

Панова Елена Владимировна
Elena Panova

аспирант I курса Российского Государственного Педагогического университета им.
Герцена, Институт музыки, театра и хореографии,
кафедра музыкального воспитания, г. Санкт-Петербург
I year post graduate student of the Russian Herzen State Pedagogical University,
Institute of music, theater and dance, the Department of Music Education, St. Petersburg

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА «ПОРЕФОРМЕННОГО» ПЕРИОДА 60- ГОДОВ XIX ВЕКА В РОССИИ

Ballet music "post-reform" period of 60 years of XIX century in Russia

Ключевые слова: Людвиг Минкус, музыка в балете, музыкальная жизнь в России во второй половине XIX века, музыкальный театр.

Key words: Ludvig Minkus, music in the ballet, the second half of 19th century Russian music life, ballet composer of the 19th century, musical theatre.

Аннотация. В статье рассматривается балетная музыка кризисного периода 60-х годов XIX века в России. Дается оценка творчества штатных композиторов балетного театра. Обращение к жанру музыки в балете на сегодняшний день остается актуальным. Требуются новые разработки, научные статьи, монографии о штатных композиторах как феномене балетного театра XIX столетия. Данная статья ориентирована на привлечение внимания исследователей к малоизученному пласту в музыке балета второй половины XIX века.

Abstract. In article ballet music of the 60th years of the 19th century crisis period in Russia is considered. An assessment of ballet theater regular composers' works is given. Appeals to the ballet music genre is urgent nowadays. New programs, scientific articles, monographs about regular composers as a phenomenon of XIX century ballet theater are required. This article is focused on drawing attention of researchers to poorly studied layer in music of the ballet of the second half of the XIX- th century.

Шестидесятые годы XIX столетия в России стали совсем непростым временем для русского балетного искусства. Романтические балеты, составлявшие основу репертуара русских Императорских театров второй четверти XIX века, становились все менее популярны у публики. Это было обусловлено не в последнюю очередь избытком в репертуаре «ремесленнических поделок» [1, 87] – мало проработанных и в отношении музыки, и в отношении хореографии спектаклей, на сочинение которых композиторам и хореографам отводилось минимум времени. Постепенно такое положение дел перестало удовлетворять и публику, и театральную дирекцию. Специфика же состояния балетного жанра была такова, что народнические позиции, характерные для мировоззрения многих русских композиторов 60-х годов XIX века, уверовавших в «мессианскую роль русского народа, в торжество его исторического духовного подвига» [2, 197], не

могли найти отражения в балетных постановках тех лет и, как следствие, в творчестве балетных композиторов. Во времена «Могучей кучки» и господства позитивистской философии в среде русской творческой интеллигенции, балет существовал в своем закрытом мире, «в атмосфере узкого кружка балетоманов» [3, 293]. Круг «знатоков» балетного театра того времени ограничивался небольшими группами людей, которые десятилетиями не пропускали ни одного спектакля в Императорских театрах Петербурга и Москвы. От их мнения зависело, будет ли пользоваться успехом тот или иной спектакль. Остальная публика, посещавшая театр редко, была целиком зависима от мнения этих «балетоманов», чьи аплодисменты были главным показателем профессионализма исполнителей и качества спектакля. Рецензент «Петербургской газеты» так характеризует обозначенных «постоянных зрителей»: «...при выходе на сцену своих кумиров...обыкновенно снимают перчатки, чтобы аплодисменты их раздавались громче; в театре они держат себя как дома, не обращая ни малейшего внимания на остальную публику; разговаривают так громко, что слова их слышны во всей зале. Своими аплодисментами они резко отличаются от массы, начинают хлопать сначала «мелкой дробью», а потом *crescendo*, в некоторых же балетах приноравливаются для вящего эффекта хлопать в такт музыке. Своим умением аплодировать они кичатся перед друг другом: «Захотим – вознесем, а не понравится нам – прокатим на вороных. Мы – дескать – сила в балете». Всех танцовщиц они знают по имени и отчеству; почти со всеми знакомы...» [4, 3]. О замкнутости балетного искусства писал М. Е. Салтыков-Щедрин: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди, нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание – один балет ни о чем не слышит и не знает...» [5, 115]. Искусство балета, «построенное на условности, далекое от бытовой жизни и продолжавшее во многом существовать в рамках романтической традиции» [6, с. 77], диссонировало с эпохой реформ, которая возвела в культ естественные науки и идеалы позитивизма и материализма. «Передовые» мыслители 60-х годов XIX века выдвигали на первый план насущные, животрепещущие социальные вопросы и искали ответы на них. Отечественная хореография не могла, да и навряд ли в ближайшие годы была бы способна передать через имевшиеся на тот момент в арсенале ее выразительных средств танцевальные образы, актуальные для своего времени остро-социальные темы. Хроникер «Русского инвалида» писал: «Балеты не возбуждают и десятой доли того участия, какое возбуждали прежде... Оно, конечно, так и быть должно, оно совершенно понятно, нам теперь не до балетов...» [7, 1075].

Таким образом, 60-е годы XIX века можно смело назвать кризисом балета в России. Показательно, что негативную точку зрения по поводу отечественного балетного искусства 60-х высказывали не только видные деятели культуры – современники, называя балет «развлекательным суррогатом» [8, 8], но и в дальнейшем – авторитетные исследователи XX века. С момента возникновения хореографического спектакля как самостоятельного театрального представления,

воплощенного исключительно в движениях тела (XVII – первая четверть XIX столетия), музыке в нем отводилось место «служанки танца». Композиторы должны были в строго регламентированной форме создавать музыку, которая могла подчеркнуть драматические и технические дарования конкретной балерины или танцовщика. Крупные композиторы в России 60-х годов XIX века не оставили в своем творческом наследии сколько-нибудь значимых примеров балетной музыки. Основной сферой их интересов в области музыкального театра оставалась опера и ее развитие в направлениях, указанных М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским. Появление в отечественной музыкальной культуре специфического феномена балетного композитора связано с работой в России известных балетмейстеров рубежа XVIII-XIX веков – И. И. Вальберха и Ш. Дидло. Тогда же определились и особенности профессиональной деятельности такого композитора, обычно выполнявшего свою работу в рамках штатного театрального расписания. Именно поэтому часто к определению «балетный композитор» добавляют термин «штатный». Данное определение, наряду с кругом профессиональных обязанностей автора музыки (среди которых главным почти до конца XIX века оставалось полное подчинение требованиям балетмейстера-постановщика), закрепилось в отечественной критике и музыкознании. В первой четверти XIX века главными носителями музыкальных традиций мирового балетного искусства в России были К. А. Кавос и Ф. Антонолини. В дальнейшем (в 1850-х) их преемником становится итальянец Ц. Пуни, автор более 300 балетов. После его смерти в 1873 году на должность штатного композитора Императорского Большого театра в Санкт-Петербурге назначают видного скрипача и профессора Московской консерватории Л. Минкуса. Этому назначению предшествовали около двадцати лет работы Минкуса в качестве концертмейстера и инспектора балетного оркестра, а также композитора-автора немногочисленных балетных партитур. По прочно утвердившейся в западноевропейском театре рубежа XVIII-XIX веков традиции, при создании балета композиторы того времени или создавали компиляцию из уже готовых произведений (собственных, либо используя музыку других авторов), или сочиняли удобную для танца музыку, помогая при этом балетмейстеру «сделать балет более понятным» [9, 10]. Таким образом, основной задачей композитора было музыкальное воплощение предложенной балетмейстером концепции спектакля. Необходимо отметить, что в эти годы (1862-1863) именно в России начинает формироваться новый тип балетного спектакля, представляющий собой не «пантомимный аналог драматической пьесы» [10, 12], а самостоятельный жанр, имеющий собственную палитру выразительных средств. Несмотря на жесткие временные рамки – к сожалению, постоянное условие для балетного композитора того времени, Пуни и – в дальнейшем – Минкус создавали партитуры, обогащенные мелодическими и ритмическими находками. Оба автора превосходно владели всеми тонкостями композиторского мастерства и сочиняли музыкальный материал, который отвечал запросам зрителей и танцовщиков. Обновление, усовершенствование музыки балетов в творчестве Пуни и Минкуса накладывает свой отпечаток и на хореографию – «продолжая воздействовать на тело, [музыка] вовлекает в сферу своего гипноза уже не какие-нибудь отдельные и простые части

двигательного механизма, но целые системы мышечно-нервных комбинаций, так что создается возможность очень разработанных танцев» [11, 15].

Значительные изменения, которым подвергся русский балетный спектакль в 60-е годы XIX столетия, обеспечили в дальнейшем, среди прочего, совершенствование и стремительное развитие техники танцовщиков. Показательно, например, высказывание знаменитого искусствоведа Ю. А. Бахрушина, который писал, что к концу 70-х содержание балета отошло на второй план и «балетный спектакль превратился в сплошной танцевальный дивертисмент, в котором отдельные исполнители демонстрировали свое техническое искусство» [12, 156]. Показательно и то, что именно в это время в мировой балетной культуре все более широкое развитие обрело понятие, которое у специалистов-балетоведов принято называть дансантностью. Дансантность – это «совокупность формальных качеств музыки, делающих ее удобной для танца» [13, 61]. Она способствует слиянию музыки и танца в единое художественное целое. Дансантность характеризуется ясностью метроритмической организации, подчеркнутой акцентировкой сильных долей в мелодии и в аккомпанементе; четкостью применения метроритмических, фактурных, мелодико-интонационных формул различных жанров; замедлениями и ускорениями темпа, обусловленными характером танца; широким использованием пассажей, приводящих к сильным долям и синкопам; паузами, предваряющими начало новой хореографической фразы, а также квадратностью и симметрией композиционной структуры. Дансантность как явление имеет глубокие исторические корни. До Пуни и Минкуса ее широко применяли Г. Левенскьольд и А. Адан, а в дальнейшем – Р. Дриго. Буквально каждый номер балетов всех упомянутых авторов культивирует ее, и потому на любой из них было так легко сочинить хореографию, удобную для исполнения танцовщиками. Необходимо отметить, что и Пуни, и Минкус не просто отражали в своих балетных партитурах образный строй спектакля и чувства его персонажей, способствуя этим более полному художественному воплощению хореографических замыслов балетмейстеров, но при этом также «пригладили и унифицировали существовавшие ранее [в балетной музыке — Е. П.] музыкальные формы» [1, с. 1]. В произведениях этих авторов окончательно сложилась общая структура балетного спектакля конца XIX века, в которой развернутые танцевальные ансамбли чередовались с дивертисментными танцами и где сюжет развивался в пантомимических эпизодах и формах действенного танца – так называемых *Pas d'action*. В творчестве Пуни, Минкуса и Дриго сформировались и типичные в дальнейшем канонические формы *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и *grand pas*, которые строились по вполне определенной схеме, включавшей в себя следующие эпизоды: *entrée*, *adagio*, *variations*, *coda*. Все эти элементы неотъемлемой от хореографического воплощения спектакля балетной музыкальной композиции получили высшее художественное воплощение в конце XIX столетия – в балетах Чайковского-Петипа.

Значимость музыки для постановщиков и танцовщиков тех лет – в ее ярко выраженных прикладных свойствах. В лучших своих проявлениях она очаровательно проста и мелодична. Балетная музыка Пуни и Минкуса не

существует вне хореографического контекста. Именно в неразрывном единстве с хореографией Петипа и Сен-Леона она возвышается до истинно художественного уровня. Оценка творчества штатных балетных композиторов того времени и по сей день остается крайне несправедливой. Данная точка зрения господствовала на протяжении всего XX столетия. Однако в нашу эпоху медленно, но верно идет переосмысление музыки балетов 60-х годов XIX века. Этот особый пласт музыкальной культуры требует к себе пристального внимания музыкантов-исполнителей и балетмейстеров-постановщиков. И, конечно, помимо всего прочего, балетная музыка 60-х годов XIX века в России представляет собой исключительно ценный материал для исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В.И. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л-М.: Искусство, 1963. С. 87.
2. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. СПб.: Лань, 2015. С. 197.
3. Блок Д. Классический танец: История и современность. М.: 1987. С. 293
4. С. Н-ов. Петербургский балет // Петербургская газета. 1868. 23 апреля. № 53. С. 3.
5. Салтыков-Щедрин М. Е. Проект современного балета (по поводу «Золотой рыбки») // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 7. М.: Изд-во «Художественная литература», 1969. С. 115.
6. Свешникова А.Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859-1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 424.
7. Некто. И то и се: Грациелла, балет в 2-х действиях сочинения Сен-Леона// Русский инвалид. 1860. 25 декабря. №281. С. 1075
8. Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века. Вып. 1. – Пермь: Арабеск, 1993. С. 8.
9. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. ed. Weaslean University Press, 1st American ed., Middletown, 1966. P. 10.
10. Петипа М.И. Материалы Воспоминания Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 12.
11. Волынский А. Книга ликований. Л.: Издательство Ленинградского хореографического техникума, 1925. С. 15.
12. Бахрушин Ю.А. История русского балета, М.: Просвещение, 1973. С. 156.
13. Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Издательство: "Памятники исторической мысли", 2007. С. 61.