

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского»

*На правах рукописи*



**ПОПОВА АНАСТАСИЯ ЮРЬЕВНА**

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР  
ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА И АЛЕКСЕЯ РАТМАНСКОГО:  
ИДЕИ, СТИЛИСТИКА, КОНТЕКСТ**

**Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство)

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
доцент С. В. Наборщикова

Екатеринбург – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. Ретроспективные тенденции в балетном театре XX – начала XXI века</b> .....	20
1.1. Художественная панорама ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века.....	20
1.2. Воплощение эстетики романтизма в балетах Фокина «Шопениана» и «Видение розы».....	26
1.3. Традиции Ренессанса в неоклассическом балетном театре Стравинского и Баланчина на примере балета «Агон».....	38
1.4. Традиции музыки барокко и классической хореографии в постмодернистском балетном театре Виллемса и Форсайта на примере балета «Из классической позиции».....	47
<b>ГЛАВА 2. «Русские сезоны» Десятникова и Ратманского: опыт балетного воплощения вокально-инструментальной сюиты</b> .....	59
2.1. Предпосылки рождения балета. «Русские сезоны» — оммаж «Русским балетам» Дягилева.....	60
2.2. Взаимоотношения музыки и хореографии в балете.....	64
2.3. «Западное» и «восточное» в музыке и хореографии балета.....	82
<b>ГЛАВА 3. «Вываливающиеся старухи» Ратманского на музыку «Любви и жизни поэта» Десятникова: опыт балетного воплощения вокального цикла</b> .....	90
3.1. Композиция и музыкально-сценическая драматургия балета (претворение моделей романтического вокального цикла и балета эпохи Петипа.....	90
3.2. Авторская интерпретация поэтической основы балета.....	95
3.3. Интертекстуальность музыкального и хореографического рядов балета.....	118

<b>ГЛАВА 4. «Утраченные иллюзии» Десятникова и Ратманского — приношение романтическому балету.....</b>	<b>124</b>
4.1. Либретто балета и его главные персонажи.....	125
4.2. Композиция и музыкально-сценическая драматургия балета.....	130
4.3. Музыкально-сценические портреты героев балета.....	139
4.4. Музыка, хореография и художественное оформление массовых сцен балета.....	165
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>188</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>199</b>
<b>СПРАВОЧНЫЕ СПИСКИ.....</b>	<b>221</b>
Список сокращений.....	221
Список имен.....	223
Список упомянутых сценических произведений.....	237
Список иностранных балетных терминов.....	239
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ.....</b>	<b>243</b>
<i>Приложение 1.</i> Интервью Десятникова автору диссертации.....	243
Дополнение к <i>Приложению 1.</i> Нотные примеры к интервью.....	248
<i>Приложение 2.</i> Комментарий Ратманского автору диссертации.....	254
<i>Приложение 3.</i> Премьерные постановки балетов Ратманского на музыку Десятникова.....	255
<i>Приложение 4.</i> Музыкальные первоисточники балета «Русские сезоны»..	256
<i>Приложение 5.</i> Фрагменты рукописи балета «Русские сезоны».....	261
<i>Приложение 6.</i> Тексты стихотворений и песен из балета «Вываливающиеся старухи.....	263
<i>Приложение 7.</i> Либретто балета «Утраченные иллюзии».....	269
<i>Приложение 8.</i> Структуры рассматриваемых в диссертации балетов.....	279
<i>Приложение 9.</i> Иллюстрации.....	284
<i>Приложение 10.</i> Десятников и Ратманский: краткий хронограф жизни и творчества.....	295

## ВВЕДЕНИЕ

Современный музыкальный театр — широкое понятие, оно включает в себя не только оперу и балет, но и оперетту, мюзикл, различные мультижанровые спектакли, созданные на стыке искусств. В данном исследовании мы будем рассматривать только одну область музыкального театра — балет. Успех балета с момента его рождения зависит от взаимодействия нескольких авторов. В создании спектакля участвуют либреттист, композитор, хореограф, сценограф, художник по костюмам, художник по свету, а в постановках последних лет и художник по видеопроекции. При всей важности коллективного сотрудничества главные роли в создании балета все же принадлежат композитору и хореографу (как создателям его ведущих составляющих — музыки и пластики). Именно согласованность их позиций определяет целостность и стилистическое своеобразие будущего сочинения.

В центре настоящей работы — союз композитора Л. А. Десятникова и хореографа А. О. Ратманского, сформировавшийся в 2006 году. Творчество соавторов ставит вечно актуальную **проблему** диалога художников с наследием прошлого и требует глубокого осмысления в контексте эстетики и стилистики балетного театра XX – начала XXI века, который в это время вступил на качественно иную ступень развития. Менялись идейно-эстетические основы жанра, складывались его новые формы и способы существования, рождалось многообразие музыкально-пластических стилей. Балет занял ведущее место в творчестве выдающихся композиторов и послужил полем для их содружества с именитыми хореографами. В результате сложились такие известные

творческие тандемы как И. Ф. Стравинский и Дж. Баланчин, Т. Виллемс и У. Форсайт, Дж. Кейдж и М. Каннингем.

Среди множества тенденций, определяющих эволюцию балетного театра XX – начала XXI века, особое место занимает ретроспективная линия развития жанра. Ее приверженцы в той или иной мере формируют свою эстетику и художественный язык на базе реконструкций моделей предшествующих эпох — Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма.

Для Десятникова и Ратманского, которые уже представили в театрах шесть балетных спектаклей, музыка и пластика минувших веков обладают особой ценностью. Из этого вытекает выдвинутая в диссертации **научная гипотеза**: идея диалога с наследием прошлого у композитора и хореографа становится стилеобразующей, а работа «по модели» — ведущим художественным методом<sup>1</sup>, что определило долгосрочное, плодотворное сотрудничество авторов. В своих опусах художники переосмысливают модели романтического балета, австро-немецкого вокального цикла XIX века и балета эпохи М. Петипа, русской фольклорной песни и пляски. Звуковой и пластический мир их спектаклей складывается из взаимодействия аллюзий, цитат, особенностей музыкального и хореографического языков различных эпох и национальных традиций<sup>2</sup>. Работая с названными компонентами музыки и хореографии, Десятников и Ратманский не противопоставляют их друг другу, а объединяют, выявляют внутреннее родство полярных, на первый взгляд, свойств материала.

Эта уникальная интертекстуальность опусов композитора и балетмейстера — ключ к разгадке специфики творческого почерка соавторов, до сих пор не ставшей объектом специального изучения в науке об искусстве. Через ее анализ оказывается возможным не только раскрытие индивидуального стиля как

---

<sup>1</sup> Концепция диалога между культурой и личностью была выработана М. М. Бахтиным. В творчестве Десятникова и Ратманского диалог, выражаясь словами философа, выступает «не как средство, а как самоцель» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Э, 2017. С. 194). Он – «не преддверие к действию, а само действие» (Там же).

<sup>2</sup> В частности, Десятников сравнивает свою музыку с *patchwork* («*patchwork*» с англ. — лоскутное одеяло) (Десятников Л. А. Возможно, не все пермяки знают о том, что сегодня именно здесь находится место силы российской музыкальной культуры [Интервью М. Е. Трокай] // Интернет-журнал Звезда. 2015. 2 июня. URL: <https://zvzda.ru/interviews/1459c0efab6d> (дата обращения: 29.01.2022)).

Десятникова, так и Ратманского, но и выявление общих свойств их стилового мышления.

В каждой из постановок соавторы апеллируют к истокам определенного музыкального и танцевального стиля, отдают дань какому-либо жанру и шире — эпохе. Австро-немецкой *Lied* близок вокальный цикл Десятникова «Любовь и жизнь поэта». Ратманский положил его в основу балета «Вываливающиеся старухи», создав на сцене микст из элементов неоклассического (неоромантического) танца, пантомимы, анималистической пластики, еврейских народных танцев и акробатических упражнений. «Русские сезоны» по одноименной сюите для скрипки, сопрано и струнного оркестра — оммаж композитора и хореографа отечественному фольклору и «Русским балетам» С. П. Дягилева. «Утраченные иллюзии» — приношение художников романтизму и романтическому балету.

**Актуальность исследования** определяется необходимостью осмысления оригинальных идей содружества Десятникова и Ратманского, выявляющих глубинные тенденции в развитии современного балетного театра. Это авторская переработка музыкально-хореографических моделей прошлого, поиск новых форм взаимодействия музыки, пластики и слова. Диссертация восполняет отсутствие трудов по данным проблемам совместного творчества композитора и хореографа. Оно в целом до этого не исследовалось ни музыковедами, ни театроведами.

**Степень научной разработанности темы.** Несмотря на то, что сотворчество Десятникова и Ратманского не рассматривалось в музыкознании, интерес исследователей и критиков XXI века к этим авторам очевиден. Поэтому созданию работы предшествовало изучение значительного корпуса литературы, посвященных различным проблемам наследия композитора и хореографа.

В случае с Десятниковым ключевой проблемой является авторская работа «по модели». Одной из первых в начале 2000-х годов ее выявила Е. А. Лианская. В заключительной главе своей диссертации<sup>3</sup> она рассмотрела воплощение

---

<sup>3</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. 216 с.

Десятниковым жанровых моделей концертной сюиты («Русские сезоны») и вокального цикла («Любовь и жизнь поэта»)<sup>4</sup> с позиций музыкальной иронии и стилевой игры. Но сделала этого не до того, как к ним обратился Ратманский, то есть вне сценического контекста.

Проблема работы композитора с моделью классической оперы исследована в диссертации И. Г. Яськевич<sup>5</sup>. Партитуру Десятникова «Дети Розенталя» автор считает ярким образцом постмодернистской оперы, эстетским приношением оперной классике XVIII-XIX веков, и комплексно анализирует его в трех аспектах: либретто, музыкальная стилистика и сценическое воплощение.

Проблему «герметичности» наследия Десятникова раскрывает статья Д. А. Ренанского<sup>6</sup>. На примерах «Вариаций на обретение жилища», «В сторону лебедя», «Русских сезонов» и других знаковых опусов композитора акцентируется художественная элитарность музыки Десятникова, ее замкнутость на самой себе и укоренение в истории культуры.

Проблемы амбивалентности стиля Десятникова затрагивает статья О. И. Гладковой<sup>7</sup>, где отмечаются искусные авторские миксты «возвышенного» и «тривиального», «насмешливого» и «серьезного». Там же излагаются основные биографические сведения о композиторе.

Полезным для исследования оказывается пласт критической литературы о Десятникове. Рецензии Е. Г. Беляевой<sup>8</sup>, М. И. Крыловой<sup>9</sup>, Л. Р. Гучмазовой<sup>10</sup> и других авторов точно раскрывают структурные, оркестровые и стилистические особенности балетов композитора, а также вокально-инструментальных опусов, получивших хореографическое воплощение благодаря Ратманскому.

---

<sup>4</sup> Важных для нас циклах композиторов.

<sup>5</sup> Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2009. 226 с.

<sup>6</sup> Ренанский Д. А. 10ников: 5+5 // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2010. 19 сентября. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/18319/?expand=yes](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18319/?expand=yes) (дата обращения: 30.06.2021).

<sup>7</sup> Гладкова О. И. Леонид Десятников: Отзвуки музыки // Музыкальная жизнь. 2003. № 7. С. 35–37.

<sup>8</sup> Беляева Е. Г. Премьера балета Десятникова «Опера» в постановке Ратманского в Ла Скала // Сетевое издание Belcanto.ru. 2014. 11 января. URL: <http://www.belcanto.ru/14011101.html> (дата обращения: 25.06.2021).

<sup>9</sup> Крылова М. И. Интриги за кулисами // Новые известия. 2011. 26 апреля. № 71. С. 4.

<sup>10</sup> Гучмазова Л. Р. Носите русское // Итоги. 2008. 17 ноября. № 47. С. 88–89.

Деятельность самого Ратманского в музыковедческой литературе рассматривается не столь активно ввиду его работы, преимущественно, с уже с созданной музыкой. Выделим статью С. В. Наборщиковой<sup>11</sup>, посвященную проблеме реконструкции Ратманским балетов Д. Д. Шостаковича. В ней изучаются неожиданные интерпретации спектаклей «Светлый ручей» и «Болт» (комедию о колхозе хореограф превращает в балетный мюзик-холл, абсурдистское ревю-обозрение — в драму с любовным треугольником).

Однако больше сведений о Ратманском и его творчестве содержат критические материалы, которые можно разделить на два типа. Первый составляют аналитические очерки-портреты. В них предприняты попытки сформулировать характерные черты стиля хореографа (отмечаются его природная музыкальность, склонность к камерным формам, к сочетанию русской и западной манеры танца). Особенно интересна статья О. Н. Макаровой<sup>12</sup>, где эволюция Ратманского-балетмейстера прослеживается от истоков, и очерк И. Р. Скляревской<sup>13</sup>, где свойства стиля Ратманского выявляются в обзорах его балетов-сказок и бессюжетных спектаклей. Второй тип критических материалов составляют отечественные и зарубежные рецензии Т. А. Кузнецовой<sup>14</sup>, А. Г. Галайды<sup>15</sup>, А. А. Гордеевой<sup>16</sup> на премьеры постановок хореографа разных лет.

Проблема взаимодействия Десятникова и Ратманского также рассматривается в критических отзывах. Среди них — рецензии Е. Г. Беляевой<sup>17</sup>,

---

<sup>11</sup> Наборщикова С. В. «Болт», «Светлый ручей» — опыт реконструкции // Антология музыкального театра московских композиторов. Вып. 2 / ред. Р. Г. Косачева; сост. А. А. Алексеева, Э. А. Мирзоева. М.: Композитор, 2006. С. 15–26.

<sup>12</sup> Макарова О. Н. Алексей Ратманский: пятнадцать лет с Мариинским театром // Буклет XXI фестиваля «Звезды белых ночей». СПб.: Мариинский театр, 2013. С. 70–75.

<sup>13</sup> Скляревская И. Р. Экзерсисы Ратманского // Петербургский театральный журнал. 2009. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/56/music-theatre-56/ekzersisy-ratmanskogo/> (дата обращения 18.06.2024).

<sup>14</sup> Кузнецова Т. А. Возобновление доступно // Коммерсант. 2015. 23 октября. № 196. С. 15.

<sup>15</sup> Галайда А. Г. Заставил оперу танцевать // Ведомости. 2013. 23 декабря. № 238. С. 23.

<sup>16</sup> Гордеева А. А. Отчет о свершениях и планы на пятилетку // Время новостей. 2008. 18 ноября. № 213. С. 10.

<sup>17</sup> Беляева Е. Г. Премьера балета Десятникова «Опера» в постановке Ратманского в Ла Скала // Сетевое издание Belcanto.ru. 2014. 11 января. URL: <http://www.belcanto.ru/14011101.html> (дата обращения: 25.06.2021).

М. И. Крыловой<sup>18</sup>, Л. Р. Гучмазовой<sup>19</sup>, Т. А. Кузнецовой<sup>20</sup>, А. Г. Галайды<sup>21</sup>, А. А. Гордеевой<sup>22</sup>, Г. Курласа<sup>23</sup>, Р. Сулкаса<sup>24</sup> и других обозревателей на премьеры совместных спектаклей композитора и хореографа. Некоторые способы переработки музыкально-пластических традиций в своих балетах авторы раскрывают в интервью. Они опубликованы в печатных<sup>25</sup> и сетевых изданиях<sup>26</sup>.

В свете специфики темы исследования важной оказалась литература, касающаяся творчества деятелей балета XX – начала XXI века. В комплексе она помогла выявить тенденции ретроспективной ветви жанра, на которых базируется наследие Десятникова и Ратманского. Появление ретроспективных спектаклей в балетном театре начала XX столетия маркирует В. М. Красовская<sup>27</sup>, а Г. Н. Добровольская<sup>28</sup> упоминает о них в монографии о М. М. Фокине, в частности, отмечая претворение романической эстетики в «Шопениане».

Широту диалога с традицией в неоклассических балетах Стравинского обозначает А. В. Королева<sup>29</sup>, реальные и виртуальные первоисточники

<sup>18</sup> Крылова М. И. Интриги за кулисами // Новые известия. 2011. 26 апреля. № 71. С. 4.

<sup>19</sup> Гучмазова Л. Р. Носите русское // Итоги. 2008. 17 ноября. № 47. С. 88–89.

<sup>20</sup> Кузнецова Т. А. Возобновление доступно // Коммерсант. 2015. 23 октября. № 196. С. 15.

<sup>21</sup> Галайда А. Г. Заставил оперу танцевать // Ведомости. 2013. 23 декабря. № 238. С. 23.

<sup>22</sup> Гордеева А. А. Отчет о свершениях и планы на пятилетку // Время новостей. 2008. 18 ноября. № 213. С. 10.

<sup>23</sup> Kourlas G. Hints of Russian Folk Tales, With Joy, Pathos and Physical Fireworks // The New York Times. 2012. 5 February. URL: <https://www.nytimes.com/2012/02/06/arts/dance/ratmanskys-russian-seasons-from-new-york-city-ballet.html> (дата обращения: 25.06.2022).

<sup>24</sup> Sulcas R. In Nod to History, Two Ballet Rivals Spring to Life // The New York Times. 2014. 6 January. URL: <https://www.nytimes.com/2014/01/07/arts/dance/bolshoi-performs-ratmanskys-lost-illusions-at-paris-opera.html> (дата обращения: 16.07.2022).

<sup>25</sup> Десятников Л. А. Временно Большой [Интервью Л. Р. Гучмазовой] // Итоги. 2009. 28 сентября. № 40 (694). С. 47–49; Десятников Л. А. Это слишком авангард, то есть вчерашний день [Интервью П. Д. Гершензона] // Сеанс. 1996. № 12. С. 83–87; Ратманский А. О. Балету нужен новый гений [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. 2007. 16 октября. № 188. С. 5; Ратманский А. О. В дисциплине мы уступаем, а в талантах даем фору [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. 2008. 23 декабря. № 235. С. 1.

<sup>26</sup> Десятников Л. А. Людей, не имеющих отношения к балету, не существует — вспомните хотя бы ГКЧП [Интервью Е. Ю. Бирюковой] // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2010. 20 сентября. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/17898/?view\\_comments=all](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17898/?view_comments=all) (дата обращения: 30.06.2021); Ратманский А. О. Балет стал менее популярен [Интервью К. А. Щербины] // Частный корреспондент. 2008. 17 ноября. URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=1124> (дата обращения: 07.08.2020).

<sup>27</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 656 с.

<sup>28</sup> Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.

<sup>29</sup> Королева А. В. Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: автореф. дис. ... канд. иск. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2005. 25 с.

интересующего нас балета «Агон» исследует Н. С. Кардаш<sup>30</sup>, звуковысотное и метроритмическое переосмысление старинных танцев в «Агоне» — П. М. Райгородский<sup>31</sup>.

Проблемам музыкально-хореографического синтеза в балетах Стравинского и Баланчина посвящены работы С. В. Наборщиковой<sup>32</sup>, Ч.-М. Джозефа<sup>33</sup>, Р. Стилвелла<sup>34</sup>, Н. Рейнольдса<sup>35</sup> и Э. Денби<sup>36</sup>. Они выдвигают важнейшие для специфики данного тандема положения «видимой музыки» и «слышимого танца». Вопросы музыкально-пластического взаимодействия в спектаклях Виллемса и Форсайта затрагивает статья С. В. Лавровой<sup>37</sup>. Музыка и танец в ней охарактеризованы как две самостоятельные взаимодополняющие единицы. Композиционные приемы хореографии Форсайта рассматриваются в статье П. Дерксена<sup>38</sup>.

В виду комплексного характера исследования изучения потребовали труды В. Д. Конен<sup>39</sup>, Т. А. Курышевой<sup>40</sup>, М. Д. Сабининой<sup>41</sup>, Г. А. Безуглой<sup>42</sup>, затрагивающие проблемы синтеза искусств.

<sup>30</sup> Кардаш Н. С. Реальные и виртуальные первоисточники балета «Агон» Игоря Стравинского // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 174. С. 49–54.

<sup>31</sup> Райгородский П. М. Старинные танцы глазами И. Ф. Стравинского // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 313–321.

<sup>32</sup> Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 360 с.

<sup>33</sup> Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven: Yale University Press, 2002. 440 p.

<sup>34</sup> Stilwell R. Stravinsky and Balanchine: A musico-choreographic analysis of Agon / Ph. D. diss. Michigan: University of Michigan, 1994. 346 p.

<sup>35</sup> Reynolds N. Listening to Balanchine // Dance for a City. Fifty Years of the New York City Ballet. New York: Columbia University Press, 1999. Pp. 153–168.

<sup>36</sup> Denby E. Three Sides of Agon // Dance writings and Poetry. New Haven, London: Yale University Press, 1998. Pp. 264–270.

<sup>37</sup> Лаврова С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 130–146.

<sup>38</sup> Дерксен П. Парадокс Форсайта – «Eidos Telos» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (23). 2010. С. 245–256.

<sup>39</sup> Конен В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 376 с.

<sup>40</sup> Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. Композитор, 1984. 200 с.

<sup>41</sup> Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.

<sup>42</sup> Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... д-ра иск. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 442 с.

На основе аналитического обзора научных и критических материалов сделаем следующий вывод. Отдельные вопросы самостоятельного (раздельного) творчества Десятникова и Ратманского уже изучены, однако комплексного исследования союза композитора и хореографа — его включенности в контекст балетного театра XX – начала XXI века, диалога авторов с традицией и их общих подходов к созданию балета — не существует. Данная диссертация — первая попытка осмыслить эти ключевые проблемы совместного наследия художников.

**Объектом исследования** является творческое содружество Десятникова и Ратманского. **Предметом** — творческий диалог авторов при воплощении и переосмыслении музыкально-хореографических моделей прошлого.

**Цель диссертации** — исследовать творческий тандем Десятников – Ратманский в контексте балетного театра XX – начала XXI века, раскрыть индивидуальный стиль каждого из авторов и обнаружить общие свойства их стилового мышления, способствовавшие рождению и существованию союза.

Исходя из цели были поставлены следующие **задачи** исследования:

- 1) выявить тенденции, определившие развитие ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века на основе анализа спектаклей Фокина, Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта, вдохновленных наследием прошлого;
- 2) охарактеризовать творческое наследие Десятникова и Ратманского в контексте балетного театра этого периода;
- 3) рассмотреть воплощение музыкально-хореографических моделей романтизма и XX века в постановках Десятникова и Ратманского;
- 4) проанализировать балеты Десятникова и Ратманского с точки зрения взаимосвязи музыкального и сценического действия, особенностей соотношения музыки и танца;
- 5) исследовать театральные и танцевальные свойства небалетных опусов Десятникова («Русские сезоны», «Любовь и жизнь поэта»), способствовавшие их сценическому воплощению.

**Материалы исследования и источники.** Основным материалом исследования стали балеты Десятникова и Ратманского «Русские сезоны»,

«Вываливающиеся старухи» и «Утраченные иллюзии». Для комплексного анализа <sup>43</sup> этих спектаклей использовались их музыкальные партитуры <sup>44</sup> и видеозаписи <sup>45</sup>. Для исследования интертекстуальности в «Русских сезонах» важным источником послужили используемые в балете расшифровки русских народных песен, которые собраны в сборнике Е. Н. Разумовской «Традиционная музыка русского Поозерья»<sup>46</sup>. Для краткого обзора других спектаклей соавторов использовались партитуры «Буковинских песен»<sup>47</sup> и «Оперы»<sup>48</sup> Десятникова<sup>49</sup>.

Чтобы выявить тенденции ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века, во многом определяющие облик спектаклей Десятникова и Ратманского, мы обратились к дополнительным материалам — балетам Фокина («Шопениана» и «Видение розы»), Стравинского и Баланчина («Агон»), Виллемса и Форсайта («Из классической позиции»). При их рассмотрении использовались соответствующие музыкальные партитуры<sup>50</sup> и видеозаписи<sup>51</sup>.

<sup>43</sup> Под комплексным анализом мы понимаем исследование музыкального и хореографического действий спектакля в их взаимодействии и взаимовлиянии.

<sup>44</sup> Десятников Л. А. Русские сезоны: сюита для сопрано, скрипки и струнного оркестра на русские народные тексты. СПб., 2000. 115 с.; Десятников Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3х действиях. СПб., 2011. 352 с.; Десятников Л. А. Любовь и жизнь поэта: вокальный цикл на стихи Н. М. Олейникова и Д. И. Хармса. СПб.: Композитор, 2005. 78 с.

<sup>45</sup> Вываливающиеся старухи / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. Современник, 2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=58Kmt8lvUUQ> (дата обращения: 11.11.2018); Русские сезоны / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. Большой театр, 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=18VoiLRPb5g> (дата обращения: 02.01.2019); Утраченные иллюзии / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. Большой театр, 2014. URL: [https://vk.com/video-38152409\\_168208276](https://vk.com/video-38152409_168208276) (дата обращения: 02.12.2017).

<sup>46</sup> Традиционная музыка русского Поозерья: по материалам экспедиций 1971–1992 гг. Для пения (соло, ансамбль, хор) и инструм. исполн. / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской; Рец. А. Ф. Некрылова, В. А. Лапин. СПб.: Композитор, 1998. 237 с.

<sup>47</sup> Десятников Л. А. Буковинские песни: 24 прелюдии для фортепиано. СПб.: Композитор, 2019. 76 с.

<sup>48</sup> Десятников Л. А. Опера: балет в 1-м действии. СПб., 2013. 105 с.

<sup>49</sup> Неопубликованные нотные тексты «Русских сезонов» и «Оперы» в электронном виде были предоставлены А. Ю. Поповой издательством «Композитор • Санкт-Петербург», электронный вариант партитуры «Утраченных иллюзий» автору работы подарил Десятников.

<sup>50</sup> Вебер К.-М. фон. Приглашение к танцу ор. 65: пьеса для симфонического оркестра / Инструментовка Г. Берлиоз. М.: Музгиз, 1963. 123 с.; Глазунов А. К. Шопениана: сюита из произведений Ф. Шопена / Ред. Ю. А. Фортунатов. М.: Музыка, 1964. 160 с.; Stravinsky I. F. Agon: Ballet for twelve dancers. London: Boosey & Hawkes, 1957. 85 p.

<sup>51</sup> Шопениана / Муз. Ф. Шопен, хор. М. М. Фокин. Мариинский театр, 1991. URL: [https://vk.com/video4566748\\_165338661](https://vk.com/video4566748_165338661); Видение розы / Муз. К.-М. Вебер, хор. М. М. Фокин. Мариинский театр, 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=patr47jpgDY> (дата обращения: 06.05.2017); Агон / Муз. И. Ф. Стравинский, хор. Дж. Баланчин. New York City Ballet, 1993. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ud8zVcHPnuM> (дата обращения: 10.06.2017); Из классической позиции / Муз. Т. Виллемс, хор. У. Форсайт. Euphoria films; Kultur International Films, 2007. URL: [https://vk.com/video43559195\\_166419651](https://vk.com/video43559195_166419651) (дата обращения: 12.07.2017).

**Научная новизна работы** заключена в самом факте появления первого исследования, посвященного творческому содружеству Десятникова и Ратманского, а также включения наследия авторов в музыкально-хореографический контекст. В настоящей диссертации:

1) впервые представлена художественная панорама ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века;

2) впервые исследована хореографическая реализация двух небалетных опусов Десятникова — концертной сюиты «Русские сезоны» и вокального цикла «Любовь и жизнь поэта», где выявлены типы соотношения музыки и танца и изучено влияние поэтического текста на музыкально-пластическое действие;

3) впервые проанализирован оригинальный балет соавторов «Утраченные иллюзии» в единстве драматургического, музыкального, пластического и сценографического решения;

4) впервые выявлены общие подходы Десятникова и Ратманского к созданию художественного опуса, способствующие длительному, результативному сотрудничеству авторов.

В научный обиход вводятся понятия:

1) «ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века» (и выявляются основные тенденции этого явления);

2) «тождества» и «частичного тождества» музыки и танца.

**Теоретическая значимость работы** обоснована тем, что в ней:

1) изложены положения, отражающие своеобразие творческого тандема Десятников – Ратманский. Центральными являются положения о том, что в совместных спектаклях авторы осуществляют работу «по модели», наполняют устойчивые матрицы особым по стилистике тематизмом, основанным на взаимодействии аллюзий, цитат, особенностях музыкальных и пластических языков различных эпох и национальных традиций.

2) раскрыта проблема диалога Десятникова и Ратманского с наследием прошлого на основе исследования авторской переработки музыкально-хореографических моделей эпохи романтизма и XX века.

3) изучены исторические предпосылки и исторический генезис рождения тандема Десятников – Ратманский, благодаря включению наследия авторов в контекст балетного театра XX – начала XXI века.

4) использован комплекс базовых для музыковедения методов исследования, таких как метод историзма, компаративный и исторический методы.

Материалы диссертации могут послужить теоретической основой для дальнейшего аналитического изучения проблемы создания произведения музыкально-хореографического театра как активной содейтельности композитора и балетмейстера, для исследования наследия Десятникова и Ратманского, балетного театра XX – начала XXI века, а также обширного круга проблем, сопряженных с интертекстуальностью и синтезом искусств.

**Практическая значимость работы.** Результаты труда могут использоваться:

1) в вузовских учебных курсах по истории отечественной музыки, современной музыки, истории и теории балетного театра;

2) в просветительских лекциях, посвященных творчеству Десятникова и Ратманского, балетному театру XX – начала XXI века;

3) в практике сотрудничества композиторов, хореографов, сценографов, ищущих общие подходы к созданию балета.

4) в исполнительской практике при будущих интерпретациях спектаклей Десятникова и Ратманского.

**Методология диссертации** базируется на комплексном подходе, включающем исторический, аналитический и компаративный методы. При исследовании контекста наследия Десятникова и Ратманского важнейшим стал метод историзма, позволивший рассмотреть модель содружества композитора и хореографа в XX и XXI веке в ее непосредственном развитии. При выявлении тенденций, определивших эволюцию ретроспективной ветви балета этого времени, применялся компаративный метод.

При рассмотрении спектаклей Десятникова и Ратманского использован аналитический метод, построенный на принципах музыковедческого и

балетоведческого анализа. В основе первого типа, заимствованного автором из работ Б. В. Асафьева<sup>52</sup>, И. В. Нестьева<sup>53</sup>, М. Е. Тараканова<sup>54</sup>, Г. Н. Хубова<sup>55</sup>, лежит исследование музыкальной партитуры балета, целостное или фрагментарное. В основе второго, подсмотренного в исследованиях В. М. Красовской<sup>56</sup>, Ю. И. Слонимского<sup>57</sup>, А. Я. Левинсона<sup>58</sup>, находится анализ хореографии спектаклей. В диссертации предпринято объединение этих подходов, особенно важное при оценке творчества Десятникова и Ратманского, где сценическое развитие обусловлено развитием музыкальным.

При рассмотрении спектаклей Десятникова – Ратманского использовались несколько *уровней анализа* музыкально-пластического тождества и различия. Они касаются соответствия структуры, стилистики и интерпретации поэтического слова в музыкальном и сценическом действии. В работе эти уровни, преимущественно, применяются в комплексе, чтобы наблюдать за свойствами музыкально-хореографического материала в его непосредственном развитии.

**Степень достоверности** результатов работы определяется достаточным и репрезентативным объемом материала, соответствием аппарата терминов и понятий нынешнему состоянию методологии исследования балетного театра изучаемого периода. Теоретическая часть диссертации опирается на проверенные факты и сведения. Идея работы основана на осмыслении и объединении научного опыта, зафиксированного в исследованиях, посвященных синтезу искусств. Автор использует актуальные методики сбора информации и ее последующей обработки. Положения и выводы работы сформулированы на базе обобщения значительного

---

<sup>52</sup> Асафьев Б. В. Игорь Стравинский и его балеты // О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 55–75.

<sup>53</sup> Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

<sup>54</sup> Тараканов М. Е. Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр: проблемы жанров. М.: Сов. композитор, 1982. С. 133–184.

<sup>55</sup> Хубов Г. Н. Арам Хачатурян: монография. М.: Музыка, 1967. 439 с.

<sup>56</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 656 с.

<sup>57</sup> Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 402 с.; Слонимский Ю. И. Жизель. Этюды. Л.: Искусство, 1969. 160 с.

<sup>58</sup> Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. 2-е изд. СПб: Лань: Планета музыки, 2008. 560 с.

корпуса литературы, включающего музыковедческие и балетоведческие труды, критические статьи, а также интервью героев исследования.

**Положения, выносимые на защиту:**

1) концептуальные основы совместного творчества Десятникова и Ратманского вырастают из ретроспективной ветви развития балетного театра XX – начала XXI века и наследуют традиции выдающихся союзов композиторов и хореографов этого времени;

2) плодотворную работу Десятникова и Ратманского определяют общее стремление авторов к диалогу с художественной культурой прошлого и сходные подходы к созданию балета. Их формируют индивидуальная работа композитора и хореографа «по модели» и интертекстуальность авторских партитур, рождающаяся из синтеза аллюзий, цитат, музыкальных и пластических лексем разных эпох и национальных традиций.

3) в результате соприкосновения с наследием прошлого в спектаклях Десятникова и Ратманского возникают метафорические сюжеты и глубинные смыслы, отражающие художественно-эстетические предпочтения авторов;

4) музыкально-хореографический синтез в балетах художников осуществляется в ярких фазах «согласия» и «поединка». В одних сценах развитие музыки и танца тождественно друг другу, в других — контрастно. Так складывается интеллектуально-художественный диалог, чьи участники, не теряя самостоятельности, дополняют друг друга. В диалог встроена и литературная основа спектаклей, которая определяет их структурное, стилистическое и образное своеобразие.

5) результаты совместной работы авторов доказывают востребованность тандема композитор – хореограф в условиях современного искусства.

**Соответствие работы паспорту специальности.** Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) и отвечает его следующим пунктам: п. 13. История мировой и русской музыки, п. 17. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка, п. 18. Музыкальная семиотика и семантика.

**Апробация исследования.** Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского». Основные положения диссертации получили отражение в восьми публикациях, в том числе, пять из них сделаны в *рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК РФ*:

1) *Наборщикова С. В., Попова А. Ю.* «Вываливающиеся старухи» Десятникова – Ратманского: опыт хореографического воплощения вокального цикла // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 17–23;

2) *Попова А. Ю.* Музыка и слово в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» // Музыка и время. 2019. № 1. С. 23–27;

3) *Попова А. Ю.* Музыка и танец в балете Леонида Десятникова и Алексея Ратманского «Русские сезоны» // Музыка и время. 2019. № 3. С. 48–55;

4) *Попова А. Ю.* Традиции жанра оперы *seria* в балете Леонида Десятникова «Опера» // Балет. 2019. № 2. С. 56–57;

5) *Попова А. Ю.* Традиции романтизма в балете Леонида Десятникова «Утраченные иллюзии» // Балет. 2018. № 1. С. 34–36.

*Публикации в других изданиях:*

1) *Попова А. Ю.* Балет Леонида Десятникова «Опера» как оммаж жанру оперы *seria* // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы VI Международной научной конференции, 11–15 марта 2024 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко, А. И. Масловой / Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. С. 162–163;

2) *Попова А. Ю.* Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 72: по материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVI». Художественная картина мира. 24 апреля 2024 года / Ред.-сост. А. И. Демченко.

Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2024. С. 87–94;

3) *Попова А. Ю.* «Русские сезоны» в Большом // Трибуна молодого журналиста. № 3 (155), март 2016. С. 1.

Общий объем публикаций — 3,2 а.л.

По итогам исследования были сделаны *доклады на научных конференциях*:

1) Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского на примере балета «Утраченные иллюзии» // VII международная научная студенческая конференция «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», 29–30 ноября 2017. Российская академия музыки имени Гнесиных;

2) Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского на примере балета «Русские сезоны» // Круглый стол «Актуальные проблемы современного музыкального театра», 15 ноября 2019. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова;

3) Балет Леонида Десятникова «Опера» как оммаж жанру оперы seria // VI Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность», 14 марта 2024. Российская академия музыки имени Гнесиных / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

По материалам диссертации в рамках педагогической практики автором были прочитаны *лекции* в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского:

1) Балет Алексея Ратманского «Вываливающиеся старухи» на музыку Леонида Десятникова // Лекция для студентов II курса историко-теоретического факультета по предмету «Музыкальная культура балета», 8 сентября 2018;

2) Балет Алексея Ратманского «Русские сезоны» на музыку Леонида Десятникова // Лекция для студентов III курса композиторского факультета по предмету «Современный балетный театр», 14 сентября 2019.

**Структура диссертации.** Исследование состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка сокращений (35 позиций), Списка имен (160 позиций), Списка

упомянутых сценических произведений (51 позиция), Списка иностранных балетных терминов (28 позиций) и десяти приложений.

В Первой главе исследуются ретроспективные тенденции в балетном театре XX – начале XXI века на примере «Шопенианы» и «Видения розы» Фокина, «Агона» Стравинского и Баланчина, «Из классической позиции» Виллемса и Форсайта, анализируются способы авторской работы с концептуальными идеями и материалом музыкально-хореографического прошлого.

В последующих главах рассматривается совместное наследие Десятникова и Ратманского. Вторая глава посвящена «Русским сезонам»: выявляются предпосылки рождения спектакля и его идейная связь с балетами антрепризы Дягилева, изучаются взаимодействие в спектакле «западного» и «восточного», взаимоотношения музыки и танца. В Третьей главе разбирается опыт балетного воплощения вокального цикла на примере балета «Вываливающиеся старухи»: анализируется композиция и драматургия сочинения, авторская интерпретация поэтической основы спектакля, интертекстуальность музыкальной и хореографической партитур. В Четвертой главе комплексно исследуется спектакль «Утраченные иллюзии» как образец приношения художников романтическому балету.

В приложениях представлены беседы автора диссертации с Десятниковым и Ратманским, музыкальные первоисточники балета «Русские сезоны», таблица премьерных постановок спектаклей композитора и хореографа, тексты балета «Вываливающиеся старухи», либретто спектакля «Утраченные иллюзии», структуры и иллюстрации балетов, краткий хронограф жизни и творчества авторов. Литература насчитывает 206 наименований, в том числе 22 — на иностранных языках. Общий объем диссертации — 304 страницы.

## **ГЛАВА 1. Ретроспективные тенденции в балетном театре XX – начала XXI века**

В балетном театре XX – начала XXI века существует множество линий, из которых можно выделить две основные – авангардную и ретроспективную. Первая наиболее ярко проявилась в творчестве В. Ф. Нижинского, С. С. Прокофьева, Кейджа и Каннингема и других авторов. Вторая (интересующая нас) — в творчестве Фокина, Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта, чьи спектакли стали своеобразными предвестниками балетов Десятникова и Ратманского — авторов, которые наследуют традиции балетного театра этого периода, имманентно впитав в себя музыкально-хореографическую культуру прошлого. Поэтому главная цель данной главы — представить корни, из которых выросло творчество художников.

Следующий тезис, который мы хотим вынести в качестве основного в Первой главе, это творческий тандем и его своеобразие. Сотрудничество Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта во многом предвосхитило рождение тандема Десятников – Ратманский в XXI веке, а выработанные внутри содружеств музыкально-эстетические и пластические идеи композитор и хореограф воплотили на новом уровне.

### 1.1. Художественная панорама ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века

Прежде чем выявить тенденции ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века следует кратко представить ее художественную панораму. Ретроспективная линия жанра зародилась в 1900–1910-е годы внутри «Русских сезонов» Дягилева. Ее формирование во многом происходило под влиянием пассивных течений, которые привлекали художников дружественного антрепризе объединения «Мир искусства». Один из главных представителей «мирискусников» А. Н. Бенуа сравнивал умение погружаться в прошлое с особым даром. «Этот дар, — отмечал живописец «Русских сезонов», — расширяет рамки жизни, благодаря ему и самое "жало смерти" не представляется столь грозным»<sup>59</sup>.

Традицию создания ретроспективных спектаклей, как справедливо пишет В. М. Красовская, заложил в своих ранних балетах Фокин<sup>60</sup>. Самыми известными образцами являются его «Шопениана» и «Видение розы», где хореограф реконструировал эстетику романтического балета 1830–40-х годов<sup>61</sup>. Однако среди участников антрепризы (балетмейстеров и композиторов) Фокин был не единственным, кого интересовали художественные погружения в прошлое. Эта тема также занимала Н. Н. Черепнина, который написал для Фокина балет «Павильон Армиды».

В камерной партитуре композитор придерживался традиций позднеромантического спектакля Л. Делиба и П. И. Чайковского с яркими звуковыми пейзажами, красочной оркестровкой, танцевальностью и рельефными «темами-персонажами». Фокин сплел изящные классические *pas* с «говорящей» пантомимой (о несохранившейся хореографии «Павильона Армиды» можно судить лишь по воспоминаниям современников). Художник спектакля Бенуа воссоздал на сцене эпоху Людовика XIV с ее пышными торжествами, помпезными

---

<sup>59</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х томах. Т. 1. М.: Наука, 1990. С. 602–603.

<sup>60</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. С. 10.

<sup>61</sup> Подробнее об этом см. во втором разделе главы.

театральными представлениями и светскими приемами, проходившими в Версале во времена Короля–Солнца.

В русле ретроспективных традиций успел поработать и Л. Ф. Мясин. В 1917 году он создал пассаистский балет «Женщины в хорошем настроении». Спектакль олицетворял камерный музыкально-пластический вариант венецианской комедии нравов XVII–XVIII веков. Действие изобиловало любовными интригами, острыми сюжетными поворотами, переодеваниями, танцовщики выступали в масках. В качестве музыкальной основы Мясин использовал сочинения Д. Скарлатти, а в хореографии стремился к реконструкции барочной танцевальной техники Р.-О. Фейе, которую тот в виде нотации запечатлел в книге «Хореография, или Искусство описания танца» (1700). Меланхоличные жесты дам и грациозную пластику рук балетмейстер скопировал с картины Ж.-А. Ватто «Праздник любви»<sup>62</sup>. Сценограф спектакля Л. С. Бакст оформил декорации в стиле уличных городских пейзажей Ф.-Л. Гварди<sup>63</sup>.

Отдала дань балетному прошлому и Б. Ф. Нижинская. Ее первой балетмейстерской работой в дягилевских сезонах стало восстановление свадебного дивертисмента из «Спящей красавицы» Чайковского – Петипа. Спектакль под названием «Свадьба Авроры» представлял собой одноактную версию знаменитого балета и был показан в 1922 году. Для него же Нижинская сделала новую редакцию партии феи Сирени<sup>64</sup>.

Композиторы антрепризы (наряду с упомянутым Черепниным) тоже питали пристрастие к музыкальным и хореографическим традициям прошлого. Яркие неоклассические эпизоды присутствуют в «Треуголке» М. де Фальи. К ним относится портрет Коррехидора, который автор выписывает в традициях буффонных персонажей XVIII века типичными средствами — диатоникой, трезвучиями, движением по гамме, тембром фагота. Кульминация спектакля отмечена появлением мотива судьбы из Пятой симфонии Л. ван Бетховена. Он

---

<sup>62</sup> Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / пер. с англ. М. М. Сингал, предисл. Е. Я. Суриц, коммент. Е. Яковлевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 78.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Коваленко Г. Ф. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 293.

звучит, когда солдаты приходят в дом к Мельнику, чтобы его арестовать. Кажется, так «судьба» предупреждает героя об опасности, но И. А. Кряжева опровергает это мнение, указывая на карикатурный облик темы. В виде краткой фанфары валторн и ответа скрипок мотив судьбы «пролетает» в оркестре, «теряет глубину и психологизм, обретая характер условной картинки»<sup>65</sup>.

Больше 20 лет приверженцами ретроспективной ветви жанра были Стравинский и Баланчин. Тандем композитора и хореографа зародился внутри дягилевской антрепризы в 1928 году во время работы над балетом «Аполлон Мусaget». Как отмечает С. В. Наборщикова, уже в первом совместном «греческом» спектакле художники отдали дань классическому балетному циклу с прологом, *grand pas* и финальным апофеозом<sup>66</sup>, воплотив его в миниатюре. Другим источником вдохновения для них стали барочные танцы, в том числе, менуэт. В музыке его черты претворились в изобилии пунктирных ритмов, в пластике — в церемонных поклонах танцовщиков<sup>67</sup>.

Наследие барокко стало импульсом к экспериментам Стравинского и в его втором «греческом» балете — «Орфее». В нем очевидно влияние партитур К. Монтеверди, баховских органных пассакалий (в этой форме написаны пролог и апофеоз спектакля), концертов (сицилиана в эпизоде *Air de Danse*) и фуг (финальная сцена балета). Барочный стилевого пласт композитор сплел с элементами джаза (*pas de deux* и *pas d'action*)<sup>68</sup>. Баланчин насытил хореографию «Орфея» строгими классическими *pas*, элементами старинных придворных танцев и выразительными позами, скопированными с античных древнегреческих скульптур.

В третьем «греческом» балете — «Агон» — Стравинский и Баланчин объединили классические музыкально-хореографические формы с сюитой

---

<sup>65</sup> Кряжева И. А. Мануэль де Фалья. Время. Жизнь. Творчество. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 158.

<sup>66</sup> Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. С. 117.

<sup>67</sup> Там же. С. 116.

<sup>68</sup> Деген А. Б., Ступников И. В. Балет Стравинского «Орфей» // Сетевое издание Belcanto.ru. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_orpheus.html?ysclid=lxqgkasm8168404809](https://www.belcanto.ru/ballet_orpheus.html?ysclid=lxqgkasm8168404809) (дата обращения: 23.06.2024).

ренессансных танцев<sup>69</sup>. Два других совместных балета авторов — «Игра в карты» и «Потоп» — не содержат отсылок к балетному прошлому, однако также выполнены в неоклассическом стиле; как и многочисленные спектакли хореографа на небалетную музыку Стравинского, на которых мы в виду обзорного характера раздела останавливаться не будем. Выделим лишь «Концертные танцы» вдохновленные одноименным сочинением композитора для камерного оркестра. В них Баланчин вновь обратился к традиционным структурам академического балета, а дансатные темы Стравинского, по словам С. Бэбитса<sup>70</sup>, «отсылают к музыке балета девятнадцатого столетия, отмечая и все его обаяние, и всю его глупость»<sup>71</sup>.

Во второй половине XX – начале XXI века мастера балета продолжают апеллировать к музыкально-пластическому наследию прошлого. В связи с сокращением числа композиторских балетных партитур, этим, преимущественно, занимаются хореографы (хотя есть и исключения). Каждый постановщик ищет свои источники вдохновения и реконструирует/перевоспроизводит их, наполняя современными смыслами.

Утраченную мечту о романтизме поэтично воссоздал Л. В. Якобсон в миниатюре «Полет Тальони». Знаменитая романтическая танцовщица там предстает в облике Сильфиды и гибнет с первым прикосновением партнера.

Традиции позднеромантического балета привлекали внимание Р. Пети. Ярким примером этому служит его «Арлезианка» на музыку Ж. Бизе где герой околдован недостижимой мечтой (безымянной девушкой из Арля). Спектакль в миниатюре воплощает стандартный набор ситуаций романтического балета. Его стержнем является любовный треугольник, где Федерико оказывается в окружении полярных героинь — земной и ирреальной (последняя существует лишь в сознании юноши). Гендерно переосмыслен Пети трагический финал, где герой на

---

<sup>69</sup> Подробнее об этом см. в третьем разделе главы.

<sup>70</sup> Автора премьерной программы спектакля.

<sup>71</sup> Цит. по: *Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002. С. 171.

собственной свадьбе бросается в окно<sup>72</sup>. Балет построен на чередовании неоромантических *solo*, ансамблей и характерных массовых сцен.

Гимн классическому танцу в «Этюдах» пропел Х. Ландер. 45-минутный спектакль на музыку К. Черни олицетворяет путеводитель по движениям и позам классической хореографии, скомпонованный в элитарное *grand pas*. Приношением балетной классике служит и спектакль Виллемса – Форсайта «Из классической позиции». Его пластика базируется на переработке традиционных балетных структур и *pas* путем их включения в эстетику танца модерн, а музыка — на сплетении барочных форм и жанров с техниками современной композиции<sup>73</sup>.

Дань уважения Баланчину в XXI веке отдал Б. Я. Эйфман — в 2004 году в честь 100-летия хореографа он представил в *New York City Ballet* спектакль «Мусагет». Мусагет в балете Эйфмана — сам Баланчин, а его музы — возлюбленные и жены мистера Би<sup>74</sup>. Драматическое действие на музыку И.-С. Баха, Чайковского и грузинских песнопений<sup>75</sup> — во многом балет в балете: зритель видит тренировочный станок, сцену и различные балетные аксессуары; а ультрасовременную эйфмановскую пластику разбавляют образы баланчинских спектаклей — «Аполлона Мусагета», «Симфонии До мажор» и «Бриллиантов» («Драгоценности»)<sup>76</sup>.

По итогам обзора сформулируем следующие **выводы**. Ретроспективная ветвь жанра — яркое и значимое явление в балетном театре XX – начала XXI века. Ее рождение в 1900-е годы определило чувство ностальгии, которое ощущали авторы на фоне художественного и технического прогресса. Обращение к музыкально-пластическому искусству прошлого позволяло им вступить в персональный диалог с традицией и облечь ее в новую, актуальную форму.

<sup>72</sup> В романтических балетах обычно погибала героиня («Сильфида», «Жизель»).

<sup>73</sup> Подробнее об этом см. в четвертом разделе главы.

<sup>74</sup> Так называли Баланчина в США, где он жил и работал с 1933 по 1983 год.

<sup>75</sup> Настоящая фамилия Баланчина — Баланчивадзе.

<sup>76</sup> Яценков П. П. Московская академия хореографии показала премьеру балета Эйфмана «Мусагет» // Московский комсомолец. 2023. 17 июля. URL: <https://mk.ru.turbopages.org/mk.ru/s/culture/2023/07/17/moskovskaya-akademiya-khoreografii-pokazala-premeru-baleta-eyfmana-musaget.html> (дата обращения: 23.06.2024).

Художественные достижения барокко, классицизма, романтизма в ретроспективных балетах предстают в виде утраченной мечты, элегантно приношения или драматургического остова действия, который композиторы и хореографы насыщают стилевыми микстами. Родившиеся спектакли — показательные примеры нового, интеллектуального типа балета, апеллирующего к истории жанра и зрительскому бэкграунду.

После краткого обзора ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века важно выявить тенденции, определившие ее развитие, и понять, какие из них наследуют Десятников и Ратманский. Для этого необходимо подробнее погрузиться в исторический контекст — обратиться к сочинениям, подготовившим почву для появления спектаклей композитора и хореографа. Множество параллелей, явных и не самых очевидных, связывает творчество Десятникова и Ратманского с опусами их предшественников.

В качестве первой тенденции, сформировавшей облик балетного театра данного периода, выделим обращение авторов к музыкально-хореографической эстетике, стилистике и материалу минувших эпох. Исследование диалога выдающихся композиторов и постановщиков XX – начала XXI века с наследием романтизма («Шопениана» и «Видение розы» Фокина), Возрождения («Агон» Стравинского – Баланчина), музыкального барокко и танцевальной классики («Из классической позиции» Виллемса – Форсайта) предвосхитило анализ спектаклей Десятникова и Ратманского в последующих главах.

## **1.2. Воплощение эстетики романтизма в балетах Фокина «Шопениана» и «Видение розы»**

В репертуаре антрепризы Дягилева ярким ретроспективным спектаклем является «Шопениана» — оммаж художника музыке романтизма и романтическому балету, в том числе «Сильфиде» Ж.-М. Шнейцхоффера <sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Французское название «Шопенианы» — «*Les Sylphides*».

Источником вдохновения для хореографа послужили фортепианные миниатюры Ф. Шопена в оркестровке А. К. Глазунова и М. Келлера<sup>78</sup>. Отметим обращение Фокина к небалетной музыке как вид косвенного сотрудничества хореографа и композитора. В будущем к музыке Десятникова, изначально не подразумевавшей пластического контрапункта, обратится Ратманский в «Русских сезонах» и «Вываливающихся старухах».

В качестве второй тенденции, закрепившейся в балетном театре XX – начала XXI века, назовем камерную структуру спектакля. Она стала основной в ретроспективных балетах Фокина, Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта, а впоследствии — Десятникова и Ратманского. Структурными моделями для авторов послужили «белый» акт романтического балета 1830–1840-х годов («Шопениана»), классический балетный спектакль, сформировавшийся во второй половине XIX века в творчестве Петипа (его схема в миниатюре воплощена в «Агоне» и «Вываливающихся старухах»), традиционные музыкально-хореографические формы — *pas de deux* и *grand pas* («Из классической позиции», «Русские сезоны»).

Выстраивая одноактную композицию «Шопенианы», Фокин руководствовался характерным для романтических балетов принципом контраста и жанровым обликом пьес: шесть из восьми сочинений являют собой танцы. Отметим двойную параллель: дансатные жанры (полонез, вальс, мазурка) роднят «Шопениану» с балетными партитурами XIX столетия, а камерная структура, складывающаяся из автономных миниатюр, встретится в «Вываливающихся старухах» и «Русских сезонах» Десятникова – Ратманского.

Императорская сцена Мариинского театра требовала от хореографа визуального и звукового объема. Поэтому, помимо внушительного состава танцовщиков (три солистки, солист и женский кордебалет), в распоряжение Фокин

---

<sup>78</sup>Речь идет о петербургской версии балета 1909 года, которая включала восемь пьес, была представлена на благотворительном вечере в Мариинском театре и впоследствии вошла в его репертуар (Балетные либретто: Россия, 1800–1917 годы. Том 1. Том 2: Учебное пособие для обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» / Авт.-сост.: Ю. П. Бурлака, А. П. Груцынова. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 84). Структуру балета см. в Приложении 8 (Таблица А).

взял романтический состав оркестра (его же в «Утраченных иллюзиях» использует Десятников). Инструментованные Глазуновым и Келлером пьесы Шопена обрели масштаб благодаря *tutti* и театральность за счет солирующих тембров-персонажей. Как мы покажем ниже, оркестровые детали миниатюр во многом отвечают эстетике балетного жанра.

Наличие расширенной группы ударных, труб и тромбонов помогло авторам воссоздать модель пышной увертюры, которой в XIX веке открывали балеты-феерии (Полонез *A-dur* ор. 40 № 1, Пример 1). Бравурное вступление — его Фокин заимствовал из сюиты Глазунова «Шопениана» ор. 46 — служит контрастом к первой мизансцене спектакля, демонстрирующей Юношу в окружении белоснежных дев<sup>79</sup> (Рисунок 1, см. Приложение 9).

Пример 1. А. К. Глазунов. «Шопениана», Полонез (увертюра)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (2 Oboes, 2 Clarinets in A, 2 Bassoons), brass (4 Horns in F, 2 Trumpets in A, 3 Trombones), and percussion (Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti). The bottom section includes strings (Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con brio non div.'.

<sup>79</sup> Данная мизансцена, по мнению В. М. Красовской — пример «оживающей живописи». Ее герои словно сошли с гравюры 1830-х годов (Красовская В. М. Ваганова. Л.: Искусство, 1989. С. 50–51).

Специфике жанра отвечает оркестровка *adagio* Юноши и Сильфиды (Вальс *cis-moll* op. 64 № 2, переложенный Глазуновым по просьбе хореографа). Его тему<sup>80</sup> композитор поручает скрипкам, а в балетах XIX столетия этот инструмент традиционно сопровождал дуэт влюбленных. Другой знаковый тембр, используемый Глазуновым — арфа. Как и в романтических *adagio*, он маркирует присутствие героини на сцене, а характерный вальсовый аккомпанемент арфы акцентирует танцевальную природу темы (Пример 2).

Пример 2. А. К. Глазунов. «Шопениана», *adagio* Сильфиды и Юноши, речитатив и тема

The image shows a page of a musical score for 'Шопениана' by Alexander K. Glazunov. The score is for a full orchestra and piano. The top section includes staves for Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features various dynamic markings such as *p* (piano), *dolce* (softly), and *con sord.* (with mutes). The bottom section of the score includes staves for the Piano and a section with a treble and bass clef, likely representing the harp accompaniment mentioned in the text.

<sup>80</sup> Мелодию предваряет экспрессивный речитатив виолончелей, служащий в спектакле музыкальной основой *entrée* солистов.

Ритурнель вальса, соответствующий в спектакле полетному *solo* Девы, Глазунов отдает скрипкам и флейте-пикколо, возможно, «ссылаясь» на «Сильфиду» Шнейцхоффера. Эти инструменты характеризуют героиню в вариации из *pas de deux* с Джеймсом (центр II акта) и в момент смерти (финал).

В номерах «Шопенианы», оркестрованных Келлером, тембры (по аналогии с музыкальной драматургией романтических балетов) служат средством портретной характеристики персонажей, создают звуковые пейзажи, а чередование оркестровых групп диктует развитие действия, соответствует смене сольных и массовых танцевальных эпизодов. В первом *grand pas* (Ноктюрн *As-dur* op. 32 № 2) деревянные духовые инструменты (вступление) рисуют звуковую картину леса; струнные (экспозиция) олицетворяют выплывающих оттуда дев; кларнет (средняя часть) обозначает погоню Юноши за ускользящей Сильфидой; скрипки и валторны (реприза) объединяют воздушных дев и ведущую пару в ансамбль; медные духовые (кода) сопровождают уход сильфид.

В *ballabile* балета (*Grande valse brillante Es-dur* op. 18) оркестровые тембры также «режиссируют» происходящее на сцене. Трубы во вступлении отмечают выход первой группы дев, струнные в рефрене рондо — появление второй группы. В эпизодах валторны и тромбоны сопровождают *solo* Юноши, деревянные духовые с выделением флейты — *solo* Сильфиды. В коде оркестр *tutti* и персонажи объединяются в слаженный музыкально-хореографический ансамбль.

В вариации Сильфиды (Прелюдия *A-dur* op. 28 № 7) скрипки в сочетании с *pas de bourrée* раскрывают лирическую сторону натуры Девы. Флейты и кларнеты вкупе с *pas de chat* и вращением — подчеркивают ее игривость и кокетство. В вариации Сильфиды (Мазурка *D-dur* op. 33 № 2) струнные в экспозиционном разделе формы отмечают выходы балерины, деревянные духовые — вступления женского ансамбля .

Идея персонификации тембров и тембровых групп прочно вошла в балетный спектакль Фокина, а впоследствии будет подхвачена Десятниковым и Ратманским в «Русских сезонах» и «Утраченных иллюзиях». Кроме того, некоторые

инструментальные жанры XIX века (ноктюрн и прелюдия) будут вплетены в сольные музыкально-хореографические формы «Утраченных иллюзий», а танцевальные (вальс и мазурка) — в массовые сцены.

В качестве третьей тенденции, определившей развитие ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века, назовем тесную взаимосвязь музыки и хореографии, базирующуюся на паритете «видимого» и «слышимого» (в то время как в большинстве балетов XIX века музыка не была самоценной). Оно может быть детализированным (пластическая партитура визуализирует музыкальную по принципу «нота — движение»<sup>81</sup>) или обобщенным (балетмейстер берет за основу стилистический компонент партитуры композитора). Первый способ музыкально-хореографической организации действия использовал Баланчин, ко второму обращались Фокин и Форсайт. Ратманский как наследник их традиций прибегает к обоим способам интерпретации музыки Десятникова.

Итак, Фокин, вдохновившись романтической стилистикой пьес Шопена, создал спектакль, отвечающий эстетике балетного романтизма. В основе «Шопенианы», как и «Сильфиды», лежит идея погони за ускользающей мечтой — ее на сцене олицетворяет Дева<sup>82</sup>. Охваченный наваждением, герой находит свою единственную среди обитательниц леса. Но она недостижима: слившись с Юношей в дуэте, Сильфида улетает, и в финале балета он вновь оказывается в окружении дев. Отметим закольцованную композицию (возвращение к истокам) как концептуальный драматургический прием, используемый авторами в балетах-приношениях эпохе XIX века. Она встретится в «Видении розы» и «Утраченных иллюзиях».

Параллели со спектаклем Десятникова и Ратманского обнаруживаются в присутствии внутреннего сюжета (В. М. Гаевский называет «Шопениану» балетом о балете<sup>83</sup>, та же идея лежит в основе «Утраченных иллюзий»), в отношении

---

<sup>81</sup> Напомним, «слово *"pas"* означает не только "шаг", но и "звук"» (Максимова Н. А. Детям я ставлю на голову карандаш и добиваюсь, чтобы он не падал [Интервью А. Ю. Поповой] // БИЗНЕС Online. 2022. 13 августа. URL: <https://m.business-gazeta.ru/article/560037> (дата обращения: 14.08.2022)).

<sup>82</sup> Сильфида воплощает важнейший образ творчества Шопена — романтическую мечту (Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. С. 113).

<sup>83</sup> Гаевский В. М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 178.

образов и мотива стремления к идеалу. В «Утраченных иллюзиях» герой мечется между двумя девушками, одной из которых является его муза — балерина в облике Сильфиды.

Образ ускользающей мечты Фокин передает средствами романтической хореографии, разработанной Ф. Тальони в «Сильфиде». Этот почти забытый к 1909 году танцевальный стиль он воспроизводит в первоизданном виде. «В своем "*Réverie Romantique*"<sup>84</sup> <...> я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития»<sup>85</sup>, — вспоминает художник. Используя полет — главный смысловой компонент хореографии 1830–1840х годов — Фокин ставит девушек на пуанты<sup>86</sup>, насыщает «Шопениану» ключевыми движениями и позами романтической пластики (то же сделает Ратманский в «Утраченных иллюзиях»). В спектакле они выступают на правах пластических лейтмотивов, сквозных (*pas de bourrée*<sup>87</sup>, *arabesque*) и локальных (корпусная поддержка в *adagio*<sup>88</sup>). Также эффект парения балетмейстер создает с помощью прыжков. *Pas de chat* и *grand jeté* закреплены за героиней, помогая ей в вариациях (Вальс *Ges-dur* op. 70 № 1, Мазурка *D-dur*) перелетать сцену «с легкостью, оторванной от всего обыденного»<sup>89</sup>. *Cabriole* и *entrechat* закреплены за героем<sup>90</sup>, являясь пластической основой его вариации (Мазурка *C-dur* op. 63 № 3) и *solo* в *ballabile*.

У хореографов-романтиков Фокин заимствует геометрию перестроений кордебалета. В ее основе — ряд, шеренга и модификации полукруга, ключевой

<sup>84</sup> «Романтические грезы» — так Фокин назвал редакцию «Шопенианы» 1908 года (Сергеенко Е. В. Шопениана // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 518).

<sup>85</sup> Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. 2-е изд. Л.: Искусство, 1981. С. 114.

<sup>86</sup> Большинство *pas* они выполняют на пальцах, не опускаясь на полную стопу.

<sup>87</sup> Хореограф ставит его во всех направлениях, сочетает с различными позициями рук и вращением.

<sup>88</sup> Сегодня ее заменяют на более эффектную верхнюю, что не совсем верно с точки зрения стилистики: в «Сильфиде» и других балетах 1830–1840-х годов высокие поддержки не использовались. На эту особенность романтического танца обращает внимание В. М. Гаевский (Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. С. 13).

<sup>89</sup> Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. 2-е изд. СПб: Лань: Планета музыки, 2008. С. 74.

<sup>90</sup> Хореограф ориентировался на природную элевацию В. Ф. Нижинского, первого Юноши.

фигуры в балете XIX века<sup>91</sup> (танцовщицы изображают ее стоя, сидя, лежа, единым ансамблем или разбившись на группы). Геометрические формы наполняют, прежде всего, массовые эпизоды спектакля, *grand pas* и *ballabile*, но встречаются и в сольных. В вариациях Сильфиды с участием подруг кордебалет образует *carré* (Мазурка *D-dur*) и цветочные бутоны (Прелюдия *A-dur*).

В качестве четвертой тенденции, закрепившейся в балетном театре XX – начала XXI века, и, в частности, в его ретроспективной ветви, отметим минимализм и символичность декорационно-костюмного оформления спектакля. В «Шопениане» его сделали О. Аллегри и Бакст. Лунную ночь — концептуально важное в романтическом балете время суток<sup>92</sup> — олицетворяет темно-синий подсвеченный задник сцены (однотонный фон, создающий нужный антураж и позволяющий сосредоточиться на музыкально-хореографической партитуре балета, станет смысловым компонентом «Агона» Стравинского – Балачина и «Русских сезонов» Десятникова – Ратманского). Ирреальность героинь подчеркивают белые тюники с крыльями на спине<sup>93</sup> (они же будут «маячком» жанра в «Утраченных иллюзиях»). Второстепенную роль героя<sup>94</sup> — черный колет Юноши, в котором он сливается с задником (этот прием используют Ратманский и художник М. В. Исаев в «Вываливающихся старухах»).

Приношением эстетике романтизма служит балет Фокина «Видение розы», один из самых репертуарных спектаклей дягилевской антрепризы. С «Шопенианой» его роднят одноактная структура (вновь отметим выбор хореографом камерной формы для ретроспективного спектакля), персонификация тембров и тембровых групп в соответствии с гендерными признаками персонажей, *pas de deux* как выражение чувств героев, полет как важнейший элемент в пластике, время действия (ночь) и романтические мотивы в сюжете.

<sup>91</sup> Она использовалась в массовых танцевальных сценах участием воздушных дев («Сильфида»), вилис («Жизель»), наяд («Неаполь»).

<sup>92</sup> Фантастические девы, как правило, являлись героям ночью.

<sup>93</sup> Тюника (фр. *tunique*) — женский костюм, использовавшийся в «белых» актах романтических балетов. Его отличают гладкий лиф и пышная удлиненная юбка из легкой ткани.

<sup>94</sup> В романтическом балете ведущая роль принадлежала героине. Партнер, выполняя поддержки, помогал партнерше укрепиться в позах на пуантах и поднимал в воздух, обеспечивая ее полет (Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Планета музыки, 2021. С. 14).

На создание спектакля Фокина вдохновила строка из стихотворения Т. Готье: «Я — призрак розы, которую ты вчера носила на балу»<sup>95</sup>. На ее основе Ж.-Л. Водуайе написал либретто балета: Девушка приходит после бала домой, вдыхает аромат приколотого к платью цветка, засыпает и видит во сне Розу в образе прекрасного Юноши.

Романтический облик миниатюры определяет выбор музыки (напомним о стремлении балетмейстеров к связи звукового и пластического действия в ретроспективных балетах. Как и в «Шопениане», Фокин берет за основу стилистический компонент партитуры). «Видение розы» художник поставил на музыку «Приглашения к танцу» Вебера, оркестрованной Берлиозом<sup>96</sup>, продолжив традицию обращения хореографов к небалетным опусам композиторов. Пьеса Вебера образно перекликается с сюжетом балета: по замыслу автора она иллюстрирует встречу девушки и юноши на балу. Выбирая музыку для балета, Фокин вновь отдает предпочтение танцевальному сочинению. Жанровой основой «Приглашения к танцу» служит вальс — неотъемлемый атрибут романтического балетного спектакля. Этот же жанр фигурирует в сцене бала в «Утраченных иллюзиях» Десятникова и Ратманского.

При этом Фокин обращается с музыкальным первоисточником свободно, формируя свою композицию балета<sup>97</sup>. Вальс с точки зрения музыкальной формы являет собой рондо, а на сцене возникает трехчастность. В лаконичных интродукции и заключении солирует Девушка. Центральный раздел спектакля олицетворяет монолог Розы с вкраплениями дуэтного танца. Однако подспудно структура рондо оказалась выигрышна для Фокина: образно контрастные темы позволили полнее раскрыть характеры героев.

В отличие от «Шопенианы» Глазунова, инструментовка «Приглашения к танцу» более сдержанна. Красочному романтическому оркестру Берлиоз предпочел традиционный парный состав. Но оркестровые детали, завещанные

<sup>95</sup> *Сергеева Е. В.* Призрак розы // *Русский балет. Энциклопедия* / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 369.

<sup>96</sup> В оригинале пьеса написана для фортепиано.

<sup>97</sup> Структуру балета см. в Приложении 8 (Таблица В).

Вебером в ремарках пьесы<sup>98</sup>, способствовали ее театральному воплощению. Начальный диалог виолончели и деревянных духовых сопровождает диалог Девушки и цветка. Вновь мы встречаемся с приемом гендерной тембровой персонификации: виолончели ассоциируются с образом Девушки, а деревянные духовые — с образом Юноши (Пример 3).

Пример 3. К.-М. фон Вебер. «Приглашение к танцу», интродукция (оркестровое переложение Г. Берлиоза)

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Klarinette in A, 1. 2. Fagott, 3., 4. Fagott, 1., 2. Horn in D, Horn in A, Horn in E, 1., 2. Trompete in D, 1., 2. Kornett in A, Posaune, Bassposaune, Pauken (in A und cis), Harfe 1, Harfe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and the tempo is marked 'Moderato'. The Violoncello part is marked 'Solo' and 'p'. The score shows the beginning of the piece, with the Violoncello and the woodwinds (Flutes, Clarinet, Bassoons) playing the main melodic lines.

Это тембровое соотношение, закрепленное за персонажами, проявляется и в дальнейшем. После рефрена *tutti*, маркирующего появление Розы (Пример 4), в первом эпизоде пассажи флейт и кларнетов напоминают о нарисованном Девушкой

<sup>98</sup> Первый четырехтакт интродукции композитор обозначил «*quasi Violonc.*», второй — «*quasi Clarinetti*».

портрете цветка во вступлении. Во втором эпизоде, где Берлиоз вновь распределяет мелодию между виолончелями и деревянными духовыми, Девушка и Роза вступают в танцевальный дуэт. При проведении рефрена в *moll* Розу вновь характеризуют тембры деревянной группы.

Пример 4. К.-М. фон Вебер. «Приглашение к танцу», вальс (оркестровое переложение Г. Берлиоза)

The image shows a page of a musical score for the waltz 'Invitation to a Dance' by Carl Maria von Weber, as orchestrated by Hector Berlioz. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Kl. A), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Kor.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kh.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *p*, *pp*, *allegro vivace*, *dolcissimo*). There are also performance instructions like 'arco' and 'rit.'.

В «Видении розы» Фокин объединяет традиции романтического балета с современными ему эстетическими особенностями жанра и авторским языком, пересматривая хореографический стиль прошлого. Подобное переосмысление наследия минувших эпох — пятая тенденция, определившая развитие

ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века. Она получила развитие в творчестве Стравинского и Баланчина, Форсайта и Виллемса, Десятникова и Ратманского.

Ведущую тему романтического балета (погоню за мечтой) хореограф подает в инверсии. В роли ускользающей грезы в «Видении розы» выступает герой. Поэтому в отличие от «Шопенианы», где преобладали женские образы (на двадцать три сальфиды приходился один Юноша), здесь функция танцовщицы локальна. Ее задача — показать девичью харизму: кокетливо переступить на пуантах (основу женской партии составляет *pas de bourrée*), изящно садиться в кресло и засыпать<sup>99</sup>.

Вся смысловая и техническая нагрузка спектакля ложится на плечи солиста. Режиссер «Русских балетов» С. Л. Григорьев вспоминал, что в «Видении розы» Нижинский «танцевал четверть часа без передышки»<sup>100</sup>. Фокин вновь исходил из виртуозных возможностей и природной пластичности премьеры труппы, применив разнообразные прыжки — *jeté* и *jeté entrelacé, cabriole, entrechat* (Рисунок 2). Руки солиста имитируют лепестки цветка, которые волнуются при дуновении зефира.

В «Видении розы» Фокин использует пантомиму, но тоже переосмысляет ее. Он отказывается от принятых в романтическом балете знаков-символов (ладонь героя, приложенная к левой стороне груди, означает признание в любви, два пальца, поднятые вверх — клятву)<sup>101</sup>, «очеловечивая» жесты и приближая их к повседневному. Отметим, что пересмотр этого компонента романтического балета объединяет творчество Фокина и Ратманского: оба применяют естественную жестикуляцию, а также соединяют пантомиму и танец, формируя единый поток хореографической речи. В интродукции спектакля пантомима иллюстрирует возвращение Девушки с бала и диалог с цветком. В заключении — ее реакцию на

<sup>99</sup> Т. П. Карсавина, одна из самых красивых балерин труппы Дягилева, идеально подходила на эту роль, а в будущем возобновила фокинский спектакль в Лондоне (*Камерон Р.* Она вся светилась удивительной внутренней красотой [Интервью М. Б. Мейлаха] // *Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции.* Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 43.

<sup>100</sup> *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. 1909–1929. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 56.

<sup>101</sup> Творческое *credo* хореографа — «не составлять комбинаций из готовых и установившихся танцевальных движений, а создавать в каждом случае новую форму» (*Фокин М. М.* Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. 2-е изд. Л.: Искусство, 1981. С. 312).

фантастический сон. В центральном разделе балета жестикуляция проникает в мужскую партию: движениями рук Роза источает аромат, насыщая им героиню.

Концепцию «Видения розы» дополняют декорации Бакста, схематично воссоздающие обстановку девичьей комнаты 1830–1840-х годов. Главными аксессуарами действия служат кресло, где засыпает Девушка, и французское окно, куда в прыжке «вылетает» Юноша в финале балета (отметим лаконичное художественное оформление спектакля). Повседневной и театральной моде XIX века отвечают бидермайеровские по мнению В. М. Гаевского<sup>102</sup>, одеяния персонажей: белое платье с воланами и украшенный лентами капор героини, розовое трико с лепестками и шапочка героя.

На основе анализа сделаем следующие **выводы**. «Шопениана» и «Видение розы» Фокина дали начало ретроспективной ветви жанра и заложили ее основные тенденции, которые определили качественно новый (в сравнении с балетом XIX века) облик спектакля. Это камерное действие с лаконичной сценографией, тесным взаимодействием музыки и танца и культурным кодом, отсылающим зрителя к определенному художественному явлению (в данном случае, к романтическому балету). Оно может преподноситься в облике, близком первоначальному («Шопениана»<sup>103</sup>) или быть концептуально переработанным («Видение розы»). Также изученные сочинения заложили традицию постановки спектаклей на небалетную музыку. Она получила широкое распространение в балетном театре XX – начале XXI века, в том числе, воплотившись в тандеме Десятникова и Ратманского.

### **1.3. Традиции Ренессанса в неоклассическом балетном театре Стравинского и Баланчина на примере балета «Агон»**

Содружество Стравинского и Баланчина — одно из ярчайших явлений в истории балетного театра XX столетия. Сотрудничество композитора и хореографа

---

<sup>102</sup> Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 57.

<sup>103</sup> За исключением одноактной структуры и лаконичного художественного оформления.

началось в 1928 году и продолжалось более полувека, в результате чего появились пять оригинальных балетов соавторов<sup>104</sup> и множество спектаклей, поставленных Баланчиным на инструментальную музыку композитора (отметим продолжение традиции обращения балетмейстеров к небалетной музыке).

Взаимодействие с искусством прошлого — не единственная, но очень значительная составляющая наследия соавторов. Стравинский одним из первых в XX веке начал работать с жанровыми и стилевыми моделями музыки предшествующих эпох, зрелые сочинения композитора отличает «широта культурного диалога»<sup>105</sup>. Баланчина справедливо считают создателем американского неоклассического танца.

Сочинение по модели — метод, объединивший художников, впоследствии подхватили Виллемс и Форсайт, а также Десятников и Ратманский. Преемственность этих содружеств заключена в общем творческом мировоззрении мастеров (все они ведут диалог с наследием предшествующих эпох) и их способах обращения с музыкально-хореографическим материалом.

Рассмотрим метод работы Стравинского и Баланчина с музыкально-пластическим наследием прошлого на примере «Агона»<sup>106</sup>. В балет художники вводят сюиту ренессансных танцев, которая включает сарабанду, гальярду и три брагля, основанные на материалах «Апологии танца» (*Apologie de la danse*) Ф. де Лоза<sup>107</sup> и «Универсальной гармонии» (*Harmonie universelle*) М. Мерсенна<sup>108</sup> (в использовании жанров и материала эпохи Возрождения проявляется первая тенденция, определившая развитие ретроспективной ветви балетного театра XX — начала XXI века). Отметим, что к музыкально-танцевальной культуре Ренессанса обратится Десятников в «Русских сезонах».

<sup>104</sup> «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», «Цирковая полька», «Орфей» и «Агон».

<sup>105</sup> Королева А. В. Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 24.

<sup>106</sup> Структуру спектакля см. в Приложении 8 (Таблица С).

<sup>107</sup> Lauze F de. *Apologie de la danse, 1623. A Treatise of Instruction and Deportment / Trans., introd. and notes Wildeblood J.* London: F. Muller, 1952. 221 p. Полное название трактата — *Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* («Апология танца и совершенный метод обучать оным как кавалеров, так и дам»).

<sup>108</sup> Mersenne M. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique.* Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Reprint ed. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1963. 442 s.

Сарабанду и гальярду Стравинский создавал, опираясь на собственный слуховой опыт, а Простой, Веселый и Двойной бранли — обращаясь к источникам. В «Агоне» он воспроизвел структурный фрагмент сюиты бранлей из «Апологии танца»<sup>109</sup>. Мелодию Веселого бранля, ритмическую и метрическую основу Двойного бранля композитор заимствовал из «Универсальной гармонии»<sup>110</sup>.

Казалось бы, при опоре на источники, бранли в «Агоне» должны быть традиционными. Однако Стравинский пересмотрел форму и метрическое соотношение танцев, а также применил современную ему композиционную технику (это подтверждает пятую тенденцию — переосмысление авторами XX – начала XXI века моделей прошлого в ретроспективных балетах). Вереница бранлей в «Агоне» образует трехчастную мини-сюиту, где по краям преобладает равномерное течение метра, а в середине возникает изощренный метроритмический узор<sup>111</sup>. Подобный контраст в танцевальных сюитах Возрождения встречался, но не был столь сильным. Стравинский углубляет его за счет полиметрии, акцентного варьирования (то же в «Русских сезонах» делает Десятников) и усложняет композицию целого серийной организацией (двенадцатизвучная серия Двойного бранля объединяет неполные шестизвучные серии Простого и Веселого бранлей). Результат работы композитора с ренессансными жанрами красноречиво прокомментировал заказчик «Агона» Л. Керстайн: «Как будто танцы, появившиеся в XVI веке, попали в пожар XX — и взорвались»<sup>112</sup>.

Вторую тенденцию — пристрастие творцов XX – начала XXI века к камерному формату ретроспективного балета — подтверждают одноактная номерная структура «Агона» (Баланчин вспоминал, что «Стравинский не любит

<sup>109</sup> Простой бранль, Веселый бранль, Двойной бранль, дубль Двойного бранля и Последний бранль.

<sup>110</sup> Кардаш Н. С. Реальные и виртуальные первоисточники балета «Агон» Игоря Стравинского // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 174. С. 52.

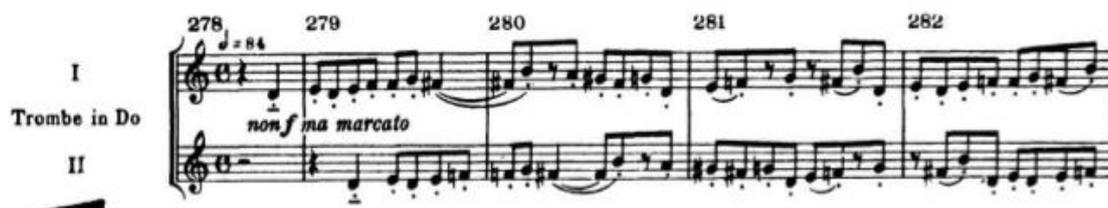
<sup>111</sup> Райгородский П. М. Старинные танцы глазами И. Ф. Стравинского // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 316–317.

<sup>112</sup> Цит. по: Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven: Yale University Press, 2002. P. 227.

сочинять длинно»<sup>113</sup>) и лаконизм классических музыкально-хореографических форм, в которые встроена танцевальная сюита<sup>114</sup> (позже традиционные балетные формы в миниатюре используют Десятников и Ратманский в «Вываливающихся старухах»).

Третья тенденция — тесное взаимодействие звукового и танцевального рядов — проявляется в музыкально-хореографической организации спектакля. Пластическая партитура «Агона» моментами визуализирует оркестровую не только стилистически, но и по принципу «нота — движение»<sup>115</sup>. В Простом бранле (мужская вариация второго *pas de trois*) двухголосному канону солирующих труб<sup>116</sup> с расстоянием в четверть (Пример 5) отвечает канон пары танцовщиков. Левый солист начинает пластическую тему — напористой мелодии вторят *grand battement jeté* и раскинутые в стороны руки. Правый солист имитирует ее с тем же временным сдвигом. Впоследствии этот прием использует Ратманский в «Русских сезонах» и «Утраченных иллюзиях».

Пример 5. И. Ф. Стравинский. «Агон», Простой бранль



<sup>113</sup> Reynolds N. Listening to Balanchine // Dance for a City. Fifty Years of the New York City Ballet. New York: Columbia University Press, 1999. P 166.

<sup>114</sup> Р. Г. Косачева отмечает, что в неоклассических спектаклях «чередование танцев, традиционных структур вариаций и балетных *adagio* и т. д. воспринималось в данном случае не просто как попытка влить новую жизнь в эти формы, а в рамках лаконичной композиции сжать их до предела, до грани узнаваемости, а течение "балетного времени" уплотнить» (Косачева Р. Г. О музыке зарубежного балета: опыт исследования. М.: Музыка, 1984. С. 156).

<sup>115</sup> А. В. Вульфсон пишет, что «"сюжетом" хореографического представления в "Агоне" <...> служит само музыкальное развитие» (Вульфсон А. В. Принципы симфонического развития и формообразования в балетах Стравинского: автореф. дис. ... канд. иск. Л.: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1974. С. 20).

<sup>116</sup> В «*Apologie de la danse*» на иллюстрации к Простому бранлю изображены два трубача, с балкона приглашающих публику на представление. В вариации Стравинский сплетает приметы музыки XVI и XX веков. Труды подражают звучанию цинков эпохи Возрождения. Ладовый облик танца отсылает к *d dorian*, однако композитор усложняет его додекафонией, используя серийный ряд *d-e-f-g-fis-h* + связующий тон *gis*. В начальном разделе бранля Стравинский проводит серию трижды (в прямом виде от *d* и от *a*, в инверсии от *a*), применяя излюбленный прием повторения тонов внутри ряда.

В середине бранля (форма танца — песенная трехчастная<sup>117</sup>) Баланчин берет за основу стилистический компонент партитуры Стравинского. Композитор украшает тему параллельными большетерцовыми дублировками, придавая ей модальный оттенок. Хореограф вводит в неоклассическую пластику элемент придворных танцев XVI века — перед окончанием канона солисты опускаются на колени. Также Баланчин продолжает работать в полифонической технике. Он визуализирует линию виолончели канонической имитацией танцовщиков в инверсии, а следом ставит нулевой канон с обращением: солисты, двигаясь зеркально друг другу, выполняют серию шагов<sup>118</sup> (Рисунокр 3).

В игривом, утонченном Веселом бранле<sup>119</sup> (женская вариация второго *pas de trois*) стук кастаньет иллюстрирован хлопками — вновь пластическая партитура отражает музыкальную по принципу «звук — движение». Таким образом, авторы приближают бранль к историческому, дансатному образцу. Композитор — за счет ритмического *ostinato*, при этом ровное течение метра нарушается переменным размером и «несвоевременным» вступлением фагота, запаздывающего на шестнадцатую (Пример 6). Хореограф — за счет исполнительского состава и пластической лексики: бранль в XVI веке исполнял ансамбль, поэтому Баланчин оставляет на сцене солистов, а свойственное танцу круговое движение передает в поворотах корпуса и *pirouette* солистки.

Отметим, что описанное выше ритмическое *ostinato* — излюбленный прием Десятникова, который он использует в «Русских сезонах», «Любви и жизни поэта» и «Утраченных иллюзиях». Элементы старинных танцев в хореографию «Русских сезонов» впоследствии вставит Ратманский.

<sup>117</sup> Песенная трехчастная форма типична для вариаций балетов XIX–XX веков, но не для ренессансных бранлей, основанных на многократном повторении темы.

<sup>118</sup> *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Изд.-во Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2010. С. 142.

<sup>119</sup> Его звуковой основой служит серия *h-d-c-es-f-b*.

## Пример 6. И. Ф. Стравинский. «Агон», Веселый бранль

В маленькой середине (Веселый бранль написан в песенной трехчастной форме) Стравинский подчеркивает танцевальность темы форшлагами. Баланчин выражает ее в серии непрерывных вращений. Сокращенная музыкальная реприза напоминает об экспозиционном разделе бранля, а хореографическая, где балерина выполняет серию *fouetté*, несет отпечаток середины.

В Двойном бранле <sup>120</sup> (кода второго *pas de trois*) тембровым линиям скрипок <sup>121</sup>, тромбона и трубы на сцене соответствует терцет танцовщиков. Пунктирному ритму, придающему теме жанровый оттенок марша, скачкам на септимы и ноны (Пример 7) вторят широкие шаги и *grand jeté* солистов. Волевой характер танца, обозначенный уже в первом разделе песенной трехчастной формы, сближает Двойной бранль с Простым.

<sup>120</sup> Его звуковой основой служит серийный ряд *c-d-es-f-e-a-g-as-b-c-es-des-ges*, который имеет тональную природу: в последовательности тонов (по ходу бранля серия проходит в прямом виде и в ракоходе) прослушиваются контуры расширенного *c-moll*. Нетипичной для европейской додекафонии организацией ряда Стравинский, возможно, подчеркнул свое русское происхождение, о котором помнил, создавая балет. В письме к П. П. Сувчинскому от 26 февраля 1958 года он писал: «Что от моей национальности осталось? Рожки да ножки — *Canticum* да "Агон"» (Цит. по: Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. С. 249).

<sup>121</sup> Стремительный поток в унисонно-октавном изложении с указанием *ben marcato*.

## Пример 7. И. Ф. Стравинский. «Агон», Двойной бранль

The image shows two systems of musical notation for the 'Double Pas de Deux' from Stravinsky's 'Agon'. The first system includes parts for Tromba I in Do, Trombone I tenore, Violini I, and Violini II. The second system includes parts for Tr. I in Do and Trb. ten. I. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 112. The first system covers measures 336-339, and the second system covers measures 340-343. The violin parts are marked 'f ben marc.'.

Примерами стилистического тождества музыки и хореографии служат сарабанда и гальярда. В сарабанде (мужская вариация первого *pas de trois*) жанровые признаки танца — трехдольность, неторопливый темп, старинную двухчастную форму с малой модуляцией в первой части — Стравинский реализует в условиях хроматической тональности. Орнаментальные украшения и отголоски музыкально-риторических фигур сближают ее также с сарабандами Баха (Пример 8). По примеру композитора, Стравинский обогащает вариацию полифонией, используя канон и инверсию темы (вторая часть формы является обращением первой). Необычен выбор инструментов: ксилофон, тромбоны и скрипка *solo*, характеризующая танцовщика<sup>122</sup>. Вновь мы сталкиваемся с методом персонификации тембров, как в балетах Фокина.

<sup>122</sup> Симфонический оркестр в «Агоне» Стравинский трактует как камерный, выстраивая тембровую драматургию опуса на чередовании *solo* и групп. На это свойство оркестровки балета указывает М. С. Друскин (Друскин М. С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. Л.: Сов. композитор, 1982. С. 177). Сходный прием использует Десятников в «Утраченных иллюзиях».

## Пример 8. И. Ф. Стравинский. «Агон», Сарабанда

The image shows a musical score for the Sarabande from Agon by Igor Stravinsky. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The instruments shown are Violino Solo, Xylophone, Tromboni I ten. and basso, Fl. Solo, Xyl., and Trb. and basso. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *fp*, and *p*, and markings like *vigoroso*, *trem.*, *sim.*, *marc.*, and *molto*. The measures are numbered 146, 147, 148, 149, and 150.

Баланчин помещает основной пластический элемент сарабанды — шаг — в контекст неоклассической хореографии, используя его в различных модификациях: *pas marché*, шаг, совершаемый в прыжке или во вращении. Итог схож и не схож с историческим образцом<sup>123</sup>. Сарабанда, по мнению Э. Денби, «так же напоминает придворный танец, как натюрморт кубиста напоминает трубу или гитару»<sup>124</sup>.

Гальярда (парная женская вариация первого *pas de trois*) менее традиционна с точки зрения жанровых черт. Соблюдая некоторые из них (оживленного темпа, песенной трехчастной формы, диатоники), Стравинский пренебрегает трехдольным метром, используя размер 8/4 и гемиолу (Пример 9). В сложную ритмическую сетку вплетается канон арфы и мандолины<sup>125</sup>, инструментов, характеризующих солисток.

<sup>123</sup>Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Изд.-во Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2010. С. 142.

<sup>124</sup>Denby E. Three Sides of Agon // Dance writings and Poetry. New Haven, London: Yale University Press, 1998. P. 266.

<sup>125</sup>Мандолина в гальярде имитирует лютню.

## Пример 9. И. Ф. Стравинский. «Агон», Гальярда (фрагмент партитуры)

The image shows a musical score for a fragment of the 'Agon' ballet by Igor Stravinsky. The score is for four instruments: Flute I (Flauti I), Flute II (Flauti II), Mandolin, and Arpa (Harp). The music is in 3/4 time and features a complex, irregular rhythmic pattern. The Flute parts play sustained chords with some melodic movement, marked with dynamics like *pp* and *sim.* The Mandolin and Arpa parts play a rhythmic accompaniment with various articulations and dynamics, including *mf* and *ff*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Баланчин пересматривает характерную формулу гальярды — четыре шага и прыжок, знаменующий каденцию<sup>126</sup>. Вслед за Стравинским он нарушает регулярную метрику пластической темы, давая прыжковый элемент поочередно после третьего, четвертого и пятого шагов. Канон хореограф визуализирует попеременными движениями солисток в унисон и в зеркальной симметрии (одно движение, исполняемое с разных ног). Впоследствии к этому приему обратится Ратманский в «Утраченных иллюзиях».

Четвертую тенденцию — склонность авторов XX – начала XXI века к минимализму и символизму художественного оформления ретроспективного спектакля — подтверждают сценография и костюмы «Агона». Синий задник олицетворяет космос, где, по изначальному замыслу Стравинского, состязались в искусстве танца греческие боги<sup>127</sup>. Белые носки в сочетании с черными трико подчеркивают виртуозную игру ступней солистов — техническую особенность баланчинских балетов, перенятую Ратманским<sup>128</sup>. С той же целью хореограф и Исаев используют их в «Вываливающихся старухах».

<sup>126</sup> Об особенностях хореографии гальярды см. Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М., 1982. С. 11.

<sup>127</sup> Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven: Yale University Press, 2002. P. 227.

<sup>128</sup> На данное свойство хореографии Баланчина указывает Е. Я. Суриц (Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург: Изд.-во Урал. гос. университета им. А. М. Горького, 2004. С. 161).

Учитывая сказанное, обозначим некоторые *выводы*. Стравинский и Баланчин — последовательные приверженцы ретроспективной ветви балета XX — начала XXI века: в русле ее традиций они работали больше 20 лет. Балет «Агон» — своеобразный венец этой работы, где ключевые идеи сотворчества композитора и хореографа получили совершенное воплощение.

Тенденции, определившие облик ретроспективных спектаклей, здесь возведены в абсолют. Стравинский радикально преображает сюиту ренессансных танцев за счет серийной техники и нерегулярной метрики. Баланчин первым заключает модель большого классического балета в абстрактную миниатюру и пересматривает его традиционные формы. Теперь они иллюстрируют элитарный диалог музыки и танца, который в ряде случаев реализуется по типу «звук — *pas*».

#### **1.4. Традиции музыки барокко и классической хореографии в постмодернистском балетном театре Виллемса и Форсайта на примере балета «Из классической позиции»**

Ретроспективные идеи в балете в условиях постмодернизма продолжили воплощать последователи Стравинского и Баланчина, современники Десятникова и Ратманского — Виллемс и Форсайт<sup>129</sup>. Жанрово-стилевые модели музыки и хореографии прошлого в своих спектаклях они объединяли с современными техниками музыкального письма, авангардным языком *contemporary dance* и контактной импровизацией<sup>130</sup> (в этом мы видим проявление первой и пятой тенденций, закрепившихся в балетном театре XX – начала XXI столетия). Примером служит балет соавторов «Из классической позиции». Подчеркнем, что принцип сочетания классического танца и танца модерн подхватит Ратманский в «Вываливающихся старухах», а взаимодействие жанровой основы одной

---

<sup>129</sup> Примечательно, что Ратманский называет Форсайта своим героем в мире балета (*Ратманский А. О. Я хотел сделать сюжетный балет, который был бы абстрактным [Интервью М. А. Сидельниковой] // Коммерсант. 2013. 13 декабря. № 46. С. 22).*

<sup>130</sup> Контактная импровизация (англ. *contact improvisation*) — техника хореографической композиции, в которой движение танцовщика дает импульс движению его партнера / партнеров.

прошедшей эпохи с элементами музыкального языка другой — Десятников в «Любви и жизни поэта», «Русских сезонах» и «Утраченных иллюзиях».

Главную идею опуса Форсайт отразил в его названии. Хореографическая драматургия спектакля-дуэта основана на переосмыслении традиционных балетных структур, танцевальных *pas*. Музыка Виллемса, написанная для фортепиано, являет собой оммаж барочным формам и жанрам — малому полифоническому циклу, сюите старинных танцев, токкате (из них композитор формирует индивидуальную сюиту). Осколки прелюдии, фуги, сарабанды, гальярды, куранты, а также музыкальные лексемы XVII – первой половины XVIII века в партитуре балета соединяются с расширенной тональностью и гармонической системой свободной двенадцатитоновости.

Вторую тенденцию — тяготение художников XX – начала XXI века к камерному формату ретроспективного спектакля — подтверждает одноактная композиция сочинения. В качестве структурной основы действия Виллемс и Форсайт избирают классическое *pas de deux* с включением обязательных для этой формы разделов: *entrée*, *adagio*, вариаций (в мужское *solo* хореограф вставляет элементы дуэтного танца) и виртуозной коды танцовщиков, ориентированной на их впечатляющие технические возможности<sup>131</sup>.

Длительность основных разделов ансамбля соответствует традиционным пятнадцати минутам. Но чтобы сделать спектакль объемным (его общая протяженность составляет двадцать пять минут), а движение из классической позиции в неклассическую — бесконечным, Виллемс и Форсайт закольцовывают композицию возвращением музыкально-хореографического материала *entrée* и *adagio* в финале опуса.

Используя модель старинной сюиты, Виллемс соблюдает темповый контраст между разделами балета. В крупном плане его структура организована по трехчастному барочному принципу медленно – быстро – медленно. Вначале следуют умеренное *entrée* с ускорением к середине и медитативное *adagio*,

---

<sup>131</sup> Хореограф долгое время исполнял балет вместе с супругой Д. Касперсен. Структуру спектакля см. в Приложении 8 (Таблица D).

затем — подвижные вариации и стремительная кода. В завершении вновь звучат темы *entrée* (уже без быстрого раздела) и *adagio*.

Отказываясь от правил построения барочных сюит, но следуя традициям классических *pas de deux*, Виллемс вводит тональный контраст между разделами спектакля. В *entrée* на функцию тоники (Т) поочередно претендуют расширенные *d-moll* и *g-moll*. *Adagio* танцовщиков композитор выдерживает в *f-moll*. Мужскую вариацию — в *c-moll*. В женской вариации угадывается *Des-dur*. В двухчастной коде — *e-moll* и *d-moll*. Тональную организацию балета оттеняют яркие атональные фрагменты. Так, в течение *entrée* устой постепенно перестает ощущаться, и гармония переходит в сферу свободной двенадцатитоновости.

В *entrée* опознавательными знаками эпохи служат лексемы музыки барокко. В его первой прелюдийной половине прослушивается музыкально-риторическая фигура *catabasis*. Хроматическое нисхождение *d-cis-c* открывает балет, а затем, меняя высоту и расширяясь, продолжает развиваться. Другой барочной лексемой можно считать мотив креста *d-cis-f-e*, венчающий кульминацию раздела. Вначале *entrée* возникает и лейтинтервал балета — тритон. Он играет роль дополнительного конструктивного элемента<sup>132</sup>, скрепляя гармоническую ткань опуса. В дальнейшем тритон поспособствует преобразению тематизма во второй половине *entrée*, станет тематической основой *adagio*, неоднократно встретится в вариациях и коде.

Еще один поклон эпохе барокко Виллемс делает в заключительной части *entrée*. Она являет собой двухголосную фугу *in g* с индивидуальными композиционными особенностями. Вкупе с первым разделом *entrée* фуга образует подобие малого полифонического цикла.

Структура фуги:

а) квазibarочная диатоническая тема, содержащая ядро (скачок от V к I ступени с заполнением) и секвенционное развертывание (Пример 10);

---

<sup>132</sup> ДКЭ (термин Ю. Н. Холопова) — «систематически проводимый звуковысотный элемент, прибавляемый к основным аккордовым структурам либо даже временно, на каких-то участках замещающий их» (Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Ч. 2. 2-е изд. М.: Композитор, 2005. С. 255).

- б) доминантовый тональный ответ без противосложения;
- в) интермедия I на преобразенном мотиве темы (кварта превращается в тритон, знакомый по началу *entrée*);
- г) дополнительное тоническое проведение ядра темы;
- д) интермедия II, которая по гармоническим и структурным свойствам заменяет разработочную часть фуги (потеря устоя, дробление и секвенцирование тематических элементов);
- е) репризное тоническое проведение темы с контрапунктом.

Пример 10. Т. Виллемс. «Из классической позиции», тема фуги (фрагмент)<sup>133</sup>



Использование композитором жанровых элементов старинных танцев придает музыке спектакля необходимую дансантичность. Развернутый лирический дуэт партнеров отсылает зрителя к барочной сарабанде (медленный темп и величавый торжественный характер танца соответствует облику классических балетных *adagio*). Характерный для сарабанды пунктир композитор переворачивает, заостряя ритмический контур темы, и подчеркивает музыкально-риторической фигурой *exclamatio*. Однако трагедийную образность, присущую многим сарабандам XVII – первой половины XVIII века, Виллемс снимает, помещая тему в верхний регистр. В таком виде она воспринимается скорее как философско-возвышенная, образно сближаясь с балетным *adagio* (Пример 11).

<sup>133</sup> Нотный текст балета «Из классической позиции» недоступен, поэтому примеры расшифрованы с видеозаписи спектакля (Из классической позиции / Муз. Т. Виллемс, хор. У. Форсайт. Euphoria films; Kultur International Films, 2007. URL: [https://vk.com/video43559195\\_166419651](https://vk.com/video43559195_166419651) (дата обращения: 12.07.2017)).

Пример 11. Т. Виллемс. «Из классической позиции», тема *adagio*  
(первое проведение)

Следующая за *adagio* мужская вариация по жанровым свойствам близка гальярде (такую же пару танцев использовали Стравинский и Баланчин в «Агоне»). О ней напоминают оживленный темп, песенная трехчастная структура с точной репризой, равно типичная для гальярды и сольных номеров *pas de deux*, диатоническая ткань гармонии, складывающаяся из пустых кварт и квинт, характерная для раннебарочных гальярд аккордовая фактура в середине формы.

Примечательно, что способ работы композитора с жанровой моделью гальярды сходен с методом Стравинского в «Агоне». Присущее итальянскому танцу трехдольное движение Виллемс нивелирует нерегулярной ритмикой. Ее олицетворяют прихотливые, изломанные линии верхних голосов (Пример 12).

## Пример 12. Т. Виллемс. «Из классической позиции», мужская вариация

Лаконичное женское *solo* служит темповым и образным развитием мужского. Это отличает вариацию от ее предшественниц в классических *pas de deux*, где сольные эпизоды танцовщиков контрастировали друг другу. Гармонический остов вариации также составляют «пустое» созвучие — квинтооктава (в будущем знаковый гармонический элемент «Русских сезонов» Десятникова) и тритоны. Жанровая принадлежность женского *solo* менее очевидна, но присутствие в верхнем голосе одинаковых мелких длительностей сближает вариацию с преемницей гальярды — барочной курантой (Пример 13).

## Пример 13. Т. Виллемс. «Из классической позиции», женская вариация

Виртуозная кода ансамбля (Пример 14) воспринимается как образно-тематический итог сюиты. Однако дансантизм в ней сведен к минимуму, с точки зрения жанра кода напоминает токкату (примечательны стремительное движение шестнадцатыми, штрих *staccato*, полифонические приемы, в том числе вертикально-подвижной контрапункт, характерная структура темы, складывающаяся из ядра и развертывания — ее позже использует Десятников в «Любви и жизни поэта»).

Пример 14. Т. Виллемс. «Из классической позиции», кода

Полифоническая фактура балета аскетична, чем напоминает о баховских клавирных инвенциях<sup>134</sup>. Этому способствует тембр солирующего фортепиано и самостоятельность голосов — каждый из них обладает своим мелодическим и ритмическим рельефом. Комплементарная ритмика, знаковая черта музыки барокко, ярко выразилась в балете. По-настоящему синхронно голоса движутся лишь в середине мужской вариации. В крайних разделах *solo* присутствует пульсация тонического органного пункта. В женской вариации композитор гибко чередует движение одинаковыми и разными длительностями по вертикали. В коде

<sup>134</sup> С двуголосным изложением, преобладающим в музыке балета, корреспондирует состав танцовщиков.

неспешному параллельно-терцовому спуску верхних голосов контрапунктирует стремительный взлет баса.

Третья тенденция — связь музыкального и хореографического действия — проявляется в общем методе работы авторов с тематическим материалом. Подобно Виллемсу, скрестившему музыкальный язык XX века с жанрово-стилевыми приметамы музыки барокко, Форсайт пересматривает формы, движения, позиции, позы классической хореографии и соединяет их с принципами танца модерн. С. В. Лаврова справедливо отмечает, что в балетах соавторов «ни музыка, ни танец не иллюстрируют друг друга, а, скорее, выступают в синтетическом единстве. Композитор создает определенный акустический ландшафт для хореографии, а хореограф в этом звуковом пространстве выстраивает движения»<sup>135</sup>.

Традиционную структуру *pas de deux* балетмейстер наполняет новым содержанием. Полет как главная составляющая классического дуэта в нем отсутствует. Форсайт создает чисто партерный ансамбль: за весь балет танцовщики не совершают ни одного прыжка. Значительную часть *entrée*, *adagio* и коды они проводят лежа и сидя на полу. Отметим, что к разновидности партерного *pas de deux* обратится Ратманский в «Вываливающихся старухах».

Второе принципиальное отличие ансамбля от классического — гендерная идентичность партнеров<sup>136</sup>. Для хореографа не существует мужского и женского тел с типичными для каждого из них движениями, функциями ведущего солиста и ведомой солистки. Он выводит на сцену равноправные универсальные тела с неограниченными возможностями. Перед женской вариацией балерина высвобождается из объятий партнера, отвоевывая право на *solo*. В коде, где танцовщики соревнуются в виртуозности и силовых приемах (в этот раздел спектакля балетмейстер вводит элементы контактной импровизации, основанной

<sup>135</sup> Лаврова С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 135.

<sup>136</sup> Одно из главных свойств современного балета, по мнению Ратманского (Ратманский А. О. Балет стал менее популярен [Интервью К. А. Щербины] // Частный корреспондент. 2008. 17 ноября. URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=1124> (дата обращения: 07.08.2020).

на технике восточных единоборств) Касперсен не уступает Форсайту в скорости, выполняет захваты партнера и норовит сделать поддержки.

Возведенное в абсолют тело хореограф раскоординирует, превращая его «в сгусток движений и в чистую, хоть и спутанную форму»<sup>137</sup>. В противовес законам классического танца, руки солистов действуют независимо от корпуса, бедра — от голеней, голени — от стоп<sup>138</sup> (данный прием использует Ратманский в одном из номеров «Русских сезонов»). Такой подход к телу рождает новый облик ансамбля, меняя его традиционную функцию. В дуэтах XIX века преобладала образная статика, выражавшая душевное состояние персонажей<sup>139</sup>, а в ансамбле Форсайта господствует действенность. Непрерывное движение танцовщиков становится не только технической задачей, но и своеобразным сюжетом спектакля<sup>140</sup> (отметим метафорический сюжет как важнейший драматургический прием в балетах Ратманского). В отличие от героев классических *pas de deux*, которые познают в них свои чувства, герои Форсайта в дуэте познают собственные физические возможности.

Пластика ансамбля вырастает из азбуки классического танца. Ее элементы начинают или завершают части *pas de deux*, обозначая исходные и финальные точки движения. *Adagio* солистов венчает *arabesque*. Женскую вариацию танцовщица начинает из IV позиции (несмотря на присутствие классической лексики, пуанты Форсайт не использует). В течение разделов традиционные движения и ось силуэтов появляются реже, а иногда и вовсе исчезают. Из классической позиции Форсайт ведет к неклассической позиции, демонстрируя ее совершенство выпукло и долго.

<sup>137</sup> Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 498.

<sup>138</sup> Каждая часть тела танцовщика имеет индивидуальную пластическую линию. О. А. Астахова называет это сольной хореополифонией (Астахова О. А. Принципы взаимосвязи музыки и танца: автореф. дис. ... канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1993. С. 10). Таким образом, полифоническая природа музыки балета отзывается в хореографии.

<sup>139</sup> Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. С. 62.

<sup>140</sup> Форсайт и Виллемс «относятся к искусству как к мастерству» (Дерксен П. Парадокс Форсайта – «Eidos Telos» // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (23). 2010. С. 247).

Элементы классической хореографии балетмейстер вписывает в темпоритм танца модерн с характерным для него принципом *contraction and release* — в пределах одного раздела дуэта серию быстрых движений сменяет серия медленных *pas* и наоборот. Подобные смены поддерживают заложенный партитурой Виллемса контраст. Однако Форсайт производит их автономно, вне темповой и метроритмической организации музыки. В *adagio* резкие взмахи рук и ног солистов противоречат медитативной теме фортепиано, а во втором разделе *entrée* их неторопливые перемещения контрастируют динамике фуги.

Метафизической идее спектакля отвечают детали режиссерской работы. Балет «Из классической позиции» был задуман Форсайтом как кинематографическая постановка. Особенности съемки наглядно демонстрируют пластический материал сочинения. Взятые крупным планом руки, стопы, пальцы танцовщиков позволяют в деталях рассмотреть рождающийся дуэт, а выбранные М. Фиггисом ракурсы открывают перспективу оценить ансамбль с разных точек.

Четвертую тенденцию — пристрастие авторов XX – начала XXI века к минимализму и символизму оформления ретроспективного спектакля — подтверждают разработанные постановщиком сценография и костюмы. Дабы не отвлекать зрителя от музыкально-хореографического действия, он облачает себя и партнершу в открытую тренировочную одежду: в майки, серые брюки (у Форсайта) и коричневые шорты (у Касперсен). Декорацией «Из классической позиции» служит замкнутое сценическое пространство. Танцовщики не могут или не хотят из него выбраться, занятые исследованием возможностей своих тел (Рисунок 4).

Разноплановости этому процессу добавляет световая партитура балета. Рассеянные лучи прожекторов (этот тип освещения станет одним из ведущих компонентов сценической драматургии «Утраченных иллюзий» Десятникова – Ратманского) то высвечивают силуэты солистов, то погружают их во мрак. Звуковые и пластические цезуры акцентирует эффект затемнения, отделяющий друг от друга разделы *pas de deux*.

По результатам анализа спектакля сформулируем промежуточные **выводы**. В творчестве Виллемса и Форсайта ретроспективный балет — поле для разработки

разных стилевых моделей. Она происходит параллельно: Виллемс в спектакле пересматривает клавирное наследие барочной музыки, используя техники современной композиции, Форсайт — наследие классического балета, объединяя его с эстетикой танца модерн. Звуковой и пластический ряды в сочинении самоценны, но развиваются по сходным принципам. В итоге складывается многослойное интеллектуальное действо, его героями (так же как у Стравинского — Баланчина) являются музыка и танец.

Изучив исторический контекст, необходимый для будущего анализа балетов Десятникова и Ратманского, сделаем общие **выводы** по главе:

1) Ретроспективная ветвь жанра занимает важнейшее место в истории балетного театра XX – начала XXI века. В русле ее традиций (локально или долгосрочно) работали композиторы, хореографы, сценографы разных поколений и стилей. Свои художественные пристрастия и концепты они реализовывали через диалог с музыкально-хореографическим наследием прошлого.

2) При всем разнообразии авторских идей и подходов можно выделить пять тенденций, определивших эволюцию ретроспективной ветви балета XX – начала XXI столетия:

- а) обращение мастеров к музыкально-хореографической эстетике, стилистике и материалу предшествующих эпох;
- б) пристрастие композиторов и хореографов к камерной структуре балета;
- в) стремление авторов к паритету музыки и танца;
- г) минимализм и символизм художественного оформления спектакля;
- д) авторская переработка музыкально-пластических моделей прошлого и их сплетение с современными средствами музыкального и танцевального языков.

3) При воплощении первой и пятой тенденций мастера ориентируются на стилевые модели романтического балета («Шопениана», «Видение розы»), Ренессансных танцев («Агон»), барочных инструментальных пьес и классического танца («Из классической позиции»). Присущие каждой модели стандарты в современной оправе обретают качественно новый смысл, а их преобразование становится художественной целью спектакля.

4) При воплощении третьей тенденции хореографы используют различные типы отношений музыки и танца. Это может быть буквальная иллюстрация по типу «нота – движение» (начало Простого бранля и Веселый бранль в «Агоне») отражение стилевого облика музыкальной партитуры («Шопениана», «Видение розы») или музыкально-пластический синтез, где композитор создает определенное идейное поле, а балетмейстер работает в нем со своим стилевым материалом («Из классической позиции»).

5) Воплощение второй и четвертой тенденций сформировало в балетном театре новую разновидность спектакля — элитарное музыкально-хореографическое действие, свободное от нарратива и внешних эффектов. В творчестве Фокина, Стравинского – Баланчина, Виллемса – Форсайта она достигла высот и была подхвачена последователями этих художников.

6) В XXI столетии приверженцами ретроспективной ветви балета являются Десятников и Ратманский. Они продолжили традиции выдающихся синтетических тандемов XX века, а выявленные тенденции ярко отразились в их совместных спектаклях.

## ГЛАВА 2. «Русские сезоны» Десятникова и Ратманского: опыт балетного воплощения вокально-инструментальной сюиты<sup>141</sup>

Первым опытом сотрудничества композитора и хореографа стал спектакль «Русские сезоны», поставленный Ратманским на музыку одноименной сюиты Десятникова для скрипки, сопрано и струнного оркестра<sup>142</sup>. Художественным ориентиром для хореографа стала именно музыкальная партитура и, в частности, ее оригинальный фольклорный облик<sup>143</sup>: цикл основан на переработанных композитором мелодиях национальных народных песен (в основе «Русских сезонов» лежат расшифровки напевов и текстов Усвятского и Куньинского районов Псковской области, Велижского района Смоленской области и Жарковского района Тверской области, представленные в сборнике Разумовской «Традиционная музыка русского Поозерья»).

Для диссертационного анализа балет «Русские сезоны» показателен, так как наглядно демонстрирует характерные черты стиля соавторов<sup>144</sup>. В тесном взаимодействии музыки и танца, переплетении «академического» и народного»,

---

<sup>141</sup> В настоящей главе используются материалы и выводы научных исследований, которые автор работы провел и опубликовал единолично: *Попова А. Ю.* Музыка и танец в балете Леонида Десятникова и Алексея Ратманского «Русские сезоны» // Музыка и время. 2019. № 3. С. 48–55.

<sup>142</sup> Список премьерных постановок балетов Ратманского на музыку Десятникова см. в Приложении 3.

<sup>143</sup> Обращение к фольклору — важная часть наследия Десятникова. Он неоднократно признавался в привязанности к народной музыке: «Я люблю фольклор, не обязательно русский. Я люблю музыку Юго-Восточной Азии, яванскую, японскую, китайскую. Действительно, очень много из него черпаю, и фольклор является источником многих моих сочинений» (*Десятников Л. А.* Слухо обогатительный процесс [Интервью Н. А. Кортелевой] // Информационное молодежное агентство ИМА-пресс. 2016. 18 сентября. URL: <http://imapress.media/2016/09/18/leonid-desyatnikov-sluho-obogatitelnyj-protsess/> (дата обращения: 11.05.2021)).

<sup>144</sup> По мнению критиков, в нем есть «все, что вам нужно знать об Алексее Ратманском примерно за 39 минут» (*Kourlas G.* Hints of Russian Folk Tales, With Joy, Pathos and Physical Fireworks // The New York Times. 2012. 5 February. URL: <https://www.nytimes.com/2012/02/06/arts/dance/ratmansky-russian-seasons-from-new-york-city-ballet.html> (дата обращения: 25.06.2022)). То же можно сказать и про Десятникова.

«западного» и «восточного» в музыкальной и хореографической партитурах «Сезонов» заключены главные особенности спектакля. Их исследованию посвящена бóльшая часть главы. Однако прежде необходимо рассказать о предпосылках рождения балета, обозначив театральнo-танцевальные свойства сюиты, способствовавшие ее сценической реализации.

## **2.1. Предпосылки рождения балета. «Русские сезоны» — оммаж «Русским балетам» Дягилева**

Свое балетное воплощение сюита обрела через шесть лет после рождения<sup>145</sup>. В 2006 году Ратманский поставил спектакль «Русские сезоны» для труппы *New York City Ballet*, а в 2008-м перенес его в Большой театр. Любопытно разобраться, почему выбор Ратманского пал на сочинение, изначально не подразумевавшего пластического контрапункта. Ответ на этот вопрос кроется в особенностях музыкальной драматургии, композиции и музыкального языка «Русских сезонов»: сюита обладает яркими театральнo-танцевальными свойствами.

**Театральнo-танцевальные свойства цикла.** Одно из театральнo-танцевальных свойств сочинения — ритуальность. Отобрав из пятидесяти четырех расшифрованных напевов двенадцать, композитор расположил их в цикле по календарно-обрядовому принципу (он же лежит в основе сборника Разумовской), что определило название сюиты (под «сезонами» подразумеваются времена года), названия частей («Постовая», «Масленная», «Восенная», «Свадебская»...) и их количество, соответствующее числу месяцев (по словам Десятникова, структура опуса «напоминает цикл вивальдиевских концертов»<sup>146</sup>).

Образная связь номеров с календарными праздниками и обрядами —

<sup>145</sup> Сюиту «Русские сезоны» Десятников создал в 2000 году для Г. М. Кремера и струнного оркестра *Kremerata Baltica*.

<sup>146</sup> Десятников Л. А. О национальном самоопределении // Сайт Государственного академического Большого театра России. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/282/details/> (дата обращения: 10.05.2021). Структуру балета см. в Приложении 8 (Таблица Е).

Святками, Масленицей, Пасхой, свадебной церемонией — вносит в цикл элемент сюжетности, позволяя хореографу поставить красочные народные сцены. Ратманский воплощает их обобщенно (в балете нет сюжета с последовательным развитием событий), но делает узнаваемыми, крупными мазками рисуя быт русской деревенской жизни. «Христовская» и «Масленная» с выделением гендерных групп ансамбля олицетворяют игры девушек и юношей. «Плач с кукушкой», где солисты вслушиваются в терцовый мотив, напоминает гадания.

Смену календарных сезонов в балете маркирует задник сцены (художник по свету — М. Стенли). Он меняет цвет с наступлением каждого нового месяца: март — оранжевый, апрель — голубой, май — салатный... Одежды танцовщиков — разноцветные косоворотки и сапоги у мужчин, сарафаны и кокошники у женщин (художник по костюмам Г. В. Соловьева) воссоздают облик традиционного русского костюма.

Вербальный компонент усиливает наличие слова в вокально-инструментальных номерах сюиты. Тексты о тяжелой женской доле, заимствованные Десятниковым вместе с напевами, дают возможность хореографу создать выразительные портреты. В «Духовской» это скорбящая о погибшем друге девушка. В «Качульной» и «Свадебской» — невеста, которую насильно выдают замуж. В «Последней» — молодая жена, прощающаяся с жизнью после свадьбы.

Знаковое театральное свойство «Русских сезонов» — контраст настроений<sup>147</sup>. Драматургия цикла построена на сопоставлении полярных образов, отражающих палитру эмоциональных состояний русского человека. Ее крайние точки — вселенская скорбь и безудержное веселье. Скорбь выразилась в надрывном женском плаче, воплощенном Десятниковым в вокально-оркестровых номерах сюиты. Ратманский визуализирует плач в экспрессивных *solo* («Качульная»), дуэте («Последняя»), трио («Свадебская») и квартете («Постовая»), в центре которых оказывается солистка. Веселье отразилось в зажигательной пляске, послужившей жанровой основой оркестровых частей цикла. На сцене оно аккумулировано в

<sup>147</sup> Р. В. Захаров отмечает, что он является обязательным для балетной музыки (Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. С. 166).

массовых ансамблях («Христовская», «Масленная»), иллюстрирующих хороводы и другие забавы героев<sup>148</sup>.

Своей театральностью музыка «Русских сезонов» во многом обязана звукоизобразительности. Ее носителем в цикле является солирующая скрипка. В «Голотной» звучание инструмента подражает разудалому деревенскому наигрышу, в «Свадебской» — кукованию кукушки. В «Качульной» композитор призывает солиста добиться имитации звука, «воспроизводимого гигантским русским кузнечиком»<sup>149</sup>. Ратманский использует изобразительные приемы в хореографии балета. В «Духовской» танцовщица собирает воображаемые цветы. В «Постовой» — иллюстрируя дорогу в Рай, идет по коленям партнеров. В «Последней» — раскидывая руки в стороны, имитирует распятие.

Исполнительский состав сюиты, предполагающий чередование *solo* и *tutti*, также оказался удобен для постановки балета. Он позволил Ратманскому гибко комбинировать сочетания танцовщиков на сцене. В ряде номеров спектакля сопрано и скрипка характеризуют выходы солистов<sup>150</sup>, струнный оркестр — выходы ансамбля.

И все же главными свойствами партитуры Десятникова, способствующими ее хореографическому воплощению, стали характерная для балета номерная структура и выраженная дансантичность. Наиболее показательны с этой точки зрения оркестровые номера цикла. В них композитор экспериментирует с жанровыми вариантами хорОВОДА и плясовой. Дансантичность в «Русских сезонах» особого рода. Способ работы Десятникова с ритмической сеткой (ключевой составляющей танцевальной музыки) сопоставим с методом Стравинского. Нерегулярная метрика в инструментальных частях цикла сочетается с вариантной мотивной работой, которая ведет к размыванию квадратной структуры. Ратманский переносит этот

<sup>148</sup> Таким образом, авторам удалось «выявить главные контрасты русского характера: его истовость и смирение, жестокость и сострадание, равную готовность к смерти и буйному веселью» (Кузнецова Т. А. Вариация «преемник» // Коммерсант. 2008. 17 ноября. № 208. С. 21).

<sup>149</sup> Десятников Л. А. Русские сезоны: сюита для сопрано, скрипки и струнного оркестра на русские народные тексты. СПб., 2000. С. 28.

<sup>150</sup> Персонификацию тембров как важнейшее свойство театральной музыки отмечает Т. А. Курышева (Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. С. 100).

принцип организации тематизма в хореографию. Он сочиняет краткие пластические ячейки, вариантно развивает их и комбинирует. В «Ягорьевской» разработка музыкальной попевки и танцевальной комбинации усложнена разнотемной полифонией. В «Святошной» — переменным метром и вторжением контрастных музыкально-хореографических элементов.

*«Русские сезоны» и «Русские балеты».* Рассмотрев музыкальные предпосылки возникновения балета, обратимся к его идейно-эстетической составляющей. Если цикл служит приношением композитора отечественному фольклору, его сценическое воплощение можно расценить как оммаж Ратманского «Русским балетам» (сезонам) Дягилева. Обозначим детали, которые роднят спектакль с наследием антрепризы.

Самая явная из них заключена в названии. Ратманский как художник-«пассеист» не мог не ассоциировать его с важнейшей вехой в истории балетного жанра. Десятников отрицает связь цикла с дягилевским проектом, однако в сюиту вошла тема из незаконченной оперы композитора «Русские сезоны», героями которой были Дягилев, Стравинский, Бенуа<sup>151</sup>. Таким образом, опосредованная связь музыкального опуса с антрепризой тоже присутствует<sup>152</sup>.

С постановками дягилевцев спектакль объединяет национальная тематика. «Сезоны» — балет о русской жизни. Аранжировкам народных песен на сцене соответствуют обобщенные картины Святков, Масленицы, Пасхи и других значимых событий календарного года. Вспомним, что спектакли на русские сюжеты с цитированием фольклорных мелодий («Жар-птица», «Петрушка», «Свадебка» Стравинского) были визитной карточкой «Русских балетов».

К общим компонентам опусов можно отнести одноактную композицию «Русских сезонов». В качестве основной эта балетная структура закрепились в спектаклях дягилевской антрепризы. Помимо названных в Первой главе авторов, к

<sup>151</sup> Верникова К. Я. Леонид Десятников прозвучал в Петербурге // Коммерсант. 2001. 14 марта. № 44. С. 14.

<sup>152</sup> Стилевую близость «Русских сезонов» наследию антрепризы, в частности, заметила хореограф А. М. Сигалова: свой балет на музыку цикла она наполнила цитатами и квазичтатами из дягилевских балетов. Об этом упоминает Т. А. Кузнецова (*Кузнецова Т. А. Птицы высокого пальто* // Коммерсант. 2007. 23 марта. № 47. С. 22).

ней обращались Прокофьев, К. Дебюсси, Э. Сати и др. Подобно предшественникам, в 40-минутных «Русских сезонах» Десятников и Ратманский соединили лаконизм и емкость творческого высказывания<sup>153</sup>.

С наследием антрепризы спектакль роднит особая роль синтеза искусств. В «Русских сезонах» господствует перенятый авторами от эстетики дягилевских балетов принцип *Gesamtkunstwerk*: индивидуальный облик постановки складывается благодаря единству сюжета, музыки, хореографии, света и декорационно-костюмного оформления.

Сказанное позволяет сделать следующие **выводы**. «Русские сезоны» поставлены Ратманским на небалетную музыку Десятникова, что соответствует тенденциям современного балетного театра (в XXI веке хореографы для своих спектаклей выбирают, преимущественно, готовую партитуру). При этом сюита Десятникова является благодатным материалом для пластической реализации. Во-первых, благодаря природному чувству «театрально-танцевального» у композитора. Во-вторых, благодаря названию, которое Ратманский переосмыслил в контексте балетного жанра («Русские сезоны» не как времена года, а как дань «Русским балетам» Дягилева).

Структурная и сюжетно-образная близость опуса спектаклям антрепризы позволила хореографу воссоздать модель условного дягилевского балета (этот метод работы станет важнейшим в сотворчестве Десятникова и Ратманского). Однако хореограф наполняет ее новым содержанием за счет наложения внутреннего сюжета на внешнее действие. Скрытый сюжет олицетворяют взаимоотношения музыки и танца, исследованные в следующем разделе главы.

## 2.2. Взаимоотношения музыки и хореографии в балете

За внешней бытовой фабулой скрываются глубинные смыслы («сюжеты») балета. Они являются для композитора и хореографа определяющими, раскрывая

---

<sup>153</sup> Продолжительность сюиты, равная одноактному балету, вероятно, также привлекла хореографа. Одно из его творческих признаний — «я люблю камерный формат» (Ратманский А. О. Балету нужен новый гений [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. 2007. 16 октября. № 188. С. 5).

их художественно-эстетические пристрастия (по мнению В. П. Чинаева, «в отсутствии нарочитой открытости смыслов»<sup>154</sup> заключено творческое «я» Десятникова).

Один из метафорических «сюжетов» балета — взаимодействие музыки и танца. Визуализируя на сцене партитуру композитора, «русский европеец»<sup>155</sup> Ратманский проявил себя как чуткий хореограф-музыкант и учел ее структурно-стилистические особенности. Симбиоз стилевых компонентов западной и отечественной музыки, заложенный в сюите, он отразил в причудливом сплаве европейской танцевальной неоклассики и русской фольклорной пляски. Первая проявила себя в структуре спектакля, организованной по модели *grand pas*, в преобладании традиционной балетной лексики, наличии пуантов у женщин. Вторая выразилась в завернутых стопах и выгнутых ладонями вперед кистях танцовщиков, хлопках и поясных поклонах.

Кроме того, Ратманский проникает в детали развития партитуры. В одних номерах балета музыка и танец тождественны друг другу (танцовщики выступают в роли музыкальных фраз, тем, тембров), в других — тождественны частично, разветвляясь на определенных участках формы. В третьих — следуют параллельно, порождая музыкально-хореографический контрапункт. Взаимодействие музыки и пластики образует внутренний и, может быть, главный драматургический стержень спектакля.

**Тождество музыки и танца.** Образцами спаянной музыкально-хореографической ткани в «Русских сезонах» служат «Христовская», «Святошная» и «Масленная». «Христовская» в балете выполняет функцию экспозиции и кладет начало линии быстрых инструментально-плясовых номеров. «Святошная» и «Масленная», следующие *attacca* — функцию *ballabile*. Их главные характеристики — контраст *tutti* и *solo*, мужского и женского — сыграют важную роль во многих других частях балета. Музыка и танец в «Христовской» (как и во всем опусе) объединяет сходный стилистический облик, суть которого можно

<sup>154</sup> Десятников Л. А. Разговор на обочине [Интервью В. П. Чинаева] // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 14.

<sup>155</sup> Наборщикова С. В. И клакеры целы, и кошки живы // Известия. 2008. 17 ноября. № 214. С. 14.

определить как синтез «академического» и «народного». Данный стилевой комплекс авторы осуществляют на базе общих композиционных и звуковых свойств его компонентов. По словам Десятникова, «соединение Гидона и его оркестра, продуцирующих блеск, элегантность, европейскость с прекрасно-корявым материалом, вполне можно определить как "столкновение", "конфликт интересов"»<sup>156</sup>.

Способ работы авторов с материалом виден уже на примере изложения темы «Христовской». Десятников мелодию пасхальной песни «По улице по широкой»<sup>157</sup> воспроизводит в квазиаккордовой вопросительной фразе скрипки и ответе струнных в унисон с голосом<sup>158</sup>. Подобная структура типична и для русских фольклорных тем, организованных по типу «сольный зачин — хоровой подхват», и для тем инструментального концерта, основанных на состязании солиста и оркестра. Другой родственной лексемой «академического» и «народного» служат натуральные чистые квинты ( $d-a$ ,  $g-d$ ). Составляя интервальный каркас темы, они воссоздают в памяти образы и фольклорных скрипичных наигрышей, и оркестровой настройки (Пример 15).

Пример 15. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Христовская», экспозиционная часть<sup>159</sup>

The image shows a musical score for the piece "Христовская" (Christos) by L. A. Desyatnikov. The score is in G major and 6/4 time. It features a Violino solo part, Violini I and II, Viols, Violoncelli, and Contrabbassi. The vocal part has lyrics in Russian and Greek. The score includes dynamic markings like 'f' and 'sf'.

<sup>156</sup> Десятников Л. А. О национальном самоопределении // Сайт Государственного академического Большого театра России. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/282/details/> (дата обращения: 10.05.2021).

<sup>157</sup> Музыкальные первоисточники балета см. в Приложении 4. «По улице по улице широкой» (Пример 15 а).

<sup>158</sup> Единственная вокальная реплика «Христос Воскрес» служит знаком жанрово-ритуальной принадлежности части.

<sup>159</sup> Фрагмент рукописи экспозиционной части «Христовской» см. в Приложении 5 (Пример 15 б).



Динамизированная реприза «Христовской» синтезирует достижения предыдущих разделов формы. Композитор возвращает теме бравурный характер и завершает процесс слияния ее элементов — оба звучат на *ff* в аккордовой фактуре, а перекочевавшая из середины фигурация скрипок превращается в оstinатный фон. Хореограф объединяет мужскую и женскую группы ансамбля.

В репризе авторы продолжают сплести «академическое» и «народное». Десятников переносит мелодию песни в высокий концертный регистр и украшает характерными для сольного инструментального исполнительства приемами: глиссандо, форшлагами, акцентами (Пример 17). Ратманский соединяет классические выворотные стопы с изломанными позициями рук, присущими фольклорному танцу.

Пример 17. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Христовская», реприза<sup>161</sup>

The image shows a musical score for a string quartet. The instruments are Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 8/4 time and features various dynamic markings and performance instructions. The Violin solo part starts with a *p* dynamic and *cresc.* marking, reaching *f* by the end of the phrase. The Violin I part also starts with *p* and *cresc.*, reaching *f*. The Violin II part starts with *f*. The Viola part starts with *pp* and *cresc.*, reaching *f*. The Cello part starts with *f*. The score includes performance instructions such as *(div.)* and accents. The time signature is 8/4.

<sup>161</sup> Фрагмент рукописи репризы «Христовской» см. в Приложении 5 (Пример 17 а).

Тождество музыки и танца в «Святошной» и «Масленной» заключено в объединяющих их музыкальные и пластические темы принципах вариантного развития и чередования *solo* и *tutti*. «Святошная», которую исполняют скрипка и танцовщик в желтой косоворотке, выполняет функцию сольного зачина к ансамблевой «Масленной» с участием двенадцати танцовщиков, скрипача и струнного оркестра.

Импульсом к подобному музыкально-хореографическому развитию служит стилевой комплекс, который Десятников выстраивает на основе общих свойств его составляющих. Цитату русской народной песни «Ой, котельчики, румянчики мои!»<sup>162</sup> композитор сплетает со стилистикой музыки Стравинского<sup>163</sup>. Одной из родственных основ компонентов комплекса выступает метрическая нерегулярность. Мелодия оригинала «Котельчиков...» расшифрована с использованием переменного размера с 4/4 на 2/4. В «Святошной» Десятников, перенимая метод работы Стравинского с фольклорным материалом, учащает и усложняет метрические сбивки путем чередования различных видов двух- и трехдольного метра: 2/4, 3/4, 2/8, 3/8, 5/8.

Другим родственным свойством составляющих комплекса служит вариантный способ развития тематизма. Если в оригинале он осуществляется только за счет комбинаций исходных тематических элементов — скачка от V к I ступени и опевания устоя — в «Святошной» композитор по примеру Стравинского обогащает начальную попевку контрастными тематическими образованиями: в т. 7 — мотивом восходящей волны, в т. 21 — нисхождением в объеме уменьшенной квинты (Пример 18). В музыкальной драматургии оно играет связующую роль: из поступенного спуска вырастет тема «Масленной».

<sup>162</sup> См. Приложение 4 (Пример 18 а).

<sup>163</sup> Влияние метроритмических «находок» Стравинского на партитуру «Русских сезонов» отмечает Е. Я. Лианская (Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 151).

## Пример 18. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Святошная», тема

Вслед за композитором пластическую тему части Ратманский вырачивает из микрокомбинации движений. Она включает *cabriole*, *pirouette* и жест с выбрасыванием руки вперед. Танцевальная комбинация буквально визуализирует мелодию скрипки: энергичный прыжок накладывается на активный ход от V к I ступени, вращение — на кружащуюся фигуру опевания, а жест руки — на утверждение устоя.

Откликаясь на музыкальный ряд, хореограф вариантно развивает пластическую ячейку и усложняет ее новыми *pas*. С появлением волнового мотива у скрипки к жесту руки присоединяется хлопок в ладоши. Расширению диапазона мелодии соответствует *pirouette en l'air*, а спуск в объеме тритона дает импульс цепи виртуозных вращений по кругу. Метрическую нерегулярность инструментальной темы балетмейстер отражает в разновеликих комбинациях *pas*, соответствующих длине тактов.

Интенсивная мотивная и стилевая работа с материалом продолжается в «Масленной» (в экспозиционном разделе части использована авторская тема Десятникова, написанная им для оперы «Русские сезоны» в 1980-е годы). Поступенный спуск композитор подает в полиладовых вариантах: партии I и II скрипок совмещают приметы *g lydian* и *mixolydian*, III и IV скрипки играют в *e aeolian*, V и VI — в *c lydian*, партия солирующей скрипки построена на

чередовании трезвучий *E-dur* и *D-dur* (Пример 19). Такой вариант темы вкупе с ее метрической нерегулярностью и танцевально-фольклорным обликом рождает ассоциацию с конкретным сочинением Стравинского — «Свадебкой»<sup>164</sup>. В драматургии «Русских сезонов» она возникает неслучайно. Во-первых, это отсылка к одноименной опере. Во-вторых, следующая за «Масленной» «Последняя» олицетворяет свадебный обряд<sup>165</sup>.

Пример 19. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Масленная», экспозиционный раздел

The musical score is for the exposition section of 'Maslennaya' by L. A. Desyatnikov. It is in 4/4 time and marked 'L'istesso tempo'. The score includes a V-no solo part and string parts for V-ni I and V-ni II. The V-no solo part consists of a series of chords, with a box labeled '1' above the final chord. The string parts feature a melodic line that starts piano (p) and crescendos to forte (f). The score is marked with 'ff' and 'cresc.'.

\*) Чтобы избежать многочисленных бекаров, переченя почти нигде специально не оговорены.  
The false relations are not stipulated on purpose anywhere for to avoid numerous naturals.

<sup>164</sup> Е. Я. Лианская, выявляя связь «Русских сезонов» и «Свадебки», указывает также на камерный исполнительский состав опусов и их стилевую свободу (Там же. С. 183), а структурные организации опусов объединяет «торжество асимметрии», которое отмечает в «Свадебке» С. И. Савенко (Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 208).

<sup>165</sup> Кузнецова Т. А. Возобновление доступно // Коммерсант. 2015. 23 октября. № 196. С. 15.

Ратманский вслед за Десятниковым вступает в диалог со «Свадебкой». Пластика экспозиционной части «Масленной» отсылает к сцене сборов невесты в постановке Б. Ф. Нижинской. Цитируя начало I картины балета (женский квинтет выстраивается в линию и выполняет *pas de bourrée*, Рисунок 7), хореограф инкрустирует движение задорным прыжком с прогибом корпуса. В контексте мотивной работы прыжковый элемент являет собой преобразенный и помещенный в новое окружение вариант *cabriole*. В контексте переключек со «Свадебкой» — образное переосмысление цитаты (танец обретает искру истового веселья, отсутствующую в балете Нижинской). Сходства со «Свадебкой» теме добавляют длинные сарафаны и кокошники героинь.

В побочной теме сложной трехчастной формы игривый наигрыш обращается в мужественный благодаря смене регистра и тембрам виолончелей, маркирующим появление новой трихордной попевки *h-d-e* (трансформированный вариант песни «Я й лянок полю, зеляной полю»<sup>166</sup>). Ее варианты мелодико-ритмические комбинации со смещением сильной доли (как и в начальном разделе) приводят к знакомому поступенному спуску в объеме квинты. Заново сформированную и

<sup>166</sup> См. Приложение 4 (Пример 20 а).

переосмысленную тему Десятников облакает в форму фугато, которое захватывает весь оркестр (Пример 20).

Пример 20. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Масленная», середина

The image displays two systems of musical notation for an orchestral piece. The first system (measures 22-25) includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The second system (measures 26-29) includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The notation features a complex rhythmic pattern with frequent dynamic shifts between *f* and *p*. The Viola and Cello parts include triplets and are marked with *p ma energico* and *mp ma energico*. The Cello part in the second system is marked *mp*.

На новую музыкальную тему хореограф откликается мужским квинтетом. Ее разудалые интонации он визуализирует прыжками с поджиманием коленей и виртуозными вращениями; перекочевавшее из экспозиционного раздела нисхождение — пробежками солистов, являющимися трансформированным вариантом *pas de bourrée*. Подключается Ратманский и к имитационному развитию тематизма: фугато вторит пятиголосный пластический канон.

**Частичное тождество музыки и танца.** Примером частичного тождества музыки и хореографии в балете служит «Толотная». Определяющие его категории — мотивные составы музыкальной и хореографической тем, их стилистический облик, ритмическое *ostinato*<sup>167</sup> и состав исполнителей (у Десятникова солирующая

<sup>167</sup> Многократное повторение ритмической ячейки является особенностью дансатной музыки, на что указывает В. Д. Конен (Конен В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической

скрипка и струнный оркестр, у Ратманского ансамбль танцовщиков и солистки) по-разному корреспондируют друг с другом на различных участках песенной трехчастной формы.

Лицо «Голотной» определяют музыкальная и хореографическая темы, в которых заложен материал всей части. Их общие ключевые характеристики — сцепление из кратких элементов и бесконечная мобильность. Мелодия солирующей скрипки в духе хоровода (переработанная Десятниковым песня «Ой, василь, василь, василек»<sup>168</sup>) вырастает из ангемитонной попевки *e-g-a-h*. Три сегмента инструментальной темы, разделенных цезурами, содержат шесть мелодико-ритмических вариантов попевки. А еще бóльшей изменчивости мелодии добавляют ладовая переменность *G-e* и прихотливая метрика: ее мотивы расположены поперек тактовых черт (Пример 21).

Пример 21. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Голотная», экспозиционная часть, тема

Рисунок пластической темы (мелодии скрипки вторит *solo* девушки в зеленом сарафане) также формируют несколько *pas* — сценический шаг,

симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. С. 303). Таким образом, данный тип *ostinato* — ещё одно проявление «театрально-танцевального» в цикле.

<sup>168</sup> См. Приложение 4 (Пример 21 а).

*pirouette*, изящный прыжок на месте и воткнутая в пол пуанта (Рисунок 8). Хореограф вслед за композитором подает их в шести различных комбинациях.

Дальнейшее развитие тем связывает принцип звукового и визуального нарастания. На каждом последующем этапе действие захватывает новых участников, музыкантов и танцовщиков. В партитуре примечательно проникновение мелодии в оркестровые пласты, индивидуализация тембров, незакрепленность тематических элементов за определенными инструментами. В пластике — поочередное вовлечение танцовщиков в исполнение темы, стирание заявленных вначале границ между солисткой и ансамблем.

Однако полной идентичности в развитии музыкальной и хореографической тем не возникает. Она просматривается лишь поначалу. Десятников основной раздел «Толотной» облекает в форму полифонических вариаций на неизменную мелодию с постепенным уплотнением фактуры, и в первой вариации к мелодии скрипки добавляет *ostinato* альтов. Ратманский тоже выстраивает пластическую структуру раздела вариационно, а в первой вариации присоединяет к солистке ансамбль.

Уже во второй вариации тождество развития музыки и танца нарушается. Тема излагается унисонным канонем между солирующей скрипкой и I скрипкой оркестра (в заключительном сегменте темы присоединяется II скрипка и канон становится трехголосным). Оstinатный контрапункт I и II альтов дублируют виолончели и контрабасы. А у III и IV альтов возникает новый элемент — непрерывная пульсация восьмыми<sup>169</sup>.

На сцене ансамбль обнаруживает свою многоплановую сущность. Возникает игра с пространством. Во второй вариации танцовщики разбиваются на пары. Дуэт девушки в зеленом сарафане и танцовщика в желтой косоворотке содержит элементы пластической темы. Мужская пара ансамбля продолжает шагами отмерять ритм контрапунктирующих голосов.

---

<sup>169</sup>Ритмическая пульсация, по справедливому мнению Т. А. Курьшевой, определяет «возникновение эффекта пластичности в музыке» (*Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. С. 123*). Следовательно, данный элемент — очередное проявление «театрально-танцевального» в сюите.

В третьей вариации Десятников, уплотняя оркестровую ткань, дает новый вариант соотношения тематических элементов и тембров. Солист и первые скрипки оркестра исполняют четырехголосный канон в приму. Вторые скрипки перенимают у альтов пульсирующую линию восьмых. Альты и низкие струнные ведут остигатный контрапункт.

Одновременно с четырехголосным каноном скрипок тему исполняют четыре танцовщика. Однако полного копирования музыкальной структуры вновь не происходит. Имитационное развитие в оркестре контрастирует с происходящим на сцене. Едва уловимый намек на пластическую имитацию — солистка выполняет вращение, один из танцовщиков на следующую долю его повторяет — растворяется в слаженном единении.

Несмотря на различие в композиционных деталях, стилистически хореограф приближается к замыслу соавтора. В экспозиционно-репризных частях «Голотной» прослеживается новый стилевой комплекс. Десятников синтезирует русский плясовой наигрыш с тирольским йодлем, осуществляя поиск их общих образно-звуковых черт. Ратманский соединяет балетную неоклассику с элементами и отечественного, и тирольского народного танца.

Родственными свойствами для композитора выступают типичный для обоих жанров подвижный темп и жизнерадостный облик темы, а также причудливое переплетение линий голосов. Обеспечивающие его в «Голотной» и подобных русских наигрышах имитационные переключки Десятников осуществляет с временным интервалом вступления ответов в четверть и половину такта, поэтому возникает характерный для йодля эффект непрерывного наложения голосовых линий друг на друга, создающийся за счет ротации певцом (певцами) грудных и фальцетных звуков.

Ратманский в качестве общей лексики отечественной и тирольской фольклорной пляски презентует выгнутые внутренней стороной кисти солистки. Стилиевой облик родственной для обоих жанров позиции рук хореограф меняет с

помощью контекста, сочетая ее с «русскими» перегибами корпуса и типичными для тирольского шуплаттлера<sup>170</sup> шагами с отбросами голени назад.

Лаконичная середина «Толотной» дает новые варианты музыкальной и хореографической тем, гибко сочетая общее и различное в их развитии. Десятников иначе использует заложенную в звуках исходной попевки ладовую переменность: в начале части преобладал *G-dur*, середина тяготеет к *e-moll*. Движение восьмыми сменяют размашистые синкопы — тема рисует образ русской удали. Имитационность уступает место гомофонии. Индивидуализация тембров — туттийной организации: мелодию ведут I скрипки, остальные инструменты поддерживают ритмический пульс темы (Пример 22).

Пример 22. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Толотная», середина

Оркестровому *tutti* на сцене контрастирует сольный выход танцовщицы в красном сарафане, рисунок ее танца — измененный вариант исходной пластической комбинации. В соответствии с характером музыки партию девушки обогащают *grand jeté* и серия виртуозных вращений по диагонали.

В репризе продолжается интенсивное развитие тем, но здесь оно уже приводит к единению музыки и танца. В музыке начало репризы отмечено новой

<sup>170</sup> Шуплатлер (от нем. *Schuh* — «ботинок» и нем. *platteln* — «хлопать») — традиционный баварский и тирольский танец.

волной оркестрового нарастания и возвращением имитационной техники с оттенком йодля (Пример 23). Первая вариация дает вариант темы в терцовой дублировке, которая сохранилась от середины. Во второй и третьей вариациях она излагается «йодлевым» пятиголосным каноном скрипок на фоне пульсации низких струнных. Четвертая вариация запускает обратный процесс: разрушение канона и истаявание оркестровой ткани. Во втором сегменте смолкают контрапунктирующие голоса. В третьем Десятников поочередно «выключает» I и II скрипки. Последние два такта мелодии исполняет только солирующая скрипка. Таким образом, номер оказывается закольцован.

Пример 23. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Толотная», реприза (канон)

Хореография репризы заимствует у музыки принцип непрерывного обновления и имитационную технику, отсутствующую в экспозиционной части. Начало репризы Ратманский маркирует появлением новой группы танцовщиков с солисткой в желтом сарафане. Знакомую пластическую комбинацию он дополняет круговыми элементами хоровода (этот жанровый оттенок заложен в музыкальной теме «Толотной»). Во второй вариации хореограф дает канон девушек в желтом и фиолетовом сарафанах. В третьей вариации — канон дуэтов со сменой партнеров.



1

V. f. би - те ме - не. Вы пой - де - те в зя - би - тые тые - тые. Вы пой - де - те в зя - би - тые тые - тые.

1. 2. 3. 4.

V. Ie.

1. 2.

Vc.

В отличие от инструментальных частей «Русских сезонов», в «Духовской» нет прямого соответствия между тембрами и танцовщиками, мотивами и *pas*. У композитора балетмейстер перенимает лишь общий характер темы: мелодии сопрано вторит текучая пластика. Среди обобщенных музыкальных средств, которыми Десятников отражает трагедийное содержание текста, отметим заимствованный из первоисточника минорный лад<sup>174</sup>.

Ратманский же визуализирует сюжетный конфликт части предельно конкретно — с помощью состава танцовщиков и типов движений. «Духовскую» исполняют солистка в желтом сарафане и три пары корифеев. Партии ансамбля выстроены на элементах совместного танца (обводках и корпусных поддержках) и рисуют счастливую встречу юношей и девушек. В партии главной героини, подчеркивая ее обособленность, преобладают сольные *pas*: *arabesque* и трепетные переступания на пуантах.

<sup>174</sup> Укажем на сходство данной части с арией альты *Erbarme dich* из «Страстей по Матфею» Баха. С ней «Духовскую» объединяют начальный мотив *fis-d-cis-h*, полифоническая ткань, тональность *h-moll* (отметим выбор Десятникова, т. к. в сборнике Разумовской «Кумушки» записаны в *fis-moll*), тембр солирующей скрипки, трагический характер музыки. Таким образом, можно говорить об ещё одном стилевом комплексе, заложенном в «Сезонах» — сплетении русской народной песни с музыкальным образцом немецкого барокко, хотя композитор утверждает, что вокальные номера цикла полностью основаны на отечественном фольклоре (Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1).

Детали сюжета «Духовской» хореограф раскрывает за счет выразительной пантомимы солистки, выделяющей ее на фоне обезличенных пар. Одни жесты буквально иллюстрируют поэтический текст: на словах песни «цветочки рвать» девушка собирает воображаемые цветы. Другие передают страдания героини: в конце каждого куплета танцовщица ложится на пол и закрывает лицо руками.

Различна у композитора и хореографа и внутренняя драматургия части. В музыке «Духовской» изложение преобладает над развитием. В трехстрочной структуре части первые два куплета дублируют друг друга. А в третьем Десятников, хотя и дает новый вариант оркестровых партий (между струнными возникает десятиголосный микроканон), на слух он малоразличим и не создает существенного обновления. Пластика «Духовской», напротив, отмечена непрерывным развитием. В ее основе — вариантное преобразование исходных элементов. Для ансамбля характерны обновления внутри пар: их участники не закреплены друг за другом и меняются в произвольном порядке.

Изучив взаимодействие музыки и танца в «Русских сезонах», сделаем следующие **выводы**: «Русские сезоны» наглядно демонстрируют главную константу стиля Ратманского: в них он предстает как элитарный хореограф-музыкант. Источником вдохновения для балетмейстера стала композиторская партитура — именно она во многих частях спектакля определила выбор *pas*, структуру пластики и ее стилистику, базирующуюся на сочетании принципов европейского неоклассического танца и русской фольклорной пляски.

Такое внимание хореографа к музыкальной партитуре созвучно тесной взаимосвязи видимого и слышимого, к которой стремились представители ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века. При этом музыка и танец в спектакле выступают как две самостоятельные, взаимодополняемые сущности. На разных участках формы они сливаются и разветвляются по двум параметрам — структурному и стилевому. Это определяет внутреннюю драматургию действия и обеспечивает балету дополнительный смысловой слой, что характерно для всего сотворчества Десятникова и Ратманского.

### 2.3. «Западное» и «восточное» в музыке и хореографии балета

Другой особенностью (а также метафорическим сюжетом) в «Русских сезонах» выступает взаимодействие музыкально-пластических компонентов западного и русского искусства. В инструментальных частях опуса Десятников стремится объединить «западное» и «восточное», «выявить скрытую близость русского народного искусства и европейской, а также американской музыкальной традиции»<sup>175</sup>. «Отечественное» с его характерной интонационностью переплетается в партитуре с лексемами музыки средневековья, французского и итальянского Ренессанса, американского джаза, тирольских йодлей.

Ратманский объединяет в балете принципы европейской неоклассики и русской пляски, обогащает пластику элементами старинных придворных танцев и джазовой хореографии. «Фольклорный танец и танец сценический [для него — *А. П.*] — никакие ни антитезы, а повод для бесконечной и беспечной стилистической игры»<sup>176</sup>. Соединяя в балете «западное» и «восточное», авторы не противопоставляют, а сближают их, находя общие закономерности.

Процесс поиска национальной культурной идентичности<sup>177</sup> (напомним, так автор определил художественную задачу опуса) наглядно продемонстрирован в «Восенной» и «Ягорьевской». В «Восенной» Десятников выявляет общие интервальные, ладовые, структурные, фактурные основы русской народной песни и итальянских жанров раннего Возрождения (конкретный жанр назвать трудно, но подвижный темп и четный в своей основе метр придают части черты бранля или сальтареллы). Ратманский акцентирует сходные композиционно-

<sup>175</sup> Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>176</sup> Гердт О. В. Прощание с матерым // Газета. 2008. 17 ноября. URL: [http://www.smotr.ru/2008/2008\\_bolshoi\\_rus.htm](http://www.smotr.ru/2008/2008_bolshoi_rus.htm) (дата обращения: 25.10.2021).

<sup>177</sup> Десятников Л. А. О национальном самоопределении // Сайт Государственного академического Большого театра России. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/282/details/> (дата обращения: 10.05.2021).

драматургические закономерности европейской неоклассической и отечественной фольклорной ансамблевой миниатюры.

В качестве общей интервальной лексемы русской народной и западной ренессансной музыки Десятников презентует чистую квинту. Она открывает песню «Ой, ранешенько й, рано й на лен роса пала»<sup>178</sup> (источник тематизма «Восенной») и дает импульс ее горизонтальному развертыванию. Чтобы продемонстрировать иные стилевые свойства лексемы, композитор использует квинту в роли основной гармонической вертикали «Восенной». Остов темы составляют типичные для сочинений XIV–XV веков параллельные квинты в басах и каденции на квинтооктаве.

Такое использование интервала позволяет Десятникову выявить еще одну общую для указанных музыкальных традиций лексему — фактурную. Параллелизмы в контексте «Восенной» одновременно служат и отсылкой к опусам Возрождения, и аналогом дублировок, характерных для русского фольклорного песенного многоголосия.

В качестве общей ладовой основы отечественной народной и европейской ренессансной музыки композитор преподносит модальность с ее опорой на звукоряд. Пятизвучный лад песни (*f-g-as-c-e*) в «Восенной» он достраивает до распространенного в опусах Возрождения *aeolian mode* (здесь он транспонирован от звука *f*), педалируя в басу VII натуральную ступень и сохраняя в мелодии VII#. Переченье, возникающее между VII и VII# ступенями, воспринимается и как яркая гармоническая краска, используемая французскими авторами эпохи Возрождения, и как имитация «фальшивого пения»<sup>179</sup>, встречающаяся в практике исполнения русских фольклорных песен (Пример 25).

<sup>178</sup> См. Приложение 4 (Пример 25 а).

<sup>179</sup> Десятников Л. А. Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд [Интервью А. Ю. Мунипова] // Афиша Daily. 2015. 13 октября. URL: <http://vozduh.afisha.ru/music/leonid-desyatnikov-sidish-i-snimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud/> (дата обращения: 02.07.2021).

## Пример 25. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Восенняя», тема

Объединяет стилевые компоненты западной ренессансной и русской фольклорной музыки композиция «Восенной», складывающаяся из десятикратного повторения темы. Во всех проведениях мелодия остается неизменной, а контраст между разделами создается за счет локального обновления инструментовки (динамизированные пятое и шестое проведения исполняет оркестр *tutti*, остальные — I скрипки и виолончели) и появления контрапункта солирующей скрипки. Такая форма напоминает, с одной стороны, русские плясовые и хороводные наигрыши с повторами мелодии. С другой — ренессансные бранли, также основанные на многократном возвращении темы.

Связующим звеном между избранными автором музыкальными культурами служит исполнительский состав «Восенной». Солирующую скрипку, I скрипку оркестра и две виолончели можно уподобить конкорду струнных инструментов, который в русских деревнях сопровождал народные празднества, а во дворцах Западной Европы XVI столетия — придворные торжества.

Похожие процессы, хотя и на частично другом стилевом материале, происходят в хореографии (таким образом, мы вновь видим пример частичного тождества музыки и танца в балете). В «Восенной» Ратманский не обращается к традиции старинных танцев, а работает с изначально выбранными средствами — европейской неоклассикой и русской пляской. Их родственной драматургической

основой выступает динамика танца с повышенным количеством движений в единицу времени. Балетмейстер синтезирует неоклассические прыжки и *pirouette* с особенностями отечественной народной хореографии: элементы выполняются с согнутыми коленями и завернутыми стопами.

В качестве общего свойства композиции западной неоклассической и русской фольклорной танцевальной миниатюры автор презентует комбинаторную работу с ансамблем. По контрасту с неизменной мелодией Ратманский украшает танец путем различных сочетаний солистов. Сначала это поочередное возрастание их числа (в «Восенной» Ратманский задействует двух мужчин и двух девушек в фиолетовом и бордовом одеяниях). Заглавное проведение оркестровой темы соответствует выходу первого танцовщика. Во втором проведении к нему присоединяется второй танцовщик, в третьем и четвертом — танцовщицы. На кульминационные пятое и шестое проведения темы Ратманский ставит синхронный квартет, а затем вновь разбивает его на части, комбинируя составы. В седьмом и восьмом проведениях солирует пара в фиолетовом. Заключительные проведения темы оттанцованы мужчинами и совпадают с пластической репризой.

В «Ягорьевской» композитор синтезирует русскую фольклорную песенность со стилистикой европейской музыки средневековья и американского джаза. Хореограф — балетную неоклассику со стилистикой средневековых придворных танцев и *jazz dance*. Первый комплекс проявляет себя в экспозиционно-репризных разделах песенной двойной трехчастной формы. Второй — в ее средних разделах.

В крайних частях номера национальную идентичность этих музыкальных культур Десятников обнаруживает за счет сходной ладово-интервальной основы авторской квазисредневековой оркестровой темы и контрапунктирующей ей цитаты русской песни «Юрья-Ягорья рожь топчу»<sup>180</sup> у солирующей скрипки. Стилиевую принадлежность темы в оркестре выдают модальность, характерная гармоническая вертикаль (квинты, октавы, кварты чередуются со свободно

---

<sup>180</sup> См. Приложение 4 (Пример 26 а).

взятыми секундами и тритонами) и линейность (мелодические линии инструментов развиваются автономно, сливаясь лишь в каденционном звуке *d*).

С вступлением цитаты в т. 13 становится очевидным, что вертикаль темы рождена из горизонтали песни. Контрапункт скрипки также отмечен устоем *d*, пустыми консонансами и секундами. Его вполне можно воспринять как четвертую, более рельефную (за счет комплементарной ритмики) линию оркестровой темы (Пример 26).

Пример 26. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Ягорьевская», экспозиционная часть

В хореографии экспозиционно-репризных частей «Ягорьевской» скрепляющим звеном контрастных пластических стилей является выходной жест

солистов<sup>181</sup> с выставленной рукой вперед, типичный и для европейских «благородных»<sup>182</sup> танцев XIII века, и для балетной неоклассики, и для русской фольклорной пляски. В доказательство этому далее хореограф дает стилистически различные варианты продолжения хореографической фразы. Они включают средневековый танцевальный реверанс с последующим опусканием на колено, неоклассические *cabriole* и *attitude* в сочетании с по-фольклорному выгнутыми внутренней стороной наружу кистями рук исполнителей.

В середине «Ягорьевской» Десятников сплетает мелодию русской песни со стилистикой американской джазовой музыки 1930-х годов (обращает на себя внимание характерная оркестровка темы: контрабас и скрипка *pizzicato*). В качестве их общих композиционно-драматургических свойств автор представляет повторность тематизма (форма разделов складывается из сходных четырехтактов) и вариантный, квазиимпровизационный принцип развития. Пентатонный мотив *d-f-g-a* при повторах звучит в разных мелодических и метроритмических модификациях (Пример 27).

Пример 27. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Ягорьевская», первая середина

The musical score consists of three systems, each with a Violin solo (V-no solo) and a Contrabass (Cb. 2) part. The V-no solo part is written in treble clef and includes dynamic markings (p, f), articulation (pizz., arco), and time signatures (7/16, 2/4, 9/16). The Cb. 2 part is written in bass clef and includes dynamic markings (p, f) and time signatures (7/16, 2/4, 9/16). The score is marked with a large '5' in a box, indicating a measure number. The music features a pentatonic motif (d-f-g-a) repeated in various melodic and metrorhythmic modifications.

<sup>181</sup> Двух пар в синем и бордовом одеяниях.

<sup>182</sup> Так В. М. Красовская называет танцы XIII столетия, которые исполняли аллегорические персонажи — Благородство, Красота, Молодость и др. (Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. С. 19).

Родственные основы американского *jazz dance* и отечественной народной пляски Ратманский обнаруживает в полиритмии и полицентрии. Части тела солиста в желтой косоворотке<sup>183</sup> (в том числе, отставленное «джазовое» бедро и по фольклорному выгнутые внутренней стороной наружу ладони) двигаются автономно в разных ритмах и пространственных направлениях. Таким образом, середина «Ягорьевской» — еще один пример в балете, где «русское» и «нерусское» предстают в неразрывном единстве.

Самобытная интертекстуальность «Русских сезонов» определяет следующий **вывод**. Микст многонациональных лексем разных эпох расширяет стилевое поле балета, не ограничивая его русским фольклором. Такой метод работы идейно близок экспериментам приверженцев ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века (например, Виллемса и Форсайта). Однако Десятников и Ратманский осуществляют стилевой синтез через объединение контрастных музыкально-пластических элементов и поиск их внутреннего родства. Это позволяет авторам органично сочетать несочетаемое и подавать его в гармоничной, законченной форме.

Итак, мы рассмотрели первый (косвенный) опыт сотрудничества Десятникова и Ратманского. Его начало и результат композитор поэтично прокомментировал в интервью: «Я встретил Алексея в столовой [Большого театра — А. П.] вскоре после того, как посмотрел его балет "Светлый ручей". Сказал, как восхищен спектаклем. У Алексея был проект *Diamond* [в *New York City Ballet*], и он рассказал, что хочет использовать музыку, которую я написал для Гидона Кремера. Я разрешил, и это стало шедевром»<sup>184</sup>.

Комплексно проанализировав спектакль, обозначим **общие выводы**:

1) «Русские сезоны» задали тон элитарному содружеству Десятникова и

<sup>183</sup> Вторую середину части исполняет солистка в сарафане того же цвета.

<sup>184</sup> Desyatnikov L. A., Ratmansky A. O. Not Easygoing, and Not Sure About a Donkey [The interview of R. Sulcas] // The New York Times. 2014. 31 January. URL: <https://www.nytimes.com/2014/02/02/arts/dance/alexei-ratmansky-and-leonid-desyatnikov-on-collaborating.html> (дата обращения: 04.05.2019).

Ратманского, представив его участников наследниками тандема Стравинского и Баланчина. Идеи «зримой музыки» и «слышимого танца» сформировали внутреннюю драматургию балета и во многом определили дальнейшее сотрудничество авторов.

2) Также очевидны параллели спектакля с наследием дягилевской антрепризы в виде названия, национально-фольклорного облика, камерной формы, принципа *Gesamtkunstwerk* и пластических цитат. Однако все эти компоненты переосмыслены художниками в авторской стилистике, что соответствует эстетике ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века.

3) В «Русских сезонах» ярко проявилось пристрастие Десятникова к синтезу музыкальных лексем разных эпох и национальных традиций. Элементы итальянских ренессансных танцев, американского джаза, тирольских йодлей вплетаются в мелодику русских народных песен обнаруживая скрытую ей близость. Разнородные лексемы пребывают в неразрывном единстве, поэтому результат нельзя назвать полистилистикой. Это, скорее, элегантный фьюжн, который является важнейшим компонентом всего творчества композитора.

4) Такие ключевые свойства стиля Десятникова как театральность и дансантизм тоже отразились в «Русских сезонах». Ритуальность, яркие контрасты, звукоизобразительные приемы, переключки *tutti* и *solo*, номерная структура, опора на ритмы плясовых наигрышей способствовали театрализации партитуры и ее балетному воплощению.

5) Ратманского «Русские сезоны» характеризуют как талантливую интерпретацию современной музыки, который одновременно обогащает партитуру своим видением и пребывает в гармоничном диалоге с композитором.

**ГЛАВА 3. «Вываливающиеся старухи» Ратманского на музыку  
«Любви и жизни поэта» Десятникова: опыт балетного воплощения  
вокального цикла<sup>185</sup>**

Через год после рождения «Русских сезонов» Ратманский вновь обратился к музыке Десятникова. За основу балета «Вываливающиеся старухи»<sup>186</sup>, созданного для фестиваля «Территория», хореограф взял его вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта». Спектакль в исполнении солистов ГАБТа прошел в театре «Современник» в 2007 году два раза и более не возобновлялся. В данной главе мы обратимся к вопросам воплощения вокального цикла в виде балетного спектакля, рассмотрим композицию и драматургию сочинения, авторскую интерпретацию поэтической основы балета, проблему интертекстуальности.

**3.1. Композиция и музыкально-сценическая драматургия спектакля  
(претворение моделей романтического вокального цикла и балета  
эпохи Петипа)**

Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» (1989) на стихи Д. И. Хармса и Н. М. Олейникова принадлежит к ранним произведениям Десятникова. Но уже в нем пристрастие композитора к музыке прошлого проявилось весьма отчетливо. «Любовь и жизнь поэта» — приношение автора романтическому вокальному циклу

---

<sup>185</sup> В настоящей главе используются материалы и выводы научных исследований, которые автор работы провел и опубликовал единолично: *Попова А. Ю.* Музыка и слово в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» // Музыка и время. 2019. № 1. С. 23–27.

<sup>186</sup> Названием для спектакля послужил заголовок прозаического сочинения Хармса, подчеркивающий постмодернистский облик цикла: романтический сюжет и персонажи в нем пропущены через призму иронии (подробнее см. на с. 88).

и, в частности, образцам Р. Шумана. Аналогия с творчеством Шумана присутствует уже в названии цикла: Десятников складывает его из заглавий сочинений композитора «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». Эти знаковые для истории жанра названия обладают для композитора особой семантикой, исходя из них он выстраивает драматургию произведения.

Как и Шуман, историю поэта Десятников трактует обобщенно. Конкретного сюжета с последовательным развитием действия в цикле нет. Однако композитор точно следует сюжетной модели жанра, выработанной Шуманом и другими авторами XIX столетия. Персонаж цикла проходит обязательные ступени развития, испытывает все традиционные состояния, свойственные романтическому герою<sup>187</sup> — юношеские открытия («Послание, одобряющее стрижку волос»), упоение любовью и разочарование в ней («Муха»), неприятие обществом («Жук»), смерть («Пассакалия») и финальный выход в ирреальную сферу, где вечное берет верх над сиюминутным («А я...»).

Ратманский на основе камерного опуса Десятникова создал спектакль в традициях балета второй половины XIX века, сформированного Петипа. Обобщенная нарративность, заложенная в цикле «Любовь и жизнь поэта», позволила ему выстроить стройную композицию спектакля с экспозицией персонажей (поэт и его окружение), завязкой действия (Старуха сулит герою гибель), лирической кульминацией (любовный дуэт поэта и Мухи), конфликтом (утративший любовь поэт попадает во враждебную среду насекомых), развязкой (трагическая смерть героя) и *ballabile*<sup>188</sup>. При этом сюрреалистический текст придает действию черты фарса и модель классического балета оказывается окрашена комедийно-сатирическим флером.

Взаимодействие персонажей балетмейстер передает, используя классические музыкально-хореографические формы. Номерная структура вокального цикла, сходная со структурой многих балетных спектаклей XIX века, позволила ему в семи эпизодах уместить контрастные ансамбли, переосмыслив их в миниатюре.

<sup>187</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 157.

<sup>188</sup> Структуру балета см. в Приложении 8 (Таблица F).

Лирический центр сочинения олицетворяет *pas de deux* поэта и Мухи («Муха», Рисунок 9). Вместо традиционных пятнадцати минут оно длится пять, но включает все необходимые части — *entrée*, *adagio* героев, краткие вариации и коду<sup>189</sup>. От классического *pas de deux* дуэт отличается также сквозная драматургия. Совместные и сольные разделы в нем сплетены друг с другом, образуя единый музыкально-хореографический поток. Такое строение исходит из партитуры Десятникова: отсутствие цезур между разделами формы обусловлено непрерывным музыкальным развитием.

Для экспозиционной характеристики персонажей («Послание, одобряющее стрижку волос») Ратманский использует лаконичное *pas de trois* с последованием частей, близким к традиционному (ансамблевый танец героев сменяется *solo* и завершается совместной кодой). Еще один терцет, но уже неклассический по структуре, являет собой «Старуха». Его основу составляет контрапункт экспрессивного дуэта молодой пары и пантомимных жестов Старухи с вкраплениями танца (Рисунок 10).

В номерах балета, изобилующих персонажами, Ратманский прибегает к многосоставной структуре *grand pas*. Эту форму хореограф трактует свободно, но сохраняет ее основной принцип, чередуя *solo* персонажей с ансамблевыми эпизодами. В «Постоянстве веселья и грязи» обезличенный секстет танцовщиков трижды сменяет дуэт Дворников. В «Жуке» монологические высказывания героя (Рисунок 11) перемежаются с квинтетом соперников и вариацией Бабочки.

В музыке «Любви и жизни поэта» Десятников придерживается традиций австро-немецкого вокального цикла XIX века. Композитор любовно стилизует выпестованные романтизмом интонации сладостного томления, вздоха, безответного вопроса, проявляет внимание к жанровому облику миниатюр. Присутствуют в цикле и черты почерка Шумана — порывистая фигурационная фактура партии рояля, особая роль постлюдии (инструментальное заключение

---

<sup>189</sup> Отметим, что использование традиционных музыкально-хореографических форм в миниатюре хореограф наследует у Стравинского и Баланчина. Аналогичные образцы обнаруживаются в «Агоне», в том числе кульминационное *pas de deux* балета, которое длится шесть с половиной минут (Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 527).

венчает каждую часть цикла). В «Послании, одобряющем стрижку волос» и «А я...» солирующую функцию фортепиано Десятников углубляет интерлюдиями между куплетами. Воссоздавая музыкальную стилистику романтического цикла XIX столетия, композитор обходится почти без цитат. Исключение — краткий мотив в конце «Жука», заимствованный им из песни «Спят усталые игрушки».

Обращает на себя внимание яркий жанровый облик миниатюр, еще одна черта романтического вокального цикла. Композитор углубляет эту составляющую сочинения, выстраивая в нем особую драматургию жанров. Пять из семи песен цикла обладают индивидуальным жанровым обликом. «Послание, одобряющее стрижку волос» и «А я...» представляют собой разные варианты скерцо. «Муха» и «Жук» — элегию и рапсодию (авторское обозначение). В «Пассакалии» (трагическая кульминация опуса) композитор выносит жанр в заглавие песни.

Избранная Ратманским модель классического балета XIX века и ее переосмысление в виде фарса определили особенности хореографии спектакля. Стилистически она распадается на три пласта. Первый являет собой сплав пантомимы и изобразительных танцевальных *pas*, которые передают детали поэтического текста. Эти средства выразительности подаются балетмейстером не отдельно, чередуясь, подобно ариям и речитативам в опере, а взаимодействуют, перетекая друг в друга. В результате возникает подобие хореографической речи, где танцевальные и пантомимные компоненты существуют в неразрывном единстве.

Второй пластический ряд основан на пересмотренной Ратманским лексике неоклассического танца. Связь с текстом в нем осуществляется на ассоциативном уровне. Абстрактные балетные движения балетмейстер вписывает в эстетический контекст спектакля, подавая как одну из составляющих абсурдистской реальности. «В танцах на пуантах, — объяснил свой замысел Ратманский, — тоже есть элемент абсурда. Система классической хореографии разрабатывалась и шлифовалась веками <...>. Но для человека, далекого от балета, она может выглядеть дико. На премьерe мне понравилось, что "Старух" смотрела не балетная публика, которая

могла классические *pas* воспринимать именно как часть абсурдистского действия»<sup>190</sup>.

Чистый неоклассический танец в балете главенствует в моменты обобщений. Им часто изъясняются не конкретные персонажи, а обезличенный ансамбль, переходящий из номера в номер (гости застолья в «Постоянстве веселья и грязи», свита Мухи, участники *ballabile*). Одни и те же танцовщики могут быть и солистами, и частью ансамбля: так «Ратманскому удалось представить всех участников балета единой командой и в то же время высветить индивидуальность каждого»<sup>191</sup>.

Важный принцип работы автора с традиционной балетной лексикой — ее переосмысление. Пересматривая ключевые движения и позы классической хореографии, Ратманский придает им новые значения. В «Мухе», выполненные с усилием поддержки подчеркивают не полетность и душевную чистоту героини, а ее порочность и бедный внутренний мир. В «Постоянстве веселья и грязи» *pas de bourrée*, одно из самых изящных элементов женского танца, балетмейстер трансформирует в топот, изображая разгульное веселье, о котором повествует поэтический текст.

Третий пласт хореографии балета составляют пластические упражнения агитационного объединения «Синяя блуза». Использование Ратманским выработанных хореографами и артистами труппы движений — гимнастических *pas*, элементов спортивных танцев — в спектакле также связаны с передачей сюрреалистических моментов текста. Акробатические кувырки в «Пассакалии» рисуют пародийный портрет Петрова. Гимнастическое колесо в «Жуке» снижает облик страдающей Бабочки, у которой насекомые-евреи съели родителей.

Обозначим промежуточные **выводы**. Композицию и драматургию «Вываливающихся старух» отличает самобытный полижанровый облик. Композитор и хореограф параллельно реконструируют две модели — романтического вокального цикла и классического балета эпохи Петипа. Рождение

<sup>190</sup> Ратманский А. О. Балету нужен новый гений [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. 2007. 16 октября. № 188. С. 5.

<sup>191</sup> Фирер А. А. Старухи, бабочки, дворники // Российская газета. 2007. 9 октября. № 224. С. 13.

спектакля на небалетную музыку, преобразование моделей, камерный формат действия соответствует традициям современного балетного театра, в частности, его ретроспективной ветви.

При этом внутреннее наполнение моделей уникально. Десятников стилизует лексемы романтической музыки и сплетает их с абсурдистской поэзией Хармса и Олейникова. Ратманский использует классические музыкально-хореографические формы и *pas* в сатирическом контексте.

### 3.2. Авторская интерпретация поэтической основы балета

В «Любви и жизни поэта» Десятников объединяет модель романтического вокального цикла с отличной по стилистике поэтической основой. Выработанную композиторами XIX века матрицу сюжета он выстраивает из стихотворений Хармса и Олейникова<sup>192</sup>, перенося события жизни героя в современную обэриутам эпоху 1930-х годов. Уникальное и, на первый взгляд, безумное решение Десятников объясняет оригинальной жанрово-стилистической цепочкой: «Хармс и Олейников относили свои стихотворения к так называемому галантерейному стилю, субкультуре приказчиков и парикмахеров, где, как известно, зародилась традиция русского городского романса. А от нее рукой подать до шумановской *Lied*»<sup>193</sup>.

В результате типичная схема сюжета обретает отсутствующую в романтических вокальных циклах смысловую амбивалентность, базирующуюся на излюбленных категориях стиля композитора — иронии и трагедии<sup>194</sup>. Первая, необычная для жанра, но характерная для постмодерна приводит к сюрреалистическим сюжетным казусам (возлюбленной героя оказывается Муха,

<sup>192</sup> На стихи Хармса композитор создает «Старуху», «Постоянство веселья и грязи», «Пассакалию» и «А я...». На стихи Олейникова — «Послание, одобряющее стрижку волос», «Муху» и «Жука».

<sup>193</sup> Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>194</sup> Б. А. Ахмадулина назвала «Муху» Десятникова трагически-шаловливой вещицей (Цит. по: Горibold А. А. Дом творчества «Репино» и его обитатели глазами Алексея Горiboldя [Интервью Б. А. Королька] // Музыкальная жизнь. 2020. №8. С. 23.

соперниками — Воробей-еврей, Термит-семит и Грач-перхач). Вторая, традиционная — к катастрофической развязке (поэт погибает в собственной квартире от рук палачей И. В. Сталина).

И все же доминирует в цикле трагедия. Мысли о скоротечности жизни, одиночестве, разочаровании, душевном угасании и смерти пронизывают тексты всех песен, достигая кульминации в финальных строках «Пассакалии»: «И в двери страшный гроб несут <...> с криками: "Готово!"».

Впечатление от звучащего слова многократно возрастает благодаря доскональности его воплощения: к текстам Десятников обнаруживает отнюдь не шумановский подход. Его способ работы со словом ближе методу А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского или Д. Д. Шостаковича. Моменты обобщений композитор чередует с музыкальной детализацией слова. В ряде песен («Постоянство веселья и грязи», «Пассакалия») поэтический текст диктует особенности структуры песен, типы вокальной и фортепианной партии.

Знак внимания автора к слову — большая роль звукоизобразительности. Жужжание мухи («Муха»), плеск воды («Постоянство веселья и грязи»), сигнал охотничьего рожка («Пассакалия») отражены им в партии фортепиано. Этот прием Десятников тоже заимствует из романтических песенных циклов<sup>195</sup> и в стремлении правдиво передать детали текста нередко выходит в сферу театральности<sup>196</sup>. Данная особенность опуса, несомненно, способствовала его балетному воплощению.

Для хореографа поэтический текст послужил сценарием балета. На сцене один за другим оживают герои Хармса и Олейникова: поэт и его окружение — возлюбленная («Муха»), галерея соперников («Жук»), Старуха, предрекающая герою гибель («Старуха»). Отношение движения к слову в «Вываливающихся старухах», по мнению Десятникова, сравнимо с сурдопереводом<sup>197</sup>. Мысли

<sup>195</sup> Можно вспомнить «Прекрасную мельничиху» Шуберта, где фигуры фортепиано имитировали течение ручья.

<sup>196</sup> Десятников, по словам Гориболя — «потрясающий режиссер и драматург» (Гориболь А. А., Десятников Л. А. У нашего поколения иммунитет к мажору [Интервью Я. И. Тимофеева] // Музыкальная жизнь. 2018. № 12. С. 12.

<sup>197</sup> Десятников Л. А. С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы *opera seria*

и действия героев получают немедленное отражение в изобразительных *pas* и пантомиме. Детализация и театрализация Ратманским текста рождает особую драматургию балета. Помимо главного обобщенного сюжета, в каждом номере разворачивается своя мини-история, вырастающая из содержания стихотворения<sup>198</sup>.

*Тождество музыки и хореографии при воплощении слова.* Примером тождественной работы авторов с поэтическим текстом служит «Постоянство веселья и грязи». Номер олицетворяет абсолютное единение музыки, слова и танца. В этом легко убедиться, разобравшись в особенностях композиции стихотворения, вокальной миниатюры и хореографии.

Стихотворение Хармса являет собой три десятистрочных строфы, следующих по образному нарастанию. Первая строфа повествует о праздной земной жизни. Вторая — о смерти. Третья — об Апокалипсисе. Поэтические куплеты внутренне контрастны и разбиты на две неравные половины (4+6 строк). Первая половина каждой строфы маркирует этапы сюжета — жизнь, смерть, конец времени. Вторая половина, всегда одинаковая, экспонирует образ Дворника. В композиции текста она выполняет роль рефрена или припева.

Конструкция и особенности изложения стиха определили форму и музыкально-пластическую драматургию номера. Десятников и Ратманский заимствуют у Хармса структуру текста. Трех стихотворным строфам соответствуют три музыкальные строфы, образующие варьированные куплеты. Вслед за поэтом композитор выстраивает их в линию, развивающуюся по принципу *crescendo*. Ратманский ставит неоклассический ансамбль, состоящий из трех разделов-волн (пластических строф). Его части тоже образуют вариационный цикл, где каждая следующая волна по эмоциональному накалу превосходит

---

[Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. 2013. 13 декабря. № 46. С. 23.

<sup>198</sup> Условные насекомые и птицы, а также старуха, упоминаемые в стихотворениях со строчной буквы, в балете обретают конкретное «лицо», воплощая образы поэта, его возлюбленной и соперников. Поэтому в тексте диссертации они обозначены с заглавной буквы. «Поэт» в контексте опуса является понятием обобщенным (подобно слову «герой») и в диссертации указан со строчной буквы. Его образ в спектакле олицетворяют несколько персонажей — Жук, Юноша, Петров.

предыдущую. Динамизация музыкальных и пластических строк обусловлена нарастающим напряжением в стихотворении.

Структурное сходство текста, музыки и танца прослеживается на уровне куплетов. Подобно поэтической, музыкальная строфа внутренне контрастна и распадается на две половины по типу «запев — припев» (припев соответствует рефрену стихотворения). Каждый раздел хореографического ансамбля тоже дробится на две части. В первой господствует «белый» секстет танцовщиков (четыре девушки и двое мужчин). Во второй — Дворник и его *alter ego*, представленные дуэтом солистов.

Взаимодействие слова, музыки и танца очевидно уже вначале «Постоянства веселья и грязи». Первая половина музыкальной строфы, иллюстрируя текст, рисует течение земной жизни человека. Ее лицо составляют «бесконечная» мелодия, окрашенная мрачным колоритом тональности *es-moll* и мерная фигурация фортепиано — символ непрерывного бега времени (Пример 28). «Бесшовность» музыки Ратманский переносит на сцену с помощью трехслойного пластического контрапункта. Пантомима впереди сидящей солистки, *pirouette* и *jeté* женской пары в середине, поддержка двумя солистами танцовщицы на заднем плане ансамбля образуют единый хореографический поток.

Пример 28. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Постоянство веселья и грязи», первая строфа (запев)

Вторая часть музыкально-пластической строфы экспонирует зловещий образ Дворника. Этот важнейший для Хармса персонаж возникает в тексте неслучайно. В годы сталинских репрессий ленинградские дворники состояли в сговоре с милицией, присутствуя при обысках и арестах<sup>199</sup>.

С одной стороны, отношение Хармса к Дворнику отрицательное. Он описывает его как человека неопрятного, неряшливого («И чешет грязными руками под грязной шапкой свой затылок»). С другой стороны, Дворник для поэта — мистический мировой страж, над которым не властно время и пространство. В стихотворении он наблюдает за праздной жизнью людей, за их гибелью и за Апокалипсисом.

Чуткие к поэтической основе авторы углубляют мистическую сторону героя: в опусе он олицетворяет рок<sup>200</sup>. Десятников рисует портрет Дворника с помощью *ostinato* и целотонного лада, средств, используемых композиторами для характеристики фантастических персонажей (ирреальный характер музыки дополняет ремарка *misterioso*). Пластичную мелодию сменяет аскетичная речитация на фоне увеличенного трезвучия. Примечателен неестественный регистровый разрыв между мелодией и фигурацией фортепиано (Пример 29).

Пример 29. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Постоянство веселья и грязи», первая строфа (припев)

40

The musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo and mood are marked 'pp misterioso'. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'И двор - ник с чер - ны - ми у -'. The piano accompaniment features a prominent trichord in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line ending with a fermata and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings 'pp' and performance instructions like '(s).....' and 'S'.

<sup>199</sup> Кузнецова С. А. Особые условия службы дворников // Коммерсант Власть. 2016. 14 марта. № 10. С. 28.

<sup>200</sup> Синельникова О. В., Трунов Д. О. Стилиевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 135.

Ратманский мистифицирует облик Дворника введением двойника (*solo* танцовщика он чередует с дуэтом, в котором дублер попеременно движется параллельно и зеркально герою). Действия персонажа («чешет грязными руками под грязной шапкой свой затылок») хореограф передает пантомимой, а художник балета Исаев в деталях воспроизводит внешний вид Дворника (метла, черные усы, неопрятная одежда).

Чтобы зрительно скрепить контрастные части строфы и получить больше возможностей для отражения текста, Ратманский не убирает со сцены «белый» секстет. Танцовщики, сбившись в кучку, наблюдают за Дворником, а повторяющуюся строку стихотворения «слышен топот ног» иллюстрируют разнонаправленными пробежками.

В дальнейшем обе половины музыкальной и пластической строфы, следуя за поэтическим текстом, трансформируются. Во втором куплете образно-тематические изменения затрагивают припев. Его преобразование — реакция героев на только что прозвучавшие слова: «И люди стройными рядами в своих могилах исчезают...».

В музыке статику сменяет динамика. Из скупой речитации вырастает протяженная мелодия, взлетающая по секвенции. Увеличенное трезвучие сметает интенсивное тонально-гармоническое развитие (с помощью эллипсисов

композитор затрагивает *a-moll, cis-moll, gis-moll*). Монотонная фигурация рояля превращается в бурные пассажи. Драматизируясь, вторая часть строфы полностью меняет свой облик, фактурно сближаясь с первой половиной куплета (Пример 30).

Пример 30. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Постоянство веселья и грязи», вторая строфа (припев)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from three flats (a-moll) to two sharps (gis-moll). Dynamics include *f* and *meno f*.

Lyrics:

за - ют. А двор - ник с чер - ны -  
 -ми у - са - ми сто - ит го -  
 -ла под во - ро - та - ми  
 и че - шет гряз - ны - ми ру - ка - ми

Преображается и хореография этой части ансамбля. Переход от статики к динамике в музыке Ратманский визуализирует переходом от жестикуляции к танцу. Дуэт Дворника и его двойника разворачивается перед лежащим на сцене

секстетом<sup>201</sup>. Его лексику, основанную на экспрессивных прыжках и вращениях, балетмейстер заимствует из «белого» ансамбля, что сближает пластику раздела с началом «Постоянства веселья и грязи».

В третьем куплете образно-тематической трансформации подвергается запев: преобразование музыки и хореографии в нем обусловлено содержанием текста. Апофеозная строфа стихотворения повествует об Апокалипсисе, совпадая с кульминацией номера. Десятников преобразует тему средствами гармонии, ритма и фактуры. Он воспроизводит ее на полтона выше и маркирует увеличенным трезвучием, пришедшим из припева. Текучую фигурацию сменяют аккорды *marcato*. Вместе с крушением мира раскалывается метрическая организация темы: дуольному делению в левой руке фортепиано вторят триоли в правой (Пример 31).

Пример 31. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Постоянство веселья и грязи», третья строфа (запев)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "Лу - на и". The piano accompaniment features a complex rhythmic structure with triplets and a "marcato" marking. The second system continues the vocal line with the lyrics "солн - це по - блед - не - ли," and the piano accompaniment with "marcato" and "f grave" markings. The piano accompaniment features a complex rhythmic structure with triplets and a "marcato" marking.

Отражая Апокалипсис в пластике, Ратманский разрушает выстроенную в начале номера геометрическую схему секстета (одна солистка находится впереди,

<sup>201</sup> Ранее на словах «И люди стройными рядами в своих могилах исчезают...» танцовщики по очереди, подобно картам, падали на пол (автоцитата Ратманского из постановки балета Стравинского «Игра в карты»).

две — в середине, двое танцовщиков и танцовщица — сзади). Артисты разбиваются на двойки, а после хаотично перемещаются по сцене. Нарушение композиции ансамбля приводит к исчезновению хореографического контрапункта. Если раньше поддержки, вращения и прыжки распределялись между участниками секстета и *отчасти* индивидуализировали их, теперь танцовщики выполняют эти *pas* поочередно и превращаются в обезличенную массу, бессильную перед лицом смерти.

Другим примером единения слова, музыки и хореографии в балете служит «Жук». Именно здесь происходит столкновение романтического героя с внешним миром — насекомыми и птицами. Почти все они враждебны поэту и олицетворяют собирательный образ соперника. Так же в опусе это яркий образец постмодернистской иронии: «игра в реальность и осознанная условность, [которые — А. П.] стимулируют поиск новых отношений к действительности»<sup>202</sup>.

Отметим оригинальный выбор поэтического источника. В «Жуке» композитор использовал текст стихотворной сказки Олейникова «Жук-антисемит» с иллюстрациями В. А. Ватагина. Обращение к антисемитской теме — знаковый момент для Десятникова, называющего себя «русскоязычным евреем»<sup>203</sup>. Тема борьбы с соотечественниками не могла не волновать композитора. Лишенный возможности сказать об этом открыто (антисемитские течения в СССР были под запретом), Десятников вслед за Олейниковым придал песне облик шутливой небылицы. Жук и Бабочка обсуждают произвол, творимый враждебным лагерем<sup>204</sup> (антагонистами выступают Воробей-еврей, Канарейка-еврейка, Божья коровка-жидовка, Термит-семит и Грач-перхач). Жанр литературного источника композитор подчеркнул цитатой песни «Спят усталые игрушки», венчающей миниатюру.

<sup>202</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 161.

<sup>203</sup> Desyatnikov L. A., Ratmansky A. O. Making Art From a Shared Past [The interview of M. Harss] // The New York Times. 2017. 17 October. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/17/arts/dance/alexei-ratmansky-leonid-desyatnikov-songs-of-bukovina.html> (дата обращения: 06.05.2018).

<sup>204</sup> Лианская Е. Я. Постмодернистская ирония в вокальных циклах Л. Десятникова // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2001. С. 330.

Десятников не просто кладет текст сказки на музыку, а ведет с ним авторскую работу. Из названия и текста композитор по политическим соображениям изъяс слово «антисемит», а сокращения внутри строф возникли, вероятно, из-за большого объема сказки (в сравнении с другими стихотворениями, вошедшими в цикл). Первая «картинка», посвященная колибри, не вошла в миниатюру. Из второй Десятников взял и переработал только строку «Жук жужжит — жи-жи-жи-жи-жид!».

Чтобы усилить сюрреалистический характер повествования композитор расположил «картинки» в произвольном порядке. Начинается песня с «Осенней жалобы Кузнечика» («картинка» № 4), затем следуют «Разговор Жука с Божьей коровкой» (№ 3), «Смерть Жука» (№ 7), «Жук» (фрагмент «картинки» № 2), «Разговор Жука с Бабочкой» (№ 6) и «Зимняя жалоба Кузнечика» (№ 5). Хаотичный порядок «картинок» приводит к курьезам. Апофеозом абсурда становится экспозиция образа Жука, которую автор «запоздало» дает после его смерти<sup>205</sup>.

Необычный тип текстового первоисточника потребовал соответствующего музыкального и пластического воплощения. Десятников «картинки» облачает в жанр романтической рапсодии (характерные особенности «Жука» — импровизационное начало, сопоставление полярных музыкальных образов), обогатив ряд тем лексемами еврейской народной музыки. Ратманский ставит неоромантический хореографический ансамбль, разнообразив пластику элементами еврейского фольклорного танца.

Десятников сюжетные перипетии сказки уместает в рондообразную форму. Скрепляет ее тема солирующего фортепиано, выполняющая функцию рефрена (R), а разнородные диалоги участников действия автор передает с помощью контрастных вокально-инструментальных эпизодов. Плакатность текстовых и живописных зарисовок стимулировали воображение композитора. Поэтому образный, темповый, жанровый, тематический контраст между разделами песни порой выходит за рамки вокального цикла, приближаясь к театральному. Это

<sup>205</sup> См. Приложение 6 (Раздел 5.1).

качество, несомненно, способствовало сценической реализации опуса. Отообразим структуру миниатюры в Таблице 1:

Таблица 1

**Структура миниатюры «Жук» из цикла «Любовь и жизнь поэта»**

Разделы	Темповые и образные обозначения	Текст
R (рефрен, фортепиано <i>solo</i> )	<i>Allegretto innocente</i>	—
I раздел (эпизод)	<i>Irresoluto</i>	«Осенняя жалоба Кузнечика»
R (рефрен)	—	—
II раздел (эпизод)	—	«Разговор Жука с Божьей коровкой», «Смерть Жука»
R (рефрен)	<i>Allegretto innocente</i>	—
III раздел (эпизод)	<i>Rubato,</i> <i>Cantabile</i>	«Жук»
IV раздел (эпизод)	<i>Adagio triste</i>	«Разговор Жука с Бабочкой»
V раздел (эпизод)	<i>Allegro molto</i>	«Зимняя жалоба Кузнечика»
Кода		
Постлюдия (фортепиано <i>solo</i> )	<i>Allergo molto,</i> затем <i>Adagio subito</i>	—

Ратманский накладывает на музыкальное рондо *grand pas* с чередованием монологических и ансамблевых разделов. Пластическую драматургию номера он строит на противостоянии героя и окружающих его соперников. После экспозиции образа Жука (в музыке *solo* героя соответствуют два проведения рефрена и первый эпизод рондо) следует столкновение героя с соперниками (второй эпизод и третье проведение рефрена). Затем их поединок вступает в активную фазу (третий эпизод) и прерывается появлением Бабочки (четвертый эпизод). Совместная кода (пятый эпизод) служит развязкой действия: подкравшись со спины, евреи убивают Жука.

В музыке рефрена примечательны романтические истоки: жанр вальса, терцовые дублировки, иронично растянутая доминанта в каденции, дополненная

щемящим звучанием IV# ступени, напоминают о сентиментально-салонных темах начала XIX века. Пропуски сильной доли в басу, нехарактерные для вальса синкопы, мерцание натурального и гармонического *moll*, форшлаги придают теме налет призрачной невесомости. Еще одна особенность рефрена — его «бесшовность», подчеркнутая авторским указанием *senza accenti* («без акцентов») (Пример 32).

В неоромантической хореографии рефрена *arabesque* и *pirouette* имитируют полет Жука и стилистически корреспондируют с темой рояля. Вслед за Десятниковым Ратманский вносит в пластику долю иронии. Герой изъясняется жеманными движениями, в том числе *pas de chat* — элементом, присущим женскому танцу. Сценический юмор проявляется в противоречащих выворотным стопам полусогнутых коленях танцовщика (постановщик заимствует их из танца модерн) и в его внешнем облике (вместо традиционного колета персонаж полуобнажен: на нем лишь свободная красная рубашка и белые носки, подчеркивающие работу ног).

Пример 32. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Жук», рефрен

The image shows a piano score for the refrain of the piece 'The Fly' (Жук) by L. A. Desyatnikov. The score is written in 3/4 time and the key of D major. It consists of four systems of music. The first system includes the instruction 'mp senza accenti'. The second system has a fermata over the first measure. The third system has a fermata over the first measure. The fourth system has a fermata over the first measure and includes the instruction 'm. d.'.



В дальнейшем характеризую персонажа, Десятников и Ратманский также обращаются к изобразительности. В третьем эпизоде композитор вводит в вокальную партию тремоло, подражающее жужжанию крыльев жука (Пример 33). Хореограф прибегает к сценическому аксессуару: герой вооружается удочкой с фигуркой жука на леске и трясет ей, наступая на соперников.

Пример 33. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Жук», третий эпизод

Воробей-еврей, Канарейка-еврейка, Божья коровка-жидовка, Термит-семит и Грач-перхач не получают в спектакле персональной характеристики. Они выступают пантомимно-танцевальным квинтетом, образуя клан соперников. Национальность героев позволила авторам обыграть еврейские мотивы в музыке, пластике и сценографии «Жука». Десятников выделяет в тексте упоминания о евреях экспрессивными интонациями в мелодии (слово «жиды» в четвертом эпизоде сопровождается ход на уменьшенную септиму), маркирует их

повторами (строка «жук жужжит — жид» в третьем эпизоде звучит трижды). Также композитор использует характерные для еврейского песенного фольклора низкие ступени лада.

Ратманский национальность соперников подчеркивает элементами хоры, массового танца, сопровождающего в Израиле религиозные обряды и свадьбы. В коде ансамбля он использует его характерное *pas* — шаги-прыжки с высоким подъемом нижней части ног.

Исаев одевает героев в сакральные для еврейской культуры синие и желтые цвета<sup>206</sup> и дополняет их облик национальными аксессуарами — ермолками, очками, боа.

### ***Музыкально-хореографический контрапункт при воплощении слова.***

Примером музыкально-хореографического контрапункта при воплощении текста является «Пассакалия», где свершается главное событие спектакля — убийство поэта. Десятников неслучайно обрекает юношу на насильственную смерть, в то время как герои вокальных циклов XIX века совершали самоубийство. Безвременная кончина поэта отражает судьбы многих художников 1930-х годов, в том числе Хармса и Олейникова.

В «Пассакалии» Десятников использовал стихотворение Хармса «Вариации». По понятным причинам поэт не мог назвать опус в соответствии с содержанием, и в заглавии подчеркнул его структурный компонент. Текст написан в редкой для стихосложения вариационной форме. Принцип построения в ней сродни музыкальному: кочующие из строфы в строфу строки варьируются, сюжет обрастает новыми деталями, постепенно складываясь в целое<sup>207</sup>.

Композитора и хореографа не мог не заинтересовать подобный прием. Десятников структуру стихотворения проецирует на форму песни (вариации на *basso ostinato*), а текст облакает в жанр пассакалии, которая отсылает слушателя к эпохе барокко. Ратманский также придает пластике номера форму вариаций с последовательным присоединением элементов.

<sup>206</sup> Желтый цвет у иудеев символизирует мудрость и истинное знание, синий — небо и божественный дух.

<sup>207</sup> См. Приложение 6 (Раздел 5.2).

Однако в интерпретации текста пути художников расходятся. Стихотворение Хармса характеризует жанровый симбиоз трагедии и фарса. Расстрел Петрова в собственной квартире поэт подает в манере шаржа. Повествованию сопутствуют снижающие обстоятельства: распространенная, непримечательная фамилия героя, его внешний вид («Среди гостей в одной рубашке...»), реакция окружающих на убийство («Через Петрова с криком скачут...»). Амбивалентность содержания стиха определила музыкально-хореографическую драматургию «Пассакалии», в ее основе — контрапункт образов. Десятников, вступая в полемику с образным наклоном первоисточника, трактует его как подлинную трагедию. Ратманский, напротив, подчеркивает абсурдистское начало стихотворения.

Е. Я. Лианская приводит «Пассакалию» как ещё один пример постмодернистской эстетики. Постмодернизм, по ее словам, «снимает пресловутую бинарность мироздания — полярность высокого и низкого, жизни и смерти. Доведенные до условного абсурда, эти категории теряют свою явную оппозиционность»<sup>208</sup>.

Замысел композитора отражает уже выбор жанра, вынесенного в название песни. Пассакалия с ее скорбной семантикой здесь выступает как символ смерти. Тема вариаций, отмеченная низким регистром, хроматикой, скачками на диссонирующие интервалы, пунктирным ритмом, эмблемой креста, рисует атмосферу грядущей катастрофы (Пример 34).

Пример 34. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Пассакалия», тема



<sup>208</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 159.

Закономерным в контексте «Пассакалии» видится и девятикратное проведение темы у фортепиано (тема и восемь вариаций). Убийство безвинного поэта палачами Сталина в воображении композитора могло ассоциироваться с распятием Христа, который испустил дух в девятом часу<sup>209</sup>.

В контрапунктирующих голосах «Пассакалии» Десятников использует характерный для барочных вариаций на *basso ostinato* принцип диминуирования. В первых двух вариациях преобладают восьмые длительности, в третьей и четвертой — шестнадцатые, в пятой, шестой и седьмой — тридцать вторые. Рост напряжения композитор осуществляет за счет выхода сопровождающих мелодических линий из нижнего регистра в верхний и уплотнения фактуры (в шестой вариации количество голосов доходит до шести).

Одновременно с Десятниковым Ратманский излагает свою пластическую тему. Если композитор в «Пассакалии» гибко сочетает детализацию и обобщение, то Ратманский отдает предпочтение деталям. Он подробно отражает в хореографии события стихотворения, утрируя его сюрреалистические моменты. Почти отказываясь от танца, балетмейстер использует выразительные возможности ходьбы, акробатики и пантомимы. На сцене оживают дрожащий Петров «в одной рубашке». Гости, подкрадывающиеся к нему с ножом. Обстановка комнаты с камином, раскачивающимся железным градусником и часами. Ансамбль танцовщиков одновременно олицетворяет окружение героя и вместе с солистом изображает предметы, имитируя их движения. Буквальное воспроизведение слова, снимая трагизм происходящего, переводит его в сферу гротеска.

Вариационное развитие у Ратманского напрямую связано с содержанием стихотворения. Он многократно воссоздает в хореографии образы темы, дополняя их яркими нюансами. Нарастающую панику Петрова выражают акробатические кувырки через себя. Звук охотничьего рожка балетмейстер визуализирует оригинальной мизансценой: ансамбль образует пирамиду, а взобравшаяся на ее вершину танцовщица трубит в воображаемый горн.

---

<sup>209</sup> «а около девятого часа возопил Иисус громким голосом...» (Мф. 27:46). «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух» (Мф. 27:50).

Благодаря полемике поэтически-пластического и музыкального, в узловых местах «Пассакалии» контрапункт образов достигает апогея. Пример — реакция гостей на убийство поэта в конце восьмой вариации. Хармс, описывая поведение окружающих («Вокруг Петрова с криком скачут И в двери страшный гроб несут»), переводит повествование в фарс, смерть героя воспринимается читателем с долей условности. Ратманский делает то же самое: в последний путь Поэта гости провожают бодрыми прыжками. Десятников, напротив, акцентирует внимание на случившейся трагедии. В «Пассакалию» он вводит жанровый элемент траурного марша: пунктирный ритм и тремоло создают мрачный, необычайно реалистичный образ похоронной процессии (Пример 35).

Пример 35. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Пассакалия», окончание восьмой вариации

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "и в две - ри страш - ный гроб не -" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with ".суют. И," and the piano accompaniment, which includes a tremolo in the left hand and a rhythmic pattern in the right hand, both marked with *ff*. A rehearsal mark (s) is present at the beginning of each system.

Похожим образом интерпретируют происходящее композитор и хореограф лишь в финале «Пассакалии». Заключительное проведение темы приходится на кульминационную строку стихотворения: «И в гроб закупорив Петрова, Уходят с криками: "Готово!"». Эти страшные слова звучат вдвойне пронзительно благодаря выпуклому, натуралистическому музыкально-сценическому воплощению.

Кантиленную, лирическую в своей сути тему Десятников превращает в бездушный гимн смерти. Для достижения эффекта композитор прибегает к звукоизобразительности. Жесткие звуки-удары рояля *ff*, прерывающиеся зловещим молчанием (музыкально-риторическая фигура *tnesis*), символизируют гвозди, которые палачи вколачивают в гроб с телом убитого поэта (Пример 36). Пластическим аналогом гвоздей служит *grand battement jeté* выполняемый женским ансамблем в разных направлениях.

Пример 36. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Пассакалия», девятая вариация (партия фортепиано)

в гроб за-ку-по-рив Пет-ро-ва, у-хо-дят с кри-ка-ми: "Го-то-во!"

Сходным примером музыкально-хореографического контрапункта при воплощении слова служит «Муха» — воспоминание героя о покинувшей его возлюбленной. В ней Десятников и Ратманский по-разному претворяют стихотворение Олейникова. При наличии стилистической общности музыка и танец в миниатюре контрастны друг другу.

Десятников использует устоявшиеся лексемы музыки романтизма, не прибегая к звуковому гротеску. Иронию автора выдает лишь их наложение на абсурдистский текст (в результате взаимодействия музыки и слова возникает

эффект смеха сквозь слезы<sup>210</sup>). Элегический тон «Мухи» определяет волнообразная мелодия в духе Чайковского и певучее сопровождение: вырываясь из аккордовой фактуры, оно в процессе развития обрастает фигурациями и досказывает фразы голоса. Отличительными знаками эпохи в песне служат многочисленные задержания и эллипсисы (Пример 37).

Пример 37. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Муха», экспозиционный раздел

Adagio narrante

*mf*

Я му - ху бе - зум - но лю - бил!

*mp*

Дав - но э - то бы - ло, дру - зья, ко - гда е - ще мо - лод я

был, ко - гда е - ще мо - лод был я.

*dim. legatissimo*

Середину «Мухи», в которой лирику оттеняют изобразительные моменты (на словах «Кружилась она надо мной...» у рояля возникают трели), венчает экстагическая кульминация с секвентным подъемом и длительным спадом, затрагивающим начало репризы. Вторая, трагедийная кульминация, приходится на

<sup>210</sup> Наборщикова С. В. Алексей Ратманский вывалил старух // Известия. 2007. 13 ноября. № 207. С. 9.

фортепианную постлюдию, где мотивы темы обретают речитативно-декламационный облик.

Ратманский, напротив, хореографией подчеркивает абсурдность происходящего в «Мухе». Номер отсылает зрителя к неоромантической миниатюре Якобсона «Полет Тальони». Ассоциация с ней напрашивается из-за использования Ратманским оригинального пластического приема. «Муха», как и «Полет...», является ансамблем-поддержкой. Солист и четыре корифея (свита) в нем носят даму по сцене, имитируя ее полет<sup>211</sup>. Эта отсылка олицетворяет принцип преемственности в его практическом аспекте, который, как отмечает М. Ю. Гендова, «подразумевает композиционное заимствование уже найденных ранее смыслов, тем и форм их воплощения в иных балетных спектаклях»<sup>212</sup>.

Заимствованием одного хореографического приема балетмейстер не ограничивается. У Якобсона он перенимает идею и композицию миниатюры, отсылающих к традиционному романтическому *pas de deux*. Оно складывается из *entrée* поэта (ожидание возлюбленной), *entrée* Мухи с участием кавалеров и дам (появление возлюбленной), ансамбль героев с вкраплениями *solo* (лирическое объяснение) и кода (гибель).

Все заимствованные компоненты «Полета Тальони» хореограф подает в ироническом ключе. Поэтический сюжет он вслед за Олейниковым выворачивает «наизнанку» (еще одно проявление постмодернистской иронии). Юноша оборачивается сидящим невротиком, его недостижимая возлюбленная — Мухой. Трагическая развязка миниатюры тоже становится предметом насмешки автора. Если в «Полете...» от прикосновения Юноши гибнет тальониевская Сильфида, в «Мухе» смерть в облике физических недугов (свита Мухи) настигает героя.

Гротесковому переосмыслению Ратманский подвергает ключевые движения-символы романтического танца. В отличие от воздушного «Полета Тальони», «Муха» — номер исключительно партерный. Из женской партии хореограф изымает пуанты, лишая ее полетности. Невесомые поддержки партнеры

<sup>211</sup> Кузнецова Т. А. Алексей Ратманский упал в точку // Коммерсант. 2007. 8 октября. № 183. С. 21.

<sup>212</sup> Гендова М. Ю. Феномен духовности в исполнительском искусстве артистов балета второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2017. С. 16.

выполняют с видимым усилием и неспособная воспарить Муха каждый раз падает на землю. Взмахи рук-крыльев Сильфиды Ратманский заменяет суетливыми потираниями лапок Мухи, а ее лейтпозой делает *arabesque* с искривленными конечностями.

Исаев телесную природу Мухи акцентирует костюмами ее свиты. У Якобсона поднимающие даму кавалеры одеты в черные трико. Сливаясь с темным задником сцены, они незаметны и создают иллюзию полета героини. В «Мухе» одеяния свиты белые, из-за этого образ парящей без поддержки девы утрачивается.

**Трактовка финала.** Особое отношение к слову Десятников и Ратманский демонстрируют в финальной миниатюре «А я...». В ней композитор использовал стихотворение Хармса «Дни летят как ласточки...». Напомним, что в романтических вокальных циклах после смерти героя часто происходил выход в ирреальную сферу, где вечное брало верх над сиюминутным<sup>213</sup>. Десятников поступает так же: трагическую историю поэта венчает монолог о скоротечности жизни человека.

Значимое преобразование касается заглавия. Хармс называет стихотворение «Дни летят как ласточки...», Десятников — «А я...», заимствуя для него фрагмент строки «А я сижу в ермолочке». Благодаря этому финальная миниатюра и весь опус обретают автобиографический оттенок<sup>214</sup>. Афористичным заглавием композитор одновременно отождествляет себя с героем цикла и акцентирует свои еврейские корни.

Другое преобразование связано с расширением поэтической основы. Двухстрочную композицию стиха путем повторов автор растягивает до пяти строф (повторяет полностью текст стихотворения и затем еще раз варьировано дает

<sup>213</sup> «Колыбельная ручья» в «Прекрасной мельничихе» Шуберта, фортепианная постлюдия миниатюры «Вы злые, злые песни» в «Любви поэта» Шумана.

<sup>214</sup> А. А. Гордеева отмечает, что не только цикл, но и спектакль получился очень личным. В частности, партию поэта на премьере танцевал сам Ратманский, а его партнершей была супруга (Гордеева А. А. Трансформации поэзии // Время новостей. 2007. 8 октября. № 183. С. 9). К «личным» элементам спектакля можно отнести автоцитату хореографа в «Постоянстве веселья и грязи».

первую строфу)<sup>215</sup>. Изменения обусловлены техническими параметрами (текст из двух четверостиший слишком мал для песни) и художественным замыслом композитора. Е. Я. Лианская отмечает, что в «А я...» Десятников «попадает в пространство игры [ключевой категории постмодернизма — А. П.], устраивая своеобразный "театр для себя". <...> Здесь повторяемость отражает неизменность и "веселую относительность" бытия»<sup>216</sup>.

Десятников не механически повторяет текст, а пересматривает его, вступая в творческий диалог с Хармсом. Оба раза в песне он меняет порядок строф, выдвигая вперед четверостишие с яркими поэтическими метафорами («Дни летят как рюмочки», «Мы летим как звездочки»), а в последней строфе убирает сравнения («Дни летят...», «Часы стучат...»), обнажая смысл стихотворения.

Кроме того, композитор вводит в песню собственный текст. В конец второй и пятой строфы он вставляет несмысловый слоговой ряд «Ой, ой, ой, ой, ойё-йё-ой»<sup>217</sup>. Возможно, этой отсылкой к русскому фольклору, акцентированной форшлагами-глиссандо, Десятников обозначил свое национальное происхождение.

Пятистрофное стихотворение Хармса Десятников помещает в рамки песенной трехчастной формы. Примечательно, что поэтическое слово в «А...я» композитор трактует обобщенно. Одни и те же строфы он кладет на контрастные по характеру музыкальные части, «перегармонизуя» текст и высвечивая его разные оттенки. Ратманский визуализирует стихотворение трехчастным *ballabile* с участием солиста и «белого» септета. Хореограф тоже интерпретирует его обобщенно: основу номера составляет чистая танцевальная неоклассика.

Скрепляет музыкально-хореографическую миниатюру все то же *monotono*, Десятников указывает его в заглавной ремарке. Оstinатность, важнейший прием балета, в финале достигает своей кульминации. В музыке примечательна непрерывная фигурация фортепиано — символ течения времени. Вокальную

<sup>215</sup> См. Приложение 6 (Раздел 5.3).

<sup>216</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 163.

<sup>217</sup> Сочинение подобных рядов для Десятникова естественно, так как фонетику он считает музыкой (Десятников Л. А. Фонетика — это тоже музыка... [Интервью Е. О. Черновой] // Трибуна молодого журналиста. 2015. № 8 (151). С. 4).

партию песни Десятников выстраивает на двух повторяющихся мотивах (Пример 38). Образный контраст между частями формы — создает за счет смены динамики (*mp–ff*) и лада (яркое, красочное однотерцовое сопоставление *gis phrygian* и *G-dur*).

Пример 38. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «А я...», экспозиционная часть

**Allergo comodo, monotono**

*p*

*mp*

*ff*

*simile*

*ff*

*ff*

*ff*

В пластике *ostinato* воплощает ряд ключевых *pas*. В крайних разделах «А...я» это синхронные разнонаправленные выбросы ног танцовщиков и *relevé*, вторящий слоговому ряду «Ой, ой, ой, ой, ойё-йё-ой». В середине — корпусные поддержки, которые поочередно исполняют разбившиеся на пары ансамбль и солист.

Воплощают авторы и заложенные в поэтическом тексте еврейские мотивы. Десятников финальную миниатюру пишет в *gis phrygian* с его характерной

Шь ступенью. А на словах «Я сижу в ермолочке...», выявляющих национальную природу песни, понижает IV, VII и I ступени. Ратманский в неоклассический ансамбль вновь вводит элементы израильской хоры. Ее отличительная черта — круговое движение участников с выставленными вперед ладонями — присутствует в пластике «А я...». Исаев подчеркивает национальный уклон миниатюры цветами и аксессуарами костюма солиста. Танцовщик одет в синие брюки, желтую майку и ермолку.

Учитывая сказанное, сделаем некоторые *выводы*. Авторская интерпретация слова в балете основана на сочетании тождества и контрапункта. Она продиктована смысловой многозначностью стихотворений и разными задачами, с которыми художники подошли к воплощению текста. Десятников, воссоздавая модель романтического вокального цикла, маркировал трагические образы стихов, умеренно разбавив их иронией. Ратманский, задумав балет-фарс, положил в основу пластики сатирические образы и лишь в ключевых эпизодах вынес на сцену подлинную трагедию.

В результате сформировался эстетский диалог, характерный для приверженцев ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века. В нем хореограф свободен от буквального копирования музыкального ряда (при необходимости прибегая к этому), но непрерывно взаимодействует с партитурой композитора.

### **3.3. Интертекстуальность музыкального и хореографического рядов балета**

Смысловой двойственности текста и сюжета вторит интертекстуальность музыкального и хореографического рядов. Выпестованные романтизмом интонации вздоха, томления, безответного вопроса композитор сплетает с мелодическими, ладогармоническими, структурными особенностями еврейского фольклора и барочной музыки (при воплощении модели романтического вокального цикла примечателен выход автора за временные рамки XIX века.

Д. О. Трунов отмечает, что «у Десятникова особые отношения со временем — оно в его произведениях, как будто не имеет ни прошлого, ни будущего, а присутствует одновременно, здесь и сейчас»<sup>218</sup>. Композитор виртуозно «переводит уже существовавшее и отделившееся в новое, только еще нас ждущее»<sup>219</sup>). Ратманский микширует в балете элементы неоклассической (неоромантической) хореографии, анималистической пластики, еврейского народного танца, гимнастических упражнений современного обэриутам театрального объединения «Синяя блуза».

Родственные ладогармонические основы европейской романтической музыки и еврейского песенного фольклора Десятников выявляет в «Жуке» и «А...я». Ими служат низкие II, IV, VII, I ступени лада, которые выступают не только в роли альтераций, но и диктуют тонально-гармоническую драматургию песни (первый эпизод «Жука» венчает модуляция в тональность II<sup>б</sup> ступени). Помещенные в контекст модели австро-немецкого романтического вокального цикла, низкие ступени в обеих частях являются ярким колористическим приемом, свойственным западной гармонии XIX столетия. Подкрепляя их иудейским содержанием текста<sup>220</sup>, композитор одновременно подает низкие ступени как лексему еврейской народной музыкальной культуры (Пример 39).

Пример 39. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Жук», первый эпизод

<sup>218</sup> Трунов Д. О. Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 159.

<sup>219</sup> Степанова М. М. Переводные границы // Коммерсант Weekend. 2019. 27 сентября. № 32. С. 20.

<sup>220</sup> В «Жуке» оно раскрывает национальность соперников поэта, в «А я...» — национальность поэта и, возможно, Десятникова.



Вслед за композитором Ратманский обнаруживает родственные основы романтического балетного и еврейского народного танца. В «А...я» в качестве их общей детали он использует круг. Сочетая эту ключевую для романтической хореографии геометрическую фигуру с выворотными стопами, белыми трико и тюниками, пуантами исполнителей, Ратманский воссоздает модель *ballabile* балетного спектакля XIX века с участием массы и солиста. Однако, накладывая круговое движение ансамбля на еврейские мотивы в тексте и обогащая его выставленными вперед ладонями танцовщиков, хореограф одновременно подает круг в качестве лексемы израильской хоры.

В заключительном эпизоде «Жука» элемент хоры, возникающий в партиях Воробья-еврея и Грача-перхача, Ратманский вписывает в контекст балетного *grand pas*. Символ этого танца — шаги-прыжки с высоким подъемом нижней части ног — хореограф вплетает в комбинацию романтических *pas*, состоящую из корпусной поддержки партнерами Канарейки-еврейки и Божьей коровки-жидовки и *pas de chat* героинь. Сохраняя свой национальный облик, в пластической ткани части лексема хоры становится одним из виртуозных элементов, обязательных для коды *grand pas*.

Родственные свойства и компоненты музыки романтизма и барокко Десятников выявляет в «Пассакалии» и «Старухе». В теме «Пассакалии» таким свойством служит хроматика. Используя характерные для романтических песенных тем лексемы — полутоновое восхождение, скачок на уменьшенную кварту — композитор помещает их в контекст жанра пассакалии и заковывает в типичную для барочных тем восьмитактную структуру, содержащую ядро (1-2 тт.), секвентное развертывание (3-6 тт.) и каданс (7-8 тт.). В результате в каденции

возникает распространенная в барокко музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus*, а в середине темы — знаковая для эпохи эмблема креста (см. Пример 34).

В «Старухе» в качестве общего компонента стилевого комплекса Десятников подает фигурацию, символизирующую бег времени. Помещая этот ключевой атрибут романтической *Lied* в партию рояля, композитор использует характерный для барочных пьес принцип развертывания с гармоническим обходом ступеней тональности *b-moll*. Смены типов фигурации — арпеджио, пассажи, репетиции — маркируют ключевые точки старинной двухчастной формы. По сути «Старуха» являет собой барочную инструментальную прелюдию с контрапунктирующей мелодией тенора (Пример 40).

В «Старухе» Десятников вновь прибегает к постмодернистской иронии, подавая жанр прелюдии в некоем «искривлении». Его, по мнению Е. Я. Лианской, провоцирует «неожиданный рэгтайм в контексте барочного прелюдирования, отвлекающий от серьезной проблематики жизни и смерти»<sup>221</sup>. Это снижение, считает ученый, обусловлено поэтическим первоисточником, оканчивающимся приземленной строкой «И в землю лбом ложись и тлей»<sup>222</sup>.

Пример 40. Л. А. Десятников. «Любовь и жизнь поэта», «Старуха»

The image shows a musical score for a piece titled "Starukha" by L. A. Desyatnikov. The score is written for piano and voice. It is in the key of B-flat major and 3/4 time. The first system is a piano introduction marked "Ben ritmato" and "staccato sempre". The second system features a vocal line with lyrics "Го да" and a piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern to the introduction.

<sup>221</sup> Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 158.

<sup>222</sup> Там же.



Ратманский в «Пассакалии» обнаруживает общие свойства пантомимы и акробатической пластики. В хореографической теме вариаций он объединяет составляющие этого комплекса, используя их общую способность к изобразительности: обе призваны визуализировать поэтический текст. Жестикуляцией балетмейстер иллюстрирует события «Пассакалии» и детали обстановки, в которой они разворачиваются. Акробатическими кувырками и «пистолетиками» — реакцию героя на происходящее<sup>223</sup>.

По результатам анализа обозначим следующий **вывод**. Интертекстуальность в «Вываливающихся старухах» близка интертекстуальности «Русских сезонов», хотя и осуществляется на другом стилевом материале. Таким образом, можно говорить об особом типе этого явления у Десятникова и Ратманского. Авторы сплетают стилистически контрастные музыкальные и пластические лексемы, выявляя их родственные основы. Благодаря этому чужеродные, на первый взгляд, элементы не воспринимаются таковыми и существуют в альянсе.

Теперь сформулируем общие **выводы** к главе.

1) «Вываливающиеся старухи» Ратманского на музыку «Любви и жизни поэта» Десятникова олицетворяют редкий пример балетного воплощения вокального цикла. При этом спектакль входит в число многочисленных неоромантических спектаклей XX и XXI века, моду на которые заложил Фокин.

<sup>223</sup> Подробнее см. в разделе, посвященном интерпретации композитором и хореографом поэтической основы балета.

В данном случае моделью для хореографа послужил академический (позднеромантический) балет эпохи Петипа.

2) Ратманский преобразует хореографическую модель, подавая ее в миниатюре, сюрреалистически переосмысляет традиционные балетные *pas* и прибегает к интертекстуальности, обогащая хореографию элементами анималистической пластики, еврейского народного танца и гимнастики. Такое стилевое расширение модели отвечает эстетике ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века.

3) Музыкальная основа спектакля — образец трансформации модели романтического вокального цикла шумановского образца. Для реконструкции жанра Десятников обращается к приему стилизации, воссоздавая в цикле стандартные сюжетные ситуации и музыкальные лексемы романтизма. Преобразование модели осуществляется путем ее наложения на поэзию ОБЭРИУтов и за счет интертекстуальности — Десятников вплетает в партитуру различные знаки еврейского песенного фольклора и барочной музыки. Напомним, этот метод работы является ведущим в творчестве композитора.

4) Важным ориентиром для Десятникова и Ратманского служат стихотворения Хармса и Олейникова. Их смысловая амбивалентность лежит в основе драматургии балета, построенной на ключевых категориях стиля Десятникова — иронии и трагедии. При этом последняя преобладает: «и лирическое, и комическое в музыке воспринимаются как глубоко трагическое. Щемящая грусть, смешанная с иронией, некая абсолютность одиночества — так можно было бы определить основное эмоциональное состояние произведения», — отмечает И. Я. Родионова<sup>224</sup>.

5) Интерпретация слова в балете экспонирует авторский диалог, показательный для всего сотворчества Десятникова и Ратманского. Контраст музыкально-пластического тождества и контрапункта при воплощении текста возводит музыку и танец в ранг самостоятельных, комплементарных величин, делает действие объемным и динамичным.

---

<sup>224</sup> Родионова И. Я. Леонид Десятников: театр парадокса // Советская музыка. М., 1990. № 10. С. 15–18.

#### ГЛАВА 4. «Утраченные иллюзии» Десятникова и Ратманского — приношение романтическому балету<sup>225</sup>

«Утраченные иллюзии» — первый балет, созданный авторами в непосредственном сотрудничестве по заказу ГАБТа<sup>226</sup> (его премьера прошла в рамках XI фестиваля искусств «Черешневый лес»). С подачи композитора<sup>227</sup> опус в работе рассматривается как приношение художников балету XIX века.

Сочинение Десятникова – Ратманского являет собой полнометражный спектакль с использованием романтического состава оркестра, кордебалета, музыкально-пластических лейттем, образно-интонационных сфер, олицетворяющих мечту и действительность. Авторы используют знаковые для балета XIX века музыкально-хореографические формы, создают яркие портреты героев (главные персонажи получают индивидуальную тематическую, тембровую, жанровую характеристику). Действие насыщено аллюзиями и цитатами, отсылающими зрителя к наследию романтического балета. Художник Ж. Каплан в декорационно-костюмном оформлении спектакля воссоздает театральный быт 1830–1840-х годов.

Все музыкальные и сценические компоненты балета переосмыслены авторами, а за внешней фабулой «Утраченных иллюзий» скрывается глубинный

---

<sup>225</sup> В настоящей главе используются материалы и выводы научных исследований, которые автор работы провел и опубликовал единолично: *Попова А. Ю.* Традиции романтизма в балете Леонида Десятникова «Утраченные иллюзии» // Балет. 2018. № 1 (18). С. 34–36.

<sup>226</sup> Для Ратманского было важно было создать спектакль именно в соавторстве с Десятниковым: «Я хочу, чтобы Десятников, которого очень люблю, написал музыку для нового балета. Это главное» (*Ратманский А. О.* В дисциплине мы уступаем, а в талантах даем фору [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. 2008. 23 декабря. — № 235. С. 1).

<sup>227</sup> См. *Десятников Л. А.* Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

смысл. Вдохновленные эстетикой романтического балетного спектакля, Десятников и Ратманский создали балет о балете. Это обусловило метафоричность образов и действия. Чтобы выявить скрытый сюжет сочинения, рассмотрим его проявления в либретто, композиции и музыкально-сценической драматургии, портретных характеристиках и массовых сценах спектакля.

#### 4.1. Либретто балета и его главные персонажи

Отметим, что предпосылки к рождению метафорического сюжета были заложены в самом либретто балета<sup>228</sup>. В качестве составляющей внутреннего действия Десятников и Ратманский выбрали сценарий, созданный В. В. Дмитриевым для спектакля Б. В. Асафьева и Р. В. Захарова «Утраченные иллюзии» 1936 года по мотивам одноименного романа О. де Бальзака<sup>229</sup> в ЛГАТОБе имени С. М. Кирова<sup>230</sup>. Переосмысленная и приспособленная к нормам балетного жанра литературная основа спектакля<sup>231</sup> изобилует скрытыми идеями и

<sup>228</sup> Либретто представлено в Приложении 7.

<sup>229</sup> Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. М.: Правда, 1989. 624 с.

<sup>230</sup> Спектакль, несмотря на участие Е. А. Мравинского, Г. С. Улановой, Т. М. Вечесловой и К. М. Сергеева, зрительского успеха не имел и вскоре был снят с репертуара (Чернова Н. Ю. Балет 1930–40-х годов // Советский балетный театр 1917–1967 / ред. В. М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 126). Отметим, что Ратманский уже работал с балетными либретто 1930-х годов, возрождая в ГАБТе «Болт» и «Светлый ручей» Шостаковича. «Утраченные иллюзии» с новой музыкой — нетипичный «пациент» авторского «предприятия по реанимации, а, вернее, гальванизации усопших спектаклей» (Наборщикова С. В. «Болт», «Светлый ручей» — опыт реконструкции // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2 / ред. Р. Г. Косачева; сост. А. А. Алексеева, Э. А. Мирзоева. М.: Композитор, 2006. С. 23–24).

<sup>231</sup> В сборнике, изданном ЛГАТОБ имени С. М. Кирова к премьере «Утраченных иллюзий» (Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. 98 с.), опубликованы статьи авторов, рассказывающие о работе над спектаклем. Немалое место в текстах уделено анализу соотношения первоисточника и либретто. Высказываясь об этом, художники подчеркивали относительную связь произведения Бальзака и будущей постановки, понимая, что полноценное воплощение проблематики романа Бальзака средствами музыки, пантомимы и танца невозможно. Дмитриев отказывал в смысловом тождестве с первоосновой даже названию, утверждая, что оно определяет содержание балета, а не содержание романа (Дмитриев В. В. Автор о либретто спектакля // Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. С. 80). Сходной позиции придерживался Захаров, не стремившийся к копированию бальзаковских образов и персонажей. Стремление авторов избежать буквальной инсценировки романа акцентировано в опубликованном варианте либретто. Реплика гласит, что спектакль создан «по мотивам произведений Бальзака» (Советские балеты. Краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. Общая ред. С. В. Асюка. М.: Сов. композитор, 1984. С. 27). Подтверждение этому можно найти на страницах мемуаров Захарова. Вспоминая о постановке балета, хореограф пишет, что

историческими переключками. Авторы использовали их и развили в музыкальной партитуре и сценическом воплощении балета.

Главной особенностью либретто, определившей облик новых «Утраченных иллюзий», послужил перенос действия из литературно-театральной в балетную среду. Ее экспозиция являет собой самостоятельный (хотя и тесно связанный с развитием любовной интриги) пласт сюжета. Он воссоздает панораму французского балетного театра первой половины XIX века, позволяет ознакомиться с практикой репетиций, увидеть процесс создания музыки и танца, узнать секреты работы клакеров и закулисы.

Действие разворачивается в Париже 1830-х годов (в либретто вошли события II части романа, где сконцентрированы главные смысловые акценты истории нравственного падения литератора Л. Шардона). Однако Люсьен в спектакле из писателя превращается в композитора, а окружающие его дамы, драматические актрисы Корали и Флорина, становятся балеринами *Grand Opéra*<sup>232</sup>.

Частью метафорического высказывания выступает наличие исторических прототипов героев. Прототипом Корали, по словам Захарова, стала романтическая балерина М. Тальони, а образ Флорины был списан с ее соперницы Ф. Эльслер<sup>233</sup> (Рисунок 12). Для Корали Люсьен создает «Сильфиду», в которой в 1830-е годы блистала Тальони. Для Флорины — балет «В горах Богемии», завершающийся качучей, коронным танцем Эльслер<sup>234</sup>.

---

держал в поле зрения и другие труды писателя: «Шагреновая кожа», «Куртизанки», «Гобсек», «Отец Горио», «Дочь Евы» (Захаров Р. В. Сочинение танца. М.: Искусство, 1983. С. 222).

<sup>232</sup> Если для Десятникова и Ратманского новые амплу персонажей послужили элементом скрытого действия балета, Дмитриев, заставив героев сочинять музыку и танцевать, ориентировался на принципы построения советской хореодрамы. Ключевым выразительным средством постановки 1936 года была пантомима, помогающая зрителю понимать сюжет. Появление танца должно было оправдываться сценической ситуацией, что подтолкнуло либреттиста к созданию максимально благоприятных условий для мотивировки танцевального действия. На это свойство жанра обращает внимание Е. Я. Суриц (Суриц Е. Я. Драмбалет. Словарь балетных терминов и понятий // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: БРЭ, Согласие, 1997. С. 537).

<sup>233</sup> Захаров Р. В. Сочинение танца. М.: Искусство, 1989. С. 222.

<sup>234</sup> Спектакль с участием головорезов — отсылка к романтическому балету Ц. Пуни «Катарина, дочь разбойника», созданного для Эльслер (Галайда А. Г. Осколки ушедших миров // Российская газета. 2011. 26 апреля. № 89. С. 13).

Кроме антуража и исторических переключек, частью глубинного сюжета является внешний событийный ряд балета и его участники<sup>235</sup>. В статье, выпущенной к премьере спектакля, Дмитриев подчеркнул, что «Утраченные иллюзии» рассматриваются им как балет, «замыкающий жанр так называемого "романтического балета"»<sup>236</sup>. Действительно, либретто, в котором юноша мечется между двумя девушками, совершает неверный выбор и расплачивается за него, олицетворяет стандартный комплект ситуаций романтического балетного спектакля. Люсьен, Корали и Флорина, являясь героями-масками («марионетками»<sup>237</sup>), воплощают архетипы персонажей этого жанра: пассивного мечтателя, «идеальной» героини и ее «земной» соперницы<sup>238</sup>.

Композитору Люсьену, подобно многим героям балетов XIX века (Альберту, Джеймсу, Зигфриду<sup>239</sup>), свойственна душевная неустойчивость. Он скорее плывет по течению, чем управляет своей судьбой. Вначале спектакля юноша влюблен в Корали, затем, поддавшись соблазну, меняет ее на Флорину, а в финале, отчаявшись, не пытается вернуть возлюбленную.

Облик Корали, напротив, впитал в себя лучшие качества героинь романтического балета — красоту и чистоту души, верность, способность любить. Ее глубокое чувство, вдохновленное музыкой Люсьена, рождает значимую для понимания действия деталь. Темы любви и балетного искусства (первая движет внешний сюжет, вторая — внутренний) в спектакле неразрывно связаны. Корали

---

<sup>235</sup> Если в романе Бальзака судьбы героев разворачиваются на фоне широкой панорамы эпохи, то в брошюре к спектаклю 1936 года Дмитриев подчеркнул, что воплотить эту составляющую первоисточника средствами пантомимы невозможно (*Дмитриев В. В.* Автор о либретто спектакля // Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. С. 80). Невысказанное им «да и не нужно» спустя семьдесят пять лет озвучил Ратманский. «Социальное — не сфера балета, — убежден хореограф. — Сфера балета — движения души» (Цит. по: *Гордеева А. А., Ренанский Д. А.* «Утраченные иллюзии» в Большом // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2011. 27 апреля. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/22065> (дата обращения: 04.06.2021)).

<sup>236</sup> *Дмитриев В. В.* Автор о либретто спектакля // Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. С. 82).

<sup>237</sup> *Беляева Е. Г.* Ратманский разделался с иллюзиями // Сетевое издание Infox.ru. 2011. 29 апреля. URL: <http://www.infox.ru/afisha/theatre/2011/04/29/illusion.phtml> (дата обращения: 30.06.2021).

<sup>238</sup> Автор диссертации ориентировалась на типологию персонажей романтического балета, предложенную А. П. Груцыновой (*Груцынова А. П.* Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2012. С. 17).

<sup>239</sup> Главные персонажи «Жизели», «Сильфиды», «Лебединого озера».

— не только возлюбленная композитора, но и муза, первая исполнительница «Сильфиды».

Противоположностью Корали является Флорина (в романтических спектаклях образ соперницы был знаковым, поэтому Дмитриев ввел в либретто отсутствующий у Бальзака любовный треугольник Люсьен – Корали – Флорина). Герой по законам балетной матрицы оказывается в окружении полярных по характеру героинь. «В одной — поэзия надмирного. Земная огневая сила — в другой»<sup>240</sup>. Их взаимодействие воплощает ключевую для искусства XIX века идею столкновения мечты и действительности. Так, штампы сценария, которые М. Д. Сабина считает «жгучей проблемой музыкального театра»<sup>241</sup>, являются частью художественной концепции опуса.

Определенную условность образов героев определяет отождествление Люсьена, Корали и Флорины с их персонажами во вставных спектаклях. Оно было заложено Дмитриевым в советском сценарии и развито Десятниковым, Ратманским и Капланом в музыкально-хореографической и художественной драматургии балета. В либретто на взаимосвязь портретов Корали и Сильфиды, Люсьена и Юноши («Сильфида»), Флорины и Балерины («В горах Богемии»<sup>242</sup>) указывает идентичность их характеров и поведения. Бездуховная Флорина использует своих кавалеров в основном и вставном балетах. Стремление к недостижимому идеалу и его утрата объединяет эксцентричных Люсьена и Юношу. Образ недосыгаемой мечты — одухотворенных Корали и Сильфиду. Эта двуплановость также включается в общий метафорический строй сюжета.

Появление Корали на сцене в облике воздушной девы неслучайно. Идея сопоставления двух миров, реального и фантастического, была широко распространена в балетном искусстве XIX века. Обычно связующей нитью между

<sup>240</sup> Гайкович М. А., Звенигородская Н. Э. А были ли иллюзии?.. // Независимая газета. 2011. 28 апреля. № 88. С. 8.

<sup>241</sup> Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 17–18.

<sup>242</sup> Сам Десятников в партитуре называет Балерину Флориной (Десятников Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3-х действиях. СПб., 2011. С. 269). В советском либретто героиня обозначена и как Балерина, и как Флорина (см. Приложение 7).

земной и небесной сферами становилась героиня, которая либо изначально была волшебным существом (Сильфида, Ундина), либо превращалась в него (Жизель)<sup>243</sup>. Сделав танцовщицу отражением Сильфиды, Дмитриев интерпретировал устоявшуюся модель развития сюжета тоньше. Будучи человеком, Корали обладает душевными качествами, свойственными ирреальным героиням, соединяя в себе реальное и фантастическое.

Наличие «Сильфиды» в либретто «Утраченных иллюзий» одинаково важно для бытового и метафорического сюжетов спектакля. В этом знаковом для романтизма балете происходит столкновение мечты и действительности, приводящее к крушению надежд героев. На уровне внешнего действия трагедия персонажей «Сильфиды» выступает предзнаменованием печального финала любви Люсьена и Корали. На уровне внутреннего — экспозицией смысловой концепции романтического балета.

Десятников и Ратманский укрупнили ее, добавив в сценарий тексты французских стихотворений Ф. И. Тютчева *Nous avons pu tous deux, fatigués du voyage* и *Comme en aimant le coeur devient pusillanime* в оригинале и конгениальном, по признанию композитора, переводе М. П. Кудинова<sup>244</sup>. Одно звучит в вокально-оркестровой прелюдии к балету. Другое венчает II действие. Затем оба в зеркальном отражении возвращаются в финале спектакля. В драматургии «Утраченных иллюзий» стихотворения, повествующие о конфликте мечты и действительности, выполняют обобщающую функцию, придавая либретто бóльшую глубину.

Сохранив и использовав концептуально важные для них детали сценария, Десятников и Ратманский очистили его от прочих. Под сокращение попала часть эпизодических персонажей балета — писатель Лусто, редактор Фино, Король клаки (Балетмейстер<sup>245</sup>, Премьер, артисты и артистки балета, в виду их

<sup>243</sup> Груцынова А. П. Романтический балет. М.: НиЦ «Московская консерватория», 2009. С. 42.

<sup>244</sup> Десятников Л. А. Это сюжетный балет, но в нем есть все балетные жанры [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. 2011. 22 апреля. № 14. С. 17.

<sup>245</sup> Отметим его значимость для драматургии либретто. Начиная с рубежа XVIII–XIX веков, хореограф, а не композитор считался автором балетного спектакля (Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 16). Следовательно,

роли в скрытом сюжете спектакля, остались). Также из либретто были изъяты пантомимные сцены, утяжелявшие действие: приход Камюзо (покровителя Корали) в мансарду Люсьена во время объяснения влюбленных (II картина), праздничный ужин в честь успеха «Сильфиды» (IV картина), появление Камюзо в доме Корали после расставания героев (VI картина). В ходе работы отпал третий вставной балет «Парис и три богини». Десятников написал для него музыку в стиле Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо, но из-за чрезмерной длины I акта в окончательный вариант партитуры она не вошла<sup>246</sup>.

Учитывая сказанное, отметим промежуточные **выводы**. Авторский выбор сюжета в «Утраченных иллюзиях» обусловлен двуплановостью и метафоричностью либретто. Оно было создано для хореодрамы Асафьева, но содержит яркие отсылки к романтическому балету (стандартный набор ситуаций, типология персонажей, их исторические прототипы). Оба стиливых вектора окажутся важными для музыкально-сценической драматургии спектакля Десятникова и Ратманского.

Авторская редакция сценария раскрывает значимые черты стиля композитора и хореографа — их пристрастие к компактности нарративной фабулы (в виде сокращения числа событий и героев), к концептуальным микстам и эстетским обобщениям (в виде добавления в либретто стихотворений Тютчева).

## 4.2. Композиция и музыкально-сценическая драматургия балета

Важнейшим звеном метафорического сюжета «Утраченных иллюзий» выступают композиция и музыкально-хореографическая драматургия спектакля. Они заключают в себе палитру выразительных средств и художественно-эстетических идей романтического балета. Композиционной моделью «Утраченных иллюзий» послужила его поздняя жанровая разновидность — в качестве образцов можно назвать балеты Делиба и Чайковского.

---

Балетмейстер *Grand Opéra* — один из ключевых героев метафорического действия.

<sup>246</sup> Там же.

**Композиция и структура.** Полнометражный спектакль складывается из десяти картин (картина в «Утраченных иллюзиях» — главная единица музыкально-пластической композиции). В I и II актах содержится по три картины<sup>247</sup>, в III акте — четыре. Большинство картин (с IV по XVIII и X) выстроены Десятниковым как сквозное музыкальное полотно. В остальных картинах присутствуют традиционные балетные номера, сольные и ансамблевые (*adagio*, вариации героев), массовые (Экзерсисы артистов балета, «Полет сильфид»). Но непрерывное музыкальное развитие сохраняется, так как они не отделены друг от друга цезурами, вырастают из предыдущего материала и почти всегда не имеют заключительного каданса, плавно перетекая в следующий эпизод.

Ратманский переносит этот метод организации тематизма на сцену. Внутри картин господствует бесцезурное хореографическое развертывание. Во II сцене I картины оно рождается из чередования упражнений артистов балета, пластических реплик балетоманов и лирических *solo* Люсьена. В IV картине — из последовательных выходов Корали, Люсьена, Камюзо и их пантомимно-танцевальных диалогов. В V картине сквозному течению хореографии способствует атмосфера бала, где танцы и пантомима героев сменяют друг друга. Подробная структура балета представлена в Таблице 2:

Таблица 2

### Структура балетного спектакля «Утраченные иллюзии»

ДЕЙСТВИЕ	КАРТИНА	СЦЕНА	НОМЕР
I	—	—	Прелюдия
	I	I Площадь перед театром <i>Grand Opéra</i>	Сквозное развитие (Люсьен с друзьями, прогуливающиеся пары, артисты балета и администрация театра)

<sup>247</sup> I картина разделена на две сцены.

		II Артистическое фойе <i>Grand Opéra</i>	Экзерсис 1 (ансамбль артисток балета) Экзерсис 2 (Премьер и ансамбль артисток балета) Экзерсис 3 (Корали, Флорина, Премьер и ансамбль) Интермедия «Аплодисменты» (Камюзо, Герцог, Директор и Балетмейстер театра) Вариация Люсьена Сквозное завершение (все участники сцены)
	II Мансарда Люсьена		Перемена декораций Мансарда (сквозное развитие. Люсьен) Вариация Люсьена <i>Adagio</i> Корали и Люсьена
	III «Сильфида»		Перед спектаклем (сквозное развитие. Группа балетоманов и сильфид) «Полет сильфид» Вариация Юноши <i>Adagio</i> Сильфиды и Юноши Сквозная кода (Сильфида, Юноша, Флорина и ансамбль дев)
II	IV У Корали		Сквозное развитие (Корали, Люсьен, Камюзо, Береника)
	V Дом Герцога		У Герцога (сквозное развитие. Люсьен, Камюзо, Герцог, Флорина и гости бала) Игра в карты (сквозное развитие)
	VI У Корали		Сквозное развитие (Корали, Люсьен, Флорина, Герцог и квартет друзей Люсьена)
III	VII Артистическое фойе <i>Grand Opéra</i>		Сквозное развитие (Люсьен, Флорина, Герцог, Балетмейстер)

	VIII «В горах Богемии»		Перед спектаклем (сквозное развитие. Группа балетоманов) Спектакль (сквозное развитие. Флорина и разбойники) После спектакля (сквозное развитие. Люсьен с друзьями, Флорина, Герцог, Камюзо, Директор и Балетмейстер театра)
	IX На берегу Сены		Вариация Люсьена Сквозное завершение (Люсьен и сильфиды)
	X У Корали		Сквозное развитие (Корали, Камюзо, Береника)
	—		Постлюдия (Люсьен)

**Система музыкальных и пластических лейттем.** Ключевой составляющей метафорического сюжета балета служит система тематических связей. Ряд номеров в опусе выполняет функцию крупных лейттем, обнажая тождество героев «Утраченных иллюзий» и их персонажей во вставных спектаклях. Музыкально-хореографический материал второй вариации Люсьена (II картина) становится основой вариации Юноши в «Сильфиде» (III картина), а затем, вновь характеризую Люсьена, возвращается в IX картине. Тема *adagio* Сильфиды и Юноши возникает в сцене бала (V картина), когда Флорина предстает перед Люсьеном в образе воздушной девы, а в VI картине — выражает отчаяние Корали.

К названным лейттемам примыкает качуча<sup>248</sup> Флорины. Она является главной развернутой характеристикой героини в VII картине. В спектакле «В горах Богемии» (VIII картина) качуча живописует уже сценический персонаж балерины. В финале картины ее музыкальные и пластические мотивы проникают в сцену объяснения Флорины и Люсьена.

<sup>248</sup> Качуча (исп. *cachucha* — лодочка) — испанский народный танец, близкий к болеро, с дробным пристукиванием каблуками и сопровождаемый шелканьем кастаньет.

Краткие сквозные характеристики героев также участвуют в формировании внутреннего действия. В них обозначены образные сферы, олицетворяющие ключевую идею романтического балетного спектакля — противопоставление мечты (лейттемы Люсьена и Корали) и действительности (лейттемы Флорины). Люсьена в музыке балета характеризует тема утраченных иллюзий. Корали — тема восхищения творчеством Люсьена и тема любви. Флорину — тема обольщения Люсьена.

Ратманский очерчивает сферы мечты и реальности двумя танцевальными стилями. Первый, воздушный, характерен для партий Люсьена и Корали. Второй, партерный, сопряжен с партией Флорины. В роли кратких хореографических лейтмотивов героев выступают *pas* и позы, являющиеся символами романтического танца 1830–1840-х годов. В партии Корали лейтпозой служит *arabesque*. Полетность этого элемента выражает стремление героини воспарить над землей, подчеркивает ее утонченную натуру. Пластический облик Люсьена составляет комплекс воздушных прыжков (его функциональное назначение в балете совпадает с *arabesque*). Лейтдвижения Флорины — *pas de bourrée* и вращения на пуантах — отражают ее приземленность.

Дань жанру позднего романтического балета — метод образной трансформации тематизма. Примером тому служит материал второй вариации Люсьена. Ее путь развития пролегает от драматического тона к трагическому. В музыке преобразование материала достигается путем обогащения оркестровки (от солирующего рояля до *tutti*), фактуры и агогики (финальное проведение темы включает тремоло, захватывающее всю партитуру, и аккорды *sf*). В пластике — путем расширения амплитуды движения. Следуя за психологическим состоянием Люсьена, прыжковые *pas* в вариации эволюционируют от невысоких *brisé* и *entrechat* во II картине до *grand jeté* в сцене раскаяния.

К избранной модели визуально отсылает цветовое решение костюмов героев, найденное Капланом. За главными персонажами спектакля закреплены свои цвета, наделенные символическим значением. Лейтцветами Люсьена в спектакле становятся разнообразные оттенки белого и голубого. В балетном

искусстве XIX века они ассоциировались с образом романтического героя, подчеркивали его возвышенную натуру и идеальные линии тела. Лейтцвета Корали — розовый и белый (последний в романтических балетах отличал одеяния ирреальных героинь). Они отражают внутреннюю чистоту, тонкую и ранимую душу танцовщицы. Флорину художник одевает в оранжевые и ядовито-малиновые тона (в спектаклях XIX столетия соперница часто контрастировала главной героине ярким цветом костюма<sup>249</sup>).

**Жанровая драматургия.** Значимая роль в формировании внутреннего облика спектакля отведена его жанровой драматургии. Символическими героями действия выступают танцы, являющиеся неотъемлемой частью романтического балета<sup>250</sup>. В одних эпизодах «Утраченных иллюзий» они выполняют лейтфункцию, скрепляя музыкально-хореографическое полотно. Сцену бала объединяет вальс, сцены объяснения Люсьена и Флорины и спектакля «В горах Богемии» — качуча, сцены обольщения — галоп.

В других эпизодах наличие дансанных жанров обусловлено балетной практикой 1830–1840-х годов. В I картине танцы проникают в упражнения артистов *Grand Opéra*: одно из них Десятников и Ратманский представляют в виде мазурки. В спектакле «В горах Богемии» авторы по традиции отмечают выход героини сольным танцем, поручая Флорине болеро. Дансанные жанры делают музыкально-хореографическую ткань опуса разнообразной. Десятников обогащает ее ритмическими, фактурно-тембровыми деталями, свойственными тому или иному танцу. Ратманский — элементами характерной пластики.

Иную роль в спектакле играют инструментальные, но не танцевальные жанры XIX века, которые авторы синтезируют с музыкально-хореографическими формами романтического балета, расширяя их выразительные возможности и выводя действие за рамки выбранной модели. Инструментальные жанры композитор и балетмейстер подают в качестве опознавательных знаков эпохи и

---

<sup>249</sup> Об этом, ссылаясь на В. М. Красовскую, пишет А. П. Груцынова (*Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет. Становление музыкально-театральной стилистики: дис. ... канд. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. С. 207.*

<sup>250</sup> Авторы используют их в массовых эпизодах спектакля, исключение — качуча Флорины.

используют для сольной характеристики персонажей. Первая вариация Люсьена являет собой ноктюрн, экспонирующий лирический облик героя и зарождение его чувств к Корали. Вторая импровизационным складом близка романтической прелюдии, олицетворяя страстную натуру юноши. В отличие от танцев, хореография вариаций лишена характерных элементов, в них господствует чистая неоклассика.

Вокальная декламация на стихи Тютчева «делает происходящее на сцене более многомерным»<sup>251</sup>. Она раскрывает главную идею романтического балета (конфликт мечты и действительности) и противостоит остальной музыке спектакля. «В "Утраченных иллюзиях" много материала, который можно охарактеризовать как фривольный. Галопы, всякие там мазурки. <...> То есть, там присутствуют жанровые рудименты, без которых балет не может обойтись. И мне показалось нужным противопоставить этому совершенно другой полюс»<sup>252</sup>, — признался композитор. Хореограф использует певческие номера балета в качестве пластических обобщений. После предательства Люсьена квартет его друзей, поставленный хореографом на музыку романса *Comme en aimant le coeur devient pusillanime*, отражает разочарование Корали. В финале романс *Nous avons pu tous deux, fatigués du voyage* сопровождает пантомимный монолог Люсьена, в котором герой прощается со своими иллюзиями.

### ***Драматургия оркестровых тембров и ее воздействие на хореографию.***

Частью метафорического сюжета служит оркестровая драматургия опуса и ее влияние на хореографию. Десятников в «Утраченных иллюзиях» обращается к традициям романтического балетного оркестра, используя тройной состав с видовыми инструментами, арфой, фортепиано, расширенной группой ударных (отдельно выделим краску женского голоса<sup>253</sup>). Ратманский — к обязательному для

<sup>251</sup> Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>252</sup> Десятников Л. А. Это сюжетный балет, но в нем есть все балетные жанры [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. 2011. 22 апреля. № 14. С. 17.

<sup>253</sup> Композиторы-романтики редко включали голос в балетные партитуры, но подобные примеры существуют. Так, в спектакле «Гризельда или Пять чувств» А. Адана героиня танцевала под пение, раздававшееся из-за кулис (Худеков С. Н. История танцев. В 4-х частях. Ч. 3. Пг.: Типография "Петроградской газеты", 1915. С. 250–251). Десятникову голос в «Утраченных иллюзиях» понадобился

балетных спектаклей 1830–1840-х годов масштабному кордебалету<sup>254</sup>. Однако эти составляющие жанра авторы переосмыслиют. Оркестровое *tutti*, важнейшее выразительное средство романтического балета, в «Иллюзиях» звучит нечасто. Оно венчает крупные массовые сцены бала, спектакля «В горах Богемии», сбора артистической богемы перед театром *Grand Opéra*. В других случаях композитор трактует симфонический оркестр как камерный, выстраивая музыкальную ткань опуса на виртуозном чередовании солирующих тембров и групп инструментов.

Символическими персонажами действия можно считать лейттембры, используемые Десятниковым как средство индивидуализации героев. «Оркестровка "Утраченных иллюзий", — признается композитор, — до известной степени построена на клише. Тембры, которыми я наделил действующих лиц, делают марионеток узнаваемыми»<sup>255</sup>. За главными персонажами балета закреплен свой тембр или группа инструментов, отражающие их характер. Люсьена (Десятников называет его «прото-Шопена»<sup>256</sup>) в спектакле сопровождает фортепиано, Корали характеризуют скрипка и струнная группа оркестра, Флорину — труба и медные духовые тембры<sup>257</sup>.

Развернутые оркестровые *solo* служат символами ключевых балетных форм и участвуют в их синтезе с инструментальными жанрами. Скрипка в дуэте Юноши и Сильфиды солирует на правах неотъемлемого атрибута романтического *adagio*. Рояль вкупе с другими выразительными средствами придает выходной вариации Люсьена облик ноктюрна.

Принципы работы композитора с оркестровыми тембрами Ратманский применяет в работе с кордебалетом. Редкие пластические *tutti* в «Утраченных иллюзиях» возникают там же, где музыкальные: в финале I картины, когда площадь

---

для декламации поэтического текста.

<sup>254</sup> В балете занято шестьдесят восемь музыкантов и сорок восемь танцовщиков (Кузнецова Т. А. Вечный сюжет // Коммерсант. 2011. 22 апреля. № 14. С. 10).

<sup>255</sup> Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> Прием персонификации тембров мы встречали ранее в ретроспективных балетах Фокина, а затем в балетных спектаклях Десятникова – Ратманского.

перед театром *Grand Opéra* заполняет народ. В V картине, когда вальс захватывает всех участников бала. В коде спектакля «В горах Богемии», когда Флорина пляшет с разбойниками. В основном же масштабный романтический кордебалет хореограф разбивает на ансамбли. В I картине это двенадцать танцовщиц балета, репетирующих в театральном фойе; в III — октет зрителей, пришедших на «Сильфиду» и двенадцать воздушных дев, разделенных Ратманским на тройки; в VI — квартет друзей Люсьена в доме Корали.

Балетмейстер эффективно использует выразительно-функциональные возможности оркестра в пластике. В I сцене балета мощное оркестровое нарастание (от флейты и скрипок до *tutti*) Ратманский визуализирует насыщением сценического пространства героями. С увеличением количества тембров утреннюю площадь перед *Grand Opéra* заполняют художники и композиторы (среди них Люсьен с друзьями), артисты и руководство театра. Во II сцене дуэт солирующих скрипок хореограф трактует как скрипичный репетитор. Под него танцовщики выполняют экзерсисы.

**Драматургия сценографии и света.** Сценография опуса также является частью метафорического действия. Каплан воссоздал в декорациях постановки образ иллюзорного Парижа, центра романтического балетного искусства. Между актами спектакля на авансцене сквозь сумеречный туман проглядывают крыши Монмартра, река Сена и перекинутый через нее *Pont des Arts* (Мост Искусств). Рисуя атмосферу исчезнувшего прошлого, художник использует матовые оттенки: город смотрит на зрителя «со старой открытки или выцветшей фотографии»<sup>258</sup>. Плывущие вдаль облака, еще один визуальный лейтмотив «Утраченных иллюзий», служат аналогом хрупкой ускользающей мечты<sup>259</sup>.

Условность и ирреальность происходящего подчеркивает световая партитура спектакля. Ее автор В. Милле отказался от яркого освещения, что подарило ему иные выразительные возможности. В почете у художника оказывается контровой свет — вместе с танцовщиками на сцене мелькают их тени.

<sup>258</sup> Крылова М. И. Интриги за кулисами // Новые известия. 2011. 26 апреля. № 71. С. 4.

<sup>259</sup> Они возникают на занавесе и стенах декораций.

В массовых эпизодах однонаправленным лучам прожекторов Милле предпочитает «рассеянное» освещение, а лирические откровения героев свершаются в интимном полумраке.

По итогам раздела определим следующий *вывод*. Композиция и драматургия — ключевые компоненты скрытого сюжета «Утраченных иллюзий». Именно они делают спектакль идейно цельным и ставят его в ряд самых многомерных ретроспективных балетов XX – начала XXI века. Традиционные для романтического балета формы и способы развития тематизма авторы представляют в виде ярких метафор и формируют из них элитарное действие, которое можно назвать балетом о балете.

### 4.3. Музыкально-сценические портреты героев балета

Звеном внутреннего сюжета служат музыкально-сценические портреты главных героев спектакля: Люсьен, Корали и Флорина являются персонажами-масками романтического балета. Условность их образов авторы маркируют путем ассоциативного высказывания, отождествляя композитора и танцовщиц с действующими лицами вставных спектаклей — Юношей, воздушной девой, Флориной. Героев «Утраченных иллюзий», «Сильфиды» и «В горах Богемии» связывают музыкально-хореографические лейттемы. Они, возникая в узловых эпизодах действия, составляют основу сольных характеристик персонажей. Художник объединяет героев лейтцветами их костюмов. Люсьен и Юноша появляются на сцене в голубых одеяниях, Флорина и ее персонаж — в оранжевых<sup>260</sup>, в туалетах Корали и Сильфиды присутствует белый цвет.

*Люсьен (Юноша)*. Люсьена и Юношу связывает музыкально-пластический материал второй вариации композитора. По сюжету Люсьен во II картине сочиняет ее для героя «Сильфиды». Но одновременно вариация раскрывает эмоции самого Люсьена, отражая его муки творчества, ревность и смятение от нахлынувшей влюбленности в Корали. Затем, дважды возвращаясь в «Сильфиде»

---

<sup>260</sup> Образ героини дополняет ярко-рыжий парик.

(III картина) — в мужской вариации и в момент смерти девы — лейттема выражает отчаяние Юноши. Однако ее появление в эпизоде «На берегу Сены» (IX картина) связано уже с отчаянием Люсьена, осознавшего последствия своего предательства. Тождество душевного состояния Люсьена и персонажа его балета Десятников при возвращении темы маркирует ремарками «отчаяние Юноши»<sup>261</sup> в «Сильфиде» и «Люсьен в отчаянии»<sup>262</sup> «На берегу Сены».

Вариации Люсьена и Юноши в партитуре балета — крупные фортепианные *solo* с оркестром. Нетривиальные для вариации 1830–1840-х годов тембр и жанровый облик (прелюдия) скрепляют образы героев и выводят действие за рамки модели романтического балета к традициям романтической музыки в целом. Подтверждая мысль Десятникова о том, что Люсьен — «прото» (то есть «прообраз») Шопена, в *solo* прослушивается аллюзия на стилистику трагедийно-драматических опусов композитора. *Moll*, стремительный темп, динамика *f*, патетические возгласы и пассажи в мелодии, бурная фигурация сопровождения вызывают в памяти образы вихревых прелюдий, «Революционного» этюда, финалов Первой и Четвертой баллад. Бурлящий звуковой поток прорезают остигатные звуки-удары, напоминающие роковую поступь судьбы (Пример 41, тт. 9–10). От Шопена Десятников воспринял и принцип секвентного развертывания. Уже экспозиция темы, построенная по типу большого предложения, содержит секвенцию.

Укажем на яркую стилевую ассоциацию темы с нервными, эмоционально-возбужденными темами Шумана. Порывистый тон роднит ее с миниатюрами «Крейслерианы» (№№ 1, 3, 7), «Фантастических пьес» («Порыв», «Ночью»), «Симфонических этюдов» (№№ 5, 9). В вариации Люсьена такая параллель возникла неслучайно: героя отличает экзальтированность, присущая Шуману и его персонажам. Об этом сходстве упоминал сам Десятников, сравнивая Люсьена с Флорестаном<sup>263</sup>.

<sup>261</sup> Десятников Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3-х действиях. СПб., 2011. С. 126.

<sup>262</sup> Там же. С. 317.

<sup>263</sup> Наборщикова С. В. Бальзак и мечты // Известия. 2011. 26 апреля. № 73. С. 9.

Однако романтический облик темы композитор размывает при помощи метроритма. Уже в начале метрическую регулярность нарушают переменный размер, залиговки и репетиции в мелодии, возникающие на слабых долях такта (Пример 41). Таким образом, в вариации наблюдается стилиевой комплекс: «приметы» сочинений Шумана и Шопена Десятников сплетает со стилистикой отечественной музыки начала XX века<sup>264</sup>. Общим компонентом микста выступает свободное «парение» мелодии. Знакомого по опусам XIX столетия эффекта автор достигает, используя приемы из арсенала Стравинского и Прокофьева.

Пример 41. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, II картина, вторая вариация Люсьена

<sup>264</sup> Тема «звучит так, словно Шопен фильтруется через Прокофьева» (Macaulay A. A Young Composer in a Swirl of Life, Love and, Finally, Disillusionment // The New York Times. 2014. 4 March. URL: <https://www.nytimes.com/2014/03/05/arts/dance/alexei-ratmanskys-lost-illusions-is-shown-as-a-broadcast.html> (дата обращения: 15.08.2022).

Ратманский рисует облик Люсьена средствами романтической хореографии, используя закрепленный за героем комплекс прыжков, поз и вращений. Лексемы пластики 1830–1840-х годов балетмейстер преобразует за счет повышенной интенсивности (увеличения количества движений в единицу времени) и импульсивности танца, иллюстрируя музыкальную партитуру. Открывающий *solo arabesque* героя — воспоминание о Корали — сменяет *pirouette* отражающий фигурацию фортепиано. *Brisé* имитирует *ostinato*.

От исключительно дансанных вариаций XIX века *solo* отличает синтез танца и пантомимы (он был свойственен пластике раннего Фокина, следовательно Ратманский формирует сходный стилевой комплекс, чьим общим компонентом выступают сами лексемы Романтической хореографии). Между прыжками и вращениями герой нервно размахивает руками (Рисунок 13), топает ногой, падает на пол, осознавая свое бессилие. Венчает вариацию характерный жест: Люсьен возводит два пальца к небу, клянясь в любви Корали.

Развитие *solo* происходит за счет характерной для романтического балета динамизации тематизма, Десятников осуществляет ее путем обогащения оркестровки и агогики. Во втором предложении (вариация написана в форме большого периода) начальный элемент-возглас драматизируется за счет звучания скрипок в высоком регистре. Композитор «включает» их на *ff*, резко убирает динамику и вновь усиливает ее. Второй элемент темы (вихревой пассаж-импровизация) динамизируется посредством тембров деревянных духовых и ксилофона, акцентов над каждым звуком. Третий элемент (остинатные звуки-удары) — за счет подключения литавр и тромбонов, использовавшихся композиторами-романтиками для воплощения рока (Пример 42).

Пример 42. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, II картина, вариация Люсьена

Ратманский для каждого элемента подбирает свой комплекс *pas* из арсенала движений Люсьена. *Jeté entrelacé* и вытянутая вперед рука визуализируют возгласы. Пробежка и *pirouette* — пассажи. *Double brisé* сопровождает *ostinato*.

Обновление инструментовки и хореографии придает вариации фатальный оттенок (образная трансформация темы — еще один поклон авторов романтическому балету). В музыкально-пластической драматургии спектакля это важный момент: далее характер темы будет модулировать из драматического в трагедийный.

Присвоить вариации статус лейттемы позволяет ее постепенное формирование. В начале II картины, когда Люсьен бредет в свою мансарду, в оркестре рождается кварто-секундовая ячейка — интонационная основа пассажей будущего *solo*. Прозрачные инструментовка и фактура придают элементу фантастический облик. Окрашенный матовым тембром кларнета, он звучит *pp* на фоне *ostinato* флейт, скрипок и челесты (Пример 43).

Пример 43. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, II картина, начало

Люсьен бредет в свою мансарду.  
♩=152

Похожие интонации возникают в сцене в мансарде, когда Люсьен импровизирует за фортепиано. Десятников образно сближает кварто-секундовый мотив с будущей вариацией (прим. ремарка *furioso*), эпизод так же близок ей стилистически. «Реплики» рояля, отражающие душевное волнение героя, напоминают о темах Петрушки из II картины балета Стравинского<sup>265</sup> (Пример 44).

Ратманский параллельно находит выразительные средства для последующего *solo* Люсьена. Уже в начале картины появляются взмахи рук героя, напоминающие о «ревнивых взметываниях»<sup>266</sup> Петрушки, зарождаются танцевальные *pas* вариации — *brisé* и *pirouette*.

Пример 44. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, II картина, Люсьен импровизирует за фортепиано

Люсьен сочиняет за фортепиано.  
Lo stesso tempo  
*furioso*

<sup>265</sup> Галайда А. Г., Поспелов П. Г. Игра в иллюзии // Ведомости. 2011. 26 апреля. № 74. С. 6.

<sup>266</sup> Асафьев Б. В. Игорь Стравинский и его балеты // О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Дмитриева. Л.: Музыка, 1974. С. 66.



Ратманский в свою очередь прибегает к параллельной драматургии: музыка и движение в коде «Сильфиды» рожают яркий контрапункт образов. Гибель девы хореограф ставит до появления мотива отчаяния в оркестре, а сам мотив совпадает с поклонами Люсьена и Корали после спектакля (с характером музыки корреспондируют лишь гневные пантомимные жесты Флорины). Контраст слышимого и видимого делает кульминацию I акта выпуклой и драматургически важной. Триумф влюбленных становится для них началом конца.

Итогом музыкально-хореографического развития темы становится ее появление в эпизоде «На берегу Сены». Здесь она выражает уже отчаяние Люсьена. В композиции «Утраченных иллюзий» эпизод выполняет функцию еще одной вариации героя (хотя Десятников в партитуре не дает такого обозначения) и становится последней крупной характеристикой композитора.

Проведение темы отчаяния здесь носит обобщающий характер. Десятников объединяет ее фактурные и тембровые варианты. Первое предложение, звучащее у рояля на фоне напряженного тремоло струнных, продолжает линию вариации Юноши. Если там тремолирующий фон был только в партии скрипок, здесь он захватывает всю струнную группу оркестра, появляясь в разных ритмических комбинациях — триолями и синкопами у скрипок и альтов, шестнадцатыми у виолончелей и контрабасов. Тремоло в эпизоде одновременно изображает бурное течение Сены и отражает смятение Люсьена.

Суммирование вариантов темы осуществляется и за счет объединения тембров. К деревянным духовым и ксилофону, солировавшим во второй вариации Люсьена, Десятников присоединяет трубу, исполнявшую заглавный мотив темы в «Сильфиде». Оттуда же в вариацию перешли роковые аккорды с выделением меди и большого барабана (Пример 46).

Пример 46. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие,  
IX картина, «На берегу Сены»

63 63

—63 Лисья в отчаянье

1.

Cl. (B) *ff dim.* *p*

Cl. (A) 2. *ff dim.* *p* *muta in B*

Fag. 1.2. *ff dim.* *p*

Cor. 1.2. *ff dim.* *p*

Tron. 1.2. *ff dim.* *p*

Taba. *ff dim.* *p*

Timp. *ff* *meno f*

Pan. *ff*

V-ni I *div.* *3* *ff* *sim.* *3* *meno f*

V-ni II *div.* *3* *ff* *sim.* *3* *meno f*

V-la *3* *ff* *3* *meno f*

V-cell. *div.* *ff* *meno f*

C-basi *div.* *ff* *meno f*

The image shows a page of a musical score, page 148. It contains ten staves of music for different instruments: Cor (Cor Anglais), Tru (Trumpet), Tubu (Tuba), Timp (Timpani), Cassa (Cymbals), Piano (Piano), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vcl (Viola), Vcello (Cello), and C-bassi (Double Bass). The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The first two staves (Cor and Tru) have a first ending marked '1.2.' and a dynamic marking of *ff*. The Cassa part has a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The Vni I and Vni II parts have a dynamic marking of *f*. The Vcl part has a dynamic marking of *f*. The Vcello and C-bassi parts have a dynamic marking of *uniss.* (unison).

Ратманский в эпизоде объединяет и преобразует *pas* из вариаций Люсьена и Юноши. Жестикуляцию и падения он чередует с комплексом лейтпрыжков героя, включающим *brisé*, *cabriole* и *jeté* (его хореограф путем расширения амплитуды превращает в *grand jeté*). Трансформируются вращения: визуализируя нарастающее отчаяние героя, Ратманский увеличивает в них количество оборотов (если во второй вариации Люсьена их было четыре–пять, то здесь — семь–восемь).

Завершает преобразование внешний облик героя (Рисунок 14). Белую рубашку, символ душевной чистоты Люсьена, Каплан прикрывает сине-лиловым жилетом и фракком: после предательства композитор теряет свое лицо, сливаясь с темным

задником сцены. Все это накладывает отпечаток на образ вариации. Балансирующий в I акте на грани драматического и трагического, здесь он модулирует в трагедийный.

**Корали (Сильфида).** Портреты Корали и Сильфиды объединяет музыкально-пластический материал *adagio* Девы воздуха и Юноши<sup>267</sup>. Он является не только самой развернутой характеристикой героинь, но и смысловым центром «Сильфиды», лирическим апофеозом I и драматической кульминацией II актов «Утраченных иллюзий». О том, что лейттема ансамбля связывает облики танцовщицы и воздушной Девы, свидетельствует ее развитие в балете. Впервые появляясь во вставном спектакле (III картина), она олицетворяет Сильфиду — образ, в котором Люсьен видит свою возлюбленную; на сцене композитор присоединяется к танцующей паре, повторяя движения Юноши (Рисунок 15).

На балу у Герцога (V картина) тема *adagio* выступает косвенной характеристикой героини, когда Люсьен принимает за Корали переодетую Сильфидой Флорину. В качестве прямой характеристики балерины фрагмент дуэта предстает в момент предательства Люсьена (VI картина), где, трансформируясь, обретает облик реквиема<sup>268</sup>.

Ключевым «персонажем» ансамбля является солирующая скрипка. Ее лейттема не только скрепляет портреты Сильфиды и Корали, но и выступает опознавательным знаком ключевой музыкально-хореографической формы романтического балета — *adagio*. Образно и стилистически дуэт-терцет восходит к ее традициям, выполняя функцию лирического объяснения героев. Композицию

<sup>267</sup> Помимо *adagio*, Корали в балете характеризуют две квазицитаты — тема Лизы из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского и фрагмент «Элегии» Ж. Массне, отсылающие зрителя к музыкально-театральному наследию романтизма. Подробнее об этом см. в Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>268</sup> Десятников оминоривает мелодию понижением ступеней, подает ее в увеличении и насыщает имитациями. Ратманский в пластику темы вплетает фрагмент из сцены сумасшествия Жизели, в котором она, не в силах осознать измену Альберта, мечется по кругу, отталкивая утешающих ее подруг. Появление цитаты обусловлено сходной сценической ситуацией (несправедливо брошенная девушка страдает) и общей драматургической функцией (отчаяние Корали как и сумасшествие Жизели — одна из кульминаций балета). Реакцию героинь на предательство объединяет образный мотив утраченных иллюзий. В сцене безумия Жизели его выделяет Ю. И. Слонимский (Слонимский Ю. И. Жизель. Этюды. Л.: Искусство, 1969. С. 56).

ансамбля авторы выстраивают в характерной для *adagio* XIX века двойной песенной трехчастной форме с контрастными серединами.

Помимо орнаментального *solo* скрипки — неотъемлемого атрибута романтического дуэта — настроение безмятежного покоя, свойственное экспозиционным разделам *adagio*, Десятников создает устойчивым изложением. Начальное проведение темы базируется на тоническом органном пункте (*G-dur*, возможно, отошлет слушателя к *adagio* «Щелкунчика»). Но, вместе с тем, содержит выразительные хроматические детали, важные для ее будущих преобразований. В мелодии это прилегающие неаккордовые тоны *eis* и *gis*, мерцание натурального и гармонического *dur*. В сопровождении — восходящие по полутонам линии виолончелей и альтов.

Ратманский продлевает тему устремленным вдаль *arabesque* и поддержкой. С их помощью хореограф одновременно связывает образы героев вставного балета и «Утраченных иллюзий» и воссоздает стилистику романтического танца. Героиня «парит» над сценой, а партнеры обеспечивают ее полет (Каплан в свою очередь воспроизводя облик Сильфиды 1830-х годов, одевает балерину в белую тюнику с крыльями на спине). Бесцезурности темы способствуют легкие многооборотные вращения солистов. Многочисленные обороты в *pirouette* Девы вторят протяженной мелодии и дышащей фактуре аккомпанемента.

Кроме того, композитор и хореограф прибегают к распространенному в *adagio* XIX столетия эффекту образной трансформации темы. На протяжении *adagio* она возникает трижды и с каждым новым проведением динамизируется. В первой репризе Десятников достигает преобразования за счет фигурационного варьирования мелодии. Ратманский — введением экспрессивного небольшого *solo* Сильфиды. Заключительная реприза традиционно олицетворяет ликующе-торжественную кульминацию (Пример 47).

Пример 47. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие,  
III картина, *adagio* Сильфиды и Юноши

Musical score for Example 47, Act I, Scene III, "The Silphids and the Young Man" by L. A. Desyatnikov. The score is in 4/4 time with a tempo of 144. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet), Celesta, Piano, Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes dynamics such as *f*, *p*, *mf*, *mp*, and *sfz*, and performance instructions like "div." and "sim.". A rehearsal mark "103" is present in the Flute and Piano staves.

1. 2. 1.2. 1.2.

Fl.

Ob.

Cl.(A)

Cel.

solo

Vni I

altri

non vibr.

*p* ————— *ff*

simile arpeggiando

Vni II

simile arpeggiando

Vclle

Vcelli

C-bassi

Detailed description: This page of a musical score contains eight staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), each with two first and second endings. The third staff is for Clarinet in A (Cl.(A)), with first and second endings. The fourth staff is for Cello (Cel.), showing a simple melodic line. The fifth staff is for Violin I (Vni I), with a 'solo' marking and a fermata. The sixth staff is for other Violin I players (altri), with a 'non vibr.' marking and a dynamic range from *p* to *ff*. The seventh staff is for Violin II (Vni II), with a 'simile arpeggiando' marking. The eighth staff is for Viola (Vclle), also with a 'simile arpeggiando' marking. The bottom two staves are for Cello and Bass (Vcelli and C-bassi), with a 'simile arpeggiando' marking. The score is in 3/4 time and features various musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra, page 153. The score is written in G major and 3/4 time. It includes parts for the following instruments:

- Flute (FL):** Features melodic lines with first and second endings.
- Oboe (Ob):** Features melodic lines with first and second endings.
- Clarinet in A (Cl(A)):** Features rhythmic patterns.
- Cello (Cel):** Features rhythmic patterns.
- Bassoon (Fag):** Features rhythmic patterns.
- Violin I solo (V-no I solo):** Features a long, expressive line.
- Violin II (V-ni II):** Features harmonic support.
- Viola (V-le):** Features harmonic support.
- Violoncello (V-celli):** Features harmonic support.
- Double Bass (C-bassi):** Features harmonic support.

Первая середина обеспечивает необходимый форме контраст, внося в нее элемент тематического и образного развития. В музыке *G-dur* уступает место сумрачной параллели. Струнные, сменившие солирующую скрипку, насыщают прозрачную оркестровую ткань. Особый трепет теме придают новые контрапункты —ламентозные мотивы флейт и кларнетов, пульсация валторн.

Тоникальность, царящую в экспозиционном разделе ансамбля, сменяет гармоническое движение. Возрастает роль хроматики: тему обогащают напряженные интонации увеличенной секунды, уменьшенной терции и кварты, тритона. Все это приводит к кульминации, выполненной Десятниковым в позднеромантической стилистике. Долгое восхождение, достижение верхнего тона *fis* и длительный секвентный спад словно списаны с *adagio* балетов Чайковского. Пребывание на вершине композитор стремится продлить: окончательное успокоение наступает лишь в репризе (Пример 48).

Пример 48. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, III картина, *adagio* Сильфиды и Юноши. Первая середина (зона кульминации)

Ратманский достигает контраста в пластике знакомыми по партии Люсьена приемами. Ускоряется ее темпоритм — шаги превращаются в пробежки. Растет амплитуда движений — Сильфида «летает» по сцене в *jeté*, а корпусную поддержку заменяет верхняя. Хореография обогащается пантомимой — Люсьен страстными жестами рук призывает возлюбленную.

Однако лирикой — безмятежной, патетической, ликующей — образный мир *adagio* не ограничен. В ансамбль Сильфиды и Юноши авторы привносят пленэрные мотивы. В оркестре за них отвечают тембры деревянных духовых и арфа. Роль пасторальных красок возрастает во второй середине. Сюжетная ситуация (события «Сильфиды» происходят в лесу) дает композитору повод использовать звукоподражание. Интонации флейт имитируют пение птиц. Широкий пассаж арфы — шелест листвы или дуновение зефира<sup>269</sup>.

На сцене элементы пленэра оживают в художественном оформлении и изобразительных *pas*. Каптан придумывает раскидистое дерево, белые тюники с крыльями и цветочные венки дев (при этом тюника сделана не из тюля как в оригинальной «Сильфиде», а из более плотного материала, из которого шьют костюмы для современного балета. Дерево служит театральной кулисой, а рядом на тумбе висит афиша дягилевских сезонов — то есть, художник в балете также создает стилевой микст и обращается к приему театра в театре). Ратманский во второй середине разбавляет трио солистов ансамблем сильфид. *Jeté, pas de chat* на пуантах и порхающие движения рук делают дев похожими на бабочек или птиц<sup>270</sup>.

«Приметы» романтического *adagio* авторы соединяют с элементами шотландской музыкальной и бытовой культуры, отдавая дань национальной принадлежности «Сильфиды». Таким образом, возникает еще один стилевой комплекс, его общими компонентами выступают этнические и фольклорно-пленэрные детали действия. Каптан одевает Юношу в клетчатый килт и гетры. Десятников во вторую середину вводит «гудящие» квинты *c-g* и *g-d*, имитируя звучание волынки.

<sup>269</sup> В этом заключено ещё одно проявление метафорического сюжета. Звукопись и пасторальные темы являются неотъемлемыми атрибутами романтического балета (*Груцынова А. П.* Романтический балет. М.: НиЦ «Московская консерватория», 2009. С. 73). В начальном разделе *adagio* репетиции флейт с форшлагами имитировали щебетание птиц.

<sup>270</sup> Здесь хореограф воплощает современные представления о романтическом балете: в «Сильфиде» 1832 года девы из кордебалета не танцевали на пуантах. На этом фиксируют внимание критики (*Крылова М. И.* Математика иллюзий // Газета.ru. 2011. 25 апреля. URL: [https://m.gazeta.ru/culture/2011/04/25/a\\_3594101.shtml?ysclid=lgtxd25zo180232736](https://m.gazeta.ru/culture/2011/04/25/a_3594101.shtml?ysclid=lgtxd25zo180232736) (дата обращения: 24.04.2023)).

**Флорина (Балерина).** Флорину и ее двойника объединяет музыкально-хореографическая тема качучи. Появление этого танца в «Утраченных иллюзиях» — дань Десятникова и Ратманского романтической эпохе. Он подтверждает заявленную в либретто спектакля параллель «Флорина — Эльслер»<sup>271</sup>.

По сюжету Люсьен сочиняет качучу для финального танца героини Флорины в спектакле «В горах Богемии» (VIII картина). Однако впервые появляясь в VII картине, качуча характеризует саму Флорину: ею на репетиции девушка обольщает Люсьена. В коде вставного балета качучей героиня Флорины очаровывает Разбойника (Рисунок 16). Возвращение темы в интермедии «После спектакля» вновь связано с Флориной. Когда клакеры чествуют танцовщицу, качуча звучит в контрапункте с темой аплодисментов, а в момент прозрения Люсьена — в контрапункте с темой утраченных иллюзий.

Внедряя качучу в музыкально-танцевальную ткань сочинения, авторы ведут с ней остроумную игру. Цель композитора и хореографа — в сочетании элементов высокого и низкого стилей, балансирование на грани возвышенного и тривиального<sup>272</sup>. Десятников облакает простую танцевальную тему (Пример 49) в сложную метроритмическую структуру (Пример 50). Незамысловатую мелодию и гармонию танца, основанную на чередовании тоники и доминанты, он оставляет без изменений. Но присущий качуче трехдольный размер меняет на 5/8. Композитор растягивает в теме начальный мотив, из-за чего предложения периода содержат не по четыре, а по шесть тактов. При повторе изложение осложняется полифонической работой (Пример 51). Мелодию качучи Десятников подает в виде канонической имитации в приму, используя вертикально-подвижной контрапункт<sup>273</sup>.

<sup>271</sup> Качуча в постановке Ж. Коралли была коронным номером танцовщицы. Композиторы XIX века нередко использовали дансатные темы прошлых эпох в балетных партитурах (Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... д-ра иск. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. С. 352). Поэтому обращение Десятникова к качуче — еще одна деталь метафорического сюжета спектакля.

<sup>272</sup> Гладкова О. И. Леонид Десятников: отзвуки музыки // Музыкальная жизнь. 2003. № 7. С. 35.

<sup>273</sup> Работа с качучей является примером «преобразования банального» — так автор определяет одну из составляющих своего творческого метода (Леонид Десятников. Творческая встреча в рамках цикла

В инструментовке на первый план выходят лейттемы Флорины. Вначале композитор поручает тему флейтам, гобоям и кларнетам. Затем — дуэту солирующих труб на фоне *tutti* оркестра. Для усиления образа он использует классические приемы «снижения» — репетиции тубы и глиссандо тромбонов, национальный колорит танца подчеркивает дробью кастаньет и большого барабана. Иногда в тембровую ткань вклиниваются пассажи рояля, напоминая о Люсьене. Но в общем звуковом потоке они не слышны. Возможно, так автор показывает, как в атмосфере дешевого блеска тускнеет индивидуальность героя.

Качуча в обработке Десятникова являет собой ещё один стилиевой комплекс. Романтическую мелодию композитор сплетает со стилистикой джазовых тем, выявляя их внутреннее родство. Ключевые характеристики качучи — чередование тоники и доминанты, дансантизм, большая роль медных духовых инструментов выступают общими компонентами балетной музыки 1830–1840-х годов и джазовой музыкальной традиции.

Пример 49. Качуча (первоисточник)



Пример 50. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», III действие, VII картина, качуча Флорины

Musical score for the first four staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (B) (Cl. (B)). The score is in 3/4 time and features melodic lines with various articulations and dynamics, including a forte (ff) marking at the end of the Oboe part.

Пример 51. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», III действие, VII картина, качуча Флорины (повтор)

Musical score for the woodwind and string sections. The staves include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (B) (Cl. (B)), Clarinet (C) (Cl. (C)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.-fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.-be), Trombone (Tr.-ni), Tuba, Timpani (Timp.), Cassa (Cassa), Castanets (Cast.), Piano (Pno), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vclli), and Double Bass (C.-bassi). The score includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *uniss.*, and *sim.*, along with performance instructions like *arco* and *sim.*

Хореограф усложняет пластику качучи расширением исполнительского состава, виртуозными *pas* и полифоническими приемами. У Корáлли ее танцевала девушка *solo*. Ратманский на музыку качучи ставит терцет Балетмейстера, Люсьена и Флорины с последовательным подключением персонажей (в VII картине они репетируют финал спектакля «В горах Богемии»). У каждого участника ансамбля своя функция. Балетмейстер, открывая трио, сочиняет хореографический текст. Флорина по законам жанра выступает на правах ведущей солистки. Люсьен, как и в ансамбле с Сильфидой, служит героине опорой<sup>274</sup>.

Незатейливые танцевальные комбинации Корáлли — шаг, *pirouette* — Ратманский инкрустирует *pas de chat* и *brisé* Балетмейстера, *jeté entrelacé* Флорины, вращениями Люсьена. Пластическую ткань расцвечивает имитациями: начало каждой фразы Балетмейстер повторяет за Люсьеном и Флориной, контролируя точность выполнения *pas*. Показательно, что *pirouette* Люсьен выполняет лишь в коде терцета, когда оказывается на авансцене, а его партнеров скрывает занавес. До этого партия героя ограничена шагами и поддержками Флорины: поддаваясь ее чарам, он теряет свое лицо.

Вслед за Десятниковым Ратманский сплетает в качуче стилистику романтической хореографии и *jazz dance*. Их общим компонентом является *jeté entrelacé*, элемент, встречающийся в обоих видах танца. Прыжок, помещенный в контекст пластики 1830–1840-х годов, Флорина исполняет со смещением оси, как джазовая танцовщица. Капкан объединяет группу заговорщиков цветовой гаммой костюмов. Оранжевый лиф тюники Флорины созвучен грязно-коричневым одеяниям ее подельников — Балетмейстера и Герцога.

Кульминационная фаза развития качучи приходится на коду балета «В горах Богемии» (прим. ремарка «Разбойники пляшут с Флориной»<sup>275</sup>). По изложению и образному наклонению она, несомненно, кульминационная, а облик страстной, но бездуховной героини проступает в музыке и хореографии еще более выпукло. В

<sup>274</sup> Напомним, что главной фигурой в ансамблях XIX столетия была балерина. Остальные персонажи, в том числе ведущий солист, красиво представляли ее публике (Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 229).

<sup>275</sup> Десятников Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3-х действиях. СПб., 2011. С. 291.

оркестре Флорину характеризуют сначала солирующие трубы, как в VII картине, а при повторе темы — унисонное *tutti* (Пример 52).

На сцене терцет трансформируется в дуэт Флорины и Разбойника с участием кордебалета грабителей. Разбойник в нем выполняет функции Люсьена, помогая танцовщице выполнять прыжки. Детализируя портрет героини, Ратманский обогащает пластику Флорины *pas de chat* и *brisé*, ранее закрепленными за Балетмейстером, и вращениями на пуантах.

Пример 52. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», III действие, VIII картина, кода

The musical score for Example 52 is a full orchestral arrangement for the 'Coda' of Act III, Scene VIII. It is written in 3/4 time and features a unison tutti for the brass section. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Clarinet in C (Cl. (C)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-pt), Trombone (Tr-tn), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Cymbals (Cast.), Cassa, Snare Drum (Sl.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Cello/Double Bass (Vcelli). The score is marked with a forte (ff) dynamic throughout.

Завершают работу с качучей композитор и хореограф в интермедии «После спектакля». Предшествуя кульминационному эпизоду балета «На берегу Сены», она объединяет в себе музыкально-пластические темы качучи, оваций балетоманов и утраченных иллюзий. Контрапункт тем олицетворяет романтический конфликт мечты и действительности. Десятников и Ратманский сталкивают рухнувший мир Люсьена с миром низменных желаний Флорины и ее окружения.

Все темы, за исключением мотива утраченных иллюзий, проводятся фрагментарно, но сохраняют свои структурные и тембровые характеристики. В оркестре тема оваций, как и в I картине, возникает у деревянных духовых, а начало качучи имитационно излагают трубы в сопровождении кастаньет (Пример 53).

Пример 53. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», III действие, VIII картина, интермедия «После спектакля» (тема качучи и тема оваций)

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in a system with ten staves, each labeled with an instrument: Ob., Cl. (B), Fag., Cor., Tr-be, Vl.-I, Vl.-II, V.le, and V-celli. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the end of some sections. The overall layout is typical of a professional musical score.

Контраст образов особо ощутим, когда мотивы качучи звучат параллельно с темой утраченных иллюзий (Пример 54).

Пример 54. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», III действие, VIII картина, интермедия «После спектакля» (контрапункт темы качучи и темы утраченных иллюзий)

76 60 -72 61 Ларсен осознает степень своего падения

2 Vni soli  
Vni I  
altri div  
Vni II div  
Vln div  
Vcl div  
Vcni div

и убегает из театра.  
(con sord.)  
1  
f  
molto

2  
(con sord.)  
f  
molto

Cast

2 Vni soli  
Vni I (unis)  
altri (unis)  
Vni II (unis)  
Vln (unis)  
Vcl solo  
Vcni (unis)  
altri

tutti unis. p

solo p

На сцене максимально близка исходному изложению тема оваций — после спектакля Герцог, Камюзо, Директор и Балетмейстер театра аплодируют Флорине. Материал качучи Ратманский сжимает до субэлемента: героиня на *bis* хочет исполнить *jeté entrelacé*, но ограничивается поклонами. Пантомимную тему утраченных иллюзий, иллюстрировавшую знакомство Люсьена с артистами, хореограф образно преображает. Если в I картине Корали учтивым жестом руки приглашала героя к роялю, здесь им же Камюзо бросает Люсьену деньги<sup>276</sup>.

Другая сквозная музыкально-пластическая характеристика Флорины — тема обольщения. В отличие от качучи, меняющей по ходу действия свой облик<sup>277</sup>, она не трансформируется и являет собой броский плакат-портрет героини. Первый раз тема обольщения возникает в сцене бала (V картина), когда Флорина танцует на игорном столе. Второй раз — на репетиции (VII картина), где девушка заставляет композитора писать эффектную, но банальную музыку для балета<sup>278</sup>.

В теме обольщения Десятников вновь обращается к низкому танцевальному стилю, сочиняя галоп. Введение этого танца в партитуру «Утраченных иллюзий» — еще одно приношение композитора эстетике романтического спектакля. В XIX веке галоп использовался балетными композиторами в сценах обольщения. Классический пример — кода *pas de deux* Зигфрида и Одиллии в «Лебедином озере». С ней тему Десятникова роднит не только жанр и сюжетная ситуация (Одиллия заставляет Зигфрида забыть Одетту, Флорина стирает из памяти Люсьена образ Корали), но и боевой характер, подчеркнутый сочными оркестровыми красками. Вначале тема звучит у лейттеобра Флорины — солирующей трубы, а при повторе — у деревянных духовых инструментов в сопровождении тромбонов и тубы (Пример 55).

<sup>276</sup> Подробнее о темах оваций и утраченных иллюзий см. в разделе, посвященном массовым сценам балета.

<sup>277</sup> Имеются в виду различные способы работы с темой — использование неквадратности, имитационной и контрастной полифонии. А. П. Груцынова отмечает, что «примеры включения в музыку романтических балетов полифонических фрагментов довольно редки» (Груцынова А. П. Романтический балет. М.: НиЦ «Московская консерватория», 2009. С. 71). Таким образом, в работе с качучей композитор выходит за рамки выбранной модели.

<sup>278</sup> Напомним, что Десятников, вопреки либретто, преображает «банальное» во вставном спектакле, не развивая тему творческой регрессии Люсьена. «Музыка балета "Сильфида", — признается он, — и музыка балета "В горах Богемии" для меня равно прекрасны» (Цит. по: Кузнецова Т. А. Растроченные иллюзии // Коммерсант. 2011. 26 апреля. № 73. С. 15).

Пример 55. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие,  
V картина, тема оболыщения Флорины

Продолжая мысль композитора, хореограф иллюстрирует тему цитатой из «Лебединого озера», а именно — воспроизводит тридцать два *fouetté* Одиллии из коды *pas de deux*. Вслед за Петипа Ратманский использует виртуозные вращения «на пяточке» как средство соблазнения героя, отражая ими агрессивные намерения оболыстительницы. В обоих балетах *fouetté* является кульминацией бала и завершает крупные разделы формы. Вращения Одиллии служат апофеозом ее дуэта с Зигфридом. *Fouetté* Флорины — ключевым моментом в оболыщении Люсьена (Каплан одевает героиню в открытое малиновое платье с воланами).

По результатам анализа сформулируем следующие **выводы**. Музыкально-сценические портреты героев «Утраченных иллюзий» — яркий пример авторской работы с моделью (основного метода в сотворчестве Десятникова и Ратманского). Создавая амбивалентные, во многом условные образы, композитор и хореограф преобразуют стандартную типологию персонажей романтического балета, наполняя ее многомерными смысловыми аллюзиями.

Люсьен, Корали и Флорина олицетворяют собирательные образы, объединившие в себе и героев романа Бальзака, и стандартные типы романтического спектакля, и реальных людей, определивших развитие музыкального и балетного романтизма. Авторы скрепляют их лейттемами, в которых музыкально-хореографические лексемы XIX столетия сплетены с приемами и техниками композиции XX – начала XXI века, а также обращаются к приему театра в театре. Сходные миксты присутствуют в декорационно-костюмном оформлении балета. В итоге типичный для художников фьюжн здесь представлен на нескольких уровнях (образно-смысловом, музыкальном, пластическом, сценографическом) и возведен в абсолют.

#### **4.4. Музыка, хореография и художественное оформление массовых сцен балета**

Частью метафорического действия являются массовые сцены спектакля. Они демонстрируют зрителю балетное закулисье 1830–1840-х годов и придворный бал — знаковое событие сюжета в балете XIX века. В число участников массовых сцен попали балетоманы, зрители, журналисты, артисты — весь пестрый состав сотрудников и посетителей *Grand Opéra*. Не менее пестрыми оказались и стилистические истоки этого многообразия.

*Артистическое фойе Grand Opéra*. I картина «Утраченных иллюзий» складывается из двух массовых сцен: I разворачивается на площади перед *Grand Opéra*, II — в артистическом фойе театра. Рассмотрим подробнее масштабную и внутренне контрастную II сцену картины. Именно в ней происходит

экспозиция героев балета и завязка действия. Для наглядности отразим композицию сцены в Таблице 3:

Таблица 3

**Композиция сцены в артистическом фойе театра *Grand Opéra* из I картины балета «Утраченные иллюзии»**

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A<sup>1</sup></b>	<b>C</b>	<b>A<sup>2</sup></b>	<b>C<sup>1</sup></b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>B<sup>1</sup>, G</b>
Экзерсис 1 (Тема) Ансамбль артисток балета	Первый эпизод вторжения Появление Герцога, Флорины	Экзерсис 2 (Первая вариация) Премьер театра, ансамбль артисток балета	Второй эпизод вторжения  Появление Камюзо, Корали	Экзерсис 3 (Вторая вариация) Корали, Флорина, Премьер театра ансамбль танцовщиц	Интермедия (приход Люсьена)	Переход к вариации Люсьена (тема утраченных иллюзий) Все участники сцены	Вариация Люсьена	Заклочение (тема первого эпизода вторжения, тема Корали. Все участники сцены)
<i>D-dur</i>	—	<i>D-dur</i>	<i>F Lydian, es-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	—	<i>Des-dur</i>	—
Две скрипки <i>solo</i>	Кларнеты, фаготы	Две скрипки <i>solo</i>	Деревянные духовые, валторна	Две скрипки <i>solo</i>	<i>Tutti</i>	Струнные	Рояль <i>solo</i>	Деревянные духовые, струнные

Балетная среда, где разворачиваются события «Утраченных иллюзий», позволила авторам воссоздать и переосмыслить детали театрального быта XIX столетия. По сюжету в фойе *Grand Opéra* проходит репетиция танцовщиков. Воплощая ее в движениях и звуках, Ратманский пересматривает ежедневный класс артистов балета, а Десятников работает с моделью скрипичного репетитора.

Хореограф облакает первую часть сцены до прихода Люсьена в сквозную форму с последовательным подключением персонажей — ансамбля танцовщиц (A), Герцога и Флорины (B), Премьера театра (A<sup>1</sup>), Камюзо и Корали (C). Композитор пишет ее в форме вариационного цикла. Теме (A) и двум вариациям (A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>) соответствуют три танцевальных экзерсиса. Репетиция дважды прерывается вторжением групп балетоманов (B и C), охарактеризованных контрастным тематизмом, поэтому вариации оказываются рассредоточенными.

Артисты исполняют экзерсисы под аккомпанемент двух скрипок (музыканты находятся на сцене). Необычной, на первый взгляд, оркестровкой Десятников иллюстрирует распространенную в XIX веке балетную традицию (очередное проявление метафорического сюжета спектакля). Тогда танцовщики репетировали не под аккомпанемент фортепиано, как принято в современной практике, а в

сопровождении скрипок, партии которых были вписаны в скрипичный репетитор. В нем партитура спектакля сводилась к двух- или трехголосию. I скрипка вела мелодию, II выполняла гармоническую функцию.

В теме с вариациями Десятников сохраняет фактуру и функции инструментов, но даже их графическое изображение в партитуре отличается от реальных репетиторов. Примечательны нетипичные для репетиционной практики верхний «концертный» регистр музыки, обилие деталей (выписанные форшлаги, штрихи, динамические и агогические нюансы), гармонические и ритмические изыски темы (альтерации, образующие перечень голосов, паузы, полиритмические сочетания и залиговки). Важно то, что композитор развивает тему вариационно, раскрывая ее мелодические и жанровые ресурсы.

Таким образом, мы сталкиваемся с ещё одним музыкальным комплексом: прикладной жанр Десятников сплетает с жанром скрипичной концертной пьесы (их общим компонентом выступает тембр). Для сравнения приведем аутентичный вариант партий скрипичного репетитора «Лебединого озера» Чайковского (Пример 56), предоставленный автору библиотекой ГАБТа<sup>279</sup>, и Экзерсис 1 «Утраченных иллюзий» (Пример 57).

Пример 56. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро» (скрипичный репетитор), интродукция:

<sup>279</sup> П. И. Чайковский. Лебединое озеро: балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883. Скрипичный репетитор и другие документы. / Ред. С. А. Конаев, Б. В. Мукосей. СПб.: Композитор, 2015. С. 46.

Пример 57. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина,  
Экзерсис 1 (тема вариаций)

Ратманский создает свой комплекс. Он делает рутинные упражнения артистов художественными, нивелируя разницу между балетным классом и мини-спектаклем<sup>280</sup>. Открывает репетицию ансамбль из двенадцати танцовщиц, которые выполняют Экзерсис 1 под руководством Балетмейстера *Grand Opéra*. Хореограф намеренно не включает в него растяжку артисток и избегает *battement*<sup>281</sup>, но демонстрирует зрителю *arabesque*, *épaulement*, *pas de bourrée* — движения, олицетворяющие массовый женский танец в романтических балетах (очередной жест в сторону метафоричности пластической драматургии опуса)<sup>282</sup>.

Чтобы разнообразить пластику ансамбля, Ратманский чередует группы танцовщиц. Вначале Экзерсиса 1 (тема написана Десятниковым в песенной

<sup>280</sup> Напомним, что в либретто Дмитриева героини репетировали балет «Парис и три богини».

<sup>281</sup> Исключение составляет окончание Экзерсиса, где после *grand battement jeté* балерины встают в V позицию.

<sup>282</sup> Примечательно, что артистки выполняют *pas* синхронно. Ратманский сохраняет эту ключевую особенность романтического кордебалета, отмеченную В. М. Красовской (*Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*. Л.–М.: Искусство, 1958. С. 219).

трехчастной форме) он разбивает девушек на тройки, в середине — на шестерки, в репризе они выступают единым составом. Также хореограф обыгрывает геометрическое богатство романтического танца: в ходе ансамбля артистки образуют круг, полукруг, шеренгу, линию.

Каплан на время репетиции переоформляет сцену в балетный зал (Рисунок 17), сочиняя французские окна-зеркала, станок (у него во время женского ансамбля разминается солист), рояль (на нем Люсьен будет играть ноктюрн). Художник вводит в спектакль предметы танцевальной одежды: бежевые тюники артисток, а в следующем Экзерсисе — бело-бордовое трико Премьера театра.

В вариациях, соответствующих Экзерсисам 2 и 3, Десятников придерживается строгого (классического) варьирования. Они сохраняют тональность темы *D-dur*, ее гармонический план и форму. Но если в классических циклах трансформация темы происходит постепенно, от орнаментального варьирования к ладовым и жанровым преобразованиям, Десятников совершает функциональную инверсию. Первая вариация у него оказывается жанрово-характерной и контрастной, вторая — построена на фигурационном варьировании и по характеру приближена к теме.

Ратманский, напротив, выстраивает действие по законам балетного дивертисмента с усилением эмоционального накала и увеличением количества персонажей от номера к номеру. На музыку Экзерсиса 2 он ставит вариацию Премьера с участием женского ансамбля (в «Сильфиде» этот солист будет танцевать Юношу, в спектакле «В горах Богемии» — Разбойника). Музыка Экзерсиса 3 соответствует экспрессивный терцет Корали, Флорины и Премьера.

Оркестровые вариации Десятников вписывает в композиционную модель романтического спектакля. В первой (Экзерсис 2, Пример 58) он использует распространенный в балетных партитурах жанр марша. Высокий регистр, прозрачные инструменталка и фактура создают образ изящного кукольного шествия, ассоциирующегося со знаменитым маршем из «Щелкунчика».

Пример 58. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, Экзерсис 2 (первая вариация)



Пунктирный ритм, акценты, форшлаги на слабых долях такта напоминают о другом жанре, популярном в балетной музыке XIX века — мазурке. Она отчетливо проявляет себя во второй части формы, где линия II скрипки поперек размера 4/4 организована автором в трехдольном метре (Пример 59).

Пример 59. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, Экзерсис 2 (первая вариация, развивающая часть)



Вслед за Десятниковым Ратманский вставляет в вариацию взмахи ног танцовщика, напоминающие маршевую поступь. Герой выполняет их, не касаясь земли (его опорная нога стоит на полу, а рабочая движется в воздухе), поэтому *pas* выглядят невесомыми, корреспондируя с прозрачным звучанием скрипок. Характерные подскоки Премьера и круговое движение женского ансамбля привносят в вариацию черты мазурки.

Принцип театрально-концертного исполнительства, заложенный композитором и балетмейстером в Экзерсисе 1, сохраняется в вариации. Десятников вводит в музыкальную ткань виртуозные приемы игры — глиссандо, движение параллельными секстами, имитацию аккордов. Ратманский обогащает *solo* танцовщика техничными прыжками (*pas de chat*, *cabriole*, *entrechat*) и вращениями.

После энергичного марша-мазурки вторая вариация (Экзерсис 3, Пример 60) возвращает кантиленный характер темы и орнаментально варьирует ее.

В экспозиционной и репризной частях формы фигурационная фактура проникает в партии обеих скрипок, способствуя плавному течению музыкальных фраз.

Пример 60. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, Экзерсис 3 (вторая вариация)



В середине вариации Десятников вновь осуществляет жанровое варьирование. По сюжету солисты репетируют совместный танец, поэтому в Экзерсисе 3 (Пример 61) автор воссоздает образ балетного *adagio*. Его появление маркирует бесконечная мелодия скрипки — неотъемлемый атрибут жанра.

Пример 61. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, Экзерсис 3 (вторая вариация, середина)

Лирику последней вариации Ратманский отражает в воздушном терцете Корали, Флорины и Премьера (двенадцать танцовщиц на заднем плане упражняются у станка). По стилистике он сходен с *adagio* «Сильфиды» Люсьена. Корпусные поддержки, имитирующие полет героинь, хореограф складывает в движущие позы. Особенно выразительна кульминация ансамбля, в которой солист несет Корали по воздуху, а Флорина обнимает его со спины. Бесцезурный

облик трио определяет тонкое кружево пластики. «Ручейки» и «змейки», выполняемые танцовщиками, вторят фигурациям скрипок.

Экзерсисы артистов чередуются с эпизодами, построенными на ином музыкально-хореографическом материале (репетицию дважды прерывает вторжение балетоманов — Герцога и Камюзо в сопровождении Корали и Флорины). Их появление вносит в сцену контраст. В оркестре кантилена уступает место колкой скерцозности, скрипки — тембрам деревянных духовых. На сцене дыхание романтического танца сбивает рваная жестикуляция.

Для характеристики балетоманов Десятников и Ратманский обращаются к гротеску. Первый эпизод вторжения композитор отмечает типизированной гомофонной фактурой, меняя привычные функции инструментов. Мелодия у II фагота звучит в нижнем голосе, аккомпанемент — в верхних. Нарочито изломанная хроматическая тема изобилует пунктирами, рисуя картину шествия. Гомон толпы балетоманов Десятников изображает «неупорядоченной» метрической организацией: за восемь тактов размер меняется шесть раз. Мелодию комплементарно дополняют отрывистые аккорды кларнетов и I фагота. Все это придает теме облик причудливого, гротескового скерцо (Пример 62).

Пример 62. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, первый эпизод вторжения балетоманов

The image displays two systems of musical notation for a woodwind ensemble. The first system includes parts for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.). The Cl. part has two staves, with the upper staff marked '2.' and the lower '1.'. The Fag. part also has two staves, with the upper staff marked '1.' and the lower '2.'. Dynamics include *p* and *f*. The second system continues the same parts, with the Cl. part marked '1.' and '2.' on its staves, and the Fag. part marked '1.' and '2.' on its staves. Dynamics include *p* and *f*. A double bar line with a repeat sign is located between the two systems.

Ратманский, разрушая возвышенную атмосферу Экзерсиса 1, демонстрирует зрителю «изнанку процесса»<sup>283</sup>. Гомону оркестровых тембров вторят словесные перебранки Премьера и Балетмейстера. Танцовщицы жестикулируют, обсуждая роман вошедших Флорины и Герцога. Хореограф иллюстрирует зависимость трупп XIX века от богатых покровителей и их пассий. Постановщик театра раскланивается перед Герцогом, Премьер вынужден любезничать с Флориной. Из потока пантомимы выделяется танцевальное *solo* Балетмейстера. Адресованное солисту (хореограф сочиняет *pas* будущей вариации), оно служит источником тематизма Экзерсиса 2.

Во втором эпизоде вторжения балетоманов продолжает развиваться сфера гротеска. Десятников делит партитуру на темброво-фактурные пласты. Верхний интересен ладовым устройством: диатоническая мелодия гобоев обрисовывает звукоряды *F lydian* и *es-moll*. Голоса движутся параллельными интервалами (в основном большими секстами), используется штрих *staccato* (Пример 63). Нижний пласт представляет педаль валторны, составляющая диссонанс к остальным голосам темы. Таким образом, Десятников в ироническом ключе пересматривает типичные лексемы музыки романтизма.

Пример 63. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, второй эпизод вторжения балетоманов

The image shows a musical score for Example 63, consisting of four staves. The top two staves are for Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.), both marked with *mf* and a '5' indicating a fifth interval. The third staff is for Cor (F), marked with *mf* and a '1' indicating a first interval. The bottom staff is for Trombone (Tr-lo), marked with *f*. The score is in 2/4 time and features a melody for the oboes and bassoons, a bassoon part, a cor part, and a trombone part. The music is characterized by parallel intervals and a staccato articulation.

<sup>283</sup> Крылова М. И. Интриги за кулисами // Новые известия. 2011. 26 апреля. № 71. С. 4.

Ратманский во втором эпизоде прерывает репетицию прибытием Камюзо и Корали. Ситуация аналогичная: Балетмейстер раскланивается перед банкиром, ансамбль словами и жестами обсуждает его отношения с танцовщицей. Однако на фоне гротесковых фигур выделяется Корали: она благодарит постановщика прикосновением руки, реверансирует девушкам, обнимает Премьера. Поведение героини подготавливает появление лирического *adagio* (Экзерсис 3).

Приходу Люсьена предшествует музыкально-пластическая тема оваций балетоманов, принадлежащая к сквозным (она возвращается после спектакля «В горах Богемии» в контрапункте с качучей). Следуя ситуативному назначению темы, Десятников обращается к изобразительности. Звуки флейты-пикколо, акцентированные форшлагами, имитируют свист, а отвечающие им «реплики» гобоев и кларнетов символизируют хлопки балетоманов (Пример 64). Ратманский иллюстрирует оркестровую интермедию пантомимно-танцевальным контрапунктом. Под аплодисменты Камюзо и Герцога солисты тренируют *battement* и *pirouette*.

Пример 64. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, тема оваций

The image displays a musical score for the 'Ovation Theme' from the ballet 'Lost Illusions' by Leonid Desyatnikov. The score is arranged in five staves, each representing a different instrument: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), and Bass Drum (Frasla). The music is written in 2/4 time and features a strong, rhythmic pattern of eighth notes. The Piccolo part is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes first and second endings. The Oboe and Clarinet parts also feature first and second endings. The Bassoon part is marked with a forte (*ff*) dynamic. The Bass Drum part is marked with a forte (*ff*) dynamic. The score concludes with a *ritardando* marking and a *rit.* dynamic.

Переход к вариации Люсьена завершает массовую часть сцены. Здесь впервые возникает тема утраченных иллюзий. Благодаря тембовым и образным трансформациям она выступает в спектакле на правах лейтмотива, появляясь в ключевых местах действия. В данном эпизоде тема иллюстрирует знакомство Люсьена и Корали, в конце II акта, наряду с темой *adagio* — отчаяние танцовщицы (результат поступка героя). Она возникает в интермедии «После спектакля», где Люсьен осознает свое предательство, и в финале балета перед постлюдией.

Обращает на себя внимание романтический характер темы: хрупкая и нежная, она появляется в высоком регистре у солирующей скрипки. Возвышенный облик музыки определяет строгая, почти хоральная фактура. Мелодию мягкими септимами и нонами дублируют скрипки, контрапунктирует им певучая линия альтов (Пример 65). В хореографии первое появление темы отмечено пантомимным диалогом Люсьена и Корали. Композитор несмело кланяется танцовщице, она изящным жестом руки приглашает его к роялю.

Пример 65. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», I действие, I картина, тема утраченных иллюзий

**Бал у Герцога.** Самая крупная массовая сцена спектакля (V картина) воплощает ключевое для балета XIX века событие сюжета — бал. Здесь стараниями заговорщиков Люсьен поддается искушению, забывая о Корали<sup>284</sup>. По сюжету и музыкально-пластической организации сцена разбита на две части. Рассмотрим

<sup>284</sup> Так же в «Лебедином озере» на балу Зигфрид меняет Одетту на Одиллию, в «Баядерке» на балу Солор предпочитает Гамзатти Никии и т. п. Это ещё одно проявление метафорического сюжета опуса.

подробнее первую, иллюстрирующую танцы гостей и обольщение Люсьена Флориной. Композитор определил ее строение как рондообразное<sup>285</sup>. Десятников и Ратманский приспособляют рондо к условиям балетного жанра. Рефрен передает атмосферу пышного придворного празднества, а развитие действия осуществляется в контрастных эпизодах. Олицетворяет бал знаковый (обязательный) для романтического балета танец — вальс. Он выступает музыкально-хореографическим лейтжанром сцены: ритм вальса захватывает не только три проведения рефрена, но и эпизоды.

Необычна двусоставная структура рефрена, включающая вступительный и основной разделы. Она вносит разнообразие в музыкально-пластическое развитие сцены: возвращая тему, авторы не воспроизводят ее точно, а дают варианты. При первом повторении рефрена возникает только вступительное построение (Десятников транспонирует его на квинту вниз, Ратманский заменяет сцену сбора гостей танцами). При втором — только главное с обновленными оркестровкой и пластикой (струнные сменяет *tutti*, а к вальсирующим парам кордебалета присоединяются Люсьен и Флорина). Так, сохраняя цельность рондо, композитор и хореограф динамизируют его.

Вступительный раздел рефрена открывает бал, определяя патетический тон сцены — тремоло литавр в оркестре сменяют унисоны меди и тираты низких струнных. Однако с первых тактов Десятников снижает его с помощью гротеска. Широкие скачки в партиях тромбонов и метрическая сбивка с 3/4 на 4/4 нарушают зарождающийся ритм вальса (Пример 66). Тематизм этого раздела важен, так как в нем формируются интонации танца: композитор обыгрывает мотив уменьшенной септимы, который появится в основном разделе рефрена.

---

<sup>285</sup>Десятников Л. А. Людей, не имеющих отношения к балету, не существует — вспомните хотя бы ГКЧП [Интервью Е. Ю. Бирюковой] // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2010. 20 сентября. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/17898/?view\\_comments=all](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17898/?view_comments=all) (дата обращения: 30.06.2021).

Пример 66. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие,  
V картина, рефрен, вступительный раздел вальса (фрагмент партитуры)

The image shows a musical score for a waltz introduction. It consists of ten staves: Cor (Cornets), Tr-be (Trumpets), Tr-ou (Trumpets), Flauti (Flutes), Vni I (Violins I), Vni II (Violins II), Vcl (Violas), Vcelli (Violas), and C-bassi (Celli). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'div.' (divisi). The first two staves (Cor and Tr-be) have first and second endings marked '1.2.' and 'a2'. The Vni I and Vni II staves have 'div.' markings above them. The Vcl and Vcelli staves have 'f' markings below them. The C-bassi staff has 'f' markings below it.

В хореографии вступительному разделу рефрена соответствует сбор гостей маскарада на авансцене. Среди них пажоны-гусары, стареющие ловеласы, кокетки. Здесь же появляются недоброжелатели Люсьена — Флорина и Герцог. Примечательно, что уже в начале картины Ратманский предвосхищает грехопадение Люсьена: герой принимает от соперницы Корали приглашение на бал.

Изящный и грациозный вальс гостей вносит в рондо первый контраст. В нем композитор и хореограф продолжают играть гранями высокого и банального, сочетая их в непосредственной близости. В оркестре «примитивная» дублировка мелодии квартсекстаккордами и *staccato* тубы соседствуют с роскошными глоссандо арфы и терцовыми сопоставлениями<sup>286</sup> (Пример 67). Ратманский микширует скользкие пары с группами франтов: их *jeté* выбиваются из изысканной пластики вальса.

<sup>286</sup> Трезвучия *A-dur* и *Fis-dur*, *fis-moll* и *As-dur*, *As-dur* и *C-dur*.

Пример 67. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие,  
V картина, рефрен, основной раздел вальса

22 29

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet in Bass, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone, Tenor, Bass, Tuba). Below these are the strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) and the Arpa (Harp). The score is in the key of F# and 3/4 time. Measure 22 is marked with a box containing the number 22. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (acc), and performance instructions (pizz, arco). The Arpa part has two chords indicated: C#, D, E, F#, G#, A, H and C, E#, F, G, A#, H#. The string parts have markings for pizzicato (pizz) and arco (arco).

В рефрене авторы отдают дань первым создателям «Утраченных иллюзий», сплетая музыкально-пластические лексемы романтизма с музыкально-танцевальной стилистикой советского драмбалета. В музыке общим компонентом стилевого комплекса выступают гармонические сопоставления с участием аккордов мажоро-минорной системы. В сочетании с переборами арфы они напоминают о массовых эпизодах «Сильфиды» и «Жизели». Вкупе с фанфарами меди, сбивками метра, акцентами на третьих долях тактов — о вальсе из музыки Д. Б. Кабалевского к фильму «Антон Иванович сердится», «Татьянином вальсе» Т. Н. Хренникова<sup>287</sup>.

В хореографии родственным компонентом комплекса является *jeté*. Его функциональное назначение (полет) вписано в эстетику танца 1830–1840-х годов.

<sup>287</sup> Десятников сам отмечает родство вальса с музыкой Кабалевского и Хренникова (Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1). Любопытны слова композитора о том, что сочинение музыки для балета и музыки к кинофильму — похожие задачи (Десятников Л. А. Это слишком авангард, то есть вчерашний день [Интервью П. Д. Гершензона] // Сеанс. 1996. № 12. С. 83).

Однако высокий прыжок Ратманский поручает мужчинам, что типично уже для пластики драмбалета 1930-х годов. Отметим редкое в спектакле пластическое *tutti*, характерное для массовых номеров романтического балета и хореодрамы.

Каплан романтические фасоны туалетов героев на сцене совмещает с предметами быта (мебель из резного дерева) и роскоши (мраморные бюсты) эпохи 1930-х годов.

Десятников в рефрене проявляет себя блестящим мастером оркестра. Скромная инструментовка вначале вальса (струнные в сопровождении низкого дерева и валторн) расцветается во втором предложении переливами флейт и хрустальными аккордами челесты, а в финальном *tutti* мелодию исполняют валторны, трубы и тромбоны (Пример 68). Ратманский иллюстрирует обогащение оркестровки ростом числа участников сцены. Во втором предложении темы к кордебалету присоединяются новые пары танцующих. В заключительном проведении вальса — Люсьен и Флорина.

Пример 68. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, рефрен, заключительное проведение (партии медных духовых инструментов)

Рефрен в сцене бала чередуется с тремя музыкально-пластическими эпизодами, раскрывающими отношения героев. Первый эпизод, образно и гармонически близкий вальсу, воспроизводит потасовку неудачливых кавалеров. Их диалог — ловеласы не поделили девушку в платье Коломбины — Десятников изображает неточной канонической секвенцией труб. Ее тема, возникая то в одном,

то в другом голосе, подражает брюзжанию спорщиков (Пример 69). Ратманский воплощает потасовку в комедийных жестах поклонников. Один, переодетый Арлекином, гневно потрясает руками и бьет оппонента. Другой, в костюме Пьеро, прячется за спиной избранницы.

Пример 69. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, первый эпизод

The image shows a musical score for Example 69, consisting of seven staves. The staves are labeled as follows: Cl. (A), Fag., C-fag., Cor., Tr-be, Tr-en, and Tuba. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mf, sim), articulation (accents), and performance instructions like '(senza sord.)' and 'con sord.'. The first two staves (Cl. (A) and Fag.) have a '1.2.' marking above them. The Tr-be staff has a '1.' marking above it, and the Tr-en staff has a '2.' marking above it. The Tuba staff has a '1.' marking above it. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Второй музыкально-пластический эпизод вносит в рондо контраст, обусловленный развитием интриги: в зал входит Люсьен. Его появление Десятников отмечает меланхоличным *solo* гобоя на фоне аккордов и фигураций струнных. Отсутствие рояля (лейттеобра героя<sup>288</sup>) предвосхищает роковую ошибку Люсьена: поддавшись искушениям бала, он теряет свое лицо.

Вальсовое движение, объединяющее сцену, присутствует и в эпизоде. Тема сохраняет трехдольный метр и фактуру аккомпанемента. Очевидна ее

<sup>288</sup> Отметим, что в «Утраченных иллюзиях» Асафьева, изученных Десятниковым, фортепиано также характеризовало Люсьена (Катонова С. В. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Л.: Советский композитор, 1980. С. 64).

интонационная связь с рефреном: предложения темы завершают фигуры кларнетов и фаготов, сопровождавшие вальс. Но в сравнении с рефреном жанровое начало эпизода менее выражено. Десятников вуалирует его с помощью гемимолы, акцентированной форшлагами и фразировочными лигами (Пример 70).

Ратманский выражает нравственное падение Люсьена пантомимой. Герой пытается привлечь внимание светских дам, прикасаясь к их рукам и платьям. Девушки ускользают от композитора, а затем заключают его в полукруг, одну из знаковых фигур романтического балета<sup>289</sup>. Каплан маркирует перемены в моральном облике Люсьена омрачением его костюма: юноша одет в темно-синий фрак и черный цилиндр.

Пример 70. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, второй эпизод, первая тема (появление Люсьена)

Конец эпизода содержит еще один контраст по отношению к рефрену и предупреждает будущее Люсьена. Когда недовольные кавалеры окружают героя, у флейт и фаготов возникает восходящая секвенция на фоне порывистых пассажей фортепиано (позже под ее звенья Люсьен будет преследовать Флорину). Взволнованная и устремленная, она вписывается в круг тем юноши (Пример 71).

На сцене трагическую судьбу персонажа предвосхищает геометрия ансамбля. Полукруг, образованный дамами вначале эпизода, превращается в круг — роковую

<sup>289</sup> Подобные мизансцены можно увидеть в «белых» актах балетов XIX века: Джеймс мечется между окружающими его сильфидами, Зигфрид — между лебедями, Солор — между тенями и т.п.

фигуру романтического балета<sup>290</sup>. Хореограф, укрупняя ее, сочиняет тройной круг. Кавалеры заключают Люсьена в два кольца, внешнее и внутреннее; участники малого круга, подхватив композитора на руки, вращают его (персональный круг героя). Фигуры полукруга и круга, отсылающие к многочисленным образцам романтического балета — еще одна деталь метафорического сюжета спектакля.

Пример 71. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, второй эпизод, вторая тема

На маскараде Люсьена обольщает Флорина, переодетая воздушной девой, поэтому в третий эпизод рондо композитор и балетмейстер вводят реминисценцию *adagio* Сильфиды и Юноши. Десятников сохраняет его тональность и оркестровку (*G-dur*, солирующая скрипка в сопровождении деревянных духовых инструментов), но как и остальной материал картины, тема проносится в подвижном темпе и вальсовом трехдольном метре (Пример 72).

<sup>290</sup> Например, в «Жизели» вилисы затанцовывали своих жертв в круге.

Ратманский преобразует исполнительский состав *adagio*: на сцене разворачивается квартет Люсьена, Флорины, Камюзо и Герцога с участием кордебалета. Сохраняя воздушный облик ансамбля, хореограф усложняет его пантомимой. Обманными жестами (Камюзо буквально водит Люсьена за нос) и поклонами заговорщики оттесняют юношу от Флорины. Жанровую трансформацию темы Ратманский маркирует пластикой кордебалета: гости на заднем плане продолжают танцевать вальс.

Пример 72. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, третий эпизод

The image displays two systems of a musical score for Example 72. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (A)), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (V-le), and Cello (V-celli). The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (A)), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (V-le), and Cello (V-celli). The score features first and second endings for the woodwinds, dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *non vibr.*, and various musical notations including slurs and accents.

Финальное проведение рефрена авторы предваряют возвратным ходом, где Люсьен преследует Флорину<sup>291</sup>. В нем музыкальное и сценическое действия вновь сливаются друг с другом. Десятников строит ход на контрасте двух элементов. Первый — взволнованная секвенция из второго эпизода — характеризует героя. Второй — Флорину: его вкрадчивые интонации (октавный скачок с хроматическим заполнением) вкупе с тембрами деревянных духовых родственны темам Герцога и Камюзо (Пример 73).

Ратманский воплощает мотивную игру оркестра изобразительной пластикой. Секвенцию иллюстрируют экзальтированные пробежки Люсьена, настигающего деву. Интонации заговорщиков — взмахи рук-крыльев Флорины и *cabriole* ее подельников.

Пример 73. Л. А. Десятников. «Утраченные иллюзии», II действие, V картина, возвратный ход к рефрену (Люсьен преследует Флорину)

<sup>291</sup> Десятников Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3-х действиях. СПб., 2011. С. 185.

По окончании раздела обозначим промежуточные **выводы**: Массовые картины балета — ещё один образец авторского преобразования модели. Многосоставные сцены включают в себя музыкально-хореографические формы 1830-х годов и сквозные эпизоды, типичные для позднеромантического спектакля. Согласно личным художественным пристрастиям Десятников и Ратманский наполняют их новым смысловым и музыкально-пластическим содержанием.

Сцена в артистическом фойе *Grand Opéra* ярко экспонирует прием театра в театре, важный для «Утраченных иллюзий» и для всего творчества Десятникова<sup>292</sup>. Бал в доме Герцога — стилевой микст, где главный жанр романтического балета (вальс) встроен в музыкально-пластическую стилистику советской хореодрамы.

Итак, мы провели исследование либретто, композиции, музыкально-сценической драматургии, сольных, ансамблевых и массовых сцен «Утраченных иллюзий». Сформулируем основные **выводы**:

1) «Утраченные иллюзии» ярко представляют ключевое свойство стиля Десятникова и Ратманского — их стремление к амбивалентности смыслов и образов. Впервые работая в непосредственном тандеме, художники создали уникальный спектакль-трансформер. С одной стороны, это бытовая сюжетная хореодрама, отсылающая к наследию советского драмбалета 1930-х годов. С другой — многомерное метафорическое действие, элитарное приношение эстетике балетного романтизма<sup>293</sup>, «талантливая сумма знаний об искусстве балета, изложенная интеллигентно и со знанием дела»<sup>294</sup>.

<sup>292</sup> В сочинениях композитора он трактуется широко и, в частности, может быть связан с разработкой образов реальных лиц из музыкально-театрального мира. Можно вспомнить композиторов-клонов в опере «Дети Розенталя» или персонажей незаконченной оперы «Русские сезоны», которые упоминались во второй главе диссертации.

<sup>293</sup> Примечательно, что о них говорит сам композитор: «Есть большое искушение рассматривать его [балет — *А. П.*] как абстрактную историю. Сюжет — только повод, чтобы показать *adagio*, вариации, массовые сцены, пантомиму. <...> Это слоеный пирог со множеством начинок (*Десятников Л. А.* Людей, не имеющих отношения к балету, не существует — вспомните хотя бы ГКЧП [Интервью Е. Ю. Бирюковой] // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2010. 20 сентября. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/17898/?view\\_comments=all](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17898/?view_comments=all) (дата обращения: 30.06.2021)).

<sup>294</sup> *Гучмазова Л. Р.* Бальзаковский возраст // Итоги. 2011. 2 мая. № 18. С. 64.

2) Первый прямой опыт сотрудничества отмечен обращением авторов к форме полновечернего трехактного спектакля, что нехарактерно ни для стиля Десятникова и Ратманского, тяготеющих к камерным формам, ни для ретроспективных балетов XX – начала XXI века, ни для современного балетного театра в целом, где преобладают одноактные постановки.

3) При этом крупную форму композитор и хореограф трактуют как камерную за счет сокращения числа героев (в сравнении с либретто), яркой динамики действия, разделения оркестра на солирующие оркестровые тембры и группы, а кордебалета — на ансамбли корифеев. Стремление авторов к сжатию масштабной структуры созвучно эстетике ретроспективной ветви балета XX – начала XXI века.

4) С ней «Утраченные иллюзии» роднят и развитые интертекстуальные связи. Десятников и Ратманский насыщают действие аллюзиями и цитатами, объединяют стилистически контрастные лексемы музыкального и пластического языков в гармоничное целое.

5) Проблему музыкально-хореографического тождества и различия в «Утраченных иллюзиях» Ратманский решает иначе в сравнении с предыдущими спектаклями на небалетную музыку Десятникова. Идея «слышимого танца» и соответствие движения ноте здесь не столь важны. Партитуру композитора Ратманский отражает обобщенно, беря за основу ее стилистический компонент.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческий союз Десятникова и Ратманского, существующий уже 18 лет, продолжает традицию тандемов выдающихся композиторов и хореографов XX – начала XXI века — Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта. Балетные спектакли Десятникова и Ратманского, исследованные в диссертации, раскрывают проблему метода работы и стиля каждого из авторов, а также выявляют базис их единого художественного мировоззрения, способствовавшего рождению союза и гармоничной работе внутри него. Прежде всего, это универсализм творческого мышления и особое отношение к традиции, обретающей в опусах композитора и хореографа вневременную актуальность.

Стилевые и мировоззренческие основы наследия Десятникова и Ратманского во многом произрастают из исторического развития балетного театра XX – начала XXI века, значительная часть которого прошла под влиянием ретроспективных течений. Это определяет глубину и масштаб избранной проблемы исследования — диалога композитора и хореографа с наследием прошлого, осмысленного в контексте развития жанра балета этого времени. При этом обращение крупных мастеров XX – начала XXI века к художественным идеям предшествующих эпох носило спорадический характер. Оно происходило либо в качестве эксперимента, либо возникало на продолжительном, но все же ограниченном этапе творческого пути авторов.

Одной из задач работы было выявить тенденции, определившие развитие ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века. В результате анализа сочинений Фокина, Стравинского и Баланчина, Виллемса и Форсайта было выяснено, что это: обращение авторов к музыкально-хореографической эстетике,

стилистике и материалу предшествующих эпох; их пристрастие к одноактной структуре балета; стремление к тесной взаимосвязи музыки и танца и их паритету; склонность к минимализму и символизму художественного оформления спектакля; переосмысление музыкально-хореографических моделей прошлого и их сплетение с современными художникам средствами музыкального и пластического языков.

Второй задачей исследования было охарактеризовать наследие Десятникова и Ратманского в контексте балетного театра этого периода. Изучение совместных спектаклей композитора и хореографа показало, что все названные тенденции в том или ином количестве в них присутствуют. При этом, в отличие от предшественников, диалог с музыкально-пластическим наследием прошлого для авторов служит основой творческого почерка и ведущей составляющей стиля. Десятников и Ратманский начали его задолго до начала совместной работы и продолжают вести по сей день<sup>295</sup>. Сходные методы работы при создании материала стали залогом их долгосрочного и плодотворного сотрудничества.

Третьей задачей диссертации было рассмотреть воплощение музыкально-пластических моделей в спектаклях композитора и балетмейстера, так как данный художественный метод является для авторов ведущим. В результате анализа было выявлено, что уникальность работы Десятникова и Ратманского с моделями заключается в их наполнении индивидуальным тематическим материалом и современными смыслами. Сам композитор определил этот процесс как «помещение модели в двойные и тройные кавычки»<sup>296</sup>. В его основе лежит взаимодействие стилистически контрастных лексем музыки и хореографии прошлого, расширяющее временной и стилевой контекст модели, а также появление «скрытых» сюжетов спектаклей, связанных с исследованием авторами возможностей бытования жанров русской фольклорной песни и пляски, романтического вокального цикла и балета в XXI веке<sup>297</sup>.

<sup>295</sup> Краткий хронограф жизни и творчества авторов см. в Приложении 10.

<sup>296</sup> Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1.

<sup>297</sup> Обращение авторов к музыкально-хореографическим моделям / лексемам прошлого и их переосмысление — олицетворение первой и пятой тенденций, определивших развитие ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века.

Четвертой задачей работы было проанализировать спектакли Десятникова и Ратманского с позиции взаимосвязи музыкального и сценического действия. С помощью различных уровней анализа было установлено, что отношения музыки и танца в балетах соавторов базируются на гибком сочетании тождества и контрапункта. В отдельных эпизодах действия хореографическая структура может дублировать музыкальную, а может складываться автономно; стилевые миксты могут согласовываться или розниться; авторская интерпретация слова — совпадать или формировать яркий контрапункт образов. При этом именно музыкальная партитура в балетах художников диктует форму целого (номерную структуру в «Русских сезонах» и «Вываливающихся старухах», сквозную — в «Утраченных иллюзиях») и его стилистическое своеобразие (романтический облик «Утраченных иллюзий», синтез «западного» и «восточного» в «Русских сезонах») <sup>298</sup>.

Пятой задачей диссертации было исследовать театральные и танцевальные свойства небалетных опусов Десятникова, способствовавших их сценическому воплощению. Анализ показал, что в «Русских сезонах» и «Любви и жизни поэта» композитор использует свойственные балетной музыке принцип контраста, звукоизобразительность, особенности метроритма танцевальных жанров, подготавливая благодатную почву для пластического ряда. Важно, что создавая эти сочинения Десятников не знал об их будущей хореографической реализации, а значит наличие этих свойств в небалетных партитурах обусловлено природным чувством композитора театральности и танцевальности.

Путем решения задач была достигнута цель диссертации — исследовать творческий тандем Десятников – Ратманский в контексте балетного театра XX – начала XXI века, раскрыть индивидуальный стиль авторов и общие свойства их стилового мышления, способствовавших плодотворной совместной работе. Последнему пункту в Заключение следует уделить отдельное внимание.

Некоторые общие свойства стиля художников, такие как работа «по модели», стремление к взаимосвязи музыкального и хореографического действия уже были

---

<sup>298</sup> Олицетворение третьей тенденции. Сам Ратманский признавался автору работы в том, что «музыка Десятникова мне очень дорога. Когда я слушаю ее, в голове возникает маленький телевизор и я вижу движения, подсказываемые музыкой» (полный текст комментария и ссылку см. в Приложении 2).

сформулированы и разобраны выше. Ещё одной характерной чертой стиля и Десятникова, и Ратманского является повышенное внимание к словесно-поэтической основе произведений<sup>299</sup>. Текст или либретто в спектаклях соавторов могут не только служить сюжетом, влиять на музыкально-хореографическую композицию балета («Вываливающиеся старухи» и «Русские сезоны») или выполнять обобщающую функцию («Утраченные иллюзии»), но и определять особенности музыкально-хореографического синтеза спектакля, его лексику, получая иллюстративное отражение в музыке и пластике.

Также общим свойством стиля Десятникова и Ратманского является тяготение к вариантному развитию тематизма, к сложной метроритмической организации музыкально-пластической ткани. У композитора оно проявляется в использовании переменных размеров, полиметрии, нерегулярной акцентности, применении канонов и канонических секвенций. У хореографа — в появлении этих полифонических форм между участниками ансамблей, полиритмических соотношениях между частями тела солистов, нерегулярном метрическом варьировании танцевальных комбинаций.

Наконец, авторов объединяет склонность к камерным композициям<sup>300</sup> (пять из шести совместных балетных спектаклей Десятникова и Ратманского одноактные) и исполнительским составам. В «Русских сезонах» — это скрипка, сопрано, струнный оркестр и ансамбль танцовщиков. В «Вываливающих старухах» — тенор, фортепиано и ансамбль танцовщиков<sup>301</sup>. В «Утраченных иллюзиях» стремление к камерной организации масштабного сочинения подтверждает «беспрецедентная для балета компактность действия, осмысленного в большой форме»<sup>302</sup>. Композитор делит оркестр на солирующие тембры и группы, а хореограф разбивает кордебалет на ансамбли.

---

<sup>299</sup> Отметим, что слово присутствует во всех балетных спектаклях композитора и хореографа, рассматриваемых в диссертации.

<sup>300</sup> Олицетворение второй тенденции.

<sup>301</sup> Также отметим лаконизм художественного оформления рассмотренных спектаклей — олицетворение четвертой тенденции.

<sup>302</sup> Порошин И. Г. «Утраченные иллюзии»: взгляд профана // Сетевое издание OpenSpace.ru. 2011. 13 мая. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/22322/> (дата обращения: 01.07.2021).

Сотрудничество авторов продолжилось и после «Утраченных иллюзий» — хронологически крайнего балета из тех, что рассмотрены в диссертации. Поэтому необходимо упомянуть о последующих спектаклях, в которых принципы работы художников получили продолжение. В 2013 году в *Teatro alla Scala* авторы представили балет «Опера» (Рисунок 18). В 40-минутном спектакле-буффонаде на тексты П. Метастазियो и К. Гольдони они создали колоритный, шаржированный портрет генделевской оперы *seria*<sup>303</sup>, разукрасив его жанровыми осколками барочного дивертисмента, классической симфонии, хореографических сцен с музыкой и пением в духе «Свадебки» Стравинского.

Балет «Одесса» на музыку «Эскизов к Закату» (Рисунок 19) Ратманский поставил в 2017 году в *New York City Ballet*<sup>304</sup>. Партитура спектакля, навеянная «Одесскими рассказами» И. Э. Бабеля о еврейских налетчиках, объединила жанрово-стилевые приметы клезмерской музыки и танго, переосмысленные композитором цитаты из опусов С. В. Рахманинова, А. Пярта и Г. Малера<sup>305</sup>. Пластика балета — элементы неоклассической хореографии, еврейских и латиноамериканских танцев, техники восточных единоборств<sup>306</sup>.

«Песни Буковины» — последний на сегодняшний день балет соавторов — Ратманский поставил на музыку одноименного цикла фортепианных прелюдий Десятникова (преьера прошла в *American Ballet Theatre* в 2017 году<sup>307</sup>, Рисунок 20). В основу прелюдий лег украинский фольклор, взятый композитором из

<sup>303</sup> Кузнецова Т. А. В «Ла Скала» со своей «Оперой» // Коммерсант. 2013. 25 декабря. № 238. С. 11.

<sup>304</sup> Поводом к его созданию стала запись сюиты «Эскизы к Закату» из музыки Десятникова к фильму А. Е. Зельдовича «Закат» студией *Quartz*. Картина по рассказам писателя была снята в 1990-м году, а в 1992-м композитор на основе музыкального ряда создал сюиту для большого симфонического оркестра.

<sup>305</sup> Отметим повышенное внимание Десятникова к Малеру в последние годы. Помимо цитирования, композитор пропагандирует его музыку на творческих встречах. В рамках проекта «Лаборатория современного зрителя» Десятников в открытой беседе с Курентзисом проанализировал Первую симфонию Малера (Попова А. Ю. Теодор Курентзис рассказал москвичам о «Титане» // Независимая газета. 2017. 22 ноября. URL: [https://www.ng.ru/culture/2017-11-22/100\\_titan.html](https://www.ng.ru/culture/2017-11-22/100_titan.html) (дата обращения: 04.11.2021)).

<sup>306</sup> *Desyatnikov L. A., Ratmansky A. O. Making Art From a Shared Past [The interview of M. Harss] // The New York Times. 2017. 17 October. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/17/arts/dance/alexei-ratmansky-leonid-desyatnikov-songs-of-bukovina.html> (дата обращения: 06.05.2018).*

<sup>307</sup> Ратманский решил поставить балет еще до официальной премьеры цикла (Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. Личный архив автора. 2017. 24 апреля. Полный текст интервью: см. Приложение 1).

сборника «Буковинські народні пісні»<sup>308</sup>. Десятников разбавил его балканскими, тирольскими и еврейскими мотивами, а также лексемами музыки барокко, романтизма, XX века<sup>309</sup>. Ратманский, по аналогии с музыкой, объединил в пластике балета европейскую неоклассику с элементами национальных танцев.

Десятников – Ратманский (Рисунок 21) — один из наиболее ярких действующих тандемов композитора и хореографа и единственный в XXI веке подобный союз, который подарил театрам больше пяти совместных балетов, включая две оригинальные музыкальные партитуры<sup>310</sup>. Понятие «синтез искусств», частью которого является балет, сегодня претерпевает метаморфозы. С развитием технологий к прежним выразительным средствам спектакля добавляются новые. Сотрудничество хореографа и композитора, ранее бывшее основополагающим для балета, не отходит на второй план. Но столь же важными становятся иные коллаборации.

Примером взаимодействия хореографа и художника по свету служат спектакли Р. Малифанта, объединенные в киноцикл «Взлет и падение». В каждой из его трех частей свет, выставленный М. Халлсом, является полноправным героем действия. Миниатюра «Два» являет собой дуэт танцовщицы и светового луча. Малифант превращает тело балерины в арт-объект, который демонстрирует с помощью ракурсов и разных оттенков освещения. В «Скручивании» танцевальный поединок двух мужчин с элементами контактной импровизации и капоэйры разворачивается на фоне игры светотени. В «Прерванном падении» девушка и двое

<sup>308</sup> Буковинські народні пісні / сост., вступ. ст. и прим. Л. И. Яценко. Киев: Издательство АН УРСР, 1963. 677 с.

<sup>309</sup> При этом общий стиливой облик цикла можно определить как неоромантический, об этом пишет, в частности, Е. Н. Наливаева (*Наливаева Е. Н. Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл // Opera musicologica. Т. 13. 2021. № 2. С. 46–68*).

<sup>310</sup> Любопытно, что до непосредственной работы с Ратманским Десятников не испытывал тяги к балету и в интервью на вопрос О. И. Гладковой о желании испытать себя в этом жанре ответил: «к балету душа не лежит» (*Гладкова О. И. XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. СПб.: Музыка, 2007. С. 272*). При этом коллеги и критики отмечают природную дансантичность десятниковских опусов. Б. Д. Филановский пишет, что «попытки поставить на музыку Десятникова балет всегда удачны» и приводит в пример, в частности, «Русские сезоны» Ратманского (*Филановский Б. Д. Леонид Десятников // Коммерсант Weekend. 2009. 19 июня. Приложение № 108. С. 18*). Т. А. Кузнецова отмечает, что Десятников — «сокровище современного балетного театра» (*Кузнецова Т. А. «L.A.D.» на все лады // Коммерсант. 2021. 8 ноября. № 201/П. С. 11*).

юношей выясняют отношения под лунным светом прожектора.

Хореографы-новаторы обогащают свои постановки лазерными технологиями, стирая границы между балетным искусством и шоу. В России первопроходцем стала Е. М. Филиппова. Совместно с компанией *Don laser show* и Барменской Ассоциацией Ростова она ставит для труппы «Астра» иммерсивные спектакли. В них движения танцующих и разноцветные лучи лазеров то сливаются, то образуют рельефный контрапункт.

Союз хореографа и видеохудожника значим в балетах У. МакГрегора. В спектакле «Инфра», которым он откликнулся на теракт в лондонском метро, кооперация артистов и компьютерной графики воплощает идею двоемирия. Вверху сцены на декорации-табло суетятся люди (автор видеоряда Дж. Опи). Внизу, как подсказывает название спектакля<sup>311</sup>, танцуют их души. В балете «Лимен»<sup>312</sup> видеопроекция Т. Миядзимы диктует стилистику пластики. Заостренные контуры цифр и латинских букв на экране провоцируют механические взмахи конечностей, прямые линии и прихотливые изгибы силуэтов танцовщиков. Геометрические фигуры, которые образуют знаки, отражаются в перестроениях ансамбля.

Рождаются постановки с участием 3D-технологий, их драматургию тоже определяет диалог визуальных составляющих. В Москве первым подобным спектаклем стало «Лебединое озеро», представленное М. Л. Лавровским в *Talarium et Lux*. Плывущие вдаль облака в спектакле корреспондируют с белоснежными пачками танцовщиц. Лебеди, которые летят прямо на зрителя, «дорисовывают» узоры кордебалета. Злого гения, изображенного на пяти огромных экранах, разрывает от танцевальной химии солистов. Еще радикальнее выглядит 3D-балет А. Л. Ларина и К. А. Симонова «Путешествия Гулливера». Действие в нем перемещается со сцены на мультимедийный экран<sup>313</sup>.

Увеличивается доля спектаклей, сделанная специально для видео.

<sup>311</sup> *Infra* с лат. — «под», «ниже».

<sup>312</sup> *Limen* с лат. — «порог», «граница».

<sup>313</sup> Попова А. Ю. Гулливер и 3D // Независимая газета. 2018. 30 мая. URL: [https://www.ng.ru/culture/2018-05-30/100\\_gulliver300518.html](https://www.ng.ru/culture/2018-05-30/100_gulliver300518.html) (дата обращения: 30.01.2022).

Сторонниками этой формы балетного искусства являются Виллемс и Форсайт. До фильма-дуэта «Из классической позиции», где камера позволяла со всех ракурсов оценить ансамбль танцовщиков, авторы создали кинобалет «Репродукция одной плоской вещи». Жанр позволил переместить действие со сцены в заброшенное трамвайное депо Франкфурта. Двадцать солистов осваивают его и ищут выход, сдерживаемые утилизированными столами. Заснять танец в промышленном пространстве решилась и А.-Т. Де Кеерсмакер. В кинематографической версии балета «Розы танцуют розы» феминистки отстаивают свои права в старом здании технической школы Г. ван Де Велде.

Все чаще современные хореографы предпочитают «живой» партитуре компьютерный *soundtrack*, уже существующий или созданный специально для балета. Как показывает практика, даже при параллельном рождении музыки и танца роль композитора в таких опусах подчиненная. В «Репродукции одного плоского предмета» Форсайт побудил Виллемса обратиться к электронному звучанию. В результате музыкальный ряд спектакля служит фоном визуального ряда, поддерживая его мрачную, напряженную атмосферу. То же происходит в спектакле «Это есть тело мое» А. Прельжокажа и Т. Захмаля.

Итак, в ряде современных балетов музыка постепенно перестает быть самоценной. Некоторые постановки обходятся почти без нее. В «Заявлении» К. Пайт и Дж. Янг заменили музыку словом (несмотря на лаконичные звуковые интерлюдии О. Белтона, ведущим в спектакле является взаимодействие балетмейстера и либреттиста). Экзальтированному действию авторы «придали облик гротескного офисного диалога. Под озвученный чтецами сценарий персонажи *A, B, C, D* дискутируют на животрепещущие [политические — *A. П.*] темы. Разговор лишен логической драматургии, но пронизывающие его страх, протест, возмущение выражают скрупулезные пантомима и мимика...»<sup>314</sup>.

Вопреки возрастающей роли вербальных искусств, музыкальная партитура

---

<sup>314</sup> Попова А. Ю. Па к эксперименту: Dance Inversion показал возможности тела // Известия. 2019. 7 ноября. URL: <https://iz.ru/939895/anastasiia-popova/pa-k-eksperimentu-dance-inversion-pokazal-vozmozhnosti-tela> (дата обращения: 03.07.2021).

все же остается основополагающей при временной и композиционной организации многих балетов. В спектакле «Инфра» МакГрегора она определяет хореографическую структуру: альбом из тринадцати номеров М. Рихтера для рояля, струнных и электроники (с ее помощью композитор изобразил звуки метро) порождает сюиту пластических ансамблей. Та же функция музыки, но на уровне миниатюры, прослеживается в «Прерванном падении» Малифанта: контрастные фазы партитуры Б. Адамсона разграничивают разделы терцета героев. В балете «*Limen*» медитативный тон пьесы К.-А. Саариахо «Ноты о свете» диктует несвойственное МакГрегору неторопливое развертывание танца.

Иногда звуковое сопровождение, используемое хореографом в балете, не имеет рельефной метроритмики и мелодики, но влияет на сценическую драматургию действия. В балете «Сон Медеи» Прельжокажа развитие интриги определяют регистровая диспозиция и динамика оркестровой партитуры М. Ланца. Верхний регистр музыки характеризует сферу сна героини. Средний и нижний — реальность, в которой ее возлюбленный ушел к Креусе. Постепенный рост звучности связан с вызревaniem плана мести Медеи (убийство общих детей), а достижение *ff* — его осуществление. Наконец, возвращение к *pp* — раскаяние героини.

Во многих спектаклях конца XX — начала XXI века музыка перестает быть самоценной, что обусловлено стремлением хореографа к единоличному управлению всеми составляющими действия, в том числе музыкальной. В результате компиляции возникает радикальное переосмысление композиторского замысла, что почти невозможно в случае прямого сотрудничества.

Пети, создавая свою ироничную версию «Пиковой дамы», переработал композицию Шестой симфонии Чайковского в угоду сюжетной драматургии балета. Намеренно преувеличенные контрасты между сценами привели к тому, что в вальс (картина бала) вторгается разработка сонатного *allegro* (поединок Графини и Германна). Побочную тему первой части (любовный дуэт Лизы и Германна) сменяет *Adagio lamentoso* (на него приходятся смерти Графини и Лизы). Финальная сцена в игорном доме разворачивается под инфернальное скерцо. В итоге

трагедийная партитура композитора вслед за пушкинским сюжетом в спектакле приобретает лоскутный, гротесковый облик.

Особые случаи в практике сотрудничества авторов — когда композитор задумал «одно», а хореограф услышал и воплотил на сцене «другое». Примером служит «Репродукция одной плоской вещи» Виллемса и Форсайта. Ее музыкальная драматургия основана на бесцезурном развертывании электронного звучания. По замыслу композитора нет ни пауз, ни каденций — все направлено на сгущение образной атмосферы балета. Однако у хореографа цезуры присутствуют в виде поз, завершающих комбинации танцевальных *pas*.

Уменьшение числа тандемов композитор – балетмейстер связано и с современной театральной политикой. Заказ композитору балетной партитуры в наше время — большая редкость<sup>315</sup>. Сегодня все чаще хореографы обращаются уже к созданной музыке и на неё ставят спектакль. Однако, как отмечает А. П. Груцынова, подобный способ соавторства «не дает возможность говорить о развитии балетной партитуры как самостоятельного симфонического жанра»<sup>316</sup>.

Однако есть и счастливые исключения, например творческий тандем И. А. Демуцкого и Ю. М. Посохова, который родился в ГАБТе в 2015 году. На счету авторов — балеты «Герой нашего времени», «Нуреев» и «Чайка». Представления художников о балетном спектакле XXI века олицетворил «Нуреев» — мультимедийное шоу с участием разговорных диалогов, вокально-оркестровой музыки, пантомимы, танца, света, видеоинсталляций. Стилистически пестрой оказалась партитура Демуцкого, объединившая достижения романтического балета, пианизма Ф. Листа, оперно-симфонического творчества А. Шенберга,

---

<sup>315</sup> В России одним из редких исключений служит ГАБТ, который в последнее десятилетие пополняет репертуар балетами с новой музыкой. Заказав Десятникову «Утраченные иллюзии», ГАБТ поспособствовал его дальнейшей работе с Ратманским, а позже инициировал творческий дуэт И. А. Демуцкого и Ю. М. Посохова. В 2013 году авторский проект родился в Казани — ТГАТОиБ имени М. Джалиля заказал Р. З. Ахияровой и Г. А. Ковтуну спектакль «Золотая Орда» в стилистике ампиричного сталинского балета (*Попова А. Ю.* Шик, блеск и пшик: как распалась «Золотая Орда» // БИЗНЕС Online. 2022. 22 мая. URL: <https://business--gazeta-ru.turbopages.org/turbo/business-gazeta.ru/s/article/550812> (дата обращения: 15.08.2022)).

<sup>316</sup> *Груцынова А. П.* Балет в пространстве современного театра. М.: Триумф, 2015. С. 131.

джаза, советской песни, рок-н-ролла<sup>317</sup>. К работе авторы привлекли К. С. Серебренникова, выступившего режиссером, либреттистом и сценографом спектакля.

В условиях метаморфоз балетного жанра сотрудничество Десятникова и Ратманского сегодня особенно ценно, а насколько ценят художники талант друг друга, отражают их высказывания. Ратманский утверждает, что музыка Десятникова — «чудо в моей балетмейстерской жизни»<sup>318</sup> и добавляет, что «это та музыка, которую я сам бы хотел писать, будь я композитором»<sup>319</sup>. Десятников в ответ признается: «Будь я хореографом, я бы поставил "Утраченные иллюзии" точно так же»<sup>320</sup> и называет взаимодействие с Ратманским «счастливым союзом»<sup>321</sup>. Одно из ярчайших творческих содружеств продолжается.

---

<sup>317</sup> *Наборщикова С. В.* «Нуреев» вернулся // Известия. 2017. 11 декабря. № 233. С. 6.

<sup>318</sup> Цит. по: *Завьялова О. А.* Десятников с Ратманским утратили иллюзии // Известия. 2011. 20 апреля. № 69. С. 9.

<sup>319</sup> *Мунипов А. Ю.* Музыка Леонида Десятникова. Краткий словарь критика // Информационный интернет-журнал ZIMA Magazine. 2018. 17 мая. URL: <https://zimamagazine-com.turborpages.org/zimamagazine.com/s/2018/05/desyatnikov/> (дата обращения: 12.08.2022).

<sup>320</sup> *Десятников Л. А.* Будь я хореографом, я бы поставил балет "Утраченные иллюзии" точно так же [Интервью О. А. Романцовой] // Газета. 2011. 19 апреля. URL: <https://g1oba11.livejournal.com/2434461.html> (дата обращения: 02.02.2022).

<sup>321</sup> *Десятников Л. А.* Я ушел с номенклатурных позиций в Большом театре, но это не мешает мне писать музыку для его спектаклей [Интервью П. А. Лобкова] // Телеканал Дождь. 2014. 6 января. URL: [https://tvrain.ru/teleshov/here\\_and\\_now/leonid\\_desyatnikov\\_ja\\_ushel\\_s\\_nomenklaturnyh\\_pozitsij\\_v\\_bolshom\\_teatre\\_no\\_eto\\_ne\\_meshaet\\_mne\\_pisat\\_muzyku\\_dlja\\_ego\\_spektaklej-360165/](https://tvrain.ru/teleshov/here_and_now/leonid_desyatnikov_ja_ushel_s_nomenklaturnyh_pozitsij_v_bolshom_teatre_no_eto_ne_meshaet_mne_pisat_muzyku_dlja_ego_spektaklej-360165/) (дата обращения: 01.07.2021).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### ИСТОЧНИКИ

#### Музыкальные источники<sup>322</sup>

1. Буковинські народні пісні / сост., вступ. ст. и прим. Л. И. Яценко. — Киев: Издательство АН УРСР, 1963. — 677 с.
2. Вебер, К.-М. фон. Приглашение к танцу ор. 65: пьеса для симфонического оркестра / К.-М. фон Вебер; Инструментовка Г. Берлиоз. — М.: Музгиз, 1963. — 123 с.
3. Глазунов, А. К. Шопениана: сюита из произведений Ф. Шопена / А. К. Глазунов / Ред. Ю. А. Фортунатов. — М.: Музыка, 1964. — 160 с.
4. Десятников, Л. А. Любовь и жизнь поэта: вокальный цикл на стихи Н. М. Олейникова и Д. И. Хармса / Л. А. Десятников. — СПб.: Композитор, 2005. — 78 с.
5. Десятников, Л. А. Буковинские песни: 24 прелюдии для фортепиано / Л. А. Десятников. — СПб.: Композитор, 2019. — 76 с.
6. П. И. Чайковский. Лебединое озеро: балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883. Скрипичный репетитор и другие документы / П. И. Чайковский / Ред. С. А. Конаев, Б. В. Мукосей. — СПб.: Композитор, 2015. — 271 с.

---

<sup>322</sup> В данном подразделе раздела «Источники» Списка литературы, наряду с чисто музыкальными текстами, представлены нотные издания, содержащие справочные и исследовательские разделы.

7. Традиционная музыка русского Поозерья: по материалам экспедиций 1971–1992 гг. Для пения (соло, ансамбль, хор) и инструм. исполн. / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской; Рец. А. Ф. Некрылова, В. А. Лапин. — СПб.: Композитор, 1998. — 237 с.

8. Stravinsky, I. F. Agon: Ballet for twelve dancers / I. F. Stravinsky. — London: Boosey & Hawkes, 1957. — 85 p.

### Текстовые источники

9. Балетные либретто: Россия, 1800–1917 годы. Том 1. Том 2: учебное пособие для обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» / авт.-сост.: Ю. П. Бурлака, А. П. Груцынова. — М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. — 544 с.

10. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. В 2-х томах. Т. 1 / А. Н. Бенуа. — М.: Наука, 1990. — 711 с.

11. Горiboldь, А. А. Дом творчества «Репино» и его обитатели глазами Алексея Горiboldя / А. А. Горiboldь [Интервью Б. А. Королька] // Музыкальная жизнь. — 2020. — № 8. — С. 20–25.

12. Горiboldь, А. А., Десятников, Л. А. У нашего поколения иммунитет к мажору / А. А. Горiboldь, Л. А. Десятников [Интервью Я. И. Тимофеева] // Музыкальная жизнь. — 2018. — № 12. — С. 8–15.

13. Десятников, Л. А. Будь я хореографом, я бы поставил балет "Утраченные иллюзии" точно так же [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью О. А. Романцовой] // Газета. — 2011. — 19 апреля. — Режим доступа: <https://global11.livejournal.com/2434461.html> (дата обращения: 02.02.2022).

14. Десятников, Л. А. Временно Большой / Л. А. Десятников [Интервью Л. Р. Гучмазовой] // Итоги. — 2009. — 28 сентября. — № 40 (694). — С. 47–49.

15. Десятников, Л. А. Возможно, не все пермяки знают о том, что сегодня именно здесь находится место силы российской музыкальной культуры

[Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью М. Е. Трокай] // Интернет-журнал Звезда. — 2015. — 2 июня. — Режим доступа: <https://zvzda.ru/interviews/1459c0efab6d> (дата обращения: 29.01.2022).

16. Десятников, Л. А. Людей, не имеющих отношения к балету, не существует — вспомните хотя бы ГКЧП [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью Е. Ю. Бирюковой] // Сетевое издание OpenSpace.ru. — 2010. — 20 сентября. — Режим доступа: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/17898/?view\\_comments=all](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/17898/?view_comments=all) (дата обращения: 30.06.2021).

17. Десятников, Л. А. О национальном самоопределении [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников // Сайт Государственного академического Большого театра России. — Режим доступа: <https://www.bolshoi.ru/performances/282/details/> (дата обращения: 10.05.2021).

18. Десятников, Л. А. Почему вы решили, что я дезориентирую слушателя? [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью И. А. Орловой] // Classical Music News. Ru. — 2017. — 23 ноября. — Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2017/> (дата обращения: 07.04.2022).

19. Десятников, Л. А. Разговор на обочине / Л. А. Десятников [Интервью В. П. Чинаева] // Музыкальная академия. — 1994. — № 3. — С. 14–17.

20. Десятников, Л. А. Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью А. Ю. Мунипова] // Афиша Daily. — 2015. — 13 октября. — Режим доступа: <http://vozduh.afisha.ru/music/leonid-desyatnikov-sidish-i-snimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud/> (дата обращения: 02.07.2021).

21. Десятников, Л. А. Слухо обогатительный процесс [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью Н. А. Кортелевой] // Информационное молодежное агентство ИМА-пресс. — 2016. — 18 сентября. — Режим доступа: <http://imapress.media/2016/09/18/leonid-desyatnikov-sluho-obogatitelnyj-protsess/> (дата обращения: 11.05.2021).

22. Десятников, Л. А. С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы *opera seria* / Л. А. Десятников [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. — 2013. — 13 декабря. — № 46. — С. 23.
23. Десятников, Л. А. Фонетика — это тоже музыка... / Л. А. Десятников [Интервью Е. О. Черновой] // Трибуна молодого журналиста. — 2015. — № 8 (151). — С. 4.
24. Десятников, Л. А. Это слишком авангард, то есть вчерашний день / Л. А. Десятников [Интервью П. Д. Гершензона] // Сеанс. — 1996. — № 12. — С. 83–87.
25. Десятников, Л. А. Это сюжетный балет, но в нем есть все балетные жанры / Л. А. Десятников [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. — 2011. — 22 апреля. — № 14. — С. 17.
26. Камерон, Р. Она вся светила удивительной внутренней красотой / Р. Камерон [Интервью М. Б. Мейлаха] // Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. — Т. 1: Балет. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — С. 40–44.
27. Максимова, Н. А. Детям я ставлю на голову карандаш и добиваюсь, чтобы он не падал [Электронный ресурс] / Н. А. Максимова [Интервью А. Ю. Поповой] // БИЗНЕС Online. — 2022. — 13 августа. — Режим доступа: <https://m.business-gazeta.ru/article/560037> (дата обращения: 14.08.2022).
28. Мясин, Л. Ф. Моя жизнь в балете / Л. Ф. Мясин / пер. с англ. М. М. Сингал, предисл. Е. Я. Суриц, коммент. Е. Яковлевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 366 с.
29. Ратманский, А. О. Балет стал менее популярен [Электронный ресурс] / А. О. Ратманский [Интервью К. А. Щербины] // Частный корреспондент. — 2008. — 17 ноября. — Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=1124> (дата обращения: 07.08.2020).
30. Ратманский, А. О. Балету нужен новый гений / А. О. Ратманский [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. — 2007. — 16 октября. — № 188. —

С. 5.

31. Ратманский, А. О. В дисциплине мы уступаем, а в талантах даем фору / А. О. Ратманский [Интервью М. И. Крыловой] // Новые известия. — 2008. — 23 декабря. — № 235. — С. 1.

32. Ратманский, А. О. Танцы на пальцах / А. О. Ратманский [Интервью И. Н. Муравьевой] // Российская газета. — 2009. — 3 февраля. — № 16. — С. 12.

33. Ратманский, А. О. Я хотел сделать сюжетный балет, который был бы абстрактным / А. О. Ратманский [Интервью М. А. Сидельниковой] // Коммерсант. — 2013. — 13 декабря. — № 46. — С. 22.

34. Святое Евангелие. — М.: Ковчег, Новая книга, 2002. — 576 с.

35. Советские балеты. Краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. Общая ред. С. В. Асюка. — М.: Сов. композитор, 1984 — 320 с.

36. Фокин, М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. — 2-е изд. — Л.: Искусство, 1981. — 510 с.

37. Desyatnikov, L. A., Ratmansky, A. O. Making Art From a Shared Past [Электронный ресурс] / L. A. Desyatnikov, A. O. Ratmansky [The interview of M. Harss] // The New York Times. — 2017. — 17 October. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2017/10/17/arts/dance/alexei-ratmansky-leonid-desyatnikov-songs-of-bukovina.html> (дата обращения: 06.05.2018).

38. Desyatnikov, L. A., Ratmansky, A. O. Not Easygoing, and Not Sure About a Donkey [Электронный ресурс] / L. A. Desyatnikov, A. O. Ratmansky [The interview of R. Sulcas] // The New York Times. — 2014. — 31 January. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2014/02/02/arts/dance/alexei-ratmansky-and-leonid-desyatnikov-on-collaborating.html> (дата обращения: 04.05.2019).

### Видеоисточники

39. Агон [Электронный ресурс] / Муз. И. Ф. Стравинский, хор. Дж. Баланчин. — New York City Ballet, 1993. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Ud8zVcHPnuM> (дата обращения: 10.06.2017).

40. Видение розы [Электронный ресурс] / Муз. К-М. Вебер, хор. М. М. Фокин. — Мариинский театр, 2008. — Режим доступа: <https://youtube.com/watch?v=patr47pjpgDY&feature=share> (дата обращения 06.05.2017).

41. Вываливающиеся старухи [Электронный ресурс] / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. — Современник, 2007. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=58Kmt8lvUUQ> (дата обращения: 11.11.2018).

42. Десятников, Л. А. Я ушел с номенклатурных позиций в Большом театре, но это не мешает мне писать музыку для его спектаклей [Электронный ресурс] / Л. А. Десятников [Интервью П. А. Лобкова] // Телеканал Дождь. — 2014. — 6 января. — Режим доступа: [https://tvrain.ru/teleshows/here\\_and\\_now/leonid\\_desjatnikov\\_ja\\_ushel\\_s\\_nomenklaturnyh\\_pozitsij\\_v\\_bolshom\\_teatre\\_no\\_eto\\_ne\\_meshaet\\_mne\\_pisat\\_muzyku\\_dlja\\_ego\\_spekta\\_klej-360165/](https://tvrain.ru/teleshows/here_and_now/leonid_desjatnikov_ja_ushel_s_nomenklaturnyh_pozitsij_v_bolshom_teatre_no_eto_ne_meshaet_mne_pisat_muzyku_dlja_ego_spekta_klej-360165/) (дата обращения: 01.07.2021).

43. Из классической позиции [Электронный ресурс] / Муз. Т. Виллемс, хор. У. Форсайт. — Euphoria films; Kultur International Films, 2007. — Режим доступа: [https://vk.com/video43559195\\_166419651](https://vk.com/video43559195_166419651) (дата обращения: 12.07.2017).

44. Леонид Десятников. Линия жизни [Электронный ресурс]. — Телеканал Культура. — 2012. — 18 мая. — Режим доступа: <https://youtu.be/Ao07LoJJO8> (дата обращения: 14.06.2016).

45. Леонид Десятников. Творческая встреча в рамках цикла «Послушайте!» [Электронный ресурс]. — Ельцин Центр. — 2021. — 1 октября. — Режим доступа: [https://youtu.be/NlysszXE\\_eM](https://youtu.be/NlysszXE_eM) (дата обращения: 30.10.2021).

46. Алексей Ратманский. ContextSpeaks: разговор с хореографом [Электронный ресурс]. — Context. — 2017. — 12 ноября. — Режим доступа: <https://youtube.com/watch?v=HEgbR4kZKgU&feature=share> (дата обращения: 05.02.2022).

47. Русские сезоны [Электронный ресурс] / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. — Большой театр, 2008. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=l8VoiLRPb5g> (дата обращения: 02.01.2019).

48. Утраченные иллюзии [Электронный ресурс] / Муз. Л. А. Десятников, хор. А. О. Ратманский. — Большой театр, 2014. — Режим доступа: [https://vk.com/video-38152409\\_168208276](https://vk.com/video-38152409_168208276) (дата обращения: 02.12.2017).

49. Шопениана [Электронный ресурс] / Муз. Ф. Шопен, хор. М. М. Фокин. — Мариинский театр, 1991. — Режим доступа: [https://vk.com/video4566748\\_165338661](https://vk.com/video4566748_165338661) (дата обращения: 06.05.2017).

## **НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ**

### **Музыкальные источники**

50. Десятников, Л. А. Опера: балет в 1-м действии / Л. А. Десятников. — СПб., 2013. — 105 с.

51. Десятников, Л. А. Русские сезоны: сюита для сопрано, скрипки и струнного оркестра на русские народные тексты / Л. А. Десятников. — СПб., 2000. — 115 с.

52. Десятников, Л. А. Утраченные иллюзии: балет в 3-х действиях / Л. А. Десятников. — СПб., 2011. — 352 с.

### **Текстовые источники**

53. Десятников, Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Л. А. Десятников; беседу вела А. Ю. Попова. —

Личный архив автора. — 2017. — 24 апреля. — 5 с.

### СЛОВАРИ, ЭНЦИКЛОПЕДИИ

54. Александрова, Н. А. Балет. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — 416 с.

55. Сергеенко, Е. В. Шопениана / Е. В. Сергеенко // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. — М.: БРЭ, Согласие, 1997. — С. 518.

56. Сергеенко, Е. В. Призрак розы / Е. В. Сергеенко // Русский балет. Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. — М.: БРЭ, Согласие, 1997. — С. 369.

57. Суриц, Е. Я. Драмбалет / Е. Я. Суриц // Русский балет. Энциклопедия. Словарь балетных терминов и понятий / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. — М.: БРЭ, Согласие, 1997. — С. 537.

### ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

58. Асафьев, Б. В. Игорь Стравинский и его балеты / Б. В. Асафьев // О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Дмитриева. — Л.: Музыка, 1974. — С. 55–75.

59. Астахова, О. А. Принципы взаимосвязи музыки и танца: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Астахова Ольга Андреевна. — СПб., 1993. — 21 с.

60. Бальзак, О. де. Утраченные иллюзии / О. де Бальзак. — М.: Правда, 1989. — 624 с.

61. Баранова, Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Б. Баранова // Музыка и хореография современного балета. — Вып. 4. — М., 1982. — С. 8–35.
62. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М.: Э, 2017. — 640 с.
63. Безуглая, Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Безуглая Галина Александровна. — СПб., 2021. — 442 с.
64. Беляева, Е. Г. Премьера балета Десятникова «Опера» в постановке Ратманского в Ла Скала [Электронный ресурс] / Е. Г. Беляева // Сетевое издание Belcanto.ru. — 2014. — 11 января. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/14011101.html> (дата обращения: 25.06.2021).
65. Беляева, Е. Г. Ратманский разделался с иллюзиями [Электронный ресурс] / Е. Г. Беляева // Сетевое издание Infox.ru. — 2011. — 29 апреля. — Режим доступа: <http://www.infox.ru/afisha/theatre/2011/04/29/illusion.phtml> (дата обращения: 30.06.2021).
66. Верникова, К. Я. Леонид Десятников прозвучал в Петербурге / К. Я. Верникова // Коммерсант. — 2001. — 14 марта. — № 44. — С. 14.
67. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского / И. Я. Вершинина. — М.: Наука, 1967. — 223 с.
68. Вульфсон, А. В. Принципы симфонического развития и формообразования в балетах Стравинского: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Вульфсон Алексей Вениаминович. — Л., 1974. — 23 с.
69. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: НиЦ «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
70. Гаевский, В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. — М.: Искусство, 1981. — 378 с.
71. Гаевский, В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с.

72. Гаевский, В. М. Хореографические портреты / В. М. Гаевский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 608 с.
73. Гайкович, М. А., Звенигородская, Н. Э. А были ли иллюзии?.. / М. А. Гайкович, Н. Э. Звенигородская // Независимая газета. — 2011. — 28 апреля. — № 88. — С. 8.
74. Галайда, А. Г. Заставил оперу танцевать / А. Г. Галайда // Ведомости. — 2013. — 23 декабря. — № 238. — С. 23.
75. Галайда, А. Г., Поспелов, П. Г. Игра в иллюзии / А. Г. Галайда, П. Г. Поспелов // Ведомости. — 2011. — 26 апреля. — № 74. — С. 6.
76. Галайда, А. Г. Осколки ушедших миров / А. Г. Галайда // Российская газета. — 2011. — 26 апреля. — № 89. — С. 13.
77. Галайда, А. Г. Станцевали Оперу / А. Г. Галайда // Российская газета. — 2014. — 14 января. — № 5. — С. 13.
78. Гендова, М. Ю. Феномен духовности в исполнительском искусстве артистов балета второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Гендова Марья Юрьевна. — Саратов, 2017. — 25 с.
79. Гердт, О. В. Прощание с матерым / О. В. Гердт // Газета. — 2008. — 17 ноября [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.smotr.ru/2008/2008\\_bolshoi\\_rus.htm](http://www.smotr.ru/2008/2008_bolshoi_rus.htm) (дата обращения: 25.10.2021).
80. Гладкова, О. И. Леонид Десятников: отзвуки музыки / О. И. Гладкова // Музыкальная жизнь. — 2003. — № 7. — С. 35–37.
81. Гладкова, О. И. XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов / О. И. Гладкова. — СПб.: Музыка, 2007. — 283 с.
82. Гордеева, А. А. Отчет о свершениях и планы на пятилетку / А. А. Гордеева // Время новостей. — 2008. — 18 ноября. — № 213. — С. 10.
83. Гордеева, А. А. Трансформации поэзии / А. А. Гордеева // Время новостей. — 2007. — 8 октября. — № 183. — С. 9.
84. Гордеева, А. А., Ренанский, Д. А. «Утраченные иллюзии» в Большом [Электронный ресурс] / А. А. Гордеева, Д. А. Ренанский // Сетевое издание

OpenSpace.ru. — 2011. — 27 апреля. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/22065> (дата обращения: 04.06.2021).

85. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929 / С. Л. Григорьев. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 382 с.

86. Груцынова, А. П. Балет в пространстве современного театра / А. П. Груцынова. — М.: Триумф, 2015. — 186 с.

87. Груцынова, А. П. Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Груцынова Анна Петровна. — М., 2012. — 37 с.

88. Груцынова, А. П. Западноевропейский романтический балет. Становление музыкально-театральной стилистики: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Груцынова Анна Петровна. — М., 2005. — 450 с.

89. Груцынова, А. П. Романтический балет / А. П. Груцынова. — М.: НиЦ «Московская консерватория», 2009. — 96 с.

90. Гучмазова, Л. Р. Бальзаковский возраст / Л. Р. Гучмазова // Итоги. — 2011. — 2 мая. — № 18. — С. 64.

91. Гучмазова, Л. Р. Носите русское / Л. Р. Гучмазова // Итоги. — 2008. — 17 ноября. — № 47. — С. 88–89.

92. Деген А. Б., Ступников И. В. Балет Стравинского «Орфей» [Электронный ресурс] / А. Б. Деген, И. Ступников // Сетевое издание Belcanto.ru. — Режим доступа: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_orpheus.html?ysclid=lxqggkasm8168404809](https://www.belcanto.ru/ballet_orpheus.html?ysclid=lxqggkasm8168404809) (дата обращения: 23.06.2024).

93. Дерксен, П. Парадокс Форсайта – «Eidos Telos» / П. Дерксен // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — № 1 (23). — 2010. — С. 245–256.

94. Дмитриев, В. В. Автор о либретто спектакля / В. В. Дмитриев // Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. — Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. — С. 80–83.

95. Добровольская, Г. Н. Михаил Фокин. Русский период /

Г. Н. Добровольская. — СПб.: Гиперион, 2004. — 496 с.

96. Друскин, М. С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды / М. С. Друскин. — Л.: Сов. композитор, 1982. — 208 с.

97. Завьялова, О. А. Десятников с Ратманским утратили иллюзии / О. А. Завьялова // Известия. — 2011. — 20 апреля. — № 69. — С. 9.

98. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. — М.: Искусство, 1954. — 430 с.

99. Захаров, Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров. — М.: Искусство, 1983. — 237 с.

100. Звенигородская, Н. Э. У них своя свадьба, у нас — своя / Н. Э. Звенигородская // Независимая газета. — 2008. — 17 ноября. — № 248. — С. 10.

101. Конен, В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1975. — 376 с.

102. Кардаш, Н. С. Реальные и виртуальные первоисточники балета «Агон» Игоря Стравинского / Н. С. Кардаш // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2007. — Т. 174. — С. 49–54.

103. Катанова, С. В. Музыка советского балета. Очерки истории и теории / С. В. Катанова. — Л.: Советский композитор, 1980. — 296 с.

104. Коваленко, Г. Ф. Бронислава Нижинская и Александра Экстер / Г. Ф. Коваленко // Вопросы театра. — 2014. — № 3–4. — С. 293–322.

105. Королева, А. В. Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Королева Анна Валентиновна. — М., 2005. — 25 с.

106. Косачева, Р. Г. О музыке зарубежного балета: опыт исследования / Р. Г. Косачева. — М.: Музыка, 1984. — 301 с.

107. Красовская, В. М. Ваганова / В. М. Красовская. — Л.: Искусство, 1989. — 223 с.

108. Красовская, В. М. Елизавета Гердт / В. М. Красовская // Профили танца. — СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 1999. — С. 15–22.
109. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — Л.: Искусство, 1979. — 295 с.
110. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В. М. Красовская. — Л.: Искусство, 1981. — 286 с.
111. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — 448 с.
112. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В. М. Красовская. — СПб.: Планета музыки, 2021. — 512 с.
113. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — Л.-М.: Искусство, 1958. — 309 с.
114. Красовская, В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. — Л.-М.: Искусство, 1963. — 551 с.
115. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. М. Красовская. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — 656 с.
116. Крылова, М. И. Интриги за кулисами / М. И. Крылова // Новые известия. — 2011. — 26 апреля. — № 71. — С. 4.
117. Крылова, М. И. Математика иллюзий [Электронный ресурс] / М. И. Крылова // Газета.ru. — 2011. — 25 апреля. — Режим доступа: [https://m.gazeta.ru/culture/2011/04/25/a\\_3594101.shtml?ysclid=lgtxd25zo180232736](https://m.gazeta.ru/culture/2011/04/25/a_3594101.shtml?ysclid=lgtxd25zo180232736) (дата обращения: 24.04.2023).
118. Кряжева, И. А. Мануэль де Фалья. Время. Жизнь. Творчество / И. А. Кряжева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 328 с.

119. Кузнецова, С. А. Особые условия службы дворников / С. А. Кузнецова // Коммерсант Власть. — 2016. — 14 марта. — № 10. — С. 28.
120. Кузнецова, Т. А. Алексей Ратманский упал в точку / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2007. — 8 октября. — № 183. — С. 21.
121. Кузнецова, Т. А. Вариация «преемник» / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2008. — 17 ноября. — № 208. — С. 21.
122. Кузнецова, Т. А. Вечный сюжет / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2011. — 22 апреля. — № 14. — С. 10.
123. Кузнецова, Т. А. В «Ла Скала» со своей «Оперой» / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2013. — 25 декабря. — № 238. — С. 11.
124. Кузнецова, Т. А. Возобновление доступно / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2015. — 23 октября. — № 196. — С. 15.
125. Кузнецова, Т. А. Птицы высокого пальто / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2007. — 23 марта. — № 47. — С. 22.
126. Кузнецова, Т. А. Растроченные иллюзии / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2011. — 26 апреля. — № 73. — С. 15.
127. Кузнецова, Т. А. «L.A.D.» на все лады / Т. А. Кузнецова // Коммерсант. — 2021. — 8 ноября. — № 201/П. — С. 11.
128. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. — М.: Сов. композитор, 1984. — 200 с.
129. Лаврова, С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн / С. В. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — №6 (59). — С. 130–146.
130. Левинсон, А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. — 2-е изд. — СПб: Лань: Планета музыки, 2008. — 560 с.
131. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. — Нижний Новгород, 2003. — 216 с.
132. Лианская, Е. Я. Постмодернистская ирония в вокальных циклах Л. Десятникова / Е. Я. Лианская // Искусство XX века: парадоксы смеховой

культуры. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2001. — С. 326–333.

133. Макарова, О. Н. Алексей Ратманский: пятнадцать лет с Мариинским театром / О. Н. Макарова // Буклет XXI фестиваля «Звезды белых ночей». — СПб.: Мариинский театр, 2013. — С. 70–75.

134. Мелик-Пашаева, К. Л. Ожившие души — «Дети Розенталя» / К. Л. Мелик-Пашаева // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века); автор проекта и отв. ред. Р. Г. Косачева; сост. А. А. Алексеева, Э. А. Мирзоева. — Вып. 2. — М.: Композитор, 2006. — С. 251–262.

135. Мунипов, А. Ю. Музыка Леонида Десятникова. Краткий словарь критика [Электронный ресурс] / А. Ю. Мунипов // Информационный интернет-журнал ZIMA Magazine. — 2018. — 17 мая. — Режим доступа: <https://zimamagazine.com.turbopages.org/zimamagazine.com/s/2018/05/desyatnikov/> (дата обращения: 12.08.2022).

136. Наборщикова, С. В. Алексей Ратманский вывалил старух / С. В. Наборщикова // Известия. — 2007. — 13 ноября. — № 207. — С. 9.

137. Наборщикова, С. В. Бальзак и мечты / С. В. Наборщикова // Известия. — 2011. — 26 апреля. — № 73. — С. 9.

138. Наборщикова, С. В. «Болт», «Светлый ручей» — опыт реконструкции / С. В. Наборщикова // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века); автор проекта и отв. ред. Р. Г. Косачева; сост. А. А. Алексеева, Э. А. Мирзоева. — Вып. 2. — М.: Композитор, 2006. — С. 15–26.

139. Наборщикова, С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин / С. В. Наборщикова. — М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2010. — 360 с.

140. Наборщикова, С. В., Попова, А. Ю. «Вываливающиеся старухи» Десятникова – Ратманского: опыт хореографического воплощения вокального цикла / С. В. Наборщикова, А. Ю. Попова // Вестник Саратовской консерватории.

Вопросы искусствознания. — 2024. — № 2 (24). С. 17–23.

141. Наборщикова, С. В. И клакеры целы, и кошки живы / С. В. Наборщикова // Известия. — 2008. — 17 ноября. — № 214. — С. 14.

142. Наборщикова, С. В. «Нуреев» вернулся / С. В. Наборщикова // Известия. — 2017. — 11 декабря. — № 233. — С. 6.

143. Наливаева, Е. Н. Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл / Е. Н. Наливаева // Opera musicologica. — Т. 13. — 2021. — № 2. — С. 46–68.

144. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — М.: Сов. композитор, 1973. — 713 с.

145. Попова, А. Ю. Балет Леонида Десятникова «Опера» как оммаж жанру оперы *seria* // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы VI Международной научной конференции, 11–15 марта 2024 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко, А. И. Масловой / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. — С. 162–163.

146. Попова, А. Ю. Большой театр исполнил мечту Сергея Прокофьева [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // Известия. — 2017. — 24 ноября. — Режим доступа: <https://iz.ru/674942/anastasiia-popova/bolshoi-teatr-osushchestvil-mechtu-sergeia-prokofeva> (дата обращения: 15.11.2021).

147. Попова, А. Ю. Гулливер и 3D [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // Независимая газета. — 2018. — 30 мая. — Режим доступа: [https://www.ng.ru/culture/2018-05-30/100\\_gulliver300518.html](https://www.ng.ru/culture/2018-05-30/100_gulliver300518.html) (дата обращения: 30.01.2022).

148. Попова, А. Ю., Травина, Н. А. Кто он – «идеальный» современный композитор? / А. Ю. Попова, Н. А. Травина // Трибуна молодого журналиста. — 2016. — № 3 (155). — С. 3.

149. Попова, А. Ю. Музыка и слово в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» / А. Ю. Попова // Музыка и время. — 2019. — № 1. — С. 23–27.

150. Попова, А. Ю. Музыка и танец в балете Леонида Десятникова и Алексея Ратманского «Русские сезоны» / А. Ю. Попова // Музыка и время. — 2019. — № 3. — С. 48–55.

151. Попова, А. Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского / А. Ю. Попова // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. — Том 72: по материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVI». Художественная картина мира. 24 апреля 2024 года / Ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2024.— С. 87–94.

152. Попова, А. Ю. Па к эксперименту: *Dance Inversion* показал возможности тела [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // Известия. — 2019. — 7 ноября. — Режим доступа: <https://iz.ru/939895/anastasiia-popova/pa-k-eksperimentu-dance-inversion-pokazal-vozmozhnosti-tela> (дата обращения: 03.07.2021).

153. Попова, А. Ю. Прыгнуть выше головы: чем удивил юбилейный Дягилев Р. С. [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // Известия. — 2019. — 19 ноября. — Режим доступа: <https://iz.ru/944443/anastasiia-popova/prygnut-vyshe-golovy-chem-udivil-iubileinyi-diagilev-ps> (дата обращения: 16.02.2020).

154. Попова, А. Ю. «Русские сезоны» в Большом / А. Ю. Попова // Трибуна молодого журналиста. — 2016. — № 3 (155). — С. 1.

155. Попова, А. Ю. Теодор Курентзис рассказал москвичам о «Титане» [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // Независимая газета. — 2017. — 22 ноября. — Режим доступа: [https://www.ng.ru/culture/2017-11-22/100\\_titan.html](https://www.ng.ru/culture/2017-11-22/100_titan.html) (дата обращения: 04.11.2021).

156. Попова, А. Ю. Традиции жанра оперы *seria* в балете Леонида Десятникова «Опера» / А. Ю. Попова // Балет. — 2019. — № 2. — С. 56–57.

157. Попова, А. Ю. Традиции романтизма в балете Леонида Десятникова «Утраченные иллюзии» / А. Ю. Попова // Балет. — 2018. — № 1 (18). — С. 34–36.

158. Попова, А. Ю. Шик, блеск и пшик: как распалась «Золотая Орда» [Электронный ресурс] / А. Ю. Попова // БИЗНЕС Online. — 2022. — 22 мая. — Режим доступа: <https://business--gazeta-ru.turbopages.org/turbo/business-gazeta.ru/s/article/550812> (дата обращения: 15.08.2022).

159. Порошин, И. Г. «Утраченные иллюзии»: взгляд профана [Электронный ресурс] / И. Г. Порошин // Сетевое издание OpenSpace.ru. — 2011. — 13 мая. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/22322/> (дата обращения: 01.07.2021).

160. Родионова, И. Я. Леонид Десятников: театр парадокса / И. Я. Родионова // Советская музыка. — М., 1990. — № 10. — С. 15–18.

161. Райгородский, П. М. Старинные танцы глазами И. Ф. Стравинского / П. М. Райгородский // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. — М., 1989. — С. 313–321.

162. Ренанский, Д. А. 10ников: 5+5 [Электронный ресурс] / Д. А. Ренанский // Сетевое издание OpenSpace.ru. — 2010. — 19 сентября. — Режим доступа: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/18319/?expand=yes](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/18319/?expand=yes) (дата обращения: 30.06.2021).

163. Сабинаина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабинаина. — М.: Композитор, 2003. — 328 с.

164. Савенко, С. И. Игорь Стравинский / С. И. Савенко. — Челябинск: Аркаим, 2004. — 288 с.

165. Савенко, С. И. Мир Стравинского / С. И. Савенко. — М.: Композитор, 2001. — 327 с.

166. Синельникова, О. В. Леонид Десятников: эскизы к портрету (по мотивам интервью) / О. В. Синельникова // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна. — Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. — Вып 15. — С. 139–153.

167. Синельникова, О. В., Трунов, Д. О. Стилиевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова / О. В. Синельникова, Д. О. Трунов //

Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 54. — С. 131–139.

168. Скляревская, И. Р. Экзерсисы Ратманского [Электронный ресурс] / И. Р. Скляревская // Петербургский театральный журнал. — 2009. — Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/archive/56/music-theatre-56/ekzersisy-ratmanskogo/> (дата обращения 18.06.2024).

169. Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. — М.: Искусство, 1968. — 402 с.

170. Слонимский, Ю. И. Жизель. Этюды / Ю. И. Слонимский. — Л.: Искусство, 1969. — 160 с.

171. Степанова, М. М. Переводные границы / М. М. Степанова // Коммерсант Weekend. — 2019. — 27 сентября. — № 32. — С. 20.

172. Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории / Е. Я. Суриц. — Екатеринбург: Изд.-во Урал. гос. университета им. А. М. Горького, 2004. — 392 с.

173. Тараканов, М. Е. Музыкальная драматургия в советском балете / М. Е. Тараканов // Советский музыкальный театр: проблемы жанров. — М.: Сов. композитор, 1982. — С. 133–184.

174. Трунов, Д. О. Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов / Д. О. Трунов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2017. — № 39. — С. 157–164.

175. Федоренко, Е. Г. Передача власти / Е. Г. Федоренко // Культура. — 2008. — 20 ноября. — № 45. — С. 1.

176. Филановский, Б. Д. Леонид Десятников / Б. Д. Филановский // Коммерсант Weekend. — 2009. — 19 июня. — Приложение № 108. — С. 18.

177. Фирер, А. А. Старухи, бабочки, дворники / А. А. Фирер // Российская газета. — 2007. — 9 октября. — № 224. — С. 13.

178. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское

отделения). В 2-х частях. — Ч. 2 / Ю. Н. Холопов. — 2-е изд. — М.: Композитор, 2005. — 624 с.

179. Хубов, Г. Н. Арам Хачатурян: монография / Г. Н. Хубов. — М.: Сов. композитор, 1967. — 439 с.

180. Худеков, С. Н. История танцев. В 4-х частях. Ч. 3 / С. Н. Худеков. — Пг.: Типография "Петроградской газеты", 1915. — 400 с.

181. Чернова, Н. Ю. Балет 1930–40-х годов / Н. Ю. Чернова // Советский балетный театр 1917–1967 / ред. В. М. Красовская. — М.: Искусство, 1976. — С. 106–130.

182. Яськевич, И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Яськевич Ирина Георгиевна. — Новосибирск, 2009. — 23 с.

183. Яськевич, И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Яськевич Ирина Георгиевна. — Новосибирск, 2009. — 226 с.

184. Ященков, П. П. Московская академия хореографии показала премьеру балета Эйфмана «Мусагет» [Электронный ресурс] / П. П. Ященков // Московский комсомолец. — 2023. — 17 июля. — Режим доступа: <https://mk.ru.turbopages.org/mk.ru/s/culture/2023/07/17/moskovskaya-akademiya-khoreografii-pokazala-premeru-baleta-eyfmana-musaget.html> (дата обращения: 23.06.2024).

## ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

185. Aloff, M., Gottlieb, R. Dance in America: A Reader's Anthology A Library of America Special Publication / M. Aloff, R. Gottlieb. — New York: Library Of America, 2018. — 650 p.

186. Buckle, R. George Balanchine, ballet master: A Biography in collaboration with J. Taras / R. Buckle. — New York: Random House, 1988. — 409 p.

187. Denby, E. Looking at the dance / E. Denby. — New York: Pellegrini and Cudahy, 1949. — 432 p.

188. Denby, E. *Three Sides of Agon* / E. Denby // *Dance writings and Poetry*. — New Haven, London: Yale University Press, 1998. — Pp. 264–270.
189. Desmond, J. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / J. Desmond. — Durham and London: Duke University Press, 1997. — 408 p.
190. Garafola, L. *Diaghilev's Ballets Russes* / L. Garafola. — New York: Oxford University Press, 1989. — 524 p.
191. Jordan, S. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* / S. Jordan. — London: Dance Books, 2000. — 392 p.
192. Joseph, Ch. M. *Stravinsky & Balanchine: a journey of invention* / Ch. M. Joseph. — New Haven: Yale University Press, 2002. — 440 p.
193. Kochno, B. *Diaghilev and the Ballets Russes* / B. Kochno / Transi, from the French by A. Foulke. — New York: Harper and Row, 1970. — 293 p.
194. Kourlas, G. *Even Without an Alice, City Ballet's «Russian Seasons» Offers a Wonderland Nevertheless* [Электронный ресурс] / G. Kourlas // *The New York Times*. — 2006. — 18 July. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2006/07/18/arts/dance/18seas.html> (дата обращения: 21.03.2020).
195. Kourlas, G. *Hints of Russian Folk Tales, With Joy, Pathos and Physical Fireworks* [Электронный ресурс] / G. Kourlas // *The New York Times*. — 2012. — 5 February. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2012/02/06/arts/dance/ratmanskys-russian-seasons-from-new-york-city-ballet.html> (дата обращения: 25.06.2022).
196. Lauze, F. de. *Apologie de la danse, 1623. A Treatise of Instruction and Deportment* / F. de Lauze / Trans., introd. and notes Wildeblood J. — London: F. Muller, 1952. — 221 p.
197. Macaulay, A. *A Young Composer in a Swirl of Life, Love and, Finally, Disillusionment* [Электронный ресурс] / A. Macaulay // *The New York Times*. — 2014. — 4 March. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2014/03/05/arts/dance/alexei-ratmanskys-lost-illusions-is-shown-as-a-broadcast.html> (дата обращения: 15.08.2022).

198. McCormick, M., Reynolds, N. *No Fixed Points: Dance in the Twenties Century* / M. McCormick, N. Reynolds. — New Haven and London: Yale University Press, 2003. — 928 p.

199. Mersenne, M. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique* / M. Mersenne. — Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Reprint ed. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1963. — 442 p.

200. Reynolds, N. *Listening to Balanchine* / N. Reynolds // *Dance for a City. Fifty Years of the New York City Ballet*. — New York: Columbia University Press, 1999. — Pp. 153–168.

201. Stilwell, R. *Stravinsky and Balanchine: A musico-choreographic analysis of Agon* / Ph. D. diss / R. Stilwell. — Michigan: University of Michigan, 1994. — 346 p.

202. Scholl, T. *From Petipa to Balanchine* / T. Scholl. — London and New York: Routledge, 1994. — 180 p.

203. Sulcas, R. *In Nod to History, Two Ballet Rivals Spring to Life* [Электронный ресурс] / R. Sulcas // *The New York Times*. — 2014. — 6 January. — Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2014/01/07/arts/dance/bolshoi-performs-ratmanskys-lost-illusions-at-paris-opera.html> (дата обращения: 16.07.2022).

204. Walsh, St. *Stravinsky: The Second Exile: France and America. 1934–1971* / St. Walsh. — New York: Handom House, 2007. — 738 p.

205. Walker, K. S. *De Basil's Ballet Russes* / K. S. Walker. — New York: Atheneum, 1983. — 317 p.

206. White, E. W. *Stravinsky: The Composer and His Works* / E. W. White. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. — 656 p.

## СПРАВОЧНЫЕ СПИСКИ

### Список сокращений

#### 1. Театры и учебные заведения:

ГАБТ — Государственный академический Большой театр

ЛГАТОБ — Ленинградский государственный академический театр оперы и балета

МАХУ (ныне МГАХ) — Московское академическое хореографическое училище

МГАДМТ — Московский государственный академический детский музыкальный театр

МГАХ — Московская государственная академия хореографии

МХАТ — Московский художественный академический театр

РАМ — Российская академия музыки им. Гнесиных

СПБГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория

ТГАТОиБ — Татарский государственный академический театр оперы и балета

#### 2. Понятия:

ДКЭ — дополнительный конструктивный элемент

Т. — такт

Тт. — такты

#### 3. Языки:

Англ. — английский

Греч. — греческий

Исп. — испанский

Итал. — итальянский

Лат. — латынь

Нем. — немецкий

Фр. — французский

#### **5. Государства:**

СССР — Союз Советских Социалистических Республик

США — Соединенные Штаты Америки

#### **4. Прочие сокращения:**

Др. — другие, других

Им. — имени

Наст. — настоящая (настоящие)

Ок. — около

Отч. — отчество

Полн. — полное

Прим. — примечательно

См. — смотрите

Т. к. — так как

Т. п. — тому подобное

Урожд. — урожденная

Устар. — устаревшая

Фам. — фамилия

Цит. — цитируется

## Список имен

## А

**Адамсон** Барри (*Adamson Barry*; р. 1958) — британский композитор, рок-музыкант, писатель и режиссер.

**Адан (Адам)** Адольф Шарль (*Adam Adolphe Charles*; 1803–1856) — французский композитор, пианист, педагог и критик.

**Аллегри** Орест (*Allegri Orest*; 1866–1954) — итальянский театральный художник; с 1887 по 1921 год работал в России; сотрудничал с труппой С. П. Дягилева.

**Асафьев** Борис Владимирович (1884–1949) — советский композитор, музыковед и критик.

**Ахиярова** Резеда Закиевна (р. 1956) — российский и татарский композитор; автор театральной, симфонической, камерно-инструментальной и вокальной музыки.

**Ахмадулина** Белла Ахатовна (1937–2010) — советский и российский поэт, писатель, переводчик.

## Б

**Бабель** Исаак Эммануилович (1894–1940) — русский и советский писатель, драматург, сценарист, переводчик, военный корреспондент.

**Бакст** Лев Самойлович (наст. фам., имя и отч. Розенберг Лейб-Хаим Израилевич; 1866–1924) — российский художник, сценограф, иллюстратор и дизайнер белорусского происхождения; сотрудничал с труппой С. П. Дягилева.

**Баланчин** Джордж (*Balanchine George*, наст. фам., имя и отч. Баланчивадзе Георгий Мелитонович; 1904–1983) — американский танцовщик и хореограф грузинского происхождения; родоначальник американского неоклассического балета; с 1948 года — художественный руководитель *New York City Ballet*.

**Бальзак** Оноре де (*Balzac Honoré de*; 1799–1850) — французский писатель, один из основоположников реализма в европейской литературе.

**Бах** Иоганн Себастьян (*Bach Johann Sebastian*; 1685–1750) — немецкий композитор, органист, капельмейстер и педагог.

**Бахтин** Михаил Михайлович (1895–1975) — русский философ и культуролог.

**Белтон** Оуэн (*Belton Owen*; р. 1968) — канадский композитор; автор музыки к фильмам и балетам; постоянный соавтор К. Пайт.

**Бенуа** Александр Николаевич (1870–1960) — русский художник, критик и историк искусства; сотрудничал с труппой Дягилева.

**Берлиоз** Луи-Гектор (*Berlioz Hector*; 1803–1869) — французский композитор, дирижер и музыкальный критик.

**Бетховен** Людвиг ван (*Beethoven Ludwig van*; 1770–1827) — немецкий композитор, пианист и дирижер.

**Бизе** Жорж (*Bizet Georges*, уржд. *Bizet Alexandre-César-Léopold*; 1838–1875) — французский композитор.

**Бэбитс** Сол (*Babitz Sol*; 1911–1982) — американский скрипач, музыковед и педагог.

## **В**

**Ватагин** Василий Алексеевич (1883–1969) — русский и советский художник, график, скульптор-анималист, педагог.

**Ватто** Жан-Антуан (*Watteau Jean-Antoine*; 1684–1721) — французский художник, основоположник искусства рококо.

**Вебер** Карл Мария фон (*Weber Carl Maria von*; 1786–1826) — немецкий композитор, пианист и дирижер; основоположник немецкой романтической оперы.

**Велде** Генри ван Де (*Velde Henry van De*; 1863–1957) — бельгийский архитектор, график, теоретик искусства.

**Вершинина** Ирина Яковлевна (р. 1930) — советский музыковед.

**Вечеслова** Татьяна Михайловна (1910–1991) — советская артистка балета и педагог; прима-балерина ЛГАТОБа имени С. М. Кирова.

**Виллемс Том** (*Willems Thom*; р. 1955) — голландский композитор; автор инструментальных сочинений, музыки для театра, телевидения, радио и кино; с 2006 года — композитор-резидент ансамбля *Le Caméléon Philharmonique*.

**Водуайе Жан-Луи** (*Vaudoyer Jean-Louis*; 1883–1963) — французский поэт, романист, сценарист, эссеист, искусствовед и историк.

**Вульфсон Алексей Вениаминович** (р. 1945) — советский музыковед.

## Г

**Гаевский Вадим Моисеевич** (1928–2021) — советский и российский театровед, театральный и балетный критик, педагог.

**Гварди Франческо Ладзаро** (*Guardi Francesco Lazzaro*; 1712–1793) — итальянский живописец и гравер; работал в жанре городского пейзажа.

**Гендель Георг Фридрих** (*Händel Georg Friedrich*; 1685–1759) — немецкий композитор; автор опер, ораторий и концертов.

**Гендова Марья Юрьевна** (р. 1985) — российский исследователь, педагог, библиотекарь Академии русского балета им. Вагановой.

**Глазунов Александр Константинович** (1865–1936) — русский композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель.

**Гольдони Карло** (*Goldoni Carlo*; 1707–1793) — итальянский либреттист и драматург.

**Гордеева Анна Александровна** (р. 1967) — российский балетный критик.

**Гориболь Алексей Альбертович** (р. 1961) — российский пианист; друг Л. А. Десятникова и пропагандист его музыки. Композитор посвятил Гориболу цикл «Буковинские песни».

**Готье Пьер Жюль Теофиль** (*Gautier Pierre Jules Théophile*; 1811–1872) — французский поэт, прозаик, либреттист и критик искусства.

**Грауман Леонид Викторович** (р. 1966) — российский скрипач, педагог, экс-сотрудник издательства «Композитор • Санкт-Петербург».

**Григорьев** Сергей Леонидович (1883–1968) — русский артист балета; с 1909 по 1929 год — администратор, режиссер и исполнитель мимических ролей в антрепризе С. П. Дягилева.

**Груцынова** Анна Петровна (р. 1976) — российский музыковед, балетовед и педагог.

## Д

**Даргомыжский** Александр Сергеевич (1813–1869) — русский композитор, основоположник реалистического направления в русской музыке.

**Дебюсси** Ашиль-Клод (*Debussy Achille-Claude*; 1862–1918) — французский композитор, дирижер и музыкальный критик.

**Делиб** Клеман Филибер Лео (*Delibes Clément Philibert Léo*; 1836–1891) французский композитор, автор опер, балетов и оперетт.

**Демуцкий** Илья Александрович (р. 1983) — российский композитор и дирижер; автор музыки к фильмам, симфонической, театральной, камерной, хоровой и электронной музыки.

**Денби** Эдвин Орт (*Denby Edwin Orr*; 1903–1983) — американский писатель, поэт и балетный критик.

**Десятников** Леонид Аркадьевич (р. 1955) — советский и российский композитор. Автор фортепианных, хоровых, оркестровых и вокально-инструментальных опусов, опер, балетов, музыки к драматическим спектаклям и фильмам. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2003). Обладатель «Золотой маски» за балет «Утраченные иллюзии» (2012). Лауреат Платоновской премии (2021). Член Союза композиторов и Союза кинематографистов России.

**Дмитриев** Владимир Владимирович (1900–1948) — советский театральный художник и либреттист; с 1941 по 1948 год — ведущий художник МХАТ имени М. Горького.

**Друскин** Михаил Семенович (1905–1991) — советский музыковед и педагог.

**Дягилев** Сергей Павлович (1872–1929) — русский театральный деятель, антрепренер, руководитель труппы «Русский балет Дягилева».

### З

**Захаров** Ростислав Владимирович (1907–1984) — советский артист балета, хореограф, оперный режиссер, педагог, театральный критик и автор книг о балете.

**Захмаль** Тедд (*Zahmal Tedd*; р. 1966) — французский композитор и звукорежиссер.

**Зельдович** Александр Ефимович (р. 1958) — российский кинорежиссер, сценарист, театральный режиссер и педагог.

### И

**Исаев** Максим Валентинович (р. 1965) — российский художник, сценограф, режиссер, актер; основатель и художественный руководитель «Инженерного театра АХЕ».

### К

**Кабалевский** Дмитрий Борисович (1904–1987) — советский композитор, дирижер, пианист, педагог и музыкально-общественный деятель.

**Каннингем** Мерс (*Cunningham Merce*; 1919–2009) — американский танцовщик и балетмейстер; представитель авангардного танцевального искусства; в 1953 году основал *Merce Cunningham Dance Company*.

**Каплан** Жером (*Kaplan Jérôme*; р. 1964) — французский сценограф и художник по костюмам; оформляет спектакли драматического и музыкального театров; сотрудничал с Большим и Михайловским театрами, Театром балета им. Л. В. Якобсона.

**Карсавина** Тамара Платоновна (1885–1978) — русская артистка балета и педагог; с 1909 по 1929 год выступала в антрепризе Дягилева.

**Касперсен** Дана (*Caspersen Dana*; р. 1963) — американская танцовщица, хореограф и сценарист.

- Кеерсмакер** Анна Тереза Де (*Keersmaecker Anne Teresa De*; р. 1960) — бельгийская танцовщица и хореограф; в 1983 году основала труппу «Rosas».
- Келлер** Морис (*Keller Maurice*; (1855–1908) — австрийский композитор и дирижер.
- Кейдж** Джон Милтон (*Cage Jr. John Milton*; 1912–1992) — американский композитор, пианист, дирижер, музыковед, поэт и художник; один из родоначальников минимализма; с 1953 года — музыкальный директор труппы М. Каннингема.
- Керстайн** Линкольн Эдвард (*Kirstein Lincoln Edward*; 1907–1996) — американский писатель, импресарио и меценат; основатель труппы *New York City Ballet*.
- Киров** Сергей Миронович (1886–1934) — русский революционер, советский политический и государственный деятель; с 1935 по 1992 год его имя носил Мариинский театр.
- Ковтун** Георгий Анатольевич (р. 1950) — украинский артист балета, хореограф и педагог.
- Конен** Валентина Джозефовна (урожд. Роберман; 1909–1991) — советский музыковед, педагог и музыкальный критик.
- Коралли** Перачини Жан (*Coralli Peracini Jean*; 1779–1854) — французский артист балета, хореограф и либреттист итальянского происхождения.
- Косачева** Римма Георгиевна (1942–2021) — советский и российский музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель.
- Красовская** Вера Михайловна (1923–1999) — советская артистка балета, историк танца и балетовед.
- Кремер** Гидон Маркусович (*Krēmers Gidons*; р. 1947) — латвийский и немецкий скрипач, дирижер, писатель; друг Л. А. Десятникова и пропагандист его музыки.
- Кряжева** Ирина Алексеевна (р. 1956) — российский музыковед и педагог.
- Кудинов** Михаил Павлович (1922–1994) — советский поэт и переводчик.
- Кузнецова** Татьяна Анатольевна (р. 1959) — российский балетный критик.
- Курентзис** Теодор (*Κουρεντζής Θεόδωρος*; р. 1972) — российский дирижер, актер и поэт греческого происхождения; основатель и художественный

руководитель коллективов *musicAeterna*; друг Л. А. Десятникова и пропагандист его музыки.

**Курышева** Татьяна Александровна (р. 1937) — советский и российский музыковед, педагог, музыкальный критик.

## Л

**Лаврова** Светлана Витальевна (р. 1970) — российский композитор, исследователь, педагог и музыкально-общественный деятель; проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Лавровский** Михаил Леонидович (р. 1941) — советский и российский артист балета, хореограф, педагог; с 2010 года — художественный руководитель МГАХ.

**Ланца** Мауро (*Lanza Mauro*; р. 1975) — итальянский композитор и педагог; в сочинениях объединяет элементы инструментальной и электронной музыки.

**Ландер** Харальд (*Lander Harald*, наст. имя и фам. *Stevnsborg Alfred Bernhardt*; 1905–1971) — датский танцовщик и балетмейстер; художественный руководитель Датского Королевского балета с 1932 по 1951 год.

**Ларин** Алексей Львович (р. 1954) — российский композитор и педагог.

**Лианская** Евгения Яковлевна (р. 1977) — российский музыковед и музыкальный критик; член Союза композиторов России.

**Лист** Ференц (*Liszt Ferenc*; 1811–1886) — венгерский композитор, дирижер, пианист, педагог и публицист.

**Лоз** Франсуа де (*Lauze François de*; ок. 1570 – ок. 1630) — французский танцовщик, теоретик танца и педагог.

**Лопухов** Федор Васильевич (1886–1973) — русский и советский артист балета, хореограф, педагог.

**Люлли** Жан-Батист (*Lully Jean-Baptiste / Lulli Giovanni Battista*; 1632–1687) — французский композитор, дирижер и скрипач итальянского происхождения.

**М**

- Малер** Густав (*Mahler Gustav*; 1860–1911) — австрийский композитор и дирижер.
- МакГрегор** Уэйн (*McGregor Wayne*; р. 1970) — британский хореограф и режиссер; в 1992 году основал *Studio Wayne McGregor*.
- Малифант** Рассел (*Maliphant Russell*; р. 1961) — британский танцовщик и хореограф; один из лидеров авангардного танцевального искусства; в 1996 году основал *Russell Maliphant Company*; с 2005 года — приглашенный хореограф *Sadler's Wells Royal Ballet*.
- Массне** Жюль Эмиль Фредерик (*Massenet Jules Émile Frédéric*; 1842–1912) — французский композитор и педагог.
- Мелик-Пашаева** Карина Леоновна (Львовна) (р. 1946) — советский и российский музыковед, педагог.
- Мерсенн** Марен<sup>323</sup> (*Mersenne Marin*; 1588–1648) — французский математик, физик, философ и музыкальный теоретик.
- Метастазιο** Пьетро (*Metastasio Pietro*, наст. фам. и полн. имя *Trapassi Pietro Antonio Domenico*; 1698–1782) — итальянский драматург и либреттист.
- Милле** Венсан (*Millet Vincent*; р. 1966) — французский художник по свету; оформляет драматические, оперные и балетные спектакли.
- Миядзима** Тацуо (宮島 達男; р. 1957) — японский скульптор и художник-инсталлятор; разработал цифровые светодиодные счетчики.
- Монтеверди** Клаудио Джованни Антонио (*Monteverdi Claudio Giovanni Antonio*; 1567–1643) — итальянский композитор; автор опер и мадригалов.
- Мравинский** Евгений Александрович (1903–1988) — советский дирижер, пианист и педагог.
- Мусоргский** Модест Петрович (1839–1881) — русский композитор, член «Могучей кучки».
- Мясин** Леонид Федорович (1896–1979) — русский артист балета и хореограф; с 1914 по 1921 год работал в труппе С. П. Дягилева.

---

<sup>323</sup> Устар. транслитерация Мерсенн Марин.

**Н**

**Наборщикова** Светлана Витальевна (р. 1959) — российский музыковед, балетовед, журналист и педагог.

**Нижинская** Бронислава Фоминична (1891–1972) — русская артистка балета и хореограф; сестра В. Ф. Нижинского; с 1921 по 1924 год — балетмейстер труппы С. П. Дягилева.

**Нижинский** Вацлав Фомич (1889–1950) — русский танцовщик и балетмейстер; с 1909 по 1916 год работал в труппе С. П. Дягилева.

**О**

**Олейников** Николай Макарович (1898–1937) — советский поэт-обэриут, писатель, редактор, сценарист; был обвинен в контрреволюционной деятельности и расстрелян; реабилитирован посмертно.

**Опи** Джулиан (*Opie Julian*; р. 1958) — английский художник и скульптор движения *New British Sculpture*.

**Осадчев** Виктор Сергеевич (р. 1989) — российский композитор и звукорежиссер; И. О. заведующего кафедрой музыкальной режиссуры РАМ им. Гнесиных.

**П**

**Пайт** Кристал (*Pite Crystal*; р. 1970) — канадская танцовщица и хореограф; работала в труппе У. Форсайта; в 2001 году основала танцевальную компанию *Kidd Pivot*.

**Пети** Ролан (*Petit Roland*; 1924–2011) — французский хореограф-неоклассик; в 1972 году основал *Ballet National de Marseille*, которым руководил 26 лет.

**Петипа** Мариус (Иванович) (*Petipa Marius*; 1818–1910) — французский артист балета, балетмейстер, педагог и театральный деятель.

**Посохов** Юрий Михайлович (р. 1964) — российский артист балета и хореограф; с 1994 года работает в *San Francisco Ballet*.

**Прельжокаж** Анжелен (*Preljocaj Angelin*; р. 1957) — французский танцовщик и хореограф; один из постановщиков-новаторов французского *nouvelle danse*; основатель *National choreographic centre*.

**Прокофьев** Сергей Сергеевич (1891–1953) — советский композитор и дирижер.

**Пуни** Цезарь (*Pugni Cesare*; 1802–1870) — итальянский композитор; автор трехсот двенадцати балетов.

**Пушкин** Александр Сергеевич (1799–1837) — русский поэт, прозаик, драматург, публицист и литературный критик.

**Пярт** Арво (*Pärt Arvo*; р. 1935) — эстонский композитор; в творчестве придерживается эстетики минимализма и «новой простоты».

## Р

**Рамо** Жан-Филипп (*Rameau Jean-Philippe*; 1683–1764) — французский композитор и музыкальный теоретик.

**Разумовская** Елена Николаевна (1935–2023) — советский и российский фольклорист, этномузыколог, педагог; член Союза композиторов России.

**Ратманский** Алексей Осипович (р. 1968) — российский (украинский) танцовщик и хореограф. Автор оригинальных балетных спектаклей и реконструкций. Лауреат премии «Золотая маска» (1999, 2004, 2007, 2010), обладатель приза *Benois de la danse* (2005, 2014). Проживает в Нью-Йорке.

**Рахманинов** Сергей Васильевич (1873–1943) — русский композитор, пианист и дирижер.

**Римский-Корсаков** Николай Андреевич (1844–1908) — русский композитор, дирижер, педагог, музыкальный критик и общественный деятель.

**Рихтер** Макс (*Richter Max*; р. 1966) — английский композитор немецкого происхождения; постминималист; в сочинениях объединяет элементы инструментальной и электронной музыки.

**Родионова** Ирина Яковлевна (р. 1954) — советский и российский музыковед, просветитель и режиссер.

## С

- Саариахо** Кайя Аннели (*Saariaho Kaija Anneli*; р. 1952) — финский композитор-женщина; живет и работает в Париже; автор опер, музыки к балетам, струнных квартетов, концертов.
- Сабинина** Марина Дмитриевна (1917–2000) — советский и российский музыковед, педагог, музыкальный критик.
- Савенко** Светлана Ильинична (р. 1946) — российский музыковед и педагог; исследователь творчества И. Ф. Стравинского.
- Сати** Эрик (*Satie Éric*; 1866–1925) — французский композитор и пианист; с 1915 по 1917 год сотрудничал с труппой С. П. Дягилева.
- Свиридов** Георгий Васильевич (1915–1998) — советский композитор, пианист и музыкально-общественный деятель.
- Сергеев** Константин Михайлович (1910–1992) — советский артист балета, хореограф, педагог; с 1930 по 1970-е годы работал в ЛГАТОБе имени С. М. Кирова.
- Серебренников** Кирилл Семенович (р. 1969) — российский теле-, кино- и театральный режиссер, телеведущий; с 2012 по 2021 год — художественный руководитель «Гоголь-центра».
- Сигалова** Алла Михайловна (р. 1959) — советская и российская актриса, хореограф, режиссер и педагог.
- Симонов** Кирилл Алексеевич (р. 1975) — российский хореограф; с 2016 года — художественный руководитель МГАДМТ имени Н. И. Сац.
- Скарлатти** Доменико (*Scarlatti Domenico*; 1685–1757) — итальянский композитор и клавесинист.
- Слонимский** Юрий Иосифович (1902–1978) — советский балетовед, театральный критик, педагог и драматург.
- Соловьева** Галина Владимировна (р. 1946) — российский художник по костюмам; с 1992 года работает в США.
- Сталин** Иосиф Виссарионович (1878–1953) — русский революционер, советский государственный, политический, военный и партийный деятель.

**Стенли** Марк (*Stanley Mark*; р. 1954) — художник по свету; сотрудник театра *New York City Ballet*; постоянный соавтор А. О. Ратманского.

**Стравинский** Игорь Федорович (1882–1971) — русский композитор, дирижер, публицист; был гражданином Франции и США.

**Сувчинский** Петр Петрович (1892–1985) — русский философ, музыкальный писатель и публицист.

**Суриц** Елизавета Яковлевна (1923–2021) — советский и российский балетовед, театральный критик, историк балета.

## Т

**Тальони** Мария (*Taglioni Maria*; 1804–1884) — итальянская танцовщица, хореограф и педагог; первая исполнительница главной партии в балете «Сильфида».

**Тальони** Филиппо (*Taglioni Filippo*; 1777–1871) — итальянский танцовщик, хореограф и педагог; отец М. Тальони.

**Трунов** Денис Олегович (р. 1975) — российский пианист, педагог и музыкально-общественный деятель.

**Тютчев** Федор Иванович (1803–1873) — русский поэт, публицист, чиновник и дипломат.

## У

**Уланова** Галина Сергеевна (1909–1998) — советская артистка балета, педагог; прима-балерина ЛГАТОБа имени С. М. Кирова и ГАБТа.

## Ф

**Фалья** Мануэль де (*Falla Manuel de*; 1876–1946) — испанский композитор, пианист и музыкальный критик.

**Фейе** Рауль Оже (*Feuillet Raoul Auger*; ок. 1660–1710) — французский хореограф, танцевальный нотатор и издатель.

**Фиггис Майк** (*Figgis Mike*; р. 1948) — английский кинорежиссер, сценарист, композитор и продюсер.

**Филановский Борис Даниилович** (р. 1968) — российский композитор и поэт.

**Филиппова Екатерина Михайловна** (р. 1988) — российский хореограф, креативный директор Лазер-балета «Астра».

**Фильд Джон** (*Field John*; 1782–1837) — ирландский композитор, пианист и педагог; основоположник ноктюрна.

**Фокин Михаил Михайлович** (1880–1942) — русский артист балета, хореограф, педагог; с 1909 по 1914 год работал в труппе Дягилева.

**Форсайт Уильям** (*Forsythe William*; р. 1949) — американский танцовщик и хореограф; с 1984 по 2004 год — художественный руководитель *Frankfurt ballet*; в 2005 году основал *The Forsythe Company*. Супруг Д. Касперсен.

## Х

**Халлс Майкл** (*Hulls Michael*; р. 1979) — британский художник по свету; постоянный соавтор Р. Малифанта.

**Хармс Даниил Иванович** (наст. фам. Ювачев; 1905–1942) — советский поэт, писатель и драматург; основатель объединения ОБЭРИУ.

**Холопов Юрий Николаевич** (1932–2003) — советский и российский музыковед, педагог; создатель нового учения о гармонии.

**Хренников Тихон Николаевич** (1913–2007) — советский и российский композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель; народный артист СССР (1963).

## Ч

**Чайковский Петр Ильич** (1840–1893) — русский композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель.

**Черепнин Николай Николаевич** (1873–1945) — русский композитор, дирижер и педагог.

**Чинаев** Владимир Петрович (р. 1950) — советский и российский пианист, исследователь, педагог, музыкально-общественный деятель.

### Ш

**Шенберг** Арнольд Франц Вальтер (*Schoenberg Arnold Franz Walter*; 1874–1951) — австрийский композитор, дирижер, музыковед, педагог и публицист.

**Шнейцхоффер** Жан-Мадлен Мари (*Schneitzhöeffler Jean-Madeleine Marie*; 1785–1852) — французский композитор и хормейстер; автор шести балетов.

**Шопен** Фридерик Францишек (*Chopin Fryderyk Franciszek*; 1810–1849) — польский композитор и пианист.

**Шостакович** Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) — советский композитор, пианист, педагог и музыкально-общественный деятель.

**Шуман** Роберт (*Schumann Robert*; 1810–1856) — немецкий композитор, музыкальный критик и педагог.

### Э

**Эйфман** Борис Яковлевич (р. 1946) — российский хореограф; возглавляет собственный театр и Академию танца в Санкт-Петербурге.

**Эльслер** Фанни (*Elßler Fanny*, наст. имя *Francesca*; 1910–1884) — австрийская танцовщица; прима-балерина театра *Grand Opéra*.

### Я

**Яacobсон** Леонид Вениаминович (1904–1975) — советский танцовщик и балетмейстер, в 1969 году основал труппу «Хореографические миниатюры».

**Янг** Джонатон (*Young Jonathon*; р. 1973) — канадский актер театра и кино, дизайнер, сценарист, один из основателей и художественный руководитель *Electric Company Theatre*.

Список упомянутых сценических произведений<sup>324</sup>

Название	Кол-во актов	Композитор	Хореограф	Литературная основа / либретто	Город	Год
«Агон» ( <i>Agon</i> ) <sup>325</sup>	1	И. Ф. Стравинский	Дж. Баланчин	—	Нью-Йорк	1957
«Аполлон Мусaget» ( <i>Apollon musagète</i> )	1	И. Ф. Стравинский	Дж. Баланчин	И. Ф. Стравинский	Париж	1928
«Арлезианка» ( <i>L'Arlésienne</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	Ж. Бизе «Арлезианка» ( <i>L'Arlésienne</i> ) Две сюиты из музыки к драме А. Доде	Р. Пети	А. Доде/ Р. Пети	Марсель	1974
«Баядерка» <sup>326</sup>	4	Л. Минкус	М. Петипа	М. Петипа	Петербург	1877
«Болт»	2	Д. Д. Шостакович	А. О. Ратманский	В. Ф. Смирнов / А. О. Ратманский	Москва	2005
«Весна священная» ( <i>Le Sacre du printemps</i> )	1	И. Ф. Стравинский	В. Ф. Нижинский	И. Ф. Стравинский, Н. К. Рерих	Париж	1913
«Взлет и падение» ( <i>Rise and fall</i> ) (фильм-балет)	1	Э. Коутон — «Два» ( <i>Two</i> ) Р. Инглиш — «Скручивание» ( <i>Torsion</i> ) Б. Адамсон — «Прерванное падение» ( <i>Broken fall</i> )	Р. Малифант	—	Лондон	2006
«Видение розы» ( <i>Le Spectre de la Rose</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	К.-М. Вебер «Приглашение к танцу» ( <i>Die Aufforderung zum Tanz</i> ) op. 65 в оркестровке Г. Берлиоза	М. М. Фокин	Т. Готье / Ж.-Л. Воудайе	Монте-Карло	1911
«Герой нашего времени»	3	И. А. Демущий	Ю. М. Посохов	Ю. М. Лермонтов / К. С. Серебренников	Москва	2015
«Дети Розенталя» (опера)	2	Л. А. Десятников	—	В. Г. Сорокин	Москва	2005
«Жар-птица» ( <i>L'Oiseau de feu</i> )	1	И. Ф. Стравинский	М. М. Фокин	М. М. Фокин	Париж	1910
«Женщины в хорошем настроении» ( <i>Le donne di buon umore</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	Д. Скарлатти Сонаты в оркестровке В. Томмазини	Л. Ф. Мясин	К. Гольдони / Л. Ф. Мясин	Рим	1917
«Жизель, или Вилисы» ( <i>Giselle, ou le Wilis</i> )	2	А. Адан	Ж. Коралли, Ж.-Ж. Перро	В. де Сен-Жорж, Т. Готье	Париж	1841
«Заявление» ( <i>The Statement</i> )	1	О. Белтон	К. Пайт	Дж. Янг	Гаага	2016
«Золотая Орда»	2	Р. З. Ахирярова	Г. А. Ковтун	Р. М. Харисов	Казань	2013
«Игра в карты» ( <i>Jeu de Cartes</i> )	1	И. Ф. Стравинский	Дж. Баланчин	И. Ф. Стравинский, Н. Малаев (отч. неизвестно)	Нью-Йорк	1937
«Игра в карты»	1	И. Ф. Стравинский	А. О. Ратманский	—	Москва	2005
«Из классической позиции» ( <i>From a classical position</i> ) (фильм-балет)	1	Т. Виллемс	У. Форсайт	—	Франкфурт	2007
«Инфра» ( <i>Infra</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	М. Рихтер Альбом «Инфра» ( <i>Infra</i> )	У. МакГрегор	—	Лондон	2008
«Катарина, дочь разбойника» ( <i>Catarina, ou l'Amazone des Abruzzes</i> )	3	Ц. Пуни	Ж.-Ж. Перро	Ж.-Ж. Перро	Лондон	1846
«Концертные танцы» ( <i>Danses Concertantes</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	И. Ф. Стравинский «Концертные танцы» ( <i>Danses Concertantes</i> ) для камерного оркестра	Дж. Баланчин	—	Нью-Йорк	1944
«Лебединое озеро»	3	П. И. Чайковский / Р. Дриго	М. Петипа, Л. И. Иванов	М. И. Чайковский	Петербург	1895
«Лебединое озеро»	2	П. И. Чайковский	М. Л. Лавровский	М. И. Чайковский / М. Л. Лавровский	Москва	2014

<sup>324</sup> В настоящем Списке отсутствуют балетные спектакли Десятникова – Ратманского, так как они приведены отдельно (см. Приложение 3). Ввиду тематики диссертации жанр опуса выписан в том случае, если сочинение является оперой, фильмом-балетом или спектаклем на небалетную музыку.

<sup>325</sup> Оригинальные названия произведений указаны в Списке в том случае, если их премьеры прошли не на русской сцене.

<sup>326</sup> Если премьера сочинения состоялась в России, в Списке присутствует только русское название.

«Лимен» ( <i>Limen</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	К.-А. Саариано «Ноты о свете» ( <i>Notes on light</i> )	У. МакГрегор	—	Лондон	2009
«Мусажет» ( <i>Musaget</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	П. И. Чайковский Симфония 4 <i>f-moll</i> ор.36, финал, И.-С Бах Фрагменты скрипичных и клавирных концертов, Грузинские песнопения	Б. Я. Эйфман	—	Нью-Йорк	2004
«Неаполь, или Рыбак и его невеста» ( <i>Napoli eller Fiskeren og hans Brud</i> )	3	Н. Гаде, Х. Лумбю, С.-Х. Паулли, Э. Хельстед	А. Бурнонвиль	А. Бурнонвиль	Копенгаген	1842
«Нуреев»	2	И. А. Демущий	Ю. М. Посохов	К. С. Серебренников	Москва	2017
«Орфей» ( <i>Orpheus</i> )	1	И. Ф. Стравинский	Дж. Баланчин	Овидий / И. Ф. Стравинский	Нью-Йорк	1948
«Павильон Армиды»	1	Н. Н. Черепнин	М. М. Фокин	Т. Готье / А. Н. Бенуа	Петербург	1907
«Петрушка» ( <i>Pétrouchka</i> )	1	И. Ф. Стравинский	М. М. Фокин	И. Ф. Стравинский, А. Н. Бенуа	Париж	1911
«Пиковая дама» (опера)	3	П. И. Чайковский	—	А. С. Пушкин / М. И. Чайковский	Петербург	1890
«Пиковая дама» (балет на небалетную музыку)	1	П. И. Чайковский Симфония № 6 <i>h-moll</i> «Патетическая» ор. 74	Р. Пети	А. С. Пушкин / Р. Пети	Москва	2001
«Полет Тальони» (балет на небалетную музыку)	1	В.-А. Моцарт Концерт для кларнета с оркестром <i>A-dur</i> К. 622, II ч. <i>Adagio</i>	Л. В. Якобсон	—	Ленинград	1971
«Путешествия Гулливера»	2	А. Л. Ларин	К. А. Симонов	Дж. Свифт / А. Л. Ларин, К. А. Симонов, Ф. С. Виноградов	Москва	2018
«Розы танцуют розы» ( <i>Rosas danst Rosas</i> ) (фильм балет)	1	Т. Де Мэй, П. Вермеерш	А.-Т. Де Кеерсмакер	—	Левен	1997
«Репродукция одной плоской вещи» ( <i>One flat thing, reproduced</i> ) (фильм-балет)	1	Т. Виллемс	У. Форсайт	—	Франкфурт	2006
«Русские сезоны»	1	Л. А. Десятников	А. М. Сигалова	—	Новосибирск	2005
«Русские сезоны» (незаконченная опера)	План. 8 карт.	Л. А. Десятников	—	Б. Я. Чабан	Ленинград	Первая половина 1980-х
«Свадебка» ( <i>Les Noces</i> )	1	И. Ф. Стравинский	Б. Ф. Нижинская	П. В. Киреевский / И. Ф. Стравинский	Париж	1923
«Свадьба Авроры»	1	П. И. Чайковский	М. Петипа, Б. Ф. Нижинская	Ш. Перро	Париж	1922
«Светлый ручей»	2	Д. Д. Шостакович	А. О. Ратманский	А. И. Пиотровский, Ф. В. Лопухов	Москва	2003
«Сильфида» ( <i>La Sylphide</i> )	2	Ж.-М. Шнейцхоффер	Ф. Тальони	А. Нурри	Париж	1832
«Сон Медузы» ( <i>Le songe de Médée</i> )	1	М. Ланца	А. Прельжокаж	Еврипид / А. Прельжокаж	Париж	2004
«Треуголка» ( <i>El sombrero de tres picos</i> )	1, в 2х частях	М. де Фалья	Л. Ф. Мясин	П. А. де Аларкон / Г.-М. Сьерра	Лондон	1919
«Утраченные иллюзии»	3	Б. В. Асафьев	Р. В. Захаров	О. де Бальзак / В. В. Дмитриев	Ленинград	1936
«Чайка»	2	И. А. Демущий	Ю. М. Посохов	А. П. Чехов / А. А. Молочников	Москва	2021
«Цирковая полька» ( <i>Circus Polka</i> )	1	И. Ф. Стравинский	Дж. Баланчин	—	Нью-Йорк	1942
«Шопениана» (балет на небалетную музыку)	1	Ф. Шопен Миниатюры в оркестровке А. К. Глазунова и М. Келлера	М. М. Фокин	—	Петербург	1909
«Щелкунчик»	2	П. И. Чайковский	Л. И. Иванов	Т.-Э. Гофман / М. Петипа	Петербург	1892
«Это есть тело мое» ( <i>Ceci est mon corps</i> )	1	Т. Захмаль	А. Прельжокаж	Апостол Матфей / А. Прельжокаж	Париж	2004
«Этюды» ( <i>Études</i> ) (балет на небалетную музыку)	1	К. Черни Этюды в оркестровке К. Риисагера	Х. Ландер	—	Париж	1952

## Список иностранных балетных терминов<sup>327</sup>

### А

**Adagio** (итал. медленно) — музыкально-танцевальная композиция лирического плана, используется в балетных спектаклях в качестве самостоятельного номера (ансамбль солистов), а также является частью составных музыкально-хореографических форм.

**Arabesque** (фр. арабский) — поза классического танца. Отличительная особенность — поднятая и отведенная назад нога с вытянутым коленом.

**Attitude** (фр. положение) — поза классического танца. Отличительная особенность — поднятая и отведенная назад (вперед) нога с согнутым коленом.

### В

**Ballabile** (итал. танцеобразно) — общий заключительный танец в балете.

**Battement** (фр. удар, биение) — движение рабочей ноги (подъем, бросок, отведение, сгибание).

**Brisé** (фр. разбитый) — прыжок, во время которого пролет рабочей ноги прерывает удар опорной ноги. Рабочая нога выносится вперед или назад из V позиции, дает направление прыжку, ударяет опорную ногу в воздухе и возвращается в исходное положение.

### С

**Cabriole** (фр. прыжок) — прыжок, при котором опорная нога ударяет расположившуюся в воздухе рабочую ногу, после чего происходит приземление на опорную ногу.

**Carré** (фр. квадрат, квадратный) — схема построения хореографического ансамбля, принятая в балете и некоторых старинных бальных танцах.

---

<sup>327</sup> Составляя список, автор пользовалась словарем (Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 416 с.), но не цитировал его дословно.

***Contraction and release*** (англ. сжатие и расслабление) — принцип хореографической драматургии, заключен в чередовании серий быстрых и медленных движений. Используется в танце модерн.

## D

***Double*** (фр. двойной) — термин указывает на двойное выполнение элемента.

## E

***Entrechat*** (фр. от итал. *intrecciato* — переплетенный) — вертикальный прыжок, при котором ноги танцовщика быстро разводятся и скрещиваются несколько раз.

***Entrée*** (фр. вход) — первая часть составных музыкально-хореографических форм, выход танцовщиков на сцену.

***Épaulement*** (от фр. *épaule* — плечо) — положение танцовщика, при котором его корпус развернут вполоборота к зрителю, голова повернута к выдвинутому вперед плечу.

## F

***Fouetté*** (от фр. *fouetter* — хлестать) — виртуозное вращение на пуантах в одной точке. Во время поворота рабочая нога сгибается в колене, а затем выпрямляется в сторону.

## G

***Grand battement jeté*** (фр. большой брошенный удар) — бросок рабочей ноги на 90° и выше.

***Grand jeté*** (фр. большой выброс) — прыжок, олицетворяющий шпагат в воздухе.

***Grand pas*** (фр. большой шаг) — составная музыкально-хореографическая форма, в которой сольные номера чередуются с ансамблевыми и/или массовыми. Сформировалась в XIX веке.

## Ж

**Jeté** (от фр. *jeter* — кидать, бросать) — горизонтальный прыжок, во время которого тяжесть корпуса танцовщика переносится с одной ноги на другую.

**Jeté entrelacé** (фр. переплетенный прыжок) — прыжок с одной ноги на другую с поворотом корпуса.

## Р

**Pas** (фр. шаг) — движение, выполняемое согласно правилам классического танца.

**Pas d'action** (фр. действенный танец) — танец, сопряженный с развитием сюжета какой-либо сцены. Одна из составных музыкально-хореографических форм, включающая *entrée*, *adagio*, разнообразные вариации героев и коду. Обычно в *pas d'action* участвуют солисты, корифеи и кордебалет.

**Pas de bourrée** (от фр. *bourrer* — пичкать) — мелкие шаги на полупальцах или пальцах.

**Pas de chat** (фр. шаг кошки) — прыжок, при котором согнутые ноги танцовщика по очереди отбрасываются назад (выбрасываются вперед), корпус прогибается.

**Pas de deux** (фр. движение вдвоем) — составная музыкально-хореографическая форма, используется в дуэтах. Складывается из *entrée*, *adagio*, мужской и женской вариаций, совместной коды танцовщиков. Сформировалась в XIX веке.

**Pas de trois** (фр. движение втроем) — составная музыкально-хореографическая форма, используется в терцетах (две танцовщицы и танцовщик, два танцовщика и танцовщица, три танцовщицы). Складывается из *entrée*, *adagio*, вариаций участников (одну из сольных частей могут исполнять двое танцовщиков, тогда вариаций будет две, а не три), совместной коды. Сформировалась в XIX веке.

**Pas marché** (от фр. *marcher* — ходить) — шаг, при котором нога ставится на пол с вытянутого носка.

**Pirouette** (фр. поворот, оборот) — поворот тела вокруг вертикальной оси.

*Pirouette en l'air* (фр. поворот, оборот в воздухе) — поворот тела вокруг вертикальной оси над землей.

## **R**

*Relevé* (от фр. *relever* — поднимать) — подъем на пальцы или полупальцы.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Интервью Десятникова автору диссертации

##### **«Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным»**

Леонид Десятников любит цитировать не музыкальные темы, а их элементы. Он уверен, что понятия стилизации не существует, считает, что современные хореографы не уделяют внимания музыке балета, а искусство прошлого называет утраченной иллюзией. Об этом композитор рассказал автору диссертации в ходе работы над второй редакцией «Оперы».

— Леонид Аркадьевич, число балетных спектаклей с вашей музыкой и хореографией Ратманского растет. Вначале хотелось бы поговорить об «Утраченных иллюзиях» — сочинении, над которым вы работали в непосредственном контакте с постановщиком. Как возникла идея создания балета?

— Отправной точкой для меня послужило название. Словосочетание «утраченные иллюзии» породило в моем воображении широкий спектр ассоциаций, творческих и личных. В качестве литературной основы мы с Ратманским взяли советское либретто Дмитриева. Но все, о чем в нем говорится, по сути, неважно. Мой балет не о композиторе, растратившем талант и предавшем любовь. Он о романтизме. Рефлексируя, я выразил в звуках свое представление об этой эпохе. Театральный Париж XIX века, музыка Шопена, балы, интриги, драмы влюбленных... Все это для нас сейчас — миф, утраченная иллюзия.

— Вы творили романтическую реальность в балете, исходя из собственных слуховых ощущений, или ориентировались на конкретные музыкальные источники?

— Я держал в памяти многие источники, относящиеся к раннему и позднему романтизму, но не ставил задачу воспроизвести в «Утраченных иллюзиях» конкретную партитуру XIX столетия. Также я не стремился спародировать романтическую эстетику или противопоставить ее современной. Мой балет старомоден. Но я убежден: если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным.

— **Музыкальный язык «Утраченных иллюзий» пропитан интонациями романтизма. Это стилизация?**

— Понятия стилизации для меня не существует. Мы, композиторы, живем в едином музыкальном пространстве и делим его друг с другом. Большинство музыкальных интонаций — ломаное трезвучие, лирическая секста, хорейский мотив возгласа — общеупотребительны. Это материал, с которым работает автор. Музыка «Утраченных иллюзий» адресует зрителя к романтизму (происходит помещение модели в двойные и тройные кавычки), но она не тождественна музыке Шумана, Шопена, Фильда и других композиторов XIX века.

— **При этом важную роль в балете играют цитаты.**

— Я процитировал только качучу. В «Утраченных иллюзиях» она выступает как знак эпохи. Работать с этой мелодией было интересно: я изменил размер с 3/8 на 5/8, добавил каноническую имитацию. Оркестру Большого театра понадобилась не одна репетиция, чтобы качуча звучала как должно.

В балете есть несколько квазицитат. В *solo* Корали из последней картины многие слышат фрагмент «Элегии» Массне. Но если посмотреть на него непредвзято, очевидно, что составляющие темы — хроматическая мелодия, синкопы в аккомпанементе, тембр виолончели *solo* — вписываются в напряженную атмосферу сцены. Я позаимствовал не тему Массне, а ее составные элементы.

— **Тема Лизы из «Пиковой дамы», которая звучит в VI картине «Утраченных иллюзий», тоже квазицитата?**

— В какой-то степени да. Здесь налицо сюжетная параллель (Корали в тревоге ожидает Люсьена, так же как Лиза — Германа), поэтому в оркестре

возникает отголосок темы из сцены у Зимней канавки. Но я использовал лишь ее инструментовку и фактуру, мелодия Чайковского так и не появляется.

— **Либретто, выбранное вами, создавалось для одноименного спектакля 1936 года. Советское музыкальное прошлое отразилось в вашем балете?**

— Этот стилевой пласт я тоже учел. К наследию советской эпохи слушателя отсылает сцена бала из II акта. Вальс, скрепляющий ее, близок танцевальной музыке Кабалевского, Хренникова, отчасти кино- и театральной музыке Свиридова.

— **Литературную основу спектакля вы дополнили стихотворениями Тютчева. Какую роль они играют в драматургии «Утраченных иллюзий»?**

— Обобщающую. Текст Тютчева делает происходящее на сцене более многомерным, придает либретто глубину, которой, возможно, изначально в нем не было. Вокальные фрагменты я противопоставил остальному материалу, мазуркам и галопам, без которых невозможен романтический балетный спектакль.

Кроме того, меня волновал тот факт, что стихи написаны русским поэтом на французском языке, позднее переведены Михаилом Кудиновым на русский. Используя и оригиналы, и переводы, мы с Ратманским как бы говорим зрителю: вот балет о французской жизни XIX века, но его создатели — русский композитор и русский хореограф.

— **И все же главным вашим инструментом был оркестр. Персонажи в партитуре имеют свои лейттемы. Это тоже дань романтической традиции?**

— Конечно. Оркестровка «Утраченных иллюзий» до известной степени построена на клише. Тембы, которыми я наделил действующих лиц, делают марионеток узнаваемыми. Люсьен для меня — кто-то вроде прото-Шопена<sup>328</sup>, его инструмент — фортепиано. Камюзо — отчетливо комедийный персонаж, когда он на сцене, в оркестре по традиции солирует фагот. Было бы странно, если бы я использовал электрогитару...

— **Сценическое воплощение балета вам нравится?**

---

<sup>328</sup> Прото (от греч. *protos* — первый) — «первоначальный», «первичный».

— Хореография Ратманского — безусловно. Он очень музыкален. Да и в целом я доволен постановкой.

— **Традициям романтизма близок и поставленный Ратманским вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта». Какая связь между австро-немецкой *Lied* и поэзией обэриутов?**

— Связь опосредованная, но она есть. Хармс и Олейников относили свои стихотворения к так называемому галантерейному стилю, субкультуре приказчиков и парикмахеров, где, как известно, зародилась традиция русского городского романса. А от нее рукой подать до шумановской *Lied*.

— **В «Русских сезонах» вы обратились к русскому фольклору.**

— Не только. Меня занимала идея объединения «западного» и «восточного», я хотел выявить скрытую близость русского народного искусства и европейской, а также американской музыкальной традиции. Если вокальные номера сюиты целиком основаны на отечественном фольклоре, то в инструментальных частях есть элементы музыки Ренессанса и джаза. Первая тема «Масленной» вообще оригинального происхождения. Она была написана для незаконченного сочинения в первой половине 1980-х годов.

— **Вы имеете в виду оперу «Русские сезоны»?**

— Да, оперу для театра марионеток. Я создал клавиш первых четырех картин из восьми. Потом стало очевидно, что заказчик партитуру не примет.

— **В память о ней цикл для скрипки, сопрано и струнного оркестра обрел театральное воплощение?**

— Нет, поставить балет предложил Ратманский, но его прочтение мне нравится. Сегодня многие хореографы используют небалетную музыку, не обращая на нее внимания<sup>329</sup>. Алексей работает иначе. Он следует по пути Баланчина, связывая танцевальный ряд с музыкальным. В одних точках «Сезонов» они смыкаются, в других — расходятся. В сочетании «синхрона» и «асинхрона» музыки и пластики заключена «фишка» спектакля.

<sup>329</sup> В результате возникает то, что Ф. В. Лопухов называет танцем «около музыки» (Цит. по: Тараканов М. Е. Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр: проблемы жанров. М.: Сов. композитор, 1982. С. 135).

— Сейчас вы работаете над новой редакцией балета «Опера», его российская премьера запланирована на следующий год. Что вас не устроило в первоначальной версии?

— *Teatro alla Scala*, для которого я сочинял «Оперу» в 2013 году, поставил жесткие сроки. Я спешил закончить партитуру, и уже на репетициях понял, что ряд эпизодов меня не удовлетворяет. В основном это относится к речитативам, создававшимся в последнюю очередь (Примеры 74 и 75<sup>330</sup>). Также я переоркестровал увертюру (Пример 76): избавился от лишних *divisi*, поменял расположения аккордов, особое внимание уделил средним голосам фактуры. В финальной части балета (Пример 77) хочу расширить партию флейты-пикколо. Инструмент не свойственен музыке барокко, но в этом контексте звучит интересно.

— Ратманский уже выбрал сочинение для нового балета на вашу музыку?

— Алексею понравились «Буковинские песни» (Примеры 78, 79, 80), которые я закончил несколько недель назад. Он узнал о том, что я сочиняю цикл из моего интервью и попросил отправить ему запись музыки до официальной премьеры. Я записал прелюдии в Доме радио<sup>331</sup>, и прослушав их, Ратманский решил сделать балет.

*Санкт-Петербург, 24 апреля 2017 года*

---

<sup>330</sup> Нотные примеры балета «Опера» и цикла «Буковинские песни» см. в Дополнении к Приложению 1. На момент интервью партитура второй редакции «Оперы» не была закончена, поэтому примеры приведены из первой редакции сочинения.

<sup>331</sup> Композитор отправил хореографу запись цикла в собственном исполнении.

## Нотные примеры к интервью

## 1.1. Балет Десятникова и Ратманского «Опера»

Пример 74. Л. А. Десятников. «Опера», речитатив к *Aria patetica*  
(текст П. Метастазιο)

M. s.  $\text{♩} = 54$  *p*  
Va'. Ce - dia, mo al des - tin. Da me lon - ta - no vi - vi fe - li - ce, il tuo do, lor con -

Cemb. *p*  
*div.*  
*pp*

V-ni I *pp*  
*div.*  
*pp*

V-ni II *pp*

M. s. *poco rit.* *f sub.*  
so - la. Po, co av - rai da do - ler - ti ch'io ti vi, va in fe - de - le, a - ni, ma mi - a. Già da

Cemb. *non arp.*

V-ni I

V-ni II

1 *a tempo*  
M. s. *p* *mf* *p*  
ques - to mo, men - to io co, min, cio a mo - rir. Ques - to ch'io ver - so for - s'è l'ul - ti - mo pian - to. Ad -

Cemb. *f*

V-ni I *sf* *p*

V-ni II *sf* *pp*

«Издательство «Искусство» (СПб) ИЗГОТОВЛЕНИЕ А. Ю. Поповой, М. В. Наборщикова С. В.)  
COMPOSITOR в академических целях.  
STYLET PUBLISHING НЕ ДЛЯ ПРОДАЖИ И НЕ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

Пример 75. Л. А. Десятников. «Опера», речитатив к *Duetto cantabile*  
(текст П. Метастазιο)

S. *mf dim*  
 La mia spe - me, il mio a.mo.re. A te fe -  
 M. s. *mf*  
 Dun - que son i - o...  
 Cemb. *mf*  
 V-c. solo *mf*  
 .de - le viv - rò fi.no al.ta tom - ba. E do.po an - co - ra ne por.te.rò nell'al.ma l'im -  
 mb.  
 o *p*

Пример 76. Л. А. Десятников. «Опера», увертюра

Violini I *f*  
 Violini II *f*  
 Viole *f*  
 Violoncelli *f*  
 Contrabbassi *f*  
 Timp. *f*  
 Archi

Пример 77. Л. А. Десятников. «Опера», *Coro* (текст К. Гольдони)

$\text{♩} = 132$   
a 2

Cor. *f*  
*senza sord.*

Tr-be *f*  
*senza sord.*

Timp. *f*

1

2 **Più mosso** ( $\text{♩} = 132$ )  
*f*

S. As - col - ta - te,

M. s. As - col - ta - te,

T. As - col - ta - te,

Cor.

Tr-be

Timp.

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le «Издательство «ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗГОЛОВЛЕНИЕ» для  
Композитор (СПб) А. Ю. Попов (М. К.  
COMPOSITOR (Наборщикова (И. В.)  
PETERSBURG в академических целях  
НЕ ДЛЯ ПРОДАЖИ И НЕ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

C-b. *f*

## 1.2. Цикл фортепианных прелюдий Десятникова «Буковинские песни»

Пример 78. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», прелюдия № 1  
(музыкальный источник — украинская народная песня «Повіяв вітер степовий»)

«Буковинские песни. 24 прелюдии для фортепиано» созданы на фольклорном материале. Моим источником были «Буковинські народні пісні», изданные Академией наук Украинской ССР в 1963 году. — *Примеч. авт.*  
“Songs of Bukovina. 24 preludes for piano” are based on the traditional folk music songs. The edition of “Bukovyn’ski narodni pisni” (“Bukovina Folk Songs”) published by the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic in 1963 was a source material for me. — *Author’s note.*

Пример 79. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», прелюдия № 12  
(музыкальный источник — украинская народная песня «Якби знала мати...»)

♩=80

*non f*

Пример 80. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», прелюдия № 24  
 (музыкальный источник — украинская народная песня «Сопілочка яворова»)

Musical score for "Буковинские песни", прелюдия № 24 by Л. А. Десятников. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of five systems of piano and right-hand parts. It features a tempo of quarter note = 60, a *p flautando* dynamic, and various musical ornaments like triplets and slurs. The piece concludes with *più f* and *p* dynamics.

**Комментарий Ратманского автору диссертации<sup>332</sup>****«Надеюсь в будущем работать с Десятниковым»**

— **Алексей Осипович, в ваших балетах на музыку Десятникова «звуковое» и «пластическое» тесно связаны. Как удалось достичь такой гармонии?**

— Думаю, хореограф должен внимательно слушать музыку. Почерк балетмейстера определяет его исполнительский и зрительский опыт: все, что я видел и танцевал, претворилось в моей пластике. Музыка Десятникова мне очень дорога, когда я слушаю ее, в голове возникает маленький телевизор и я вижу движения, подсказываемые музыкой. Надеюсь в будущем работать с Леонидом Аркадьевичем.

Автор благодарит **Л. А. Десятникова** и **А. О. Ратманского** за беседы и ценные замечания, высказанные в процессе работы над диссертацией. Отдельная благодарность экс-заместителю Генерального директора по лицензированию и электронной продукции издательства «Композитор • Санкт-Петербург» **Л. В. Грауману** за предоставленные для исследования партитуры «Русских сезонов» и «Оперы».

---

<sup>332</sup> Комментарий был взят автором диссертации на творческой встрече балетмейстера со зрителями (Алексей Ратманский. ContextSpeaks: разговор с хореографом. Context. 2017. 12 ноября. URL: <https://youtube.com/watch?v=HEgbR4kZKgU&feature=share> (дата обращения: 05.02.2022)).

**Премьерные постановки балетов Ратманского на музыку Десятникова<sup>333</sup>**

<b>Сочинение Л. А. Десятникова</b>	<b>Год</b>	<b>Балет А. О. Ратманского</b>	<b>Театр, город, страна</b>	<b>Дата премьеры</b>
«Русские сезоны», сюита для скрипки, сопрано и струнного оркестра на русские народные тексты	2000	«Русские сезоны»	<i>New York City Ballet.</i> Нью-Йорк, США	8 июня 2006
«Любовь и жизнь поэта», вокальный цикл для тенора и фортепиано на стихи Н. М. Олейникова и Д. И. Хармса	1989	«Вываливающиеся старухи»	Государственный академический Большой театр (спектакль шел в театре «Современник»). Москва, Россия	6 октября 2007
«Утраченные иллюзии», балет	2011	«Утраченные иллюзии»	Государственный академический Большой театр. Москва, Россия	24 апреля 2011
«Опера», балет	2013	«Опера» ( <i>Opera</i> )	<i>Teatro alla Scala.</i> Милан, Италия	17 декабря 2013
«Эскизы к <i>Закату</i> », сюита для симфонического оркестра на основе музыки к кинофильму «Закат»	1992	«Одесса» ( <i>Odessa</i> )	<i>New York City Ballet.</i> Нью-Йорк, США	4 мая 2017
«Буковинские песни», цикл прелюдий для фортепиано	2017	«Песни Буковины» ( <i>Songs of Bucovina</i> ) <sup>334</sup>	<i>American Ballet Theatre.</i> Нью-Йорк, США	18 октября 2017

<sup>333</sup> Спектакли в таблице расположены по хронологическому принципу. Оригинальное название балета указано в случае, если его премьера состоялась за рубежом.

<sup>334</sup> В балет вошли двенадцать прелюдий из двадцати четырех.

Музыкальные первоисточники балета «Русские сезоны»<sup>335</sup>

Пример 15 а. Волочебная песня «По улице по широкой» (первоисточник «Христовской»)

♩ = 132



1. По у - ли - це, по ши - ро - кой. / Сын  
Хрис - тос вос - крёс, Сы - н(а) Бо - жий!

2. Ня - шум шу - мить, ня гром гре мить. Хри - стос вос - крёс, Сын(а) Бо - жий!

3. Шу - мять, гре - мять, во - ло - черб - ни - (чи) - ки. Хри - стос вос - крёс, Сы - н(а) Бо - жий!

6. Гла - ду, ла - ду Гос - по - ду мо - лють. Хри - стос вос - крёс, Сын Бо - жий!

6. Здо - ров Бо - гу, хы - зя - и - ну. Хри - стос вос - крёс, Сын Бо - жий!

17. Пы - ста - ви - ла на ска - ми - цу. Хри - стос вос - крёс, Сын Бо - жий!

26. Пря - чис ты - я Мать кни - гучи та - еть. Хри - стос вос - крёс, Сы - н(а) Бо - жий!

28. Свя - тый Я - горь - я

<sup>335</sup> Расшифровки народных песен из сборника Е. Н. Разумовской, на которых основаны рассмотренные в работе номера спектакля (Традиционная музыка русского Поозерья: по материалам экспедиций 1971–1992 гг. Для пения (соло, ансамбль, хор) и инструм. исполн. / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской; Рец. А. Ф. Некрылова, В. А. Лапин. СПб.: Композитор, 1998. 237 с.).

Пример 18 а. Святочная хороводная песня «Ой, котельчики, румянчики мои  
(первоисточник «Святошной»)

$\text{♩} = 100$

1. Ой, ко - тель - чи - ки, ру - мян - чи - ки мо -

и, со - ка - ти - тесь со бе - ла ли - ца до -

лой! 2. Со - ка - ти - тесь со бе - ла ли - ца до -

лой, е - деть, е - деть ряв - ни - вый муж до -

мой. 3. Е - деть, е - деть ряв - ни - вый муж до -

мой, не - вя - зеть, мне по - да - рок до - ро -

гой. 4. Не вя - зеть мне по - да - рок до - ро - гой, шел - ко -

ву - ю плетью под пра - во - ю по - лой.

## Пример 20 а. Масленная песня «Я й лянок полю, зеляной полю»

$\text{♩} = 120$

1. Я й ля - нок по - лю, зе-ля - ной по - лю. Гы - га - лё - це - к(ы), гы - га - лё - це - к(ы), лю - ли, гы - га - лё -

8  
- цек. 2. При - ва - люсь я к ты - п(ы) ку, при - ва - люсь к те - ря - м(ы) - ку. Гы - га - лё - цы - га - лё - цы - к(ы), лю - ли, гы - га -

13  
лё - цек. 3. По - слу - ша - ю, мы ла - йла, что в те - ря - му гы - ва - ря т(ы). Гы - га - лё - це - к(ы), гы - га -

20  
- лё - цек, лю - ли, гы - га - лё - цек. 4. О - тец сы - на жу - рять, мы - ла - до - го бра -

26  
- нить. Гы - га - лё - цек, гы - га - лё - цек, лю - ли, гы - га - лё - цек.

Пример 24 а. Духовская (троицкая) песня «Ой, кумушки, кумитесь»  
(первоисточник «Духовской»)

$\text{♩} = 120$

1. Ой, ку - муш - ки, ку - ми - ти - ся, ку - ми - ти - ся, лю -

4  
би - ти - ся. 2. Ку - ми - ти - ся, лю - би - ти - ся, лю - би -

те - ме - ня. 3. Вы пай - ди - те, в зя - лё - ный сад, во - з(и) - ми -

13  
те - ме - не. 4. Вы бу - ди - те, цвя - то - чки рвать - со - рви -

18  
те - вы мне.

Пример 21 а. Толотная песня «Ой, василь, василь, василек» (первоисточник «Толотной»)

$\text{♩} = 64$

1. Ой, Ва - си - л(и), Ва - си - л(и), Ва - си -  
 лёк, ой, ла - зо - р(ы) - ле - вый  
 4 твой цвя - ток. 2. Ой, ла - зор -  
 - ле вый твой цвя - ток, ни хо - ди, Ва - силь, ны - ла ре -  
 10 чик. 3. Не хо - ди, Ва - силь, ны - ла ре - чки,  
 13 ай ни йграй, Ва - силь, в пы - сви - ре л(и) - ки. Ай, ни йграй, Ва - силь,  
 17 в по сви - ре - лки, о - х(ы), я - пы, всё пы - на - ды - е - ли.

Пример 25 а. Восенная песня «Ой, ранешенько й, рано й на лен роса пала» (первоисточник «Восенной»)

$\text{♩} = 80$

11 1. Ой, ра - нё ше н(и) - ка - й, ра - на - й на лён ра - са па - ла, ой и па - ла.  
 15 Ну на лён - ра - са й па - ла, а ми - не м(ы) -  
 ла - дэй, те - пло, ой и те - пло.

Пример 26 а. Егорьевская песня «Юрья-Ягорья рожь топчу» (первоисточник «Ягорьевской»)

$\text{♩} = 92$

1. Ю - рья - Я - горь - я

рожь топ-чу, рожь топ - чу, — а вой лю-ли

5

2. А я мо-ло - день - ка,

рожь топ-чу, рожь топ - чу. ...день -ка зы - топ-чу и вы-топ

9

и вой

чу, — а вой лю - ли вы - топ - чу, вы - топ - чу.

### Фрагменты рукописи балета «Русские сезоны»

Пример 15 б. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Христовская»,  
экспозиционная часть

Handwritten musical score for Example 15b. The score is written on a grand staff with five systems. The top system is labeled "Festivo" and "♩ = 152". The vocal line (Soprano) is marked with "64" and "54". The piano accompaniment includes parts for I, II, and III. The lyrics "Хри-стов-ская (Стих)" are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f".

Пример 17 а. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Христовская», реприза

Handwritten musical score for Example 17a. The score is written on a grand staff with five systems. The vocal line (Soprano) is marked with "54". The piano accompaniment includes parts for I, II, and III. The lyrics "Росси-я Росси-я" are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f".

Пример 24 б. Л. А. Десятников. «Русские сезоны», «Духовская», окончание  
третьего куплета

Handwritten musical score for the end of the third stanza of "Dukhovskaya" by L. A. Desyatnikov. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, with Russian lyrics in Cyrillic.

**Violin I (V. I.)**  
 1. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Violin II (Vi II)**  
 2. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Viola (Ve)**  
 3. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Violoncello (Vc)**  
 4. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Double Bass (Cb)**  
 5. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Violin I (V. I.)**  
 6. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Violoncello (Vc 1)**  
 7. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

**Double Bass (Cb 1)**  
 8. *и при шёл. Он встал на и-сёт гудит на шёл ти-с*

Тексты стихотворений и песен из балета «Вываливающиеся старухи»<sup>336</sup>

## 5.1. Текст поэтической сказки «Жук-антисемит» и песни «Жук»

( + картинки В. А. Ватагина)

**Н. М. Олейников.**  
«Жук-антисемит»**1-я картинка**Птичка малого калибра  
Называется колибри.**2-я картинка (Илл. А)****Жук**Ножками мотает,  
Рожками бодает,  
Крылышком жужжит:  
— Жи-жи-жи-жи-жид! —  
Жук-антисемит.**3-я картинка****Разговор Жука с Божьей коровкой**Божья коровка:  
— В лесу не стало мочи,  
Не стало нам житья:  
Абрам под каждой кочкой!  
Жук:  
— Да-с... Множество жидья!**4-я картинка (Илл. В)****Осенняя жалоба Кузнечика**И солнышко не греет,  
И птички не свистят.  
Одни только евреи  
На веточках сидят.**Л. А. Десятников.**  
«Жук»**(4-я картинка)***Уж солнышко не греет  
И ветры не шумят,  
Одни только евреи, евреи, евреи  
На веточках сидят.  
А...***(3-я картинка)***В лесу не стало мочи,  
Не стало и житья:  
Абрам под каждой кочкой, под  
каждой, под каждой...  
Да!.. Множество жидья!***(7-я картинка)***Воробей — еврей,  
Канарейка — еврейка,  
Божия коровка — жидовка,  
Термит — семит,  
Грач — перхач...***(2-я картинка)***Летит жук, жужжит,  
Летит жук, жужжит:  
— Ж-ж-жид!  
— Ж-ж-жид!  
— Ж-ж-жид!*

<sup>336</sup> Сравнение оригинала и варианта Л. А. Десятникова, переработанного для песен. Курсивом выделены изменения, которые композитор внес в поэтический текст.

**5-я картинка****Зимняя жалоба Кузнечика**

Ох, эти жидочки!  
 Ох, эти пройдохи!  
 Жены их и дочери  
 Носят только дохи.

Дохи их и греют,  
 Дохи и ласкают,  
 Кто же не еврей —  
 Те все погибают.

**6-я картинка****Разговор Жука с Бабочкой**

Жук:

— Бабочка, бабочка, где же ваш папочка?

Бабочка:

— Папочка наш утонул.

Жук:

— Бабочка, бабочка, где ж ваша мамочка?

Бабочка:

— Мамочку съели жидаы.

**7-я картинка****Смерть Жука**

Жук (разочарованно):

Воробей — еврей,

Канарейка — еврейка,

Божья коровка — жидовка,

Термит — семит,

Грач — пархач!

(Умирает).

**(6-я картинка)**

— Бабочка, бабочка, где же *твой* папочка?

— Папочка мой утонул!

— *Бабочка, бабочка, где же твой папочка?*

— *Папочка мой утонул!*

— Бабочка, бабочка, где *твоя* мамочка?

— Мамочку съели жидаы!

— *Бабочка, бабочка, где твоя мамочка?*

— *Мамочку съели жидаы!*

**(5-я картинка)**

Ох, эти жидочки,

Ох, эти пройдохи,

Жены их и дочери

Носят только дохи.

*Дохи их греют,*

*Дохи их ласкают,*

*А кто не еврей —*

*Те все погибают.*



Иллюстрация А. «Жук-антисемит», 2-я картинка «Жук». Художник В. А. Ватагин, ок. 1935. Источник: <https://kibernetika-livejournal-com.turbopages.org/turbo/kibernetika.livejournal.com/s/281771.html> (дата обращения: 10.02.2022).

Фото Kibernetika.



Иллюстрация В. «Жук-антисемит», 4-я картинка «Осенняя жалоба кузнечика». Художник В. А. Ватагин, ок. 1935. Источник: <https://kibernetika-livejournal-com.turbopages.org/turbo/kibernetika.livejournal.com/s/281771.html> (дата обращения: 10.02.2022).

Фото Kibernetika.

## 5.2. Текст стихотворения «Вариации» и песни «Пассакалия»

### Д. И. Хармс. «Вариации»

(1)

Среди гостей в одной рубашке  
Стоял задумчиво Петров.  
Молчали гости. Над камином  
Железный градусник висел.

(2)

Молчали гости. Над камином  
Висел охотничий рожок.  
Петров стоял. Часы стучали.  
Трещал в камине огонек.

(3)

И гости мрачные молчали.  
Петров стоял. Трещал камин.  
Часы показывали восемь.  
Железный градусник сверкал.

(4)

Среди гостей, в одной рубашке  
Петров задумчиво стоял.  
Молчали гости. Над камином  
Рожок охотничий висел.

(5)

Часы таинственно молчали.  
Плясал в камине огонек.  
Петров задумчиво садился  
На табуретку. Вдруг звонок  
В прихожей бешено залился,  
И щелкнул английский замок.

(6)

Петров вскочил, и гости тоже.  
Рожок охотничий трубит.  
Петров кричит: «О Боже, Боже!»  
И на пол падает, убит.

### Л. А. Десятников. «Пассакалия»

(1)

Среди гостей в одной рубашке  
Стоял задумчиво Петров.  
Молчали гости. Над камином  
Железный градусник висел.

(2)

Молчали гости. Над камином  
Висел охотничий рожок.  
Петров стоял. Часы стучали.  
*Дрожал в камине огонек,  
Дрожал в камине огонек,  
Дрожал в камине огонек.*

(4)

Среди гостей в одной рубашке  
Петров задумчиво стоял.  
Молчали гости. Над камином  
Рожок охотничий висел.  
*Молчали гости. Над камином  
Рожок охотничий висел, висел, висел!*

(3)

И гости мрачные молчали.  
Петров стоял. Трещал камин.  
Часы показывали восемь.  
Железный градусник сверкал.

(5)

Часы таинственно молчали.  
*Дрожал в камине огонек.*  
Петров задумчиво садился  
На табуретку. Вдруг звонок  
В прихожей бешено залился,  
И щелкнул *аглицкий* замок.

(6)

Петров вскочил [л:], и гости тоже.  
Рожок охотничий трубит.  
Петров кричит: «О Боже, Боже!» —  
И на пол падает, убит.

(7)

И гости мечутся и плачут.  
Железный градусник трясут.  
Через Петрова с криком скачут  
И в двери страшный гроб несут.

(8)

И в гроб закупорив Петрова,  
Уходят с криками: «готово».

(7)

И гости мечутся и плачут.  
Железный градусник трясут.  
Через Петрова с криком скачут  
И в двери страшный гроб несут.

(8)

И в гроб закупорив Петрова,  
Уходят с криками: «*Готово!*»

### 5.3. Текст стихотворения «Дни летят, как ласточки» и песни «А я...»

**Д. И. Хармс.**

**«Дни летят, как ласточки»**

**(1)**

Дни летят, как ласточки,  
А мы летим, как палочки.  
Часы стучат на полочке,  
А я сижу в ермолочке.

**(2)**

А дни летят, как рюмочки,  
А мы летим, как ласточки.  
Сверкают в небе лампочки,  
А мы летим, как звездочки.

**Л. А. Десятников.**

**«А я...»**

**(2)**

Дни летят, как рюмочки,  
А мы летим, как ласточки,  
*Сияют* в небе лампочки,  
А мы летим, как звездочки.

**(1)**

А дни летят, как ласточки,  
А мы летим, как палочки.  
Часы стучат на полочке,  
А я сижу в ермолочке.

*Ой, ой, ой, ой, ойё- йё-ой,  
Ой, ой, ой, ой, ойё- йё-ой...*

**(2)**

А дни летят, как рюмочки,  
А мы летим, как ласточки,  
*Сияют* в небе лампочки,  
А мы летим, как звездочки.

*Ой!*

**(2)**

Дни летят, как рюмочки,  
А мы летим, как ласточки,  
*Сияют* в небе лампочки,  
А мы летим, как звездочки.

**(1)**

*А дни летят...  
А мы летим...  
Часы стучат...  
А я сижу в ермолочке...*

*Ой, ой, ой, ой, ойё- йё-ой,  
Ой, ой, ой, ой, ойё- йё-ой...*

**Либретто балета «Утраченные иллюзии»<sup>337</sup>**

**Балет в III действиях с прологом**

Либретто В. В. Дмитриева по мотивам произведений О. де Бальзака.

Премьера состоялась 3 января 1936 года в Ленинграде, в Театре имени С. М. Кирова.

**Действующие лица**

Люсьен, молодой композитор;

Корали, балерина *Grand Opéra*;

Флорина, балерина *Grand Opéra*;

Камюзо, банкир, покровитель Корали;

Герцог, покровитель Флорины;

Директор *Grand Opéra*;

Балетмейстер театра;

Премьер, итальянский танцовщик;

*Фино, редактор*<sup>338</sup>;

*Лусто, журналист*<sup>339</sup>;

*Режиссеры театра — 1, 2, 3;*

*Щеголи — 1, 2, 3, 4;*

*Дирижер театра;*

*Солистка балета Жюли;*

*Танцовщицы, изображающие богинь: Венеру, Диану, Афродиту;*

*Товарищи Люсьена: поэт Пьер, художник, скульптор;*

---

<sup>337</sup> Советские балеты. Краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. Общая ред. С. В. Асюка. М., 1984. С. 27–31. Курсивом обозначены персонажи и события, отсутствующие у Л. А. Десятникова и А. О. Ратманского. Подчеркнутым курсивом выделены добавления, которые были внесены создателями для балета 2011 года.

<sup>338</sup> Данный персонаж указан в списке действующих лиц в другом источнике: Утраченные иллюзии. Хореографический роман. Музыка Б. В. Асафьева. Л.: ЛГАТОБ им. С. М. Кирова, 1936. С. 5.

<sup>339</sup> Там же.

Береника, служанка Корали;

*Король клаки;*

Щеголи, балетоманы, клакеры, журналисты, артисты и артистки балета.

Действие происходит в Париже в 30-е годы XIX века.

**[Прелюдия]**

Ф. И. Тютчев. *Nous avons pu tous deux, fatigués du voyage*

*Nous avons pu tous deux, fatigués du voyage,*

*Nous asseoir un instant sur le bord du chemin —*

*Et sentir sur nos fronts flotter le même ombrage,*

*Et porter nos regards vers l'horizon lointain.*

*Et maintenant, ami, de ces heures passées,*

*De cette vie à deux, que nous est-il resté?*

*Un regard, un accent, des débris de pensées. —*

*Hélas, ce qui n'est plus a-t-il jamais été?*

**Пролог**<sup>340</sup>. Утренний Париж. Площадь перед театром *Grand Opéra* живет своей повседневной жизнью — открываются магазины, парижане спешат на работу, прогуливаются...

На площади появляется группа молодых людей, среди которых начинающий композитор Люсьен. В сопровождении друзей он направляется к театру. Бережно прижимая к груди ноты, Люсьен полон надежд, мечтает о постановке на сцене прославленного театра своих сочинений. Не сразу решаясь переступить заветный порог, с волнением следит он за появляющимися в дверях театра актерами. Наконец Люсьен открывает желанную дверь и входит в театр.

<sup>340</sup> У Л. А. Десятникова и А. О. Ратманского события пролога перенесены в I сцену I картины.

**I действие. I картина**<sup>341</sup>. Артистическое фойе *Grand Opéra*. Идет урок. Кордебалет и солистки под руководством Балетмейстера проделывают экзерсисы. К концу занятий в репетиционное фойе входит группа балетоманов — меценатов, репортеров, жуиров. Они чувствуют себя здесь хозяевами, дающими искусству средства к существованию, «заказчиками», определяющими его тон и направление. Среди завсегдатаев — банкир Камюз, финансирующий театр, и Герцог, покровитель искусств и светский бонвиван. Они сопровождают премьерш театра, Корали и Флорину, представляя как бы две соперничающие внутри театра партии: Камюз содержит «звезду» балета Корали, Герцог поддерживает Флорину, ее соперницу.

С появлением главных покровителей театра и солисток труппы начинается репетиция. Приезжий знаменитый итальянский танцовщик исполняет сольную вариацию, за которой следует эпизод-пантомима «Парис и три богини».

В перерыве между репетициями в зал несмело входит Люсьен. Под любопытными и недоверчивыми взглядами присутствующих смущенный молодой композитор теряется. Его усаживают за рояль и предлагают исполнить свое сочинение. Люсьен начинает играть — сначала робко, затем все более увлеченно. Но его музыка — страстная, полная романтической устремленности — оказывается чуждой слушателям. Группы гостей и танцовщиков, окружившие было композитора, расходятся. Люсьен не замечает этого и с вдохновением заканчивает исполнение. Только теперь он видит, что его никто не слушает. Становится ясно, что исход испытания предрешен — ведь директор театра прислушивается к мнению всемогущих покровителей. Надежды Люсьена рушатся. Отчаявшийся, упавший духом, он уже готов уйти, но его останавливает Корали. Ее глубоко взволновала музыка молодого композитора, покорила своей искренностью и благородством. Пользуясь своим влиянием на Камюз и директора, Корали добивается заказа для Люсьена: ему поручают написать музыку к балету «Сильфида», создаваемому специально для Корали.

---

<sup>341</sup> У Л. А. Десятникова и А. О. Ратманского этим событиям соответствует II сцена I картины.

**II картина.** В мансарде Люсьена. Он за роялем, вдохновенно работает над сочинением балета. В момент импровизации в комнату входит Корали. Увлеченный своим замыслом, композитор заражает энтузиазмом танцовщицу, и они вместе начинают искать образы будущего балета. Духовная близость рождает в сердцах героев глубокое чувство взаимного влечения.

*В разгар работы в мансарде появляется банкир Камюзо. Раздосадованный затянувшимся визитом Корали, он уводит ее с собой. Но Люсьен не огорчен: он слишком поглощен своим творчеством. Найдена главная тема балета, наконец-то обретен женский образ, воплощающий его мечту. Люсьен отдается мыслям о том, какой блестящий успех ждет его сочинение.*

**III картина.** Афиши на парижских улицах извещают о премьеры балета «Сильфида». В театр съезжается публика. Закулисные дельцы занимаются своими махинациями. Король клаки торгуется с «покровителями» талантов — от него во многом зависит успех или провал премьеры. Герцог, по наущению Флорины, сговаривается с клакой о том, чтобы освистать новое произведение, его авторов и исполнителей.

Начинается спектакль. Балет открывается полетом сильфид — они словно видимые образы звучащей музыки. Их танец прерывается появлением человека — это путник-романтик, бегущий от жизни, ищущий счастья. Сильфиды при его приближении разлетаются, но одну из них Юноша успевает поймать. Разворачивается романтическая сцена любовного объяснения, окрашенного в элегические тона: разлука неизбежна. Сильфида должна исчезнуть — ей недоступна земная любовь. С первым прикосновением Юноши она погибает. Юноша предается отчаянию...

Успех балета Люсьена огромен. Несмотря на попытки Герцога и подкупленной части завсегдатаев высмеять «Сильфиду», все рукоплещут молодому автору и Сильфиде-Корали. Флорина полна зависти. *Герцог предпринимает еще один шаг против новой постановки — заказывает одному из услужливых журналистов разгромную рецензию.*

*Между сторонниками и противниками спектакля происходит стычка. Клака неистовствует, но молодежь восторженно подхватывает счастливых Люсьена и Корали на руки и выносит из театра. Камюзо озадачен: Корали не осталась с ним. Флорина и Герцог зовут его с собой.*

**II действие. IV картина.** Корали в своей комнате. Вбегает радостный Люсьен. Успех «Сильфиды» принес им славу и любовь. Внезапно слышатся шаги Камюзо. Он не должен видеть Люсьена, и Корали прячет возлюбленного.

Банкир, довольный успехом Корали, готов на все, чтобы угодить ей. Он рисует перед ней заманчивые перспективы — новая квартира, экипаж, роскошные туалеты. Вдруг Камюзо видит цилиндр, забытый на столе Люсьеном. Напрасно Корали старается выдать его за часть своего концертного костюма: надетый на голову, цилиндр соскальзывает со лба и целиком закрывает лицо танцовщицы. Камюзо требует объяснений. Корали, не желая больше лгать, выводит Люсьена из укрытия и открыто говорит о своей любви к нему. Камюзо остается только уйти. Однако банкир уверен, что жизнь снова отдаст Корали в его руки.

Корали и Люсьен счастливы: словно гора свалилась с плеч — они свободны. *Появляются их молодые друзья: художники, поэты, музыканты — артистическая богема Парижа. Шумно и радостно празднуется успех балета. Автору и исполнительнице преподносятся памятные дары — стихи, оды, портреты. Люсьен импровизирует. В разгар веселья появляются Герцог и Флорина. Герцог пришел лично пригласить композитора к себе на маскарад. Правда, держится он сухо. Но Люсьен упоен новыми для него знаками внимания и не скрывает своего восторга. С уходом Герцога веселье вспыхивает с новой силой.*

**V картина.** Костюмированный бал у Герцога. Среди танцующих — группа заговорщиков: Камюзо, Герцог и Флорина. Последняя — не без умысла — в костюме Сильфиды и в маске. Недавно соперничавших покровителей объединило желание подчинить композитора своей воле, сделать его послушной пешкой. Замысел заговора прост: завлечь Юношу, ослепить его блеском славы и денег и заставить написать балет для Флорины.

На балу появляется Люсьен. Он неузнаваемо изменился — фрак, белые перчатки, небрежные жесты и лихорадочное возбуждение. Люсьен сразу попадает в вихрь серпантина и конфетти, и в маскарадном веселье, среди красивых женщин и нарядных мужчин, юноша теряет голову. Вот он, увлеченный незнакомкой в костюме Сильфиды, настойчиво преследует ее. Сорвав с нее маску, Люсьен поддается обаянию Флорины.

По приглашению Герцога композитор садится за карточный стол. Люсьен играет, и все подстроено так, что удача сопутствует ему. Раз за разом около него растет гора золота, и сила незнакомых страстей опьяняет его. Наконец свершилось желанное: Париж у его ног; деньги, женщины, слава — все принадлежит ему. В момент высшего напряжения игры на карточном столе появляется танцовщица. Это Флорина. В четких ритмах, зажигательно исполняет она модный танец. Обольстительная страстность головокружительного танца Флорины окончательно покоряет юношу, и он падает к ее ногам. Заговор удался, Люсьен во власти Флорины, и Герцог не может скрыть своего удовлетворения.

**VI картина.** Корали в своей комнате. Возвратившись из театра, она не застаёт Люсьена. Его длительное отсутствие вызывает беспокойство Корали, ее охватывают тревожные предчувствия. Друзья Люсьена, пришедшие их навестить, напрасно стараются утешить и развеселить Корали.

Вскоре приходит Люсьен, но он не один — с ним Герцог и Флорина. Пригоршнями выгребает он из карманов золото — свой выигрыш. Теперь удача, счастье, признание, любовь должны сопутствовать ему в жизни всегда. Опьяненный успехом и вином, он не замечает печали и тревоги Корали. Флорина легко уводит Люсьена за собой.

Уход Люсьена переживается героиней как духовная смерть, как утрата прекрасных иллюзий жизни. Корали замечает оставленное Люсьеном на столе золото. Это вызывает у нее взрыв отчаяния, оскорбленного самолюбия. Она швыряет монеты в окно, неистовствует. Друзья, невольные свидетели драматической сцены, тщетно пытаются успокоить ее. Взрыв отчаяния сменяется

оцепенением. Корали с грустью смотрит на медальон с портретом Люсьена, прощаясь со своим возлюбленным и с надеждой на счастье.

Ф. И. Тютчев. Comme en aimant le coeur devient pusillanime  
(перевод М. П. Кудинова)

Как робко любящее сердце! Как с годами

Оно все более охвачено тоской.

И время я прошу: о, не беги, постой!

Ведь может каждый миг стать бездной между нами —

Между тобой и мной.

Неумолимый страх, гнетущая тревога

Легли на сердце мне и жгут его огнем.

Я слишком долго жил, дней прошлых слишком много, —

Так пусть твоя любовь не будет прошлым днем.

**III действие. VII картина.** *Комната Флорины*<sup>342</sup>. Люсьен у ее ног, но в каждом его движении сквозит разочарование и угнетенность. Как будто достигнув желаемого, он потерял свободу и творческую независимость. Герцог и директор театра заказали ему балет для Флорины, и балерина заставляет Люсьена приступить к работе.

Молодой композитор за роялем пытается импровизировать, но его импровизации сразу же отвергаются — сначала Флориной, а затем и Герцогом. Им нужен покорный сочинитель банальных бойких мотивчиков, необходимых для эффектного, но пустого балета о танцовщице, покоровшей своим талантом разбойников. Флорина и Герцог вульгаризируют мелодии Люсьена. Негодующий композитор пытается уйти, но Флорина, пуская в ход свою власть над ним,

<sup>342</sup> У Л. А. Десятникова и А. О. Ратманского — артистическое фойе *Grand Opéra*.

заставляет его вернуться. Сдаваясь, Люсьен возобновляет импровизацию и, уступая настояниям заказчиков, пишет требуемую музыку.

**VIII картина.** В театре *Grand Opéra* идет премьера нового балета Люсьена «В горах Богемии», написанного им уже для Флорины. *В музыке балета торжествует банальность.*

Сцена представляет собой ущелье в горах Богемии. Разбойники с пистолетами в руках ожидают проезжих на большой дороге. Появляется карета, в которой едет балерина (Флорина) со своей служанкой. Разбойники останавливают карету и угрожают путешественникам смертью, но чары балерины укрощают их. В то время как они пляшут вокруг нее, является полиция, вызванная расторопной служанкой.

Зрители в восторге от Флорины. Особенно им понравилась воинственная качуча, написанная Люсьеном на мотивчик, заказанный Флориной. Все рукоплещут балерине. Люсьен — в толпе поздравляющих. Однако его оттесняют в сторону, и он остается в одиночестве. Флорина, смеясь, уходит с Герцогом. К Люсьену подходит Камюзо и, иронически-любезно раскланиваясь, сует в руки композитора деньги. Отрезвевший юноша отчетливо осознает степень своего падения как художника и человека. Друзья от него отворачиваются. В ужасе от свершенного им предательства Люсьен убегает из театра.

**IX картина.** Набережная Сены в густом тумане. Сюда прибежал Люсьен с мыслью о самоубийстве. Но умереть не хватает сил. В смятенном сознании юноши возникает образ Корали — единственного человека, искренне любившего его. Вернуться к ней, вернуть себя, искупив свое предательство — с такими мыслями он устремляется к Корали.

**X картина.** У Корали. Комната балерины пуста — все вещи распроданы за долги. Корали складывает свои театральные костюмы. При виде костюма Сильфиды ее охватывают воспоминания о надеждах и радужных иллюзиях, утраченных навсегда. Со вздохом прячет она тюнику в картонку.

В комнату уверенным шагом входит Камюзо. Он делает вид, что все забыл и пришел отговорить Корали от безрассудной поездки в неизвестность. Как опытный

делец он рассчитал верно. Корали уже безразлична к своей судьбе: смерть или возвращение к банкиру — в этом для нее теперь нет никакой разницы. Она уходит с Камюзо.

Ф. И. Тютчев. Comme en aimant le coeur devient pusillanime

Comme en aimant le coeur devient pusillanime,  
Que de tristesse au fond et d'angoisse et d'effroi!  
Je dis au temps qui fuit: arrête, arrête-toi,  
Car le moment qui vient pourrait comme un abîme  
S'ouvrir entre elle et moi.

C'est là l'affreux souci, la terreur implacable,  
Qui pèse lourdement sur mon coeur oppressé.  
J'ai trop vécu, trop de passé m'accable,  
Que du moins son amour ne soit pas du passé.

В опустевшую комнату вбегает Люсьен, но поздно. Корали нет. Лишь на полу он замечает упавшие крылышки от костюма Сильфиды. И Люсьен с болью осознает, что утраченные иллюзии никогда не вернуться...

**[Постлюдия]**

Ф. И. Тютчев. Nous avons pu tous deux, fatigués du voyage  
(перевод М. П. Кудинова)

Устали мы в пути, и оба на мгновенье  
Присели отдохнуть, и ощутить смогли,  
Как прикоснулись к нам одни и те же тени,  
И тот же горизонт мы видели вдали.

И вот теперь, мой друг, томит меня тревога:

От тех минут вдвоем, какой остался след?

Обрывок мысли, взгляд... Увы, совсем немного!

И было ли все то, чего уж больше нет?

## Структуры рассматриваемых в диссертации балетов

Таблица А

## 7.1. Структура балета «Шопениана»

Номер	Раздел	Музыка	Исполнители
1	Вступление	Полонез <i>A-dur</i> ор. 40 № 1 (оркестровка А. К. Глазунова)	
2	<i>Grand pas</i>	Ноктюрн <i>As-dur</i> ор. 32 № 2 (оркестровка М. Келлера)	Сильфида (1, 2, 3), Юноша и ансамбль дев
3	Вариация Сильфиды	Вальс <i>Ges-dur</i> ор. 70 № 1 (оркестровка М. Келлера)	Сильфида (1)
4	Вариация Сильфиды	Мазурка <i>D-dur</i> ор. 33 № 2 (оркестровка М. Келлера)	Сильфида (2) и ансамбль дев
5	Вариация Юноши	Мазурка <i>C-dur</i> ор. 67 № 3 (оркестровка М. Келлера)	Юноша
6	Вариация Сильфиды	Прелюдия <i>A-dur</i> ор. 28 № 7 (оркестровка М. Келлера)	Сильфида (3) и ансамбль дев
7	<i>Adagio</i> Юноши и Сильфиды	Вальс <i>cis-moll</i> ор. 64 № 2 (оркестровка А. К. Глазунова)	Сильфида (2) и Юноша
8	<i>Ballabile</i>	<i>Grande valse brilliante Es-dur</i> ор. 18 (оркестровка М. Келлера)	Сильфида (1, 2, 3), Юноша и ансамбль дев

## 7.2. Структура балета «Видение розы»

Раздел	Исполнители
Интродукция (А)	Девушка
Центральная часть (В)	Роза, затем Девушка и Роза
Заключение (А)	Девушка

## 7.3. Структура балета «Агон»

Номер	Название / Форма	Раздел	Исполнители
1	<i>Pas de quatre</i>		Четыре солиста
2	<i>Double pas de quatre</i>		Восемь солисток
3	<i>Triple pas de quatre</i>		Восемь солисток и четыре солиста
4	Прелюдия <sup>343</sup>	<i>Adagio</i>	Две солистки и солист
5	<i>First pas de trois</i>	Вариация (сарабанда)	Солист
6		Вариация (гальярда)	Две солистки
7		Кода	Две солистки и солист
8	Интерлюдия <sup>344</sup>	<i>Adagio</i>	Два солиста и солистка
9	<i>Second pas de trois</i>	Вариация (Простой бранль)	Два солиста
10		Вариация (Веселый бранль)	Солистка
11		Кода (Двойной бранль)	Два солиста и солистка

<sup>343</sup> Прелюдия является частью *First pas de trois*.

<sup>344</sup> Интерлюдия является частью *Second pas de trois*.

12	Интерлюдия <sup>345</sup>	<i>Entrée</i>	Солист и солистка
13	<i>Pas de deux</i>	<i>Adagio</i>	Солист и солистка
		Вариация	Солист
		Вариация	Солистка
		Кода	Солист и солистка
14	<i>Four duos</i>		Четыре солистки и четыре солиста
15	<i>Four trios</i>		Восемь солисток и четыре солиста

Таблица D

#### 7.4. Структура балета «Из классической позиции»

Номер	Раздел	Исполнители
1	<i>Entrée</i>	Солист и солистка
2	<i>Adagio</i>	Солист и солистка
3	Вариация	Солист
4	Вариация	Солистка
5	Кода	Солист и солистка
—	Связка	Солист и солистка
6	<i>Entrée</i>	Солист и солистка
7	<i>Adagio</i>	Солист и солистка

<sup>345</sup> Интерлюдия является частью *pas de deux*.

## 7.5. Структура балета «Русские сезоны»

Номер	Название	Исполнители	Время года
1	«Христовская»	Пара в желтом и ансамбль танцовщиков	Весна
2	«Качульная»	Солистка в красном и ансамбль танцовщиков	Весна
3	«Ягорьевская»	Пара в синем, пара в бордовом, пара в желтом	Весна
4	«Плач с кукушкой»	Солист в желтом, солистка в красном, пара в зеленом	Лето
5	«Духовская»	Солистка в желтом и ансамбль танцовщиков	Лето
6	«Голотная»	Солистка в зеленом, солистка в красном, солистка в желтом и ансамбль танцовщиков	Лето
7	«Постовая»	Пара в зеленом, солист в красном, солист в синем	Осень
8	«Восенная»	Пара в фиолетовом, пара в бордовом	Осень
9	«Свадебская»	Солистка в зеленом, пара в красном	Осень
10	«Святошная»	Солист в желтом	Зима
11	«Масленная»	Ансамбль танцовщиков	Зима
12	«Последняя»	Пара в белом и ансамбль танцовщиков	Зима

## 7.6. Структура балета «Вываливающиеся старухи»

Номер	Название	Автор текста	Исполнители
1	«Послание, одобряющее стрижку волос»	Н. М. Олейников	Терцет (солистка и два солиста) + солист (эпизодическая партия)
2	«Старуха»	Д. И. Хармс	Пара и солистка
3	«Муха»	Н. М. Олейников	Пара и ансамбль танцовщиков
4	«Постоянство веселья и грязи»	Д. И. Хармс	Ансамбль танцовщиков и мужской дуэт
5	«Жук»	Н. М. Олейников	Солист, солистка и ансамбль танцовщиков
6	«Пассакалия»	Д. И. Хармс	Солист и ансамбль танцовщиков
7	«А я...»	Д. И. Хармс	Солист и ансамбль танцовщиков

*P. S.* Структура балета «Утраченные иллюзии» для наглядности приведена в тексте диссертации (Таблица 2).

## Иллюстрации



Рисунок 1. «Шопениана», начало. Музыка Ф. Шопена, хореография М. М. Фокина. Казахский театр оперы и балета, 2019. Исп. солисты и ансамбль театра. Источник: <https://www.the-village-kz.com/village/weekend/weekend-picture-story/5613-fotorep-balet?from=readmore> (дата обращения: 21.07.2019). Фото Николая Постникова.



Рисунок 2. «Видение розы», появление Розы. Музыка К.-М. фон Вебера, хореография М. М. Фокина. Большой театр, 2016. Исп. Евгения Образцова и Якопо Тисси. Источник: <https://dev.bolshoi.ru/about/press/photo/Maris-Liepa/> (дата обращения: 15.09.2018).

Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 3. «Агон», Простой бранль. Музыка И. Ф. Стравинского, хореография Дж. Баланчина. *Royal Ballet*, 2004. Исп. Валерий Христов и Эдвард Уотсон. Источник: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_agon.html](https://www.belcanto.ru/ballet_agon.html) (дата обращения: 07.06.2018). Фото Ди Конвей.



Рисунок 4. «Из классической позиции», *adagio*. Музыка Т. Виллемса, хореография У. Форсайта. Фильм-балет, 2007. Исп. Уильям Форсайт и Дана Касперсен. Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=aSdWN85otm8> (дата обращения: 10.11.2018). Скриншот с видео пользователя mayday822.



Рисунок 5. «Русские сезоны», «Христовская». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2008. Исп. ансамбль солистов театра. Источник: <https://www.bolshoi.ru/upload/iblock/351/3515cfb1429147f508b3b3c0d59a6d03.jpg> (дата обращения: 01.02.2019). Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 6. «Русские сезоны», «Христовская». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2008. Исп. Светлана Захарова и Андрей Меркурьев. Источник: <https://www.bolshoi.ru/upload/iblock/490/4907a04495d2252d069e3198ac8b7c1c.jpg> (дата обращения: 01.02.2019). Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 7. «Русские сезоны», «Масленная». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2008. Исп. ансамбль солистов театра.

Источник: [https://cdnimg.rg.ru/img/content/190/10/08/TASS\\_1047854\\_d\\_850.jpg](https://cdnimg.rg.ru/img/content/190/10/08/TASS_1047854_d_850.jpg)  
(дата обращения: 02.02.2019). Фото Юрия Белинского.



Рисунок 8. «Русские сезоны», «Толотная». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2008. Исп. Юлия Гребенщикова. Источник: [https://yuliagrebenshchikova.com/assets/russkie\\_sezony-14.jpg](https://yuliagrebenshchikova.com/assets/russkie_sezony-14.jpg) (дата обращения: 02.02.2019).

Фото: Официальный сайт танцовщицы.



Рисунок 9. «Вываливающиеся старухи», «Муха». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. «Современник», 2007. Исп. Татьяна Ратманская, Алексей Ратманский и артисты Большого театра. Источник: <https://static.tildacdn.com/tild3738-3464-4966-b332-303666663763/5.jpg> (дата обращения: 03.12.2018). Фото Игоря Захаркина.



Рисунок 10. «Вываливающиеся старухи», «Старуха». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. «Современник», 2007. Исп. Анастасия Винокур, Наталья Осипова, Денис Савин. Источник: [https://im.kommersant.ru/Issues.photo/DAILY/2007/183M/КМО\\_090273\\_00002\\_1\\_t208.jpg](https://im.kommersant.ru/Issues.photo/DAILY/2007/183M/КМО_090273_00002_1_t208.jpg) (дата обращения: 03.12.2018). Фото Владимира Луповского.



Рисунок 11. «Вываливающиеся старухи», «Жук». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. «Современник», 2007. Исп. Геннадий Янин. Источник: <https://www.bolshoi.ru/upload/iblock/de0/de07735b8795a62c1de3cdad1c594ce1.jpg> (дата обращения: 03.12.2018). Фото Андрея Меланьина.

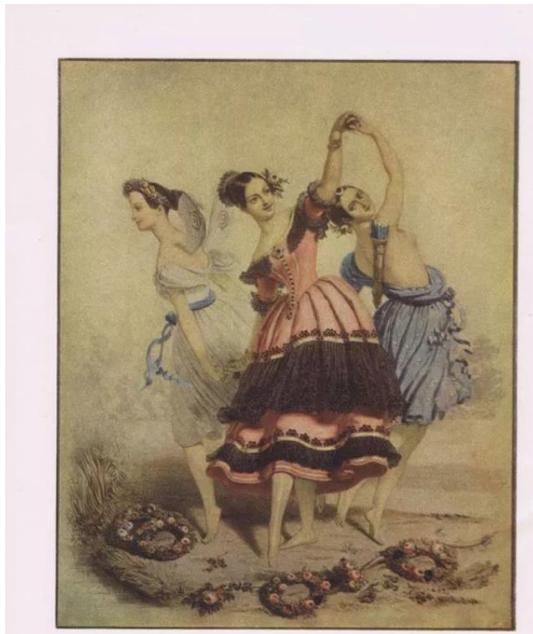


Рисунок 12. Балерины Мария Тальони, Фанни Эльслер и Фанни Черрито. Раскрашенная гравюра «Три грации». Литография по рисунку А.-Э. Шалона. Лондон, 1948. Источник: <https://www.ozon.ru/product/baleriny-mariya-taloni-fanni-elsler-i-fanni-cherrito-v-balete-tri-gratsii-ofsetnaya-litografiya-154413008/> (дата обращения: 03.03.2017).



Рисунок 13. «Утраченные иллюзии», вариация Люсьена. Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2011.

Исп. Иван Васильев. Источник:

<https://www.bolshoi.ru/upload/iblock/f0e/f0e96425793be8dcaed2bfc19c468b4c.jpg> (дата обращения: 12.02.2017). Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 14. «Утраченные иллюзии», Люсьен на берегу Сены. Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2011. Исп. Иван Васильев (за занавесом Диана Вишнева и Артем Овчаренко). Источник:

<https://www.belcanto.ru/11050503.html> (дата обращения: 12.02.2017). Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 15. «Утраченные иллюзии», вставной балет «Сильфида», *adagio* Сильфиды и Юноши. Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2011.

Исп. Иван Васильев, Диана Вишнева, Артем Овчаренко. Источник:  
[https://files.vm.ru/photo/vecherka/2014/01/doc6dfnumnnwkppraqv34u\\_800\\_480.jpg](https://files.vm.ru/photo/vecherka/2014/01/doc6dfnumnnwkppraqv34u_800_480.jpg)

(дата обращения: 15.02.2017). Фото ИТАР-ТАСС



Рисунок 16. «Утраченные иллюзии», вставной балет «В горах Богемии», дуэт Флорины и Разбойника. Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2011.

Исп. Екатерина Крысанова, Артем Овчаренко. Источник:  
<https://www.bolshoi.ru/upload/iblock/e70/e703fdf3432b609976bdc6fесе48f681.jpg> (дата обращения:

15.02.2017). Фото Дамира Юсупова.



Рисунок 17. «Утраченные иллюзии», артистическое фойе театра *Grand Opéra*, терцет Корали, Флорины и Премьера. Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. Большой театр, 2011. Исп. Диана Вишнева, Екатерина Крысанова, Артем Овчаренко. Источник: [https://im.kommersant.ru/Issues.photo/DAILY/2014/001M/КМО\\_139308\\_00002\\_1\\_t218\\_202700.jpg](https://im.kommersant.ru/Issues.photo/DAILY/2014/001M/КМО_139308_00002_1_t218_202700.jpg) (дата обращения: 16.02.2017). Фото Лорана Филиппа.



Рисунок 18. «Опера». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. *Teatro alla Scala*, 2013. Исп. ансамбль солистов театра. Источник: <https://www.kommersant.ru/doc/2375493#id967816> (дата обращения: 14.01.2022). Фото Марко Брешиа и Руди Амисано.



Рисунок 19. «Одесса». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. *New York City Ballet*, 2017. Исп. Сара Мирнс, Амар Рамасар и артисты театра. Источник: <https://www.google.com/amp/s/www.nytimes.com/2017/05/05/arts/for-the-couples-in-this-alexei-ratmansky-ballet-love-is-not-enough.amp.html> (дата обращения: 14.01.2022).

Фото Андреа Мохина.



Рисунок 20. «Песни Буковины». Музыка Л. А. Десятникова, хореография А. О. Ратманского. *American Ballet Theatre*, 2017. Исп. ансамбль солистов театра. Источник: <https://www.google.com/amp/s/www.nytimes.com/2017/10/19/arts/dance/review-american-ballet-theater-gala-alexei-ratmansky-jessica-lang.amp.html> (дата обращения: 14.01.2022).

Фото Андреа Мохина.



Рисунок 21. А. О. Ратманский (слева) и Л. А. Десятников (справа). Нью-Йорк, 2017.  
Источник: <https://lechaim.ru/events/the-new-york-times-ratmanskij-i-nbsp-desyatnikov-rodstvo-dush-v-nbsp-muzyke/> (дата обращения: 06.02.2022). Фото Винсента Тулло.

Десятников и Ратманский: краткий хронограф жизни и творчества<sup>346</sup>

Год	Л. А. Десятников. Жизнь	Л. А. Десятников. Творчество	А. О. Ратманский. Жизнь	А. О. Ратманский. Творчество
1955. 16 октября	<b>ХАРЬКОВ</b> Рождение в семье бухгалтеров			
1962	Поступление в музыкальную студию			
1964	Перевод в ДМШ имени Римского-Корсакова № 5	Первое соч. — песня на стихи Л. М. Квитко		
1968. 27 августа			<b>КИЕВ</b> Рождение в семье научного сотрудника Аэрокосмического института при НАУ и врача-психиатра	
1969	Перевод в Харьковскую среднюю специальную музыкальную школу <sup>347</sup>	Пьеса для виолончели и фортепиано		
1973	Выпуск из ХССМШ <b>ЛЕНИНГРАД</b> Поступление в Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова на факультет композиции			

<sup>346</sup> Настоящий хронограф знакомит читателя с жизнью и деятельностью авторов вне их сотрудничества. Премьеры совместных балетных спектаклей (и использованных в них музыкальных сочинений) Десятникова – Ратманского приведены в Приложении 3. Хронограф затрагивает **основные** события биографии / творчества композитора и хореографа.

<sup>347</sup> Для удобства чтения при первом упоминании названия театров и учебных заведений написаны полностью. В дальнейшем используются аббревиатуры.

1976		Опера «Бедная Лиза», «Пять стихотворений Тютчева» для сопрано и фортепиано		
1978	Выпуск из ЛГК (класс Б. И. Тищенко и Б. А. Арапова)		<b>МОСКВА</b> Поступление в Московское академическое хореографическое училище (ныне МГАХ)	
1983	Сотрудничество с Архангельской (ныне Поморской) филармонией	Кантата «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина»	Первая работа в качестве балетмейстера	П. Дюка «Ученик чародея»
1986			Выпуск из МАХУ (класс П. А. Пестова) <b>КИЕВ</b> Поступление в труппу Национального академического театра оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко на должность танцовщика	Ведущие партии в классических балетах (П. И. Чайковский «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», К. С. Хачатурян «Чиполлино»)
1988			<b>КИЕВ–МОСКВА</b> Поступление в Российский институт театрального искусства на балетмейстерский факультет (курс Д. А. Брянцева) <sup>348</sup> .	Постановки: Д. Д. Шостакович «Сильфида-88», «Гавот», «Дуэт-буфф 1», «Дуэт- буфф 2»

<sup>348</sup> Обучение не было закончено.

1990	А) Начало работы в кинематографе. Сотрудничество с режиссером А. Е. Зельдовичем Б) Получение квартиры в Ленинграде	А) Музыка к фильму «Закат»  Б) «Вариации на обретение жилища»		
1992	Сотрудничество с режиссером А. С. Мкртчяном	Музыка к фильму «Прикосновение»	<b>ВИННИПЕГ (КАНАДА)</b> А) Поступление в труппу <i>Royal Winnipeg Ballet</i> на должность ведущего солиста  Б) Там же начало карьеры хореографа	А) Главные партии в балетах Дж. Баланчина, Дж. Ноймайера, Ф. Аштона, А. Тюдора  Б) Р. Штраус «Взбитые сливки», М. Равель «Альборада»
1995	Сотрудничество с режиссером А. Е. Учителем	Музыка к фильму «Мания Жизели»	<b>КИЕВ</b> А) Возвращение в труппу НАТОиБУ на должность ведущего солиста  Б) Там же продолжение карьеры хореографа  В) Выступление с труппой Н. Таранды	А) Главные партии в классических балетах  Б) К. Дебюсси и Д. Плиницио «Юрлиберлю», Ф. Гласс «Бедняжки»
1997	Сотрудничество со скрипачом Г. М. Кремером	А. Пьяццолла. <i>Tango Ballet</i> . Обработка для скрипки и струнного оркестра	<b>КОПЕНГАГЕН – МОСКВА–ПЕТЕРБУРГ</b> А) Поступление в труппу <i>Den Kongelige Danske Ballet</i> на должность премьера	А) Главные партии в балетах А. Бурнонвиля («Сильфида, «Неаполь»), М. Бежара («Парижское веселье»), Дж. Баланчина

			Б) Там же продолжение карьеры хореографа	(«Рубины», «Симфония До мажор») Б) П. И. Чайковский «Щелкунчик», П. Хиндемит «Сон Турандот»
1998	Сотрудничество со скрипачом Г. М. Кремером	А. Пьяццола. «Времена года в Буэнос-Айресе». Обработка для скрипки и струнного оркестра <sup>349</sup> — «Зима священная 1949», симфония для хора, солистов и оркестра (1-я редакция)	Сотрудничество в качестве приглашенного балетмейстера с: А) Большим театром Б) Мариинским театром	А) Л. Ето, М. Ямагучи, Р. Тоши «Сны о Японии» Б) И. Ф. Стравинский «Поцелуй феи», А. Н. Скрябин «Поэма экстаза», Ю. Ханон «Средний дуэт»
2000	Сотрудничество с режиссером Е. А. Учителем	Музыка к фильму «Дневник его жены»	—	—
2002	А) Начало работы в драматическом театре. Сотрудничество с Александринским театром Б) Сотрудничество с режиссером П. С. Лунгиным	А) Музыка к спектаклю «Ревизор» Б) Музыка к фильму «Олигарх» —	<b>ПЕТЕРБУРГ – СТОКГОЛЬМ</b> А) Сотрудничество с Мариинским театром Б) Сотрудничество с <i>Kunliga Baletten</i>	А) С. С. Прокофьев «Золушка» Б) И. Ф. Стравинский «Жар-птица»

<sup>349</sup> Работа была начата в 1996 году и закончена в 1998-м.

		«В сторону Лебедя» для двух фортепиано		
2003	<b>ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА</b> Сотрудничество с Московским театром юного зрителя	Музыка к спектаклю «Дама с собачкой»	<b>КОПЕНГАГЕН – МОСКВА</b> А) Сотрудничество с ГАБТом  Б) Продолжение сотрудничества с <i>Den Køngelige Danske Ballet</i> в качестве хореографа  В) Назначение на пост художественного руководителя балета ГАБТа	А) Д. Д. Шостакович «Светлый ручей»  Б) М. Равель «Болеро»
2004	<b>ПЕТЕРБУРГ – ЙЕЛЬ</b> Сотрудничество с <i>Yale Repertory Theatre</i>	Музыка к спектаклю «Скрипка Ротшильда»	А) Начало работы в ГАБТе.  Б) Продолжение карьеры танцовщика и хореографа в <i>Den Køngelige Danske Ballet</i>	Б) Постановка «Анны Карениной» Р. К. Щедрина
2005	<b>ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА</b> А) Сотрудничество с ГАБТом  Б) Сотрудничество с режиссером А. Е. Учителем	А) Опера «Дети Розенталя»  Б) Музыка к фильму «Космос как предчувствие»	Постановки для ГАБТа	Д. Д. Шостакович «Болт», И. Ф. Стравинский «Игра в карты»
2006	Начало сотрудничества с Ратманским	«Зима священная 1949» (2-я редакция)	<b>МОСКВА – НЬЮ-ЙОРК</b>	(Л. А. Десятников «Русские сезоны»)

	А) Сотрудничество с Александринским театром	А) Музыка к спектаклю «Живой труп»	Начало сотрудничества с Десятниковым и труппой <i>New York City Ballet</i>	
2007	А) Сотрудничество с фестивалем «Возвращение»	А) «Возвращение» для гобоя, кларнета и струнного квартета при участии ноутбука  —  «Письмо к отцу» для голоса и фортепиано на текст письма Г. М. Кремера	<b>МОСКВА – ТБИЛИССИ</b> А) Постановка для ГАБТа  Б) Сотрудничество с Тбилисским государственным театром оперы и балета имени З. П. Палиашвили	А) А. Адан «Корсар» (совместно с Ю .П. Бурлакой)  Б) Ж. Бизе «Вариации Бизе»
2008	А) Сотрудничество с Александринским театром  Б) Сотрудничество с режиссером А. Е. Учителем  В) Работа журналистом (блогером) в интернет-издании <i>OpenSpace</i>	А) Музыка к спектаклю «Женитьба»  Б) Музыка к фильму «Пленный»  В) Тексты «Красота по-американски», «Несколько хороших парней», «Принуждение к беглости пальцев» и др.	А) Окончание работы в ГАБТе  Б) Сотрудничество с <i>NYCB</i>  В) Сотрудничество с балериной Д. В. Вишневой	А) Б. В. Асафьев «Пламя Парижа»  Б) Д. Д. Шостакович <i>Concerto DSCN</i>  В) А. Шенберг «Лунный Пьеро»
2009	Назначение на пост музыкального руководителя ГАБТа	(Работа над балетом «Утраченные иллюзии»)	<b>НЬЮ-ЙОРК – ПЕТЕРБУРГ</b> А) Начало работы в <i>American Ballet Theatre</i> в качестве постоянного хореографа	А) С. С. Прокофьев «На Днепре»

			Б) Сотрудничество с Мариинским театром	Б) Р. К. Щедрин «Конек-горбунок»
2010	Окончание работы в ГАБТе	(Работа над балетом «Утраченные иллюзии»)	<b>НЬЮ-ЙОРК – АМСТЕРДАМ – ВЕЙЛ</b> А) Работа в АВТ  Б) Сотрудничество с <i>Het Nationale Ballet</i>  В) Постановка для фестиваля танца в Вейле	А) П. И. Чайковский «Щелкунчик»  Б) Л. Минкус «Дон Кихот»  В) Л. Боккерины «Фанданго»
2011	Сотрудничество с режиссером А. Е. Зельдовичем	Музыка к фильму «Мишень»	<b>НЬЮ-ЙОРК – ПАРИЖ – ТОРОНТО</b> А) Работа в АВТ  Б) Сотрудничество с <i>Opéra de Paris</i> В) Сотрудничество с <i>National Ballet of Canada</i>	А) И. Ф. Стравинский «Думбартон»  Б) С. Франк «Психея»  В) С. С. Прокофьев «Ромео и Джульетта»
2012	<b>ПЕТЕРБУРГ – МИЛАН</b> Сотрудничество с <i>Teatro alla Scala</i>	(Работа над балетом «Опера»)	<b>НЬЮ-ЙОРК – МАЙАМИ</b> А) Работа в АВТ  Б) Сотрудничество с <i>Miami City Ballet</i>	А) Д. Д. Шостакович «Девятая симфония»  Б) С. В. Рахманинов «Симфонические танцы»
2013	<b>ЕКАТЕРИНБУРГ</b> Сотрудничество с Международным		<b>НЬЮ-ЙОРК – ЛОНДОН – САН-ФРАНЦИСКО</b>	

	музыкальным фестивалем «Евразия»	«Путешествие Лисы на Северо-Запад» для сопрано и оркестра	А) Работа в <i>ABT</i>  Б) Сотрудничество с <i>Covent Garden</i>  В) Сотрудничество с <i>San Francisco Ballet</i>	А) Д. Д. Шостакович «Камерная симфония»  Б) Ф. Шопен «24 прелюдии»  В) М. Мошковский «Другие страны»
2014	Перерыв в творчестве  Заграничные поездки		<b>НЬЮ-ЙОРК – ДРЕЗДЕН</b> А) Постановка для школы <i>Onassis</i> им. Ж. Кеннеди при <i>ABT</i>  Б) Сотрудничество с <i>NYSB</i>  В) Сотрудничество с <i>Dresdner Staatsoper</i>	А) К. Сен-Санс «Рондо каприччиозо»  Б) М. П. Мусоргский «Картинки с выставки»  В) Р. Штраус «Танцсюита»
2015	<b>ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА</b> Подготовка к концертам в честь своего 60-летия	—  (Работа над циклом фортепианных прелюдий «Буковинские песни»)	<b>НЬЮ-ЙОРК – МИЛАН – МЮНХЕН</b> А) Работа в <i>ABT</i> и <i>Teatro alla Scala</i>  Б) Сотрудничество с <i>Bayerische Staatsoper</i>	А) П. И. Чайковский «Спящая красавица»  Б) Э.-М.-Э. Дельдеве, Л. Минкус «Пахита»

2016		(Работа над циклом фортепианных прелюдий «Буковинские песни»)	<b>НЬЮ-ЙОРК – ЦЮРИХ – МИЛАН</b> А) Работа в АВТ  Б) Постановка для <i>Ballett Zürich</i> и <i>Teatro alla Scala</i>	А) Л. Бернштейн «Серенада по "Симпозиуму" Платона»  Б) П. И. Чайковский «Лебединое озеро»
2018	<b>ПЕТЕРБУРГ – ИЕРУСАЛИМ</b> А) Сотрудничество с режиссером С. Д. Ливневым  Б) Сотрудничество с Иерусалимским струнным квартетом	А) Музыка к фильму «Ван Гоги» (в соавторстве с А. Ю. Сергуниным)  Б) Вокальный цикл «Идиш» для сопрано и струнного квартета	<b>НЬЮ-ЙОРК – БЕРЛИН – ЛОНДОН</b> А) Работа в АВТ  Б) Сотрудничество с <i>Staatsballett Berlin</i>  В) Постановка для программы «Чистый танец», <i>Sadler's Wells Theatre</i>	А) Р. Дриго «Арлекинада»  Б) Л. Минкус «Баядерка» (реконструкция)  В) Я. Сибелиус «Грустный вальс»
2019		Работа над оперой на текст М. М. Степановой (название композитор не афиширует)	<b>НЬЮ-ЙОРК – МОСКВА</b> А) Работа в АВТ  Б) Сотрудничество с ГАБТом	А) А. К. Глазунов «Времена года»  Б) А. Адан «Жизель» (реконструкция)
2020	<b>ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА</b> Подготовка к концертам в честь своего 65-летия	Работа над оперой на текст поэтессы М. М. Степановой	<b>НЬЮ-ЙОРК</b> Работа в АВТ	А. И. Хачатурян «О любви и гневе»

2021	<p>А) Сотрудничество с Б. В. Волковым и «Новым русским квартетом»</p> <p>Б) Участие в документальном фильме Р. Джало «Без иллюзий»</p>	<p>А) «Из XIX века» (мировая премьера сочинения 1979 года)</p> <p>—</p> <p>Работа над оперой на текст поэтессы М. М. Степановой</p>	<p><b>НЬЮ-ЙОРК</b> Работа в <i>АВТ</i> и <i>NYCB</i></p>	<p>Л. Бернштейн «Бернштейн в пузыре»</p>
2022		<p>Работа над оперой на текст поэтессы М. М. Степановой (почти закончен клави́р)</p>	<p><b>НЬЮ-ЙОРК – МОСКВА</b> Сотрудничество с ГАБТом</p>	<p>И.-С. Бах «Искусство фуги» (премьера, которая должна была состояться 30 марта, перенесена на неопределенный срок)</p>