

На правах рукописи

ГОЛОВНИНА Наталия Анатольевна

**БАЛЕТЫ КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ»
В ПОСТАНОВКАХ ВЕДУЩИХ АНТРЕПРИЗ 1920-Х ГОДОВ:
ВАРИАНТЫ ЖАНРОВОГО ПРОЧТЕНИЯ**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2022

Диссертация выполнена на кафедре музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Научный руководитель: *Горн Анна Викторовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Официальные оппоненты:

Груцынова Анна Петровна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»;

Аргамасова Наталия Всеволодовна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь.

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова».

Защита состоится 8 июня 2022 года в 13 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/3/dis0003text.pdf>

Автореферат разослан ____ апреля 2022 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Галина Александровна Безуглая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В первой трети XX века балет стал жанром, символизирующим современные художественные искания, сопровождающиеся изменениями компонентов хореографического спектакля и системы их взаимодействия. В таком художественно-историческом контексте достойными исследовательского внимания представляются балетные сочинения композиторов группы «Шести», создававшиеся для сценического воплощения силами ведущих балетных антреприз того времени — «Русского балета» С. Дягилева и «Шведских балетов» Р. де Маре.

Деятельность мастеров искусств, связанных с русской и скандинавской антрепризами, которые прославились своими художественными экспериментами, приводила к эстетическим, композиционно-драматургическим и стилевым преобразованиям балетного жанра. В круг сочинений композиторов группы «Шести», рожденных эпохой «безумных двадцатых», входят балеты Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс»), А. Онеггера («Скейтинг-ринг»), Ж. Орика («Докучные», «Матросы», «Пастораль»)¹, Ф. Пуленка («Лани», «Утренняя серенада»), Ж. Тайфер («Продавец птиц»)².

Неповторимый постановочный облик балетных опер, созданных композиторами группы «Шести», их индивидуализированное музыкальное воплощение, активное взаимодействие с другими жанрами и видами искусства обозначили новый этап в жизни балета, предполагающий более свободное обращение с традицией и разнообразие вариантов жанрового синтеза в хореографическом спектакле. Художественная тенденция, заявленная в первой половине XX столетия, получила активное продолжение в последующие десятилетия, перешагнув в XXI век. Показательно, что постановочные «мотивы» дягилевской антрепризы и коллектива де Маре нередко привлекают внимание современных балетмейстеров, режиссеров; на театральных подмостках появляются спектакли обоих коллективов — в первоначальном облике или новом, переосмысленном виде, — что делает тему настоящей работы своевременной и актуальной³.

¹ Балет Ж. Орика «Чары Альцины» (1928), созданный для Труппы Иды Рубинштейн, не рассматривается в данной работе, так как требует изучения в контексте эстетических установок Рубинштейн.

² Шестой участник коллектива французских композиторов Л. Дюрей в своем творчестве не обращался к жанру балета.

³ Только за последние годы за рубежом были неоднократно поставлены «Лани» (1999, The Royal Ballet Company, The Royal Opera House, Covent Garden; 2009, Римский оперный театр, Festival Ballet Russes, реконструкция — Howard Sayette), «Голубой экспресс» (1996, Paris Opera Ballet), «Бык на крыше» (2009, Montreal Theatre

Степень разработанности темы исследования. Специальное исследование, посвященное жанровому облику балетов, созданных в 1920-е годы представителями французской группы «Шести», отсутствует. В музыковедческой литературе, обращенной к некоторым из указанных сочинений, отмечена их жанровая неоднозначность, природа которой в большей или меньшей степени изучается авторами (в их числе: Ж. Арбек, И. Гильберт, О. И. Гладкова, М. Деланнуа, П. Йост, Б. Л. Келли, Е. А. Киндюхина, Л. М. Кокорева, Р. Г. Косачева, Е. В. Левская, И. А. Медведева, В. Меллерс, К. Мур, Л. Г. Раппопорт, Ж. Рой, А. Н. Рыбальченко, Дж. Спратт, М. С. Стусова, В. Тапполет, Д. Томпсон, Г. Т. Филенко, Х. Хальбрайх, К. Шмидт, Г. М. Шнеерсон, А. Эль). Существует также обширный пласт работ балетоведческого (исследования М. А. Брайловской, Л. Гарафолы, Т. А. Кудрявцевой, А. С. Ласкина, О. Н. Полисадовой, Ш. Схейна), музыковедческого (труды А. А. Баевой, Г. Н. Добровольской, Р. Келькеля, Р. Г. Косачевой, Е. Д. Кривицкой, Т. Н. Левой, И. В. Нестьева, Р. Николса) или междисциплинарного (работы А. А. Баевой, А. И. Владимировой, М. Ю. Германа, Т. И. Кузовчиковой, М. А. Петрова, В. С. Турчина, А. К. Якимовича) характера, в которых общая проблематика, а иногда и отдельные исследовательские аспекты «резонируют» заявленной в работе теме: культурные процессы в Европе эпохи *fin de siècle* и 1920-х годов, преобразования в хореографическом искусстве того времени, эмансипация элементов балетно-театрального синтеза, «слияние» театральных и несценических жанров. В значительной части исследований, освещающих данные темы, рассматривается деятельность «Русского балета». Это работы М. Келькеля⁴, Р. Николса⁵, Е. Д. Кривицкой⁶, Т. Н. Левой⁷.

Maisonnette de la Place des Arts), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1992, Orchestre National l'ORTF, балетмейстер — Gean Guelis), «Человек и его желание» (2012, Centre culturel franco-guineen, балетмейстер — Georges Momboye), «Сотворение мира» (2012, Holland Festival — Ballet de Lorraine, балетмейстер — Faustin Linyekula; 2013, Jeunes ballet de Conacry, балетмейстер — Georges Momboye), «Скетинг-ринг» (1996, Zurich Ballet, постановка — Kenneth Archer, Milicent Hodson; 1998, Royal Swedish Ballet). Среди отечественных постановок можно отметить спектакли «Глина» на музыку балета «Сотворение мира» и «Бык на крыше» Д. Мийо (2015 и 2020, Мариинский театр, Санкт-Петербург, балетмейстер — В. Варнава).

⁴ Kelkel M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles. Paris: Vrin, 1992. 328 p.

⁵ Nichols R. The harlequin years: music in Paris, 1917–1929. Berkeley: University of California Press, 2003. 288 p.

⁶ Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый: эстетика, стиль, жанр. Москва ; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 334 с.

⁷ Левая Т. Н. Русское и европейское в практике «Парижских сезонов»: Рефлексии и интерпретации // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / Рос. ин-т истории искусств ; [отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова].

Важными для диссертации являются труды, посвященные антрепризам Дягилева и де Маре. К «Русскому балету» обращено значительное количество работ, многие из которых — монографии, диссертации, статьи, мемуары, художественные альбомы — привлечены к настоящему исследованию. Для разработки темы диссертации наибольшее значение имели несколько глубоких и масштабных трудов. В исследовании М. А. Брайловской⁸ отмечены *ансамблевое* взаимодействие компонентов хореографического спектакля, их художественная самодостаточность, а также некоторый приоритет музыки, часто проявлявшийся в постановках, что указывало на ее системообразующую функцию⁹. В книге американского балетоведа Л. Гарафолы¹⁰ детально воссоздается картина художественной деятельности дягилевской антрепризы и других трупп-современников, эпоха «Les Ballets Russes» рассматривается сквозь призму хореографического искусства, через отражение балетмейстерских идей, рождающих необычное, оригинальное видение балетного спектакля, в контексте сотрудничества либреттиста, композитора, художника и постановщика танцев. О. Полисадова в диссертации¹¹, близкой по тематической направленности и ракурсу исследованию Гарафолы, ставит акцент на особенностях балетмейстерской работы. В трудах, посвященных коллективу Дягилева, выделены самобытные фигуры хореографов, чья последующая деятельность вне «Русского балета», как подчеркивают авторы, опиралась на творческие установки антрепризы, в частности, многоуровневое образно-драматургическое единство спектакля и особую значимость его музыкального ряда. Исследователи отмечают специфичные видоизменения в жанровой природе отдельных спектаклей, рассматривая их в ракурсе общей эстетической программы коллектива. В целом можно отметить, что несмотря на всестороннюю научную освещенность спектаклей дягилевской труппы, балеты, поставленные на музыку композиторов группы «Шести», изучены меньше и оставляют простор для дальнейшего исследования¹².

Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2014. С. 190–201.

⁸ Брайловская М. А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Ярославль, 2006. 220 с.

⁹ Свое внимание исследователь фокусирует на спектаклях, созданных отечественными мастерами, в том числе — композиторами.

¹⁰ Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. 477, [2] с.

¹¹ Полисадова О. Н. Театр С. Дягилева «Русский балет», 1912–1929 гг.: эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 2017. 273 с.

¹² Это относится, прежде всего, к сочинениям Орика — балетам «Докучные», «Матросы», «Пастораль», в меньшей степени — к хореографическим опусам Пуленка

Деятельность труппы «Шведские балеты» — основного конкурента русского хореографического коллектива в 1920-е годы — предстает как объект специального изучения только в работах зарубежных исследователей. «Ключевыми» для настоящей диссертации стали упомянутый ранее труд М. Келькеля, а также книги Э. Неслунда¹³, Б. Хегера¹⁴ и П. де Гроота¹⁵, раскрывающие различные аспекты темы «Шведские балеты»: биографию и деятельность де Марэ, историю создания антрепризы, ее художественную жизнь, состав участников и репертуар труппы. В работах имеются лаконичные художественные «портреты» каждой из постановок, выявлены эстетические параллели между «Шведскими балетами» и «Русским балетом». Значимым для разработки темы стал коллективный сборник статей¹⁶, включающий размышления об оригинальном подходе участников антрепризы к созданию балетного спектакля, многосторонний анализ наиболее выдающихся постановок труппы. В нем исследователи затрагивают вопрос внутреннего соотношения художественных составляющих балета, отмечая, в отдельных случаях, «перевес» одной из них, что заставляет применять к анализируемым сочинениям иные жанровые определения¹⁷. Отсутствие специальных работ на русском языке, посвященных труппе «Шведские балеты», побудило автора настоящей диссертации уделить внимание антрепризе де Марэ, представив ее историю и художественную специфику хореографических проектов.

Своеобразная трансформация балетного жанра, наблюдаемая в постановках на музыку композиторов группы «Шести», обозначена в трудах, посвященных творчеству Жана Кокто: Е. Ашенгрин¹⁸, К. Арно¹⁹. Рассуждения о театре и музыке самого Кокто являются отражением эпохи в живом восприятии художника и обнаруживают его устремленность к преодолению жанровых границ в искусстве.

Музыка балетов, созданная композиторами группы «Шести», рассматривается отечественными и зарубежными исследователями в рамках обзора французской музыкальной культуры первой половины XX века, от-

(«Лани»), Мийо («Голубой экспресс»).

¹³ Näslund E. Rolf de Maré: fondateur des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée. Arles: Actes Sud, 2009. 615 p.

¹⁴ Häger B. Ballets Suédois. New York: Abrams, 1990. 303 p.

¹⁵ Groote P. Ballets Suédois. Ghent: Academia Press, 2002. 122 p.

¹⁶ Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925 / Ed. J. Mas. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. 316 p.

¹⁷ В частности, балет «Сотворение мира» авторы предлагают трактовать как «живую картинку» в силу доминирования сценографии над хореографией.

¹⁸ Aschengreen E. Jean Cocteau and the dance. Copenhagen: Gyldendal, 1986. 302 p.

¹⁹ Arnaud C. Jean Cocteau. Paris: Gallimard, 2003. 864 p.

дельного творчества каждого из мастеров, изучается в контексте проблемы, связанной со стилевым, национальным, композиционным или образно-содержательным аспектами их балетной музыки, а также как отдельная жанровая сфера. В обширном комплексе работ наибольшую значимость для данного исследования приобрели труды Г. Т. Филенко, Г. М. Шнеерсона, Н. О. Ширалиевой, Ж. Роя (о культурно-историческом фоне эпохи); Б. Л. Келли, Л. М. Кокоревой, Д. Моуер, М. С. Стусовой, Д. Томпсон (о Д. Мийо); Е. А. Киндюхиной, В. Меллерса, К. Мура, Е. В. Левской, И. А. Медведевой, Ж. Роя, К. Шмидта, А. Эля (о Ф. Пуленке); И. Гильберта, М. Деланнуа, П. Йоста, Дж. Спратта, В. Тапполета, К. Уотерса, Ж. Фешотта, Х. Хальбрайха (об А. Онеггере); Ж. Аккарда, Т. Буниной, Г. Е. Калошиной, Л. Митгант, К. Поттер, Л. Хамер, К. Л. Хил, Р. Шапиро (о Ж. Тайфер); К. Рауста (о Ж. Орике). Важным источником информации выступает и литературное наследие композиторов — мемуары, автобиографии, музыкально-критические статьи. Исследовательский аспект, связанный с жанровым обликом указанных партитур, их близостью или удаленностью от традиций балетной музыки затрагивается в музыковедческой литературе. Акцент на данной стороне произведения чаще возникает в связи с дополнительным жанровым обозначением балета, а также ярко выраженными особенностями формообразования, развития музыкального материала, общей драматургической логики, свойственными другим театральным, вокальным или инструментальным жанрам.

Проблема индивидуальной композиторской трактовки балета потребовала обращения к исследованиям, в которых рассмотрены жанровотипологические особенности балетной музыки в ее классическом выражении — труды В. Н. Холоповой, Е. Н. Дуловой, А. П. Груцыновой²⁰, процессы развития и трансформации жанров в музыке XX века — работы М. Г. Арановского, А. Н. Сохора, А. М. Цукера²¹, разновидности музы-

²⁰ Холопова В. Н. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 4 / [сост. Ю. Розанова, Р. Косачева]. Москва: Музыка, 1982. С. 57–72; Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: русская традиция конца XVIII — начала XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 320 с.; Груцынова А. П. Романтический балет: учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: [б. и.], 2009. 95 с.

²¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. Москва: Советский композитор, 1987. С. 5–44; Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / [сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт]. Москва: Музыка, 1971. С. 292–309; Цукер А. М. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубежах веков: матер. Межд. науч. конф., Ростов-на-Дону, 16–21 нояб.

кального решения в балетах минувшего столетия — исследования А. В. Занковой, Е. Н. Куриленко²².

Работа молодых французских музыкантов 1920-х годов в сфере балета была отмечена постоянным вариантным преобразованием жанра, основанным на оригинальности постановочных идей и особенностях индивидуального композиторского стиля.

В настоящей работе предпринята попытка представить балеты композиторов группы «Шести», вовлеченных в круг творческих поисков двух ведущих антреприз, как воплощение жанровой динамики балета, принимающей в каждом из сочинений неповторимый художественный облик.

Объектом исследования являются балеты композиторов группы «Шести»: «Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс» Д. Мийо; «Лани», «Утренняя серенада» Ф. Пуленка; «Докучные», «Матросы», «Пастораль» Ж. Орика; «Скетинг-ринг» А. Онеггера; «Продавец птиц» Ж. Тайфер и коллективный балет «Новобрачные на Эйфелевой башне».

Предмет исследования — театральнo-хореографическое и музыкальное воплощение балетного жанра в указанных сочинениях.

Цель исследования — выявить в балетах композиторов группы «Шести» направленность жанровых изменений, характерных для музыкально-театрального искусства 1920-х годов.

Задачи исследования:

- охарактеризовать процесс взаимопроникновения искусств и явления жанрового синтеза в театре конца XIX — начала XX века, подготовившие последующие видовые изменения балета;
- представить основные художественно-эстетические идеи и концепции деятельности антреприз «Русский балет» и «Шведские балеты»;
- выявить характерные черты в совместной работе художников, привлеченных труппой «Шведские балеты»;
- проследить тенденцию к изменению жанрового облика балетных спектаклей в постановочном наследии названных антреприз;

1998 г. / ред. А. М. Цукер. Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория, 1999. С. 107–124; Цукер А. М. Теория музыкальных жанров А. Н. Сохора: 40 лет спустя // II Болховитиновские чтения. Стиль и жанр в искусстве и традиционной культуре: современные аспекты исследования: матер. Всерос. науч.-практ. конф., Воронеж, 10–12 нояб. 2008 г. / [отв. ред. О. А. Скрынникова]. Воронеж: Ворон. гос. ин-т искусств, 2016. С. 5–10.

²² Занкова А. В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2008. 30 с.; Куриленко Е. Н. Жанровая классификация современного балета // Теория и история искусства. 2016. № 3/4. С. 190–209.

- выявить стилевые доминанты и жанровые метаморфозы в каждом отдельном компоненте спектакля, возникшие в процессе создания балетов и взаимодействия их авторов — сценаристов, композиторов, художников, балетмейстеров;
- определить круг видов искусства и жанров, оказавших воздействие на музыкальный ряд балетов, созданных композиторами группы «Шести», а также их хореографическое и сценографическое воплощение;
- выявить общие и индивидуальные черты в композиторских решениях балетов Онеггера, Мийо, Пуленка, Тайфер, Орика;
- определить драматургическую роль музыки в каждом из названных спектаклей.

Научную новизну работы составляет исследование жанровой динамики, реализованной в указанных произведениях и обусловленной творческими экспериментами ведущих балетных антреприз и балетмейстеров, сформировавшихся в художественной атмосфере труппы Дягилева, но уже вышедших за пределы ее творческого круга (Л. Мясин, Б. Нижинская). Диссертанткой представлены музыкально-аналитические и источниковедческие дополнения к существующим исследованиям художественного текста названных балетов. Автором диссертации *впервые*:

- представлена в отечественном искусствоведении деятельность антрепризы «Шведские балеты» Рольфа де Маре как основного конкурента коллектива Дягилева 1920–1925 годов, освещена история возникновения труппы, выявлены ее ключевые фигуры и художественно-эстетическая трактовка балетного искусства в постановках антрепризы;
- прослежена в хореографических спектаклях антрепризы де Маре устойчивая тенденция к взаимодействию различных жанров, характерная также для постановок «Русского балета» Дягилева;
- выявлены в композиционно-драматургическом решении балетной музыки приемы кинематографа («Сотворение мира», «Пастораль»), фотографии и циркового представления («Новобрачные на Эйфелевой башне»);
- определены и охарактеризованы образно-драматургические сферы в музыке балетов «Бык на крыше», «Пастораль», «Салат», «Лани»;
- произведена аналитическая детализация музыкально-тематического развития в балете «Скетинг-ринг»;
- выявлены дополнительные содержательные планы музыки балетов: урбанизм («Человек и его желание»), обрядовость («Лани»);
- выделен внутренний вокально-инструментальный цикл в балете «Лани», осуществлен перевод на русский язык и анализ поэтических текстов сочинения;

- уточнен характер сценографического оформления премьерного спектакля «Утренняя серенада», обоснована гипотеза об источнике, вдохновившем композиторский замысел и определившем содержание данного балета;
- впервые в русскоязычной литературе комплексно рассмотрены балеты «Продавец птиц» и «Новобрачные на Эйфелевой башне»: как театральная постановка и как музыкальное сочинение.

Теоретическая значимость работы. Основные положения, изложенные в диссертации, позволяют углубить и дополнить научные представления о европейском балете 1920-х годов, его взаимодействии с другими видами искусства и векторе жанровых преобразований. В научный обиход введены новые сведения и материалы, связанные с деятельностью труппы «Шведские балеты», творческой общностью и различиями между русской и скандинавской антрепризами, а также музыкальными решениями балетов, созданных композиторами группы «Шести».

Практическая значимость работы. Применение результатов работы предполагает использование их в образовательных лекционных курсах, предназначенных для высших учебных заведений, готовящих музыковедов, концертмейстеров балета, хореографов и балетмейстеров, балетоведов. Материалы исследования могут оказаться полезными для учебных дисциплин «Музыкальная драматургия балета», «История музыки», «Анализ балетной музыки», «История балетной музыки», «История хореографического искусства». Анализ произведений, выполненный в диссертации, представляет малоизвестные в отечественной балетмейстерской среде балетные опусы композиторов группы «Шести» («Докучные», «Матросы», «Пастораль», «Скетинг-ринг», «Человек и его желание», «Продавец птиц») как музыкальную основу для новых хореографических постановок.

Методология и методы исследования. В работе используется комплексный подход, объединяющий несколько методов современного искусствознания:

- методы целостного и стилевого музыкального анализа, применяемые в связи с изучением партитур и клавиров балетов композиторов группы «Шести»;
- культурно-исторический метод, актуальный для воссоздания художественного облика рассматриваемой эпохи, ее идейно-эстетических приоритетов;
- биографический метод, необходимый для установления связи фактов биографии с творческими достижениями композиторов;

– герменевтический метод, позволяющий проанализировать содержательный ряд спектакля.

Проблематика диссертации, ее объект и предмет предопределили структурные особенности работы. В параграфах, посвященных исследуемым балетам, выдержан единый принцип рассмотрения. Сначала излагается история создания спектакля, раскрывается его идейно-тематическое содержание и выявляются особенности танцевально-сценического облика — хореографии, декорационного оформления, костюмов, сценической атрибутики, освещения. Затем следует анализ музыки балета, ее образно-драматургического, стилевого и композиционного решений. Все параграфы имеют общий аналитический ракурс — выявление в музыкальном и театральном-хореографическом воплощении произведений выразительных средств, композиционно-драматургических приемов и закономерностей, характерных для балета и других жанров.

Положения, выносимые на защиту:

– Жанровые и стилевые преобразования в балетном искусстве 1920-х годов нашли концентрированное выражение в деятельности двух ведущих танцевальных антреприз — «Русский балет» С. Дягилева, «Шведские балеты» Р. де Маре, постановках балетмейстеров Л. Мясина, Б. Нижинской и Ж. Кокто, проявившись в совместной работе с композиторами группы «Шести».

– Театрально-сценическое, хореографическое и музыкальное решение спектаклей демонстрирует широту жанрового взаимодействия на художественной «территории» балета. На хореографические жанры оказывают влияние симфония и оперетта, инструментальный концерт и цирковое представление, спектакль мюзик-холла и комедия дель арте, кинематограф и джазовая импровизация.

– Музыкальное прочтение балетов «Салат», «Голубой экспресс», «Лани», «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Докучные», «Матросы», «Пастораль», «Продавец птиц», основанное на традициях театрально-сценических жанров, было обращено к их академическим и развлекательным разновидностям, имея, в ряде случаев, характер ретроспекции, а в других — ориентированность на культуру современности.

– Партитуры балетов «Утренняя серенада», «Скетинг-ринг», «Человек и его желание», «Сотворение мира» по композиционно-драматургической организации приближаются к жанрам инструментальной музыки, фактически образуя с ними синтез.

– На композицию и драматургию музыкального ряда балетов «Бык на крыше» и «Сотворение мира» оказало воздействие (выразившееся в ис-

пользовании приемов кадрового монтажа и субъективной камеры) искусство кинематографа.

– Тенденции к изменению жанрового профиля балета, перераспределению драматургической нагрузки между хореографической, музыкальной, сценографической составляющими спектакля, проявившиеся в рассмотренных сочинениях, предвосхищают аналогичные решения в балетном искусстве второй половины XX века.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов обеспечивается масштабной базой научных трудов и источников по теме диссертационной работы, а также использованными традиционными методами и подходами, отвечающими современным принципам научных исследований в сфере интегративного искусствоведения. Диссертация поэтапно обсуждалась на кафедре музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. По теме диссертации опубликовано шесть работ, из них четыре — в изданиях из перечня ВАК РФ. Результаты работы послужили основой докладов на научно-практических конференциях «Метаморфозы художественных форм и смыслов» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016), «Балет на перекрестке культур: Россия — Франция» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2017), «Композиторское творчество в искусстве балета» (Санкт-Петербург, «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2018).

Структура работы: диссертация состоит из Введения, трех глав, десяти параграфов, Заключения, списка литературы, включающего 376 наименований, и трех приложений. Работа снабжена нотными примерами и иллюстративным материалом.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, выявлена степень научной разработанности проблемы, определены объект, предмет, цели и задачи исследования, указана его методологическая база. В этом же разделе представлены положения диссертации, выносимые на защиту, указаны сведения по апробации работы, обозначена структура диссертационного исследования.

Первая глава — «Идеи театрального синтеза в антрепризах “Русский балет” С. П. Дягилева и “Шведские балеты” Р. де Маре» — обращена к двум танцевальным коллективам, выступавшим в Париже 1920-х годов и отличавшимся наибольшей оригинальностью художествен-

ной деятельности. Балетное творчество обеих трупп рассмотрено в контексте культурно-исторических преобразований, эстетических перемен, характерных для начала XX века, одним из проявлений которых стало преодоление жанровых и стилевых границ в искусстве, в том числе — в хореографических спектаклях.

В параграфе 1.1. «Жанровые изменения в искусстве первых десятилетий XX века и балет» обозначены характерные для эпохи поиски новых средств художественного высказывания, переосмысление существующих форм и жанровых моделей в различных видах искусства и активный взаимообмен специфическими выразительными приемами между ними. Сфера балетного театра, переживавшего в 1910–1920-е годы небывалый подъем, выделилась как наиболее восприимчивая к культурно-эстетическим запросам времени и художественным преобразованиям. Хореографические спектакли труппы С. Дягилева, отмеченные индивидуальностью творческого решения и высоким уровнем артистического воплощения, олицетворяли собой тенденции времени и в значительной мере способствовали их дальнейшему развитию, а взлет популярности балетного искусства повлек за собой появление с 1920-го года во Франции и других странах Европы частных танцевальных коллективов.

Параграф 1.2. «Видовые преобразования балета в постановках дягилевской антрепризы» раскрывает художественную специфику хореографических спектаклей знаменитой русской труппы в аспекте жанровой нетрадиционности. Одним из наиболее значимых факторов, способствовавших преобразованиям балетного жанра в работах антрепризы, была эмансипация художественных составляющих произведения, его программно-сюжетного (литературного), хореографического, музыкального и сценографического рядов, существовавших в спектакле по *контрапунктическому* принципу и вступавших друг с другом в образно-поэтический диалог, что создавало благодатные условия для межвидовых жанровых проекций. Вторым весомым фактором представляется значительное *расширение* содержательного поля в балете. Жанрово-видовое «уточнение» спектакля начинает определяться его проблематикой, кругом образов, поэтикой и композиционной моделью литературного, музыкального, живописного, театрального произведения или жанра, взятого за основу драматургии. Весьма значимую роль в формировании постановочного стиля «Русского балета» сыграл Михаил Фокин, являвшийся одной из ключевых фигур в истории антрепризы: хореограф утвердил индивидуальный подход в работе над каждым балетом, сопряженный с активным творческим взаимодействием между его создателями. С именем мастера

связана свобода в обращении с темами и художественными формами, музыкальными и танцевальными стилями, наполнявшими его спектакли. Творческие принципы, заложенные Фокиным, были восприняты и другими балетмейстерами, работавшими впоследствии у Дягилева.

Жанровая «усложненность» балетов русской антрепризы нередко подчеркивалась дополнительными определениями, выявляющими индивидуальность их художественного склада. В ряде случаев акцентировалась театральнo-драматическая природа постановки («хореографическая драма», «хореографическая комедия», «опера-балет», «танцевальная оперетта», «репетиция без декораций»), ее связь с изобразительным искусством или литературой («хореографические эскизы», «хореографическая картина», «хореографическая поэма», «сцены в трех картинах»). Включение в балет вокала авторы почти всегда выделяют в определении²³: «балет с пением», «хореографические сцены с пением и музыкой». Среди дягилевских балетных спектаклей, наиболее ярко воплотивших «жанровую игру», отдельную линию образуют постановки на музыку французских композиторов. Балеты, созданные в художественном содружестве с М. Равелем («Дафнис и Хлоя»), К. Дебюсси («Игры»), Р. Аном («Синий бог»), Э. Сати («Парад») при творческом участии в двух последних постановках Ж. Кокто, обнаружили жанровую неоднозначность, оригинальность музыкального, хореографического и сценографического решений. Новаторские приемы, примененные в балетном спектакле «Парад», обращенном к современной жизни и повседневности, были использованы в дальнейшей работе русской и скандинавской антреприз. «Парад» оказал влияние и на творчество молодых французских музыкантов, открыв собой серию балетов нового типа.

Параллельно дягилевским проектам в 1920-е годы возникают хореографические спектакли других коллективов, наиболее значительным среди которых стала скандинавская антреприза Рольфа де Маре.

В параграфе 1.3 «Антреприза “Шведские балеты”»: история возникновения, творческая концепция» представлена характеристика деятельности скандинавской балетной труппы, созданной шведским меценатом, знатоком искусства и коллекционером Рольфом де Маре. Акцент сделан на художественных принципах, которыми руководствовались глава антрепризы и ее бессменный хореограф, ведущий танцовщик — Жан Бёрлин²⁴, а также индивидуализации жанрового облика балета, обозна-

²³ Исключение представляет балет «Треуголка» на музыку М. де Фальи.

²⁴ В параграфе приводятся биографические сведения о главных фигурах антрепризы — Р. де Маре, Ж. Бёрлине, необходимые не только для понимания их творческих

чившейся в постановках скандинавского коллектива. За время своего существования (1920–1925) труппа «Шведские балеты», изначально подражавшая постановкам русской антрепризы, постепенно обнаружила яркую индивидуальность, утвердив себя как конкурентоспособный коллектив. Спектакли «Шведских балетов» разнообразны по сюжетам и имеют широкий круг программных источников. Почти половина постановок антрепризы получила индивидуальное жанровое обозначение, отражающее содержательные и постановочные особенности. Среди них представлены обобщенное и драматизированное понятие — «сцены», «живая картинка», — объединяющее пантомиму и изобразительное искусство. Несколько спектаклей указывают на близость к литературно-театральным жанрам: «драма», «пасторальная комедия», «мгновенная танцевальная пьеса», «пластическая поэма». Сложное сочетание элементов «выдает» подзаголовки «балет-кино-скетч», в то время, как указание «хореографическая симфония» говорит о смыкании с музыкальным жанром.

Ключевым постулатом эстетической программы антрепризы становится фраза «против всех академизмов», означающая свободное обращение с любыми традиционными установлениями в искусстве. В спектаклях «Шведских балетов» переплелись различные пласты культуры того времени: национальный фольклор, классическое наследие, искусство джаза и мюзик-холла, кинематограф и фотоискусство, кабаре и цирк. Идея равноценности и яркой художественной выразительности всех компонентов хореографического спектакля, заявленная в спектаклях русской антрепризы, была поддержана и «Шведскими балетами». Одновременно, в постановках труппы де Маре значительно возрастает роль сценографического оформления, потеснившего в иных случаях хореографию. Танец в балетах скандинавов не теряет положения «титульного» искусства, но трактуется Жаном Бёрлиным как своего рода пластическая иллюстрация, продолжающая живописную идею декорационных элементов спектакля, что побуждало критиков называть «живыми картинками»²⁵ балеты, имеющие иное жанровое обозначение. Балетмейстер чутко откликался на идеи соавторов, выстраивая хореографию в соответствии с замыслом конкретного произведения, определяя в нем соотношение нетрадиционных и привычных для балета пластических средств. В некоторых случаях глав-

устремлений и художественных приоритетов, но и выявления идейных, эстетических связей между скандинавским коллективом и труппой «Русский балет».

²⁵ Важнейшими художественными факторами, под действием которых сформировался самобытный танцевальный стиль Ж. Бёрлина, стали искусство живописи и творчество М. Фокина, учеником которого балетмейстер «Шведских балетов» был несколько лет.

ной авторской фигурой, определявшей содержание, художественные параметры и сценический облик постановки, выступал либреттист (драматург), тогда как остальные старались как можно полнее воплотить его идею в рамках своего вида искусства. Показательно творческое участие Ж. Кокто в проектах скандинавской и русской антреприз, ставшее не только связующим элементом между ними, но и фактором, выявляющим различия в системе авторских коллективов у Дягилева и де Маре.

Новый характер взаимодействия искусств и разнообразие сюжетов в хореографических спектаклях «Шведских балетов» вызвали, также как у их русских коллег, художественное переосмысление балета, его жанровых традиций, подготовленное культурными преобразованиями периода *fin de siècle* и начала XX столетия. Творческие аналогии, просматривающиеся в тематике и неординарных постановочных решениях двух антреприз, подчеркивали не только их соперничество, но и взаимовлияние. Развивавшаяся параллельно деятельность коллективов Дягилева и де Маре воплотила «игру со временем» и устоявшимися традициями в искусстве, одним из художественных выражений которых стала серия балетов, созданных в творческом содружестве с композиторами группы «Шести».

Во второй и третьей главах диссертационной работы рассматриваются тринадцать балетных опусов, созданных композиторами группы «Шести» в 1920-е годы для постановок труппы С. Дягилева, коллектива Р. де Маре, а также Б. Нижинской, Л. Мясина и Ж. Кокто. Распределение балетов по главам сочетается с принципом группировки, предполагающим анализ произведений конкретного композитора в одном блоке, что позволяет выявить специфику его обращения с музыкально-хореографическим жанром, создать панорамное представление об авторской работе.

Вторая глава — «Жанровое взаимодействие в коллективном опусе “Новобрачные на Эйфелевой башне”, балетах Д. Мийо и А. Онеггера» — обращена к сочинениям, музыкальное или театрально-хореографическое решение²⁶ которых обнаруживает художественные приемы и логику не только балета, но и других жанров — серьезных или развлекательных. Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» анализируется первым как коллективный композиторский опус и как хореографический спектакль скандинавской антрепризы, развивающий идеи дягилевского «Парада».

В параграфе 2.1. «Балетный жанр в композиторском наследии группы “Шести”» представлены сочинения Д. Мийо, Ф. Пуленка,

²⁶ В некоторых балетах — все художественные стороны спектакля.

А. Онеггера, Ж. Орика и Ж. Тайфер, предназначенные для хореографической постановки, образующие отдельную линию творчества, значимую для представителей группы художественную сферу.

Параграф 2.2. «Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне»» посвящен балетной постановке²⁷, музыку к которой создали Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер. Спектакль сочетает в себе, по замечанию²⁸ лидера его авторской команды Ж. Кокто, черты балета, ревю, мюзик-холла, античной трагедии и обнаруживает также выразительные приемы немого кино, фотографии, цирка и театра марионеток, что нашло отражение в драматургии и постановочном воплощении произведения. Музыкальное решение «Новобрачных», ставшее органичной частью его мультижанрового комплекса, имеет по сравнению со сценографией и танцевально-пластическим наполнением спектакля более традиционный характер и основано на принципах балетной сюиты. Созданные пятью композиторами музыкальные номера не иллюстрируют действие, но передают общее настроение каждой сцены, подобно удачно выполненному «атмосферному» фотоизображению.

В параграфе 2.3. «Балеты Д. Мийо» рассматриваются пять балетов композитора, которые выделяются среди аналогичных произведений коллег из группы «Шести» наибольшей численностью и вариантами творческого партнерства. Первым представлен опус «Человек и его желание»²⁹. Жанровое определение балета — *пластическая поэма* — возникло под действием новаторских идей П. Клоделя и Д. Мийо. Философско-поэтическое либретто Клоделя оказало воздействие на всю художественную материю спектакля, наполнив ее символическими образами, определив особенности пластического и музыкального высказывания, сценографию, структуру. Образно-драматургическое движение музыкального материала, ритмические и тембровые переключки между разделами, близость мелодики нескольких тем, слитность и, одновременно, обособленность фрагментов действия сообщает произведению черты инструментальной поэмы.

В балетный спектакль «Бык на крыше»³⁰ привнесены черты мюзик-холльного выступления, цирковой культуры, кинематографа. Последнее из названных искусств дало о себе знать прежде всего в музыке балета — сюите «Кинофантазия» для скрипки и фортепиано, сочиненной Мийо на

²⁷ Премьера спектакля состоялась 18 июня 1921 года (труппа «Шведские балеты»).

²⁸ См.: Aschengreen, E. Jean Cocteau and the dance. P. 99.

²⁹ Премьера спектакля состоялась 6 июня 1921 года (труппа «Шведские балеты»).

³⁰ Дата премьеры спектакля — 21 февраля 1920 года, постановку осуществил Ж. Кокто.

темы популярных бразильских песен и танцев, вдохновившей Кокто на разработку сюжета, танцевально-пластического и сценографического решений балета. Особенностью сюжетной и музыкальной драматургии балета «Бык на крыше», обозначенного авторами как *спектакль-концерт*, *балет-пантомима*, является монтажный принцип организации: разнохарактерные эпизоды — своего рода «балетные выходы», — следуют друг за другом, подобно кинокадрам. Сходство с кино усиливает также близость музыкальной образности сочинения Мийо содержанию кинематографических эпизодов из приключенческих фильмов тех лет. Замедление темпа, сочетающееся с усложнением гармонического языка в некоторых музыкальных фрагментах балета, по выразительности аналогично приему «субъективной камеры» из арсенала киноискусства.

Постановка «Сотворение мира»³¹ была близка к «живым картинкам» благодаря многомерной сценографии Ф. Леже и отсутствию выраженной динамики в танцевальном рисунке балета. В организации сценического пространства и танцевальной пластике спектакля проявились заложенная в либретто Б. Сандрара идея кругообразности, а также кинематографические приемы «крупного плана» и «замедленной съемки». Авторы обозначили свое сочинение как *концерт-симфонию*, *негритянский балет*, указывая на содержание спектакля и отсылая зрителя-слушателя к инструментальной, несценической музыкальной сфере. Специфика композиторской работы с тематическим материалом в балете, выбор инструментов, чередование сольных и оркестровых эпизодов указывают на характерные черты крупных инструментальных жанров — симфонии, концерта, а также культуру джазового музицирования. В композиционной, интонационно-тематической организации партитуры наряду с круговой «эволюционной» идеей присутствует также линейная логика образно-драматургического движения частей, характерная для симфонии, «спрятанная» благодаря многочисленным музыкальным репризам. Родство двух музыкально-хореографических опусов — «балетов-близнецов» «Салат»³² и «Голубой экспресс»³³, созданных композитором почти одновременно, — подчеркнуто их жанровыми определениями: *поющий балет* («Салат»), *танцевальная оперетта* («Голубой экспресс»). Сюжетные перипетии и характер действующих лиц в балете «Салат» выдержаны в духе итальянской комедии дель арте, а танец разделяет образно-выразительные, драматургические функции с пением и речью, что напоминает о традициях

³¹ Премьера спектакля состоялась 25 октября 1923 года (труппа «Шведские балеты»).

³² Дата балетной премьеры — 17 мая 1924 года, постановку осуществил Л. Мясин.

³³ Премьера спектакля состоялась 20 июня 1924 года (труппа «Русский балет»).

барочного французского балета. Дополнительный подзаголовок «Салата» — *хореографический контрапункт*, — данный композитором, отражает соотношение различных выразительных рядов балета: танцевально-пластического и вокально-речевого. Вокальные номера, включенные в партитуру, драматургически трактованы чрезвычайно многопланово, чередуются с разговорными диалогами и инструментальными эпизодами. Нахождение певцов вне сцены создает разграничение между различными линиями художественного текста и акцентирует танцевально-пластическую природу образов в *поющемся* балете «Салат». Танцевальная оперетта «Голубой экспресс», задуманная Кокто, вокала *не имеет*. Влияние «легкого жанра» проявляется в интонационной природе номеров, приемах мелодического развития, композиционно-драматургической трактовке отдельных эпизодов и общем радостно-приподнятом настроении произведения³⁴. На постановочно-хореографический стиль также оказали влияние искусство фотографии и кинематограф.

Параграф 2.4. обращен к балету «Скетинг-ринг»³⁵ А. Онеггера. Постановка являла собой выразительную урбанистическую зарисовку начала 1920-х годов³⁶, что определило ее подзаголовок — *роликовый балет*. Композиторское обозначение произведения — *хореографическая симфония* — связано с организацией звукового ряда «Скетинг-ринга», в которой прочитывается сюитный принцип, с одновременным использованием сквозного симфонического развития, основанного на разработке ведущих тем балета. Театральная характеристичность одночастного сочинения, имеющего черты сонатной формы, укреплена активной тематической работой композитора — интонационной, тембровой, фактурной. «Симфоничность» в балете Онеггера выступает не только как основа формообразования, но и в качестве носителя концептуальной идеи спектакля.

Значительное проникновение художественных закономерностей и выразительных приемов, характерных для других видов искусства и жанров, в музыку, пластический язык, сценографию рассмотренных балетов теснейшим образом связано со спецификой авторского замысла, в котором изначально заложено не только отступление от традиций классического балета, но и выход «за пределы» хореографического жанра.

³⁴ Сходство с опереттой по замыслу Кокто должно было «прочитываться» также в театрально-постановочном облике некоторых эпизодов — группировке и расположении персонажей на сцене, моментах подачи вокальных реплик.

³⁵ Премьера спектакля состоялась 20 января 1922 года (труппа «Шведские балеты»).

³⁶ Все персонажи танцуют, катаясь на роликах по скетинг-рингу (катку).

Третья глава — «Музыкальный диалог с жанровыми традициями в балетах Ф. Пуленка, Ж. Орика, Ж. Тайфер» — объединяет произведения, опирающиеся, главным образом, на традиции *балетного* жанра, восходящие к эпохам барокко и романтизма. Особое положение здесь имеет «Утренняя серенада» Ф. Пуленка, в композиционно-драматургической организации которой совмещаются принципы старинной балетной сюиты и генетически связанного с ней инструментального концерта.

Параграф 3.1. «Балеты Ф. Пуленка» посвящен двум сочинениям композитора. Смещение жанровых традиций, возникшее в рассматриваемых балетах Пуленка, имеет характерную ретро-направленность, которая обращает слушателя к фольклорным музыкально-поэтическим формам, профессиональной культуре и, одновременно, к их современному переосмыслению в художественном пространстве балета. В балете «Лани»³⁷ эстетические, музыкальные, танцевально-пластические и социально-гендерные приметы «бурных двадцатых» соединяются с воздействием давних французских традиций и культуры прошлого — барокко, классицизма, романтизма, связи с которыми выстроены на всех уровнях художественной материи балета своеобразным контрапунктом. Чередование в «Ланях» собственно танцевальных и вокально-хореографических номеров образует музыкально-драматургическую структуру, напоминающую акты из опер-балетов XVIII века, а также более раннюю барочную *бутаду* — укороченный балет, наполненный экстравагантными образами³⁸. Три инструментально-хоровые части сочинения подобны небольшим действенным сценкам, складывающимся в отдельный миниспектакль внутри более крупного, вызывая аналогии с барочной интермедией. Фольклорный поэтический текст, тонко интерпретированный Пуленком, вносит в музыкально-хореографическую поэтику «Ланей» колорит народного искусства с ритуальными танцами, массовыми гуляниями и обрядовыми сценами.

Балет «Утренняя серенада»³⁹ имеет черты средневекового жанра *Aubade* — прощального гимна любви перед рассветом. Историю о душевных терзаниях богини Дианы Пуленк «увидел» в необычном жанровом решении — *хореографическом концерте для фортепиано и восемнадцати инструментов*, а главными героями спектакля считал балерину и пианиста. Концертная идея была поддержана в хореографии спектакля, осно-

³⁷ Премьера балета состоялась 6 января 1924 года (труппа «Русский балет»).

³⁸ Последняя характеристика была актуальна в отношении костюмов персонажей, хореографии и некоторых музыкальных эпизодов «Ланей».

³⁹ Дата балетной премьеры — 18 июня 1929 года, постановку осуществила Б. Нижинская.

ванной на принципе чередования или сочетания сольной партии с коллективным исполнением. Сюитная композиционная логика «Утренней серенады» близка барочному инструментальному концерту, о котором напоминают образно-драматургическое и темповое соотношение номеров, отсутствие выраженных признаков первичных бытовых жанров, риторическая патетика основных музыкальных тем балета, их интенсивное развитие, сопровождаемое фактурными перемещениями «соло — тутти». Одновременно, непрерывное следование номеров, образный контраст в музыке и единая драматургическая направленность вызывают ассоциации и с одночастными романтическими концертами.

В параграфе 3.2. «Балеты Ж. Орика» рассматриваются произведения четвертого участника группы «Шести», партитуры которого опираются на давние интонационно-лексические и композиционно-драматургические закономерности балетной музыки. Одновременно с этим в них ощутимо влияние современности, эпохи джаза и кино, придающее барочным танцам и классическим балетным формам оттенок иронического любования, стариной и непринужденной игры с жанровыми традициями.

Авторский коллектив балета «Докучные»⁴⁰ стремился передать атмосферу и нравы галантной эпохи, расставляя смысловые акценты с позиций XX века, включив в стилистику спектакля ряд современных художественных приемов. Партитура «Докучных» появилась на основе уже сочиненной Ориком музыки к драматической постановке произведения Мольера, связь с которым отчетливо выступает в композиционно-драматургической организации балета. Подобно оригиналу, опус Орика основан на принципах обозрения (revue), — жанра, переживающего в 1920-е новый подъем. Композитор создал одноактный балет в «выходах» на основе ряда следующих друг за другом сатирических портретных зарисовок. Современное звучание балету придают музыкальные элементы джаза, использованные композитором в звуковой палитре сочинения, сочетающиеся со стилизацией старинных танцевальных мелодий.

Создавая образы молодых современных персонажей для хореографического спектакля «Матросы»⁴¹, композитор сочетал ритмоинтонации классической балетной музыки с выразительными элементами бытовых и национальных танцев. Отвечая идее Орика, балетмейстер Мясин ввел в хореографию, помимо классических па, мюзик-холльные трюки, элементы джазового танца, фламенко, акробатику, цирковую клоунаду. Номера, составляющие картины одноактного балета, соединяются между собой по

⁴⁰ Премьера балета состоялась 19 января 1924 года (труппа «Русский балет»).

⁴¹ Премьера состоялась 17 июня 1925 года (труппы «Русский балет»).

принципу монтажа и имеют общий тематизм. Среди спектаклей русской антрепризы 1920-х годов «Матросы» выделяются наибольшей музыкальной традиционностью в трактовке балетного жанра, простотой и доступностью содержания, выраженными во всех компонентах произведения.

Сюжетом и драматургическим «стержнем» постановки «**Пастораль**»⁴² явилось противопоставление образов, относящихся к деревенской размеренной жизни и динамичному миру киноиндустрии. В балете, название которого напоминает о старинном французском жанре *pastorale comique*, прослеживается общее устремление авторов к воплощению двойственности художественного содержания, выраженного через обращение к жанрам, поэтическим мотивам, формам, лексике классического искусства и элементам современной культуры, включающим спортивные и акробатические движения, езду на велосипеде. Деревенский мир и сфера кино, представленные в звукообразах «Пасторали», объединены общим лейтмотивом, указывающим на их внутреннее родство. Партитура сочинения основана на комплексе выразительных средств предыдущего столетия, а типичные для стиля Орика ритмо-интонационные элементы, «выдающие» присутствие звукового флера 1920-х годов, здесь менее заметны. Внутреннюю связь с балетом прошлого обнаруживает композиторская жанрово-интонационная трактовка некоторых номеров, напоминающая о классических музыкально-хореографических формах. Ряд эпизодов балета отмечен кадровыми сопоставлениями музыкального материала.

Параграф 3.3. «Балет Ж. Тайфер “Продавец птиц”»⁴³ завершает аналитический обзор произведений. Спектакль «Продавец птиц», сочетающий шуточное и серьезное, старинное и современное, выделяется среди театральных работ скандинавской труппы как одна из наиболее традиционных балетных постановок. Автор либретто и сценографии балета, — художница Элен Пердриат, — акцентировала в произведении именно женские образы, образующие две контрастные группы. Бёрлин использовал лексику классического балета и гротескные, «несуразные» движения. Создавая музыку «Продавца птиц», композитор воплотил музыкально-хореографическую идею, восходящую к истокам балетной традиции: танцевальный жанр в партитуре Тайфер трактован как характер персонажа. Звуковая материя балета наполнена многочисленными тонкими аллюзиями на музыкальные произведения прошлого, а иногда встречаются и цитаты. Среди номеров партитуры — хорал, контрапункт, венский вальс, старинные танцы.

⁴² Дата премьеры — 29 мая 1926 года (труппа «Русский балет»).

⁴³ Премьера состоялась 25 мая 1923 года (труппа «Шведские балеты»).

Своеобразие художественных решений рассмотренных в третьей главе произведений заключается в опоре авторов спектаклей на сложившиеся в различные эпохи традиции балетного жанра, которые были воплощены в контексте культуры 1920-х годов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Балеты композиторов группы «Шести», созданные в 1920-е годы совместно с антрепризами Дягилева и де Маре, ярко воплощают новый уровень выразительных возможностей хореографического жанра, его восприимчивость к художественным тенденциям времени. Тринадцать спектаклей, рассмотренных в диссертации, образуют своеобразный масштабный «вариационный цикл», в котором представлены самые разные версии прочтения балетного жанра. Все указанные балеты обладают индивидуальным театральным-хореографическим обликом и музыкальным решением. Художественное воплощение произведений позволяет говорить о стремлении их создателей к равноценному драматургическому участию в спектакле всех слагаемых, направленных на реализацию единого замысла. В совместной авторской работе над указанными балетами определяются два типа. Первый, неоднократно воплощенный в постановках «Русского балета», характеризуется тотальным проведением генеральной идеи спектакля на всех уровнях художественного текста, сочетающимся с известной свободой в ее творческой интерпретации — музыкальной, хореографической, декоративно-живописной, дизайнерской. Вторым вариантом предполагается доминантную фигуру одного из авторов, подчиняющую себе остальных создателей спектакля, которые опираются на особенности созданного им художественного текста или следуют его композиционно-драматургическим идеям и технологическим рекомендациям (постановки «Шведских балетов», спектакли «Бык на крыше», «Салат» и «Утренняя серенада»). Рассмотренные балеты охватывают широкий круг тем и демонстрируют разнообразие постановочных решений. Желание авторов отобразить колорит эпохи «безумных двадцатых» выступает на первый план в спектаклях «Матросы», «Голубой экспресс», «Скетинг-ринг», «Бык на крыше», «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Пастораль», что было подчеркнуто характерными выразительными приемами, заимствованными из кинематографа, искусства фотографии, мюзик-холла, спорта. Балеты «Докучные», «Продавец птиц», «Салат», обращенные к сюжетам фольклора и литературной классики, стали своеобразной театральной реконструкцией старинных спектаклей, включающих также танцевально-поста-

новочные элементы из культуры 1920-х. Черты классического балетного спектакля оригинально соединились с динамикой современного хореографического действия в «Ланях» и «Пасторали». Изысканное сценическое воплощение возникло в постановке «Утренняя серенада» благодаря жанровому «переплетению» балетной сюиты и старинной *Aubade*, а спектакли «Человек и его желание», «Сотворение мира» близки «живым картинкам». Индивидуальные подзаголовки, предпосланные авторами некоторым произведениям, уточняют специфику жанрового прочтения и образность балетов, но не всегда всесторонне отражают жанровые взаимодействия.

Жанровый «профиль» музыкальных партитур также позволяет говорить о многообразии решений, в котором выделяются два направления. Первое представляют сочинения, композиционно-драматургическая организация которых близка традиционной, но обнаруживает элементы новизны, привносимые различными художественными и жанровыми влияниями. Одним из вариантов данного направления является ретроспекция в область балета или других музыкально-театральных жанров, включающих хореографию: «Продавец птиц», «Лани», «Салат». «Голубой экспресс», во многом сохраняющий традиционный характер музыкального решения, изнутри преображен жанром оперетты. Другой вариант обновления в рамках традиции жанра сопряжен с воздействиями современной культуры: искусства фотографии, кинематографа, джаза, спектаклей мюзик-холла («Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Матросы», «Пастораль»). На пересечении двух обозначенных вариантов оказывается музыка балета «Докучные».

Второе направление индивидуализации композиторского решения представлено балетами «Человек и его желание», «Сотворение мира», «Скетинг-ринг» и «Утренняя серенада», партитуры которых приближаются к жанрам инструментальной музыки. В каждом случае воздействие инструментального жанра было вызвано не только общим замыслом балета, но и особенностями композиторского почерка. Драматургической весомости музыки всех рассмотренных балетов способствовал также богатый комплекс использованных выразительных средств, указывающих на ведущие художественные направления того времени. Стилевое «раскрепощение» балетной музыки, ее взаимодействие с другими жанрами усилило связь между художественными слагаемыми спектакля, а также обогатило собственно музыкальное содержание, в некоторых случаях давая возможность балету «жить» вне хореографической постановки⁴⁴.

⁴⁴ Почти половина из рассмотренных балетов исполняются как концертные музыкальные сочинения.

Рассмотренные балеты композиторов группы «Шести», созданные выдающимися авторскими коллективами, обнаруживают важную художественную тенденцию, характерную для искусства XX века — усиление власти автора над жанром, стремление к индивидуализации каждого творческого проекта. Многие выразительные приемы, композиционно-драматургические «находки» изученных произведений отзываются в балетной творческой практике музыкантов и хореографов, современников и представителей последующих десятилетий. Обращение к средствам вокала, воздействие драматического искусства на балетный жанр, соединение танца с речитацией — художественные приемы, которые, в комбинациях и порогах, можно встретить в произведениях К. Вайля, Ж. Ибера, А. Русселя, А. Онеггера, В. Эгга, А. Соге, Дж. Кейджа, Дж. Беккера и др. Оригинальный синтез балета с инструментальными жанрами и переосмысление классических балетных форм, заметно проявляющиеся в композиторской практике со второй половины 1940-х годов, представлены в произведениях Х. В. Хенце, Б. А. Циммермана, П. М. Дейвиса. Целую серию «балетов-симфоний», «хореографических симфоний» в европейском искусстве с 1957 по 1970 год создали М. Михаловичи, Ж.-Э. Миго, Ч. Грегор, Э. Бондевиль, С. Гавелка. Примеры неординарных балетных партитур встречаются и в наследии отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI века. Среди них — сочинения Э. Тамберга, А. Петрова, Б. Тищенко, Н. Каретникова, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Кнайфеля, А. Эшпая, Л. Десятникова. Вариативность прочтения балетного жанра, проявившаяся в рассмотренных сочинениях французской группы «Шести», является воплощением одной из характерных особенностей искусства XX века: стремления к построению индивидуальной эстетической и художественной систем в каждом новом произведении.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России

1. Головнина, Н. А. Балетная музыка композиторов группы «Шести»: (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2020. — № 1 (66). — С. 74–90.
2. Головнина, Н. А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 2 (55). — С. 6–16.
3. Головнина, Н. А. Вариации на тему «балет» композиторов группы «Ше-

сти»: (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 6 (65). — С. 65–77.

4. Головнина, Н. А. «Лани» Ф. Пуленка: вокальная линия в контексте воплощения концепционных идей балета // Музыкаведение. — 2016. — № 12. — С. 9–15.

Публикации в других изданиях

5. Головнина, Н. А. Кинематографические идеи в балетах «Бык на крыше» и «Сотворение мира» Д. Мийо // Метаморфозы художественных форм и смыслов : сб. ст. / сост. и науч. ред. Э. В. Махрова. — Санкт-Петербург, 2017. — С. 115–122.

6. Головнина, Н. А. Скандинавские национальные мотивы в спектаклях антрепризы «Шведские балеты» Р. де Маре // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. — 2019. — № 1 (57). — С. 30–35.