеров и понял, что это совсем не больно. Напротив, мне понравилось» [1, p. 94]. Вызвавшая много споров в момент появления фильма, стратегия Диснея все-таки сработала.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Allan R. Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. Bloomington: Indiana University Press, 1999. 304 p.
2. Broyles M. Art music from 1860 to 1920 // The Cambridge History of American Music / D. Nicholls, ed.. Cambridge [etc.]: Cambridge univ. press, 1998. 637 pp. Pp. 214–254.
3. Barrier M. Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age. Oxford University Press, USA, 2003. 672 p.
4. Granata Ch. Disney, Stokowski, and the Genius of Fantasia // The Cartoon Music Book / D. Goldmark, Y. Taylor, ed. Chicago Review Press, 2002. 336 p. Pp. 73–92.

5. Stokowski, Leopold (Antoine) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. CD-ROM. Oxford University Press, 2001.
6. Дамрош У. Встречи с Чайковским в Америке и Англии // Воспоминания о Чайковском, изд. 1, с. 238–239; изд. 2, с. 316–317; изд. 3, с. 317–318. Перевод И. Г. Соколинской. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar173.html> (дата обращения 15.04.2015).
7. 1926 Recordings of Leopold Stokowski and the Philadelphia Orchestra. URL: [http://www.stokowski.org/1926\\_Electrical\\_Recordings\\_Stokowski.htm](http://www.stokowski.org/1926_Electrical_Recordings_Stokowski.htm) (дата обращения 16.04.2015).
8. Discography of American Historical Recordings. URL: <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/index> (дата обращения 16.04.2015).
9. Ballet Russe de Monte Carlo records, 1935–1968: Guide. (MS Thr 463). Harvard University, Cambridge, 2004. URL: [http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink\\_collection=oasis&uniqueId=hcu00231](http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink_collection=oasis&uniqueId=hcu00231) (дата обращения 15.04.2015).
10. Uncovered: Vintage Nutcracker / San-Francisco Ballet Official web site. URL: [https://www.sfballet.org/tickets/nutcracker/nutcrackermeans/dance\\_vintage](https://www.sfballet.org/tickets/nutcracker/nutcrackermeans/dance_vintage) (дата обращения 15.04.2015).
11. Barrier M. An Interview with Carl Stalling // The Cartoon Music Book / Ed. by Goldmark D. Taylor Y. Chicago Review Press, 2002. 336 p. Pp. 37–60.
12. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Академия (Academia), 2003. 368 с.