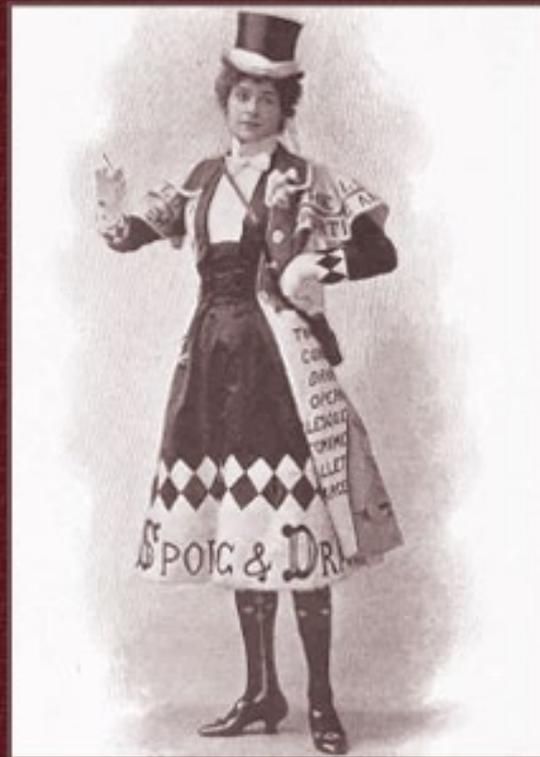




2/2023

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке — костюм из балета *The Press* («Пресса», 1898), выполненный по эскизу К. Вильгельма*



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Full Professor

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

EDITORIAL BOARD

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

Vera B. Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Вермайер Андреас, доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut, г. Регенсбург, Германия

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, Germany

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Larisa L. Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Natalia S. Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия

Vadim R. Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия

Ekaterina N. Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Dina K. Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Doctor of Psychology, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Народицкая Инна, PhD, профессор, Северо-Западный университет, Чикаго, США

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Chicago, USA

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Tatyana I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Alexander S. Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Tatyana B. Sidneva, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор, Консерватория Пибоди, Университет им. Джона Хопкинса, Балтимор, США

Ildar D. Khannanov, Ph.D., Full Professor, Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

Tatyana V. Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of International Relations and Creative Projects Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, Leading Researcher, State Institute of Art History

Юэлл Филип, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки, Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, USA

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание.

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание включено в **Перечень рецензируемых научных изданий**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Приказ ВАК Минобрнауки от 28.11.2022)



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ
при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

Издание зарегистрировано в **Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)**



УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publisher international Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC)

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10.3 Types of art (Musical art). We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK – Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee (Order of the Higher Attestation Committee of the Ministry of Education and Science dated November 28, 2022)



The journal is registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**



FOUNDER AND PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

The publisher is the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC BY-NC)

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).



ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

The journal is registered with the The Federal Service For Supervision Of Communications, Information Technology, And Mass Media.



Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ЭЛ № ФС77-71123 от 22 сентября 2017 г.

The certificate of registration of mass media:

ЭЛ № ФС77-71123 September 22, 2017

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенко Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ровнер Антон Аркадьевич —
PhD., кандидат искусствоведения

Редактор

Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта

Порошенко Валерий Сергеевич

Корректоры

Горелик Яна Александровна
Стародубцева Ирина Игоревна

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Candidate in Art Studies, Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Editor and Translator

Anton A. Rovner,
PhD., Cand.Sci. (Arts)

Editor

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Correctors

Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

Адрес редакции / Address of the Editorial office:

121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции / E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>





СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ |
HISTORY OF MUSICAL THEATER**

Александра Анатольевна Сафонова | Alexandra A. Safonova

Опера, в которой танцуют, или балет, в котором поют: из истории музыкальной комедии на сцене королевской академии музыки в Париже | Opera which Involves Dance, or Ballet which Involves Singing: Comédie Lyrique on the Stage of the Royal Academy of Music in Paris.....6

Анастасия Юрьевна Патошина | Anastasia Yu. Patoshina

Балет в театрах князей Радзивиллов в XVIII столетии | Ballet in the Theaters of the Radziwill Princes in the 18th Century.....28

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ЛИБРЕТТИСТИКА, СЦЕНОГРАФИЯ
И РЕЖИССУРА | MUSICAL THEATER: LIBRETTISTICS, SCENOGRAPHY
AND DIRECTING**

Юлия Ивановна Агишева | Yulia I. Agisheva

Можно ли станцевать журналистику? Из истории британского балета XIX века | Can Journalism Be Danced? From the History of 19th Century British Ballet.....47

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ |
MUSICAL THEATER: SOURCE STUDY**

Пётр Николаевич Гордеев | Petr N. Gordeev

Е.К. Малиновская и балет | E.K. Malinovskaya and Ballet.....68

**ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ |
TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION**

Лариса Львовна Гервер | Larisa Lvovna Gerver

«Загадка» о центре V части Кантаты op. 31 Антона Веберна | “The Riddle” about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31.....95

Пьер Булез | Pierre Boulez

Модерн / Постмодерн. Перевод с французского, предисловие и примечания Ю.Н. Пантелеевой | Modern/ Postmodern. Translation from French, foreword and notes by Yu.N. Panteleeva.....116





Музыкальный театр: вопросы истории

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027



ОПЕРА, В КОТОРОЙ ТАНЦУЮТ, ИЛИ БАЛЕТ, В КОТОРОМ ПОЮТ: ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ НА СЦЕНЕ КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ В ПАРИЖЕ

Александра Анатольевна Сафонова

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского, Научно-исследовательский
центр Методологии исторического музыкознания,
г. Москва, Россия, sashasafon@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-9854-1491>



Аннотация. Статья посвящена восприятию музыкальных комедий Андре Гретри на сцене парижской Королевской академии музыки в 1780-х годах. В центре внимания — материалы критических очерков во французской прессе, ставших откликами на премьерные спектакли и свидетельствами того, что балеты в них играли не только значимую роль, но нередко становились главными поводами для восторженных оваций публики.

В 1780-х годах Гретри стремился возродить на сцене парижской Королевской академии музыки «подлинную комедию» в духе Мольера. Конечно, в таком спектакле балет, к которому, по мнению композитора, французы имели природную склонность, занимал особое положение. Примечательно, что первая комедия «Двойное испытание, или Колинетта при Дворе», несмотря на прохладный прием, получила признание именно благодаря пантомимным и танцевальным номерам. На их долю

приходилось около трети произведения и, по мнению критики, они были «хорошо сгруппированы и великолепно написаны, составляя картины, полные движения и разнообразия». «Трудности богатства», «Караван из Каира», «Панург на острове фонарищиков» стали не только успешными спектаклями, чьи музыкальные достоинства заслужили высокую оценку, но и произведениями, значительно обогатившими французский балет, как пантомиму, так и танец. Количество дивертисментов и число задействованных в них персонажей поражали воображение. Это были парадные комедийные спектакли со сквозным драматургическим развитием, пышными декорациями и костюмами. В них объединялись усилия лучших певцов, танцоров, художников, костюмеров и создателей театральной машинерии.

Тонкий, искрометный юмор, приятная музыка, поражающая разнообразием, тонкостью деталей и мелких штрихов, нашли свое преломление и в балетных сценах. Красочность и новшества последних столь пришлись по вкусу взыскательной парижской публике, что она бисировала их многократно не только на премьере, но и при повторях спектаклей. Красноречивые свидетельства этому оказались запечатлены во французской прессе.

Ключевые слова: Королевская академия музыки в Париже, Гретри, музыкальная комедия, балет, «Эмилия, или Прекрасная рабыня», «Двойное испытание, или Колинетта при Дворе», «Трудности богатства», «Караван из Каира», «Панург на острове фонарищиков»

Для цитирования: Сафонова А.А. Опера, в которой танцуют, или балет, в котором поют: из истории музыкальной комедии на сцене Королевской академии музыки в Париже [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 6–27.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027



History of Musical Theater

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027



OPERA WHICH INVOLVES DANCE, OR BALLET WHICH INVOLVES SINGING: COMÉDIE LYRIQUE ON THE STAGE OF THE ROYAL ACADEMY OF MUSIC IN PARIS

Alexandra A. Safonova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Research Centre of Methodological Studies in Historical Musicology

Moscow, Russia, sashasafon@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-9854-1491>

Abstract. The article is devoted to the receptivity of the premiere performances of André Grétry’s musical comedies on the stage of the Paris Royal Academy of Music in the 1780s. Our attention becomes focused on materials of critical reviews in the French press, which became public responses to the premiere productions and testimonies that the ballets in such performances not merely played a significant role, but frequently became the main causes of enthusiastic ovations by audiences.

In the 1780s, Grétry sought to revive the “genuine comedy” in the vein of Molière on the stage of the Royal Academy of Music in Paris. Obviously, in such performances the ballet was given an important role, since, according to the composer, the French had a natural inclination towards this art. Notably, the first comedy “La Double épreuve ou Colinette à la Cour”, notwithstanding its chilly reception, received its ultimate recognition particularly for its pantomimic and dance numbers. They accounted for about a third of the entire composition and, according to the critics, they were “well grouped and beautifully written, creating visual effects full of motion and variety”. “L’Embarras des richesses”, “La Caravane du Caïre”, “Panurge dans l’isle des Lanternes” not only became successful performances highly appreciated for their musical merit, but also significantly enriched the French ballet, including both the pan-

tomime and dance comprising it. The quantity of divertissements and the number of characters involved in them captured the imaginations of the audiences. These were ceremonial productions of comedies with through dramatic development, as well as luxuriant scenic decorations and costumes. they brought together the efforts of the best singers, dancers, artists, costumers and creators of theatrical machinery.

The subtle, sparkling humor, the pleasant music striking by its variety, the finesse of details and small touches also found their refraction in ballet scenes. Their colorfulness and innovativeness pleased the exacting Parisian public to such a great degree that they were applauded enthusiastically not only at the premieres, but also during the repeated performances. Eloquent testimonies of this were imprinted in the French press of the time.

Keywords: Royal Academy of Music in Paris, Grétry, comédie lyrique, Ballet, “Emilie ou La Belle Esclave”, “La Double épreuve ou Colinette à la Cour”, “L’Embarras des richesses”, “La Caravane du Caire”, “Panurge dans l’isle des Lanternes”

For citation: Safonova A.A. Opera which Involves Dance, or Ballet which Involves Singing: *Comédie Lyrique* on the Stage of The Royal Academy of Music in Paris [Electronic source]. In: *Sovremennyye problemy muzykoznaninya / Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 6–27.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027

Как уже отмечалось в более ранних публикациях автора по этой теме, в 1780-х годах Андре Гретри удалось воплотить пожелание Дени Дидро: на сцене Королевской академии музыки в Париже появилась «подлинная комедия» [2, 237; 3, 258]. Напомним, что в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757) и в «Рассуждении о драматической поэзии: моему другу господину Гримму» (1758) Дидро изложил художественную программу с новыми взглядами на театр, драматургию и искусство. Речь шла о новом стиле реализма в противопоставлении классицизму — прежде всего, о роли драмы как среднего или «серьезного» жанра и ее нормах, но говорилось также и о музыкальном театре: «Пусть

появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на оперной сцене. Пусть воскликнет он [...] в порыве восторга: “Теперь позовите мне музыканта”, — и он появится» [1, 169]. Действительно, Гретри и стал тем композитором, которому удалось создать на сцене французского оперного театра «высокую комедию», музыкальными средствами живописать галерею характеров и тончайших эмоциональных переживаний героев. Неслучайно его стали называть Мольером в музыке.

Примечательно, что Дидро в своей программе размышлял и о том, каким должен стать балет:

Танец <...> плох повсюду, ибо едва ли кому приходит в голову, что это жанр подражательный. Танец относится к пантомиме, как поэзия к прозе или, вернее, как простая декламация к пению. Это размеренная пантомима. <...> Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста. Эта поэма имеет свой сюжет, и этот сюжет можно разбить на акты и сцены [1, 170].

Далее энциклопедист подчеркивает необходимость «придать танцу форму настоящей поэмы <...> и выделить его из других подражательных искусств» [1, 174]. В музыкальных комедиях Гретри балетные сцены присутствуют наравне с вокальными. Опера в парижской Королевской академии музыки традиционно основывалась на синтезе пения и танца.

Сам композитор в «Записках, или Очерках о музыке» (первое издание — 1789, второе — 1829) упоминал, что ориентиром для него служили комедии-балеты Жан-Батиста Мольера [9, 283]. Напомним, что опыт создания обновленной «комедии-балета» у Гретри уже был: в 1771

году он написал для парижского Театра итальянской комедии оперу с разговорными диалогами «Земира и Азор», признанный всей Европой шедевр (см. иллюстрацию 1¹).

На этот раз в сочинениях для Королевской академии речь шла о полностью музыкальном спектакле с речитативами. Кроме того, постановочные возможности двух театров значительно различались. Богатые ресурсы Королевской академии музыки позволили композитору в сотрудничестве с художниками, костюмерами, разработчиками театральных машин каждый раз создавать по-настоящему роскошный, парадный спектакль. Новые оперы Гретри были приняты неоднозначно. В кулуарах и прессе, например, в «Парижской хронике» (*Journal de Paris*) и во «Французском Меркурии» (*Mercure de France*) обсуждались либретто, уместность некоторых сюжетов и героев, но с бесспорным радушием и воодушевлением были встречены красочные балеты, о чем и пойдет речь ниже.

Гретри отмечал, что к началу 1780-х годов танец, к которому французы имели особую склонность, все реже появлялся на сцене Королевской академии музыки, и поэтому он думал о его достойном «возвращении» [9, 282]. Так, в первой музыкальной комедии, написанной композитором для парижской Оперы, — «Двойное испытание, или Колинетта при

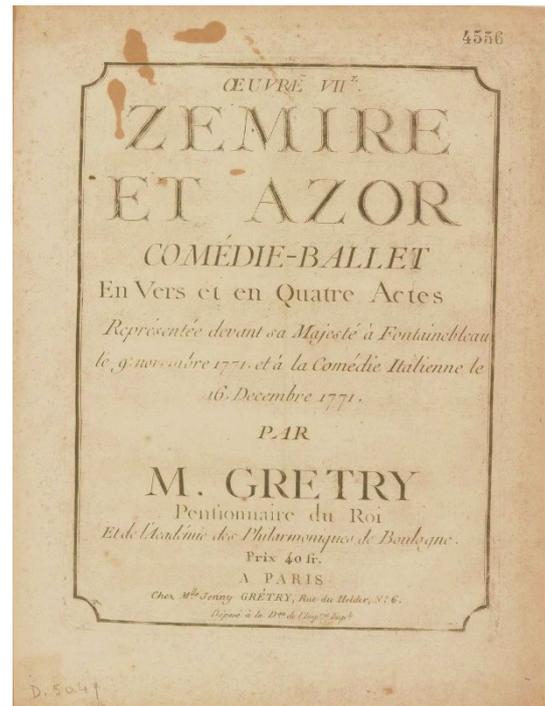


Иллюстрация 1. Титульный лист гравированной партитуры оперы с разговорными диалогами «Земира и Азор» Андре Гретри (1771)

¹ Источник иллюстрации: Электронная библиотека Gallica Государственной библиотеки Франции (BNF): URL: <https://gallica.bnf.fr> (дата обращения: 14.02.2023).

Дворе» (премьера 1 января 1782) по мотивам оперы с разговорными диалогами «Любовый каприз, или Нинетта при Дворе» Шарля Симона Фавара и Эджидио Ромуальдо Дуни — танцевальные номера и пантомимы составляли около трети произведения. Заметим, что на этой сцене с августа 1778 года с успехом шел одноактный балет по упомянутому произведению Фавара-Дуни в постановке Максимилиана Леопольда Филиппа Жозефа Гарделя. Но, как указывал Жан-Батист Лурде де Сантер в предисловии к либретто, он стремился «немного отойти от итальянского оригинала² и его гениального подражателя»³ [11, 4]. Этот опыт нельзя назвать удачным. В частности, в «Литературной переписке»⁴ говорилось о том, что в новой версии «меньше игры ума и меньше вкуса» [4, 51], музыке Гретри дана в целом прохладная оценка, но при этом выделены деревенские сцены, хор в третьем действии и подчеркнуто, что балеты «хорошо сгруппированы и великолепно написаны, составляя картины, полные движения и разнообразия» [4, 52].

На следующий день после премьеры, 2 января 1782 года, в «Парижской хронике» появилась развернутая статья. В ней после размышлений о существующих предубеждениях в отношении Оперы, прежде всего, об уместности комедии с ее героями и сюжетами на этой благородной сцене, говорилось о несомненном успехе «Колинетты». Автор статьи при этом заметил, что, разумеется, никто кроме Гретри с его непревзойден-

² Речь идет об итальянской опере-буффа В.Л. Чампи «Бертольдо, Бертольдино и Касасенно» (*Bertoldo, Bertoldino e Casacenno*) на либретто К. Гольдони, подробно рассмотренной П.В. Луцкером [12].

³ Перевод с французского здесь и далее по тексту А.А. Сафоновой.

⁴ Как известно, в период 1753–1773 годов большая часть очерков «Литературной, философской и критической переписки» (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*) была написана бароном Фридрихом Мельхиором Гриммом, когда же он уезжал из Парижа, то статьи готовили Дени Дидро, мадам д'Эпине и другие. С 1773 года ответственным за содержание информационного бюллетеня стал преемник Гримма — Жак-Анри Мейстер. Точное авторство всех очерков до настоящего времени не установлено.

ным комедийным даром не имел право на подобную «инновацию» и подчеркнул: «В целом это Произведение следует признать шедевром Музыканта» [21, 7].

Балеты, получившие высокую оценку, были поставлены Максимилианом Гарделем и Жаном Берше д'Обервалем, возглавлявшими в 1781–1783 годах балетную труппу Королевской академии музыки. В «Парижской хронике» есть свидетельство радушного приема, который, вероятно, воодушевил композитора:

Мадемуазель Гимар исполнила с господином Вестрис-сыном пантомиму. Трудно сказать, что более в ней восхищало утонченностью — игра и грация этой Танцовщицы, или легкость и непринужденность Танцора, но более всего одобрения заслужил Менуэт. Его станцевали Мадмуазель Дорлей и господин Фавр в придворных платьях и мадмуазель Гимар и господин Оберваль в одежде крестьян. Последующая пантомима, сыгранная последними в тех же костюмах, была самой веселой и вызвала продолжительные аплодисменты [21, 8].

Следующим опытом стала попытка дать музыкальное воплощение одной из лучших комедий первой четверти XVIII века «Затруднение от избытка» (*L'Embarras des Richesses*) Леонор-Жан-Кристина Суласа д'Алленваля, известного как аббат д'Алленваль, по басне Лафонтена *Le Savetier et le Financier* (в русском переводе Ивана Андреевича Крылова «Откупщик и Сапожник», в переводе Александра Петровича Сумарокова «Ремесленник и Купец»). Основой сюжета басни Лафонтена, как известно, послужила одна из новелл сборника Бонавентуры де Перье «Новые забавы и веселые разговоры» (*Nouvelles récréations et joyeux devis*) — «О сапожнике Блондо» (*Du savetier Blondeau, qui ne fut onq en sa vie melancholié que deux fois: et comment il y pourueut: et de son Epitaphe*). В ней говорилось, что для того, чтобы разбогатеть, надо повернуться к Богу спиной лет на пять-шесть. Пьеса стала популярной не только во Франции, но и за ее

пределами. В Англии, например, от названия пьесы произошло устойчивое выражение, означающее избыток, как правило, чего-то положительного — признаков, вариантов, преимуществ, навыков или талантов, т.е. ситуацию, в русском языке обозначаемую выражением «глаза разбегаются».

На либретто Лурде де Сантера, написанное по этой пьесе, в 1778 году была показана опера с разговорными диалогами «Откупщик и Сапожник» с музыкой Анри-Жозефа Ригеля, а 26 ноября 1782 года парижской публике было предложено новое музыкальное решение: Гретри представил на сцене Оперы музыкальную комедию «Затруднение от избытка» (*L'Embarras des richesses*). Премьера была встречена прохладно. Причиной стало неудачное, по мнению современников, либретто. Больше всего претензий высказывалось его автору из-за создания нереалистичной ситуации, когда на сцене появлялся бог Плутос⁵. В памфлете на постановку досталось и композитору. Тем не менее критика отметила много достоинств музыки. На это указывает Виктор Вайлдер в предисловии к изданию партитуры оперы в полном собрании сочинений Гретри [22, IV]. Так, по мнению Фридриха Мельхиора Гримма, опера исполнена приятных вещиц, и она более выверенная, чем «Колинетта». Редактор «Французского Меркурия» отметил «блестящее и плодовитое воображение композитора, элегантную, ясную манеру, утонченную, возвышенную и чувствительную экспрессию, характеризующую талант господина Гретри», а также то, что музыка этого произведения не только подтверждает его репутацию, но и улучшает ее [22, IV]. В «Парижской хронике» на следующий день после премьеры можно было прочитать: «Совершенно невозможно вдаваться в детали музыкальных красот; их так много,

⁵ Плутос — бог богатства в греческой мифологии.

что можно было бы упрекнуть Гретри в расточительности» [14, 1344]. Автор отзыва добавил, что публике уже давно известны отличительные качества произведений композитора: «К самому приятному пению и самому богатому аккомпанементу добавляется самый подходящий для каждого персонажа стиль» [14, 1345]. При этом особо подчеркивалась тонкость проработки партии Миртиля, в которой разнообразным ситуациям соответствовали свои акценты и характер пения.

На наш взгляд, в этом сочинении Гретри вполне сознательно пользовался определенными приемами, чтобы привести публику к осознанию пагубности излишества и необходимости экономии выразительных средств. Иными словами, ему хотелось вызвать реакцию «*c'est trop...*» («это уж слишком...»), чтобы зритель, стремясь вернуться в комфортное состояние, сам отказался от излишка, довольствуясь меньшим. Речь идет о структуре оперы, точнее о длине и разнообразии дивертисментов. В гравированную партитуру оперы не вошло 18 номеров: они были исключены или заменены после премьеры и изданы позднее в полном собрании сочинений композитора. В их числе Танец и хор воинов, три Гавота, Марш пастухов и пастушек, Пастораль, Полонез, Сельская жига, Танец и хор охотников, Контрданс и другие.

О разнообразии балетных номеров можно судить и по перечню действующих лиц и исполнителей (танцовщиков) [13, VI]. В первом действии это пастухи и пастушки, во втором появляется свита Плутоса. Дивертисмент третьего действия, по-видимому, был призван поразить великолепием. В нем представлены и аллегии Богатства, и разные страны, и части света. «Парижская хроника» отмечала, что «никогда еще в пьесе так естественно не предлагались настолько широкие возможности, чтобы сделать спектакль разнообразным» [14, 1345]. Примечательно и описание балетных сцен премьеры:

Гжи Гимар, Песлан, Дорлей, Дориваль, Жервэ и Дюпре и Гда Вестрис, Гардель-младший, Нивелон и Фавр танцевали в различных Балетах главные анре. Плутос, чтобы соблазнить Миртиля, заставил танцевать Флору и Зефира; Г. Вестрис изображал Зефира. Было бы трудно найти лучшего исполнителя, который столь же одарен легкостью.

Праздник, устроенный воинами, публике не понравился, несомненно потому что его характер кажется далеким от сюжета Комедии; вместе с тем он приятно контрастирует с Танцем и Пантомимой амуров в исполнении детей; этой Пантомиме аплодировали отдельно. Роль амура играла малышка Нанина, уже известная в этом Театре и благодаря Пантомиме, и благодаря Пенюю, и благодаря Танцу. Таланты этих детей преумножают заслуги Г. Дешайи, руководящего их воспитанием [14, 1345].

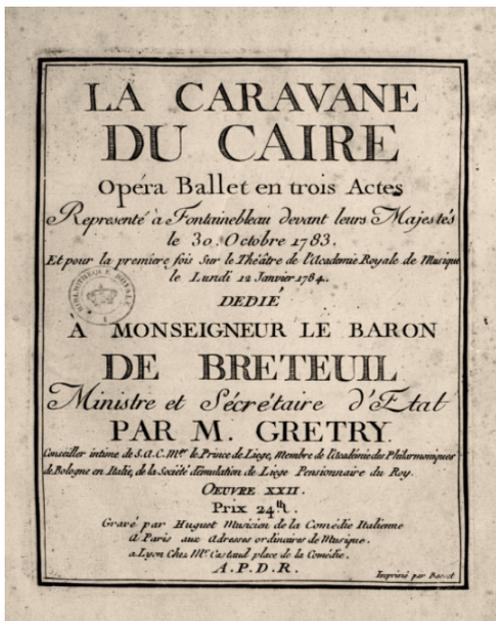


Иллюстрация 2. Титульной лист гравированной партитуры оперы-балета «Караван из Каира» Андре Гретри (1784)

Реакцией публики можно объяснить то, что в дальнейшем номера с воинами были сокращены.

Успех балетных сцен, по-видимому, побудил Гретри обозначить жанр следующей комедии на сцене Королевской академии музыки как оперу-балет, сделав акцент на значимости балетных номеров в спектакле (см. иллюстрацию 2⁶). Речь идет о «Караване из Каира» на либретто графа Провансальского (будущего Людовика XVIII). Премьера состоялась 30 октября 1783 года в Фонтенбло и 15 января⁷ 1784 года в Париже.

⁶ Источник иллюстрации: Электронная библиотека Gallica Государственной библиотеки Франции (BNF): URL: <https://gallica.bnf.fr> (дата обращения: 14.02.2023).

⁷ По причине болезни актеров премьеры, намеченная на 12 января, была отложена. В «Парижской хронике» от 15 января указано: «Сегодня, 15, премьеры «Каравана», оперы в трех действиях, слова *** , музыка г. Гретри» [15, 71].

«Караван» сразу же был горячо принят публикой. Так, например, «Парижская хроника» свидетельствовала: «Большого успеха на премьере не бывает» [16, 75]. Все были единодушны, что сцены базара произвели самое сильное впечатление: здесь и богатство разнообразных костюмов, и роскошные декорации, и единство всех талантов. В «Литературной переписке» также наряду с другими достоинствами были отмечены «приятные танцы, исполняемые на базаре» [4, 480].

Больше всего «Каравану» было уделено внимания во «Французском Меркурии». Аббат Сюард, ярый приверженец Глюка (он часто печатался под псевдонимом «Аноним из Вожирара» в разгар войны глюкистов и пиччинистов), написал несколько очерков: в номере от 17 января 1784 года — анонс предстоящей премьеры с обстоятельным описанием пьесы и последовательности действия, от 24 января — отзыв на премьеру, а от 31 января — на второй и третий показы спектакля. В последнем отмечалось, что повторные представления прошли с еще большим успехом, чем премьеры [19, 228]. На третьем показе музыканты играли уже совсем уверенно: «В особенности от оркестра нельзя и желать большего, настолько умело и точно он следовал всем замыслам композитора» [19, 230]. Было уделено внимание и танцевальным номерам, поставленным Гарделем, в первую очередь отмечались балет на базаре («в него добавлено столько пикантных, разнообразных и хорошо исполненных антре, что он идет на одном дыхании» [19, 232]) и финал III акта, в котором лучшим танцорам дали возможность выигрышно проявить свое мастерство.

В февральском номере «Французского Меркурия» было отмечено, что совершенно невероятный интерес к «Каравану» не только не ослабевал, но, напротив, возрастал. Именно по этой причине редакторы издания посчитали необходимым привести подробный анализ музыки — на

11 (!) страницах. Его автором снова стал Сюард, особо подчеркнувший использование композитором темы-реминисценции: в заключительном хоре повторяется характерный мотив из первого действия, звучавший в момент объявления о прибытии каравана: «Этот прием напоминания слуху характерных черт мелодии или гармонии, уже слышанной, помогает установить связь между различными частями музыкальной драмы, придавая ей целостность» [20, 33]. Рецензент отметил и удачное отображение национальных колоритов, особенно в дивертисменте на базаре (шестая сцена во втором акте), в котором принимают участие швейцарцы, англичане и немцы. Особого внимания заслужил па-де-труа в финале сцены:

Праздник завершается танцем (*air de dance*) с тремя изобретательными и новыми сюжетами; первый в нежной манере воплощен соло флейты; второй, совершенно грациозный, рассказывается гобоем; третий, живой и веселый, исполняется флейтой пикколо. Три танцовщицы танцуют последовательно каждая свой сюжет, а затем объединяются, чтобы составить ансамбль [20, 39].

Заключительный балет в третьем действии включает Антре, Танец для Турок, Тамбурин, Лур, Контрданс и Чакону. Как указывает Эдуард Фетис, для постановки 1784 года по просьбе танцоров Оперы Гретри добавил два номера из своей музыкальной трагедии (оперы-балета) «Цефал и Прокрис», «которые те очень ценили, но уже много лет⁸ не танцевали» [8, VII]. В революционный период «Караван» какое-то время не ставился, но затем был возобновлен. Известно более чем о 500 его показах, принесших театру по меньшей мере миллионный доход. Так, Этьен Жардан отмечает, что в XIX веке эта опера шла почти на всех франкоязычных сценах, она стала частью французской культуры XIX века и в период Третьей республики имела статус классического шедевра [10, 26].

⁸ Последний раз «Цефала» ставили в 1777 году.

Жанр еще одного музыкально-сценического сочинения Гретри — «Панурга на острове фонарийцев», написанного на либретто графа Провансальского по мотивам третьей книги романа Франсуа Рабле «Пантагрюэль», — на титульном листе гравированной партитуры определен как музыкальная комедия (*Comédie Lirique*). Премьера 25 января 1785 года на сцене парижской Оперы произвела неоднозначное впечатление. Критика недоумевала: только Панурга здесь не хватало. Но сам композитор был весьма доволен: «Это первое полностью комическое произведение, с успехом появившееся на сцене Оперы, и смею думать, оно послужит образцом» [9, 295]. Именно «Панурга» он рассматривал как удачный опыт воплощения реформы французского музыкального театра XVIII века в жанре высокой комедии. В «Записках» этой опере уделено несколько страниц. Главное достоинство произведения — тонкий, искрометный юмор, пронизывающий его с первой и до последней ноты. Полотно, сотканное из едва уловимых нюансов, тончайших ритмических, интонационных и тембральных штрихов как в вокальных, так и в оркестровой партиях, непременно вызывает улыбку. Перед нами, действительно, один из лучших образцов французской комедии.

Но при всех этих достоинствах на премьере бисировали именно балетные номера. На следующий день «Парижская хроника» посвятила «Панургу» большую статью. В ней подробно разбирается либретто и все слагаемые музыкального спектакля. Прежде всего возносится хвала музыке Гретри и его таланту:

Автор музыки — господин Гретри. Многие уже не смеют приблизиться к этому композитору, ставшему с давних пор благодаря своим успехам идолом публики. <...> Несмотря на нездоровье, в этом году он осуществил на сцене двух музыкальных театров четыре премьеры⁹ и заслу-

⁹ Речь идет о двух парижских театрах: Королевской академии музыки и Театре итальянской комедии. За период с января 1784 по январь 1785 годов на их сценах Гретри

жил четыре триумфа. <...> Никогда прежде невероятное разнообразие не было так хорошо подчеркнуто; этим ценным качеством отмечены и арии для танца, каждая со своим особенным характером [17, 107].

Далее рецензент отмечал:

Балеты поставлены господином Гарделем-старшим. Умелый мастер, воспользовавшись разнообразием характеров каждой танцевальной арии, сумел выигрышно подобрать соответствующие па. На сцене последовательно блистали господа Гардель-младший, Вестрис, Лоран и Лефевр. Два первых, каждый в своем жанре, словно оспаривали пальму первенства. Мадемуазели Гимар, Солнье, Зашари, Ланглуа и Элисберг заслужили по очереди бурные овации [17, 107].



Иллюстрация 3. Мари-Мадлен Гимар (1743–1816) в одной из балетных сцен¹⁰

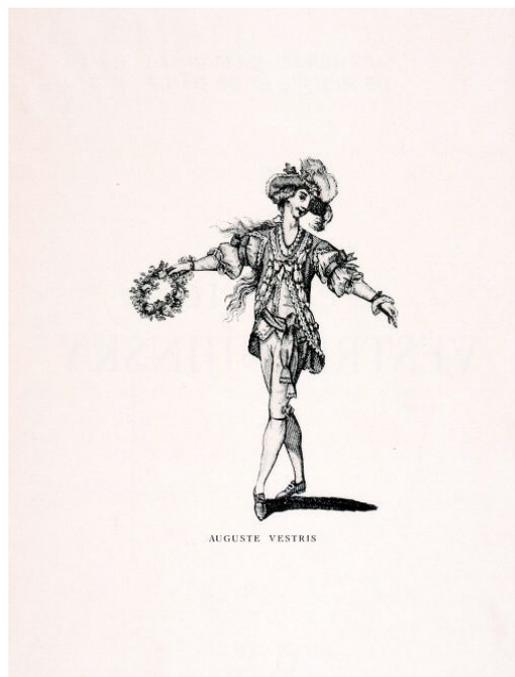


Иллюстрация 4. Мари Жан Огюст Вестрис (1760–1842)¹¹

представил премьеры: «Караван из Каира», «Ричард Львиное сердце», «Сельское испытание» и «Панург на острове фонарищев».

¹⁰ Источник иллюстрации: Электронная библиотека Gallica Государственной библиотеки Франции (BNF): URL: <https://gallica.bnf.fr> (дата обращения: 14.02.2023).

¹¹ Источник иллюстрации: ресурс SOGNO DI BALLERINA.

URL: <https://xoomer.virgilio.it/lillial2004/VestrisAuguste.htm> (дата обращения: 14.02.2023).

За два дня до премьеры Гретри пришла в голову мысль использовать музыку увертюры для финального танца, и он убедил балетмейстера в предстоящем успехе. Интересно, как композитор описал и причины, побудившие его к этому эксперименту, и его результат:

Мне было обидно, что, как правило, финальный танец в опере служил лишь сигналом направиться к выходу и что к тому моменту, когда опускался занавес, ложи уже были пусты. Я сыграл увертюру Гарделю-старшему, обратив внимание на содержащиеся в ней контрасты; он охотно адаптировал ее для финального танца; успех так хорошо соответствовал нашим ожиданиям, что завистники даже стали утверждать, что весь успех пьесы и заключается в повторе увертюры в финальном танце [9, 296].

Благодаря замыслу Гретри впервые в истории во время исполнения финального па-де-катра публика осталась в зале и устроила продолжительную овацию, вызывая танцоров на бис. Этого же номера с нетерпением ждали и во время последующих показов спектакля.

«Панург» вызывал неослабевающий интерес. В одном из писем (от 21 мая 1785 года) Антуан Довернь, генеральный директор Королевской академии музыки, упомянул о желании Марии-Антуанетты еще раз посетить спектакль: «Весь Париж думает <...>, что Королева скорее всего будет в Опере во вторник — как меня заверили, она хотела бы увидеть “Панурга”, поэтому я распорядился, чтобы в сегодняшних газетах дали анонс, что “Армида” будет в воскресенье, а во вторник “Панург”» [6, 38].

В заключение обзора, свидетельствующего о значимости вклада Гретри в историю французского балета, необходимо упомянуть оперу (орéга) «Амфитрион». Она была представлена перед королевской четой в Версале 15 марта 1786 года, а на сцене парижской Королевской академии музыки два года спустя, 15 июля 1788 года, уже после королевского запрета о постановке на сцене Оперы произведений из репертуара театра Французской комедии (Comédie française). Авторитет и композитора,

и либретиста, Мишеля-Жана Седена, позволил обойти запрет, но не помог преодолеть неприятие переделок великих Плавта и Мольера для музыкальной сцены. Публика встретила «Амфитриона» Седена прохладно, хотя музыка Гретри была хороша. Зрители горячо аплодировали отдельным сценам и номерам, в особенности балетам в постановке Максимилиана Гарделя и в исполнении звезд Королевской академии музыки, «господ Гарделя-младшего, Вестриса, Нивелона, Лорана и Лабори, а также мадемуазелей Периньон, Кулон, Элисберг, Милье и Трош» [18, 863]. Как отмечает Фетис, из всех дивертисментов придворным кругам в Версале понравился лишь «Зефир и его свита», где заглавную роль исполнял Мари Жан Огюст Вестрис [7, IV].

К сожалению, в истории закрепилось предвзятое мнение об «Амфитрионе», связанное с эпиграммой в «Литературной переписке» на премьеру оперы в придворном театре, когда она была «возмутительно освистана»:

Вот новый Амфитрион, наконец, появился
Поэту Академия¹² раскрывает объятья:
Верно, Седен должен быть принят,
Если Мольера никто не избрал [5, 365].

Однако публика Королевской академии музыки отозвалась об опере иначе. На следующий день после премьеры, 16 июля 1788 года «Парижская хроника» свидетельствовала:

...Думается, что это Произведение способно подтвердить репутацию композитора. <...> Сцена с Фонарем, первая между Меркурием и Софи, квартет во втором акте между Юпитером, Алкменой, Софи и Бромией, и, наконец, сцена Меркурия и Амфитриона в третьем акте были горячо аплодированы, а последняя всем очень понравилась.

¹² Имеется в виду Французская академия (Académie française) – научное учреждение, основанное при покровительстве кардинала Ришелье в 1635 году с целью изучения французского языка и литературы.

<...> Балеты в постановке Гарделя, и если назвать главных исполнителей, которые танцевали, то этого достаточно, чтобы им бурно аплодировали [18, 263].

Плодотворное сотрудничество прославленного композитора, выдающегося балетмейстера и блистательных танцоров подарило взыскательным парижанам много прекрасных минут, а они платили им искренней любовью и овациями. Пантомима и жизнерадостный танец, как и стремился Гретри, стали играть важную роль в оперном спектакле на сцене Королевской академии музыки.

Список источников

1. *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. / Пер. под ред. Э. Гуревич, под общ. ред. И.К. Луппола. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5. С. 83–182.
2. *Сафонова А.А.* Андре Гретри и реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века // Моцарт в пространстве и времени: сборник статей по материалам научной конференции, Москва, 10–11 ноября 2016 года / Редактор-составитель: С.Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. С. 234–245.
3. *Сафонова А.А.* Музыкальная комедия Андре Гретри на сцене Королевской академии музыки // Опера в музыкальном театре: история и современность: сборник статей по материалам Четвертой Международной научной конференции, Москва, 11–15 ноября 2019 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 257–267.
4. Correspondance littéraire, philosophique et critique / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister / revue sur les textes originaux par Maurice Tourneux. 1877–1882. Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs, 1880. V. XIII.
5. Correspondance littéraire, philosophique et critique / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux. 1877–1882. Т. XIV. Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs 6, Rue des Saints-Pères, 6, 1880.
6. *Dauvergne A.* Correspondance avec Denis Papillon de la Ferté conservée aux Archives nationales. 1780-1782; 1785-1790 [Electronic source] // Bru Zane

Madiabase: Centre de Musique romantique français / Présentée par Benoit Dratwicky. Paris: Bru Zane Madiabase, 2019. URL: <http://www.bruzanemedia-base.com/fre/Personnes/DAUVERGNEAntoine> (дата обращения: 15.02.2023).

7. *Fétis E.* Amphitryon // Colléction complète des Œuvres de Grétry: XXXIII^{ième} Livraison: Amphitryon: opéra en trois actes / Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel. Pp. III–VII.

8. *Fétis E.* [Préface] // Colléction complète des Œuvres de Grétry: XXII^{ième} Livraison: La Caravane du Caire: opéra-ballet en trois actes / Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel. Pp. III–VII.

9. *Grétry A.-E.-M.* Mémoires ou Essais sur la musique: in 3 vol. / par Grétry / Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees. Bruxelles: Aug. Wahlen lib.-imp. de la Cour, 1829. V. 1.

10. *Jardin E.* La Caravane du Caire in the 19th century // Livre-disque André-Modeste Grétry. Bruxelles: Ricercar, 2014. Pp. 26–29.

11. *Lourdet de Santerre J.–B.* La Double épreuve, ou Colinette à la Cour, comédie lyrique en 3 actes... / Paroles de Lourdet de Santerre, musique de Grétry. Paris: De l'Imprimerie de P. de Lormel, 1782.

12. *Lutsker P.V.* Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno: the Original Score Examined. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 104–122. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122 (дата обращения: 20.01.2023).

13. Personnages dansants // Colléction complète des Œuvres de Grétry: XI^{ième} Livraison: L'Embarras des richesses: comédie lyrique en trois actes / Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel. P. VI.

14. Spectacles: Académie Royale de Musique // Journal de Paris. 1782. Mercredi 27 Novembre 1782. N^o 331. Pp. 1344–1345.

15. Spectacles: Académie Royale de Musique // Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1784. Jeudi 15 Janvier 1784. N^o 15. Pp. 71.

16. Spectacles: Académie Royale de Musique // Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1784. Vendredi 16 Janvier 1784. N^o 16. Pp. 74–76.

17. Spectacles: Académie Royale de Musique // Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1785. Mercredi 26 Janvier 1785. N^o 26. Pp. 105–76.

18. Spectacles: Académie Royale de Musique // Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1788. Mercredi 16 Juillet 1788. N^o 198. Pp. 861–863.

19. Spectacles: Académie Royale de Musique // Mercure de France: dédié au Roi, par une société de gens de Lettres. Paris: [unknown publisher], 1784. 31 Janvier 1784. N^o 5. Pp. 228–233.

20. Spectacles: Académie Royale de Musique // Mercure de France: dédié au Roi, par une société de gens de Lettres. Paris: [unknown publisher], 1784. 7 Fe-vrier 1784. N^o 6. Pp. 32–42.

21. Spectacles: Opéra // Journal de Paris. Paris: Quillau, 1782. Mercredi 2 Janvier 1782. № 2. Pp. 5–8.

22. *Wilder V.* [Préface] // Collection complète des Œuvres de Grétry: XI^{ème} Livraison: L'Embarras des richesses: comédie lyrique en trois actes / Edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Härtel. Pp. III–IV.

Сведения об авторе:

А.А. Сафонова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра Методологии исторического музыкознания, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

References

1. *Diderot D.* Besedy o “Pobochnom syne” [Conversations on “Natural Son”]. In: *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vol.], ed. and transl. by E. Gurevich, ed. by I.K. Luppola. Moscow; Leningrad: Academia, 1936, vol. 5, pp. 83–182. (In Rus.)

2. *Safonova A.A.* André Grétry i reforma frantsuzskogo muzykal'nogo teatra vtoroy poloviny XVIII veka [André Grétry and the Reform of French Musical Theater in The Second Half of The XVIII Century]. In: *Motsart v prostranstve i vremeni: sbornik statey po materialam nauchnoy konferentsii*, Moscow, 10–11 noyabrya 2016 goda [Mozart in Space and Time: Collection of Articles on the Materials of the Scientific Conference, Moscow, November 10–11, 2016], ed. by S.G. Muratalieva. Moscow: Scientific and publishing center “Moscow Conservatory”, 2019, pp. 234–245. (In Rus.)

3. *Safonova A.A.* Muzykal'naya komediya André Grétry na stsene Korolevskoy akademii muzyki [Musical Comedy by André Gretry on The Stage of The Royal Academy of Music]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': sbornik statey po materialam Chetvertoy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*, Moskva, 11–15 noyabrya 2019 goda [Opera in Musical Theater: History and Modernity: a Collection of Articles on the Materials of the Fourth International Scientific Conference, Moscow, November 11-15, 2019]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019, vol. 1, pp. 257–267. (In Rus.)

4. *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, revue sur les textes originaux par Maurice Tourneux, 1877–1882.* Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs, 1880, vol. XIII.

5. Correspondance littéraire, philosophique et critique / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux. 1877–1882. T. XIV. Paris: Garnier frères, Libraires-Éditeurs 6, Rue des Saints-Pères, 6, 1880.
6. *Dauvergne A.* Correspondance avec Denis Papillon de la Ferté conservée aux Archives nationales. 1780-1782; 1785-1790 [Electronic resource]. In: Bru Zane Madiabase: Centre de Musique romantique français, présentée par Benoit Dratwicki. Paris: Bru Zane Madiabase, 2019. Available at: <http://www.bruzane-mediabase.com/fre/Personnes/DAUVERGNEAntoine> (accessed: 15.02.2023).
7. *Fétis E.* Amphitryon. In: Colléction complète des Œuvres de Grétry: XXXIII^{ème} Livraison: Amphitryon: opéra en trois actes, edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Hærtel, pp. III–VII.
8. *Fétis E.* [Préface]. In: Colléction complète des Œuvres de Grétry: XXII^{ème} Livraison: La Caravane du Caire: opéra-ballet en trois actes, edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Hærtel, pp. III–VII.
9. *Grétry A.-E.-M.* Mémoires ou Essais sur la musique: in 3 vol, par Grétry, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees. Bruxelles: Aug. Wahlen lib.-imp. de la Cour, 1829, vol. 1.
10. *Jardin E.* La Caravane du Caire in the 19th century. In: *livre-disque André-Modeste Grétry*. Bruxelles: Ricercar, 2014, pp. 26–29.
11. *Lourdet de Santerre J.-B.* La Double épreuve, ou Colinette à la Cour, comédie lyrique en 3 actes..., paroles de Lourdet de Santerre, musique de Grétry. Paris: De l'Imprimerie de P. de Lormel, 1782.
12. *Lutsker P.V.* Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno: the Original Score Examined. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 104–122. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122 (дата обращения: 20.01.2023).
13. Personnages dansants. In: Colléction complète des Œuvres de Grétry: XI^{ème} Livraison: L'Embarras des richesses: comédie lyrique en trois actes, edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Hærtel, p. VI.
14. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1782, Mercredi 27 Novembre 1782, N^o 331, pp. 1344–1345.
15. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1784, Jeudi 15 Janvier 1784, N^o 15, pp. 71.
16. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1784, Vendredi 16 Janvier 1784, N^o 16, pp. 74–76.
17. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1785, Mercredi 26 Janvier 1785, N^o 26, pp. 105–76.
18. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Journal de Paris. Paris: Quil-lau, 1788, Mercredi 16 Juillet 1788, N^o 198, pp. 861–863.

19. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Mercure de France: dédié au Roi, par une société de gens de Lettres. Paris: [unknown publisher], 1784, 31 Janvier 1784, N^o 5, pp. 228–233.

20. Spectacles: Académie Royale de Musique. In: Mercure de France: dédié au Roi, par une société de gens de Lettres. Paris: [unknown publisher], 1784, 7 Fevrier 1784, N^o 6, pp. 32–42.

21. Spectacles: Opéra. In: *Journal de Paris*. Paris: Quillau, 1782, Mercredi 2 Janvier 1782, N^o 2, pp. 5–8.

22. *Wilder V.* [Préface]. In: Colléction complète des Œuvres de Grétry: XI^{ième} Livraison: L'Embarras des richesses: comédie lyrique en trois actes, edition publiée par le Gouvernement belge. Leipzig; Bruxelles: Breitkopf & Hærtel, pp. III–IV.

Information about the author:

Alexandra A. Safonova — Cand.Sci. (Arts), Senior Researcher,
Research Centre of Methodological Studies in Historical Musicology,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Статья поступила в редакцию 24.04.2023;
одобрена после рецензирования 11.06.2023;
принята к публикации 18.06.2023.

The article was submitted 24.04.2023;
approved after reviewing 11.06.2023;
accepted for publication 18.06.2023.





Музыкальный театр: вопросы истории

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-028-046



БАЛЕТ В ТЕАТРАХ КНЯЗЕЙ РАДЗИВИЛЛОВ В XVIII СТОЛЕТИИ

Анастасия Юрьевна Патошина

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия, patoshina.au@yandex.ru,
<https://orcid.org/0009-0000-5760-8867>



Аннотация. Появление первых балетных постановок и зарождение профессионального образования для танцовщиков на территории Беларуси в XVIII столетии связано с деятельностью театров магнатов — богатейших представителей высшей знати Великого княжества Литовского, Русского и Жмудского (ВКЛ), в которое входили современные белорусские земли. На сценах, снабженных сложными механизмами и декорациями для создания разнообразных звуковых и визуальных эффектов, работали ведущие балетмейстеры и танцовщики своего времени. Наиболее долговечной и масштабной стала деятельность частных театров, созданных и функционировавших на средства «некоронованных королей» ВКЛ князей Радзивиллов. Представители этой семьи проявляли искренний интерес к искусству и сделали свои дворы средоточием культурной жизни и художественного образования своего времени. Для обучения искусству балета собственных детей, приближенных ко двору лиц и кадетов «Рыцарской академии», созданной Радзивиллами по образцу

саксонского учебного заведения для военных, князя приглашали работать известных профессиональных танцовщиков из Франции и итальянских королевств. Для формирования постоянно действующих танцевальных трупп при своих театрах в Слуцке и Несвиже Радзивиллы открыли балетные школы. Расцвет балетного искусства на театральных сценах Радзивиллов относится к 1777–1790 годам. В этот период вместе с хореографами из европейских стран постановкой балетных дивертисментов и интермедий начал заниматься белорусский танцовщик Антоний Лойко. Ученик реформатора балетного искусства Жана-Жоржа Новерра Франческо Каселли поставил несколько балетных спектаклей с развернутым драматическим сюжетом, одним из которых стал «Орфей в аду» на музыку немецкого композитора и руководителя несвижской капеллы Яна Давида Голанда. Деятельность театров Радзивиллов в XVIII столетии имела важное значение для развития танцевального искусства и образования для людей разного социального положения. Благодаря личному участию в спектаклях не только представители шляхты, но и крестьяне, мещане и солдаты приобщались к классической европейской музыке и балету. Дети, успешно закончившие обучение в школах у ведущих европейских балетмейстеров, приобретали профессию, которая позволяла им впоследствии работать в разных театрах и обеспечивать себе безбедное существование.

Ключевые слова: балет в Беларуси, князя Радзивиллы, Антоний Лойко, Франческо Каселли, Ян Давид Голанд

Для цитирования: Патошина А.Ю. Балет в театрах князей Радзивиллов в XVIII столетии [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 28–46.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-028-046



History of Musical Theater

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-028-046



BALLET IN THE THEATERS OF THE RADZIWIŁŁ PRINCES IN THE 18TH CENTURY

Anastasia Yu. Patoshina

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia, patoshina.au@yandex.ru,
<https://orcid.org/0009-0000-5760-8867>

Abstract. The appearance of the first ballet productions and the emergence of professional education for dancers on the territory of Belarus in the 18th century is associated with the activities of the theaters of the magnates — the wealthiest representatives of the highest nobility of the Grand Duchy of Lithuania, Russia and Zhmud, which included present-day Belarusian lands. The theater stages, equipped with complex mechanisms and decorations for creating a variety of sound and visual effects, were where the leading choreographers and dancers of their time worked. The most durable and large-scale activities were those of private theaters created and functioning at the expense of the ‘uncrowned kings’ of the Grand Duchy of Lithuania, the princes Radziwiłłs. The representatives of this family demonstrated sincere interest in art and made their courtyards the center of cultural life and artistic education of their time. To teach the art of the ballet to their own children, people close to the court and cadets of the ‘Knight’s Academy’ created by the Radziwiłłs based on the model of the Saxon educational institution for the military, the princes invited famous professional dancers from France and the Italian kingdoms to work. In order to form permanent dance troupes at their theaters in Slutsk and Niasviž, the Radziwiłłs established ballet schools. The heyday of the art of ballet on the theater stages belonging to the Radziwiłłs dates back to 1777–1790. During this period, along with choreographers from European countries, Belarusian dancer Antony Loiko began engaging himself in productions of ballet divertissements and interludes. Student of ballet reformer Jean-

Georges Noverre, Francesco Caselli staged several ballet performances with detailed dramatic plots, one of which was *Orfeusz w piekle* (*Orpheus in Hell*) to the music of the German composer and leader of the Niasviž Chapel, Jan Dawid Holland. The activities of the theaters belonging to the Radziwiłłs in the 18th century were of great significance for the development of the art of dance, as well as education for people of different social strata. Because of the latter's personal participation in performances, not only representatives of the nobility, but also peasants, bourgeois and soldiers were introduced to classical European music and ballet. Children who successfully completed their studies at schools with leading European choreographers acquired a profession that allowed them to later work in different theaters and provide themselves with a comfortable existence.

Keywords: ballet in Belarus, the Radziwiłł princes, Antony Loiko, Francesco Caselli, Jan Dawid Holland

For citation: *Patoshina A.Yu.* Ballet in the Theaters of the Radziwiłł Princes in the 18th Century [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 28–46.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-028-046

Появление первых балетных постановок и зарождение профессионального образования для танцовщиков в Беларуси относится ко второй половине XVIII столетия. Как и в Европе, на территории Великого княжества Литовского (сокращенно именуемого ВКЛ), в которую входили современные белорусские земли, балет изначально был искусством и развлечением, возникшим в среде представителей высшего сословия.

Шляхта и магнаты создали свою культуру, отличающую их жизнь от крестьян, ремесленников и мещан. На обустройство их быта и развлечения оказали влияние многие факторы: активная роль в политике, развитые международные культурные контакты, военная деятельность. В шляхетской среде чрезвычайно ценилось образование, наиболее

состоятельные родители на несколько лет отправляли сыновей для обучения в европейские университеты.

Как публичная, так и частная жизнь аристократии была насыщена театральностью. Она реализовалась в разнообразных зрелищах, которыми оказалась так богата культура XVIII столетия. Это были государственные и церковные церемонии, охота, пиры, многочисленные праздники с каруселями, фейерверками и маскарадами. Как отмечает Дариуш Косинский, «магнаты и шляхта, действуя в реальности, которая и создавалась как зрелище, выработали сложный поведенческий и церемониальный код, ставший своеобразным сертификатом статуса» [3, 152].

Каждому дворянину с детства прививали определенные правила поведения в обществе. В частности, он должен был уметь вежливо и правильно говорить, изящно двигаться и жестикулировать, вести себя в различных ситуациях соответственно своему социальному статусу и иерархическому положению внутри собственной семьи. Представители высшего сословия обучались навыкам публичных выступлений в качестве ораторов и танцоров. Большую роль в этом процессе сыграли иезуитские школы и коллегии, которые начали действовать на территории ВКЛ с 1569 года. В XVIII столетии образование в учебных заведениях иезуитов претерпело значительные изменения. Учебные программы были пересмотрены в сторону увеличения количества дисциплин и их приближения к реальным потребностям общества того времени. Воспитанники стали изучать математику, историю, географию, современные иностранные языки.

Ученики иезуитских школ и коллегии обязательно участвовали в спектаклях в честь начала и окончания учебного года (1 сентября и 30 июля), а также на церемониях вручения призов лучшим ученикам. Подобные театральные-музыкальные представления включали в себя декламацию, сольные, хоровые и балетные номера. На занятиях по танцу

ученики осваивали различные виды балетных шагов и прыжков, преподаватели ставили с ними балетные спектакли, вошедшие в моду благодаря французскому королю Людовику XIV. Балет использовался, в частности, и как способ публичной демонстрации познаний учащихся в латыни, когда «участники, танцуя, составляли латинские фразы из отдельных букв, начертанных на их щитах» [4, 192].

Знакомство с образцами французского и итальянского профессионального танцевального искусства происходило благодаря тому, что они имели возможность посещать представления лучших театральных трупп при королевских дворах в Варшаве, Вильно, Париже, Вене, Дрездене и итальянских городах. Французская балетная школа того времени была основана на тесной взаимосвязи пластики танцовщиков, пантомимы и музыки, сопровождавшей танец. Итальянские танцовщики во главу угла ставили виртуозность исполнения разнообразных вращений и прыжков.

Значительное влияние на развитие театра, музыки и балета в ВКЛ оказал двор королей саксонской династии Августа II Сильного и его сына Августа III, правивших Речью Посполитой в 1697–1704 и 1709–1763 годах.

Во второй половине XVIII столетия в подражание королевским дворам белорусские магнаты в Несвиже, Слуцке, Слониме, Гродно и ряде других городов начали создавать собственные театры. Они стали одним из важных элементов светской жизни белорусской шляхты, служили для развлечения князей и их приближенных и, одновременно, были показателем богатства и статуса своих владельцев. Литературовед Адам Мальдис замечает: «Деньги, которые раньше тратились на дорогое заграничное вино и пышные украшения, теперь стали растрачиваться на придворные театры, живопись, скульптуру» [5]. Театры располагали богатыми декорациями, сложными машинами для создания разнообразных сценических эффектов — звуков бури и грома, света молнии, движения морских

волн. Труппу составляли профессиональные певцы, танцоры и музыканты.

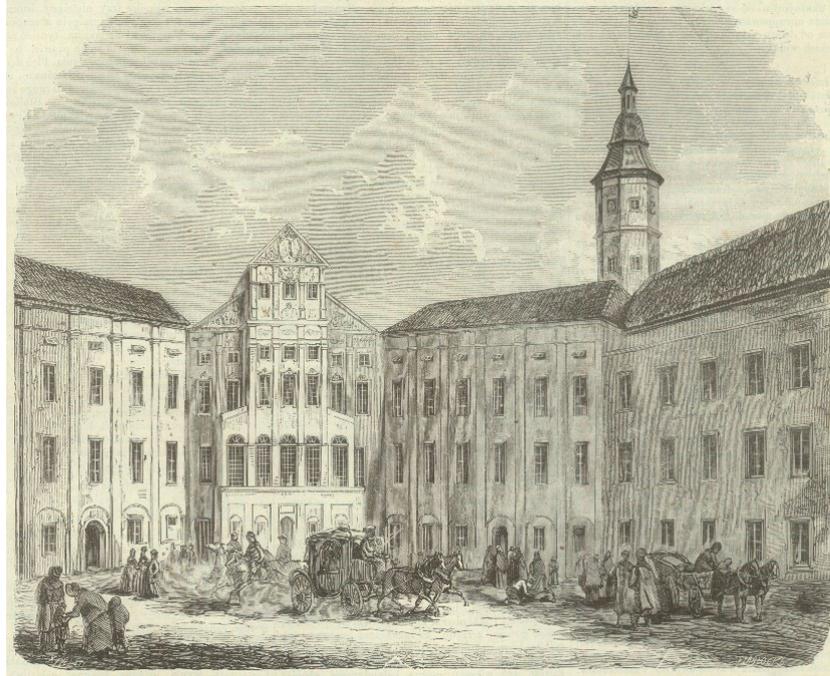


Иллюстрация 1. Несвижский замок¹

Наиболее долговечными, масштабными и прошедшими в своем развитии путь от создания любительских спектаклей до профессиональных постановок были театры, принадлежавшие князьям Радзивилл — богатейшим магнатам, «некоронованным королям» Великого княжества Литовского. Члены этой семьи с XVI столетия занимали самые высокие придворные и государственные должности. «Для поддержания высокой социально-политической позиции рода Радзивиллов чрезвычайно важно было пропагандировать его величие и силу. Эту функцию часто выполняло искусство»², — пишет польский музыковед Ирена Беньковска [8, 172]. В то же время необходимо отметить, что Радзивиллы проявляли

¹ Источник иллюстрации:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Niaśviž%2C_Radzivił%2C_Dvo_r._Niasviž%2C_Radzivił%2C_Dvor_%28V._Dmachoŭski%2C_1869%29.jpg (дата обращения: 12.02.2023).

² Здесь и далее перевод с польского автора статьи.

искренний интерес к живописи, архитектуре, музыкальному, драматическому и хореографическому искусству, сделав свои дворы средоточием культурной жизни и художественного образования. Театральные постановки осуществлялись во дворцах Радзивиллов в городах Несвиж и Слуцк, а также в отдельных принадлежащих им поместьях, таких как Альба, Олыка, Жолква, Бяла-Подляска.



Иллюстрация 2.

Кароль Станислав Радзивилл

Предпосылки возникновения театра семьи Радзивиллов связаны с деятельностью князя Кароля Станислава Радзивилла (1669–1719, см. иллюстрацию 2³). С юности он интересовался музыкой и театральным искусством, чему поспособствовало трехлетнее путешествие по европейским странам, которое он совершил в молодости. В дневниковых записях 1684–1687 годов князь писал о своих впечатлениях от хоровой и органной музыки в церквях Тридента и Падуи и от оперных спектаклей в Версале [8].

Вернувшись домой, Кароль Станислав нанял два инструментальных ансамбля: войсковую (гарнизонную) и янычарскую («турецкую») капеллу и певцов, французского танцовщика Маре. Инструменталисты и певцы князя демонстрировали свое мастерство не только перед ним самим, членами его семьи и приближенными, но и перед коронованными особами. Капелла неоднократно выступала перед королем Речи Посполитой Августом II Сильным. В 1711 году Кароль Станислав принимал в своем дворце в Варшаве русского царя Петра I с супругой. В программу визита

³ Источник иллюстрации:

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Karal Stani%C5%82aw Radziwi%C5%82.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Karal_Stani%C5%82aw_Radziwi%C5%82.jpg) (дата обращения: 12.02.2023).

были включены обед и танцы в сопровождении инструментального ансамбля.

Дворы сыновей князя — Михаила Казимира Радзивилла по прозвищу «Рыбонька» (1702–1762, см. иллюстрацию 3) в Несвиже и Иеронима Флориана Радзивилла (1715–1760) в Слуцке — стали средоточием разных видов музыкального и театрального искусства. Оба брата постепенно увеличивали количество исполнителей в своих капеллах — от 67 артистов в 1730-х годах до 20–40 человек в 1750–1760-х. Среди инструменталистов и вокалистов были представители разных национальностей: французы, чехи, немцы, австрийцы и итальянцы, а также местные музыканты.



Иллюстрация 3.
Михаил Казимир
Радзивилл «Рыбонька»⁴



Иллюстрация 4.
Франтишка Уршуля
Радзивилл⁵

⁴ Источник иллюстрации:
<https://ru.pinterest.com/pin/17021762--752734525232006705/> (дата обращения: 12.02.2023).

⁵ Источник иллюстрации:
<https://planetabelarus.ru/publications/13-fevralya-ursula-urshulya-radzivil/> (дата обращения: 12.02.2023).

Начиная с 1740-х годов Михаил Казимир Радзивилл стал приглашать в Несвиж иностранных балетмейстеров, которые по условиям контрактов должны были обучать искусству танца детей князя, а также лиц из его окружения. Именно они поначалу исполняли балетные номера в несвижских придворных спектаклях.

Большую роль в развитии театра сыграла литературная деятельность супруги Михаила Казимира Франтишки Уршули Радзивилл (1705–1753, см. иллюстрацию 4). Она переводила на польский язык комедии Жана Батиста Мольера, а также писала собственные сочинения, в постановки которых включала балетные номера.

Синтетическим характером представлений в то время отличались карусели — театрализованные конноспортивные состязания, в которых всадники были одеты в костюмы исторических лиц разных эпох и мифологических персонажей. Карусели сопровождалась музыкой, выездом украшенных триумфальных колесниц и завершались балами и фейерверками. Комедия «Утешение после беспокойства», одна из написанных и поставленных под руководством Франтишки Уршули в 1750 году, включала в себя драматическое действие, песенные номера, карусель и балетные выходы. После ее смерти в 1753 году репертуар стал пополняться новыми произведениями, и постановки несвижского театра (см. иллюстрацию 5⁶) стали приобретать более профессиональный характер.



Иллюстрация 5.
Макет придворного театра
в Несвиже

⁶ Источник иллюстрации: <https://golos-publiki.ru/couloir/nesvizh-theater/> (дата обращения: 12.02.2023).



Иллюстрация 6.
Иероним Флориан Радзивилл

Двор младшего брата Михаила Казимира князя Иеронима Флориана Радзивилла (см. иллюстрацию 6⁷) находился в Слуцке. Годы его правления были временем экономического и культурного расцвета этого крупного города, насчитывавшего в тот период около 8000 человек населения. При дворе Иеронима Флориана действовали придворный инструментальный ансамбль, янычарский оркестр, певческий ансамбль и балетная труппа, а также театр марионеток и театр теней.

Здание слуцкого театра (Комедихауз), возведенное в 1753 году, представляло собой одноэтажное деревянное строение с пристройками, которые использовались в качестве жилья для музыкантов, певцов и танцоров. В помещении «потолок был обшит полотном и раскрашен, роспись украшала дверь и рамы. На стенах зрительного зала висели зеркала, освещался зал девятью стеклянными люстрами. Для простых зрителей имелись обитые цветным сукном скамьи, а для знатных — специальные ложи, украшенные галунами, бахромой и тесьмой» [7]. Интересен факт, что билеты на ряд спектаклей слуцкого театра были доступны для широкой публики.

Репертуар театра Флориана Радзивилла включал в себя комедии дель арте, которые исполнялись на итальянском и немецком языках, оперные постановки и одноактные балеты. К сожалению, до наших дней не сохранились рукописи нот, которые использовались в балетных поста-

⁷ Источник иллюстрации: <https://warspot.ru/4731-militsiya-radzivillov-v-xviii-veke> (дата обращения: 12.02.2023).

новках слущкого театра. Это касается не только балетной музыки. В целом при реконструкции музыкального репертуара исследователи вынуждены пользоваться косвенными источниками — мемуарами, письмами, информацией из расходно-приходных книг. Известно, что в театре Иеронима Флориана Радзивилла были постановлены две оперы: «Меропа» на музыку Джеминиано Джакомелли (либретто Апостоло Дзено) и «История Тамерлана» композитора Джузеппе Торти по мотивам трактата «История Византии», созданного в XV столетии греческим ученым Майклом Дука. Ирене Беньковске удалось установить, что среди инструментальных сочинений, звучавших при дворе Иеронима Флориана, «преобладали произведения Карла Генриха и Иоганна Готлиба Граунов, Георга Кристофа Вагензайля и музыкантов, работавших при дворе Радзивиллов (Андреаса Ваплера, Йозефа Кохаута, Йоханнеса Баттисты Хоха Брюкера и Георга Ноэлли)» [9, 247].

В 1756 году Иероним Флориан Радзивилл организовал балетную школу для профессионального обучения детей мещан и обедневших дворян, которую возглавил итальянский танцовщик Антонио Путтини. Поначалу в школе обучалось 14 мальчиков и девочек 8–10 лет, позже их число увеличилось до 30. Среди первых учащихся балетной школы были трое темнокожих детей (два мальчика и девочка). Уже через год эта балетная труппа выехала на первые гастроли.

Известно, что девушек из княжеской балетной школы помимо танцев обучали игре на музыкальном инструменте. Для этой цели «в 1759 году у иезуитов за небольшую сумму был куплен клавикорд... Он был очень красив — покрыт лаком синего цвета с золотым цветочным орнаментом» [9, 244–245]. Помимо учителей «к “детям балетным” были приставлены гувернер, экономка, портной и сапожник с учениками, три девушки-служанки и слуга» [1]. Судить о постановках балетной школы

можно только по сохранившимся названиям костюмов: «Балет с Арлекином», «Турецкий балет», «Венгерский балет». После смерти Иеронима Флориана в 1760 году артисты балета перешли работать в несвижский театр его брата.

В Слуцке и Несвиже работал выдающийся французский танцовщик Луи Дюпре. В 1758 году он, занимаясь танцами с придворными и детьми Михаила Казимира «Рыбоньки», параллельно стал преподавателем организованной князем балетной школы, учащиеся которой впоследствии становились профессиональными артистами. Дюпре ставил сцены с пастухами и пастушками, номера, основанные на стилизации танцев разных народов или представителей какой-либо профессии, а также аллегорические и мифологические сцены.

В 1740-х годах в Несвиже и Слуцке князьями Раздивиллами были организованы кадетские корпуса по образцу учебных заведений Саксонии. В них дети шляхты осваивали военное дело, гуманитарные и точные науки. Путтини и Дюпре обучали воспитанников танцам, что было обязательной частью их образования. Благодаря этим занятиям кадеты становились постоянными участниками балетных постановок в театрах князей. Во второй половине 1750-х годов спектакли в театрах Радзивиллов включали не только сольные выступления танцоров и дуэты, но и сцены, в которых участвовали все артисты.

Помимо педагогической деятельности, балетмейстеры должны были осуществлять хореографические постановки в театре, заниматься организацией проведения балов и маскарадов, совместно с портными и декораторами решать вопросы оформления спектаклей.

От своего отца и дяди страсть к музыкальному театру унаследовал и следующий представитель рода Кароль Станислав Радзивилл (1734–1790), прозванный «Пане Коханку» (см. иллюстрацию 7⁸). При его дворе с 1762 по 1790 год (с перерывом в 1764–1777 годах, когда князь был вынужден жить в эмиграции) работал большой штат инструменталистов, вокалистов и танцоров.



Иллюстрация 7.
Кароль Станислав Радзивилл
«Пане Коханку»

Расцвет балетного искусства в Несвижском театре относится к 1777–1790 годам. Кроме французского хореографа Жака Оливье и итальянца Гаэтано Петинетти при «Пане Коханку» постановкой балетных номеров начал заниматься белорусский танцовщик Антоний Лойко. В 1782 году в Несвиж был приглашен балетмейстер Франческо Каселли, до этого сотрудничавший со знаменитым французским реформатором балетного искусства Жаном-Жоржем Новерром. Каселли поставил в театре несколько «действенных» балетов с развернутым драматическим сюжетом.

В репертуаре несвижского театра того периода были балеты «Рустико», «Орфей в аду», «Дон Жуан», «Турецкий балет». В 1784 году, в честь приезда в Несвиж короля Речи Посполитой Станислава II Августа Понятовского в театре дали представление балета «Пигмалион», который «сделал большую приятность присутствующим и по их желанию трижды повторялся» [6].

⁸ Источник иллюстрации:

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Karal Stanisław Radziwiłł Panie Kochanku . Karal Stanisław Radziwiłł Panie Kochanku \(K. Aleksandrovič, 1786\).jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Karal_Stani%C5%82aw_Radziwi%C5%82_Panie_Kachanku_.Karal%20Stanis%C5%82aw_Radziwi%C5%82_Panie_Kachanku_(K._Aleksandrovi%C4%87,_1786).jpg) (дата обращения: 12.02.2023).

Последним балетмейстером Несвижского театра Радзивиллов стал ученик Новерра чех Франтишек Шлянцовский. К периоду его работы относятся сохранившиеся в нотных архивах Радзивиллов образцы танцевальной музыки — «менуэты, полонезы, англезы, контрдансы, вальсы, кадрили и несколько “польских танцев”» [2, 87].

Племянник и наследник Кароля Станислава Доминик Иероним Радзивилл (1786–1813) не разделял увлечения театром своих старших родственников. Не желая нести дополнительные расходы, он упразднил и театральные труппы, и оркестры Несвижа. Во время войны 1812 года Доминик Иероним по политическим мотивам пошел служить в армию Наполеона, в 1813 году в возрасте 27 лет скончался после тяжелого ранения.

После нескольких десятилетий запустения в 1875 году Несвижский замок начали восстанавливать его новые хозяева — генерал прусской армии Антоний Вильгельм Радзивилл (1833–1904) и его супруга Мария Доротея Элизабет де Кастеллян-Радзивилл (1840–1915). Их усилиями в замок были возвращены некоторые предметы интерьера, возобновились приемы и светская жизнь. В Несвиж для выступлений стали приглашать различные театральные труппы, однако о возрождении собственного театра речь больше никогда не заходила.

Поскольку род Радзивиллов принадлежал к высшей и богатейшей европейской аристократии, побудительным мотивом в создании своих театров, а позднее и балетных школ в XVIII столетии было своеобразное соревнование с королевскими дворами Европы. Не случайно так много сил и средств тратилось на привлечение именитых балетмейстеров, музыкантов и композиторов.

Менталитет Радзивиллов, как и других представителей высшего общества их времени, не определялся принадлежностью к определенной национальности в современном понимании этого слова. Представители

рода прекрасно владели несколькими европейскими языками, древнегреческим, латынью, в быту разговаривали на польском и старобелорусском (последний был наделен статусом государственного языка). Вместе с тем можно без сомнения говорить, что государственная деятельность многих поколений Радзивиллов была направлена на развитие и, насколько это было возможно, сохранение независимости Великого княжества Литовского, которому они верно служили на военном, светском и духовном поприщах.

Несмотря на узко-сословный характер балетного искусства, театральная деятельность Радзивиллов имела важное просветительское и образовательное значение для разных слоев общества. В балетных школах детей мещан, крестьян и обедневших дворян обучали искусству танца, музыке, давали им элементарные знания в области гуманитарных наук. Дети, получившие возможность обучаться у лучших профессиональных танцовщиков и балетмейстеров своего времени, приобретали профессию, которая позволяла им в дальнейшем находить работу в различных театрах и обеспечивать себе безбедное существование.

Судя по названиям, балеты в театрах Радзивиллов могли принадлежать к разным жанрам — от дивертисмента до действенного балета. Но судить об этом сложно, так как ни сценарии, ни запись музыки не сохранились. В любом случае и князья, и работавшие у них балетмейстеры ориентировались на новейшие тенденции в развитии балетного искусства.

Театр в Несвиже заслуженно считался одним из лучших профессиональных коллективов XVIII столетия на всей территории Великого княжества Литовского и Речи Посполитой в целом. В настоящее время в отреставрированном Национальном историко-культурном музее-заповеднике в городе Несвиж, включенном в список международного наследия

ЮНЕСКО, продолжают традиции показа балетных спектаклей (см. иллюстрацию 8).



Иллюстрация 8. Современный балетный спектакль
во дворе Несвижского замка⁹

Проект «Вечера Большого театра в замке Радзивиллов» был создан по инициативе белорусского Большого театра в 2010 году и стал важным событием в музыкальной и театральной культуре Беларуси.

Список источников

1. Грицкевич А.П. Древний город на Случи [Электронный ресурс] // Наследие случского края. URL: <https://nasledie-sluck.by/ru/sluchina/114/221/> (дата обращения: (дата обращения: 12.02.2023)).
2. Клецкіна В. Е ў рапейскія балетмайстры ў тэатрах Раздзівілаў XVIII ст.: на падставе архіўных дакумантаў // Роднае слова: Штомесячны навуковы і метадычны часопіс. 2013. № 9. С. 85–87.

⁹ Источник иллюстрации: <https://1prof.by/news/stil-zhizni/kakie-kulturnye-meropriyatie-pomimo-nochi-muzeev-2022-prigotovil-minsk-i-regiony-v-predstoyashhie-vyhodnye-spojler-muzejnaya-afisha-tozhe-zdes/> (дата обращения: 12.02.2023).

3. Косинский Д. Польский театр. Истории. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
4. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Планета музыки, 2021.
5. Мальдзіс А. Шляхецкая культура Беларусі XVII–XIX ст. [Электронный ресурс] // Library. Белорусская цифровая библиотека. URL: https://library.by/portalus/modules/belarus/readme.php?subaction=showfull&id=1291898903&archive=1292000877&start_from=&ucat=& (дата обращения (дата обращения: 12.02.2023)).
6. Мальдзіс А. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзя [Электронный ресурс] // Беларуская палічка. Беларуская электронная бібліятэка. URL: https://knihi.com/Adam_Maldzis/Jak_zyli_nasy_prodk_i_u_XVIII_stahoddzi.html#chapter55 (дата обращения: 12.02.2023).
7. Ціткоўскі І. «Камедыхауз» (будынак тэатра) [Электронный ресурс] // Наследие служского края. URL: <http://nasledie-sluck.by/ru/sluchina/architecture/7495/> (дата обращения: 12.02.2023).
8. Bienkowska I. Mecenat muzyczny Radziwillow w XVIII wieku — od Karola Stanisława do Karola Stanisława «Panie Kochanku» Radziwilla // Rocznik lituanistyczny. 2015. No. 1. Pp. 171–183.
9. Bienkowska I. Musical Life in Slutsk during the Years 1733–1760 in the Light of Archive Materials // Interdisciplinary Studies in Musicology. 2012. No. 11. Pp. 235–247.

Сведения об авторе:

Патошина А.Ю. — кандидат педагогических наук, доцент кафедры хорового и сольного народного пения, декан факультета фольклорного искусства, Российская академия музыки имени Гнесиных

References

1. Griczkevich A.P. Drevnij gorod na Sluchi. [Ancient City on Sluch]. In: Nasledie sluzkogo kraja [The Legacy of the Slutsk Region]. Available at: <http://nasledie-sluck.by/ru/sluchina/114/221/> (accessed: 12.02.2023). (In Rus.)
2. Kleczkina V. E w rapejskija baletmajstery w tjeatrah Razdziwila w XVIII st.: na padstave arhiwnyh dakumentaw [European Choreographers in the Theaters of the Radziwills: Based on Archival Documents]. In: Rodnae slova. Shtomesyachny navukovy i metadychny chasopis [Native Word. Monthly Scientific and Methodical Journal], 2013, no. 9, pp. 85–87. (In Belarus.)

3. *Kosinskiy D.* Pol'skiy teatr. Istorii [Polish Theatre. Stories]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (In Rus.).
4. *Krasovskaya V.M.* Zapadnoevropejskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka [Western European Ballet Theatre. History essays. From the Origins to the Middle of the 18th Century]. Saint Petersburg: Planeta muzyki, 2021. (In Rus.)
5. *Mal'dzis A.* Shljaheckaja kul'tura Belarusi XVII–XIX st. [Gentry Culture of Belarus in the 17th–19th centuries]. In: Library. Belorusskaja cifrovaya biblioteka [Library. Belarusian Digital Library]. Available at: https://library.by/portalus/modules/belarus/readme.php?subaction=showfull&id=1291898903&archive=1292000877&start_from=&ucat=& (accessed: 12.02.2023). (In Belarus.)
6. *Mal'dzis A.* Jak zhyli nashy prodki w XVIII stogoddzja [How Our Ancestors Lived in the 18th Century]. In: Belaruskaja palichka. Belaruskaja jelektronnaja biblijatjeka [Belarusian Shelf. Belarusian Electronic Library]. Available at: https://knihi.com/Adam_Maldzis/Jak_zyli_nasy_prodki_u_XVIII_stahodzi.html#chapter55 (accessed: 12.02.2023). (In Belarus.)
7. *Czitkowski I.* «Kamedyhauz» (budynak tjeatra) [Comedyhouse (theater building)]. In: Nasledie sluczkiego kraja [The Legacy of the Slutsk Region]. Available at: <http://nasledie-sluck.by/ru/sluchina/architecture/7495/> (accessed: 12.02.2023). (In Belarus.)
8. *Bienkowska I.* Mecenat muzyczny Radziwillow w XVIII wieku – od Karola Stanislawa do Karola Stanislawa «Panie Kochanku» Radziwilla [Radziwills – Patrons of Music in the 18th Century – From Karol Stanislov to Karol Stanislaw 'Pane Kohanku' Radziwill]. In: Rocznik lituanistyczny [Lithuanian Yearbook], 2015, no. 1, pp. 171–183. (In Polish).
9. *Bienkowska I.* Musical Life in Slutsk during the Years 1733–1760 in the Light of Archive Materials. In: Interdisciplinary Studies in Musicology, 2012, no. 11, pp. 235–247. (In Polish).

Information about the author:

Anastasia Yu. Patoshina — Cand.Sci. (Pedagogy), Associate Professor, Choral and Solo Folk Singing Department, Dean of the Folklore Art Department, Gnesin Russian Academy of Music

Статья поступила в редакцию 25.04.2023;
одобрена после рецензирования 06.06.2023;
принята к публикации 13.06.2023.

The article was submitted 25.04.2023;
approved after reviewing 06.06.2023;
accepted for publication 13.06.2023.





Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-047-067



МОЖНО ЛИ СТАНЦЕВАТЬ ЖУРНАЛИСТИКУ? ИЗ ИСТОРИИ БРИТАНСКОГО БАЛЕТА XIX ВЕКА

Юлия Ивановна Агишева

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия, agisheva1@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0317-1270>



Аннотация. В 1898 году в лондонском театре Эмпайр был поставлен балет «Пресса». Хореограф-постановщик Кэтти Ланнер, композитор Леопольд Венцель и художник по костюмам К. Вильгельм предприняли нетривиальную попытку перенести журналистику в танцевальное пространство. Австрийская танцовщица, педагог и хореограф К. Ланнер вошла в историю балетного театра не только как первая женщина-хореограф, но и как создательница нового жанра — «зрелищного ревью». Ее спектакли нередко основывались на современных сюжетах. Помимо балета «Пресса» в творческом багаже Ланнер такие постановки, как «Парижская выставка», «Английский спорт» и другие. Музыкальный руководитель театра Эмпайр итальянский композитор Леопольд Венцель стал соавтором множества постановок Ланнер. Венцель — автор песен, произведений для оркестра, опер и музыки к балетам. Сценограф К. Виль-

гельм, дополнявший этот триумвират, один из самых успешных и плодотворных театральных художников того времени.

Информация о создателях и постановке балета «Пресса» практически отсутствует в научной литературе. В статье рассмотрены особенности сценографии и музыкального сопровождения, место и значение постановки в истории балетного театра Великобритании конца XIX века. Осуществлена попытка реконструкции ряда составляющих балета. Немаловажной представляется и обратная реакция — критические материалы самих «героев» балета на страницах британских газет 1898 года из архивных источников, редкие иллюстрации. Возможно ли рассказать о журналистике языком танца — один из главных вопросов, поднимаемых в статье.

Ключевые слова: британский балет, XIX век, театр Эмпайр, Кэтти Ланнер, Леопольд Венцель, К. Вильгельм, балет «Пресса»

Для цитирования: Агишева Ю.И. Можно ли станцевать журналистику? Из истории британского балета XIX века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 47–67.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-047-067



Musical Theater: Librettistics, Scenography and Directing

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-047-067



CAN JOURNALISM BE DANCED? FROM THE HISTORY OF 19TH CENTURY BRITISH BALLET

Yulia I. Agisheva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

agisheva1@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0317-1270>

Abstract. In 1898 the ballet titled *The Press* was staged at the Empire Theatre in London. Choreographer and producer Katti Lanner, composer Leopold Wenzel and costume designer C. Wilhelm made a nontrivial attempt to transfer the sphere of journalism into the space of dance. Austrian dancer, pedagogue and choreographer Katti Lanner went down in the history of ballet theatre not only as the first woman who made a career as a choreographer but as the inventor of a new genre — the ‘entertaining revue’. The choreographer’s productions were often based on modern plots. Besides the ballet *The Press*, Lanner’s artistic output included such ballets as *The Sports of England*, *The Paris Exhibition* and others. The music director of the Empire Theatre, Italian composer Leopold Wenzel was Lanner’s collaborator in a number of her productions. Wenzel was the composer of art songs, orchestral works, operas and music for ballet. Scenographer C. Wilhelm, who supplements this triumvirate, was one of the most successful and prolific theatre designers of that time.

At the same time, most information about the creators and the production of the ballet *The Press* is almost absent in academic scholarly literature. This article examines the features of scenography and music of the ballet, its place and role in the history of the ballet theatre of Great Britain in the 19th century. The attempt is made to reconstruct some of the elements of the ballet. Of no small importance is the inverse response – critical materials of the main “protagonists” of the ballet on the pages of British newspapers from 1898 from

archival sources, as well as rare pictures. The question of whether or not it is possible to recount about journalism in the language of dance is one of the most crucial questions raised in the article.

Keywords: British ballet, the 19th century, the Empire Theatre, Katti Lan-ner, Leopold Wenzel, C. Wilhelm, the Press ballet

For citation: *Agisheva Yu.I.* Can Journalism Be Danced? From the His-tory of 19th Century British Ballet [Electronic source]. In: *Sovremennye prob-lemu muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 47–67.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-047-067

В 2020 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина проходила выставка «Британский постер XIX–XX веков», на которой в числе экспонатов была представ-лена афиша балета «Пресса» (см. иллю-страцию 1). Из краткой аннотации следо-вало, что этот балет был поставлен в 1898 году в лондонском театре «Эмпайр». Как можно станцевать что-то на тему журнали-стики? Как был поставлен балет? Это лишь немногие вопросы, возникающие при взгляде на афишу. Мы предприняли по-пытку провести, своего рода, научно-журналистское расследование для поиска всей доступной информации, касающейся балета «Пресса».



Иллюстрация 1. Афиша балета «Пресса» [2, 146]

Что легло в основу материалов «дела»? Первое и очень ценное — это клави́р балета, который был опубликован в год премьеры¹. Второй пласт материалов — научная литература по теме. Особо выделим два важных источника: монографию британского историка балета Айвора Геста «Балет на Лестер-сквер: «Альгамбра» и «Эмпайр» 1860–1915» [4], а также исследование «Викторианство в зеркале мюзик-холла» российского театроведа Елены Хайченко [3]. Однако заметим, что в этих и других исследованиях нет сколько-нибудь подробного анализа балета «Пресса»: он лишь упоминается. Третий пласт материалов — это лондонские газеты. Было очень интересно узнать, как сами «герои» постановки отреагировали на этот спектакль. Мы обратились к архиву британской прессы² и сделали выборку материалов о балете за 1898 год. Некоторые тексты были проиллюстрированы рисунками и даже фотографиями танцовщиц в сценических костюмах.

Что представлял собой балетный театр Великобритании в конце XIX века? Классический балет в том значении, в котором мы понимаем его сегодня, находился в состоянии упадка, начавшегося еще в 1860-х годах. Это положение было обусловлено рядом причин. Среди них — отсутствие балетных школ и государственного финансирования (в отличие, например, от оперы, пользующейся такой поддержкой), уход со сцены звезд — Марии Тальони, Фанни Эльслер, Фанни Черрито и других, на смену которым никто не пришел.

Тем не менее балет не был отброшен на далекую периферию. Напротив! Балет переживал небывалый период расцвета, переместившись в специфическую сферу английского театрального искусства,

¹ Электронная версия клави́ра: <https://archive.org/details/pressballetinoneoowenz> (дата обращения: 11.12.2022).

² The British Newspaper Archive [Electronic Resource]. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/> (дата обращения: 1.02.2023).

которая обозначается термином «мюзик-холл»³. Это явление возникло в Англии в XIX веке и постепенно стало суперпопулярным развлечением. Одно из основных значений термина «мюзик-холл» — это сборный концерт, «где участвуют певцы, танцоры, жонглеры, акробаты, фокусники, которые выступают на сцене, в то время как публика, расположившись за столами, внимает их искусству» [3, 5]. Мюзикл-холлы были ориентированы на массовую аудиторию разных социальных слоев, профессий, национальностей. Со временем эти театры стали активно заниматься балетными постановками, которые пользовались невероятным успехом.



Иллюстрация 2.
Театр Эмпайр [6, 57]

Одним из лидеров этого процесса считался театр Эмпайр, открывшийся на Лестер-сквер в 1884 году (см. иллюстрацию 2). Говорящее название театра призвано было запечатлеть помпезность и величие Британской империи, находящейся в зените своей славы. Читаем у Елены Григорьевны Хайченко: «Как ни один другой мюзик-холл Лондона, Эмпайр поражал своим великолепием. Огромные факелы на классических треножниках освещали фасад здания. В убранстве интерьеров преобладали восточные мотивы. Персидские орнаменты, построенные на сочетании

³ Исследователь Дж. Ричардс пишет: «Балет был неотъемлемой частью театральной жизни и развлечений XIX века. В первой половине века балет был одним из элементов оперного спектакля, но когда мода на него прошла в 1860-х годах, балет обосновался в мюзик-холлах... Особый акцент в балете делался на актуальность сюжета и зрелищность. В отличие от оперы, балет был направлен на массовую аудиторию. Это были исключительно английские балеты, а не французские, как в опере» [7, 251].

бирюзового, сине-фиолетового, розового, малинового цветов в сочетании с черным и золотым, декорировали стены. Сидения зрительного зала манили мягким плюшем» [3, 89] (см. иллюстрацию 3).

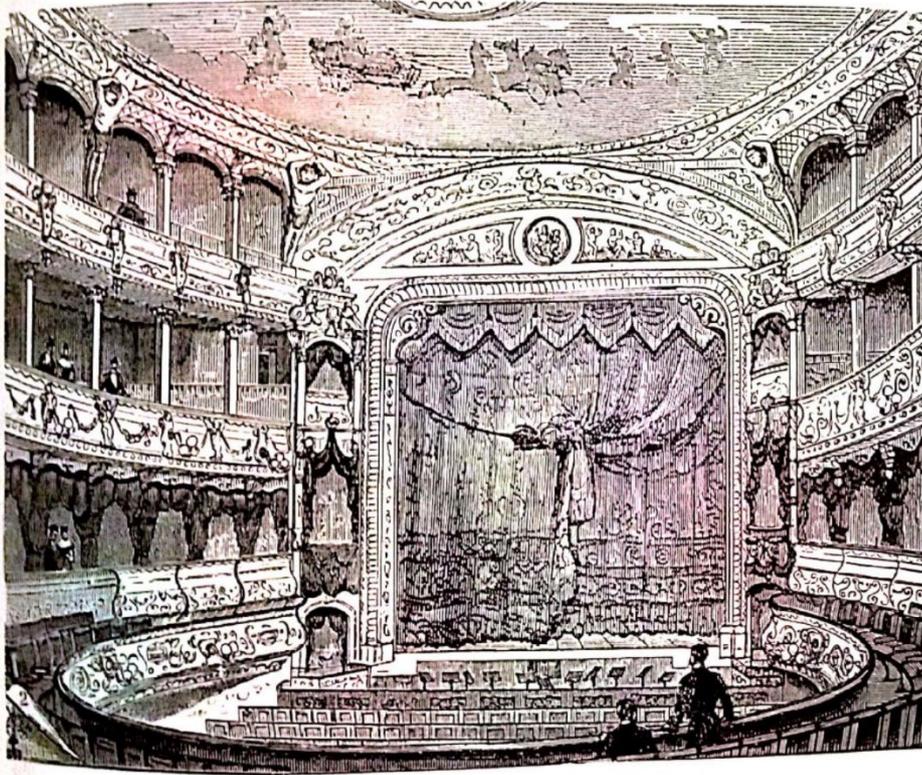


Иллюстрация 3. Интерьер зала театра Эмпайр [4]

Совсем неподалеку от Эмпайра, как удачно заметил Айвор Гест, на «расстоянии броска камня» [4, 9], располагался еще один мюзик-холл — «Альгамбра», функционировавший с 1854 года⁴ (см. иллюстрацию 4). «Эмпайр» и «Альгамбра» были, с одной стороны, конкурентами, а с другой — нередко и партнерами, осуществляя совместные постановки [6]. С этими театрами сотрудничали разные хореографы и композиторы,

⁴ Е. Хайченко отмечает, что здание Альгамбры «было построено в мавританском стиле, с минаретами, а под большим куполом высотой 97 футов постоянно бил фонтан...» [3, 83]. И далее: «Помимо балетов в Альгамбре ставились и пантомимы. Пышные декорации, роскошно одетые артисты, большой кордебалет — таков был стиль Альгамбры, далекий от семейной интимности традиционных мюзик-холлов... Уникальной особенностью Альгамбры был ее буфет, где собирались вместе как актеры, так и зрители. Буфет этот вызвал немало нареканий в прессе и недовольства у наиболее уважаемой части зрительного зала» [там же, 87].

среди которых, в частности, был сэр Артур Салливан, написавший для «Альгамбры» балет «Виктория и веселая Англия» к бриллиантовому юбилею королевы (1897).



Иллюстрация 4. Театр Альгамбра⁵

Оба театра работали круглый год, давая представления каждый вечер. Средняя продолжительность жизни балетного спектакля составляла шесть месяцев или примерно 400 представлений. Для сравнения: в оперных театрах, где сезон длился всего лишь с марта по август, в год давали примерно 20 балетных спектаклей [4, 8].

Создателей балета «Пресса» лондонские газеты считали выдающимся триумvirатом [17, 428]. В него вошли хореограф Кэти Ланнер, композитор Леопольд Венцель и сценограф К. Вильгельм.

Кэти Ланнер (1829–1908) — австрийская танцовщица (см. иллюстрацию 5). В истории балета ее деятельность нередко сопровождается словом «первая». Кэти Ланнер считается первой женщиной-

⁵ Источник иллюстрации: https://en.wikipedia.org/wiki/Alhambra_Theatre_of_Variety (дата обращения: 1.02.2023).

хореографом, а также основательницей первой в Великобритании Национальной школы танца [1, 293], которая была открыта в 1876 году (иллюстрация 6).



Иллюстрация 5.
Кэти Ланнер⁶



Иллюстрация 6.
Ланнер с ученицами
[16, 318]



Иллюстрация 7.
Кэти Ланнер
(карикатура) [6, 59]

Тогда же Ланнер переехала в Лондон, где помимо преподавания ставила спектакли в разных театрах, пока в ее жизни не случился Эмпайр. Там Ланнер проработала с 1887 по 1905 год и осуществила постановку 36 балетов⁷. Активное обращение к современным сюжетам выгодно отличало постановки Эмпайра от Альгамбры. Так, главными персонажами балета «Английский спорт» были футбол, крикет, бокс и другие, а балет «По городу» был хореографической экскурсией по известным местам Лондона [3, 88]. Англичане обожали Кэти Ланнер. Даже карикатуры, на которых она изображалась, совсем не отличались едкостью, а, напротив, были исполнены симпатией (см. иллюстрацию 7).

⁶ Источник иллюстрации:

https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.80721f95-647715a7-1ba3acb8-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/File:Kathi_Lanner.jpg. (дата обращения: 1.02.2023).

⁷ Среди них — «Клеопатра», «Парижская выставка» на музыку Флоримона Эрве; «Орфей», «Версаль», «Монте Кристо», «Аляска» на музыку Леопольда Венцеля и другие.

О композиторе Леопольде Венцеле (1847–1923, см. иллюстрацию 8) найти информацию довольно сложно. Даже в словаре Гроува, в котором, казалось бы, есть все, о Венцеле нет отдельной статьи. Поэтому факты его биографии и творческий портрет приходилось восстанавливать по материалам прессы и отрывочным сведениям в научной литературе. Венцель — итальянец по происхождению. Он родился в Неаполе в музыкальной семье, в возрасте 10 лет поступил в консерваторию San Pietro Majella. В 13 лет Леопольд осиротел, покинул Неаполь и отправился в Грецию, где получил должность скрипача в придворном оркестре. Затем судьба забрасывала юного музыканта в Египет, Турцию. В возрасте 19 лет он приехал в Париж, с которым связан довольно долгий период в его жизни. Там Венцель сочинял популярные песни, комические оперы и оперетты. Они ставились не только во французской столице, но и в других европейских городах. В Лондон Венцель приехал, уже обладая определенной репутацией. В 1889 году он был приглашен в Эмпайр на должность композитора и дирижера. Британские газеты отмечали у Венцеля дар мелодиста, мастерское владение оркестровкой и даже писали об особенностях творческого метода композитора. Так, газета *The Sketch* поведала читателям, что Венцель обычно сочинял балет примерно за девять недель и писал музыку не за инструментом, а вдохновляясь либретто [13, 6]. В том же материале встречается и такой поэтический пассаж о композиторе: «Он поймал дух мелодии, которая существует там, где небо всегда чистое, а воздух свежий. Его музыка



Иллюстрация 8.
Леопольд Венцель [13]

пульсирует той жизненной эссенцией, которая переносит идиллии Феокрита из туманного Лондона в солнечную Сицилию» [ibid.].

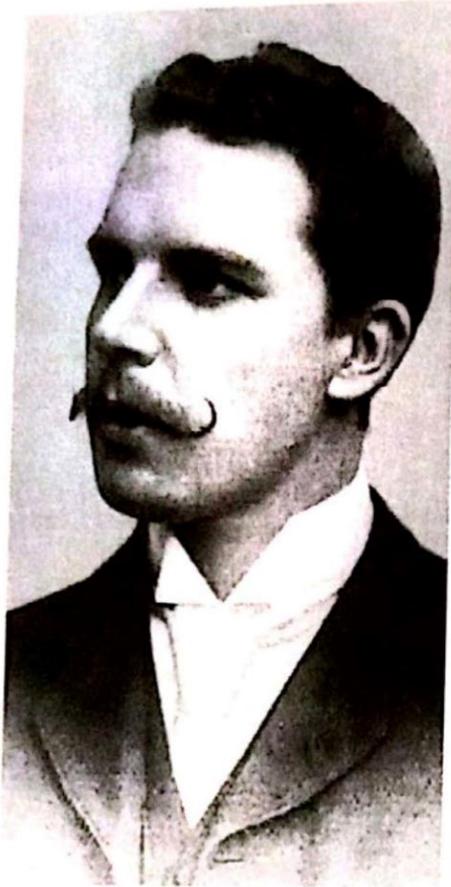


Иллюстрация 9.
К. Вильгельм [3]

Сценограф балета — К. Вильгельм (см. иллюстрацию 9). Это псевдоним, в котором инициал «К» никак не расшифровывается. Под этим именем скрывался Уильям Чарльз Питчер (1858–1925) — один из самых успешных и плодовитых художников-сценографов того времени. За всю свою карьеру Вильгельм оформил около 200 спектаклей, среди которых музыкальные комедии, пьесы Шекспира, оперы, бурлески и другие. Вильгельм задал сценографии очень высокую планку. При этом он писал либретто, принимал участие в хореографической и музыкальной частях постановок, руководствуясь убеждением, что спектакль должен выглядеть как единое целое.

Структура балета — один акт, состоящий из трех картин. Либретто, реконструированное по клавиру, содержит отсылку к «истории вопроса» — моменту зарождения британского книгопечатания. Эта сцена открывала Первую картину, которая переносила зрителей в 1471 год и изображала реальное историческое событие — посещение королем Эдуардом IV и его свитой мастерской Уильяма Кэкстона — английского первопечатника и основателя первой типографии. Этот визит также был запечатлен на картине английского художника XIX века Дэниела Маклайза (1806–1870) «Кэкстон демонстрирует пробный экземпляр печатного издания королю Эдуарду IV и королеве Елизавете» (1851, см. иллюстрацию 10). Из отзывов критиков мы узнаем,

что создатели балета буквально процитировали эту картину, расположив персонажей на подмостках так же, как на полотне и максимально скопировали их костюмы.



Иллюстрация 10. Д. Маклайз. «Кэкстон демонстрирует пробный экземпляр печатного издания королю Эдуарду IV и королеве Елизавете» (1851)⁸

Монарха и делегацию в балете сопровождало пение двух сопрано под орган, славящих короля и утверждавших, что солнце всходит исключительно по причине его существования, а тьма, конечно, неминуемо отступает. Эта сцена сменялась появлением мальчиков-посыльных, а затем и фигурой Свободы прессы. Именно она изображена на афише балета (см. иллюстрацию 1). Эту роль исполняла прима-балерина театра Аделин

⁸ Источник иллюстрации:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Caxton_Showing_the_First_Specimen_of_His_Printing_to_King_Edward_IV_at_the_Almonry,_Westminster.jpg (дата обращения: 1.02.2023).

Жене (1878–1970)⁹. Вторая и третья картины строятся на последовательном показе лондонских газет, в образах которых появляются танцовщицы. Всего перед зрителями проходят 74 (!) газеты. Их перечень в алфавитном порядке приводится в предисловии клавира. Вот, собственно, и весь сюжет: его драматургия не содержит никакого конфликта, интриги и прочего, а строится на демонстрации персонажей, где все герои — главные. При этом газеты сгруппированы по времени выхода выпусков и тематике: вечерние, утренние, воскресные, спортивные, юмористические.

Наверняка создателей спектакля занимал вопрос, как сделать так, чтобы 30 номеров этого балета не воспринимались монотонно, а зрители не заскучили уже на первом десятке? Чем было удивлять?



Иллюстрация 11. К. Вильгельм.
Эскиз костюма к балету
«Пресса». *The Times* [5, 372]



Иллюстрация 12. К. Вильгельм.
Эскиз костюма к балету «Пресса».
The Era [5, 377]

⁹ Выдающийся талант Жене привлекал многих, в том числе Сергея Дягилева, который хотел пригласить ее в свою труппу, не взирая на то, что профессиональный уровень его балетов был куда выше [4, 115].

Одной из ярчайших сторон этой постановки были костюмы. Известно, что Вильгельм создал около 100 эскизов. Костюмам балета даже была посвящена отдельная статья в журнале *The Magazine of Art*, где автор подробно разобрал дизайнерскую часть спектакля. Ссылка на эту статью встречалась в газетах столь же часто, сколь и упоминания о балете. Иллюстрациями к материалу послужили рисунки самого Вильгельма (иллюстрации 11–13), по которым очевидны не только полет фантазии сценографа, но и его несомненное художественное дарование. Один из вопросов, возникающий при взгляде на афишу балета, касается костюмов: может показаться, что они были из газетных листов. Но нет, в газеты танцовщиц никто не заворачивал.



Иллюстрация 13. К. Вильгельм. Эскизы костюмов к балету «Пресса».
The Morning Post. The Standard [5, 373]

Это были ткани с принтами логотипов газет и газетных полос. Британская текстильная промышленность на тот момент имела все возможности для решения таких технических задач. При этом костюмы были цветные, дополнялись сложными головными уборами и реквизитом в виде огромных перьев, олицетворяющих главное орудие прессы.

О стоимости этой части постановки гадал не один журналист (см. иллюстрации 14–20).



Иллюстрация 14. К. Вильгельм.
Эскизы костюмов к балету
«Пресса». *The Weekly Dispatch*
[20, 8]



Иллюстрация 15. К. Вильгельм.
Эскизы костюмов к балету «Пресса».
The Pall Mall Gazette
[12, 9]



Иллюстрации 16–18. Костюмы балета «Пресса».
The Illustrated Sporting and Dramatic News [10, 97],
The Illustrated London News [15, 486], *Pick-me-up* [ibid.]

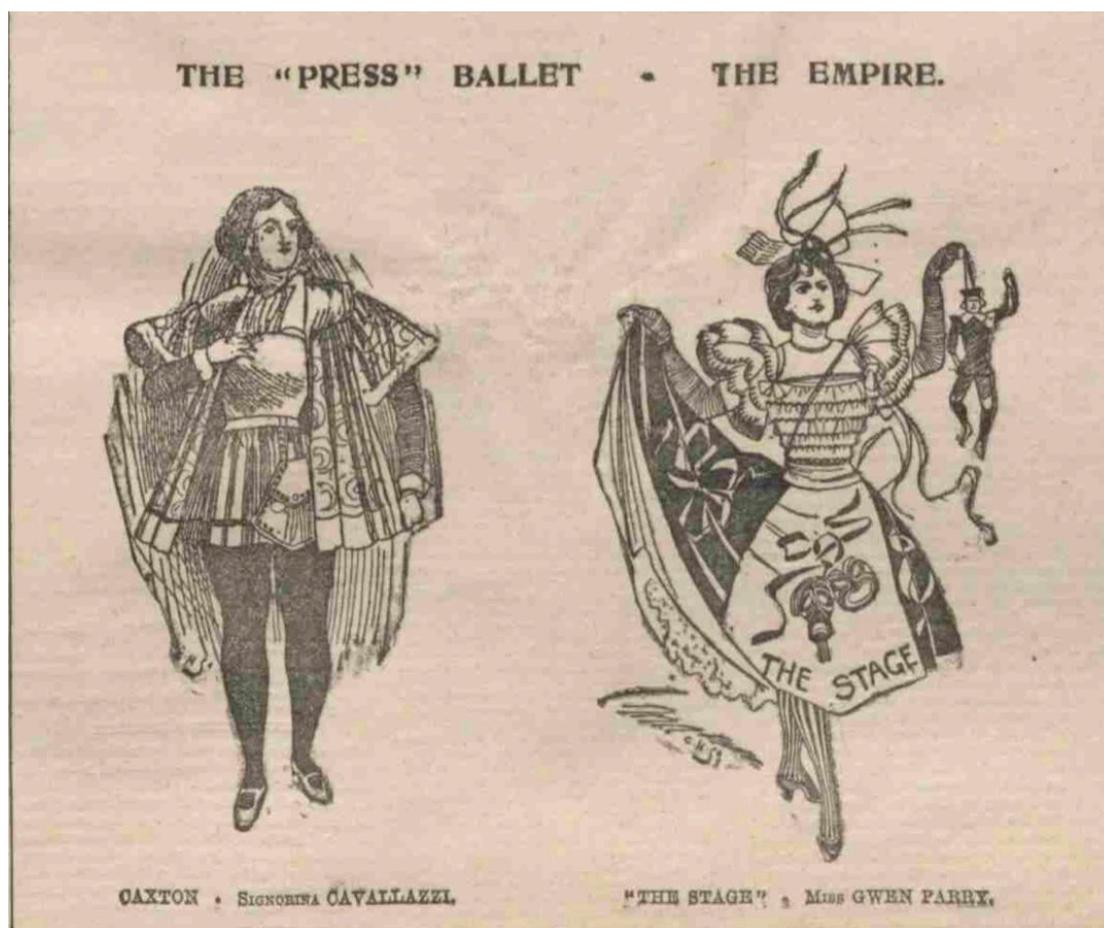


Иллюстрация 19. Костюмы балета «Пресса». Saxton. *The Stage* [19, 17]



Иллюстрация 20. Костюмы балета «Пресса». *The Black&White* [9, 281]

Музыка к балету так же неконфликтна, как и его сюжет. Почти все номера написаны в мажорных тональностях. Отдельные части имеют жанровые определения: гранд-марш, вальс-идиллия, менуэт, галоп. В балете нет лейтмотивов. Лишь тематизм вступления звучит фрагментарно в самом конце. В одном номере могли танцевать несколько газет, при этом музыкальный материал не менялся. Общее количество артистов достигало порядка 100 человек. Судя по прессе, в конце все они вместе появлялись на сцене. Двойной состав оркестра выписан в клавире с указанием инструментов и имен музыкантов. Также на страницах клавира появление каждой новой газеты сопровождалось именем исполнителя.

Что касается музыкального сопровождения, отметим, что оно не отягощено глобальными процессами, сотрясавшими музыкальное искусство на рубеже XIX–XX веков. Как известно, они проявлялись в стремлении разрушить колонны классического музыкального ордера и непрерывающихся попытках найти пути обновления. Для балета «Пресса» игнорирование этих процессов было, пожалуй, единственно верным решением — не надо быть пророком, чтобы предвидеть: ультрасовременный на то время материал вряд ли привлек бы широкие массы. Тем не менее, его музыка — приятная, легкая, тематически разнообразная и очень качественная. Она писалась для создания веселого настроения, ведь мюзикхоллы и работали для того, чтобы представить на сцене «обыденность как праздник» [3, 219]. Кроме того, писать музыку «под ногу» — непростая задача. Нельзя не согласиться с тем, что Венцель был в этом деле большой мастер.

Настоящая, не сценическая, пресса, весьма положительно отреагировала на спектакль. Во всем объеме изученных материалов о балете мы не обнаружили ни одного отрицательного отзыва. Прежде чем привести несколько выдержек из газетных публикаций, буквально пунктиром охарактеризуем состояние английских СМИ в конце XIX века. Впечатля-

ющее количество газет-персонажей в балете неслучайно. На излете викторианской эпохи случился настоящий газетный бум, который был связан, во-первых, с техническим усовершенствованием типографского дела, а во-вторых, со все возрастающим количеством читателей. Причиной тому стал закон об обязательном образовании, который был принят еще в 1870-е годы, и естественным образом увеличил процент грамотного населения. Его надо было снабжать информацией на все вкусы, возрасты и интересы.

Что же писали о балете? *St. James's Gazette* назвала балет «апофеозом журналистики» и детализированным каталогом лондонской прессы, призывая читателей непременно посетить спектакль. По мнению автора публикации, это надо видеть, а не описывать [18, 5].

Издание *The Army and Navy Gazette* дополняла обзор интересными подробностями: оказывается, современная пресса в балете была снабжена реквизитом в виде печатных машинок и телетайпов, а военные корреспонденты были вооружены револьверами и большими блокнотами. В целом же, заключала газета, «новый балет столь же филигранный и живописный, сколь и новаторский» [8, 196].

Корреспондент *The Westminster Gazette* признавался в своем материале, что совсем не обращал внимание на увертюру, с нетерпением ожидая появления на сцене своего издания [20, 2].

Газета *The Music Hall and Theatre Review* точно подметила один весьма существенный момент: «Недавно в балете Пресса мы увидели идеализацию самого бесперспективного материала. Постановка сломала оковы традиций, будучи без любовного сюжета и даже главной героини» [11, 251].

Один из спектаклей посетил Принц Уэльский со своим окружением и, судя по отзывам, остался весьма доволен. Лучшую рекламу трудно было себе представить.

Мюзикл-холлы были важной частью мощнейшей индустрии развлечений, в которой Великобритании не было равных в XIX веке. Эта индустрия развивалась уже не одно столетие и продолжила свой коммерчески успешный путь в дальнейшем. Мюзик-холлы протянули балету спасительную соломинку и сделали этот жанр народным¹⁰, выведя его за рамки элитарного. Эпоха мюзик-холлов закончилась в первой половине XX века. Эмпайр стал кинотеатром, существуя в таком качестве и по сей день. Однако этот театр продемонстрировал, что даже самая необычная тема, преобразованная в форму художественного высказывания талантом дерзких в своей смелости создателей, выглядит убедительно и оригинально.

Можно ли станцевать журналистику? Театр Эмпайр дал однозначно утвердительный ответ.

Список источников

1. Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. Британский постер XIX–XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2020.
3. Хайченко Е.Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009.
4. Guest I. Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire 1860-1915. London: Dance Books, 1992.
5. How a Ballet is Designed. The “Press Ballet” at the Empire Theatre. In: The Magazine of Art. London; New York: Cassell, Petter & Gallpin. Nov. 1897 – Oct. 1898. Vol. 22. Pp. 371–377.
6. Pritchard J. Collaborative Creations for the Alhambra and the Empire [Electronic source] // Dance Chronicle 24(1). 2007. February. Pp. 55–82. Available at: https://www.researchgate.net/publication/233221556_Collaborative_creations_for_the_Alhambra_and_the_Empire (accessed: 25.01.2023).

¹⁰ «Балет в “Альгамбре” и “Эмпайре”, а также других больших театрах варьете был... “народным балетом”» [6, 56].

7. *Richards J.* Imperialism and Music. Britain 1876–1953. Manchester: Manchester University Press, 2001.
8. The Army and Navy Gazette. London, 1898. 26 February.
9. The Black and White. London, 1898. 26 February.
10. The Illustrated Sporting and Dramatic News. London, 1898. 19 March.
11. The Music Hall and Theatre Review. London, 1898. 14 October.
12. The Pall Mall Gazette. London, 1898. 8 March.
13. The Sketch. London, 1894. 31 January.
14. The Sketch. London, 1898. 5 October.
15. The Sketch. London, 1901. 13 March.
16. The Sketch. London, 1904. 6 April.
17. The St. James's Gazette. London, 1898. 15 February.
18. The Stage. London, 1898. 24 February.
19. The Weekly Dispatch. London, 1898. 20 February.
20. The Westminster Gazette. London, 1898. 15 February.

Сведения об авторе:

Агишева Ю.И. — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики, Российская академия музыки имени Гнесиных

References

1. Balet: Entsiklopediya [Ballet: Encyclopedia]. Ed. by Yu.N. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [The Soviet Encyclopedia], 1981. (In Rus.)
2. Britanskiy poster XIX–XX vekov iz sobraniya GMII im. A.S. Pushkina [19th- and 20th-Century British Poster from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow: GMII im. A.S. Pushkina [Pushkin State Museum of Fine Arts], 2020. (In Rus.)
3. *Khaychenko E.G.* Viktorianstvo v zerkale myuzik-kholla [Victorianism in the Mirror of the Music-hall]. Moscow: RATI-GITIS [the Russian Academy of Theatre Arts (GITIS)], 2009. (In Rus.)
4. *Guest I.* Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire 1860–1915. London: Dance Books, 1992.
5. How a Ballet is Designed. The “Press Ballet” at the Empire Theatre. In: The Magazine of Art. London; New York: Cassell, Petter & Gallpin, nov. 1897–oct. 1898, vol. 22, pp. 371–377.
6. *Pritchard J.* Collaborative Creations for the Alhambra and the Empire [Electronic source]. In: Dance Chronicle 24(1), 2007, February, pp. 55–82.

Available at: [https://www.researchgate.net/publication/233221556 Collaborative creations for the Alhambra and the Empire](https://www.researchgate.net/publication/233221556_Collaborative_creations_for_the_Alhambra_and_the_Empire) (accessed: 25.01.2023).

7. Richards J. *Imperialism and Music. Britain 1876-1953*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
8. *The Army and Navy Gazette*. London, 1898, 26 February.
9. *The Black and White*. London, 1898, 26 February.
10. *The Illustrated Sporting and Dramatic News*. London, 1898, 19 March.
11. *The Music Hall and Theatre Review*. London, 1898, 14 October.
12. *The Pall Mall Gazette*. London, 1898, 8 March.
13. *The Sketch*. London, 1894. 31 January.
14. *The Sketch*. London, 1898, 5 October.
15. *The Sketch*. London, 1901, 13 March.
16. *The Sketch*. London, 1904, 6 April.
17. *The St. James's Gazette*. London, 1898, 15 February.
18. *The Stage*. London, 1898, 24 February.
19. *The Weekly Dispatch*. London, 1898, 20 February.
20. *The Westminster Gazette*. London, 1898, 15 February.

Information about the author:

Yulia I. Agisheva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Applied Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

Статья поступила в редакцию 03.03.2023;
одобрена после рецензирования 01.06.2023;
принята к публикации 08.06.2023.

The article was submitted 03.03.2023;
approved after reviewing 01.06.2023;
accepted for publication 08.06.2023.





Музыкальный театр: источниковедение

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-068-094



Е.К. МАЛИНОВСКАЯ И БАЛЕТ

Пётр Николаевич Гордеев

Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия, petergordeev@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2842-4297>



Аннотация. Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) сыграла немалую, хотя на первый взгляд и не особенно заметную роль в истории отечественной сцены. После революции она управляла вплоть до 1924 года московскими государственными (с 1919 — академическими) театрами, в 1930–1935 годах была директором Большого театра. В течение одиннадцати лет личность, художественные взгляды и административная тактика Малиновской так или иначе влияли на развитие одной из двух крупнейших балетных трупп страны. Ей приходилось учитывать вкусы высокопоставленных «кураторов» театра (А.В. Луначарского, А.С. Енукидзе и других), принимать во внимание требования могущественной профсоюзной организации, приспосабливаться к партийной цензуре, бороться с тягой балетмейстеров и танцовщиков к заграничным поездкам, нередко — в один конец. Малиновской приходи-

лось, и небезуспешно, заниматься не только управлением театрами, но и обеспечивать быт артистов.

На основе впервые вводимых в научный оборот материалов (прежде всего — из обширных личных фондов Малиновской в Российском государственном архиве литературы и искусства и Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина) в настоящей статье изучены сложные взаимоотношения Е.К. Малиновской, балетной труппы Большого театра и разно-образных деятелей из мира искусства и политики, так или иначе причастных к балету, в 1918–1935 годах. В целом дана высокая оценка деятельности Малиновской для истории русского балета.

Ключевые слова: Е.К. Малиновская, А.В. Луначарский, русский балет, советский балет, Большой театр

Для цитирования: Гордеев П.Н. Е.К. Малиновская и балет [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 68–94.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-068-094



Musical Theater: Source Study

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-068-094



E.K. MALINOVSKAYA AND BALLET

Petr N. Gordeev

The Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg, Russia, petergordeev@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2842-4297>

Abstract. Elena Konstantinovna Malinovskaya (1875–1942) played a significant, albeit, at a first glance, not a particularly distinguishable role in the history of the Russian stage. After the revolution, she directed a number of Moscow State (which held the appellations of Academic starting from 1919) theaters until 1924, during the years 1930–1935 she was the director of the Bolshoi Theater. For eleven years, Malinovskaya's personality, artistic views and administrative tactics influenced in various degrees the development of one of the two largest ballet companies in the country. She was compelled to take into account the tastes of high-ranking “curators” of the theater (Anatoly Lunacharsky, Avel Ehlukidze et al.), to comply with the demands of a powerful trade union organization, adapt to Communist Party censorship, struggle against the desires of choreographers and dancers for tours abroad, which frequently turned into one-way trips. Malinovskaya had to deal with, and not unsuccessfully, not only management of theaters, and also provide for the living conditions of artists. On the basis of materials introduced into scholarly circulation for the first time (first of all, from Malinovskaya's extensive personal funds in the Russian State Archive of Literature and Art and the A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum), this article examines the complex relationships of Elena Malinovskaya, the Bolshoi Theater Ballet Troupe and various public figures from the world of art and politics, involved in ballet in various degrees, during the years 1918–1935. Overall, Malinovskaya's artistic activities have been evaluated highly in the history of Russian ballet.

Keywords: Elena Malinovskaya, Anatoly Lunacharsky, Russian ballet, Soviet Ballet, Bolshoi Theater

For citation: *Gordeev P.N.* E.K. Malinovskaya and Ballet [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*, 2023. № 2, pp. 68–94.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-068-094

Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) сыграла немалую, хотя на первый взгляд и не особенно заметную роль в истории отечественной сцены. Возглавив после Октябрьской революции московские государственные (с 1919 — академические) театры, она руководила ими до 1924 года, а в 1930–1935 годах была директором Большого театра [11, 643]. В течение 11 лет личность, художественные взгляды и административная тактика Малиновской так или иначе влияли на развитие одной из двух крупнейших балетных трупп страны. В этой связи попытка определить отношение Малиновской к искусству танца и самим танцовщикам представляется задачей, не лишенной научного интереса. Материалы для этого имеются в двух обширных личных фондах Малиновской, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства и в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина, а также в фонде А.С. Енукидзе в Российском государственном архиве социально-политической истории.

Если при старом режиме Малиновская получила некоторый опыт организационной работы в драматической труппе (в 1903–1904 годах она совместно с мужем, архитектором Павлом Петровичем Малиновским, Алексеем Максимовичем Горьким и рядом других общественных деятелей состояла членом правления созданного ими общедоступного театра в здании Народного дома в Нижнем Новгороде [21, 3–8 об.]), то с театром музыкальным Елена Константиновна впервые соприкоснулась не в зрительской роли только в 1917 году. Большевичка с дорево-

люционным стажем, принимавшая активное участие в революционном движении, она возглавила Художественно-просветительный отдел Московского совета рабочих депутатов, в ведение которого в июне 1917 года перешла бывшая Опера С.И. Зимина, переименованная в Театр Московского совета рабочих депутатов. Войдя в состав его правления, Малиновская фактически стала исполнять директорскую должность [1, 285, 293]; [36, 1]; [37, 1]. Выступая на заседании Московского совета 13 сентября [12, 3] спустя неделю после открытия нового сезона в театре, Малиновская между прочим заявила: «Кроме драматических спектаклей и оперных предполагается еще поставить 6 спектаклей балетных. Те, которые были на открытии театра, те видели Мордкина, который танцевал итальянского нищего. Это совсем не тот балет, который до сих пор показывался в Большом театре» [22, 3]. Если цитированная фраза из протокола свидетельствовала о желании Малиновской составить некую конкуренцию Большому театру на бывшей зиминской сцене, то последовавшие события заставили ее отказаться от этой вряд ли осуществимой задачи. Уже 3 ноября 1917 года Московский военно-революционный комитет назначил Елену Константиновну комиссаром всех московских театров; теперь перед ней открывались совершенно иные перспективы, касавшиеся в том числе и балетного искусства.

В своих неопубликованных воспоминаниях, характеризуя состояние Большого театра к началу того периода, когда она возглавила его Дирекцию, Малиновская писала: «Репертуар балетный во много раз беднее оперного, так как он не только чужд современному зрителю по содержанию, он за редким исключением неприемлем в музыкальном отношении» [20, 70]. Сама же балетная труппа «с 9-летнего возраста воспитывалась в направлении, желательном балетоману-потребителю, режиссеров, балетмейстеров надо было создавать» [там же]. Невысокая,

как видно, оценка императорского балета не предполагала при этом нигилистического курса на разрушение его лучших традиций:

Для Дирекции совершенно очевидна была необходимость сохранения классики с ее совершенной техникой, которая должна служить фундаментом в поисках новых форм балета. Приходилось поэтому мириться с оставлением в репертуаре хотя музыкально и неприемлемых балетов, зато дающих большой простор для применения классической техники [там же].

Оставляя «старые классические балеты, Дирекция, однако, уделяла большое внимание приведению их в более приемлемый вид, подвергая значительной чистке», а при пополнении репертуара выбирались «вещи неоспоримой музыкальной ценности». К «удачным опытам, положившим начало работе балета Большого театра в новом направлении», Малиновская относила «постановку “Петрушки” Стравинского (Рябцев, Голованов) и инсценировку музыки Римского-Корсакова “Испанское каприччио” (Жуков, Голованов, Федоровский, Кубацкий)» [там же].

С первых дней своего пребывания в должности комиссара театров Малиновской пришлось иметь дело с проблемами балетного образования. В другом черновом мемуарном очерке Елена Константиновна писала, говоря о себе в третьем лице:

После октябрьской революции к Малиновской явились Горский, Голейзовский и Новиков, рассказали об училище и просили закрыть его, с тем, чтобы осенью открыть на новых началах. Малиновская обещала закрыть по окончании учебного года, а пока предложила избрать временный Совет по управлению и разработать план реорганизации. Представители от комитета балета Горский, Голейзовский, Новиков, Поспехин, Савицкий и 6 представителей от родительского комитета, под председательством Горского, явились той инициативной группой, которая обсудила положение в школе (в присутствии Малиновской)...

Инициативная группа, о которой писала Малиновская, также организовала выборы Совета, взявшего на себя управление Московским театральным училищем (балетным). С 1 мая 1918 года все служащие училища были уволены, а комиссия по реорганизации этого учебного заведения под руководством Александра Алексеевича Горского занялась разработкой плана реформ [19, 13 об.–14]. Балетной школе («питомнику балета», как выразилась Малиновская) Управление государственными академическими театрами уделяло особое внимание:

Она (к сожалению, бездействовавшая в течение двух лет, вследствие занятости помещения под НКЮ¹ и затем лазарет) была коренным образом реорганизована с таким расчетом, чтобы в ней воспитывалась труппа сознательная, культурная и театр получил бы артистический материал, способный осуществить новые задачи, стоящие перед балетным искусством. Постановка общеобразовательных предметов ничем не отличалась от школ II ступени, по специальным предметам наряду с усвоением мастерства техники особое внимание уделялось музыке, мимике, импровизации, гриму [20, 70].

С первых шагов своей деятельности в качестве руководителя московских академических театров Малиновская оказалась втянута в борьбу между реформаторами балета во главе с Горским и представителями классического танцевального искусства XIX столетия. В архиве Малиновской сохранилось эмоциональное обращение Горского к Дирекции Большого театра (в которой ведущую роль играла Елена Константиновна):

Считаю своим долгом довести до сведения Дирекции, что каждая новая работа пойдет полным ходом только тогда, когда будет поднята бодрость и энергия молодых сил. Дирекции неизвестно, что старая, так называемая классическая, школа, отстаивая свои права, действует на молодежь, она находится между двух огней, не зная куда и за кем идти. Никакие новые направления и формы невозможны

¹ Народный комиссариат юстиции. Кроме этого учреждения, несколько комнат в здании училища в 1918 году занимал склад автомобильных принадлежностей, находившийся в подчинении Высшего совета народного хозяйства [5, 255–256].

в условиях растерянности и неизвестности, куда повернет ветер. Неуверенность в грядущее новое² и тягота Дирекции к именам — именам, проявившим свои силы исключительно на традиционных старых балетах, невольно заставляет их задуматься и остановиться на распутьи [23, 1].

Горский был недоволен консерватизмом руководства Большого театра:

Вот уже два года в Московский балет вливаются новые силы, а что они приносят? Тот же яд старых отживших традиций, против которых я боролся 20 лет своей лучшей жизни и гибну в болоте стоячей воды. Работая в студиях, я чувствую, какие там горят желания — желания без поддержки, без должного фундамента, с слабыми средствами, а здесь, где есть силы, таланты, средства — здесь у художника опускаются руки и он говорит: пас — не играю — не могу, душно, много угара, нагара и славных, громких, но инертных имен [подчеркивание А.А. Горского, там же].

Обращение выдающегося балетмейстера к Дирекции театра за-вершалось на высокой ноте:

Дирекция! К тебе взываю, как художник, встрепенись, отбросив на время будничные заботы. Подними дух бодрости и окрыли верой и надеждой новые силы, оставь старым их традиции, но молодежь поведи за собой. Читай им лекции, покажи им новое, объясни и расскажи о новых путях, вдохни в их души трепет новых исканий художественной правды. Пусть не боятся они сбросить оковы дешевого успеха, традиционных Дон-Кихотов и Коньков и только тогда, когда в них самих проснется новая сила, только тогда возможна будет продуктивная работа, а сейчас это только потеря времени, нерв, и без того расшатанных безумными условиями жизни³ [там же].

Горский возмущался пристрастием Дирекции к старым балетам, но как видно из приведенного выше высказывания Малиновской, Елена

² Так в тексте.

³ Документ не датирован, в описи фонда в квадратных скобках указан 1919 год — вероятно, по содержанию.

Константиновна и сама была о них невысокого мнения; однако, не разбираясь профессионально в танцевальном искусстве, она опасалась навредить его традициям, к тому же не могла найти балетмейстера, в одаренность которого поверила бы (самого Горского она, видимо, не считала ярким талантом). Более простым и понятным делом казалась непосредственная помощь артистам, страдавшим от катастрофически изменившихся после 1917 года условий жизни: так, среди бумаг Малиновской в ее фонде в РГАЛИ хранится письмо от Екатерины Васильевны Гельцер (недатированное, но, видимо, относящееся к первым годам советской эпохи), содержащее такие строки: «Приношу Вам мою глубокую благодарность за выраженное Вами мне внимание в улучшении моего материального положения» [30, 1]. Заботливость назначенной большевиками «комиссарши» театров позволяла со временем выстроить добрые личные отношения с артистами.

Танцовщик и балетмейстер Асаф Михайлович Мессерер, поступивший в труппу Большого театра в 1922 году, остался в восхищении от личности своей начальницы: «Малиновская искусство чувствовала нутром. На собраниях мы говорили все, что думали. Она всячески поощряла творческие дискуссии». При этом Мессерер, бывало, и сам «резко спорил с Еленой Константиновной по творческим проблемам» (управляющая театрами порой соглашалась с предлагаемым танцовщиками упрощением сложных для них вариаций, а Мессерер доказывал, «что так разрушается хореографическая ткань балетов и подобные вольности недопустимы»). Доходило до того, что иной раз Малиновская, имея в виду Мессерера, говорила: «Интересно, что скажет мой враг?». При этом артист подчеркивал, что «никогда в жизни Елена Константиновна не опускалась до мести» и не привносила, в отличие от многих бывших после нее театральных директоров, личные симпатии в рабочие отношения [7, 70]. Однако такие уважительные отношения выстраивались не

со всеми; иногда «дискуссии» перерастали в серьезные конфликты, одним из которых стал конфликт Малиновской с артистом балетной труппы Большого театра Владимиром Николаевичем Кузнецовым.

Начался он не позднее 1919 года и имел как личное измерение (22 сентября 1920 года Кузнецов показывал на допросе в Московской ЧК, что, по его мнению, Малиновская затаила на него обиду после того, как он на одном из собраний заявил: она, не будучи специалистом, не может руководить художественной стороной жизни театра, а должна ограничиться только хозяйственной), и общественное. Кузнецов был популярным профсоюзным лидером, тогда как Малиновская и поддерживавший ее Анатолий Васильевич Луначарский после демократических экспериментов времен революции выстраивали единоличное управление в театрах. Уже в октябре 1919 года Луначарский отказался утвердить избранного балетной труппой Кузнецова в качестве члена дирекции Большого театра. К сентябрю 1920 года конфликт достиг такой степени, что нарком обратился в Московскую ЧК с просьбой арестовать Кузнецова, допустившего «целый ряд явно преступных действий» (со слов Малиновской Луначарский утверждал, что Кузнецов предлагал артистам в случае неудовлетворения их требований устроить стачку и сорвать спектакль). Танцовщик был арестован на своей квартире 20 сентября 1920 года, но вследствие коллективных обращений артистов Большого театра (уверявших, что ни к какой стачке Кузнецов не призывал), а также профсоюзной организации чекисты уже 22 сентября решили освободить Кузнецова под подписку о невыезде (вероятно, реальное освобождение произошло позже, к ноябрю). В качестве уступки Луначарскому, заявившему чекистам, что в случае возвращения Кузнецова в Большой театр вся дирекция во главе с Малиновской, руководителем оперной труппы Владимиром Аполлоновичем Лосским и балетмейстером Владимиром Александровичем Рябцевым подаст в отставку, Куз-

нецову было запрещено занимать пост председателя балетного месткома⁴.

Спустя год, в октябре 1921-го, Кузнецов был все же уволен из Большого театра, при этом артист попытался оспорить свое увольнение через профсоюзную организацию (вставший на сторону Кузнецова местком заявил о незаконности увольнения и потребовал от Управления академическими театрами «впредь не будировать массы театральных работников подобными поспешными и необоснованными поступками») [25, 1]; [32, 1]. В итоге увольнение состоялось, но Кузнецов с ним не примирился и начал свою «кампанию» против Малиновской. Вновь пришлось вмешаться, уже привычным образом, самому Луначарскому: 10 мая 1923 года нарком составил обращение в «М. Г. О.» (Московский губернский отдел ГПУ), в котором сообщал «уважаемым товарищам», что «некто Кузнецов, бывший артист государственного балета, выгнанный из театра комиссией МГСПС за демагогические действия, в настоящее время ведет совершенно недопустимую клеветническую кампанию против управляющей Государственными Академическими театрами старого члена нашей партии, т. Е.К. Малиновской». Луначарский характеризовал артиста совершенно однозначно: «Кузнецова по многочисленным сведениям и непосредственно по выступлениям его в бытность его в Большом театре я знаю как склочника, клеветника и человека с подозрительным в моральном отношении прошлым». Считая «абсолютно необходимым пресечь самыми суровыми мерами такого рода кампанию, дабы и другим неповадно было возводить чудовищные обвинения в хищениях и т. д. на безукоризненных членов нашей партии и работников Советской власти» нарком, имевший репутацию покровителя искусства, полагал «целесообразным при расследовании этого дела подвергнуть Кузнецова аресту» [31, 1]. Цитированный

⁴ Личный архив балетного критика Т.А. Кузнецовой, внучки В.Н. Кузнецова. Благодарю Татьяну Анатольевну за возможность ознакомления с собранными ей бумагами, в том числе выписками из следственных дел В.Н. Кузнецова.

документ (машинописный, за подлинной подписью Луначарского, без каких-либо служебных пометок адресатов) отложился в личном фонде Малиновской; возможно, получив эту бумагу от наркома, она по тем или иным причинам решила ее в ГПУ не посылать. Впрочем, испорченные отношения с властями продолжали сказываться на судьбе танцовщика, в 1925 году арестованного вторично и приговоренного к высылке из Москвы на три года⁵.

Луначарский вообще играл в деятельности Малиновской двойственную роль. В целом оказывая ей административную поддержку (до 1924 года, когда Малиновская вынуждена была уйти в отставку), он порой неожиданно вмешивался в жизнь театрального ведомства. Хотя наркома в большей степени интересовали драматические театры, которым он, не стесняясь использовать служебное положение, навязывал свои пьесы, мир балета тоже не ускользнул от его внимания. Например, 14 февраля 1920 года он писал Малиновской: «Сюда приехала лучшая балерина Петроградского театра оперы и балета Е.А. Смирнова. Она согласна выступить один или два раза в балете Большого театра»:

Полагаю, что это будет иметь известное освежающее значение и для труппы, и для зрителей, и настоятельно прошу Вас немедленно организовать выступление Елены Александровны в качестве гастролерши, благо Петроградский театр ее отпустил на несколько дней и против выступления ее в Москве ничего не имеет [24, 1].

Понятно, что внезапная и «настоятельная» просьба наркома была неприятным сюрпризом для Малиновской, а возможно, и для Смирновой, которая после своего последнего выступления 8 февраля 1920 года в бывшем Мариинском театре вскоре покинула Советскую Россию [6, 409] и приезжала в Москву, видимо, по делам, связанным с планировавшейся эмиграцией, а не с гастрольными целями.

⁵ Личный архив Т.А. Кузнецовой.

В конце 1910-х — первой половине 1920-х годов отъезд из страны крупных артистов и хореографов, не выдерживавших тягот жизни в пролетарском государстве, был серьезной проблемой, стоявшей перед руководителями отечественного балета. Так, 18 августа 1922 года вернувшийся в Москву из Тифлиса Михаил Михайлович Мордкин был распоряжением Малиновской зачислен в труппу (с 16 августа) в качестве артиста и балетмейстера с возложением на него обязанностей заведующего балетом» [13, 128, 216]. Но уже через несколько дней Мордкин прислал Малиновской взволнованное письмо, в котором жаловался на бытовые и семейные проблемы («Вот уже месяц, как я в Москве живу и страдаю, в самых неблагоприятных условиях жизни. <...> Завтра я должен и эту комнату оставить, потому что переезжает племянница с дачи. Мать, разбитая параличом в Киеве, ждет моей помощи, моего приезда»⁶), подавлявшие его творческий потенциал: «Все эти терзания привели меня в то нервное состояние, которое Вам известно. Я охотно бы продолжал работу, но я не могу владеть собой и своего гнетущего настроения не должен передавать труппе». Мордкин просил не считать его более заведующим балетом («должность, которая требует абсолютного душевного равновесия») и Малиновской ничего не оставалось, как 28 августа снять его с этого поста [26, 1–1 об.]. Последовавшая в сентябре 1924 года эмиграция Мордкина [13, 147] поставила крест на его работе в балетной труппе Большого театра и в качестве танцовщика и постановщика.

Как коммунистка с большим дореволюционным стажем Малиновская не могла не осуждать уезжавших из страны победившей революции («СССР с его будущим — это мечта», укоризненно напишет она одному из беглецов, Федору Федоровичу Комиссаржевскому [15, 393]), но, будучи руководителем крупнейшего театра, она понимала необхо-

⁶ Обнаружившая этот документ Е.Я. Суриц отметила: «видимо, чтобы еще подчеркнуть всю тяжесть своего положения, Мордкин идет на явный вымысел <...> Нам известно из личного дела Мордкина, что мать он похоронил в 1903 году» [13, 128].

димось вести переговоры с эмигрантами, пробовать вернуть талантливых деятелей искусства. В ее архиве сохранилось письмо из Ниццы от известного антрепренера Алексея Акакиевича Церетели, сообщавшего, в ответ на просьбу Малиновской, французские адреса Михаила Михайловича Фокина и Бориса Георгиевича Романова. Церетели также отметил, что письма Малиновской он не получил (видимо, оно затерялось), узнав о ее просьбе от Эмиля Альбертовича Купера. Именно этим объяснялась роковая задержка — письмо Церетели было написано 1 апреля 1924 года [38, 1], буквально через несколько дней после того, как Малиновская была отправлена в отставку и с поста директора Большого театра, и с должности управляющей академическими театрами [33, 1]; [34, 1]. Но сам факт настойчивого поиска адресов Фокина и Романова говорит о желании Малиновской заполучить их для хотя бы временной художественной работы в Большом театре. Спустя шесть лет, когда она вернется к руководству Большим театром, проблема отсутствия постановщиков, по ее мнению, только обострится. «Нет балетмейстеров — все бездарные, а труппа балетная хорошая», напишет она Комиссаржевскому 11 ноября 1930 года, приглашая (безуспешно) его самого вернуться в страну и в Большой театр⁷ [15, 391].

1 марта 1930 года Малиновская, служившая ранее несколько лет в должности управляющей делами Комитета Севера, была назначена директором Большого театра [17, 7], в свою очередь выведенного из структуры Наркомпроса и подчиненного непосредственно ЦИК СССР. В ее ведении оказался и «балетный техникум», о чем она не преминула сообщить Комиссаржевскому («Директором являюсь я, доверием пользуюсь повсюду, энергия — не меньшая, чем была прежде, но опыта много больше. <...> У нас лучшие в стране силы, вокальные и балетные»)

⁷ В оригинале письма проставлены только день и месяц; в публикации документ датирован 1928 годом, но его содержание, недвусмысленно говорящее о том, что автор сравнительно недавно вновь возглавила Большой театр, указывает на 1930 год.

[15, 393–394]. Напрямую влияя теперь на школу, Малиновская могла рекомендовать ее близким людям, что она и сделала в письме к Леониду Витальевичу Собинову от 25 ноября 1930 года (в котором речь, среди прочего, шла о дочери певца Светлане): «В прошлом году Нина Ивановна [супруга Собинова — П.Г.] советовалась со мной относительно Светика — стоит ли отдавать девочку в нашу балетную школу. Тогда я высказалась отрицательно. Теперь же положение в балетном техникуме изменилось, и я думаю, что есть смысл отдать Светика в нашу школу» [28, 1]. Годом ранее Малиновская еще не руководила ни Большим театром, ни школой; теперь же она изменила их художественный курс в правильном, как она полагала, направлении.

Возвращение Малиновской к руководству Большим театром обрадовало не всех в балетной труппе. Игорь Александрович Моисеев вспоминал, что он, молодой артист, бывший «в числе восставших против консерватизма в балетном искусстве», эту новость «воспринял со страхом» — о Малиновской «ходили слухи, что она консервативна, покровительствует только старым традициям, и сама человек старого уклада». Участливые коллеги еще более нагнетали обстановку: «Ну, держись, — говорили мне в театре. — Теперь тебе не поздоровится!» [35, 129–130]. Во время первого разговора с директором Моисеев ощутил, что Елена Константиновна его «прощупывала», словно стремясь узнать, нет ли в нем «чрезмерной “левизны”, чрезмерного бунтарства», но в итоге, «по-видимому, Малиновская осталась довольна первым знакомством», взяв Моисеева «на заметку» [там же, 130]. После этого артист «сразу почувствовал ее внимание к себе и заботу» о его судьбе [там же]. В дальнейшем, несмотря на сложный характер директора, порой в гневе называвшей Моисеева «мальчишкой» и «сопляком» («Елена Константиновна была вспыльчива, потому что все принимала очень близко к сердцу» [там же, 132–133]), у мемуариста сложились с ней хо-

рошие отношения (они не раз созванивались по телефону и после ухода обоих из Большого театра) и много позднее он нашел для уже покойной Малиновской немало теплых слов⁸ [там же, 138].

Если в первое время после революции Малиновская была не очень близка миру балета, то с годами она, несомненно, лучше его узнала и полюбила. «По-моему, она не пропустила ни одного балетного спектакля», вспоминала позднее балерина Надежда Алексеевна Капустина, отметив, что «Елена Константиновна была большой поклонницей Марины Семеновой» [35, 125, 127–128]. Звезду советского балета Марину Тимофеевну Семенову, впервые заявившую о себе на сцене бывшего Мариинского театра, директор Большого быстро переманила в столицу: «В Ленинграде появилась великолепная танцовщица Марина Семенова. Слух о ней дошел до Москвы. А Малиновская, как клуша, заботившаяся о своих цыплятах, стремилась все лучшее, что есть на свете, тащить в Большой театр» [8, 25] (о том, что «Малиновская старалась перетянуть в Москву все лучшие силы» писал, рассуждая о ленинградском балете, и Владимир Иванович Немирович-Данченко [9, 451]). 29 сентября 1931 года Малиновская не без гордости сообщила Горькому, с которым ее связывало несколько десятилетий знакомства и дружбы: «Завтра, 30-го в “Лебедином” танцует Семенова очень хорошо, хотя балет допотопный» [3, 376]. Семенову Малиновская хвалила и в письме к могущественному партийному функционеру Авелю Сафроновичу Енукидзе [29, 57].

Приглашение Семеновой было частью общего курса Малиновской на перенесение в Большой театр лучших традиций и высокой техники ленинградской школы. Дирижер Юрий Федорович Файер, на которого

⁸ «Елена Константиновна умела наложить на все отпечаток домашнего уюта. При ней театр не выглядел казенно. Ну, скажем, в ложе дирекции всегда был горячий чай. В знаменитой хрустальной вазе с лебедем (огромная ваза, простоявшая в ложе больше пятидесяти лет) лежали пирожные эклеры. И не какие-нибудь, а “динамовские”. Так их называли, потому что пекли в особой пирожной на стадионе “Динамо”, и они считались самыми вкусными в Москве» — вспоминал И.А. Моисеев [35, 135].

во время «второго пришествия» Малиновской в Большой театр было возложено заведование балетной труппой, отмечал в своих воспоминаниях, что большинство постановок тех лет на сцене Большого «связано с именами мастеров ленинградского балета» [14, 210, 284]. Конечно, в труппе не всем это нравилось, хотя *post factum* многие артисты признали плодотворность такого подхода. «Когда наш класс заканчивал в 1932 году школу, директор Большого театра Малиновская поняла, что чего-то московской балетной школе не хватает. А в Москве не хватало прежде всего техники балетной, основы основ», много лет спустя рассказывала, давая интервью, балерина Ольга Васильевна Лепешинская. Выдающаяся артистка высоко оценивала приглашение Малиновской «шести лучших педагогов из Мариинки», называя саму себя «продуктом слияния мариинской и московской школ»: «Это великое достижение нашего директора Малиновской — удивительной женщины, из когорты старых большевиков» [10, 39–40].

Превращение Большого в лучший музыкальный театр страны (что соответствовало пожеланиям кремлевского руководства) неминуемо приводило к тому, что часть артистов собственно московской школы оказались оттесненными на второй план. Малиновская по возможности старалась соблюдать баланс интересов и относиться уважительно к артистическому самолюбию. Файер вспоминал о четырех выдающихся балеринах Большого театра, выдвинувшихся в 1920-х годах (Анастасии Ивановне Абрамовой, Любове Михайловне Банк, Валентине Васильевне Кудрявцевой, Нине Борисовне Подгорецкой): их все именовали «четверкой», а «Елена Константиновна Малиновская употребляла другое, более романтическое прозвище: “Орхидей”» [14, 231]. Пикантность ситуации состояла в том, что одна из «орхидей», Подгорецкая, была дочерью хористки Большого театра Надежды Георгиевны Подгорецкой [14, 245], а та, в свою очередь, стала второй женой бывшего мужа Малиновской

архитектора Малиновского, расставшегося после революции с Еленой Константиновной (при этом Малиновский не был отцом балерины) [18, 18]. Хотя все четыре «орхидеи» после приезда Семеновой отошли, по выражению Моисеева, «на вторые позиции», Малиновская, несмотря на непростые сплетения личных биографий, не преследовала Подгорецкую, с успехом выступившую в 1934 году первой исполнительницей партии Жизели во время возобновления балета в Большом театре [8, 25]; [14, 247]⁹.

Восхищаясь артистами, Малиновская никак не могла подобрать достойных, по ее мнению, художественных руководителей труппы. В своих опубликованных мемуарах (несколько более критичных к директору Большого театра, чем цитированный выше очерк, написанный им к так и не увидевшему свет сборнику, посвященному Малиновской) Моисеев вспоминал, что поначалу, возглавив театр, «как балетмейстера она меня принять отказалась — ее возмуцало, что сопливого мальчишку сделали балетмейстером». Лишь позднее, после постановки балета «Саламбо», Малиновская «не только поверила в меня, но уже мною козыряла» [8, 19, 24]. Случай Моисеева скорее исключительный: чаще, не видя среди выходцев из балетного мира постановщиков соответствующего масштаба и таланта, Малиновская пыталась переманить в Большой театр режиссеров, сделавших себе имя на драматической сцене. Потерпев неудачу в попытке вернуть на Родину Комиссаржевского, Малиновская начала ангажировать Немировича-Данченко, но основатель МХТ после некоторых колебаний не пожелал покинуть родную сцену. «Малиновская упорно настаивает, чтобы я взял на себя художественное руководство ее оперой и балетом», писал Немирович в феврале 1934 года Константину Сергеевичу Станиславскому. «Вот я и уехал

⁹ Гонения на эту балерину начались с приходом в театр на должность балетмейстера Р.В. Захарова, состоявшимся уже в 1936 году, после отставки Малиновской [8, 29].

в Ленинград. Никого не принимаю, на телефонные звонки не отвечаю и надеюсь в 5–6 дней отдохнуть» [9, 405–406].

Если в 1918–1924 годах Малиновской в своей административно-художественной деятельности приходилось считаться с мнением наркома Луначарского, то в первой половине 1930-х более высокой инстанцией для директора Большого театра, переданного в ведение ЦИК СССР, был многолетний секретарь ЦИК Енукидзе. В театре не без определенных оснований считали Енукидзе покровителем Малиновской; в частности, Моисеев писал: «Обычно, когда у нее возникали в театре какие-то проблемы, она тут же бежала к Енукидзе, плакала у него на плече, и все ее просьбы выполнялись» [8, 23]. Трудно сказать, как Малиновская, мать шестерых детей, придерживавшаяся, насколько можно судить, довольно консервативных убеждений в семейной жизни, на самом деле относилась к Енукидзе, которого обвиняли в «разложении» (многочисленных сексуальных связях, в том числе с несовершеннолетними девочками [4, 157–158]). Возможно, она предпочитала игнорировать подобные слухи. В частной переписке Малиновская сообщала Енукидзе разнообразные подробности балетной жизни — неуспех концерта, поставленного Касьяном Ярославичем Голейзовским, несчастный случай с постановщиком Василием Ивановичем Вайноненем, сломавшим ногу в разгар работы над балетом «Пламя Парижа», экзамен у выпускниц балетной школы, по итогам которого знаменитая впоследствии балерина Лепешинская была почти единогласно («кроме, конечно, Ив. Смольцова») зачислена «в высший разряд солистов» (письмо от 28 июня 1933 года) [29, 56 об. – 57 об.].

Иногда, впрочем, Малиновская получала от Енукидзе, бывавшего порой весьма придирчивым зрителем, не поддержку, а настоящую выволочку — как, например, в письме секретаря ЦИК (с пометкой «Секретно»!) от 20 октября 1934 года:

16 октября я смотрел балет “Конек-горбунок”. В последнем акте внесены два изменения. Первое изменение: в новой постановке дан украинский танец. Он не удовлетворителен: не то танец уральских казаков, не то украинский, но все же этот танец не портит балета. Второе изменение: вновь вставлен в балет какой-то кавказский танец под названием “Кабардинская лезгинка”. Танец поставлен безобразно, в шутовском оформлении, он портит балет и делает его балаганным. Совершенно недопустимо, чтобы Б[ольшой] театр ставил танец в исполнении сугубо мужского танца женщиной, хотя бы одетой в мужскую черкеску. Неужели во всем театре не найдется ни одного мужчины, который смог бы изучить лезгинку и исполнять этот танец хорошо. Если нет такого исполнителя, то лучше не показывать в уродливом виде национальный танец. Если допустимо в концертах (например, исполнение балеринами Кригер и Семеновой), чтобы мужские кавказские танцы исполняли женщины, то это совершенно недопустимо в балете, тем более в таком оформлении, когда молодой “мужчина” пляшет, а несколько кавказско подобных¹⁰ крупных мужчин кривляются и бьют в ладоши» [27, 1–2].

Уроженец Кавказа, оскорбленный, видимо, за неподобающее отношение к местным традициям, Енукидзе «предлагал» (фактически — приказывал) «до лучшего оформления этого танца в исполнении мужчиной и лучшим исполнении оркестром “лезгинки” снять этот танец» [там же, 2].

Вряд ли публика, да и многие артисты подозревали, в каких цензурных условиях приходилось действовать руководителю самого главного театра Советского Союза. Большой опыт, определенный вес в коммунистической партии и обширные знакомства помогали Малиновской до поры до времени уверенно балансировать между требованиями деятелей искусства и партийных функционеров. Впрочем, заниматься исправлением «Конька-Горбунка» Елене Константиновне пришлось недолго — спустя два месяца после возмущенного письма Енукидзе, в январе 1935 года она была отправлена в отставку с поста директора Большого театра, что сказалося и на репертуаре (новый директор Владимир

¹⁰ Так в тексте.

Иванович Мутных, выходец из военных кругов, гораздо большее внимание стал уделять постановке «советских балетов» с современным содержанием) [2, 155–156]; [16, 58]. «Эпоха Малиновской» в Большом театре окончательно завершилась. А прошедшее с тех пор немалое время и выявленные архивные источники позволяют сделать определенные выводы о ее отношении к балетному искусству и его деятелям.

Малиновская в балетном мире имела репутацию консерватора, что подтверждают разновременные отзывы Горского и Моисеева. Парадокс в том, что она сама в записках и частных письмах предстает чуть ли не ниспровергателем устоев, называя классические постановки «допотопными». Однако Малиновская так и не смогла найти балетмейстера-реформатора, в талант которого она бы поверила, безуспешно пытаясь привлечь к этой работе мастеров, в общем, далеких от балетной труппы Большого театра (Комиссаржевского, Немировича-Данченко). Но в том, что касалось танцовщиков и танцовщиц, Елена Константиновна была прекрасным антрепренером на государственной службе, примечая таланты не только в Москве, но и в Северной столице, и переманивая их в Большой театр. С ее именем навсегда останется связано «нашествие» ленинградцев в Большой театр в 1930-х годах, поднявших художественный уровень московской сцены.

Будучи не художественным руководителем, а прежде всего крупным администратором, Малиновская должна была принимать во внимание далеко не только вопросы искусства. Ей приходилось учитывать вкусы высокопоставленных «кураторов» театра, приспосабливаться к партийной цензуре, считаться с требованиями могущественной профсоюзной организации, обеспечивать бытовую сторону жизни театра, бороться с тягой балетмейстеров и танцовщиков к заграничным поездкам, нередко — в один конец. С этими многотрудными обязанностями она не всегда справлялась успешно, но заслуженно сумела остаться в памяти

артистов директором, не просто много лет сидевшим на своем посту, но и искренне любившим и Большой театр, и великолепный русский балет.

Список источников

1. *Бебутова Е.М.* Воспоминания // Из истории строительства советской культуры. Москва. 1917–1918: Документы и воспоминания. / Сост., общ. ред. и предисл. В.Н. Кучина. М.: Искусство, 1964. С. 283–297.
2. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2010.
3. *Горький М.* Архив Горького. Т. 14: Неизданная переписка. М.: Наука, 1976.
4. *Делалой М.* Усы и юбки. Гендерные отношения внутри кремлевского круга в сталинскую эпоху (1928–1953). / Пер. с фр. П.С. Бавина. М.: Политическая энциклопедия, 2018.
5. *Киприн В.А.* История первой московской театральной школы. М.: Прогресс-Традиция, 2020.
6. *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщицы. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
7. *Мессерер А.М.* Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 1990.
8. *Моисеев И.А.* Я вспоминаю... Гастроль длиной в жизнь. М.: Согласие, 2016.
9. *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: в 4 т. / Сост., ред. и комм. И.Н. Соловьева. Т. 3. М.: Московский Художественный театр, 2003.
10. Непревзойденная Ольга Лепешинская. / гл. ред. и сост. А.М. Кравцов. М.: ИПО «У Никитских ворот», 2009.
11. *С. Г. [Ганцевич С. М.].* Малиновская Елена Константиновна // Театральная энциклопедия. Т. III. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 643.
12. Совет Рабочих Депутатов. Заседание Сов. Раб. Деп. 12-го сентября // Известия Московского совета рабочих депутатов. 1917. 13 сентября. С. 3.
13. *Суриц Е.Я.* Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. М.: УРСС, 2003.
14. *Файер Ю.Ф.* О себе, о музыке, о балете / Лит. запись Ф. Розинера. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1974.
15. Хроника несостоявшегося возвращения. Ф.Ф. Комиссаржевский — Е.К. Малиновская: письма 1917–1934. Приложение: Письмо Н.Я. Береснева Ф.Ф. Комиссаржевскому (1924). / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественно-

го театра XX века. Вып. 7. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. С. 369–418.

16. *Ezrahi C. Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; Dance Books, 2012.

17. Автобиографии и анкеты, заполненные Е.К. Малиновской. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 79.

18. Биографические материалы П.П. Малиновского (удостоверения, членские билеты, справки и др.). РГАЭ. Ф. 108. Оп. 1. Д. 91.

19. Большой театр по имеющимся материалам. Воспоминания. Черновик. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 12.

20. Воспоминания о Большом театре. Отрывки. Варианты. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 14.

21. Воспоминания об общедоступном театре в Нижнем Новгороде. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 4.

22. Выдержки из протокола заседания Совета Р. Д. в Политехническом музее. Доклад Е.К. Малиновской о театре М. С. Р. Д. и прочее. ГЦТМ. Ф. 154. № 72.

23. Горский А.А. [В Дирекцию Большого театра] (копия). ГЦТМ. Ф. 154. № 691.

24. Луначарский А.В. — Малиновской Е.К. ГЦТМ. Ф. 154. № 633.

25. Местком Большого театра — в Дирекцию Большого театра. ГЦТМ. Ф. 154. № 857.

26. Мордкин М.М. — Малиновской Е.К. ГЦТМ. Ф. 154. № 904.

27. Письма Енукидзе Авеля Сафроновича к Е.К. Малиновской. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 38.

28. Письма Малиновской Елены Константиновны Л.В. Собинову. РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 599.

29. Письма разных лиц в адрес А.С. Енукидзе. РГАСПИ. Ф. 667. Оп. 1. Д. 19.

30. Письмо Гельцер Екатерины Васильевны к Е.К. Малиновской. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 34.

31. Письмо Луначарского Анатолия Васильевича в МГО о клеветнической кампании против Е.К. Малиновской. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 305.

32. Протокол совещания об исполнении постановления Президума МГСПС от 18/Х по докладу комиссии о Большом театре. ГЦТМ. Ф. 154. № 858.

33. Распоряжение по Главнауке № 35. ГЦТМ. Ф. 154. № 1107.

34. Распоряжение по Главнауке № 38. ГЦТМ. Ф. 154. № 1106.

35. Сборник статей, воспоминаний, писем, документов. Составитель, автор предисловия Н.И. Смирнова (1982). РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 24 а.

36. Удостоверение Малиновской Е.К., выданное Моск. Советом Раб. Депутатов. ГЦТМ. Ф. 154. № 8.
37. Удостоверение Малиновской Е.К., выданное Моск. Советом Раб. Депутатов. ГЦТМ. Ф. 154. № 17.
38. Церетелли А. — Малиновской Е.К. ГЦТМ. Ф. 154. № 1108.

Сведения об авторе:

Гордеев П.Н. — доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

References

1. *Bebutova E.M.* Vospominaniya [Memoirs]. In: Kuchin V.N., ed. *Iz istorii stroitel'stva sovetskoy kul'tury*. Moskva, 1917–1918: Dokumenty i vospominaniya [From the history of the construction of Soviet culture. Moscow, 1917–1918: Documents and memoirs]. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 283–297. (In Rus.)
2. *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet music. Documented research]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Klassika–XXI", 2010. (In Rus.)
3. *Gor'kiy M.* Arhiv Gor'kogo. T. 14: Neizdannaja perepiska [Gorky Archive. Vol. 14: Unpublished correspondence]. Moscow: Nauka, 1976. (In Rus.)
4. *Delaloy M.* Usy i yubki. Gendernye otnosheniya vnutri kremlevskogo kruga v stalinskuyu epohu (1928–1953) [Mustache and skirts. Gender relations within the Kremlin circle in the Stalin era (1928–1953)]. Moscow: Politicheskaya enciklopediya, 2018. (In Rus.)
5. *Kiprin V.A.* Istoriya pervoy moskovskoy teatral'noy shkoly [History of the first Moscow theater school]. Moscow: Progress-Tradiciya, 2020. (In Russian).
6. *Krasovskaya V.M.* Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Tancovshhiki [Russian Ballet Theater of the beginning of the XX century. Dancers]. Saint Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 2009. (In Rus.)
7. *Messerer A.M.* Tanec. Mysl'. Vremya [Dance. Thought. Time]. Moscow: Iskusstvo, 1990. (In Rus.)
8. *Moiseev I.A.* Ya vspominayu... Gastrol' dlinoyu v zhizn' [I remember... A tour of a lifetime]. Moscow: Soglasie, 2016. (In Rus.)
9. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Tvorcheskoe nasledie: v 4 t. [Creative heritage] 4 vv., v. 3 / ed. by. Solov'eva. Moscow: Moskovskiy Hudozhestvennyy teatr, 2003. (In Rus.)

10. Neprevzoydannaya Ol'ga Lepeshinskaya [Unsurpassed Olga Lepeshinskaya] / ed. by. A.M. Kravcov. Moscow: IPO "U Nikitskih vorot", 2009. (In Rus.)
11. S.G. [Gancevich S.M.]. Malinovskaya Elena Konstantinovna [Malinovskaya Elena Konstantinovna]. In: Teatral'naya enciklopediya. T. III [Theater Encyclopedia. Vol. III]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1964, p. 643. (In Rus.)
12. Sovet Rabochih Deputatov. Zasedanie Sov. Rab. Dep. 12-go sentyabrya [Soviet of Workers Deputies. Meeting of the Soviet of Workers of the 12th of September]. In: Izvestiya Moskovskogo soveta rabochih deputatov [News of the Moscow Soviet of Workers' Deputies]. 1917. 13 sentyabrya [1917. September 13], P. 3. (In Rus.)
13. Suric E.Ya. Artist baleta Mihail Mihaylovich Mordkin [Ballet dancer Mikhail Mikhailovich Mordkin]. Moscow: URSS, 2003. (In Russian).
14. Fayer Ju.F. O sebe, o muzyke, o balete / Lit. zapis' F. Rozinera. 2-e izd [About myself, about music, about ballet. Lit. record by F. Rosiner. 2nd ed]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974. (In Rus.)
15. Hronika nesostoyavshegosya vozvrashheniya. F.F. Komissarzhevskiy — E.K. Malinovskaya: pis'ma (1917–1934). Prilozhenie: Pis'mo N.Ya. Beresneva F.F. Komissarzhevskomu (1924). [Chronicle of the failed return. F.F. Komissarzhevsky — E.K. Malinovskaya: letters (1917–1934). Appendix: Letter of N.Ya. Beresnev to F.F. Komissarzhevsky (1924)] ed. by V.V. Ivanova. In: Mnemosyne. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 7. [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theater of the XX century. Issue 7]. Moscow: Indrik, 2019, pp. 369–418. (In Rus.)
16. *Ezrahi C.* Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; Dance Books, 2012.
17. Avtobiografii i ankety, zapolnennye E.K. Malinovskoy [Autobiographies and questionnaires filled out by E.K. Malinovskaya]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 79. (In Rus.)
18. Biograficheskie materialy P.P. Malinovskogo (udostovereniya, chlenskie bilyety, spravki i dr.) [The biographical materials of P.P. Malinsky (certificates, membership cards, certificates, etc.)]. RGAE. F. 108. Op. 1. D. 91. (In Russian).
19. Bol'shoj teatr po imejushhimsya materialam. Vospominaniya. Chernovik [Bolshoi Theater according to available materials. Memories. Draft]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 12. (In Rus.)
20. Vospominaniya o Bol'shom teatre. Otryvki. Varianty [Memories of the Bolshoi Theater. Excerpts. Variants]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 14. (In Russian).

21. Vospominaniya ob obshhedostupnom teatre v Nizhnem Novgorode [Memories of a public theater in Nizhny Novgorod]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 4. (In Rus.)

22. Vyderzhki iz protokola zasedaniya Soveta R. D. v Politehnicheskom muzee. Doklad E.K. Malinovskoy o teatre M. S. R. D. i prochee [Excerpts from the minutes of the meeting of the Soviet of Workers Deputies at the Polytechnic Museum. E.K. Malinovskaya's report on the Theater of M. S. R. D. and others]. GCTM. F. 154. № 72. (In Rus.)

23. Gorskiy A.A. [V Direkciyu Bol'shogo teatra] (kopiya) [To the Directorate of the Bolshoi Theater] (copy). GCTM. F. 154. № 691. (In Rus.)

24. Lunacharskiy A.V. — Malinovskoy E.K [Lunacharsky A.V. — Malinovskaya E.K.]. GCTM. F. 154. № 633. (In Rus.)

25. Mestkom Bol'shogo teatra — v Direkciyu Bol'shogo teatra [The Bolshoi Theater's local committee — to the Bolshoi Theater's Directorate]. GCTM. F. 154. № 857. (In Rus.)

26. Mordkin M.M. — Malinovskoy E.K [Mordkin M.M. — Malinovskaya E.K.]. GCTM. F. 154. № 904. (In Rus.)

27. Pis'ma Enukidze Avelya Safronovicha k E.K. Malinovskoy [Letters of Enukidze Abel Safronovich to E.K. Malinovskaya]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 38. (In Rus.)

28. Pis'ma Malinovskoy Eleny Konstantinovny L.V. Sobinovu [Letters of Malinovskaya Elena Konstantinovna to L.V. Sobinov]. RGALI. F. 864. Op. 1. D. 599. (In Rus.)

29. Pis'ma raznyh lic v adres A.S. Enukidze [Letters of various persons addressed to A.S. Enukidze]. RGASPI. F. 667. Op. 1. D. 19. (In Rus.)

30. Pis'mo Gel'cer Ekateriny Vasil'evny k E.K. Malinovskoy [Letter of Ekaterina Vasilyevna Geltser to E.K. Malinovskaya]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 34. (In Rus.)

31. Pis'mo Lunacharskogo Anatoliya Vasil'evicha v MGO o klevetnicheskoy kampanii protiv E.K. Malinovskoy [A letter from Lunacharsky Anatoly Vasilyevich to the MGO about a slanderous campaign against E.K. Malinovskaya]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 305. (In Rus.)

32. Protokol soveshaniya ob ispolnenii postanovleniya Preziduma MGSPS ot 18/X po dokladu komissii o Bol'shom teatre [Minutes of the meeting on the implementation of the resolution of the Presidium of the MGSPS of 18/X on the report of the commission on the Bolshoi Theater]. GCTM. F. 154. № 858. (In Rus.)

33. Rasporyazhenie po Glavnauke № 35 [Order on Glavnauka No. 35]. GCTM. F. 154. № 1107. (In Rus.)

34. Rasporyazhenie po Glavnauke № 38 [Order on Glavnauka No. 38]. GCTM. F. 154. № 1106. (In Rus.)

35. Sbornik statey, vospominaniy, pisem, dokumentov. Sostavitel', avtor pre-disloviya N.I. Smirnova (1982) [Collection of articles, memoirs, letters, documents. Compiled, author of the preface by N.I. Smirnova (1982)]. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 24 a. (In Rus.)

36. Udostoverenie Malinovskoy E.K., vydannoe Mosk. Sovetom Rab. Deputatov [Certificate Malinovskaya E.K., issued by Moscow Soviet of Workers Deputies]. GCTM. F. 154. № 8. (In Rus.)

37. Udostoverenie Malinovskoy E.K., vydannoe Mosk. Sovetom Rab. Deputatov [Certificate Malinovskaya E.K., issued by Moscow Soviet of Workers Deputies]. GCTM. F. 154. № 17. (In Rus.)

38. Ceretelli A. — Malinovskoy E.K. [Tseretelli A. — Malinovskaya E.K.]. GCTM. F. 154. № 1108. (In Rus.)

Information about the author:

Petr N. Gordeev — Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher, Department of Russian history (XIX–XXI centuries), The Herzen State Pedagogical University of Russia

Статья поступила в редакцию 15.02.2023;
одобрена после рецензирования 26.05.2023;
принята к публикации 03.06.2023.

The article was submitted 15.02.2023;
approved after reviewing 26.05.2023;
accepted for publication 03.06.2023.





Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



«ЗАГАДКА» О ЦЕНТРЕ V ЧАСТИ КАНТАТЫ ОР. 31 АНТОНА ВЕБЕРНА

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия, ll3232@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



Аннотация. Статья представляет собой аналитический комментарий к разъяснению Антона Веберна относительно формы в *Freundselig ist das Wort* (V части его Кантаты ор. 31): «В центре стоят слова: “Weileram Kreuzverstummte<...>”»(из письма к Хильдегард Йоне от 25 июля 1942 года). Хотя в нотах границы фразы о Кресте отчетливо обозначены двойными тактовыми чертами, понять, что именно подразумевал Веберн, нелегко. Кэтрин Бейли, автор статьи о Кантате ор. 31 и книги о серийных сочинениях Веберна, назвала его утверждение о центре «мягко говоря, неточным», а такты, к которым оно относится, «загадкой». Откликаясь на эти оценки и опираясь на результаты исследований Бейли — в первую очередь, на выявленные ею признаки центральной симметрии в серийном каноне *Freundselig ist das Wort*, — автор статьи предлагает свой вариант решения вопроса о центре.

Анализ с позиции *метротектонизма* показывает, что, во-первых, фраза о Кресте не является центром в строгом смысле слова, хотя это и средняя из пяти частей *Freundselig ist das Wort*, и, во-вторых, что композиционный центр здесь все же существует. Это особым образом оформленное окончание фразы о Кресте, которое соответствует понятию «центральная каденция», то есть, согласно Г.Э. Конюсу, «является своего рода узлом, связующим тождественные или сходные построения, размещенные по обе стороны этого узла», и находится на равном удалении от начальной и заключительной точек формы.

Ключевые слова: Антон Веберн, Кантата ор. 31, центр, метротектонизм, Георгий Конюс, центральная каденция

Для цитирования: Гервер Л.Л. «Загадка» о центре V части Кантаты ор. 31 Антона Веберна [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 95–115.
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



“THE RIDDLE” ABOUT THE CENTRE IN THE FIFTH MOVEMENT OF ANTON WEBERN’S CANTATA OP. 31

Larisa L. GERVER

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. The article presents an analytical commentary of Anton Webern’s elucidation of the form in *Freundselig ist das Wort* (the fifth movement of his Cantata opus 31): “In the centre are the words: ‘Weil er am Kreuz verstummte <...>’ (from a letter to Hildegard Jone dated 25 July, 1942). Although the boundaries of the phrase about the Cross are clearly marked by double barlines in the musical score, it is not easy to understand exactly what Webern meant. Kathryn Bailey, the author of an article about the Cantata Opus 31 and a book about Webern’s serial works, has labeled his statement about the centre as “somewhat imprecise to say the least” and the bars encompassing it “a riddle.” Responding to these evaluations and drawing on Bailey’s research — primarily, the signs of the central symmetry in the serial canon *Freundselig ist das Wort* demonstrated by her — the author of this article offers her own version of the solution to the question of the centre.

An analysis from the position of *metrotectonicism* shows that, first, the phrase about the Cross does not present the centre in a strict sense, although it is located at the centre of the five sections of *Freundselig ist das Wort*, and, second, that a compositional centre does, indeed, exist here. This is demonstrated by the peculiarly shaped ending to the phrase about the Cross, which corresponds to the notion of a “central cadence,” which, according to Georgy Konyus, is “a sort of knot binding the identical or similar constructions placed on either side of it,” and is situated at an equal distance from the beginning and final points of the form.

Keywords: Anton Webern, Cantata op. 31, centre, Georgy Konyus, metrotectionism, central cadence

For citation: *Gerver L.L.* “The Riddle” about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31 [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 95–115.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115

Поводом к написанию этой статьи послужило одно из писем Антона Веберна к поэтессе и художнице Хильдегард Йоне, на тексты которой был создан ряд его сочинений, включая Вторую кантату op. 31:

25 июля 1942 г.

Дорогая Хильдегард!

Партитура «*Freundselig ist das Wort*» (V часть Кантаты op. 31. — Л.Г.) закончена. *Дело завершено. Добиваясь экономности в инструментовке, а также решая некоторые композиционные задачи, я провозился дольше, чем рассчитывал. В итоге получилось подобие «арии» для сопрано, хора и облигатного (проходящего через всю пьесу) соло скрипки с оркестром. Ты спрашиваешь, каково «строение». В центре стоят слова: «Weil er am Kreuz verstummt, müssen wir ihm nach, in allen Ernst der Bitternis, ihm folgt unser Hauch»¹. То, что было до этого, повторяется потом в противодвижении. «Повторяется» условно: «Образы все и подобны, и все же каждый несходен с другими; их хоровод тайный скрывает закон, полон святою загадкой!»². Ты ведь знаешь это место из Гёте («Метаморфоза»)! Но то, что центром музыкальной конструкции стали именно те слова, получилось само собой — иначе и не могло быть <...> Но и это я вижу лишь теперь, и это получилось непреднамеренно» [1,119].*

¹ «Раз Он умолк на кресте, долг наш — идти за Ним, сквозь горечь и боль — за Ним следует каждое наше дыхание». Перевод дан по: [1, 119].

² Из элегии И.В. Гете «Метаморфоза растений». Перевод Д. Недовича [там же].

Как и многие другие тексты Веберна, приведенный фрагмент представляет собой «слово композитора»³, но очень особого рода. Это сообщение о непреднамеренно использованном композиционном приеме в одной из частей создаваемого произведения, сообщение в равной степени понятное для обоих участников переписки — авторов текста и музыки. Совсем иначе может воспринять такой текст посторонний читатель, особенно если это исследователь музыкальной формы, желающий знать, как именно следует понимать слово «центр», можно ли его выявить аналитически и т. п.

Вопрос о центре имеет прямое отношение к симметрии, а в данном случае — к тем «таинственным симметриям» в музыке Веберна [10, 649], о которых часто пишут исследователи его творчества, в первую очередь — серийной техники (ср. «Серийность. Симметрия» — название одного из пунктов в книге Валентины Николаевны и Юрия Николаевича Холоповых [12, 277–287])⁴. Симметрия рассматривается на самых разных уровнях организации музыкального целого⁵, в том числе и на композиционном, например, на уровне *строения* части цикла, о котором идет речь в письме Веберна. Исследователи симметрии используют такие термины как «зеркальность», «ось» и «центр», причем значения двух последних не имеют строгих разграничений в музыковедении, что заметно и в описаниях веберновской формы. Так, В.Н. Холопова называет принцип построения циклов Веберна «осевым», причем ось мыслится и как воображаемая линия «между двумя равновесными частями» [11, 423], и как

³ О многообразии тем и жанров композиторского слова см. [3].

⁴ Следует отметить и появление ряда публикаций, посвященных симметрии в ранних сочинениях Веберна, в частности [14].

⁵ Наряду с серией как таковой это может быть и «12-тоновая симметричная конфигурация транспозиционных уровней» (Н.С. Гуляницкая о второй части Кантаты ор. 31 [2, 239]), симметрия в расположении тонов серии вокруг «центра А» (звук a^1), в строении фраз, в динамике и артикуляции (З. Брун о Вариациях ор. 27 [17, 196, 197, 199]), наложение многочисленных концентрических окружностей, повторяющих структуру серии (И.И. Сниткова о первой части Симфонии ор. 21 [8, 122]) и т.д.

одна из частей цикла — «осевая» [там же, 409]. В то же время в других исследованиях осью называется именно воображаемая линия, которая часто приходится на паузу или совпадает с тактовой чертой. В отличие от звуковысотной — «вертикальной» оси симметрии, композиционная ось характеризуется как «горизонтальная» или временная (*temporal*)⁶: «Осью симметрии во времени здесь служит тактовая черта в т. 35», — пишет Дмитрий Николаевич Смирнов о I части Симфонии ор. 21 (курсив мой. — Л.Г.) [7]; аналогичным образом Ларри Соломон использует выражение *temporal axis* («временная ось») применительно к форме Вариаций ор. 27 [20, 12]⁷. Что же касается части, проходящей через осевую линию, то обычно она называется центром. Если симметрия с осью состоит из двух основных элементов (справа и слева от оси), то симметрия с центром — из трех⁸: видимо, именно этот композиционный тип подразумевает Веберн, когда в ответ на вопрос о строении *Freundselig ist das Wort* сообщает о стоящей в центре фразе о Кресте.

Приверженность Веберна к симметрии с центром подтверждается самым различным образом. В его Лекциях о музыке, при объяснении вариационной формы во II части Симфонии ор. 21, говорится: «В четвертой вариации мы видим сплошь зеркальные образования. Эта вариация является центром всей части и отсюда всё снова идет вспять» [1, 82]

⁶ Подобное словоупотребление созвучно понятию «хронометрическая центральность», встречающееся в неопубликованных исследованиях Г.Э. Конюса [13, 90]. Назовем также выражение «временные пропорции» в работе В. Поста [19], вынесенное в название статьи, посвященной организации музыкального времени в каждой из трех вариаций веберновского опуса 27 по принципу золотого сечения, действующего наряду с обычно отмечаемым принципом симметрии.

⁷ Среди исследователей, особенно внимательных к горизонтальной симметрии и наличию центра в ней, назовем Э. Денисова [4], Л. Соломона [20, 10–13] и Н.С. Телкову [9, 74, 82, 84–5, 90, 102 и др].

⁸ Вновь обратимся к Конюсу. Так называемые *периоды музыкальной речи* (одна из категорий метротектонической концепции Конюса) — симметричные построения, которые могут быть двух- или трехчастными: «Двухчастный период состоит из построения предшествующего и последующего. Трехчастный — из построений предшествующего, центрального и последующего». Цит по: [13, 64]; курсив мой. — Л.Г.

(примечательно сходство с описанием местоположения фразы о Кресте! Курсив мой. — Л.Г.). Та же идея построения с центром зафиксирована в эскизе Вариаций, представляющем собой короткую запись: «Тема, 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, 5-я, 6-я, 7-я Кода» [21, 155]. «Поразительна диспозиция этой зеркально-симметричной структуры с четвертой вариацией в качестве оси симметрии⁹, показанная графически благодаря рамке [вокруг числительного «4-я»] и [точно выбранным] расстояниям», — пишет исследователь рукописей Веберна Николаус Урбанек [там же]. Симметрия с центром обнаруживается и в способе нотной фиксации сочинения. В статье Регины Буш, посвященной графическому образу (*Schriftbild*) партитур Веберна, читаем: «Для того, что он собирается записать, кажется, существует своего рода воображаемая сетка, лежащая в основе всего произведения или раздела»¹⁰. Думается, что слова о *сетке* применимы не только к способу записи, но и к самому механизму сочинения веберновской музыки.

Пропорции частей в Симфонии ор. 21 и Вариациях ор. 27, которым посвящена основная часть исследований композиционной симметрии у Веберна, отличаются максимальной точностью числовых отношений. Поэтому, в частности, его слова о центре Вариаций из ор. 21 легко подтверждаются при анализе: IV вариация, сама по себе симметричная, составляет, в свою очередь, центр всей II части Симфонии. Однако в V части Кантаты ор. 31 обнаружить названные Веберном *центр* и *повтор в противодвижении* (даже условный, что оговорено отдельно, со ссылкой на Гете), затруднительно.

⁹ Вновь обратим внимание на двух- или же трехэлементную симметрию, различие между которыми нивелируется при подобном расширительном словоупотреблении. Как мы помним, Веберн назвал эту вариацию «центром всей части».

¹⁰ Речь идет о симметричном расположении узких и широких тактов на страницах рукописного, а затем и печатного текста первого издания Пяти пьес для оркестра ор. 10, № 2, такты 10–14 [18, 63]).

Попытки такого рода предприняты в статье Кэтрин Бейли, специально посвященной Кантате ор. 31 [15], а затем и в ее книге о двенадцатитоновых сочинениях Веберна, где ранее полученные результаты значительно дополнены [16]. Бейли называет утверждение Веберна о центре, «мягко говоря, немного неточным», хотя и «обоснованным в силу трехчастности типа **АВА**» [15, 331], и далее, через аналогию со «святою загадкой» в веберновской цитате из Гете, подводит к формулировке своей позиции: сочинив место, которое он назвал центром, Веберн «изобрел собственную загадку», «удивительно трудную для понимания»¹¹ [15, 331; 16, 130–131]. Разбор формы *Freundselig ist das Wort*, предпринятый сначала в статье, а затем и в книге Бейли, представляет собой попытку решения «загадки» Веберна.

Поиск центра и окружающих его частей слева и справа исследовательница вначале ограничивает пределами сопранового соло (то есть «арии» или раздела В¹², такты 17–45). Она следует веберновским двойным тактовым чертам, которые обособляют построения с фразой о Кресте (*Weil er am Kreuz verstummte...*) посередине. Подтверждения веберновского тезиса о центральном положении слов о Кресте и идеи повтора в противодвижении в статье Бейли немногочисленны, так как ее внимание сосредоточено на серийном каноне, обнаруженном ею в «арии». Из писем Веберна к Вилли Райху и Йозефу Хумплику известно о его опыте

¹¹ Ср. краткое упоминание об этом в исследовании Н.С. Гуляницкой: «...со слов “Weil er am Kreuz verstummte”, согласно трактовке Веберна, возникает ракоход» (курсив мой. — Л.Г. [2, 241]).

¹² Веберн называет V часть подобием «арии» для сопрано, хора и скрипки соло, видимо, подразумевая тип арии *da capo*: начинают и завершают форму очень сходные по звучанию, но не идентичные части А, построенные как некое подобие респонсорного пения (хор — сопрано соло, но с участием реплик скрипки соло и других инструментов), окружают часть В, написанную для сопрано соло с инструментальным сопровождением. Бейли же, хотя и повторяет определение Веберна, чаще называет «арией» сам сольный раздел В (сравним словоупотребление в рамках одной страницы [15, 328]). Из-за частого обращения к результатам Бейли мы также называем «арией» именно среднюю часть.

достижения «на чисто полифонической основе»¹³, а затем и «на основе канона»¹⁴ «чего-то абсолютно противоположного, что только можно себе представить»¹⁵. «Но нигде не сказано, — пишет Бейли после обсуждения приведенных ею цитат, — что это и есть канон» [15, 328]. В словах Веберна о канонической основе, а также в наличии эскизов V части, имеющих форму строгого мелодического канона [там же, 329–330], Бейли усматривает еще одну загадку и успешно решает ее, показав, что за подобием арии скрыт «четырёхголосный канон с идентичной для всех голосов структурой ряда» [15, 330]. Воспроизведем начальную строку аналитической реконструкции серийного канона в «арии» (см. нотный пример 1).

Пример 1. К. Бейли. Реконструкция серийного канона «арии». Фрагмент [15, 332–333]¹⁶

Ex. 11 'Freundselig ist das Wort', bs 17-45

1st section (bs 17-25)

order nos: 4-6 7 8-9 10-12 (11-12 = 1-2) 3-5

¹³ Из письма Й. Хумплику от 13 августа 1941 года [15, 328].

¹⁴ Из письма к В. Райху от 31 июля 1942 года [там же].

¹⁵ Из письма Й. Хумплику от 13 августа 1941 года [там же].

¹⁶ Опираясь на черновые записи Кантаты, Бейли исходила из веберновской идентификации нетранспонированной примы и использовала нумерацию рядов из его набросков [15, 322].

Вертикальные линии в реконструкции Бейли обозначают участки с общими для всех условных голосов канона (*voices A, B, C, D*) номерами тонов серии. Голос А (вокальная партия) — пропоста, остальные голоса партитуры Бейли соответствуют трем респостам серийного канона.

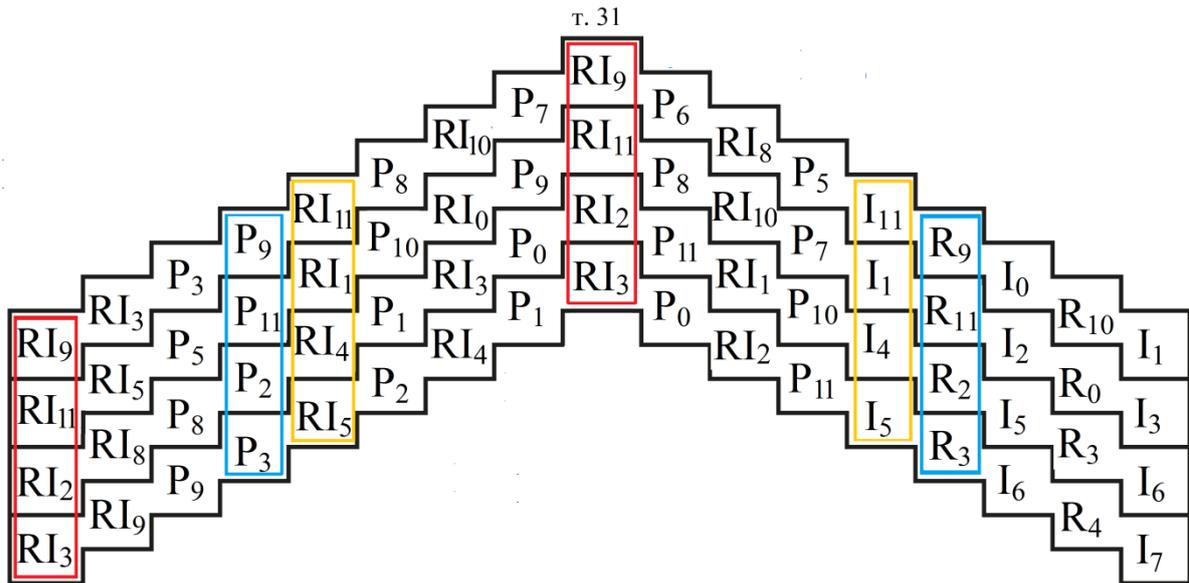
Границы отделов серийного канона¹⁷ (такты 17–25, 25–34, 33–45 [15, 330]) не согласуются с делением формы по веберновским двойным чертам, не подтверждают окончание фразы о Кресте в такте 31, то есть мыслятся вне «загадки» о центре. Однако в книге Бейли возвращается к первоначальному членению «арии» и к поиску доказательств симметричного расположения одинаковых элементов музыкальной формы вокруг фразы о Кресте, — и на этот раз находит их.

Особенно интересны новые результаты анализа серийного канона, имеющие прямое отношение к нашим поискам. В лаконичной схеме канона, воспроизведенной ниже (см. схему 1) отмечены обнаруженные Бейли важнейшие свойства канонической структуры, такие как

- точный повтор начального серийного «четырёхголосия» в центральном — девятом из 17 — отделе канона (такты 1–5 и 31–37; в нашей разметке схемы повтор отмечен красной рамкой),
- симметрия взаимнообратимых отделов серийного канона P–RI и I–R (замечательно найденное подтверждение словам Веберна о повторе в противодвижении; отмечено синей и желтой рамками),
- последовательное изменение номеров транспозиции *на единицу* в тех отделах канона, где чередуются прима и ракоход инверсии (отделы 4–12).

¹⁷ Выражение «отдел канона» (традиционно так обозначаются сегменты пропосты, последовательно повторяемые в респосте) в данном случае обозначает сочетание четырех транспозиций одной и той же формы серии: в схеме 1 они изображены в виде четырехэлементных ступеней, в примере 1 в виде условного четырехголосия.

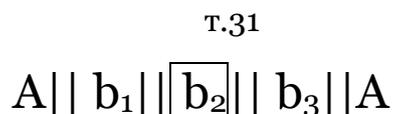
Схема 1. К. Бейли. Полная схема серийного канона V части Кантаты [16, 91] (указание номера такта и разметка цветом внесены мною. — Л.Г.)



Качество анализа, кажется, снимает все возможные вопросы, и все же «загадка» о центре не решена до конца.

Данные о форме *Freundselig ist das Wort* в книге Бейли содержат несовпадающие картины симметрии. В приведенной нами схеме показан повтор серийного «четырёхголосия» в центральном отделе канона: это происходит в 31-м из 60 тактов. А в описании и схемах симметрии, соответствующей веберновским двойным тактовым чертам, тот же 31-й такт завершает центральное построение на текст фразы о Кресте, то есть находится в правой половине естественно-симметричного схематического расположения пяти элементов (буквами $b_{1, 2, 3}$ обозначены внутренние разделы «арии»):

Схема 2. Пятиэлементная симметрия *Freundselig ist das Wort*. Рамкой обозначена фраза о Кресте



Существует и еще одна проблема. Следуя нотному тексту и вслед за Бейли, мы использовали общую нумерацию тактов. В то же время из-за постоянной смены метра и темпа во всей Кантате номер такта служит в основном указателем «адреса» того или иного момента звучания. Особенно впечатляющей деталью ритмической и темповой нотации является шестикратное (!) сокращение протяженности счетной доли и ее последующее восстановление на границах основных частей **A–B** и **B–A**: $\downarrow = \uparrow$ и $\uparrow = \downarrow$. Вместе с размером меняются и длительности. Долго звучащим мелким длительностям в крайних частях **A** (от восьмой до тридцатьвторой при темпе $\uparrow = ca\ 56$) соответствуют быстрые крупные длительности (от половинной с точкой до четверти) в части **B**. Непостоянен метр и внутри частей **A** и **B**: по краям формы используются размеры от $2/8$ до $4/8$, посередине — от $3/4$ до $4/2$. Поэтому при выяснении точных пропорций в *Freundselig ist das Wort* общей счетной долей должна быть восьмая, о чем говорит и указание $\downarrow = \uparrow$.

Произведя необходимый пересчет, мы получаем уточненные данные о протяженности построений. Прежде всего — тех пяти, которые образуют симметрию с расположенной посередине фразой о Кресте (**b₂**, такты 25–31).

Схема 3. Подсчет протяженности построений в пятиэлементной симметрии (ср. [16, 310]).

Часть A-1 (тт. 1–16):	43 
Сольная часть B	
b₁ (тт. 17–24):	9 $\downarrow = \uparrow$
b₂ (тт. 25–31):	14 $\downarrow = \uparrow$
b₃ (тт. 32–45) :	17 $\downarrow = \uparrow$
Часть A-2 (тт. 46–60):	47 

Как видим, практически равные по числу неравных между собой тактов части **A** близки и по реальной протяженности — уж не сделано ли это по сетке, о которой пишет Буш? Более того, рассмотрение трех основных частей **A–B–A** также показывает их приблизительное равенство (с погрешностью от трех до семи ) , несколько неожиданное из-за различий в «черной» и «белой» нотации:

$$43 \text{  - 40 \text{  =  - 47 \text{ $$

При этом последовательность b_1, b_2, b_3 не содержит центрального построения, равноудаленного от краев формы. Иными словами, центральное расположение фразы о Кресте, каким оно видится Веберну и каким показано в схеме пятиэлементной симметрии, не подтверждается равенством счетных единиц слева и справа.

Иное дело симметрия серийного канона. Ее центральное событие — повтор начального «четырёхголосия» — приходится, с небольшой погрешностью, именно на центр *Freundselig ist das Wort*:

Схема 4. Пропорции формы в тактах 1–31 | 32–60.
 Буквами b_1, b_2, b_3 обозначены внутренние разделы части В

43 	23  = 	17  = 	47 
A	b_1 b_2	b_3	A
66 		64 	

Попробуем оценить значение этого момента формы, сопоставив «весомость» цезур и характер музыкального оформления границ по веберновским двойным чертам, вплоть до такта 31, то есть до окончания фразы о Кресте (см. нотные примеры 2, 3, 4).

Контраст хора а саррелла и соло с сопровождением несколько приглушен из-за отсутствия паузы (ее заменяет фермата над тактовой чертой) и равной длительности  и  слева и справа от границы между

А и b_1 . По отношению к серийному канону это граница «внахлест»: очередная смена рядов во всех «голосах» произошла тактом раньше (см. таблицу «Op.31/v 'Freundselig ist das Wort'» в: [16, 408–409]).

Пример 2. Двойная черта 1. Стык частей А и В

The musical score for Example 2 consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Was kann denn wenn wir fried - lich sind." The tempo is marked "ruhig fließend" and the dynamics are "pp". The score is divided into two parts by a double bar line. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with a "pp" dynamic marking and a measure number "17" at the double bar line.

Пример 3. Двойная черта 2. Граница формы перед началом фразы о Кресте

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "uns sein, als das Wort? Weil es am Kreuz ver-stumm-te". The tempo is marked "sehr getragen" and the dynamics are "pp" and "ff". The score is divided into two parts by a double bar line. The piano accompaniment is shown in the bottom staff, with a "pp" dynamic marking and a measure number "22" at the double bar line. A red box highlights a specific chord in the piano accompaniment at the double bar line.

Граница перед началом фразы о Кресте отмечена сменой метра и характера звучания. Здесь появляются и кадансовая гармония (обозначена рамкой: P_1 : тоны 6–7–8), которая выделяется в ритмически дробном серийном «сопровождении» остановкой на половинной длительности, и первая в «арии» пауза на сильной доле во всех голосах партитуры. По отношению к серийному канону это еще одна граница внахлест: здесь

смена рядов происходит с опозданием на такт¹⁸ (согласно [16, 408–409]; см. нотные примеры 4 а, 4 б).

Пример 4 а. Двойная черта 3. Граница формы после окончания фразы о Кресте, повтор начального серийного «четырёхголосия»

Пример 4 б. Начальное серийное «четырёхголосие»

Окончание фразы о Кресте по оформлению заметно отличается от двух предыдущих границ по целому ряду признаков. Заключительный мотив этой фразы на словах *...unser Hauch* входит в состав кадансового оборота (выделен красной рамкой) с характерным гармоническим четырёхголосием струнных и арфы (P_1, P_0 : тоны 6–9; P_9 : тоны 4–7). После общей паузы во всех голосах (такт 32) мотив повторяется. Эта акустическая трехголосная имитация на тонах 1–2–3 в $RI-9, RI-2, RI-11$ маркирует начало *центрального отдела серийного канона*, в котором происходит повтор первого отдела (см. выше объяснение к примеру 1). Серийных «голосов» здесь четыре, в примере 4 а они отмечены дугами разных цветов (сравним с серийным «четырёхголосием» в примере 1, где приведен фрагмент первого отдела канона). Особым образом оформлено и вступление голосов после общей паузы: солисты вступают по одному и лишь затем возвращается сопровождение.

Заметная интенсивность оформления такта 31 может претендовать на роль некоего центрального события не только в последовательности

¹⁸ Точнее, в последней четверти такта 25 в партии сопрано соло.

серийного канона, но и во всей форме V части Кантаты, что и выявляется при ее рассмотрении с *метротектонических позиций* [5], [6].

Мотив и сопровождающая его последовательность гармоний в такте 31 подходит под описание *центральной каденции*, одного из важных понятий концепции Конюса:

Присущий всякой каденции характер заключительного оборота к предшествующему — в центральной каденции отнюдь не является преобладающим. Она имеет в значительно большей мере характер оборота связующего. Центральная каденция является своего рода узлом, связующим тождественные или сходные построения, размещенные по обе стороны этого узла [13, 63].

Обычная протяженность центральной каденции — один, два, реже три такта [13, 62]. Именно такими свойствами обладает обозначенная двойной чертой граница между тактами 31 и 32. Мы вправе назвать ее узлом, связующим тождественные (по протяженности) и сходные (по составу элементов) построения, размещенные по обе стороны этого узла. Подобно всякой центральной каденции, она представляет собой не воображаемую линию оси, а самостоятельный элемент формы, находящийся на равном удалении от ее начала и завершения.

Приняв кадансовый оборот 31 такта за *центральную каденцию*, мы фиксируем слушательское впечатление, которое отмечает и умолкающий перед мотивом *unser Hauch* замечательно красивый ход четвертей на словах *...der Bitternis*, и сам мотив, и строгое четырехголосие разделенных паузами гармоний, и постепенное оживление замершего звучания в такте 32. Обособление мотива *unser Hauch* дает уточненную пропорцию¹⁹:

¹⁹ Конюс часто отмечает фермой число тактов или ноту в конце построения, длительность которых он засчитывает за большую, чем записано композитором. В данном случае фермата над двумя $\text{♪} = \text{♪}$ указывает на «недостающую» четверть в крупной «быстрой» нотации.

$$64-\overset{\wedge}{2}-64 \text{ ♪ (в } \text{♪} = \text{♩),}$$

которая показывает, что не вся фраза о Кресте, но ее заключительные слова составляют *метротектонический центр* V части Кантаты.

Центральная каденция — то есть оборот, завершённый на фермате, и следующая за ним пауза в тактах 31–32, — неизменно вызывает особое внимание дирижеров при исполнении Кантаты. Какими бы ни были темпы в частях А и В, сколько бы ни длились разделённые двойными чертами построения, а также многочисленные ферматы, долгота которых также влияет на протяжённость и пропорции звучащей формы в крайне лаконичных сочинениях Веберна, — центральная каденция делит звучание *Freundselig ist das Wort* надвое: иногда с вполне точным равенством, иногда с небольшим перевесом²⁰. Исполнения Кантаты по-своему подтверждают существование «сетки», которая позволяла Веберну симметрично или согласно принципу золотого сечения [19], или ещё каким-либо образом располагать на бумаге и во времени свои графические и звуковые построения.

Известная ошибка с определением времени звучания Кантаты²¹, возможно, распространяется и на оценку точных временных координат фразы о Кресте, на которые, казалось бы, указывает слово «центр» из письма Веберна к Йоне²². И все же в строении *Freundselig ist das Wort* несомненно присутствие точно определимого центра, как несомненна

²⁰ Например, в двух записях кантаты под управлением Р. Крафта (Robert Craft Chorus. Robert Craft Orchestra. 1957, <https://www.youtube.com/watch?v=hiU59KPsPeQ> (дата обращения 12.01.2023)) и Philharmonia Orchestra, London, 2008, <https://classic-online.ru/ru/production/4721> (дата обращения 12.01.2023)) цезура между тактами 31 и 32 образует временные пропорции, соответственно, 1:20 — 1:20 и 1:55 — 2:00; в записях под управлением П. Булеза (Berlin Philharmonic Orchestra. BBC singers. Deutsche Grammophon. 1995 и London Symphony Orchestra. John Alldis Choir. 1969, <https://classic-online.ru/ru/production/4721> (дата обращения 12.01.2023)) цезура между тактами 31 и 32 образует временные пропорции, соответственно, 1:50 — 1:45 и 1:40 и 1:40.

²¹ Сноски на с. 112 и 127 в [1].

²² *Mittelpunkt*, как и в разъяснении о месте IV вариации во II части Симфонии ор. 21.

связь этого центра с заключительными словами фразы о Кресте. Возможно, этого достаточно, чтобы считать, что «загадка» о центре V части в Кантате ор. 31 получила еще один вариант своего решения.

Список источников

1. Веберн А. фон. Лекции о музыке. Письма / Сост. и ред. М.С. Друскина, А.Г. Шнитке. Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975.
2. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1984.
3. Гуляницкая Н.С. Предисловие о современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. трудов. Отв. ред. и сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 4–13.
4. Денисов Э.В. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 168–206.
5. Конюс Г.Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. М.: МУЗГИЗ, 1933.
6. Конюс Г.Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М.: МУЗГИЗ, 1932.
7. Смирнов Д.О. Симфонии Веберна. Серийная структура [Электронный ресурс]. URL: [https://wikilivres.ru/О_Симфонии_Веберна_\(Смирнов\)/Серийная_структура](https://wikilivres.ru/О_Симфонии_Веберна_(Смирнов)/Серийная_структура) (дата обращения: 22.02.2023).
8. Сниткова И.И. Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995: Науч. труды МГК им. Чайковского. М.: Редакционно-издательский отдел «Московская консерватория», 1998. Сб. 21. С. 117–134.
9. Телкова Н.С. Хоровое творчество Антона Веберна: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
10. Холопов Ю.Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022.
11. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. / 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001.
12. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984.

13. *Шкана Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2006.
14. *Archibald B.* Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2 // *Perspectives of New Music*. Seattle: Perspectives of New Music, 1972. Vol. 10, № 2. Pp. 159–163.
15. *Bailey K.* Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata // *Music Analysis*. NY: Wiley, 1988. Vol. 7, № 3. Pp. 313–348.
16. *Bailey K.* The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge: Cambridge university press, 1991.
17. *Bruhn S.* Symmetry and irreversibility in the musical language(s) of the twentieth century // *Symmetry: Culture and Science*. 1992. Vol.3, № 2, pp. 187–200.
18. *Busch R.* Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren // *Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe / von T. Ahrend, M. Schmidt*. Wien: Lafite, 2016, S. 41–76
19. *Post W.D.* Temporal Proportions as a Unifying Process in Anton Webern's Variations for Piano Op. 27 // *International Journal of Humanities and Social Science*. 2014. Vol. 4, № 7, pp. 1–11.
20. *Solomon L.J.* Symmetry as a Compositional Determinant // Ph.D thesis. University of West Virginia, 1973, revised 2002.
21. *Urbanek N.* Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns // *Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe / von T. Ahrend, M. Schmidt*. Wien: Lafite, 2016, S. 135–164.

Сведения об авторе:

Гервер Л.Л. — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных

References

1. *Webern A. von.* Lektsii o muzyke. Pis'ma [The Path to the New Music. Letters]. Ed. by M. S. Druskin, A. G. Shnittke, trans. by V. G. Shnittke. Moscow: Muzyka [Music], 1975. (In Rus.)
2. *Gulyanitskaya N.S.* Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu: Ucheb. posobie [Introduction to Modern Harmony: Textbook]. Moscow: Muzyka [Music], 1984. (In Rus.)
3. *Gulyanitskaya N.S.* Predislovie o sovremennoy kompozitorskoy muzykologii [Preface about Contemporary Musicology of Composer]. In: Slovo kompozitora (po materialam vtoroj poloviny XX veka) [A Composer's Word (on

the examples of the 2nd half of the 20th century)], collected articles, ed. by N.S. Gulyanitskaya. Moscow: RAM im. Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2001, vol. 145, pp. 4–13. (In Rus.)

4. *Denisov E.V.* Variatsii op. 27 dlya fortepiano A. Veberna [Piano Variations op. 27 by A. Webern]. In: *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary Music and the Problems of Compositional Technique Evolution]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1986, pp. 168–206. (In Rus.)

5. *Konyus G.E.* Kak issleduet formu muzykal'nykh organizmov metrotektonicheskiy metod [How the Metrotectonic Analysis Researches a Musical Form]. Moscow: MUZGIZ, 1933. (In Rus.)

6. *Konyus G.E.* Kritika traditsionnoy teorii v oblasti muzykal'noy formy [Critics on the Conventional Theory of Musical Form]. Moscow: MUZGIZ [State Music Publishing House], 1932. (In Rus.)

7. *Smirnov D.O.* Simfonii Veberna. Seriy'naya struktura [About Webern's Symphony. Serial Structure] [Electronic source]. Available at: [https://wikilivres.ru/O_Симфонии_Веберна_\(Смирнов\)/Серийная_структура](https://wikilivres.ru/O_Симфонии_Веберна_(Смирнов)/Серийная_структура) (accessed: 22.02.2023). (In Rus.)

8. *Snitkova I.I.* Vebern. Simfoniya op.21: «liricheskaya» ili «simvolicheskaya» geometriya? [Webern. Symphony op. 21: “Lyric” or “Symbolic” Geometry]. In: «I svet vo t'me svetit». O muzyke Antona Veberna. 1945–1995 [“And the Light Shines in the Darkness.” On Music by Anton Webern. 1945–1995], Scientific Works of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow: Redaktsionno-izdatel'skiy otdel “Moskovskaya konservatoriya” [Editorial and Publishing Department of the Moscow Conservatory], 1998, vol. 21, pp.117–134. (In Rus.)

9. *Telkova N.S.* Khorovoe tvorchestvo Antona Veberna [Choral Works by Anton Webern]: Cand. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2010. (In Rus.)

10. *Kholopov Yu.N.* O russkoy i zarubezhnoy muzyke. Stat'i. Materialy [On Russian and European Music. Articles. Materials]. Ed. by T. S. Kyuregyan. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy centr “Moskovskaya konservatoriya” [Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”], 2022. (In Rus.)

11. *Kholopova V.N.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Musical Form], 2nd revised ed. St. Petersburg: Lan', 2001. (In Rus.)

12. *Kholopova V.N., Kholopov Yu.N.* Webern. Zhizn' i tvorchestvo [Webern. Life and Works]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984. (In Rus.)

13. *Shkapa E.A.* Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noy nauki i vozmozhnosti primeneniya [Theory of the

Metrotectonic Analysis by G. E. Konyus: Historical Significance and Possibilities for Application]: Cand. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2006. (In Rus.)

14. *Archibald B.* Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2. In: Perspectives of New Music, Seattle: Perspectives of New Music, 1972, vol. 10, № 2, pp. 159–163.

15. *Bailey K.* Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata. In: Music Analysis. NY: Wiley, 1988, vol. 7, № 3, pp. 313–348.

16. *Bailey K.* The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge: Cambridge university press, 1991.

17. *Bruhn S.* Symmetry and irreversibility in the musical language(s) of the twentieth century. In: Symmetry: Culture and Science, 1992, vol.3, № 2, pp. 187–200.

18. *Busch R.* Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. In. Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, von T. Ahrend, M. Schmidt. Wien: Lafite, 2016, S. 41–76

19. *Post W.D.* Temporal Proportions as a Unifying Process in Anton Webern's Variations for Piano Op. 27. In. International Journal of Humanities and Social Science, 2014, vol. 4, № 7, pp. 1–11.

20. *Solomon L.J.* Symmetry as a Compositional Determinant. Ph.D. dissertation. University of West Virginia, 1973, revised 2002.

21. *Urbanek N.* Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns. In. Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, von T. Ahrend, M. Schmidt. Wien: Lafite, 2016, S. 135–164.

Information about the author:

Larisa L. Gerver — Doctor of Art Studies, Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

Статья поступила в редакцию 01.03.2023;

одобрена после рецензирования 04.05.2023;

принята к публикации 12.06.2023.

The article was submitted 01.03.2023;

approved after reviewing 04.05.2023;

accepted for publication 12.06.2023.





Техника музыкальной композиции

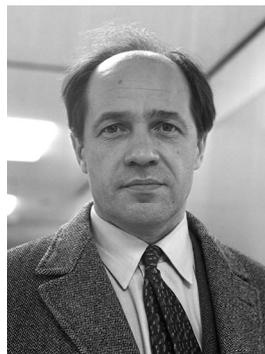
Перевод
УДК 781.61
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129



МОДЕРН / ПОСТМОДЕРН

Перевод с французского, предисловие и примечания
Ю.Н. Пантелеевой

Пьер Булез
г. Париж, Франция



Аннотация. Впервые публикуемая на русском языке статья «Модерн / Постмодерн» Пьера Булеза, знаменитого современного французского композитора, дирижера и теоретика, представляет собой текст его выступления во время концерта ансамбля *InterContemporain* в Бордо в 1987 году. Машинописный оригинал текста хранится в Фонде Пауля Захера, а в печатном виде этот материал содержится во втором томе литературных трудов Булеза «Взгляд на других», составителями которого являются Жан-Жак Натье и Софи Галез.

Статья посвящена проблемам модернизма / постмодернизма в музыке, вопросам музыкального языка и композиторской техники. Обобщенный взгляд на современную европейскую музыку Булез подкрепляет конкретными примерами и рассматривает произведения трех крупнейших композиторов-авангардистов. Речь идет о Трио Дьёрдя Лигети,

Секвенции для скрипки Лучано Берио и двух сочинениях самого Булеза — *Domaines* и *Dialogue de l'ombre double*.

Перевод этого текста приурочен к очередному «юбилейному» выпуску журнала «Современные проблемы музыкознания», одной из научных тем которого стал юбилей профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Наталии Сергеевны Гуляницкой. Автор настоящего перевода, Ю.Н. Пантелеева, имела честь учиться у этого известного ученого в индивидуальном классе в конце 1980-х годов, и творчество Пьера Булеза было одной из первых изучаемых тем.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, Пьер Булез, Дьёрдь Лигети, Лучано Берио

Для цитирования: Булез П. Модерн / Постмодерн / Пер. с франц., предисл. и прим. Ю.Н. Пантелеевой [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 116–129.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129

Благодарности: Переводчик выражает благодарность профессору Жан-Жаку Натье за любезное разрешение на публикацию перевода статьи Пьера Булеза. Перевод публикуется по изданию: *Boulez P. Moderne/Postmoderne*. In: *Regards sur autrui. Points de repères, tome II. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 474–480.



*TECHNIQUE OF MUSICAL
COMPOSITION*

Translated article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129



MODERN/ POSTMODERN

Translation from French, foreword and notes by Yu.N. Panteleeva

Pierre Boulez

Paris, France

Abstract. The article “Modern / Postmodern” by the famous contemporary French composer, conductor and theorist Pierre Boulez, published for the first time in Russian, presents the text of his speech during the concert performed by the *Ensemble InterContemporain* in Bordeaux in 1987. The typewritten original of text is kept in the Paul Sacher Foundation, and in printed form this material can be found in the second volume of the compilation of Boulez’ literary works *Regards sur autrui*, compiled by Jean-Jacques Nattiez and Sophie Galaise.

The article is devoted to the issues of modernism/ postmodernism in music, the problems of musical language and compositional technique. Boulez reinforces the generalized view of contemporary European music with specific examples and examines works by three major avant-garde composers. The compositions in question are György Ligeti’s *Trio*, Luciano Berio’s *Sequenza* for violin and two compositions by Boulez himself — *Domaines* and *Dialogue de l’ombre double*.

The translation of this text is dedicated to the next “anniversary” issue of the journal “Sovremennyye problemy muzykoznananiya” [“Contemporary Musicology”], one of the scholarly themes of which is the 95th anniversary of professor of the Gnessin Russian Academy of Music Natalia Sergeevna Gulyanitskaya. The translator of the article, Yulia Panteleeva, had the honor of studying with

this famous musicologist at the Academy on an individual basis in the late 1980s, and Pierre Boulez' musical works comprised one of the first topics studied by her.

Keywords: Modernism, postmodernism, Pierre Boulez, György Ligeti, Luciano Berio

For citation: *Boulez P. Modern / Postmodern / Transl. from French, foreword and notes by Yu.N. Panteleeva [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2023, № 2, pp. 116–129.*

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129

Acknowledgments: The translator wishes to express her gratitude to Professor Jean-Jacques Nattiez for his gracious consent for publish the translation of Pierre Boulez's article. The translation is published from the edition: *Boulez P. Moderne / Postmoderne. In: Regards sur autrui. Points de repères, tome II. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 474–480.*

Предисловие переводчика

Предлагаемый вниманию читателей перевод статьи французского композитора Пьера Булеза «Модерн/ Постмодерн» — знак продолжения научной линии, начатой еще в студенческие годы (конец 1980-х), с самых первых занятий в индивидуальном классе доктора искусствоведения, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Наталии Сергеевны Гуляницкой.

Зарубежная музыка периода пост-1950-х, представленная произведениями лидеров европейского авангарда — Пьера Булеза, Янниса Ксенакиса, Дьёрдя Лигети, Витольда Лютославского, Карлхайнца Штокхаузена и других композиторов, а также разнообразными словесными высказываниями этих выдающихся мастеров — лекциями, статьями и проч. —

стали для переводчика началом вхождения в новый и необычный мир современной музыки.

Название статьи Булеза также служит указанием на область важнейших научных интересов Гуляницкой, реализовавшихся, в частности, в ее монографии «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика)» (2014)¹. Ключевыми словами в заглавии этого труда стали искусствоведческие понятия, над которыми, как мы можем убедиться, рефлексируют не только философы и искусствоведы, но и сами творцы.

Статья «Модерн/ Постмодерн», публикуемая в настоящем выпуске журнала «Современные проблемы музыкознания», — первый опыт изложения этого текста на русском языке. Помимо общетеоретических рассуждений, работа Булеза примечательна целым рядом интересных аналитических наблюдений композитора о творчестве его современников — Дьёрдя Лигети и Лучано Беріо.

Пьер Булез. «Модерн / Постмодерн»²

В последнее время много говорят о постмодернизме и упорно обвиняют композиторов или даже — в целом — художников, творивших начиная с 1950-х годов, в том, что излишним догматизмом они убили жизненную силу (*vitalité*) творчества. Действительно, в тот период мы поддались этому. Нужно было найти язык. По крайней мере, ощущалась необходимость в том, чтобы в некотором роде активизировать современность, дав ей возможность подпитываться чем-то еще, помимо интуиции. То, что было наиболее очевидным и глубоко прочувствованным, так это

¹ Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М: Языки славянской культуры, 2014.

² Выступление состоялось на концерте Ансамбля InterContemporain в г. Бордо 12 мая 1987 года. Машинописный текст находится в Фонде Пауля Захера. Прим. Ж.-Ж. Натье.

как раз крушение всех неоклассических и архаизирующих тенденций, а то, что было отвергнуто, так это некое любительство и поверхностное отношение к музыкальному языку. Чувство *бриколажа*. И, как следствие, возникло желание упорядочить элементы, казавшиеся очень разрозненными, — вот откуда появилась сериальная дисциплина, от которой ничего не ускользало, или почти ничего.

Как всегда, когда язык находится в процессе формирования, провозглашается определенная жесткость — как принципов, так и их применения. Мы выстраиваем и замыкаемся, более или менее сознательно, на внутреннем устройстве этой конструкции, из которой, честно говоря, не знаем, как выйти. Только лишь интуиция не может стать основой построения. Но исключить ее — значит, вернуться к тому, чтобы язык и экспрессия застыли из-за слишком ограничивающих и к тому же стерильных методов.

Однако нельзя отрицать положительного эффекта от рефлексии по поводу техники как таковой. Наша зависимость от образования, культуры и привычек не позволяет активно размышлять о новых ситуациях. Иногда достаточно отойти на некоторую дистанцию, чтобы обнаружить более оригинальные и менее конвенциональные решения. Все это происходит не от того, что мы применяем в отношении чего-либо догму или чрезмерное расширение техники, напротив, это происходит из столкновения с *конкретной* реальностью, *некой* реальностью, которая приводит нас к пониманию самой общей проблемы. Мы совершенно не говорим о том, что от этого пострадала бы выразительность, поскольку она пострадала бы от избытка техники; скорее, мы скажем о том, что новая экспрессия рискует — я говорю именно *рискует* — появиться в результате конфликта между тем, что мы хотим выразить, и тем способом, которым мы можем располагать для того, чтобы это выразить.

Такова, вероятно, точка зрения, которая в течение последних пятнадцати-двадцати лет изрядно эволюционировала. В сжатом виде ее можно выразить следующим образом:

— Нужно ли думать о *глобальных* решениях, которые могут решить все проблемы языка и выразительности?

— Нужно ли, напротив, увеличивать количество *локальных* способов решения проблем, чтобы спровоцировать встречу с подобной трудностью, касающейся выразительности, развития и осуществления?

Иначе говоря, не оказывается ли догма — *общая* — в процессе разложения в *отдельных* аналитических случаях, которые согласуются с этой конкретной ситуацией? Но тогда нет ли здесь опасности появления бессвязности и быстрого разрастания всех этих индивидуальных решений, которые противоречат или отрицают друг друга?

Ситуация не столь проста, как я ее только что схематично описал. Однако, действительно, если мало-помалу ее выстраивать, то согласованность окажется все более ничтожной. И это как раз та согласованность, которая придает языку силу и экспрессию. Догма растворилась бы, но не стала бы отсутствующей. Из этого следует, что я не приемлю слепого подчинения заранее придуманной догме, но, напротив, — упорядоченности и подчинению определенным правилам, которые свяжут все частные случаи.

*

Мне бы хотелось продемонстрировать на трех отдельных примерах то, как некоторые идеи пятидесятых годов на самом деле утратили свою жесткость, но при этом просочились во все элементы языка.

Конечно, мне можно было бы на это сказать, что иногда мы можем обнаружить и некоторые традиционные элементы, так что можно было бы избежать экспериментального этапа [в своем творчестве — Ю.П.] или

в какой-то мере обойтись без крайностей экспериментализма и его самых суровых проявлений. Как раз таки нет! Избежать этого нельзя, поскольку в этот период происходит встреча идей, в действительности, самых традиционных, и появляется способ переосмыслить их в ином контексте, выявляющем ценность произведений и их богатство. Словарь во всех отношениях обогащается самыми свежими идеями, а они, в свою очередь, интегрируются в поддерживающую их форму, которая придает им импульс и неожиданную силу.

Разумеется, иногда остается нечто вроде спора: а не *оставили* ли мы самые агрессивные позиции, в наибольшей степени обращенные к поиску и открытию, ради удобства более исторической и более «классической» ситуации? Однако это точно не тот случай, поскольку, повторяю, в действительности, некоторые элементы, используемые заново, уже не остаются прежними, но оказываются переосмысленными в условиях нового контекста.

*

Возьмем в качестве примера музыку Лигети.

Его Трио³ посвящено Брамсу. Оно четырехчастное. В нем есть тематизм. Оно имеет такую же инструментовку, как и у Брамса⁴. Это Трио появляется в тот момент развития стиля Лигети, когда существовал риск возникновения весьма узнаваемых маньеризмов письма, таких как остинато, непрерывное движение, повторяющиеся ноты, — все то, что мы находим в произведениях, известных своим особым индивидуальным стилем.

³ Булез пишет о Трио Дьёрдя Лигети для скрипки, валторны и фортепиано *Notte à Brahms* (1982). *Прим. переводчика.*

⁴ Имеется в виду Трио Иоганнеса Брамса для скрипки, валторны и фортепиано op. 40 Es-dur (1865). *Прим. переводчика.*

Могу представить себе рассуждения Лигети. Есть гипертрофия текстур, в которых иногда накладываются друг на друга мелодические линии, как бы изолированные от фона. Опасность исходит от избыточности неформального начала. Конечно, нужно найти идею формы, чтобы прийти к ее построению наиболее продуманным способом; отсюда возникает понятие мотива или темы, на основе чего и строятся эти формы. Как таковые, они (эти формы) окажутся четкими, если будут подчиняться принципу варьирования и повторения, с тем чтобы можно было наблюдать процесс развития или возвращения.

Именно поэтому первая часть основана, в сущности, на тематической фигуре, напоминающей, впрочем, Бетховена. Затем Лигети вводит контрапункт — валторны и оттеняющего ее рояля. Средняя часть Трио строится на антифонном звучании, возникающем между скрипкой и роялем, скрипкой и валторной. Своеобразная повторенная экспозиция отчасти опирается на принцип смещения, образуемого между инструментами.

Третья часть подчиняется классической тернарной схеме (Марш, Трио, Реприза марша). Здесь мы снова слышим серию смещений. Можно ли считать это каноном? В строгом смысле слова, да. Фактически, это тот же музыкальный материал, тот же объект, однако данный со смещением. Мы видим, что понятия классического письма переосмысливаются в своей первоначальной функции для того, чтобы найти оригинальный способ выразительности.

Далее, в репризе, Лигети накладывает друг на друга две музыкальные сущности. Происходит обогащение, но не взаимопроникновение. Напротив, Трио как раз основано на соединении и ритмической неразличимости. Форма порывает с табу *повторения*, но в работе с элементами постоянно используется принцип *вариантности*.

*

Серия *Секвенций* Берио была написана для разных солирующих инструментов: первая, наиболее давняя, возвращает к «суровым» годам. Потом, чем дальше Берио идет вперед, тем больше он отдается своему естественному вкусу к виртуозности, тем больше инструментальное письмо берет верх на тем, что можно было бы назвать чистым письмом. Виртуозность, учет возможностей даже инструментального *удобства* и привычного для этого инструмента «словаря» привели Берио к более прагматичному письму, облекающему «структурное» в соответствующие одежды, если говорить одновременно и технически, и психологически.

*Секвенция для скрипки*⁵ предназначена для исполнения на открытых струнах, для позиций руки с соответствующей аппликатурой. Берио опирается на эти возможности, чтобы извлечь из них конструктивные последствия. Большая часть «догмы» состояла в абсолютном отсутствии повторения, что шло против природы инструмента, для которого фиксированные элементы, т. е. открытые струны, устанавливали такой же принцип своей конструкции. Таким образом, любое начало пьесы, почти как манифест, как демонстрация, предполагает экспозицию с использованием именно этих открытых струн, приукрашенных соседними, или прилегающими, нотами. Берио, собственно, открыл *ауру* звука. Здесь нет звука, выступающего только в качестве абстрактного элемента структуры, однако есть звук как звуковой объект, варьируемый благодаря независимым микроструктурам — локальным и зависящим, в сущности, от природы инструмента. Это развитие, направленное к концу пьесы, приводит к мотиву из двух звуков и нестабильной вибрации, расширяющей понятие «поляризации», которая из определенной становится неопределенной.

⁵ Лучано Берио. Секвенция для скрипки № 8 (1976). *Прим. переводчика.*

Контрастом этому оказывается большой виртуозный пассаж, основанный на пальцевой технике и смене позиций. Небольшая быстрая секвенция выписана и может быть рассмотрена как единственная нота вариабельной текстуры. Сначала все события разворачиваются вокруг единственной ноты «ля», затем рука перемещается, увлекая за собой всю начальную текстуру. Отсюда и возникает сочетание строгой дефиниции (секвенции. — Ю. П.) и ее гибкого применения.

Существуют также принципы письма, напрямую связанные с реальностью и даже созданные с ориентацией на нее и используемые в качестве этой реальности. Здесь есть свобода, но опирается она на выверенную стилистику.

*

Теперь возьму для примера сразу *Domaines* и *Dialogue de l'ombre double*⁶ — причем второе произведение напрямую выведено из первого.

Сначала *Domaines*. Точкой отсчета в создании этой пьесы стало студенческое упражнение, сделанное в городе Баль⁷: суть его заключалась в том, чтобы предоставить ученикам возможность упорядочить данные — достаточно абстрактные для того, чтобы их можно было использовать по-разному.

Партия кларнета состоит из нескольких листков. Каждый из них состоит из *шести клеток (sellules)*. Тут есть достаточно жесткая структура, подчиняющаяся очень строгим принципам и остающаяся без развития: это примитивная комбинация элементов, не претендующая на то, чтобы придать им какую-либо последовательность. В первоначальной версии эти последовательности были отмечены инструментальными группами, или областями (*domaines*), к которым направлялся кларнет

⁶ Оба сочинения принадлежат перу П. Булеза *Прим. переводчика.*

⁷ Баль — город в Швейцарии. *Прим. переводчика.*

или тот инструмент, который от него отделялся. В Тетради А⁸ очень четко указаны границы, установленные путем довольно строгого расположения этих клеток.

Dialogue воспроизводит указанные шесть клеток, расширяя их, в сущности, при помощи настоящих секвенций, разделенных переходами. Секвенции основаны на одной-единственной идее, тогда как в переходах смешиваются различные идеи — они либо комбинируются, либо противопоставляются. Однако, чтобы приступить к циклу и завершить его, добавляются *аббревиатуры (sigle)* — начальная и финальная, независимые в том, что касается их некоторых наиболее специфичных характеристик.

К этому добавляются сценические приспособления и электроника. Одни секвенции исполняются инструменталистом, находящимся на сцене, а некоторые другие — с реверберацией рояля. Кроме того, кларнет оказывается одновременно и реальным, и локализованным. Однако аббревиатуры и переходы, заранее записанные на пленку, распределяются в пространстве посредством небольшого компьютера. Тогда кларнет оказывается нереальным и лишенным локализации. Такой способ презентации вдобавок подчеркнут светом. *Domaines* играет с динамикой, местоположением инструмента и рассеиванием звучности.

*

Мы видим, что раскрепощение не означает отказа. Техника должна быть интегрирована, внедрена во что-то. Иначе она остается внешней, явной, и, значит, отделенной от выразительности. Технику нужно впитать посредством изобретения. Она должна быть сразу увязана и с материалом, и со способом его существования, и со смыслом. Все эти три вещи неотделимы одна от другой, даже если догма настолько беспомощна, чтобы

⁸ Cahier A. Прим. переводчика.

создать некое единство всех элементов, поскольку сохраняется феномен инерции по отношению к элементам, которые необходимо увязать друг с другом. Или же тогда они попадают в зависимость от слишком поверхностного и малоубедительного способа действий. Итак, когда я говорю, что догма должна рассредоточиться, то я имею в виду то, что она должна все собою «оросить» для того, чтобы уже больше не быть чем-то изолированным.

Эта отождествление языка и смысла остается идеалом, которому надо следовать, — идеалом, в великих произведениях представленном на самом высоком уровне. В сущности, речь идет о довольно большом усилии и об очень высокой цели. Догма — вещь первоначальная и относительно простая в достижении. Рассредоточение догмы, напротив, подразумевает, что изобретение всегда все подвергает сомнению.

Сведения о переводчице / Information about the translator:

Пантелеева Юлия Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Yulia N. Panteleeva is a Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



Сведения об авторе / Information about the author:

Пьер Булез (1925–2016) — композитор, дирижер

Pierre Boulez (1925–2016) — composer, conductor

Статья поступила в редакцию 22.02.2023;
одобрена после рецензирования 14.04.2023;
принята к публикации 01.06.2023.

The article was submitted 22.02.2023;
approved after reviewing 14.04.2023;
accepted for publication 01.06.2023.

