

Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>



## Прометей танцующий: Бетховен и балет

**Лариса Валентиновна Кириллина**

Московская государственная консерватория имени

П. И. Чайковского,

Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

[larissa\\_kir@mail.ru](mailto:larissa_kir@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>



**Аннотация.** Музыка Бетховена часто звучит в балетных постановках XX века и начала XXI века. Но единственный полномасштабный балет «Творения Прометея» (1801) остается не слишком популярным. Между тем это произведение стало важным в творческой судьбе обоих создателей, балетмейстера Сальваторе Вигано и Бетховена.

«Прометеевская» линия в творчестве Бетховена и Вигано развивалась и после премьеры 1801 года. Целый ряд произведений Бетховена 1801–1804 годов объединен так называемой «прометеевской темой» (цитатой из финального контрданса балета). Вигано, не удовлетворившись венским «Прометеем», поставил в 1813 году в Милане расширенную версию балета. В этом спектакле стало возможным акцентировать моменты, завуалированные в венской версии: аналогии между образами Прометея и Христа. Будучи хорошим музыкантом, Вигано использовал в своих миланских балетах, помимо «Прометея», фрагменты новых произведений Бетховена. Их творческие поиски шли параллельно, хотя Бетховен больше никогда не обращался к жанру балета.

Великолепная симфоническая партитура «Творения Прометея» зажила своей жизнью. Сам балет в XIX и XX веке ставился редко. Однако в XXI столетии интерес к нему возрос. В статье разбираются некоторые современные постановки балета Бетховена. Так, Франческа Харпер предложила прочтение произведения средствами современного балета (2005, Нью-Йорк). В аутентичной манере поставила «Творения Прометея» Хелена Казарова в 2016 году (Чехия, театр в замке Вальтице). Другое решение — очень аскетическое и символическое — осуществил Аттила Эгерхази, поставивший балет в 2017 году силами Танцевального центра Пражской консерватории. Наконец, в 2021 в Болонье хореограф Моника Миньюкки создала спектакль по «Творениям Прометея», очень мало похожий на традиционный балет и решенный в основном средствами пантомимы. Все эти опыты показывают, что единственный балет Бетховена — отнюдь не музейное достояние прошлого. Он может стать органической частью современного музыкального театра.

**Ключевые слова:** Людвиг ван Бетховен, балет, «Творения Прометея», Сальваторе Вигано

**Для цитирования:** Кириллина Л. В. Прометей танцующий: Бетховен и балет // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 63–81. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

*Musical Theater:*  
*Librettistics, Scenography and Directing*

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

## The Dancing Prometheus: Beethoven and Ballet

Larissa V. Kirillina

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russia,

[larissa\\_kir@mail.ru](mailto:larissa_kir@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

**Abstract.** Beethoven's music has frequently appeared in ballet productions in the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. However, his only full-scale ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801), remains outside of the theatrical mainstream. Meanwhile, this work was important for both of its creators: the great choreographer Salvatore Viganò and Beethoven.

The 'Promethean' line in Beethoven's and Viganò's legacy continued after the ballet's premiere in 1801. A number of Beethoven's works from 1801–1804 are united by the so-called 'Promethean theme' (the quotation or reminiscence from the final counterdance of the ballet). Viganò, not satisfied with the Vienna production of *Prometheus* of 1801, staged an expanded version of the ballet in Milan in 1813. In that performance, it became possible to accentuate the moments covert in the Vienna version: the striking analogies between the images of Prometheus and Christ. Being a good musician, Viganò used fragments of Beethoven's other new works, besides *Prometheus*, in his ballets in Milan. Their artistic quests ran parallel to each other, although Beethoven never turned to the genre of the ballet afterwards.

The magnificent orchestral score of *Die Geschöpfe des Prometheus* has taken on a life of its own. The ballet in its 1801 version was rarely staged during the 19th and the 20th centuries. However, there has been a revival of interest in it in the 21st century. In recent years, a number of stage incarnations of Beethoven's ballet have appeared, in which the plot has undergone various transformations. Francesca Harper proposed a reading of the work by means of contemporary dance (2005, New York). At the same time, Helena Kazarova staged *Die Geschöpfe des Prometheus* in an authentic manner in 2016 (Czech Republic, Valtice Castle Theater). Another solution – a very ascetic and symbolist one – was proposed by Attila Egerhazy, who staged the ballet in 2017 by means of the Dance Center of the Prague Conservatory.

Finally, in 2021 in Bologna, choreographer Monica Miniucchi created a performance based on *Die Geschöpfe des Prometheus* bearing very little resemblance to a traditional ballet, performed mainly by means of pantomime. All these endeavors show that Beethoven's sole ballet is by no means a museum legacy of the past. It has the ability of becoming an organic part of contemporary musical theater.

**Keywords:** Ludwig van Beethoven, ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus*, Salvatore Viganò

**For citation:** Kirillina, L. V. (2023). The Dancing Prometheus: Beethoven and Ballet. *Contemporary Musicology*, (3), 63–81. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

### *Введение. Музыка Бетховена для балета*

**М**узыка Бетховена довольно часто звучит в балетных постановках XX и XXI веков. Идея станцевать симфонию Бетховена возникла еще в 1920-х годах в связи с новыми веяниями в хореографическом искусстве. Ярчайший тому пример — танцсимфония «Величие мироздания» Федора Васильевича Лопухова на музыку Четвертой симфонии (1922–1923); между 1986 и 2003 годами появилось несколько современных реконструкций этого спектакля [1, с. 151]. Неоднократно ставились балеты на музыку Седьмой симфонии, которую еще Рихард Вагнер образно назвал «апофеозом танца», и Девятой (Морис Бежар, 1964). Основания для хореографического воплощения, безусловно, содержатся в самой музыке Бетховена и всех композиторов его времени: она часто основана на танцевальных ритмах, четко структурирована системой повторений и тематических арок, содержит яркие образы и драматические контрасты.

Однако единственная полномасштабная балетная партитура Бетховена, «Творения Прометея» ор. 43 (1801), привлекает хореографов редко, невзирая на свои выдающиеся музыкальные достоинства. Впрочем, и при жизни композитора это произведение пользовалось не столь громким успехом, на который рассчитывал автор. Широкую известность получила прежде всего динамичная увертюра, часто исполнявшаяся в концертах вне театральных представлений.

*«Творения Прометея» Бетховена–Вигано*

История появления балета хорошо известна, но заслуживает упоминания в связи с интересующей нас темой. Балет в культуре XVIII — начала XIX века считался творением прежде всего балетмейстера; музыка могла быть сборной или принадлежать композитору не первого ряда. В данном случае перед нами два равноправных соавтора: чрезвычайно популярный и блистательно одаренный танцовщик, хореограф и композитор Сальваторе Вигано (1769–1821) и его гениальный сверстник Людвиг ван Бетховен (1770–1827).

Как явствует из ряда источников, балет «Творения Прометея» задумывался как преподношение императрице Марии Терезе Бурбон-Неаполитанской (1772–1807), второй супруге императора Франца I. Она обладала талантом к музыке, превосходно пела, покровительствовала композиторам, в том числе молодому Бетховену, посвятившему ей свой Септет оп. 20. Хотя Бетховен не входил в круг музыкантов, приближенных ко двору, его карьера в Вене могла бы сложиться более благоприятно, если бы не ранняя смерть императрицы. По-видимому, именно Мария Тереза пожелала, чтобы музыку к балету Вигано заказали Бетховену [2, р. 249–250]. Первый биограф Вигано, Карло Ристори, имевший доступ к архиву хореографа, прямо утверждал, что балет создавался «в честь императрицы Марии Терезы, питавшей большую любовь к музыке» [ibid., р. 249].

Для Бетховена балет «Творения Прометея», по сути, стал первым его крупным сценическим произведением (юношеский «Рыцарский балет», сочиненный в Бонне в 1790 году, представлял собой танцевальную сюиту в восьми частях и предназначался не для театральной сцены, а для придворного костюмированного бала). В 1801 году композитор создал вдохновенную симфоническую партитуру, полную музыкальных красот, в то же время скрупулезно следуя сценарному плану Вигано и его ремаркам. Собственно, только по ним мы сейчас можем судить о некоторых подробностях сюжета «Творений Прометея», поскольку оригинальное либретто не сохранилось.

Наибольший интерес представляет пантомимический эпизод, в котором Прометей, создавший первых людей из глины, оживляет их и постепенно с ужасом понимает, что его творения крайне несовершенны. Как заметил Натан Львович Фишман, «ремарки раскрывают содержание музыки буквально с синхронной точностью» [3, с. 50]. Их перевод на русский язык сделал Аркадий Иосифович Климовицкий; процитируем лишь фрагмент:

Прометей страшится утратить мужество, скорбь овладевает им. Он идет к творениям, берет их за руки и сам ведет по сцене. Он объясняет им, что они — его соз-

дания, что они должны быть благодарны ему и послушны, целует и ласкает их, они же, бесчувственные, лишь иногда совершенно безразлично покачивают головами и беспорядочно взмахивают руками<sup>1</sup>.

Далее, как мы знаем из общего плана балета, Прометей приводит свои ущербные творения на Парнас, где приобщает к миру искусства и высоких чувств. Для того чтобы люди стали людьми, Прометею приходится пережить смерть от удара кинжала музы трагедии, Мельпомены, и воскрешение волей древнейшего бога природы — Пана. Лишь после этого Прометей, боги, музы и люди объединяются в радостном общем танце.

Рубеж XVIII и XIX века — эпоха классицизма, перерастающего в пышный ампир. Античный антураж господствует и в архитектуре, и в оформлении интерьеров, и в моде, и во всех видах искусства, где персонажи из греческой и римской истории и мифологии регулярно появляются в живописи, скульптуре, театре (особенно, в опере, см. иллюстрацию 1).

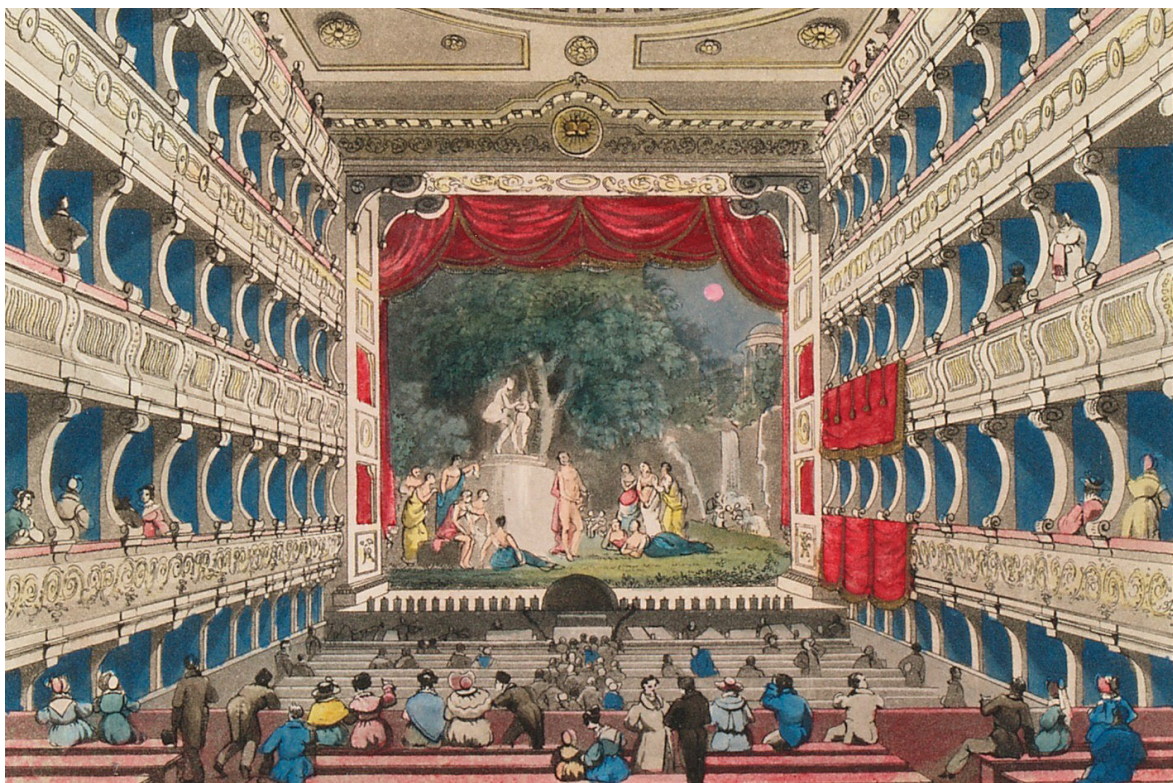


Иллюстрация 1. Вена, Бургтеатр. Спектакль с античным аллегорическим сюжетом. Раскрашенная гравюра ок. 1825 по рисунку Э. или Й. Гурка.  
КНМ-Museumsverband<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Климовицкий А. И. Балет Бетховена «Творения Прометея» // Бетховен Л. Творения Прометея: балет [клавир]. Л.: Музыка, 1988. С. 3.

<sup>2</sup> Источник иллюстрации: <https://www.theatermuseum.at/en/onlinesammlung/detail/752811/?offset=39&lv=list> (дата обращения: 30.08.2023).

Однако в балете Бетховена и Вигано (или Вигано и Бетховена) декоративная оболочка аллегии таила в себе глубокое содержание, почти никем тогда, по сути, не понятое и не расшифрованное.

Премьера состоялась 28 марта 1801 года в венском придворном Бургтеатре на бенефисном вечере прима-балерины Марии Казентини (см. иллюстрацию 2). В первом отделении исполнялась небольшая комическая опера Иоганна Шенка «Деревенский цирюльник», во втором — «Творения Прометей».

Показательно, что главные танцовщики придворной труппы, Сальваторе Вигано и Мария Казентини, взяли на себя роли «творений», предполагавшие постепенное преобразование неуклюжих гомункулусов в прекрасную пару первых людей, созданных по божественному образу и подобию. Роль же Прометея досталась танцовщику Филиппо Чезари.



Иллюстрация 2. Афиша премьеры балета «Творения Прометея», 1801.  
Австрийская национальная библиотека<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Источник иллюстрации: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18010328&zoo m=33> (дата обращения: 30.08.2023).

Заслуживают внимания и варианты названий и жанровых обозначений балета. В театральной афише они даны по-немецки: *Die Geschöpfe des Prometheus. Ein heroisch-allegorisches Ballett* («Творения Прометея. Героико-аллегорический балет»). Термин «героический» применительно к операм и балетам XVIII века обычно означал лишь присутствие на сцене героев античной мифологии, а вовсе не драматический сюжет, связанный с идеей подвига и самопожертвования, но в данном случае Вигано и Бетховен привнесли в это слово новый смысл. В итальянской изначальной версии название балета звучало как «Люди Прометея» (или «Человечество Прометея»): *Gli uomini di Prometeo*. Таков же был и немецкий вариант в газетном объявлении: *Die Menschen des Prometheus*. В авторской партитуре (хранится в Австрийской национальной библиотеке, доступна онлайн, см. иллюстрацию 3) фигурируют сразу оба названия: на титульном листе — немецкое «Творения Прометея», а внутри рукописи, после окончания увертюры — итальянское «Люди Прометея». При этом жанр произведения обозначен как «серьезный балет» (*ballo serio*).



Иллюстрация 3. Титульный лист балета Бетховена  
в Австрийской национальной библиотеке, шифр Mus.Hs.16142<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Источник иллюстрации: [https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht/ONB\\_alma21298284670003338](https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht/ONB_alma21298284670003338)  
(дата обращения: 30.08.2023).



Оба соавтора, Вигано и Бетховен, придавали этому балету отнюдь не проходное значение, и сюжеты, связанные с «прометеевской» идеей, развивались в их последующем творчестве.

Существует обширная музыковедческая литература о перевоплощениях музыкальной темы финального контрданса из балета «Творения Прометея» в произведениях Бетховена 1802–1804 годов. Некоторые примеры лежат на поверхности — эта тема использована в Пятнадцати вариациях с фугой ор. 35, а затем стала основой финала Третьей (Героической) симфонии. О связи философской идеи балета (самопожертвование героя во имя блага человечества) с концепцией Героической симфонии писали, в частности, Фишман [3, с. 46–55] и Константин Флорос<sup>5</sup>. По мысли Флороса, нити от «Творений Прометея» тянутся не только к Героической симфонии, но и к Седьмой, которую он образно именуется «второй Героической» [4, р. 8]. Очертания «прометеевской» темы обнаруживаются также в некоторых эпизодах оратории «Христос на Масличной горе», и эта связь вряд ли совсем случайна. Как писала Елена Васильевна Вязкова, «и Прометей-богоборец, защитник людей, и Христос, и Герой Третьей симфонии трактуются Бетховеном как герои одного плана» [5, с. 28].

#### *Большой «Прометей» Вигано*

Христологическая трактовка образа Прометея явственно проступила и в творчестве Вигано. В 1813 году он поставил в Милане, в театре Ла Скала, новую версию своего балета, которая в истории балетного искусства получила название «большой “Прометей”» (см. *иллюстрацию 4*). Сюжет здесь был прописан гораздо подробнее, чем в венском варианте. Люди, созданные Прометеем, получили имена (Эона и Лино), а событийный ряд приобрел поистине библейский размах, включая картину архаической дикости первобытного человечества, ожесточенную схватку за дарованное Прометеем яблоко — символ познания добра и зла, бунт Прометея против Зевса, похищение божественного огня и низвержение мятежного титана на Землю и, наконец, скорбное шествие закованного Прометея на кавказскую вершину, что, несомненно, вызывало ассоциации с шествием Христа на Голгофу. Сценарий этого балета подробно изложен в классической монографии Веры Михайловны Красовской<sup>6</sup>, однако благодаря оцифровке доступно и оригинальное либретто Вигано, изданное в 1813 году и несколько раз переиздававшееся.

Идея воспитания и духовного преобразования человечества также воплотилась в этой версии гораздо более разносторонне, чем в венском спектакле 1801 года, где создания Прометея приобретали истинную разумность

<sup>5</sup> Floros C. Beethovens Eroica und Prometheus-Musik: Sujet-Studien. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.

<sup>6</sup> Красовская В. Н. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 235–237.

и гуманность при помощи музыки и танца. В балете 1813 года среди аллегорических персонажей присутствовали также Земледелие, Архитектура, Живопись, Геометрия, Навигация, Литература, Математика, Астрономия и География<sup>7</sup> — эти роли предназначались танцовщицам. Присутствовали и девять муз, и три грации, и «моральные добродетели»: Добродетель, Мужество, Благоразумие, Справедливость, Религия, Согласие, Милосердие и Умеренность<sup>8</sup>.

При таком разрастании замысла Вигано не мог обойтись музыкой довольно компактного балета Бетховена. Он добавил в партитуру большого «Прометей» фрагменты из произведений Гайдна и Моцарта, а кое-что написал сам.

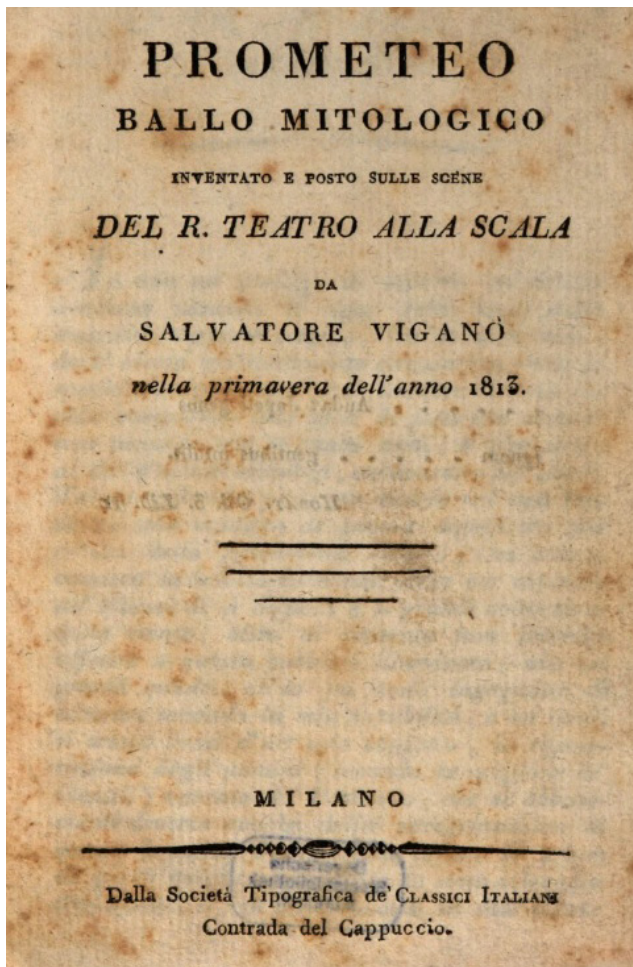


Иллюстрация 4. С. Вигано. Первое издание либретто «Прометей» в миланской версии 1813 года

Источник иллюстрации:

[https://books.google.ru/books/about/Prometeo.html?id=qZREAAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ru/books/about/Prometeo.html?id=qZREAAAACAAJ&redir_esc=y)  
(дата обращения: 30.08.2023).

«Весталка» (1818) [6, с. 127]. Этот факт показывает, что Вигано, находясь в Италии, следил за творчеством композитора и получал из Вены ноты его

Напомним, что Вигано был племянником и учеником выдающегося композитора Луиджи Боккерины (1743–1805) и хорошо разбирался в композиции. Творческий метод Вигано как музыканта-драматурга отнюдь не сводился к механической компиляции подходящих фрагментов; хореограф стремился к непрерывности драматического развития, искусно сочетая замкнутые номера с быстро сменяющимися друг друга краткими эпизодами, порой соединяя их связками собственного сочинения (см. исследование Галины Александровны Безуглой [6, с. 119–128]). Вигано был отнюдь не единственным хореографом XIX века, имевшим хорошее музыкальное образование и композиторское дарование, однако, по мнению специалистов, его музыка отличалась высоким художественным уровнем [7, с. 12–13].

Музыка Бетховена появлялась и в других миланских балетах Вигано, помимо «Прометей». Фрагмент песни Клерхен из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт» (венский спектакль 1810 года) процитирован в балете Вигано

<sup>7</sup> Viganò S. Prometeo: Ballo Mitologico. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1813. P. 6.

<sup>8</sup> Ibid. P. 7.

новых произведений, в том числе театральных. Правда, ни в печатных либретто балетов Вигано, ни в афишах, ни в изданиях популярных номеров из этих сочинений не приводились имена композиторов, музыка которых использовалась хореографом.

Возможно, подчиненное положение композитора в балете изначально не устраивало Бетховена, который после «Творений Прометея» больше не писал собственно балетной музыки, хотя танцы продолжал сочинять весьма охотно, в том числе прикладные, под которые его современники с удовольствием танцевали.

Так или иначе, «Творения Прометея» в венской версии 1801 года — отнюдь не рядовое явление в истории хореографического искусства и в истории музыки: это одна из первых балетных партитур, в которой ставились и решались очень сложные и серьезные художественные и идейные задачи.

Однако в эпоху романтизма сама тематика «Творений Прометея» уже не воспринималась как актуальная. «Большой Прометей» Вигано содержал гораздо больше драматических контрастов и зрелищных эффектов, чем венская философская аллегория о возможности превращения с помощью искусства бездумных, бесчувственных и безымянных симулякров в истинных детей мудрого и милосердного Бога. Для романтического балета непременно требовалась лирическая любовная линия, которая в «Творениях Прометея» 1801 года совершенно отсутствовала. Развязка же, как мы знаем по «Сильфиде» и «Жизели», вполне могла быть печальной и трагической.

Все это может объяснить отсутствие постановок «Творений Прометея» на балетной сцене XIX — начала XX века, при том, что музыка Бетховена оставалась в концертном репертуаре, но только, как правило, без сценического воплощения. Однако «Прометей» Вигано в миланской редакции, напротив, был весьма популярен в Италии: после невероятно успешного сезона 1813 года он был поставлен в Милане в 1844 году с измененной хореографией, а параллельно, между 1813 и 1823 годами, в Италии ставились другие балеты, связанные с фигурой Прометея, в том числе комические и развлекательные, созданные Луиджи Беллотти и Троило Малипьеро [8, p. 46–61].

### *Возрождение «Прометея»*

В XX веке вернулся интерес к античным сюжетам, истолкованным на новый лад. Постоянными стали постановки «Орфея и Эвридики» Глюка, внимание композиторов, драматургов и режиссеров начали привлекать ранее не очень популярные в опере и балете сюжеты самых мрачных античных трагедий: «Царь Эдип» (опера-оратория Игоря Федоровича Стравинского и опера Джордже Энеску), «Орестея» (опера Сергея Ивановича Танеева, музыка Дариуса Мийо к театральной постановке тетралогии Эсхила).

И, наряду с постановками балетов на симфоническую музыку Бетховена, с конца 1920-х годов делались попытки возродить «Творения Прометея», переложив старинную аллегория на иной хореографический язык.

Большую роль в этом процессе сыграли хореографы и танцовщики, так или иначе связанные с труппой «Русский балет» Сергея Павловича Дягилева. Именно здесь сложился новый язык балетного искусства XX века и новое понимание поэтики балета, способной вместить практически любое содержание — и абстрактное, и символическое, и этнографическое, и мифологическое.

В 1929 году в Парижской Опере решили поставить «Творения Прометея». Первоначально предполагалось, что хореографом будет Джордж Баланчин, который действительно составил сценарный план и пригласил на главную роль своего друга, бывшего танцовщика-премьера труппы Дягилева, Сержа (Сергея) Лифаря. Однако Баланчин тяжело заболел пневмонией и был вынужден лечиться в Швейцарии, а балет по его указаниям поставил Лифарь. В спектакле, помимо Лифаря, были заняты ведущие артисты — Сюзанн Лорсиа, Серж Перетти, Иветт Шовире. Главным действующим лицом стал Прометей. Судя по фотографиям Лифаря в этой роли, тиражировавшимся в виде открыток (см. иллюстрацию 5), образ титана мыслился вне стилизаций под античность — он был строгим, графичным и весьма современным. К сожалению, никаких видеозаписей этого балета не сохранилось, хотя он имел большой успех.

Дважды обращался к балету Бетховена выдающийся хореограф венгерского происхождения Аурел фон Миллосс (1906–1988). В 1933 году он поставил «Творения Прометея» в Аугсбурге, а в 1940-м — в Риме. Римский спектакль шел в 1940–1941 и в 1943–1944 годах.

Прометеевский сюжет и традиция, связанная с хореодрамами Вигано, постоянно занимали Миллосса, который считал себя продолжателем дела великого итальянца. Он вдумчиво штудировал материалы венской постановки 1801 года, написал о ней две статьи, однако в своей версии вовсе не занимался буквальной исторической реконструкцией, а свободно развивал идеи Вигано. О подходе хореографа можно

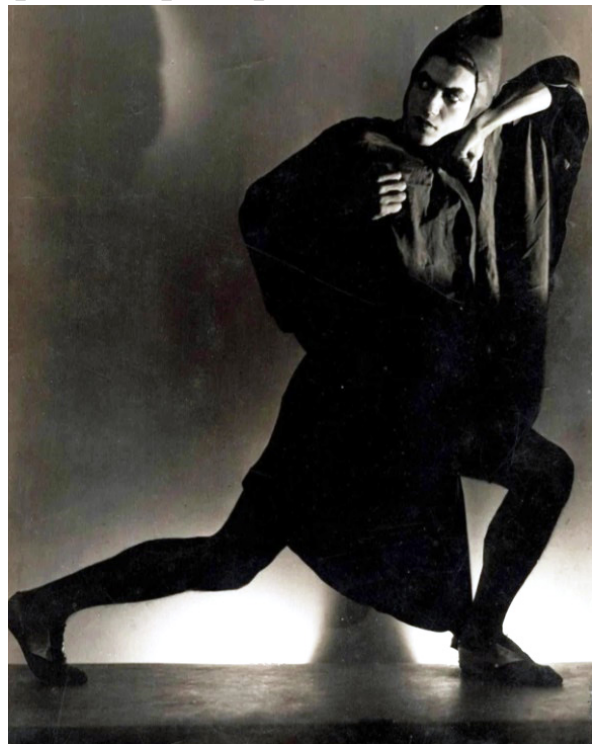


Иллюстрация 5. Серж Лифарь в роли Прометея. Открытка 1929 года

Источник иллюстрации: <https://www.mutualart.com/Artwork/Serge-Lifar-in-the-ballet--The-Creatures/EF71C63B11FBADD>

(дата обращения: 30.08.2023)

судить не только по отзывам рецензентов, но и по изобразительным материалам, сохранившимся в архивах и доступных ныне онлайн. Некоторые фотографии римского спектакля 1940 года (сценограф — Джино Сенсани) представлены на сайте Римской оперы (см. иллюстрацию 6).



Иллюстрация 6. А. фон Миллосс. Сцена из балета «Творения Прометея». Аполлон и Музы. Рим, 1940  
Архив Римской оперы<sup>9</sup>

Римская версия балета была возобновлена во Флоренции в 1956 году<sup>10</sup>, но костюмы и сценография, созданные Сальваторе Фьюме, здесь выглядели иначе, если судить по материалам архива Миллосса, хранящимся в Фонде Джорджо Чини в Венеции<sup>11</sup>. А в 1964 году Миллосс поставил обновленную версию «Творений Прометея» в Венской государственной опере в декорациях

<sup>9</sup> Источник иллюстрации: [https://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_balletto/le-creature-di-prometeo-die-geschopfe-des-prometheus-1940-41/](https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/le-creature-di-prometeo-die-geschopfe-des-prometheus-1940-41/) (дата обращения: 30.08.2023).

<sup>10</sup> Veroli P. The Choreography of Aurel Milloss, Part One: 1906–1945 // *Dance Chronicle*. 1990. Vol. 13, no. 1. P. 23.

<sup>11</sup> Fondo A. Milloss [Electronic source] // *Fondazione Giorgio Cini*. URL: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0003-001635/die-geschopfe-des-prometheus-creature-prometeo-68.html/> (accessed: 31.08.2023).

Фабрицио Клеричи, но с участием австрийских артистов. Имя Миллосса настолько ярко ассоциировалось с идеей этого балета, что сборник статей памяти хореографа, опубликованный в 1996 году, был красноречиво озаглавлен «Творения Прометея: сценический танец от дивертисмента к драме»<sup>12</sup>.

Во второй половине XX века появились и другие постановки балета Бетховена. Наибольшую известность получил спектакль Фредерика Эштона (1904–1988), шедший в 1970 году в Бонне и в лондонском Королевском театре Ковент-Гарден. Партитуру на основе музыки Бетховена создал Джон Ланчбери. Интересно, что Эштон в молодости был профессионально связан с выдающейся балериной и хореографом Нинетт де Валуа, которая в 1936 году тоже ставила в Лондоне «Творения Прометея» (а Нинетт, в свою очередь, танцевала в труппе Дягилева).

Несмотря на успех некоторых хореографических версий бетховенского балета в XX веке, по-настоящему популярным это произведение не стало. В конце минувшего столетия ярких постановок не наблюдалось.

Похоже, несколько по-иному ситуация складывается в XXI веке, когда множественность одновременно бытующих стилей в искусстве породила ряд совершенно разных, но равно интересных трактовок «промеевской» темы.

В 2003 году Тьерри Маланден поставил в Биаррице балет *Création* («Сотворение мира») на музыку «Творений Прометея», к которой были добавлены некоторые другие произведения Бетховена. В июне 2005 года этот спектакль был показан в Москве в рамках Чеховского фестиваля и вызвал весьма критические отклики в прессе. Заголовки рецензий говорили сами за себя: «Творение без творца» (Майя Крылова), «Французы сделали ножкой» (Татьяна Кузнецова), «Натворили без Прометея» (Ярослав Седов), «Коктейль из чужих побед» (Анна Галайда)<sup>13</sup>.

Маланден отказался от аутентичного сюжета Вигано, поставив, с одной стороны, краткую историю сотворения мира и человечества по Библии (Адам и Ева, Каин и Авель), а с другой стороны, историю танца от античности до современности. Нарекания вызвали и трактовки обоих сюжетов, показавшихся критикам пародиями на серьезные темы, и внешний вид артистов труппы *Ballet Biarritz* (стиль унисекс, при котором танцовщики-мужчины носят традиционно женские тюники и пачки, а танцовщицы подстраиваются под жесткую и корявую маскулидную пластику). Мне довелось видеть этот спектакль в Москве, и, хотя кое-какие решения хореографа действительно ставили в тупик и даже слегка шокировали, в целом эта версия показалась по-своему красивой и убедительной. В отличие от традиционного «белого» балета,

<sup>12</sup> Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al drama. Studi offerti a Aurel M. Milloss // Studi di musica veneta / a cura di G. Morelli. Firenze: Olschki, 1996. Vol. 23.

<sup>13</sup> VI Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова [Подборка рецензий на спектакли труппы *Ballet Biarritz*] [Электронный ресурс] // Театральный зритель: [сайт]. URL: [http://www.smotr.ru/chehov6/c6\\_biarizza.htm](http://www.smotr.ru/chehov6/c6_biarizza.htm) (дата обращения: 30.08.2023).

Маланден поставил «черный» балет (все костюмы были черными, включая пачки и тюники). Нарочито неуклюжая пластика древних людей подразумевалась изначальным сценарием, и сам великий Сальваторе Вигано играл роль первого человека, проходящего путь от бесчувственного манекена к разумному и эмоционально развитому существу.

Благодаря сети Интернет мы можем сейчас познакомиться с видеозаписями спектаклей, выложенных в открытый доступ крупными фрагментами или полностью, что позволяет судить о них не с чужих слов, а по собственным впечатлениям.

Танцовщица и хореограф Франческа Харпер поставила в 2005 году в Нью-Йорке и возобновила в сезоне 2016/2017 года «Творения Прометея» с труппой *New York City Ballet*. Буквального следования сюжета не наблюдалось и здесь, однако главная идея сохранилась. Прометей выступал в роли учителя и освободителя человечества, представленного не первой парой «творений», а целой группой, включавшей в себя мужчин и женщин с разным цветом кожи и одетых нарочито вразнобой. Сочетание белого и черного цвета в костюмах, вероятно, символизировало амбивалентность человеческой природы, склонной и к добру, и к злу. Действие разворачивалось на пустой сцене, вся выразительность сосредотачивалась в музыке Бетховена, в танце и пластике артистов.

Обращения хореографов нашего времени к «Творениям Прометея» заметно участились, и спектакли, достойные внимания, начали появляться не раз в десятилетие или даже раз в несколько десятилетий, как в XX веке, а почти каждый год.

В 2016 году Хелена Казарова, видный чешский специалист по истории танца XVII–XVIII века, поставила историзированную версию балета Бетховена и Вигано в замке Вальтице. Здесь были воссозданы и декорации (какими они могли быть в Вене в 1801 году), и квазиантичные костюмы героев со всеми атрибутами (Афина с копьем и мечом, Артемида с луком), и танцевальные па эпохи Вигано. Безусловно, эту постановку можно расценивать как «музейную», однако в настоящее время такой подход к балету Бетховена стал скорее исключением из правил, что полностью оправдывает реконструкторские устремления Казаровой и ее единомышленников.

Венгерский танцовщик и хореограф Аттила Эгерхази поставил в 2017 году балет «Творения Прометея» в Праге с молодыми артистами из Пражского центра танца (*Dance Center Prague*), а в 2022 году эта постановка была перенесена в Театр имени Вёрёшмарти в венгерском городе Секешфегервар. Балет в довольно лаконичном и сумрачном сценическом оформлении посвящен взаимоотношениям Прометея — борца и мученика — с человечеством. Однако Эгерхази не следует ни сюжету Вигано, ни даже последовательности номеров в партитуре Бетховена. В начале балета символический персонаж (Проме-

тей) предстает прикованным к конструкции, напоминающей одновременно и скалу, и башню, и нефтяную вышку, на вершине которой горит негасимый огонь. На голове у героя — красный фригийский колпак, который может восприниматься и как шутовской. Доминирующие цвета оформления и костюмов (современных по стилю) — черный, дымно-пепельный, серый, тускло-белый и красный. Пара «перволюдей» одета на манер травести: красноволосая девушка — в брюках, юноша в красном колпаке — в длинной черной юбке. Самый проникновенный по музыке номер, «Сцена на Парнасе», поставлена здесь как любовный дуэт. В конце балета оголтелая толпа распинает своего вождя на пылающей поверхности башни-скалы, но верная подруга решает умереть вместе с ним и присоединяется к возлюбленному. Вероятно, Эгерхаззи следовал скорее канве «Большого Прометея» Вигано 1813 года, в котором музыка Бетховена была использована весьма свободно. Однако балет получился отнюдь не масштабным и даже меньшим по протяженности, нежели звучание бетховенской партитуры в версии 1801 года.

Еще дальше от замысла Вигано и Бетховена ушла хореограф Моника Миньюкки, поставившая спектакль «Творения Прометея» в 2021 году в Театро Мандзони в Болонье. В данном случае правомерно говорить именно о спектакле, а не о балете как таковом, хотя в роли Прометея выступил профессиональный танцовщик — Фабио Астольфи. Миньюкки увеличила длительность представления до часа с небольшим, добавив музыки и сделав темп повествования размеренным. Главная коллизия — непримиримый конфликт двух «отцов» человечества, Зевса (жесткого авторитарного наставника) и Прометея (учителя-альтруиста, любящего своих учеников и верящего в их разумность). Действие разворачивается в контрапункте с реалиями нашего времени: иррациональная агрессия, бездумное загрязнение окружающей среды, потребительство как главная цель жизни. Спектакль очень красив благодаря искусной сценографии и эффектным костюмам работы Элены Крети (цветовая гамма базируется на классических сочетаниях красного, синего, белого и черного, см. иллюстрацию 7).

Танца в привычном смысле в спектакле Миньюкки немного. Кое в чем ее решение возвращает нас к идее балета-пантомимы (хореодрамы) времен Новерра и Вигано, когда монологи и диалоги героев передавались через позы, жесты, пластику и мимику, а не через собственно танец. Еще при жизни Вигано его хореодрамы подвергались критике как «балеты без танца» — *ballo senza ballo* [9, p. 50]. Однако, вникнув в поэтику спектакля Миньюкки, нетрудно признать, что балетная составляющая в нем присутствует, хотя она проявляется не вполне традиционным способом. Так, в одной из сцен, где персонажи заняты вроде бы сугубо техническими задачами — передвигают столы и стулья, создавая декорацию для эпизода вакханалии, «танцевать» начинает сама мебель, приводимая в движение задорными юношами и девушками. Это выгля-



дит забавно и мило, но последующая буйная вакханалия (предусмотренная сценарием балета Вигано и Бетховена) превращается из красивого застолья в отвратительное зрелище хаоса из валяющихся на полу и на столе бесчувственных тел. Все усилия Прометея очеловечить людей оказываются тщетными: человечество мечется между бездумной вседозволенностью и тотальной несвободой. Финал — утопический контрданс, символизировавший в балете Бетховена и Вигано гармонию богов, Прометея и людей — отдан в распоряжение оркестра. Сцена пуста, а на экране-заднике под радостные звуки проецируется изображение приближающейся катастрофы в виде всемирного потопа и бешено крутящихся стрелок часов «судного дня». Несмотря на явную плакатность некоторых идей, спектакль Моники Миньюкки получился емким по смыслу и впечатляющим в художественном отношении, хотя это не балет в привычном понимании.



*Иллюстрация 7. Сцена из спектакля М. Миньюкки. Болонья, 2021<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> Источник иллюстрации: <https://youtu.be/-2ZCPZU2wrc> (дата обращения: 30.08.2023).

Все опыты обращения к «Творениям Прометея» в XXI веке показывают, что единственный балет Бетховена — отнюдь не музейное достояние прошлого. Он может стать органической частью современного музыкального театра.

#### Список источников

1. Любимов Д. В. Л. ван Бетховен и Ф. В. Лопухов: Четвертая симфония («Величие мироздания») на балетной сцене // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12. Вып. 4. С. 128–155. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07>
2. Rice J. A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
3. Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 год: исследование и расшифровка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.
4. Floros C. La Séptima de Beethoven: la segunda Eroica // Cuadernos de Investigación Musical. 2020. No. 11 (extraordinario). P. 5–14. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.03>
5. Вязкова Е. В. Бетховен: оратория «Христос на горе Елеонской» // Русско-немецкие музыкальные связи. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 14–51.
6. Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии: исследование. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020.
7. Безуглая Г. А. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. No 4 (63). С. 6–24. <https://doi.org/10.26294/ARB.2019.63.4.001>
8. Onesti S. *Il Prometeo* di Viganò: “La gran risorsa di tutti i capocomici” // Il Castello di Elsinore. 2022. No. 85. P. 35–63. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/24>
9. Onesti S. “Un ballo senza ballo”. Salvatore Viganò e il coreodramma // Il Castello di Elsinore. 2020. No. 81. P. 49–60. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/10>

#### References

1. Lyubimov, D. V. (2021). L. van Beethoven and F. V. Lopukhov: The Fourth Symphony (“The Greatness of the Universe”) on the Ballet Stage. *Journal of Moscow Conservatory*, 12(4), 128–155. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07>
2. Rice, J. A. (2003). *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*. Cambridge University Press.
3. Fishman, N. L. (1962). *Kniga eskizov Bethovena za 1802–1803 god: issledovanie i rasshifrovka* [Book of Beethoven’s Sketches for 1802–1803: Research and Decoding]. Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russ.).
4. Floros, C. (2020). La Séptima de Beethoven: la segunda Eroica. *Cuadernos de Investigación Musical*, (11, extraordinario), 5–14. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.03>
5. Vyazkova, E. V. (1996). Beethoven: oratoriya «Hristos na gore Eleonskoj» [Beethoven: Oratorio *Christ on the Mount of Olives*]. In

I. I. Nikolskaya, Yu. N. Khokhlov (Eds), *Russian-German musical connections* (pp. 14–51). State Institute for Art Studies. (In Russ.).

6. Bezuglaya, G. A. (2020). *Muzykal'nost' klassicheskoy horeografii: issledovanie* [Musicality of Classical Choreography: a Study]. Vaganova Ballet Academy. (In Russ.).

7. Bezuglaya, G. A. (2019). Musical Activity of Outstanding Choreographers of the 19th Century. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 63(4), 6–24. (In Russ.). <https://doi.org/10.26294/ARB.2019.63.4.001>

8. Onesti, S. (2022). Il Prometeo di Viganò: “La gran risorsa di tutti i capocomici”. *Il Castello di Elsinore*, (85), 35–63. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/24>

9. Onesti, S. (2020). “Un ballo senza ballo”. Salvatore Viganò e il coreodramma. *Il Castello di Elsinore*, 2020, (81), 49–60. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/10>

Сведения об авторе:

**Кириллина Л. В.** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

**Larissa V. Kirillina** — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Leading Scientific-Researcher, Department of Western Classical Art Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 05.06.2023;  
одобрена после рецензирования 22.08.2023;  
принята к публикации 25.08.2023.

The article was submitted 05.06.2023;  
approved after reviewing 22.08.2023;  
accepted for publication 25.08.2023.