

Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.6.082.102

Н. ЧЕРЕПНИН И НОВЫЙ РУССКИЙ БАЛЕТ НАЧАЛА XX ВЕКА

Русский балет начала XX века знаменовал поворот в развитии европейского и мирового хореографического театра. Об этом свидетельствуют крупные музыкально-стилевые и композиционные открытия, осуществлённые в рамках данного жанра, который живо реагировал на новейшие художественные идеи эпохи и явился для своего времени наиболее мобильной, предрасположенной к творческим опытам областью. Балет рубежа столетий стал почвой активного творческого обмена между Россией и Францией, а затем и другими европейскими странами, в нём в концентрированном виде нашла отражение характерная для того периода идея взаимодействия культур. Образы балетного театра активно проникали в симфоническую, камерную инструментальную музыку, драматический театр. Наконец, балет явился «лабораторией» экспериментов в музыке. Многообразие отмеченных процессов объясняет то, что исследование русского балета рубежа XIX – XX веков до сих пор остается актуальным. И если блистательные вершины жанра – сочинения И. Стравинского и С. Прокофьева, в которых воплотился уже сформировавшийся тип нового спектакля, достаточно полно осмыслены в отечественном музыкознании и балетоведении, то проблема его становления остаётся пока открытой.

Как известно, репутацию новых русских балетов снискали прежде всего постановки дягилевской антрепризы первых двух десятилетий XX века¹. В этих спектаклях сложилась особая эстетика, воплотившаяся в новых музыкально-хореографических образах, формах танца, композиции, подходе к сценографии. Вполне справедливо, что отсчёт нового русского балета принято вести с трёх ранних сочинений И. Стравинского. Однако не менее справедливым будет и указание на то, что огромный эстетико-стилевой скачок от «старых» балетных партитур П. Чайковского и А. Глазунова, до новаторских находок И. Стравинского и С. Прокофьева совершился с учётом завоеваний и других, менее известных сегодня мастеров. Возможно, процесс становления нового балета предстанет в ином свете, если «поместить» в него недостающие звенья – сочинения Н. Черепнина, в которых переход этот обозначен и закреплён.

Не случайно столь важная для современного музыковедения тенденция, как стремление к пониманию целостности культуры², включает в свой контекст внимание к творческим личностям, составляющим культурный фон Серебряного века, возрождение забытых имен и произведений. Невозможно не напомнить в связи с этим, что дягилевские сезоны, обозначившие начало триумфального шествия русского искусства на Западе, открылись в 1909 году в Париже именно «Павильоном Армиды» Н. Черепнина, а в каждом из спектаклей «Русских сезонов» реализовывалось сотворчество «во имя искусства» творческих индивидуальностей «разного ранга»: композиторов Н. Черепнина, И. Стравинского, С. Прокофьева, М. Штейнберга; балетмейстеров М. Фокина, В. Нижинского, Д. Балачина; художников А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха.

Итак, в 1900 – 1910-е годы в хореографическом театре произошло принципиальное обособление таких художественных явлений, как «старый» и «новый» балет. Историки балета объясняют такое размежевание в первую очередь отсутствием предметности и прямых соответствий между жанровым и композиционным обликом балетных партитур П. Чайковского, А. Глазунова (а также Л. Делиба, Э. Лало, К. Сен-Санса) с одной стороны, и опусов И. Стравинского, С. Прокофьева (затем К. Дебюсси, М. Равеля) – с другой.

При всём разнообразии экспериментальных концепций начала XX века, отличительными особенностями нового балета стали одноактная симфоническая композиция, новый тип взаимодействия музыки и хореографии, ориентация спектакля на мирискуснический синтез искусств, обновление образного мира, и соответственно, выразительных средств. В их формирование значительную лепту внёс Н. Черепнин. В его балетном творчестве отчетливо намечился, а во многом и осуществился, акт перехода «в новое качество». Сказанное позволяет выдвинуть гипотезу о том, что музыкальный театр Черепнина стал исторически первым ярким образцом обновления жанра, воплощением мирискуснических идеалов, предвосхитившим радикально новаторские находки Стравинского.

Остановимся на доказательствах высказанной точки зрения подробнее, начав с вопроса о компози-

ционной трансформации спектакля. Особый интерес в этом отношении представляют ранние и зрелые сочинения Н. Черепнина «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Маска Красной смерти». В них композитор отказывается от классической многоактной балетной композиции в пользу одноактной свободной симфонической поэмы и применяет сложившиеся в инструментальной и оперной музыке приёмы сквозного развития.

Первым опытом создания хореографического спектакля, внутри которого произошло движение от традиционной дансатной партитуры к симфонической, стал «Павильон Армиды». В нём частично сохранены черты «старого» балета. Партитура «Павильона» разделена на структурно замкнутые номера, состоящие в большинстве своём из традиционных вариаций, *adagio*, *pas de deux*. Согласно классической традиции, балет обрамляют пантомимные сцены, центральная часть включает классическую танцевальную сюиту и характерные танцы. Вместе с тем, первому сочинению Черепнина свойственны прогрессивные принципы балетного мышления, наметившиеся в партитурах Чайковского и Глазунова: слитность музыкально-хореографических образов, симфонизм как ведущий принцип мышления; превращение балетных *adagio* в лирические центры; доминирование сюжетных сцен. При этом композитор отказывается от формы большого, многоактного спектакля в пользу одноактной композиции с чертами романтической симфонической поэмы.

В следующих балетах номерная структура преодолена, моменты переходов завуалированы, целое отличаются особой текучестью; слитная свободная одноактная композиция делает признаки поэмы более явственными. Таким образом, переосмыслив опыт балетных партитур второй половины XIX века, Черепнин подготовил новый этап развития жанра, открыл необятные возможности воплощения идеи свободного музыкального и танцевального симфонизма.

По-новому решается в балетах Черепнина и проблема взаимодействия музыки и хореографии. В его сочинениях означилась важная для жанра тенденция усиления конструктивной функции музыки. На смену модели «детальная зависимость музыки от хореографии» приходит максимальная независимость компонентов, их противоборство.

В балетах Черепнина полноценно воплотилась характерная для балетного театра 1900-х годов идея синтеза искусств³. Молодые балетмейстеры-новаторы стремились приблизить её к современности: в названных выше постановках начала 1900-х годов мощно проявляет себя интерес к выразительности пластических элементов драмы, укрепляются связи с поэзией, музыкой, современной живописью.

Под влиянием созерцательной эстетики «Мира искусства» углубляется зрелищная сторона балета, его способность останавливать время и развёртывать художественный образ в пространстве. Спектакль стал основываться на целостной пластической концепции, объединяющей костюмы, декорации, хореографию, музыкальное решение. Искусства как бы стремились друг к другу: музыка мыслилась живописными формами, декорация «претендовала» на роль музыки для глаз, а костюмы и грим актёров воспринимались красочными пятнами на общем гармоничном полотне. Важной для балетного жанра оказались тенденции условного театра, основанные на искусстве представления, а не переживания, свойственные театральности модерна, а также идея возрождения древнейших форм зрелищ, характерная для символистского театра.

Черепнин стал первым композитором, воплотившим принципы нового мирискуснического спектакля. Его ранние балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс» являются почти декларацией мирискуснической эстетики. В них проявились её важнейшие качества: эстетизм, культ красоты, ретроспективные устремления, яркая зрелищность. Доминирование принципов визуальных искусств повлияло на все остальные компоненты, особенно на музыку. Так, в музыкальных композициях 1910-х годов, воплотился русский вариант импрессионизма, со свойственным ему преобладанием динамики состояний над событийностью, нейтрализацией процессуального начала, преобладанием остигательно-вариантных приёмов развития. Один из характерных примеров влияния пространственных искусств – «живописная» концепция музыкальной формы. Воплощение её связано в частности, с применением своеобразного эффекта «оправы». Музыкальная композиция всецело «сосредоточена» на красоте пропорций, характеризующих полотно художников «Мира искусства». Например, в «Павильоне Армиды» «живописный образ» как бы оживает в музыке, а затем вновь возвращается к прежнему статичному состоянию. «Нарцисс» открывает и замыкает живописное полотно картинами пробуждающейся природы. В «Маске Красной смерти» в роли своеобразного обрамления выступает застывшая мрачная картина.

Театр Черепнина стал первым ярким образцом обновления образного мира балета, предвосхитив новаторские находки Стравинского. В избранных Черепниним сюжетах отобразились мирискуснический пассеизм, характерное для символизма влечение к вневременным образам. «Павильон Армиды» демонстрирует интерес к галантному веку, миф о Нарциссе («Нарцисс и Эхо») – к архаической Греции. В «Маске Красной смерти» обращает на себя внимание неопределённость эпохи, но ясно, что события происходят также в прошедшем времени.

В балетных партитурах Черепнина новое звучание получают романтические темы рока, драматических предчувствий, разлада мечты и действительности, свойственные хореографическим исканиям того времени, символистскому театру и искусству Серебряного века в целом. Важнейшая романтическая тема разлада мечты и действительности в балетных опусах композитора получила новую трактовку, созвучную мироощущению Серебряного века, через осознание несовершенства мира, пришедшего к поклонению фантастической вымышленной красоте.

Необычайно популярными в предреволюционном балетном театре стали полярные образы хрупкой, недостижимой, как мечта, возвышенной красоты – роковой, губительной и гибнущей. В различных преломлениях они воплотились в постановках М. Фокина: «Шопениане», «Призраке розы», «Приглашении к танцу» и «Шехеразаде», «Клеопатре», «Умирающем лебеде». Призрачные мечты и обращение к образам прошлых эпох являются основополагающими для мирискусников и символистов. Важно, что в «Павильоне» и «Маске» Черепнина и Фокина эта тема овеяна поэзией воспоминания и подаётся зачастую в ретроспекции.

С темой разлада соприкасаются образы рока, зла. В них отразились смутные предчувствия надвигающейся катастрофы, страх смерти, характерные для настроений русской интеллигенции накануне первой мировой войны и революции. Лейттемы рока и неумолимости хода времени пронизывают партитуры «Павильона Армиды», «Маски Красной смерти». Для их воплощения композитор применяет характерные для романтической традиции приёмы: эмоциональное нагнетание угрожающих тремоло струнных, долгое пребывание в нижних регистрах, вторжение ёмких нарративных интонаций на фоне остро диссонансирующих созвучий, акцент на тембрах медных духовых. Однако развитие роковых тем не достигает драматического размаха: как правило, в кульминационной зоне композитор переводит драматизм в звуко-образное, либо танцевальное начало; только оформившаяся драматическая тема мистически истаивает, создавая завораживающий, фантастический колорит.

В увлечении композитора образами губительной красоты, так называемым женским типом *femme fatale*, отражается общая заинтересованность ими художников, поэтов, хореографов и музыкантов рубежа XIX – XX веков. Роковая соблазнительница Армида («Павильон Армиды») приходит из прошлого, искушает героя, в результате чего он лишается рассудка и погибает. Романтически настроенный Принц из «Маски» хочет узнать свою судьбу, ищет любви, но возлюбленной его оказывается сама Смерть. Образ демонически-роковой героини – один из новых мотивов «мифологии» мо-

дерна – тиражируется в галерее женских живописных портретов Л. Бакста («Ужин»), Д. Григорьева («Сафо»), К. Серова («Портрет Иды Рубинштейн»), в многочисленных «Саломеях» и «Клеопатрах» Г. Климта, О. Бердслея, Г. Моро. Музыкальному воплощению этих образов в произведениях Черепнина присущи высокая степень условности, доминирование декоративности, акцентуация театрального, игрового начала, широкое применение приёмов стилизации⁴, то есть, типичные качества театрального модерна.

В балетном театре Черепнина воплотилась важнейшая для Серебряного века тема античности, которая была услышана композитором в особом ключе, не похожем на её интерпретацию в предшествующие эпохи.

Напомним, что интерес к древнегреческому искусству в российской культуре начала XX века затронул практически все художественные сферы – философию, литературу, поэзию, музыку, театр. Российские художники, увлечённые ницшеанскими идеями «дионисийского» и «аполлонического» начал в культуре, воспринимают их как художественные универсалии. Дуалистическое учение о «дионисийстве» и «аполлонизме» по-разному проявилось, с одной стороны, в идеологии символистов и вовлечённого в орбиту их творческого влияния А. Скрябина, а с другой, – в эстетической платформе мирискусников, акмеистов, позднее – музыкального неоклассицизма.

Для балетного жанра начала XX века важным оказалось осмысление этой пары понятий с позиции деятелей «Мира искусства» в период сотрудничества с ними Стравинского, Прокофьева, Черепнина, Штейнберга. Лидер мирискусников А. Бенуа уподоблял себя «служителю Аполлона», а искусство – «улыбке Божества». Аполлоническое искусство, согласно Бенуа, существует независимо от жизни, по собственным имманентным законам. Предназначение современного художника он видел в служении Красоте и Гармонии. Поиски идеальной красоты в искусстве обусловили интерес художников к эпохам античности и классицизма в его французском и русском преломлении. Бенуа стремился реализовать свое тяготение к особой – условной, кукольной театральности, изображая пейзажи Версаля, Петербурга, с их строгой планировкой, классицистской архитектурой, сцены из придворной жизни прошлых эпох⁵. Театр в представлении мирискусников стал воплощением мечты о жизни по законам красоты. Позиция эта во многом объясняет расцвет самого условного из искусств – балетного.

Внедрению мифологических образов в российский балет и восприятию греческой культуры через пластику существенно способствовало творчество Айседоры Дункан. Уже после первых её гастролей (1904) в России стали появляться всевозможные шко-

лы и студии свободного танца. Более того, появилось характерное для культурной атмосферы эпохи явление – анакреотический балет, представленный такими сочинениями, как «Ацис и Галатея» А. Кадлеца, «Евника» А. Щербачёва.

Балеты Н. Черепнина возникли на пике увлечения древнегреческой культурой. В 1911 году Черепнин, Фокин, Бакст обратились к архаическому мифу о Нарциссе. Хореограф и художник восприняли в греческой культуре дионисийское буйство, действительное, отчасти трагическое начало. Эскизы костюмов и декораций, хореографическое решение образов в балете «Нарцисс и Эхо» отличаются неистовством красок и движений. Однако в музыке Черепнина воплощена противоположная, по сути «аполлоническая» концепция, близкая эстетическим взглядам Бенуа. Её отличает бесконфликтность, акцентирование идеи самоценности красоты, стремление к гармонической ясности и соразмерности. Пейзажная образность – ключевая для балета – трактуется композитором пантеистично. Музыкальному пантеизму Черепнина свойственны отказ от тематизма, ориентир на общие формы движения, избыточная красочность. Природное начало выступает как всеохватывающее, поглощающее всё человеческое: даже смерть Нарцисса воспринимается как некая закономерная метаморфоза – переход из одного состояния в другое.

Новый этап в разработке пантеистической стихии в балете откроет позже Стравинский. В партитуре «Весны священной», отличающейся звукописательными и пространственными эффектами, воспроизведением темброво-интонационной специфики наигрышей, будет с неслыханной художественной силой передано «дыхание земли, воздуха, естества» [2, с. 11]. Импрессионистский гедонизм, присущий «Нарциссу» Черепнина и впервые проявившийся в его «Павильоне», со всей полнотой воплотится впоследствии в «Жар-птице» Стравин-

ского. Принципы трактовки античных образов в балете, обозначенные Черепниным, найдут своё продолжение в неоклассицистских опусах Стравинского «Аполлон Мусагет» (1928), «Орфей» (1947). Центральная для первого сочинения категория аполлонической красоты будет глубинно раскрыта Стравинским в нескольких близких и Черепнину аспектах. Первый связан с такими категориями, как ясность, соразмерность, уравновешенность. Другой составляющей «прекрасной ясности» этого сочинения станет идея бесконфликтности, воссоздания мира, наполненного солнечным светом, в котором контрастные явления не противопоставляются, а дополняют друг друга, образуя гармонию. Важную роль в балетах Стравинского сыграют обозначенные в сочинениях Черепнина принципы условности, представления, а не переживания, а также некоторые композиционные приёмы, в ряду которых просматриваются архитектурная завершённость, строгая пропорциональность, симметрия.

Таким образом, произведения Черепнина стали важнейшим звеном в процессе эволюции балетной музыки. Они появились в переломный для балетного театра период и отразили момент перехода к спектаклю нового типа, в котором музыка, танец, живопись составляли единое художественное целое. В творчестве Черепнина сформировалась актуальная для балета тенденция к усилению конструктивной функции музыки в создании сценического целого. В его партитурах осуществилось движение от многоактной композиции к одночастной симфонической поэме. Черепнин стремился к преодолению академизма, к поиску нового содержания. В балетном театре композитора воплотились характерные для символизма и модерна образный мир, приёмы работы с материалом. Черепнин вписал своё имя в историю балетной музыки, создав новый тип спектакля, воплотившего эстетические идеалы «Мира искусства», предвосхитив тем самым радикальные новации Стравинского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на то, что дягилевское предприятие стало своеобразным культурным экспортом, что первые балетные постановки тесно соприкасались с французским импрессионизмом и Ар Нуво, экспонировали они лучшие достижения отечественного искусства. Балетные деятели стремились воплотить в них своё ощущение национального, основанное на обострённой жажде открытий.

Мирискусническая же линия в русском балете связана в первую очередь с хронологическим отрезком, длящимся с начала 1900-х по 1915-е годы. Однако отголоски этой традиции – вкус к историзму и стилизаторству, доминирование живописного начала, ориентир на зрелищность и

театрализацию в музыкальной композиции ещё слышны в «Шуте» (1921) и даже «Блудном сыне» (1928) С. Прокофьева.

² См. монографию «Русская музыка и XX век», последние тома 10-томной «Истории русской музыки», сборник статей «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» и др.: [1; 5; 6; 8; 9; 10; 11].

³ На рубеже XIX – XX веков новый синтетический театр занимает умы режиссёров и драматургов, поэтов и художников, музыкантов, философов. Складывается пока ещё неясный образ театра будущего, к которому по-разному шли выдающиеся режиссёры XX столетия

К. Станиславский и В. Мейрхольд, М. Рейнхард и Г. Крэг. Новый театр мыслился как наиболее вместительная форма воплощения идеалов современной художественной действительности, соединяющая, направляющая и регламентирующая искания поэта, музыканта, живописца.

⁴ Н. Черепнин стилизует старинные и романтические европейские танцы – гавот, сарабанду, галоп, вальс, классические пьесы в духе Ф. Куперена (вариации Армиды,

сольные номера Смерти), создавая эффект ретроспекции, дистанции.

⁵ Античная тематика стала одной из важнейших линий в эстетической системе «Мира искусства». Восторженный культ античности вписывался в их эстетику ретроспективизма, реализовывавшуюся также в увлечении западноевропейским Средневековьем и Классицизмом, славянской древностью, сказочными сюжетами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Расколота целостность // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1997. – С. 819–841.
2. Демченко А. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1990.
3. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1997. – Т. 10 А. 1890–1917-е годы / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов.
4. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1997. – М.: Музыка, 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917-е годы / Л. Корабельникова, Е. Левашёв.
5. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. – М.: Композитор, 2010.
6. Корабельникова Л. Судьбы русского музыкального Зарубежья // Русская музыка и XX век: сб. ст. – М.: ГИИ, 1997. – С. 801–817.
7. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. – Л.: Искусство, 1971. – Т. 1. Хореографы.
8. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.
9. Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2002.
10. Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1997.
11. Селиверстова О. Музыкально-театральная эстетика молодого М. О. Штейнберга в зеркале времени (1906–1918 годы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Волгоград, 2004.

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

