

федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

На правах рукописи

ЛЮБИМОВ Данила Вадимович

**ОРКЕСТРОВЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ МИХАИЛА ФОКИНА**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Безуглая Галина Александровна

Санкт-Петербург — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ МИХАИЛА ФОКИНА	22
1.1. Михаил Фокин в культуре Серебряного века	22
1.2. Михаил Фокин-музыкант	22
1.3. Музыкальная лаборатория Михаила Фокина: музыка как источник пластической выразительности	37
1.4. Михаил Фокин в работе с композиторами и музыкальными текстами	49
1.5. Работа с авторской балетной музыкой.....	50
1.6. Работа с камерно-инструментальной, фортепианной и симфонической музыкой.....	60
1.7. Работа над постановкой танцев в драматических спектаклях и танцевальных сюит в операх.....	73
1.8. Работа со сборными компилятивными партитурами	80
ВЫВОДЫ	84
ГЛАВА 2. «ОРКЕСТРОВЫЙ ПОЛИМОРФИЗМ» «ШОПЕНИАНЫ»/«LES SYLPHIDES» МИХАИЛА ФОКИНА КАК ФЕНОМЕН БАЛЕТНОЙ КУЛЬТУРЫ	88
2.1. Михаил Фокин — автор музыкально-хореографической композиции балета «Шопениана»	88
2.2. Первая версия балета Михаила Фокина «Шопениана»	88
2.3. Вторая версия балета Михаила Фокина «Шопениана»: взаимосвязь оркестровой и пластической интерпретаций музыки Шопена	102
2.4. Третья версия балета Михаила Фокина «Шопениана»/«Les Sylphides»	114
2.5. Новые партитуры «Les Sylphides».....	127
ВЫВОДЫ	136
ГЛАВА 3. МАСКАРАДНЫЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТАХ МИХАИЛА ФОКИНА «КАРНАВАЛ» И «БАБОЧКИ»	138
3.1. Образы карнавальных масок в отечественном искусстве первых десятилетий XX века	138
3.2. Партитура «Карнавал». Хронология	141

3.3. Специфика оркестровой партитуры «Карнавала»	148
3.4. Оркестровое воплощение «Карнавала» Роберта Шумана в контексте музыкальных и пластических замыслов Михаила Фокина	151
3.5. Метаморфозы образа бабочки в литературе, музыке и хореографии: Жан Поль, Шуман, Фокин и Черепнин	165
3.6. Николай Черепнин — автор оркестровой партитуры «Бабочки»	168
3.7. Диалог тембра и пластики: специфика оркестровой партитуры балета Михаила Фокина «Бабочки»	172
ВЫВОДЫ	184
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	185
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	190
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Список иллюстраций	243
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Нотные примеры	244

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Усиливающийся в последние годы интерес к изучению искусства первой половины XX века делает закономерным обращение к многогранному наследию художника-реформатора, одного из ярких представителей искусства Серебряного века — Михаила Михайловича Фокина (1880–1942). В 2025 году широко отмечалось 145-летие со дня рождения выдающегося балетмейстера. Многие театры, музеи, хореографические вузы страны и мира посвятили его творчеству тематические вечера: конкурсы, спектакли, концерты, лекции¹.

Вклад Михаила Фокина в балетное и музыкальное искусство трудно переоценить. Фокин обогатил балетный театр опытом обращения к «нетеатральным»² музыкальным произведениям. Его достижения в пластическом осмыслении новых жанровых сфер академической музыки обозначили важный этап в истории балетного искусства, оказав огромное влияние на развитие отечественной и мировой хореографии.

За свою долгую творческую карьеру Фокин осуществил постановку более 80 балетов и 50 концертных номеров на музыку русских и зарубежных композиторов. Список их велик: А. С. Аренский, М. А. Балакирев, А. П. Бородин, Р. Вагнер, А. К. Глазунов, М. И. Глинка, К. В. Глюк, Ф. Лист, С. С. Прокофьев, М. Равель, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, К. Сен-Санс, А. Н. Серов, И. Ф. Стравинский, П. И. Чайковский, Н. Н. Черепнин, Ф. Шопен, Р. Штраус, Р. Шуман и др.

¹ Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, приуроченный к юбилею Фокина (Йошкар-Ола, 19–26 апреля); Шестая лекция Ольги Розановой «Михаил Фокин в Мариинском сегодня» из цикла «Гении балета» (Санкт-Петербург, Мариинский театр, 30 апреля); Показ балета «Шопениана» в программе XXXVIII Собиновского музыкального фестиваля (Саратовский академический театр оперы и балета, 28 мая, хореографы возобновления Анатолий Дементьев и Игорь Стецюр-Мова); Гала-концерт «Мир балета Михаила Фокина» (Воронежский государственный театр оперы и балета, 12 октября); Праздничный гала-вечер «Три балета Фокина» в рамках авторского проекта Андриса Лиеспы «Автографы и имиджи» (Москва, Большой зал Государственного Кремлевского дворца, 26 октября); Подготовка четырех спектаклей («Жар-птица», «Шехеразада», «Les Sylphides», «Видение розы») для труппы Birmingham Royal Ballet, хореограф возобновления Изабель Фокина.

² Музыка «нетеатрального происхождения» — термин Е. О. Цветковой. *Цветкова Е. О.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2004. С. 6; С. 168–169; С. 173; С. 190.

Интерес к исполнению фокинских постановок не утихает на протяжении последних десятилетий³, а вопросы пластической интерпретации музыки вызывают неослабевающее внимание исследователей, что подтверждает актуальность темы диссертации.

Степень разработанности темы исследования. Выделим несколько групп источников по их тематическому направлению. Первую группу составляют *книги исследователей творчества Фокина и общие труды по истории русского балета*. В монографиях исследователей творчества Фокина Г. Н. Добровольской⁴, С. У. Бомонта⁵, Д. Л. Хорвитц⁶, Л. Кирстейна⁷ освещаются обстоятельства детских и ученических лет Фокина, начало его балетмейстерской деятельности, вхождение в художественный круг представителей объединения «Мир искусства». Описано сотрудничество Фокина с С. П. Дягилевым и представлен анализ некоторых балетных постановок хореографа. Вопросы о музыкальной работе Фокина затрагиваются в этих книгах лишь вскользь, здесь отсутствуют сведения о творческих контактах Фокина с музыкантами, о его музыкально-пластических замыслах, об отношении хореографа к оркестровке. Д. Л. Хорвитц в статье⁸, а позже в книге⁹, изложила педагогические методы Фокина, применяемые на

³ Балеты Фокина неизменно присутствуют в репертуарной афише Мариинского театра и Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. В российских театрах в последние годы были поставлены «Шопениана» (Большой театр, 2022; Урал Опера Балет, 2024, возобновление Натальи Большаковой и Вадима Гуляева; Саратовский театр оперы и балета, 2025, возобновление Анатолия Дементьева и Игоря Стецюр-Мовы); «Карнавал» (Урал Опера Балет, 2024, возобновление Александра Сергеева), «Лебедь» и «Видение розы» (Урал Опера Балет, 2025, возобновление Натальи Большаковой и Вадима Гуляева); «Шехеразада» и «Жар-птица» (Самарский академический театр оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича, 2025, возобновление Андриса Лиепы); «Египетские ночи» (Саранский театр оперы и балета имени И. М. Яушева, 2025, хореограф-постановщик Олег Габышев). Фредди Францутти в 2022 году осуществил проект «Il signò», посвященный 80-летию со дня смерти Фокина (Италия, Лечче, труппа Balletto del Sud). Им были поставлены «Лебедь», «Сильфиды», «Карнавал», «Шехеразада», «Видение розы», «Тарантелла», «Павильон Армиды», «Жар-птица», «Петрушка».

⁴ Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.

⁵ Beaumont C. W. Michel Fokine & his ballets. London: Dance books, 1996. 170 p.

⁶ Horwitz D. L. Michel Fokine. Boston: Twayne Publishers, 1985. 205 p.

⁷ Kirstein L. Fokine / With an Introduction by A. L. Haskell. London: British Continental Press Ltd., 1934. 67 p.

⁸ Horwitz D. L. A Ballet Class with Michel Fokine // Dance Chronicle. 1979. Vol. 3. No. 1 (1979). P. 36–45. Published by: Taylor & Francis, Ltd.

⁹ Horwitz D. L. Michel Fokine. Ibid. P. 151–164.

занятиях с учениками в открытой им танцевальной студии (Нью-Йорк, 1921), в том числе, основанные на воспитании осознанного слушания музыки.

В работах по *истории русского балета* Л. И. Абызовой¹⁰, Ю. А. Бахрушина¹¹, Л. Д. Блок¹², М. В. Борисоглебского¹³, В. М. Красовской¹⁴ представлены сведения, касающиеся творческой деятельности Фокина. В книге И. Н. Иванова¹⁵, приуроченной к двадцатипятилетию артистической деятельности Фокина (1898–1923), дана оценка важности художественных и музыкальных оснований творческих достижений Фокина. Статьи Н. Л. Дунаевой содержат информацию о взаимоотношениях и творческих контактах Фокина с художниками (М. В. Добужинский)¹⁶, театральными деятелями (И. Л. Рубинштейн)¹⁷, композиторами (С. В. Рахманинов)¹⁸. Некоторые дополнения к творческому

¹⁰ Абызова Л. И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX — начала XXI века: Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2017. 320 с.

¹¹ Бахрушин Ю. А. История русского балета: учебник для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2022. 275 с.

¹² Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. М.: Издательство Юрайт, 2021. 259 с.

¹³ Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища: В 2 т. Т. 2: 1888–1918: историческая литература. Л.: Ленинградское государственное хореографическое училище, 1939. 356 с.

¹⁴ Красовская В. М. История русского балета. Изд. 3-е, стер. СПб.: Издательство Планета музыки, Издательство Лань, 2010. 288 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. Изд. 2-е., испр. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2009. 528 с.: ил.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Изд. 2-е., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2009. 656 с.: ил.

¹⁵ Иванов И. Н. М. Фокин / Авто-лит. П. И. Гончарова и Г. П. Любарского. Петербург: Петрогр. гос. акад. балет, 1923. 44 с.

¹⁶ Дунаева Н. Л. «...Мечтаю о совместной работе с единственным...» (К истории творческого содружества М. Фокина и М. Добужинского) // Отражения музыкального театра: Сб. статей и мат. к юбилею Л. Г. Данько: В 2 кн. Кн. 2. СПб.: Канон, 2001. С. 125–136.

¹⁷ Дунаева Н. Л. «Если Вы приедете, то я спокойна...». К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб., 2006. Вып. 6/7. С. 29–35; Дунаева Н. Л. Памяти Иды Рубинштейн // Русское еврейство в зарубежье: статьи, публикации, мемуары, эссе / Сост., гл. ред. и изд. М. Пархомовский. Иерусалим, 2003. Т. 5 (10). С. 364–414; Дунаева Н. Л. Один вечер в жизни Михаила Фокина // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 191–198.

¹⁸ Дунаева Н. Л. К истории создания балета М. М. Фокина «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова (Автобиографический аспект) // Страницы истории музыкальной культуры: новые архивные материалы: Сб. ст. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. С. 133–141.

портрету Фокина даны в статье Г. Дж. Лебедевой¹⁹ о А. А. Горском и Фокине, где исследователь указала на сходство эстетических принципов реформаторов XX века и рассмотрела вопрос о взаимодействии балетмейстеров с художниками. Отдельные аспекты петербургского периода творчества Фокина были изучены в статьях И. А. Боглачёвой²⁰, Т. И. Костиной²¹, О. Н. Макаровой²², А. А. Соколова-Каминского²³, Ю. И. Слонимского²⁴. В перечисленных работах встречаются упоминания о музыкальности хореографа, однако вопрос о роли музыкального начала в его творчестве не является предметом специального изучения.

¹⁹ Лебедева Г. Дж. Балет Серебряного века. Два пути и две судьбы: Фокин и Горский // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2007. №10/07. С. 154–170.

²⁰ Боглачёва И. А. «Какой он стал славный...» Документы о жизни и творчестве В. М. Фокина в собрании Санкт-Петербургской Театральной библиотеки // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Вып. 6/7. СПб., 2006. С. 36–46; Боглачёва И. А. Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: новые исследования и материалы / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра режиссуры балета; ред.-сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 119–130; Боглачёва И. А. Архив балетмейстера Михаила Михайловича Фокина: Об истории поступления и неопубликованных документах // X Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации Библиотеки — науке, образованию, просвещению, воспитанию. Доклады и сообщения. Часть 2. СПб., 23–28 мая 2005 г. С. 118–121.

²¹ Костина Т. И. Михаил Фокин — становление балетмейстера (взаимосвязь профессионально-творческого и общественно-просветительского начала) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2000. №1 (8). С. 230–240.

²² Макарова О. Н. Петербургские страницы творчества Фокина // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2004. №14. С. 203–208.

²³ Sokolov-Kaminsky A. A. Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912–18 // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 10, No. 1 (Spring, 1992). P. 53–58. Published By: Edinburgh University Press.

²⁴ Слонимский Ю. И. Фокин и его время // Фокин М. М. Против течения (Воспоминания балетмейстера). Статьи, интервью, открытые письма. Изд. 5-е., стер. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. С. 5–96.

Книги А. Апплина²⁵, Р. Бакла²⁶, О. П. Брезгина²⁷, Л. Гарафолы²⁸, С. Л. Григорьева²⁹, А. Е. Джонсона³⁰, Б. Е. Кохно³¹, П. П. Ливена³², И. В. Нестьева³³, диссертация О. Н. Полисадовой³⁴, публикации Е. Я. Суриц³⁵, Ш. Схейена³⁶, Э. Терри³⁷, А. Л. Хаскелла³⁸, Н. Д. Чернышовой-Мельник³⁹ освещают деятельность «Русских сезонов» С. П. Дягилева и содержат сведения о постановочной работе Фокина-балетмейстера в дягилевской антрепризе. При этом авторы уделяют меньшее внимание сотрудничеству хореографа с композиторами.

Диссертация Н. А. Головниной⁴⁰ представляет сведения о деятельности Фокина в Стокгольме, связанной с труппой «Шведский балет». Статья Н. Н. Вуколова и Р. С. Салаватова⁴¹, посвященная этой же теме, дополняет

²⁵ *Applin A.* The stories of the Russian ballet. London: Everett & CO., LTD, 42, ESSEX STREET, STRAND, W.C., 1911. 96 p.

²⁶ *Buckle R.* Diaghilev. New York: Atheneum, 1984. 616 p.

²⁷ *Брезгин О. П.* Сергей Дягилев. М.: Молодая гвардия, 2016. 639 с.

²⁸ *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. 656 с.

²⁹ *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 / Пер. с англ. Н. А. Чистяковой, Предисл. и коммент. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 383 с.

³⁰ *Johnson A. E.* The Russian ballet / With illustrations by R. Bull. London: Constable & co, 1913. 240 p.

³¹ *Kochno B.* Diaghilev and the Ballets Russes / Transl. from the French by A. Foulke; Designed by B. Feitler. New York; Evanston: Harper & Row Publ., 1970. 293 p.

³² *Lieven P. P.* The Birth of the Ballets Russes / Trans. by L. Zarine. Boston, New York: Houghton Mifflin company, 1936. 377 p.

³³ *Нестьев И. В.* Дягилев и музыкальный театр XX века. М.: Музыка, 1994. 224 с.

³⁴ *Полисадова О. Н.* Театр С. Дягилева «Русский балет»: 1912–1929 гг.: эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: Дис. ... канд. искусств. 17.00.09. СПб., 2017. 273 с.

³⁵ История «Русского балета»: Реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / Науч. ред. Е. Суриц, Г. Поспелов. М.: Интерроса, 2009. 432 с.

³⁶ *Схейен Ш.* «Русские сезоны» навсегда / Пер. с нидер. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. 608 с.

³⁷ *Terry E.* The Russian ballet / With drawings by Pamela Colman Smith. London: Sidgwick & Jackson, 1913. 54 p.

³⁸ *Haskell A. L.* Ballet: A Complete Guide to Appreciation: History, Aesthetics, Ballets, Dancers. Harmondsworth; New York: Penguin books, 1951. 212 p.

³⁹ *Чернышова-Мельник Н. Д.* Дягилев. опередивший время. М.: Молодая гвардия, 2011. 475 с.

⁴⁰ *Головнина Н. А.* Балеты композиторов группы «Шести» в постановках ведущих антреприз 1920-х годов: варианты жанрового прочтения: Дис. ... канд. искусств.: 5.10.1. СПб., 2022. 299 с.

⁴¹ *Вуколов Н. Н., Салаватов Р. С.* Русский реформатор на шведской сцене // Шведский дивертисмент в России. СПб.: Аврора-Дизайн, 2004. С. 27–37.

информацию о работе Фокина с партитурами балетов «Египетские ночи» («Клеопатра») и «Шопениана» («Les Sylphides»).

Проблематика смыслового единства музыки и хореографии, затронутая в XVIII веке в трудах балетмейстеров Г. Анджолини⁴² и Ж.-Ж. Новерра⁴³, получила теоретическое осмысление в исследованиях Б. В. Асафьева⁴⁴, В. М. Богданова-Березовского⁴⁵, многочисленных работах Г. А. Безуглой⁴⁶, диссертациях Е. Н. Дуловой⁴⁷, А. В. Занковой⁴⁸, статьях и книгах В. В. Ванслова⁴⁹,

⁴² *Angiolini G.* Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. Milano: Appresso G. V. Bianchi, 1773. 112 p.

⁴³ *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце: Учебное пособие для СПО / пер. А. А. Гвоздев. Изд. 2-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 384 с.: ил.

⁴⁴ *Асафьев Б. В.* О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Дмитриева. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 296 с.

⁴⁵ *Богданов-Березовский В. М.* Статьи о балете. Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1962. 207 с.; *Богданов-Березовский В. М.* Статьи. Воспоминания. Письма: Сборник / Сост., коммент. и библиогр. Л. М. Кутателадзе, М. А. Бочавер; Вступ. ст. Л. Н. Раабена. Л.; М.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1978. 313 с.

⁴⁶ *Безуглая Г. А.* Музыкальность классической хореографии: Исследование. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 320 с.; *Безуглая Г. А.* Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. №4 (69). С. 53–71; *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): Дис. ... докт. искусств. 17.00.02. СПб., 2021. 442 с.; *Безуглая Г. А.* Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. №5. С. 1–17. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.5.33987. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33987 (дата обращения: 07.05.2025); *Безуглая Г. А.* О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. №1 (27). С. 149–169; *Безуглая Г. А., Шестопалова В. Г.* Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона: проблемы подбора и компоновки материала // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. №6 (89). С. 47–61 и др.

⁴⁷ *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII — начала XX века: Дис. ... докт. искусств.: 17.00.02. М., 2000. 320 с.

⁴⁸ *Занкова А. В.* Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2008. 230 с.

⁴⁹ *Ванслов В. В.* Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 191 с.; *Ванслов В. В.* О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 331 с.; *Ванслов В. В.* Танцы в опере // Опера и ее сценическое воплощение. М.: Всероссийское театральное общество, 1963. С. 196–206; *Ванслов В. В.* Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 2 / Сост. Г. Д. Кремшевская, Ред. П. А. Гусев. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. С. 5–32.

А. П. Груцыновой⁵⁰, Е. Д. Кривицкой⁵¹, Е. Н. Куриленко⁵², Т. А. Курышевой⁵³, Т. Н. Левой⁵⁴, М. И. Чулаки⁵⁵, мастеров танца Ф. В. Лопухова⁵⁶, Р. В. Захарова⁵⁷, И. В. Смирнова⁵⁸. В данных исследованиях подняты вопросы синтетического музыкального театра, имеющие отношение к творчеству Фокина.

В исследованиях о музыке балета В. М. Красовской⁵⁹, А. П. Груцыновой⁶⁰, Е. Н. Дуловой⁶¹, С. В. Катоновой⁶², А. Е. Максимовой⁶³, Г. Н. Пешковой⁶⁴ изучается проблематика истории создания балетных партитур, преемственности музыкальной и хореографической традиций. В. М. Красовская и С. В. Катонova в своих работах по истории балета освещают вопросы зарождения и исторического

⁵⁰ Груцынова А. П. Мимодрама «Дочь Гудулы» (музыкальный портрет на фоне начала XX века). М.: Альтекс, 2020. 299 с.

⁵¹ Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. СПб., М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.

⁵² Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Рос. акад. наук, М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2003. 308 с.

⁵³ Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.: нот. ил.

⁵⁴ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.

⁵⁵ Чулаки М. И. Кто является автором хореографического произведения? О роли композитора и балетмейстера в создании балета // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 2 / Сост. Г. Д. Кремшеская, Ред. П. А. Гусев. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. С. 32–54.

⁵⁶ Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / Рис. П. Гончарова. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.; Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / Вступ. статья Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972. 215 с.; Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. Изд. 2-е., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2017. 274 с.

⁵⁷ Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 431 с.

⁵⁸ Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: Учебное пособие. М.: Просвещение, 1986. 190 с.

⁵⁹ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. Изд. 2-е., испр. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2008. 512 с.; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2008. 448 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Изд. 2-е, испр. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2008. 384 с. и др.

⁶⁰ Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика: учебное пособие для СПО. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 604 с.

⁶¹ Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII — начала XX века. 320 с.

⁶² Катонova С. В. Музыка в балете. Л.: Музгиз, 1961. 51 с.

⁶³ Максимова А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. М., 2008. 388 с.

⁶⁴ Пешкова Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. Екатеринбург, 1999. 220 с.

развития балетной музыки. Анализ балетных постановок Фокина не затрагивает вопросы музыкальной работы балетмейстера с оркестровыми версиями фортепианной музыки. В учебном пособии А. П. Груцыновой выявлены особенности партитур западноевропейского романтического балета (проявляющиеся, в частности, в традиции включения инструментальных соло в балетную музыку)⁶⁵. Статья А. П. Груцыновой затрагивает вопросы применения инструментальной и симфонической музыки в балетном театре XX–XXI веков. Балеты Фокина «Шопениана» и «Карнавал» отнесены исследователем к типу «использование для постановки не-балетной музыки одного композитора»⁶⁶. И. Я. Вершинина⁶⁷ в развернутой статье указывает на различие «старого» и «нового» балета XX века, проявляющееся в требованиях к музыкальной составляющей балетных спектаклей, к балетной партитуре. Исследователем освещены ключевые постановки Фокина, такие как «Шопениана», «Половецкие пляски», «Шехеразада», отмечены символистские мотивы в балетном творчестве хореографа («Карнавал»). В диссертации В. А. Вязовкиной⁶⁸ изучены черты балетного неоромантизма в трех постановках Фокина («Шопениана», «Прелюды», «Паганини»). Раскрыта история создания двух фокинских редакций балета «Шопениана», однако исследователь не ставил цели подробного анализа оркестровых партитур этих редакций. Г. А. Безуглая в монографии⁶⁹ и диссертации⁷⁰ разработала концепцию трех модусов музыкальности хореографии, объясняющую коренные свойства музыкальности хореографии и музыки балета, проявляющиеся на всем протяжении развития балетного искусства и

⁶⁵ Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика. С. 223–266.

⁶⁶ Груцынова А. П. К вопросу о небалетной музыке в современных танцевальных спектаклях // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: Сб. ст. по матер. Междунар. науч. конф. Гос. классич. академии имени Маймонида, 13–19 апреля 2015 года / Под общ. науч. ред. Я. И. Сушковой. М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2015. С. 114.

⁶⁷ Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка XX века: Очерки: В 2-х ч.: Ч. 1. 1890–1917. Книга первая / Ред. Д. В. Житомирский. М.: Музыка, 1976. С. 187–231.

⁶⁸ Вязовкина В. А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.01. М., 2014. 212 с.

⁶⁹ Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии: Исследование. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 320 с.

⁷⁰ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): Дис. ... докт. искусств. 17.00.02. СПб., 2021. 442 с.

определяющие облик балетной партитуры того или иного времени. Затрагивая вопросы оркестрового воплощения музыки балетов дягилевской антрепризы, Г. А. Безуглая выявляет проблему многократных переинструментовок «Шопенианы»⁷¹. Интерес для настоящей диссертации представляет статья Н. Л. Дунаевой⁷² о фокинских постановках на фортепианную музыку М. А. Балакирева, в которой сообщается о создателях двух оркестровых версий «Исламея» — А. Казелле и С. М. Ляпунове.

Шесть методов (принципов) использования чужой небалетной музыки в создании балетной партитуры предлагает музыковед и балетовед В. В. Ванслов⁷³. В качестве примеров исследователем рассмотрены балеты, созданные преимущественно во второй половине XX столетия. Е. Е. Потяркина⁷⁴ распределяет постановки двадцатилетнего периода дягилевской антрепризы по четырем группам, основываясь на типе музыкального материала. Е. О. Цветкова⁷⁵, классифицируя музыкальный текст балетов XX века, характеризует его жанровыми формами инструментальной музыки. Один из разделов диссертации Е. О. Цветковой посвящен хореографическому воплощению «Рэпсодии на тему Паганини» С. В. Рахманинова как музыкальной основы балета Фокина⁷⁶. В числе иностранных источников укажем на классификацию типов балетных спектаклей по музыкальному материалу, предложенную К. Келкелем⁷⁷.

⁷¹ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности. С. 305–309.

⁷² Дунаева Н. Л. Балеты М. Фокина на музыку М. Балакирева // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 165–177.

⁷³ Ванслов В. В. История и современность в балете // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 2 / Сост. Г. Д. Кремшевская, Ред. П. А. Гусев. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1977. С. 57–59.

⁷⁴ Потяркина Е. Е. С. П. Дягилев — менеджер и творец // «Музыка в современном культурном пространстве»: Сб. мат. всерос. науч.-практ. конф., 26 мая 2022 г. / Сост. Т. М. Сиверская. М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2023. С. 86.

⁷⁵ Цветкова Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста. С. 43–45.

⁷⁶ Там же. С. 151–167.

⁷⁷ Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. Paris: Vrin, 1992. P. 283–284.

Статьи, монографии, диссертация, посвященные исследованию музыкального стиля А. К. Глазунова (Н. Н. Агафонников⁷⁸, М. А. Ганина⁷⁹, Ю. В. Келдыш⁸⁰), Н. Н. Черепнина (Е. В. Кисеева⁸¹, В. А. Логинова⁸², О. М. Томпакова⁸³), И. Ф. Стравинского (Б. В. Асафьев⁸⁴, Н. А. Брагинская⁸⁵, М. И. Друскин⁸⁶, С. И. Савенко⁸⁷) — композиторов, которые создавали партитуры для балетов Фокина, — представляют характерные черты их оркестрового стиля, но не фокусируют внимание на вопросах сотрудничества названных композиторов с Фокиным.

В пособиях Э. А. Домбур⁸⁸ и Т. З. Сквирской⁸⁹, диссертациях А. С. Казуниной⁹⁰, А. В. Лукьянова⁹¹, М. В. Скуратовской⁹², Я. И. Тимофеева⁹³

⁷⁸ Агафонников Н. Н. Черты оркестрового стиля А. Глазунова // Оркестровые стили в русской музыке: Сб. статей / Сост. В. И. Цытович. Л.: Музыка, 1987. С. 39–48.

⁷⁹ Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество / Ленингр. орден Ленина гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Музгиз, Ленингр. отделение, 1961. 389 с.

⁸⁰ Келдыш Ю. В. Глазунов — симфонист // Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. ст. О. Левашовой. М.: Сов. композитор, 1978. С. 199–346.

⁸¹ Кисеева Е. В. Творческие искания Н. Н. Черепнина в контексте культуры Серебряного века: монография. Ростов-на-Дону: Антей, 2012. 238 с.

⁸² Логинова В. А. Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург: Изд-во Оренбургского гос. ин-та искусств имени Л. и М. Ростроповичей, 2002. 108 с.; Логинова В. А. Лики Серебряного века: Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: Учебное пособие. Оренбург: ОГИИ имени Л. и М. Ростроповичей, 2011. 262 с.

⁸³ Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 111 с.

⁸⁴ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 276 с.

⁸⁵ Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: Дис. ... д-ра искусств.: 5.10.3. СПб., 2023. 500 с.

⁸⁶ Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. Изд. 3-е. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отделение, 1982. 208 с.

⁸⁷ Савенко С. И. Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.

⁸⁸ Домбург Э. А. ван. Текстология в отечественном музыкознании: история, теория, практика: Учебное пособие. Рос. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена. СПб.: Астерион, 2011. 96 с.

⁸⁹ Сквирская Т. З. Источниковедение и текстология в музыкознании: Учебно-методическое пособие. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2011. 40 с.

⁹⁰ Казунина А. С. Творческое наследие А. К. Лядова: к проблеме изучения рукописей композитора: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. СПб., 2018. 497 с.

⁹¹ Лукьянов А. В. Творческий процесс Шостаковича: от черновика к opus'у: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. М., 2021. 224 с.

⁹² Скуратовская М. В. Исторические оперы в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова: Дис. ... канд. искусств. 5.10.3. М., 2023. 300 с.

⁹³ Тимофеев Я. И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. М., 2013. 229 с.

освещаются *проблемы музыкальной текстологии*, архивных нотных рукописных материалов, вопросы, касающиеся творческого процесса и редакции музыкальных произведений. Вопрос о редакции авторского текста в балетной музыке на примере произведений П. И. Чайковского затрагивается в исследованиях Г. А. Безуглой⁹⁴, А. С. Галкина⁹⁵, А. П. Груцыновой⁹⁶, А. С. Осколкова⁹⁷ («Лебединое озеро»), Е. Н. Дуловой⁹⁸ («Спящая красавица»), А. В. Комарова⁹⁹ («Щелкунчик»). Е. Н. Дулова считает, что в анализе балетной партитуры исследователь сталкивается с проблемой «выявления авторских и неавторских компонентов текста, прежде всего, купюр, вставок и перестановок, т.е. редакции, характерной именно для балетной партитуры»¹⁰⁰.

В книгах и учебно-методических пособиях по истории оркестровых стилей и инструментоведению Ю. Б. Абдокова¹⁰¹, Г. Берлиоза¹⁰², Г. И. Благодатова¹⁰³,

⁹⁴ *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.). С. 261–277.

⁹⁵ *Галкин А. С.* Поэтика балетного спектакля конца XIX в.: первая петербургская постановка «Лебединого озера»: Дис. канд. искусств. 17.00.01 М., 2015. 193 с.

⁹⁶ *Груцынова А. П.* «Лебединое озеро»: версии партитуры // *Чайковский П. И.* Лебединое озеро. Swan lake [Ноты]: балет в 3 актах, 4 картинах. Клавир. СПб.: Композитор, 2016. С. 177–199.

⁹⁷ *Осколков А. С.* Риккардо Дриго как редактор партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. №5 (94). С. 85–95.

⁹⁸ *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII — начала XX века. С. 186–203.

⁹⁹ *Комаров А. В.* Автографы партитуры и переложения балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» как документы истории произведения // Музыкальная академия. 2024. №4 (788). С. 148–163.

¹⁰⁰ *Дулова Е. Н.* Там же. С. 203.

¹⁰¹ *Абдоков Ю. Б.* Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур): Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. 72 с.

¹⁰² *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке: Ч. 1: Соч. 10 / С доп., предисл. и примеч. Р. Штрауса; Пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972. 307 с.; *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке: Ч. 2 / С доп. Р. Штрауса. М.: Музыка, 1972. 531 с.

¹⁰³ *Благодатов Г. И.* История симфонического оркестра / Ред. А. Н. Крюков. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л.: Музыка, 1969. 312 с.

А. Карса¹⁰⁴, Ю. Г. Крейна¹⁰⁵, Н. А. Мартынова и В. И. Цытовича¹⁰⁶, С. С. Попова¹⁰⁷, Н. А. Римского-Корсакова¹⁰⁸, Ю. А. Фортунатова¹⁰⁹, И. М. Шабуневой¹¹⁰ раскрываются вопросы технического устройства и выразительных возможностей инструментов и оркестровых групп, исторического развития симфонического оркестра. Проблемы оркестровки фортепианной музыки затрагиваются лишь в малой степени.

Таким образом, в приведенных источниках, так или иначе, изучены многие аспекты творчества Фокина. Однако исследований, специально нацеленных на изучение музыкальных аспектов творчества балетмейстера, до настоящего времени не проводилось. Остается неизученным и главный для настоящего исследования вопрос об оркестровых воплощениях фортепианной музыки в творческом процессе музыкальной и постановочной работы Фокина.

Объект исследования: оркестровое воплощение фортепианной музыки в балетах Михаила Фокина.

Предмет исследования: синтез интонационного и танцевального начал как фактор обновления пластического языка Михаила Фокина.

Цель исследования: выявить особенности оркестрового воплощения фортепианной музыки в контексте музыкальных и пластических замыслов Михаила Фокина.

¹⁰⁴ Карс А. История оркестровки / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 304 с.

¹⁰⁵ Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре. М.: Музыка, 1967. 107 с.

¹⁰⁶ Мартынов Н. А., Цытович В. И. Русская симфоническая музыка XIX — начала XX вв. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 1. СПб.: Ut, 2000. 440 с.; Мартынов Н. А., Цытович В. И. Русская симфоническая музыка XIX — начала XX вв. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. СПб.: Ut, 2007. 424 с.

¹⁰⁷ Попов С. С. Инструментоведение: Учебник. Изд. 5-е, испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 440 с.

¹⁰⁸ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений: Учебное пособие. Т. 1 / Под ред. М. Штейнберга. Изд. 5-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 128 с.

¹⁰⁹ Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.

¹¹⁰ Шабунева И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: Учебное пособие. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2017. 336 с.

Задачи исследования:

1. Исследовать структуру музыкальности Фокина, особенности его музыкального дарования и музыкальных компетенций.
2. Изучить формы музыкальной деятельности Фокина, выявить значение музыкального опыта в становлении художественных принципов и творческих методов балетмейстера.
3. Определить степень вовлеченности Фокина в процесс музыкальной работы при подготовке балетных спектаклей и систематизировать виды музыкальной работы Фокина и его пластических замыслов.
4. Выявить особенности сотрудничества Фокина с композиторами, художниками и театральными деятелями, исследовать методы и приемы творческой работы хореографа с музыкальными текстами.
5. Представить обстоятельства и условия создания оркестровых версий фортепианных произведений, послуживших музыкальной составляющей постановок Фокина, изучить приемы оркестрового письма, конструктивные, стилистические особенности партитур.
6. Установить значение оркестрового претворения фортепианной музыки в разработке художественных замыслов Фокина.

Научная новизна исследования заключается в том, что диссертация является первым опытом системного осмысления роли музыки как доминанты творческой работы Михаила Фокина. В работе **впервые:**

1. Собраны воедино и представлены сведения о Фокине-музыканте, о его музыкальных достижениях и компетенциях.
2. Предложена систематизация музыкальной составляющей балетов Фокина: по типу и содержанию музыкального материала, видам и методам работы хореографа с музыкальными источниками, формам взаимодействия с композиторами или авторами оркестрового переложения.
3. Изучены и систематизированы сведения, касающиеся совместной работы Фокина с композиторами, оркестровщиками, художниками, театральными деятелями.

4. Введены в научный обиход некоторые сведения, не представленные ранее в отечественном искусствознании, содержащиеся в архивах, письмах, рукописях и балетных экспликациях Фокина, изучены оркестровые партитуры, ранее не подвергавшиеся анализу.

5. Определена специфика балетных оркестровых партитур, созданных на основе фортепианных произведений, и показана роль Фокина в их апробации в качестве музыкальной основы балетных спектаклей, а также в популяризации музыки Шопена и Шумана.

6. Осуществлен музыкально-хореографический анализ пластического текста и партитур балетов «Шопениана», «Карнавал», «Бабочки» в ракурсе воплощения музыкальных и хореографических замыслов Фокина.

Теоретическая значимость работы определяется ее вкладом в пополнение научных знаний о творчестве Фокина. Предложенный автором подход к исследованию художественной деятельности хореографа может стать отправной точкой для комплексного изучения процессов и форм взаимосвязи музыкального и пластического языка. Представленная в диссертации систематизация видов и методов работы Фокина с музыкальными источниками, а также форм взаимодействия с композиторами, художниками и театральными деятелями Серебряного века может быть использована в качестве модели при изучении творчества зарубежных и отечественных балетмейстеров различных эпох.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью применения ее содержания в учебных курсах по истории отечественного балета XX столетия, музыкальной драматургии балета, анализу балетных партитур, истории оркестровых стилей, инструментовки.

Материалом исследования являются авторские балетные партитуры (М. Равель, И. Ф. Стравинский, Н. Н. Черепнин), оперные партитуры (А. П. Бородин, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков), оркестровые партитуры (М. А. Балакирев, А. К. Глазунов, М. И. Глинка, П. Дюка, Ф. Лист, Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Спендиаров, П. И. Чайковский), оркестровые версии произведений фортепианной музыки М. А. Балакирева, К. М. Вебера, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Привлечены архивные документы (рукопись оркестровки фортепианного цикла Шумана «Papillon», выполненная Н. Н. Черепниным, рукописи балетмейстерских разработок «Марша Черномора» из оперы Глинки «Руслан и Людмила» и балета «Ученик Чародея» на музыку П. Дюка, электронная копия партитуры М. Ф. Келлера «Шопениана»).

Одним из источников сведений о музыкальных впечатлениях, опытах и достижениях хореографа является книга его воспоминаний «Против течения»¹¹¹. В переписке с композиторами, художниками, театральными деятелями, в беседах с критиками Фокин поднимает вопросы, связанные с музыкальной составляющей спектаклей, их художественным и сценическим оформлением. Ценные сведения также содержат отзывы балетных критиков (А. Л. Волынский¹¹², В. М. Гаевский¹¹³, А. Я. Левинсон¹¹⁴, В. Я. Светлов¹¹⁵, С. Н. Худеков¹¹⁶, А. А. Черепнин¹¹⁷) и мемуарная литература (артисты балета А. Я. Ваганова¹¹⁸, Т. П. Карсавина¹¹⁹,

¹¹¹ Оригинальное название книги Фокина: «Memoirs of a ballet master»: *Fokine, M. M. Memoirs of a ballet master* / Transl. by V. Fokine; Ed. by A. Chujoy. Boston, Toronto: Litle, Brown & co., 1961. XVI, 318 p., 10 l. il.: il. В России книга была издана под названием «Против течения» (1962). Это же название закрепилось и за последующими переизданиями фокинских мемуаров (1981 и 2022 годы). В диссертационной работе автор будет опираться на русскоязычное название книги Фокина: *Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Изд. 2-е, доп. и испр.; Вступ. статья Г. Н. Добровольской. Л.: Искусство, 1981. 510 с.*

¹¹² *Волынский А. Л. Статьи о балете / Сост., вступ. ст., коммент., список статей Г. Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. 400 с.*

¹¹³ *Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. 378 с.; Гаевский В. М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.; Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 606 с.*

¹¹⁴ *Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. Изд. 2-е., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 556 с.*

¹¹⁵ *Светлов В. Я. Современный балет. Изд. 4-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 352 с.*

¹¹⁶ *Худеков С. Н. История танцев: в 4 частях. Ч. 4. СПб.: Петроград: Типография Петроградской газеты, 1918. 309 с.*

¹¹⁷ *Черепнин А. А. О танце, балете и театре: Учебное пособие для СПО / Публ., вступ. ст. и коммент. Н. А. Коршуновой. СПб.: Лань: Планета музыки, 2025. 800 с.*

¹¹⁸ *Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред. Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский. Л.–М.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1958. 343 с.*

¹¹⁹ *Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1971. 246 с.*

М. М. Михайлов¹²⁰, Б. Ф. Нижинская¹²¹, Л. Соколова¹²², художники-декораторы А. Н. Бенуа¹²³, М. В. Добужинский¹²⁴, дирижеры Э. А. Купер¹²⁵, Н. А. Малько¹²⁶, композиторы Б. В. Асафьев¹²⁷, И. Ф. Стравинский¹²⁸).

Методы исследования: 1) системный подход, предполагающий рассмотрение целого как сложного единства, основанного на взаимодействии составляющих (фортепианной музыки и ее оркестрового воплощения, музыкальности хореографии и сценической драматургии) и не сводимого к их сумме; 2) метод историко-культурного, стилистического и сравнительного анализа фортепианных источников и их оркестровых версий; 3) междисциплинарный комплексный метод исследований, опирающийся на научные достижения современного музыкознания, балетоведения и театроведения; 4) биографический метод, направленный на исследование личных мотивов и обстоятельств творчества хореографа; 5) метод источниковедческого анализа, необходимый для работы с рукописными источниками.

Положения, выносимые на защиту:

1. Существенную роль в формировании Фокина-музыканта сыграла его исполнительская практика игры на музыкальных инструментах и выступлений в

¹²⁰ Михайлов М. М. Жизнь в балете / Под ред. Д. И. Золотницкого. Л.–М.: Искусство, 1966. 316 с.

¹²¹ Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 1. / Пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр: АРТ, 1999. 350 с.; Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 2. / Пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр: АРТ, 1999. 319 с.

¹²² Sokolova L. Dancing for Diaghilev: The memoirs of Lydia Sokolova / Ed. by R. Buckle. San-Francisco: Mercury House, 1989. XII, 287 p.

¹²³ Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 книгах: В 2 томах: Т. 2: Книги четвертая, пятая / Изд. подг. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин и др. М.: Наука, 1980. 743 с.

¹²⁴ Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подг. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. 477 с.

¹²⁵ Купер Э. А. Статьи. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. Г. Я. Юдина; Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. А. М. Кузнецова. М.: Советский композитор, 1988. 270 с.

¹²⁶ Малько Н. А. Воспоминания, статьи, письма / Общ. ред. Л. И. Раабена; Сост. и автор прим. О. Л. Данскер. Л.: Музыка, 1972. 383 с.

¹²⁷ Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 511 с.

¹²⁸ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной; Пред., коммент., послесл. и общ. текстологич. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 464 с.; Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; Ред. пер. Г. А. Орлова; Послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.

составе ансамблей и оркестров. Музыкальные способности, подкрепленные обширным музыкальным опытом и знаниями, позволили Фокину профессионально работать с балетной и фортепианной музыкой, симфоническими и оперными партитурами.

2. Музыка, оказав заметное влияние на творчество Фокина, стала основополагающим источником творческого процесса хореографа. Вовлечение в сферу балетного творчества образцов фортепианной музыки в оркестровом воплощении стало художественным открытием Фокина, обнаруживающим новые возможности развития пластического языка.

3. Художественная самостоятельность и инициативность Фокина проявились в отборе музыки для балетных постановок, в создании музыкально-хореографических композиций. Творческий метод Фокина-балетмейстера всегда опирался на бережное отношение хореографа к оригинальному музыкальному тексту композитора.

4. Музыкальный текст произведений любых жанров и форм побуждал Фокина к созданию сценарного плана, разработке хореографии в единстве с музыкой и художественным оформлением.

5. Профессиональная компетентность Фокина в сфере музыки способствовала установлению полноценного творческого контакта с композиторами, дирижерами, музыкантами-инструменталистами, а также и с художниками и театральными деятелями, создавала возможность на равных выстраивать с ними общение, приходить к согласованным решениям и добиваться слаженной работы при постановке балетов.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов определяется значительным объемом изученной литературы и архивных источников, последовательным применением методов научного исследования при анализе балетных, симфонических партитур, оркестровых версий фортепианных циклов и пьес.

Основные положения диссертационной работы были апробированы на III музыкаловедческом конкурсе «Музыкальная академия» (2024), представлены в виде

устных докладов на 11 международных и всероссийских научных конференциях, среди них: «Балет в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 2022), «Музыка в искусстве балета: композиторское творчество, исполнительская интерпретация, музыкальная педагогика» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 2023), Круглый стол к 150-летию со дня рождения Н. Н. Черепнина (Государственный институт искусствознания, Москва, 2023), XXXI Дунаевские научные чтения «История балета. Источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023), К 250-летию Московской государственной академии хореографии. Форум «Балетная школа и балетный театр» (Московская государственная академия хореографии, 2023), Шестая международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2024), «Оркестр: взгляд из XXI века» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024, 2025), и в просветительских лекциях перед премьерными показами балетов Фокина (Саратовский академический театр оперы и балета, Урал Опера Балет, Самарский академический театр оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича, 2025).

По теме диссертационного исследования опубликовано двенадцать работ, из них шесть публикаций в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России.

Работа обсуждена на заседании кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 9 июня 2025 года и была рекомендована к защите (протокол № 8).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ МИХАИЛА ФОКИНА¹²⁹

1.1. Михаил Фокин в культуре Серебряного века

Конец XIX — начало XX столетий — удивительный период в русской художественной культуре, именуемый Серебряным веком. Это эпоха поиска и обновления, смешения стилей и направлений. Серебряный век ознаменован слиянием и пересечением искусств — в творчестве музыкантов, художников, поэтов, хореографов, оперных и балетных артистов, режиссеров и актеров драматического театра. Идея художественного синтеза нашла яркое претворение в театральных постановках того времени.

Творчество Михаила Михайловича Фокина прочно вписалось в контекст художественной культуры Серебряного века. Деятельность хореографа непосредственно пересекалась с художниками объединения «Мир искусства», композиторами-импрессионистами, театральными деятелями и поэтами-символистами. Стилизация элементов культуры античности и Востока, галантной эпохи XVII века и русской сказки, обращение к возвышенной романтической образности, к маскам комедии дель арте, — все эти иконографические атрибуты нашли отображение в творческом наследии Фокина. Его балеты, поражающие своей красотой и разнообразием, стали творческой лабораторией для передовых представителей искусств и определили направления развития балетного жанра на десятилетия вперед.

1.2. Михаил Фокин-музыкант

Творческая личность Михаила Фокина поистине многогранна. Будучи ярким представителем культуры Серебряного века, выдающийся хореограф отличался энциклопедическими знаниями в области истории искусств, знал несколько

¹²⁹ В данной главе используются материалы статей соискателя: *Любимов Д. В.* «Ведь я у музыки учусь балету». Михаил Фокин и музыка // Музыкальная академия. 2024. №3 (787). С. 218–237; *Любимов Д. В.* «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Т. 16. №3. С. 8–27; *Любимов Д. В.* «Лебедь» К. Сен-Санса в хореографических интерпретациях М. Фокина и А. Мирошниченко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. №1 (58). С. 141–152.

иностранных языков, интересовался изобразительным искусством и архитектурой, театром и литературным творчеством. Фокин имел склонность и к практической художественной деятельности, оставив несколько интересных живописных работ¹³⁰.

Но особое место в ряду творческих увлечений выдающегося хореографа занимала музыка.

Музыкальность была одной из самых заметных черт его созидающей деятельности. Фокин охотно музицировал, играл на нескольких музыкальных инструментах, умел читать клавиры и партитуры. Творчество балетмейстера всегда было наполнено музыкальным смыслом, оно обогащалось стремлением к пластическому выражению музыкальных образов. Выдающемуся хореографу, подобно плеяде поэтов своего времени¹³¹, было свойственно особое чувствование и понимание музыки, «тонкое, дифференцированное восприятие, “слышание” музыки»¹³².

В течение всей своей жизни Фокин страстно любил музыкальное искусство, пребывая в тесном взаимодействии с миром музыки. Он признавал: «Я был всегда

¹³⁰ Пейзаж «Замок на озере» (1903) хранится в архиве М. М. Фокина в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. «Портрет Веры Фокиной в русском костюме» (1920-е годы) и «Автопортрет Фокина в испанском костюме» (1926) представлены в кабинете Истории Русского балета имени М. Х. Франгопуло при Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Т. В. Портнова пишет, что Фокину также принадлежит «живой и выразительный, исполненный графитным карандашом “Портрет И. Ф. Стравинского”». *Портнова Т. В.* Концептуальные подходы в балетмейстерских решениях рубежа XIX — XX вв. (на примере новых материалов о творчестве М. Фокина) // *APRIORI*. Серия: Гуманитарные науки. 2014. №3. С. 7. URL: <https://www.openrepository.ru/article?id=250331&ysclid=magqwvmu27638101730> (дата обращения: 07.05.2025).

¹³¹ Л. Л. Гервер отмечает поразительную музыкальность поэтической культуры того времени: «Косвенным свидетельством того, что поэтам было дано постичь тайны музыки, уловить современные музыкальные идеи, можно считать удивительные совпадения некоторых тенденций в двух издревле связанных между собой сферах творчества. Причина тому — и общность культурной среды, и в равной степени органичное для некоторых поэтов “существование” в поэзии и в музыке, а главное — способность проникать в те “таинственные глубины”, где музыка и поэзия нераздельны». *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (Первые десятилетия XX в.) / Рос. акад. музыки имени Гнесиных. М.: Индрик, 2001. С. 8.

¹³² *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей: Учебное пособие. Изд. 5-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. С. 53.

большой любитель, фанатик музыки»¹³³. Музыка вдохновляла хореографа на всем протяжении его пути: «Ведь я у музыки учусь балету и проверяю свои мысли о танце, слушая содержательные суждения о музыке»¹³⁴.

Музыкальное исполнительство: скрипка и рояль. В годы учебы в Театральном училище Фокин получил начальные навыки игры на музыкальных инструментах. В программу обучения помимо специальных и общеобразовательных предметов входила музыка. Как отмечал хореограф: «Два раза в неделю приходил скрипач и два раза пианист. Можно было выбрать любой инструмент. Я выбрал оба»¹³⁵.

Обучение игре на скрипке было традиционным для балетного образования. Предшественники Фокина, хореографы XIX века, обычно владели игрой на скрипке и использовали этот инструмент в учебной и репетиционной практике. Фокин же в своей постановочной и учебной работе редко использовал скрипку. Однако владение этим инструментом пригодились в годы его балетного исполнительства. Так, в выпускном спектакле «Учитель танцев в гостинице» (1898) Фокин исполнил главную роль учителя танцев со скрипкой и смычком в руках¹³⁶. Четыре десятилетия спустя, в балете «Паганини» (1939) на музыку С. В. Рахманинова, Фокин-хореограф воплотил на сцене образ гениального скрипача-композитора.

Особый интерес Фокин испытывал к фортепиано. В своем увлечении игрой на рояле Фокин был не одинок: умение играть на фортепиано стало отличительной чертой поколения балетмейстеров первой половины XX столетия. Так, Александр Горский, старший коллега Фокина, сделал подобный же выбор в пользу фортепиано. А младший современник балетмейстера, Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин), в годы учебы в Театральном училище приобрел

¹³³ Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Изд. 2-е, доп. и испр.; Вступ. статья Г. Н. Добровольской. Л.: Искусство, 1981. С. 42.

¹³⁴ Там же. С. 403.

¹³⁵ Там же. С. 42.

¹³⁶ Там же. С. 51.

солидный опыт игры на рояле, он не только освоил значительный фортепианный репертуар, но также научился аккомпанировать на балетных уроках и репетициях, и даже читать/играть партитуры.

Свои фортепианные навыки Фокин неустанно развивал на протяжении творческой карьеры. Об этом свидетельствует воспоминание сына балетмейстера, Виталия: «он [Михаил Фокин. — Д. Л.] часто исполнял довольно сложные произведения на рояле, которым владел в совершенстве»¹³⁷. Одним из подтверждений этих слов служит фотография, на которой запечатлен сидящий за роялем Фокин. На пюпитре стоят ноты фортепианной транскрипции Ф. Листа «Смерть Изольды» (на темы оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»)¹³⁸ (Ил. 1). Нужно отметить, что исполнение этой пьесы требует высочайшего уровня пианистического мастерства.



Ил. 1. Михаил Фокин за роялем в своей студии (Нью-Йорк, около 1930 года). Фотограф неизвестен. Нотный лист страницы фортепианной транскрипции Ф. Листа «Смерть Изольды» (на темы оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»)

Благодаря умению играть на рояле Фокин постоянно, в течение всей жизни, осваивал богатое фортепианное наследие. Это расширяло его музыкальный

¹³⁷ Боглачёва И. А. Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: новые исследования и материалы / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра режиссуры балета; ред.-сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 123.

¹³⁸ Фотография любезно предоставлена Изабель Фокиной. Автор диссертации благодарит Динару Олеговну Абдурасулову за помощь в идентификации нотного текста.

кругозор, накапливало музыкальные впечатления для балетмейстерской деятельности.

В годы зрелости Фокин обязательно разучивал на рояле музыку, выбранную им для будущей балетной постановки. Тем самым он добивался досконального знания музыкального текста, что было для него неременным условием постановочного процесса: «Мне, когда я прихожу на репетицию, все ясно. Я знаю музыку не только на слух, я помню зрительно, на какой странице и на какой строчке находится данный такт»¹³⁹.

На репетициях Фокин, порывая с двухсотлетней традицией скрипичного аккомпанемента¹⁴⁰, применял звучание рояля. По мнению хореографа, только рояль способен был передать «оркестровый смысл» музыки¹⁴¹.

Увлечение оперой. Стремление слушать и исполнять музыку обретало разные формы на протяжении творческого пути балетмейстера. Еще в годы учебы в Театральном училище Фокин полюбил музыкальный театр и с удовольствием посещал оперные спектакли. Переживая увлечение творчеством М. И. Глинки, Фокин совместно с учениками своего балетного класса поставил сцену из оперы «Руслан и Людмила», в которой сам «спел» партию Руслана.

В зрелые годы вокальная практика Фокина не получила продолжения. В свою очередь, это не помешало ему живо интересоваться оперным искусством. Он с восхищением отзывался о пении Ф. И. Шаляпина, который «волновал своих слушателей и зрителей самыми разнообразными чувствами»¹⁴². Он ценил также актерский и драматический дар певца, умеющего не просто перевоплощаться в любые роли, но и пластически их подавать: «В нескольких плясовых движениях его Варлаама в корчме “Бориса Годунова” было больше чувства танца, чем в ином целом балете»¹⁴³. В балетмейстерской деятельности Фокин активно привлекал

¹³⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 153.

¹⁴⁰ В труппах Императорских театров на протяжении всей истории развития балетного искусства, вплоть до самого конца XIX столетия в репетиционной работе применялся аккомпанемент, исполняемый по скрипичному репетитору двумя скрипачами.

¹⁴¹ Там же. С. 152.

¹⁴² Там же. С. 73.

¹⁴³ Там же. С. 177.

оперных певцов для участия в своих постановках: сотрудничал с М. Н. Кузнецовой-Бенуа, Л. В. Собиновым, Ф. И. Шаляпиным, П. З. Андреевым, Л. Понс, Э. Пинца.

Народные инструменты. Еще одним музыкальным пристрастием Фокина была игра на народных инструментах: мандолине, мандоле, балалайке, домре. Освоив игру на мандолине, Фокин стал участником оркестра Дж. Ф. Париса¹⁴⁴. Одновременно, вместе со своими коллегами-артистами, был задействован в любительских концертах в составе трио: мандолина (С. М. Осипов)¹⁴⁵, мандола (Фокин), гитара (И. И. Чекрыгин) (*Ил. 2*). Несколько позднее Фокин освоил и игру на балалайке, стал играть в «Великорусском оркестре П. О. Савельева»¹⁴⁶. Кроме этого, он выступал в ансамбле и с другими инструменталистами, организовывал любительские кружки.

Самым большим музыкальным достижением Фокин считал свое участие в оркестре В. В. Андреева¹⁴⁷, где он играл на домре: «Выступал с ним [Андреевым. — Д. Л.] на концертах и пользовался большим расположением этого талантливейшего человека»¹⁴⁸. Сотрудничество с оркестром Андреева принесло Фокину яркие музыкальные впечатления, а также неоценимый опыт коллективного исполнительства. Практика игры в оркестре в огромной мере способствовала развитию слуха, памяти, чувства ритма и ансамбля. Исполняемые сочинения русских и зарубежных композиторов, обработки русских народных песен, входившие в репертуар оркестра Андреева, вызывали живой эмоциональный отклик в душе Фокина. Игра в составе коллектива позволила хореографу получить

¹⁴⁴ Джинислао Францевич Парис (1852–1917) — итальянско-русский музыкант, организатор оркестра мандолинистов и гитаристов в России.

¹⁴⁵ О. М. Шабунина, изучая аспект народного музыкального исполнительства в жизни Фокина, выяснила, что товарища Фокина на самом деле звали Николай Степанович Ошевнев, а не С. М. Осипов. *Шабунина О. М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX — начала XX века: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2019. С. 213.*

¹⁴⁶ Великорусский оркестр П. О. Савельева был создан по примеру Великорусского оркестра В. В. Андреева на рубеже XIX–XX веков.

¹⁴⁷ Оркестр В. В. Андреева — первый в истории России оркестр русских народных инструментов, созданный в 1888 году (с 1896 стал называться Великорусским оркестром).

¹⁴⁸ *Фокин М. М. Против течения. С. 73.*

и ясное представление о взаимодействии дирижера и музыкантов оркестра. Особенно значимой для изучения этой сферы музыкальной практики была встреча с выдающимся немецким дирижером Артуром Никишем¹⁴⁹.



Ил. 2. Артисты И. Чекрыгин, М. Фокин и Н. Ошевнев с музыкальными инструментами. Фотография 1899 (1900?). ЦГАКФФД СПб фотодокумент. Оп. 1В-5. Ед. хр. 4552 (В4552).
© Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга

Андреев всячески поддерживал стремление молодого танцовщика играть в оркестре. Фокин пользовался хорошей репутацией у руководителя «Великорусского оркестра», за что получил разрешение приходить на концерты, минуя репетиции. Однако впоследствии ему пришлось уйти из оркестра из-за досадной ошибки, допущенной им во время одного из выступлений¹⁵⁰.

Полученный опыт игры на различных народных инструментах тоже пригодился Фокину в его балетмейстерской деятельности. Так, исполнение пьесы

¹⁴⁹ «Зенитом моей музыкальной карьеры, — писал Фокин, — назову мое участие в выступлении Андреевского оркестра вместе с оркестром симфоническим. Мы исполняли в четвертой симфонии [Чайковского. — Д. Л.] скерцо *pizzicato* под управлением самого Артура Никиша. Какое волнение, какое наслаждение мы пережили в этот вечер!». *Фокин М. М. Против течения. С. 74.*

¹⁵⁰ «На одном концерте, не зная, что повторение в данном месте было отменено, когда все смолкли, я брякнул на своей домре *fortissimo*», — вспоминал Фокин. Там же. С. 75.

К. Сен-Санса «Лебедь» на мандолине вдохновило балетмейстера на создание хореографического образа лебедя (1905). Не исключено, что именно техника игры на мандолине, в частности, прием извлечения звука с помощью плектра (мелких колебательных движений, позволяющих создавать протяженное вибрирующее звучание) могла подсказать основное танцевальное движение балерины — *pas de bourrée suivi*.

Фокин исполнял на мандолине и произведения крупной формы. Некоторые из них тоже послужили основой для хореографических постановок. Например, скрипичный концерт Ф. Мендельсона, с которым Фокин «долго “боролся” на мандолине»¹⁵¹, преодолевая технические трудности сольной скрипичной партии, стал музыкальным материалом для балета «Эльфы» (1924).

Фокин использовал знание народных инструментов и для реализации своих балетмейстерских замыслов. В работе над постановкой танцев скоморохов в спектакле по трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1906) хореограф предложил, «чтобы пляски происходили под специальный древнерусский оркестр, который обещал составить из гудков, гуслей, сопелок, домр и балалаек»¹⁵².

Изучение нотного текста. Исполнительская практика развила в Фокине живой интерес к нотному материалу. В процессе освоения игры на музыкальных инструментах Фокин научился «читать и слышать» музыку по клавиру и партитуре: «Мое дилетантское музицирование, конечно, принесло пользу мне в будущем. Хотя в музыку я прошел каким-то окольным путем, через мандолину, мандолу, балалайку, домру, но полюбил музыку так, что не только играть и слушать, но даже “рассматривать музыку”, держать в руках ноты, партитуры стало для меня радостью»¹⁵³. Фокин научился не только переписывать ноты и расписывать партитуру на оркестровые голоса, но даже создавать несложные оркестровые переложения для любительских ансамблей: «Помогло мне много то, что я писал массу нот. Сперва расписывал партии для наших любительских

¹⁵¹ Фокин М. М. Против течения. С. 75.

¹⁵² Там же. С. 90.

¹⁵³ Там же. С. 74.

кружков, потом оркестровывал пьесы для них же. Писание нот много способствовало изучению ритма»¹⁵⁴. Обладая живым темпераментом, хореограф с увлечением брался за любые виды музыкальной работы, в том числе, находил время и для дирижирования¹⁵⁵. Фокин постоянно окружал себя нотами, что стало для него привычкой, не покидавшей его на протяжении всей жизни.

Изучение музыкальной теории. Почувствовав потребность в пополнении музыкально-теоретических знаний, Фокин стал самостоятельно штудировать учебную и справочную литературу, выписывать для себя объяснения музыкальных понятий, сведения по истории музыки. Художник М. В. Добужинский, вспоминая фокинские студии, утверждал: «Многие, вероятно, не знают, что он [Фокин. — Д. Л.] изучил теорию музыки и занимался сам композицией»¹⁵⁶. В архиве Фокина, хранящемся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, сохранились его записи по теории, истории музыки, нотные записи фортепианных упражнений¹⁵⁷. Эти материалы наглядно демонстрируют процесс освоения хореографом основ теории музыки.

Обогадив свои музыкальные способности опытом, Фокин приобрел умение и самостоятельно записывать мелодии на слух. Это подтверждал, в частности, Б. В. Асафьев, упоминая о своей работе над оркестровкой записей подлинных напевов и танцев, привезенных Фокиным из путешествия по Кавказу¹⁵⁸.

Фокин прекрасно разбирался в средствах музыкальной выразительности, их роли в создании целостного образа. На страницах книги «Против течения» встречаются многочисленные упоминания о ритме, гармонии, мелодии и других

¹⁵⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 74.

¹⁵⁵ Там же. С. 42.

¹⁵⁶ Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подг. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. С. 287.

¹⁵⁷ Фокин Михаил Михайлович. Записи по теории и истории музыки, выписки из «Реального словаря классической древности» Лювкера. [1910-е гг.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/82. Л. 1–8.

¹⁵⁸ Эти мелодии, записанные Фокиным, были обработаны и оркестрованы Асафьевым, и легли в основу балетного номера «Кавказские танцы» (1917): «Кавказская сюита на темы, привезенные М. М. Фокиным с Кавказа, принадлежит к той же серии национальных танцев. <...> Фокин прекрасно поставил танцы на музыку сюиты. <...> Партитура исчезла». Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 488.

элементах музыкальной формы. В размышлениях о музыке, в описании балетов Фокин часто упоминал об оркестре, используя понятия «оркестровка», «инструментовка», «партитура», он восхищался оркестровым колоритом, тембрами отдельно взятых инструментов. Все это свидетельствует о глубокой осведомленности хореографа в вопросах музыкальной теории и оркестровки, заинтересованности в вопросах оркестрового воплощения.

Отношение к музыкальному ритму. Фокин уделял большое внимание ритму как единому средству выразительности, общему для музыки и танца. «Танец относится к жизненному жесту так же, как поэзия к прозе. Это есть возвышенный ритмический язык, в котором душа говорит душе движением тела»¹⁵⁹, — писал Фокин. Хореограф придавал особое значение ритму в пантомиме, называя ее «искусством ритмического жеста под музыку»¹⁶⁰. Он компетентно судил о музыкальных размерах, тактах, темпах, метрических долях, о полиритмии и синкопах, демонстрировал глубокое понимание возможностей взаимодействия ритма музыкального и пластического.

О ритмически сложных музыкальных произведениях. Сталкиваясь с ритмическими трудностями, которыми изобиловали произведения композиторов-современников (И. Ф. Стравинского, М. Равеля, Р. Штрауса), Фокин принимал их обусловленность художественными задачами. «Как бы ни были неожиданны и часты перебои ритма в партии Петрушки, мне кажется, все это психологически необходимо. <...> Я верю в искренность, необходимость каждого изменения ритма»¹⁶¹, — писал Фокин об особом значении ритма в партитуре «Петрушки» Стравинского. Вместе с тем хореограф обладал и собственным видением ритмического решения партитуры, однако не навязывал ее композитору¹⁶².

¹⁵⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 349.

¹⁶⁰ Там же. С. 119.

¹⁶¹ Там же. С. 153.

¹⁶² «Драматические роли балета еще более бы выиграли, если бы свойственная драме нервность, асимметричность, отсутствие квадрата в музыке были бы поставлены в контраст к номерам танцевальным, основанным на более повторных, упорядоченных ритмах», — отмечал Фокин. Там же. С. 154.

Проделявая на репетициях с артистами упорную и тщательную работу для достижения ритмической слаженности в ансамблях, Фокин порой сетовал на «трудно танцевальную» музыку некоторых композиторов, на «“палки в колеса”»¹⁶³, создающие сложности «без особой надобности»¹⁶⁴. В балетах же Стравинского, в отличие от музыки некоторых других авторов, Фокин находил примеры естественного ритма: «Если у Стравинского трудные для танца ритмы рождались естественно, как необходимость, как единственное, вернейшее средство выражения, то у многих композиторов после Стравинского получается сплошной ритмический хаос, вредящий развитию балета и никакой художественной необходимостью не вызванный»¹⁶⁵.

О «ритмомании». «Ритмомания», то есть движение «нота за нотой, такт за тактом»¹⁶⁶, — еще одна тенденция, связанная с популярностью и распространением в балетном мире приемов эвритмики Э. Жака-Далькроза, — вызывала отрицательное отношение Фокина. Балетмейстер резко критиковал попытки хореографов абсолютизировать ритм в ущерб другим средствам музыкальной выразительности, справедливо отмечая: «Ведь музыка получается из совокупности мелодии, гармонии, метрики, ритма... Разве может не быть односторонней попытка передать музыку, исполняя [только] ее ритм?»¹⁶⁷. По мнению Фокина, стремления хореографов дублировать ритм музыки, создавая «унисон»¹⁶⁸, обедняли пластическое искусство¹⁶⁹. В качестве противоположного примера Фокин предлагал использовать богатейшие возможности «пластического

¹⁶³ Фокин М. М. Против течения. С. 154.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же. С. 154–155.

¹⁶⁶ Там же. С. 167, С. 315.

¹⁶⁷ Там же. С. 315.

¹⁶⁸ «Конечно, бывают случаи, когда точная передача ритма музыки ритмом тела может быть с успехом использована. Это, так сказать, “унисон”. Это известный, старый прием, одна из бесконечных возможностей. Но когда она превращается в правило, это несносно», — отмечал балетмейстер. Там же. С. 315–316.

¹⁶⁹ В статье «О ритмическом суеверии» (1915) Фокин писал: «принцип точной передачи ритма — это ограничение не только драматической выразительности, это также ограничение ритмического разнообразия». Там же. С. 315.

контрапункта»¹⁷⁰. Подвергая критике проявления «ритмомании», Фокин настаивал на недопустимости ограничений в работе с пластическим и музыкальным ритмом при создании цельного художественного произведения.

Гармония. Фокин применял понятие «гармония» как в общеэстетическом, так и в музыкальном значениях. Хореограф отождествлял «высшую гармонию» с «божественной музыкой»¹⁷¹ и в своем творчестве стремился к гармонии всех элементов спектакля. В рассуждениях о музыкальной гармонии Фокин демонстрировал развитый художественный вкус и ясность представлений о музыкальной стилистике.

Музыкальная фактура. Хореограф умел ясно видеть в нотном тексте (клавише и партитуре) элементы фактуры — ведущие мелодические голоса, элементы сопровождения, контрапунктические наложения. Как справедливо отмечает Ю. Б. Абдоков, «дар фактурного видения помогал Фокину находить пластические решения самых разнообразных, и внешне мало танцевальных, типов музыкального движения»¹⁷².

Осмысление понятий музыкальной фактуры, способность слышать и различать элементы полифонических сплетений способствовали развитию полифоничности пластического мышления Фокина¹⁷³. Так, одним из ярких образцов хореографического переосмысления музыкальной фактуры является танцевальное решение 1 картины «Петрушки», где в музыке Стравинского «все

¹⁷⁰ «Я недавно видал хорошие танцы под очень плохую музыку. На сцене было богатство полиритмии, так сказать, пластический контрапункт, а в оркестре был лишь скучнейший унисон». Там же. С. 316.

¹⁷¹ Примером такого понимания может служить описание третьего эпизода балета «Паганини»: «Идет со скрипкой задумчиво, как будто прислушивается к высшей гармонии, к той божественной музыке, о которой тоскует его душа». Фокин М. М. Против течения. С. 286.

¹⁷² Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 57.

¹⁷³ О. А. Астахова пишет о «хореополифонии» Фокина как специфическом явлении, нашедшем выражение в таких постановках, как «Умиравший лебедь», «Половецкие пляски», «Петрушка». Астахова О. А. Принципы взаимосвязи музыки и танца: Автореф. дис. ... канд. искусств. 17.00.02 СПб., 1993. С. 10–11.

действующие лица описываются по очереди», а у Фокина — многослойная полифоническая ткань¹⁷⁴.

Примером интереса балетмейстера к полифонической фактуре является и постановка фугированного эпизода из партитуры балета А. Адана «Жизель» для дягилевских сезонов (1910)¹⁷⁵.

Музыкальный синтаксис, музыкальная фраза. Фокин высоко ценил и не раз отмечал эмоциональную стихию и одухотворенность, как черты, роднящие музыку и танец. Но ему был свойствен и аналитический подход к музыкальному тексту (форме, композиции). Хореограф часто использовал понятие «музыкальной фразы» как структурной и смысловой единицы музыкального текста. Внимание к музыкальному синтаксису обнаружилось уже с первых балетмейстерских опытов Фокина, когда, по его словам, «обдумывалась каждая музыкальная фраза и детали ритмического построения»¹⁷⁶. Стремление к достижению согласованности синтаксиса музыкального и хореографического балетмейстер демонстрировал как в творческой постановочной¹⁷⁷, так и в учебной педагогической¹⁷⁸ работе.

Более того, сплетая синтетическую ткань постановки, Фокин уделял внимание и ритму поэтическому. Так, в работе над постановкой оперы-балета «Золотой петушок» (1914), Фокин видел свою задачу в том, «чтобы каждое движение балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и

¹⁷⁴ Балетмейстер писал: «я стремился, <...> чтобы все на сцене жили различной индивидуальной жизнью <...> я сделал толпу в “Петрушке” живою, многоликою, объединил ее движение с музыкой, но не ограничил ее ритмом музыки». *Фокин М. М.* Там же. С. 155–156.

¹⁷⁵ Редактируя партитуру балета, Дягилев сделал ряд «разумных купюр», одновременно «кое-что добавив из других произведений композитора. Среди ранее отсутствовавших в Мариинском театре, а теперь восстановленных отрывков оказалась привлекательная fuga из второго акта». *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 / Пер. с англ. Н. А. Чистяковой, Пред. и коммент. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 41. В современных возобновлениях-редакциях балета «Жизель» этот эпизод партитуры не используется.

¹⁷⁶ *Фокин М. М.* Против течения. С. 340.

¹⁷⁷ Американский историк и балетный критик Л. Гарафола констатировала: «Репетируя отдельные части своих балетов, он проходил фразу за фразой, настаивая на том, что движение должно дышать вместе с музыкальными паузами и заполнять их». *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. С. 78.

¹⁷⁸ «Я старался <...> чтобы учащиеся внимательно относились к музыке, <...> не удовлетворялись связью движений лишь с тактом музыки или долями такта, а искали бы передачи фраз, акцентов, музыкальных нюансов». *Фокин М. М.* Там же. С. 77.

оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В. И. Бельским по Пушкину»¹⁷⁹.

Оркестр, оркестровое мышление. Способность к восприятию тембрового многообразия оркестровой музыки, к различению оркестровых голосов в общей звуковой массе Фокин развил благодаря исполнительской практике игры в оркестрах. В дальнейшем она переросла в умение читать партитуры, а также представлять оркестровые тембры, играя на фортепиано.

Обогащая свой музыкальный опыт в процессе постоянной музыкальной практики, Фокин обрел умение слышать партитуру, лишь читая нотный текст. Об этом свидетельствует, например, упоминание о работе над балетным вариантом «Золотого петушка» (Швейцария, 1937): «Я лежал с нотами в руках и напряженно старался (инструмента у меня никакого не было) представить себе не только мелодию и гармонию, но и оркестровую звучность... а в это время в саду отеля раздавались шуточные взвизги саксофона, синкопы барабана из джазового оркестра. Но я так был увлечен, настолько музыка Корсакова овладевала мною, что я мог совершенно игнорировать неумолкаемую атаку джаза»¹⁸⁰.

Благодаря полученным компетенциям Фокин мог профессионально судить о качестве оркестровых переложений фортепианной музыки. Неудивительно, что в процессе постановки балетов Фокин охотно обращался к партитуре, дающей более верные представления о звучании и характере музыки. «Он [Фокин. — Д. Л.] первый из русских балетмейстеров отошел от заигранной традиционной балетной музыки к сложным партитурам, которые мог читать с листа, как опытный дирижер»¹⁸¹, — писал М. В. Борисоглебский. Сын балетмейстера так описывал подготовку Фокина к постановочному процессу: «На носу пенсне и одет в пижаму

¹⁷⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 176.

¹⁸⁰ Там же. С. 180–181.

¹⁸¹ Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища: В 2 т. Т. 2: 1888–1918: историческая литература. Л.: Ленинградское государственное хореографическое училище, 1939. С. 90.

<...>, в руке партитура (он читал ноты и оркестровку, как я читаю газету), и карандаш, и бумага»¹⁸².

Фокин, по утверждению Ф. В. Лопухова, обладал и даром оркестрового «предслышания»: проигрывая на рояле музыку балетного сочинения, он «впитывал в себя и интуитивно верно определял звучность и колоритность оркестровки»¹⁸³.

В музыке балетов Фокин придавал большое значение тембровым характеристикам персонажей: «Мне невыразимо приятно, – писал хореограф, — [что] композитор [Стравинский. — *Д. Л.*] нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, кот[орые] рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки»¹⁸⁴. Тембр гобоя он ассоциировал с голосом Фокусника («Петрушка»), соло кларнета – с характеристикой Шемаханской царицы («Золотой петушок»), отдаленные сигналы корнета, флейту и барабанную дробь — с воспоминаниями умирающего солдата («Русский солдат»).

Отмечая способность Фокина чутко слышать и воплощать пластически тембры оркестра, балетмейстер Георгий Алексидзе писал: «Он детализирует, меняет характер движения в зависимости от того, какая оркестровая группа исполняет музыкальную фразу. Нюансировка делается Фокиным не с умыслом удивить публику своей музыкальностью, но происходит изнутри, сама собой»¹⁸⁵.

«Оркестральность» пластического мышления позволяла Фокину использовать образ музыкального инструмента и в качестве символа, формируя тем самым сложные синтетические связи на уровне сценической драматургии. Особые драматические смыслы создают, например, тембры флейты в балете «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, скрипки — в балете «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова.

¹⁸² Цит. по: *Боглачёва И. А.* Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета: новые исследования и материалы; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра режиссуры балета; ред.-сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 123–124.

¹⁸³ *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера / Рис. П. Гончарова. Берлин: Петрополис, 1925. С. 34.

¹⁸⁴ *Фокин М. М.* Против течения. С. 152.

¹⁸⁵ *Алексидзе Г. Д.* Некоторые размышления о хореографическом симфонизме // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. №2 (16). С. 134.

Важно отметить, что Фокин неоднократно соотносил свою работу по созданию балетного спектакля с сочинением оркестровой партитуры: «Как в оркестровом произведении важен каждый инструмент, так и в балете важен каждый артист, каждое движение, каждая поза, которую мы видим на сцене. Только тогда получается настоящая пластическая симфония, о которой я мечтаю»¹⁸⁶.

Нередко само звучание симфонического оркестра подсказывало балетмейстеру пластические образы¹⁸⁷. В качестве примеров можно указать на некоторые случаи, описанные в «Против течения». Так, не имея информации о подлинной танцевальной культуре половцев, Фокин уверенно заявлял, что «под оркестр Бородина они [половцы. — *Д. Л.*] должны танцевать именно так»¹⁸⁸. Рассуждая об оркестровом колорите «Шехеразады», Фокин объяснил причину отличия его хореографии от национальных, этнически подлинных танцев восточных культур: «я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр. Под симфонический оркестр Римского-Корсакова они бы не подошли»¹⁸⁹.

1.3. Музыкальная лаборатория Михаила Фокина: музыка как источник пластической выразительности

В своем творчестве Фокин шел от музыки к пластическим образам. Хореограф признавал, что если музыка захватывала его воображение, то ничто не могло помешать ему и отвлечь от воплощения балетных замыслов: «Недавно, ознакомившись с сюитой (увертюрой) Баха, в один день придумал (и не глупое, мне кажется) все содержание балета. Мне нужен какой-то толчок. Часто это бывает музыка»¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 328.

¹⁸⁷ «Когда партитура становится частью меня самого, рождаются образы, которые я иногда фиксирую в небольших зарисовках». Там же. С. 355.

¹⁸⁸ Там же. С. 129.

¹⁸⁹ Там же. С. 133.

¹⁹⁰ Там же. С. 403. Написано в связи с балетом «Стихии» на музыку И. С. Баха, поставленным Фокиным в Лондоне (Театр Альгамбра, труппа Р. Блюма, 1937).

Поиски новой выразительности танца побудили Фокина обратиться к музыке, изначально не предназначенной для хореографического воплощения: фортепианной, симфонической, оперной. Развитый музыкальный вкус направлял внимание балетмейстера от ремесленных балетных партитур к высокохудожественным¹⁹¹ произведениям симфонической, инструментальной, фортепианной музыки. Обращение к серьезной музыке позволило Фокину переосмыслить расхожие представления о возможностях балетного жанра.

Фокин не был первым в подобных экспериментах. Заметное влияние на балетный мир оказали опыты танцовщицы Айседоры Дункан, стремившейся к передаче эмоций с помощью пластических образов. Она «танцевала Бетховена и Брамса, Шопена и Вагнера, Глюка и Чайковского. Размеры исполняемого произведения ее не смущали: она брала и 7-ю симфонию Бетховена, и Патетическую Чайковского, и целые оперные акты Глюка»¹⁹². Небалетная (инструментальная или симфоническая) музыка и ранее использовалась хореографами для постановки концертных номеров. Порой она вводилась и в структуру балетного спектакля (в качестве вставных номеров). Однако именно Фокин стал применять подобный музыкальный метод — обращение к музыке симфонического уровня сложности — как основополагающий в своем творчестве, и придал ему новаторский смысл. Как указывала Г. Н. Добровольская, в отличие от своих предшественников, Фокин обращался к симфонической музыке сознательно, «стремясь расширить и углубить сферу балетного театра»¹⁹³.

В качестве музыкального материала для своих балетов Фокин использовал музыку инструментальных произведений композиторов эпохи барокко (И. С. Бах),

¹⁹¹ М. В. Борисоглебский отмечал: «Он [Фокин. — Д. Л.] выбирал музыкальный материал высокого качества». *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. С. 90.

¹⁹² *Соллертинский И. И.* Импрессионизм в хореографии Дункан и Фокина // История советского театра: Очерки развития / Глав. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. С. 332.

¹⁹³ *Добровольская Г. Н.* Золотое звено цепи преемственности // *Фокин М. М.* Против течения. С. 18.

венских классиков и их современников (В. А. Моцарт, Л. Бетховен, М. Клементи). Обширное наследие Фокина состоит из балетов на романтическую музыку XIX века (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, К. Сен-Санс, П. Дюка, М. И. Глинка, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов).

К музыке композиторов-романтиков охотно обращались и другие балетмейстеры первых десятилетий XX века, однако у Фокина именно романтическая музыка стала магистральной линией балетного творчества. Она во многом определила индивидуальный образный строй фокинских постановок: хореографических миниатюр («Лебедь»/«Умиравший лебедь», музыка Сен-Санса), бессюжетных балетов («Шопениана»/«Сильфиды», музыка Шопена), сюжетных балетов («Карнавал» и «Бабочки», музыка Шумана; «Шехеразада», музыка Римского-Корсакова, «Видение розы», музыка Вебера и многие другие).

Сфера инструментальной музыки XX века представлена в балетах Фокина произведениями М. Равеля («Вальс» и «Болеро»), А. Спендиарова («Три пальмы»), С. Рахманинова («Рhapsодия на тему Паганини»), С. Прокофьева («Поручик Кизе»).

Музыкальные предпочтения. Выбор Фокиным музыки для балетных постановок определялся музыкальными приоритетами хореографа. Он считал своими любимыми композиторами Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. «Я обожаю музыку Римского-Корсакова»¹⁹⁴, — признавался Фокин в период работы над оперой-балетом «Золотой петушок». В статье «П. И. Чайковский и балет» Фокин отмечал универсализм творческой деятельности композитора, создавшего множество шедевров в различных музыкальных жанрах. Главными качествами Чайковского хореограф считал душевную теплоту и искренность лирического высказывания: «Сколько благородства и красоты в этой музыке, как радостно отдаваться ей! Велик Чайковский во всем»¹⁹⁵. Музыку Глазунова Фокин воспринимал с большой

¹⁹⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 173.

¹⁹⁵ Там же. С. 310.

радостью¹⁹⁶. Фокин-танцовщик связывал лучшие свои партии с балетами Чайковского и Глазунова.

Из музыки XX века Фокин выделял творчество К. Дебюсси, М. Равеля, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, А. Н. Скрябина: «Я много работал над музыкой модерн, я люблю всех их: и Дебюсси, и Равеля, и Стравинского, и Скрябина»¹⁹⁷. Отношение Фокина к музыке Рахманинова, которая была ему по душе, раскрывается в переписке хореографа с композитором¹⁹⁸.

Музыка Р. Штрауса, напротив, во многом не соответствовала эстетическим установкам Фокина. Вспоминая свои ощущения после просмотра оперы «Саломея», он заявил: «Наверное, не знаю, кто виноват: я или Штраус, но только удовольствия он мне не доставил и впечатления, которого ожидал, я не получил»¹⁹⁹.

Музыкальные жанры. В орбиту музыкальных интересов Фокина включались произведения разных жанров: от фортепианных пьес и циклов миниатюр до крупных симфонических полотен (симфония, симфоническая увертюра, симфоническая сюита, симфоническая поэма, симфоническое скерцо, концерт). При этом хореограф применял различные подходы к пластическому воплощению программной и непрограммной музыки. Он писал об этом так: «Я то пользовался программой или намеками на программу, которые находил в нотах (“Прелюды”, “Карнавал”), то придумывал программу к чистой, непрограммной музыке (VI Симфония, “Испанское каприччио”), то ставил на другую программу, а не на ту, которую имел в виду композитор (“Шехеразада”), то совершенно обходился без всякой программы (“Сильфиды”, “Эльфы”)²⁰⁰.

Обращением к произведениям симфонических жанров как основе для балета Фокин демонстрировал свое стремление к осознанию и интерпретации музыкальной драматургии. И. И. Соллертинский указывал: «Отправляясь от музыкальной партитуры, Фокин вдохновлялся ее пафосом, эмоциональным

¹⁹⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 82.

¹⁹⁷ Там же. С. 335.

¹⁹⁸ Там же. С. 402–411.

¹⁹⁹ Там же. С. 371.

²⁰⁰ Там же. С. 140.

полетом»²⁰¹. Г. Н. Добровольская рассматривала «Арагонскую хоту» Фокина в качестве предвестника танцсимфонии «Величие мироздания» Лопухова²⁰². Сам же Фёдор Лопухов, высоко оценивая роль и значение Фокина как одного из зачинателей хореографического симфонизма, особо отмечал важность обращения к серьезной, обладающей развитой драматургией, музыке, имея в виду прежде всего фокинские балеты «Прелюды» (Ф. Лист), «Половецкие пляски» (А. П. Бородин) и оперу «Орфей и Эвридика» (К. В. Глюк)²⁰³. Как справедливо отмечает Г. А. Безуглая, использование симфонических жанров на балетной сцене «способствовало активному художественному осмыслению заключенного в музыке драматургического элемента, составляющего суть симфонизма»²⁰⁴.

Выбор музыки определял подходы и приемы подготовительной работы Фокина при постановке спектаклей.

Поиск музыкального материала для балета: библиотеки и нотные магазины.

В начале карьеры, когда Фокин ставил спектакли для учеников Театрального училища, он обращался в нотную библиотеку Мариинского театра, Публичную Императорскую Театральную библиотеку. В Мариинском театре он отыскал ноты балетов «Ацис и Галатея» А.-К. В. Кадлеца и «Виноградная лоза» А. Г. Рубинштейна, не числившихся в то время в репертуаре театра²⁰⁵. В Театральной библиотеке Фокин обнаружил партитуру балета «Ночь в Египте» («Египетские ночи»), написанную А. С. Аренским по заказу Императорских театров в 1900 году²⁰⁶.

²⁰¹ Соллертинский И. И. Статьи о балете: Сборник / Сост. И. В. Белецкий; Ред., Предисл. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1973. С. 27.

²⁰² Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. С. 391.

²⁰³ Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / Рис. П. Гончарова. Берлин: Петрополис, 1925. С. 57.

²⁰⁴ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): Дис. ... докт. искусств. 17.00.02. СПб., 2021. С. 365.

²⁰⁵ «При театре была колоссальная нотная библиотека. Стал искать ноты какого-нибудь старого, не удержавшегося в репертуаре балета. Попался мне балет “Ацис и Галатея”. Музыка Кадлеца. Начал я думать». Фокин М. М. Против течения. С. 88. «На этот раз я выбрал для постановки акт из давно написанного, но никогда не шедшего балета А. Г. Рубинштейна “Виноградная лоза”». Там же. С. 90.

²⁰⁶ «Музыку Аренского для этого балета я нашел в театральной библиотеке. Оказывается, балет был поставлен и оркестрован, но представление его не состоялось». Там же. С. 111.

Фокин часто приобретал ноты — произведения фортепианной, симфонической, театральной музыки. Его домашняя библиотека регулярно пополнялась изданиями фортепианных сочинений Шопена, Шумана и других композиторов-романтиков, клавирами опер и балетов, партитурами оркестровых произведений²⁰⁷. По воспоминаниям Б. Нижинской, партитуру симфонической сюиты Глазунова «Шопениана» Фокин нашел, «роясь на полках музыкального магазина»²⁰⁸.

Поиск музыкального материала для балета: посещение концертов и прослушивание музыки в грамзаписи. Фокин часто бывал в концертах Русского музыкального общества и Петербургской консерватории, посещал абонементные циклы А. И. Зилоти. Там хореограф знакомился как с произведениями классического репертуара, так и с новинками современной музыки, что давало возможность расширить музыкальный кругозор, почерпнуть идеи для новых балетов, установить контакты с авторами.

Оркестровую сюиту Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды» Фокин впервые услышал в концертном исполнении под управлением автора (зал Дворянского собрания, декабрь, 1903). Восхищенный музыкой композитора, хореограф задумал поставить на ее основе балет. С этого времени между Фокиным и Черепниным завязалась крепкая дружба, положив начало тесному союзу.

На концерте А. Зилоти (январь, 1910) Фокин вместе с С. П. Дягилевым и А. Н. Бенуа получили яркое впечатление от музыки оркестровой фантазии И. Ф. Стравинского «Фейерверк». Хореограф и импресарио сразу распознали оригинальность молодого композитора и были уверены, что нашли подходящего кандидата для создания музыки нового балета: «Там было как раз то, чего я ждал для “Жар-птицы”, — писал Фокин. — Музыка эта горит, пылает, бросает искрами.

²⁰⁷ В музыкальную библиотеку Фокина входили, в частности: клавиры балета «Жар-птица» и оперы «Золотой петушок» (оба издательства П. Юргенсона), клавиры и партитура балета «Дафнис и Хлоя» (издательство «А. Дюран»/«А. Дюран и сын», которое выкупило у Фокина право на публикацию балетного либретто).

²⁰⁸ *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 1. / Пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр: АРТ, 1999. С. 253.

Это то, что мне надо для огневого образа в балете. Элемент звукоподражания, свойственный таланту Стравинского, шипение и свист — все это оставило равнодушными слушателей и все это взволновало нас с Дягилевым»²⁰⁹. На этом же концерте состоялось личное знакомство Фокина с самим автором музыки.

Когда имелась возможность, Фокин обращался и к прослушиванию музыки в грамзаписи. По воспоминаниям дирижера Н. А. Малько²¹⁰, хореограф многократно прослушивал на граммофоне увертюру М. И. Глинки «Арагонская хота» (1916)²¹¹. Во время работы над балетом «Русский солдат» (1942) Фокин вместе с художником М. В. Добужинским слушали симфоническую сюиту С. С. Прокофьева из музыки к кинофильму «Поручик Киж», записанную на дисках Бостонского симфонического оркестра под управлением С. А. Кусевицкого²¹².

Изучение материалов о жизни и творчестве композиторов. Работе Фокина над балетом на «давно написанную музыку»²¹³ предшествовал подготовительный этап изучения творчества композитора. Обращаясь к тому ли иному музыкальному произведению, Фокин стремился почерпнуть сведения о его авторе, найти и ознакомиться с соответствующей литературой. Так, например, создавая балет-пантомиму «Карнавал» на музыку Р. Шумана, Фокин искал и изучал немецкие и русские биографические источники о композиторе²¹⁴. Прочитав ряд книг о творчестве Шумана, Фокин пришел к выводу, что отдельного исследования о фортепианном цикле «Карнавал» не существует.

²⁰⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 139.

²¹⁰ Николай Андреевич Малько (1883–1961) — отечественный дирижер, педагог. Дирижировал многими постановками Фокина в Петербурге: балетами «Эвника», «Египетские ночи», «Арагонская хота», «Царевна Аврiza», оперой «Руслан и Людмила».

²¹¹ Малько Н. А. Воспоминания, статьи, письма / Общ. ред. Л. И. Раабена; Сост. и автор прим. О. Л. Данскер. Л.: Музыка, 1972. С. 77.

²¹² Добужинский М. В. Воспоминания. С. 287.

²¹³ Фокин М. М. Там же. С. 140.

²¹⁴ Это подтверждают материалы из архива Фокина к балету «Карнавал», в частности, представленный в них перечень трудов, просмотренных хореографом при постановке спектакля. Фокин Михаил Михайлович. «Карнавал» — материалы к балету (подробный перечень бутафории, списки действующих лиц и исполнителей, справка (библиография литературы о «Карнавале»), составленная М. М. Фокиным). [1910–1911 гг.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/39. Л. 9–10.

Работая над постановкой танцев к опере «Орфей и Эвридика», Фокин стремился как можно шире ознакомиться с оперным творчеством К. В. Глюка. Узнав о существовании двух редакций оперы — венской (в которой партия Орфея предназначалась для контральто) и парижской (для тенора), Фокин получил представление об обеих редакциях и выбрал парижскую.

Музыка в репетиционном процессе. Свою музыкальность Фокин проявлял не только в балетмейстерской деятельности. М. В. Добужинский вспоминал о том, как на репетициях Фокин «с клавиром в руках, испещренным заметками, устанавливал малейшие детали и все показывал сам, воплощаясь в каждую роль. Вся эта “миниатюрная” и кропотливая работа делалась им в самом тесном соответствии с каждым тактом музыки, и подобная четкость создавала всегда необычайно выдержанный стиль фокинской хореографии»²¹⁵. Ученица Фокина, Мария Горшкова, в своих воспоминаниях отмечала: «Человек он весьма одаренный, с богатой фантазией, музыкальный, ритмичный. <...> Все его движения всегда были до педантичности связаны с музыкой. Иногда движения рук, ног или головы четко отвечали требующей ноте, не только фразе»²¹⁶.

Представим иллюстративные материалы, воспроизводящие моменты репетиций Фокина.

1. Групповая фотография, на которой изображен эпизод подготовки к премьере балета «Жар-птица»²¹⁷. Фокин, облокотившись на рояль, держит в руках ноты. Карсавина (Жар-птица) находится в центре, а за инструментом рядом с пианистом (возможно, это Черепнин) сидит Стравинский (Ил. 3).

2. На двух фотографиях Л. Я. Леонидова запечатлена работа Фокина над постановкой балета «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. На первой фотографии Фокин стоит с балеринами С. В. Фёдоровой, В. П. Фокиной и

²¹⁵ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 288.

²¹⁶ Цит. по: Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. С. 110.

²¹⁷ Автор диссертации благодарит сотрудников Санкт-Петербургского государственного Музея Театрального и Музыкального искусства за предоставление музейных материалов (фотографий) для публикаций.

Е. Д. Поляковой (*Ил. 4*). На другой фотографии — группа исполнителей, занятых в спектакле. Фокин дает указания концертмейстеру (*Ил. 5*).

3. «Портрет балетмейстера М. М. Фокина» работы художника С. А. Сорина (1926). Хореограф изображен на фоне театрального реквизита. Перед ним на пюпитре стоит клавир или партитура. В левой руке Фокин держит трость и свернутые ноты. Белая рубашка с открытым воротом придает портрету романтический оттенок. Взгляд хореографа сосредоточен: возникает ощущение, будто художник «поймал» момент рождения идеи пластического образа (*Ил. 6*).

Сотрудничество с музыкантами (композиторами, дирижерами, пианистами). В разные годы Фокин сотрудничал с композиторами-современниками: А. -К. В. Кадлецем, А. В. Щербачёвым, А. К. Глазуновым, Н. Н. Черепниным, И. Ф. Стравинским, М. О. Штейнбергом, С. В. Рахманиновым, М. Равелем, Р. Ганом, Р. Штраусом.



Ил. 3. Артисты труппы С. П. Дягилева на репетиции балета «Жар-птица» И. Ф. Стравинского в помещении театра «Кривое зеркало» на Екатерининском канале. Среди прочих, слева направо: И. Ф. Стравинский, М. М. Фокин, Киселев, Т. П. Карсавина, Л. С. Леонтьев. Фотограф И. А. Александров (Россия, Санкт-Петербург, 1910). СПбГМТМИ ГИК 5448/8. ОФ 109073

© Санкт-Петербургский государственный Музей Театрального и Музыкального искусства



Ил. 4. М. М. Фокин и В. П. Фокина на репетиции. Фотограф Л. Я. Леонидов. Фотография черно-белая на почтовой карточке (Россия. Санкт-Петербург, 1910). СПбГМТМИ ГИК 17937/5194. ОФ 223402

© Санкт-Петербургский государственный Музей Театрального и Музыкального искусства



Ил. 5. М. М. Фокин, В. П. Фокина в репетиционном зале с группой неуставленных лиц. Фотограф Л. Я. Леонидов. Фотография черно-белая на почтовой карточке (Россия. Санкт-Петербург, 1910). СПбГМТМИ ГИК 17937/5195. ОФ 223403

© Санкт-Петербургский государственный Музей Театрального и Музыкального искусства



Ил. 6. «Портрет балетмейстера М. М. Фокина» (1926). Художник С. А. Сорин (1878–1953).

© Русский музей, Санкт-Петербург

За время творческой карьеры в России и за рубежом Фокин работал со многими отечественными и иностранными дирижерами, такими как А.-К. В. Кадлец, М. Ф. Келлер, Э. А. Купер, А. К. Глазунов, Н. Н. Черепнин, Э. Ф. Направник, Н. А. Малько, Р. Е. Дриго, А. Никиш, Г. Пьерне, П. Монте, Р. Штраус, Р. Батон, Т. Бичем, А. Дорати. В работе с дирижерами Фокин проявил себя как человек, компетентный в вопросах музыкальной режиссуры и театрального постановочного процесса. Николай Малько отмечал, что в отличие от «старой» балетной практики подчинения музыкальных темпов характеру и

возможностям примы-балерины, Фокин настаивал на том, «чтобы во время исполнения музыка исполнялась как музыка, а танцовщица танцевала бы под музыку»²¹⁸.

Французский и американский дирижер Пьер Монтё²¹⁹, сотрудничавший с хореографом в антрепризе Дягилева, писал: «Я испытывал огромное уважение к Фокину. Я считал его непревзойденным мастером своего дела. С ним было легко работать, он был очень внимателен и, прежде всего, точен»²²⁰.

Еще одна грань музыкального таланта Фокина раскрылась в годы творческой зрелости — способность продирижировать оркестром. Балерина И. М. Баронова вспоминала, как во время показа балета «Половецкие пляски» (Лондон, Covent Garden, труппа В. Г. Базиля, 1939) Фокин остановил спектакль из-за того, что дирижер Томас Бичем задал неоправданно быстрый темп, с которым не могли справиться танцовщики. Балетмейстер сам встал за дирижерский пульт и взял на себя руководство оркестром²²¹. «Дирижирование Фокина было безупречным и вдохновляющим»²²², — констатировала артистка.

Фокин предъявлял серьезные требования и к пианисту, аккомпанирующему на постановочных репетициях или на занятиях в балетном классе. Б. В. Асафьев, в годы работы в должности концертмейстера²²³ балетной труппы Мариинского

²¹⁸ Малько Н. А. Воспоминания, статьи, письма. С. 76.

²¹⁹ Пьер Монтё (1875–1964) — дирижер многих постановок дягилевской антрепризы в период 1911–1914 годов. Из балетов Фокина Монтё дирижировал «Шехеразадой», «Петрушкой», «Тамарой», «Дафнисом и Хлоей», оперой-балетом «Золотой петушок».

²²⁰ *Monteux D. G. It's all in the music: The life and work of Pierre Monteux.* New York: Farrar, Straus and Giro, 1965. P. 94.

²²¹ *Мейлах М. Б. Эверпа, ты? Художественные заметки: беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет.* М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 87.

²²² *Baronova I. Ballet, life and love.* Camberwell, Australia: Viking an imprint of Penguin Group, 2005. P. 270.

²²³ Свою музыкальную карьеру Асафьев начал в Мариинском театре, где с 1910 по 1916 год работал концертмейстером балетной труппы. Он сотрудничал с талантливыми и знаменитыми хореографами своего времени: М. М. Фокиным, Н. Г. Легатом, А. А. Горским, Н. Г. Сергеевым, Б. Г. Романовым. Асафьев-пианист проходил с Фокиным «Карнавал» и «Бабочки» Р. Шумана, «Прелюды» Ф. Листа, «Исламей» М. А. Балакирева, танцы в операх «Тангейзер» Р. Вагнера и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, разучивал вместе с Фокиным оперу К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» и балет А. Адана «Жизель». Из огромного наследия Фокина Асафьев выделял «Половецкие пляски» и «Арагонскую хоту».

театра, увлеченно работал с Фокиным: «играл много и усердно в полную силу и всегда с детальной нюансировкой — так просил Фокин, и я [Асафьев. — Д. Л.] знал, что при его чуткой музыкальности для него невыносима была неосмысленная механическая концертмейстерская “рубильня”, равнодушная к происходящему»²²⁴.

В игре пианиста хореограф ценил музыкальность исполнения, отношение к звуку и передаче оркестровых красок. Безразличная игра исполнителя могла испортить первое впечатление от услышанной музыки. Так, например, произошло при первом ознакомлении Фокина с музыкой балета «Петрушка». Хореограф вспоминал как Дягилев привел к нему молодого пианиста, «кот[орый] “докладывал” <...> новый балет. Делал он это не только не с энтузиазмом, но с явно отрицательным отношением к музыке»²²⁵. При этом Фокин высоко ценил игру самих авторов музыки, в частности, Стравинского. По мнению хореографа, композиторы способны «передать <...> то, что получается в оркестре и чего никак не напишешь для рояля. <...> могут передать часто гораздо лучше, чем пианист-виртуоз, мало понимающий оркестровый смысл того, что он играет»²²⁶.

1.4. Михаил Фокин в работе с композиторами и музыкальными текстами

Музыка, став одним из важнейших оснований творчества Михаила Фокина, являлась для него главным источником вдохновения. Она же побуждала к изучению и освоению профессиональных методов и приемов творческой работы. Как справедливо отмечает Н. Ю. Чернова: «не от либретто, а от партитуры балета шел Фокин к режиссерской экспозиции спектакля. Из музыки возникало пластическое видение и стиль той или иной постановки»²²⁷.

Успешности исследования аспектов работы Фокина с музыкой будет способствовать предварительная систематизация изучаемого материала. Фокинские балетные постановки можно распределить на группы по типу и содержанию музыки, характеризуя виды и методы работы хореографа с

²²⁴ Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 447–448.

²²⁵ *Фокин М. М.* Против течения. С. 152.

²²⁶ Там же.

²²⁷ *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т иск-ия. М.: Искусство, 1979. С. 78.

музыкальными источниками, а также формы взаимодействия с композиторами или авторами оркестрового переложения для каждого типа постановки (*Таблица 1*).

Таблица 1. Виды и методы музыкальной работы Фокина

Музыкальный материал	Виды и методы работы хореографа с музыкальными источниками, а также формы взаимодействия с композиторами или авторами оркестрового переложения
Авторская балетная музыка	— работа с уже созданной авторской балетной партитурой; — сотрудничество с композитором и художником в процессе создания спектакля.
Камерно-инструментальная, фортепианная и симфоническая музыка	— подбор музыки, не предназначенной для балетного воплощения (камерно-инструментальная и фортепианная музыка); — работа с партитурой, созданной на основе фортепианного произведения; — сотрудничество с автором оркестрового переложения; — работа с партитурой произведений симфонических жанров.
Танцы в драматических спектаклях, танцевальные сюиты в операх	— сотрудничество с театральными деятелями; — работа с авторской оперной партитурой.
Сборные компилятивные партитуры	— составление музыкальной композиции из произведений фортепианной, симфонической музыки, фрагментов партитур балетов (компилятивный метод); — компилятивное редактирование балетов Фокина в антрепризе Дягилева.

1.5. Работа с авторской балетной музыкой

Работа с уже созданной авторской балетной партитурой. На начальном этапе своего творчества Фокин преимущественно работал с балетной музыкой, уже написанной тем или иным композитором. Причины этому были вполне прозаические: «Я не имел возможности, — писал по этому поводу хореограф, — для своих балетов заказывать специальную музыку. Должен был брать то, что случайно попадалось»²²⁸. Как уже отмечалось выше, Фокин находил музыку везде: при посещении библиотек и нотных магазинов, концертов и театральных

²²⁸ Фокин М. М. Против течения. С. 92.

спектаклей, при прослушивании грамзаписей. И конечно, хореограф стремился получить представление о личности автора балетной партитуры. Особый интерес хореографа в этой связи вызывали творческие опыты композиторов-современников. Уже в первые годы балетмейстерской деятельности Фокин познакомился с А.-К. В. Кадлецем, А. В. Щербачёвым, Н. Н. Черепниным, А. К. Глазуновым. Вынашивая планы своих новаторских постановок, Фокин мечтал о создании содружества выдающихся творцов музыки, хореографии и живописи, построенного на принципах вагнеровского «Gesamtkunstwerk». Фокин устанавливал творческие контакты и с художниками (А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский), а также деятелями театра (А. А. Санин, В. Э. Мейерхольд, И. Л. Рубинштейн).

Новые принципы творческой работы нашли воплощение уже в первом крупном фокинском спектакле («Павильон Армиды»). Позднее Дягилев в своей деятельности антрепренера оставался верен этим же принципам с первой и до последней постановки своего предприятия.

В театральных фондах и библиотеках Петербурга Фокин старался отыскать партитуры балетов, не числившихся в то время в репертуаре Императорского театра. «Ацис и Галатея»²²⁹ — первая балетная партитура, с которой Фокин работал как балетмейстер (1905). С ее автором — чешским композитором, скрипачом и дирижером *А.-К. В. Кадлецем*²³⁰ — Фокин познакомился в Мариинском театре, где Кадлец состоял на службе в оркестре (исполнял партию

²²⁹ Балет Кадлеца «Ацис и Галатея» впервые был поставлен 21 января 1896 года (хореограф-постановщик Л. И. Иванов).

²³⁰ Андрей-Карл Вячеславович Кадлец (1859–1928) — чешский скрипач, композитор и дирижер. Выпускник Пражской (класс скрипки А. Бенневица) и Санкт-Петербургской консерватории (класс скрипки Л. Ауэра, класс композиции А. Р. Бернгарда). Обрусевший чех в 1887–1907 годы состоял на службе в оркестре Мариинского театра (первая скрипка). Автор-составитель «Школы для скрипки» (совместно с А. Ф. Баганцем). Дирижер и директор Русского музыкального общества во Владикавказе (1907–1909). Дирижер сценического оркестра Мариинского театра (с 1910), руководитель военных оркестров всех полков Ленинграда, а также войск ГПУ (в период Октябрьской революции до 1922). Кадлец работал преподавателем и дирижером симфонического и духового оркестров в Самаре (с 1923–1928). Автор музыки балетов «Ацис и Галатея», «Кермес», «Водяная лилия», «Дафнис и Хлоя», оперы «Цыгане» (по одноименной поэме А. С. Пушкина, завершены 2 акта).

первой скрипки). Именно Андрей-Карл Вячеславович оказался тем «первым сотрудником», с кем хореограф поделился своей «идеей балетной реформы»²³¹. Вероятно, композитор заинтересовался античными образами²³², но заказа на сочинение музыки от Императорского театра не последовало²³³. Есть основания предполагать, что Кадлец воспринял некоторые идеи Фокина, и их общая работа над балетом «Ацис и Галатей» была успешной.

Следующим спектаклем Фокина стал балет «**Виноградная лоза**» на музыку *Антоня Рубинштейна*²³⁴ (1906). Отыскав ноты и изучив партитуру, Фокин принял решение воспользоваться музыкальным материалом второй картины первого действия. В процессе работы над постановкой балетмейстер не вмешивался в авторский текст, не делал купюры и перестановки номеров.

Для одного из благотворительных спектаклей (1907) Фокин обратился к партитуре балета «**Эвника**» композитора *Андрея Щербачёва*²³⁵. С автором музыки

²³¹ Фокин М. М. Против течения. С. 160.

²³² Идею балетной реформы Фокин изложил в предисловии к сценарию балета «Дафнис и Хлоя» (1904), предложенному на рассмотрение дирекции Императорских театров.

²³³ Эта история получила свое продолжение. На взгляд Г. Н. Добровольской, руководство театра изначально не разрешило молодому Фокину взяться за постановку балета на Императорской сцене. Поэтому передача сценария Кадлецу в то время была невозможна. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. С. 44–45. Позднее вопрос о постановке балета «Дафнис и Хлоя» с музыкой Кадлеца вновь был поднят. В дневниковой записи В. А. Теляковского от 10 апреля 1915 года по поводу прослушанной музыки Кадлеца значится: «Музыка довольно порядочная – хорошо оркестрована, хотя, конечно, довольно обыкновенная. Ввиду того, что Фокин уже ставил балет того же названия с музыкой Равеля, он [Кадлец. — Д. Л.] хочет изменить сюжет — я [Теляковский. — Д. Л.] ему поручил эту постановку». Цит. по: Там же. С. 372. В результате спектакль с музыкой Кадлеца шел на сцене Мариинского театра. Открытым остается вопрос: кто явился хореографом-постановщиком «петербургского» «Дафниса»? В перечне постановок Фокина этот балет не значится.

²³⁴ Балет Рубинштейна «Виноградная лоза», сочинение 1883 года, в России ранее не был поставлен.

²³⁵ Род Щербачёвых представлен династией композиторов: Николай Владимирович (1853–1922), Андрей Владимирович (1869–1916) и Владимир Владимирович (1887–1952). В книге «Против течения» Фокин допустил ошибку в имени композитора, присвоив написание музыки балета «Эвника» не Андрею, а его дальнему родственнику Николаю. Фокин М. М. Против течения. С. 92. Из трех композиторов только Андрей и Владимир были знакомы с Фокиным: Андрей как автор «Эвники», а Владимир как пианист-концертмейстер в антрепризе Дягилева (1911). Находясь под впечатлением от зарубежных гастролей труппы во Франции, Италии, Англии, Владимир засвидетельствовал успех таких фокинских балетов, как «Павильон Армиды», «Клеопатра», «Половецкие пляски», «Шехеразада», «Петрушка». Воробьев И. С., Синайская А. Б. Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2007. С. 79.

Фокина познакомила артистка Ю. Н. Седова. В своей постановочной работе²³⁶ хореограф стремился к преодолению застывших, традиционных форм балетной музыки (вальсов, галопов и вариаций) и создал обобщенные образы античного и египетского танцев, переосмыслив «шаблонно балетный»²³⁷ стиль. Балетный критик В. Я. Светлов положительно оценил обращение к античной теме, композицию танцев, а также характер музыки: «Музыка балета, принадлежащая молодому композитору А. В. Щербачёву, понравилась публике. В ней есть удачные музыкальные мысли (“Семь покрывал”) и под нее легко танцевать»²³⁸.

В театральной библиотеке Фокин обнаружил балетную партитуру **«Ночь в Египте»** («Египетские ночи»), написанную *Антоном Аренским* по заказу Императорских театров в 1900 году. Постановка балета Аренского «Ночь в Египте» была запланирована дирекцией Императорских театров к приезду персидского шаха в 1902 году. Балет было поручено поставить Льву Иванову. Однако спектакль не был осуществлен. Обратившись к произведению, музыка которого «лежала много лет на полках казенной библиотеки»²³⁹, Фокин бережно отнесся к

²³⁶ В процессе работы над балетом «Эвника» Фокин выступил декоратором, художником по костюмам и гриму. В костюмерных цехах Мариинского театра хореограф отыскивал подходящие костюмы (в основном из опер) и переделывал их. Чтобы реалистичнее передать особенности внешности египтян, Фокин предложил покрыть тело танцовщиц темной краской, выделить глаза, подчеркнув контуры бровей. Необычным для классического балета стал отказ от пачки и пуантов. Но поскольку на императорской сцене появляться босиком было запрещено, Фокин вместе с женой, Верой Фокиной, одели танцовщиц в трико и с помощью краски воссоздали эффект босых ног. *Фокин М. М.* Против течения. С. 92–94. В переломный момент службы в Мариинском театре Фокин, испытывая творческий кризис, переключил свое внимание на живопись. Отдушиной для него стали визиты в музеи, где он тщательно изучал картины и скульптуры. Его привлекали портретные зарисовки, передача пластики движения, детали одежды. Фокин собирал фотооткрытки и газетные вырезки об истории танцев разных народов мира. Мечтой Михаила было в то время поступление в Академию художеств, для чего он начинал посещать школу живописи русского художника-графика Л. Е. Дмитриева-Кавказского. Посещение музеев, уроков живописи и лекций по анатомии помогли Фокину в дальнейшем добиться исторической достоверности и обогатили выразительные средства хореографии в его собственных балетных постановках. О создании Фокиным балетных зарисовок (экспликаций, графических рисунков, эскизов костюмов, скульптурных работ) написано в статье Т. В. Портновой: *Портнова Т. В.* Творческая личность М. Фокина в культурном контексте конца XIX — начала XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. №3. С. 99–109.

²³⁷ *Фокин М. М.* Там же. С. 92–94.

²³⁸ *Светлов В. Я.* Считал себя бесстрастным летописцем... // Музыкальная жизнь. 1989. №2 (январь). С. 26.

²³⁹ *Фокин М. М.* Там же. С. 111.

незаслуженно забытой партитуре. Благодаря его постановке (1908) музыка единственного балета Аренского получила известность. Впоследствии спектакль «Египетские ночи» с музыкой Аренского обрел вторую жизнь в дягилевской антрепризе (1909). Выдающийся импресарио отнесся к произведению Аренского отнюдь не столь же уважительно, добавив в партитуру фрагменты сочинений других композиторов.

Таким образом, можно отметить, что при работе с готовыми балетными партитурами Фокин не вторгался в авторский музыкальный текст, не старался изменить его структуру и оркестровку (только в случае с «Виноградной лозой» хореограф взял за основу постановки музыку одной законченной картины).

Сотрудничество с композитором и художником в процессе создания спектакля. Первым композитором, с которым Фокин плодотворно сотрудничал на протяжении всего постановочного периода создания балета, был **Николай Черепнин**.

Заинтересовавшись прослушанной в концертном исполнении оркестровой сюитой «**Павильон Армиды**», Фокин узнал, что понравившаяся ему музыка создавалась Черепниным для балетной постановки. Однако дирекция Императорских театров отложила подготовку балета на неопределенный срок, и уже созданные музыкальные номера композитор оформил в виде оркестровой сюиты. Музыка сюиты послужила основой спектакля «**Оживленный гобелен**», поставленного Фокиным для выпускников Театрального училища (1907). Благодаря успеху постановки ее авторы получили заказ Мариинского театра на создание «полнометражного» балета «Павильон Армиды». Фокин и Черепнин в сотрудничестве с художником **Александром Бенуа**²⁴⁰ занялись обсуждением подробностей нового замысла балета. Партитура создавалась Черепниным в постоянном контакте с коллегами. Следуя идеям хореографа, композитор сочинил дополнительные музыкальные номера и фрагменты. Присутствовавший на премьере балета С. П. Дягилев (1907) посчитал его достойным показа за границей.

²⁴⁰ Именно Бенуа принадлежала идея написать музыку балета на сюжет новеллы Т. Готье «Омфала» и сценарий «Павильона Армиды».

Именно спектаклем **«Павильон Армиды»** открылся первый балетный сезон дягилевской антрепризы на сцене парижского Théâtre du Châtelet (1909).

Совместная деятельность Фокина и Черепнина (не только как композитора, но и как дирижера²⁴¹) продолжилась в труппе Дягилева (1909–1912, 1914). Поскольку Дягилев предпочитал заниматься поиском, подбором и заказом музыки к спектаклям сам, то Фокин в этот период гораздо чаще работал над хореографическим воплощением уже найденной или уже сочиненной музыки.

Для дягилевской антрепризы Фокин создал семь балетных спектаклей на произведения композиторов-современников²⁴². Фокин работал над балетом **«Нарцисс и Эхо»** («Narcisse et Echo», 1911) на музыку Черепнина, написанную композитором по сценарию **Леона Бакста**. В процессе создания партитуры использовался уже апробированный тип сотрудничества, основанный на совместном обсуждении замыслов, драматических поворотов сюжета, в соответствии с которыми формировалась пластическая и музыкальная канва спектакля. Так, по согласованию с Фокиным, Черепнин и Бакст отказались от идеи показать в финальной сцене превращение Нарцисса в цветок (ремарка «Narcisse se transforme dans une fleur» за шесть тактов до цифры 158 по партитуре). Композитор сократил часть музыки данной сцены²⁴³.

Новый метод тесного сотрудничества хореографа с композитором нашел продолжение и развитие в работе над балетом **«Жар-птица»** («L'Oiseau de Feu», 1910), сочинение музыки для которого Дягилев поручил **Игорю Стравинскому**. Метод их работы заключался в следующем. Фокин показывал Стравинскому мимические сцены и движения, предназначенные для Ивана-царевича, Царевны, Кощея и его свиты. А сидевший за фортепиано Стравинский моментально схватывал идеи и хореографический рисунок Фокина, придумывая для них

²⁴¹ Черепнин дирижировал премьерными показами балетов Фокина в Париже («Les Sylphides», «Клеопатра», «Шехеразада», «Видение розы», «Нарцисс и Эхо», «Подводное царство») и Петербурге («Оживленный гобелен», «Павильон Армиды», «Бабочки», «Исламей», «Вакх»).

²⁴² Примечательно, что за этот же период Фокин не осуществил ни одной постановки авторских балетных партитур на сцене Мариинского театра.

²⁴³ Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 54.

подходящее музыкальное воплощение. В процессе совместной работы Фокин настоял и на некоторых музыкальных решениях: «Он [Стравинский. — Д. Л.] по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы»²⁴⁴. Стравинский, со своей стороны, высказывал предложения по темпам, добился изменения финальной сцены балета (веселые пляски и хороводы заменили апофеозом-коронацией).

По суждению С. В. Наборщиковой, «в “Жар-птице” патронат Фокина ощутим с первого до последнего такта»²⁴⁵. Хореограф вводил молодого композитора в балетный жанр, приобщая к традициям балетной музыки. Вспоминая о своем первом опыте работы с балетмейстером, композитор признавался: «Фокин научил меня многому, и с тех пор я всегда работал с хореографами таким же образом»²⁴⁶.

Спустя годы отношение Стравинского к Фокину изменилось на отрицательное²⁴⁷. В свою очередь, хореограф высоко оценивал опыт совместной работы с композитором, кардинально отличавшейся от системы создания «старого балета»²⁴⁸.

²⁴⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 140.

²⁴⁵ Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. С. 61.

²⁴⁶ Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; Ред. пер. Г. А. Орлова; Послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. С. 139.

²⁴⁷ Упомянул Стравинский и о «надоедливых поучениях» хореографа в том, что музыка не должна служить аккомпанементом к танцу. Позднее Стравинский высказывал предпочтение хореографии Дж. Баланчина (1945) фокинским танцам в «Жар-птице». Стравинский И. Ф. Там же. С. 65. В 1940 году, узнав о готовящейся премьере балета «Жар-птица» в хореографии А. Больма, Фокин написал письмо Стравинскому. Композитор заверил, что эта постановка будет осуществлена на музыку симфонической сюиты «Жар-птица», что, в свою очередь, подразумевает новую хореографию. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / Сост. и подгот. текста В. П. Варунц; ред., доп., коммент. и сопроводит. мат-лы С. И. Савенко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. С. 19.

²⁴⁸ Фокин привел эпизод работы Л. И. Иванова и Р. Дриго над балетом «Волшебная флейта». По просьбе балетмейстера композитор сочинял музыку по шестнадцать тактов для очередной репетиции: «балет ставился не только без всякого представления о целом или хотя бы даже об отдельном номере, но совершенно очевидно, что Л[ев] И[ванович] не прослушивал даже перед постановкой то, что приносил ему композитор». Фокин М. М. Там же. С. 47. Этот пример показателен, поскольку раскрывает негативное отношение Фокина к системе создания балетов,

Если в постановке «Жар-птицы» Фокин получил замечательную возможность сотворчества, то в работе над **«Петрушкой»** («Petrushka», 1911) ситуация была иной: партитура балета была передана балетмейстеру в завершённом виде. Фокин с горечью вспоминал: «Не было сотрудничества в смысле единовременной работы, совместной работы композитора, балетмейстера, художника»²⁴⁹.

Работе Фокина с партитурой балета «Синий бог» («Le Dieu bleu») **Рейнальдо Гана**²⁵⁰ предшествовало личное знакомство хореографа с французским композитором. В 1910 году Дягилев организовал его приезд в Петербург. «Ган, Фокин и Бакст составили план работы над балетом, обсудив последовательность музыкальных и хореографических номеров, длительность каждого из них, стилистику оформления»²⁵¹. Можно предположить, что Фокин и в дальнейшей работе участвовал в обсуждении драматургических аспектов музыки с Ганом.

Продолжить опыт работы, основанной на идеалах партнерства, Фокину удалось в работе с **Морисом Равелем** над балетом «**Дафнис и Хлоя**» («Daphnis et Chloë»). Здесь выдерживался следующий порядок взаимодействия: в предварительном обсуждении с композитором деталей замысла постановки балетмейстер изложил свои пожелания, предоставив Равелю самые благоприятные условия для написания партитуры. Композитор получил полную свободу, не ограниченную никакими традиционными для балетной музыки требованиями²⁵². К работе над хореографией Фокин приступил после получения законченного сочинения композитора (в середине мая 1912 года)²⁵³. Хореограф был пленен

сложившейся в эпоху М. И. Петипа, Л. И. Иванова и их предшественников.

²⁴⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 151.

²⁵⁰ Рейнальдо Ган (1874–1947) — французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик.

²⁵¹ Беспалова Е. Р. «Синий бог» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. №1/2. С. 291.

²⁵² Фокин вспоминал, как обрадовал Равеля уверением в том, что «для нового балета совершенно не нужны: польки-pizzicato, вальсы, галопы, необходимые в старом балете». Фокин М. М. Там же. С. 160.

²⁵³ Известно, что в 1911 году Равель написал три номера («Ноктюрн», «Интерлюдия», «Воинственный танец»), ставшие основой первой оркестровой сюиты «Дафнис и Хлоя». Музыка сюиты была исполнена на концерте в Париже 2 апреля 1911 года. «Фокин был недоволен тем,

звучанием музыки, которую он «полюбил с первого же знакомства»²⁵⁴, ее оркестровым колоритом.

Оценивая результаты такого рода сотрудничества, Фокин отмечал его положительные и отрицательные стороны. «Признаться, я [Фокин. — Д. Л.] побаивался, что <...> здесь будет все построено на оркестровой звучности, на неожиданных комбинациях инструментов; я боялся бедности тематического материала <...> Но, к моей радости, получилось множество очень интересных тем»²⁵⁵. Изучив партитуру, Фокин выделил «необычные», «естественные» ритмы музыки Равеля (размеры 7/4, 5/4), которые не производили впечатления умышленного, неоправданного усложнения музыкального языка, а наоборот, являлись «самым естественным выражением музыкальной мысли не оригинальничающего, а оригинального композитора»²⁵⁶. Позднее Фокин сетовал на невозможность повлиять на композиционные очертания и структуру создаваемой партитуры²⁵⁷.

Фокину довелось сотрудничать с *Рихардом Штраусом*, автором музыки балета «**Легенда об Иосифе**» («La Legende de Joseph», 1914). Хореограф работал с завершенной авторской партитурой. Композитор присутствовал на всех репетициях своего балета (он же дирижировал премьерой спектакля в Париже). На одной из репетиций, где Фокин работал с танцовщиком Л. Ф. Мясиним, Штраус, в попытке дать хореографу совет, вмешался в постановочный процесс²⁵⁸. В отличие

что часть музыки “его” балета была услышана парижской публикой еще до того, как было поставлено все произведение целиком». *Canarina J.* Pierre Monteux, Maître / forew. by Sir N. Marriner. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2003. P. 35–36.

²⁵⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 162.

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Равель написал слишком короткую (по мнению Фокина) сцену нападения воинов и похищения Хлои в финале первой картины.

²⁵⁸ Со слов Мясина, композитор сказал хореографу: «“В этом месте, маэстро Фокин, должен быть прыжок, чтобы сделать ударение на крещендо в музыке”. Затем он [Штраус. — Д. Л.] подпрыгнул и опустился на одно колено. Фокин стоял тихо, наблюдая это невероятное представление, подавляя в себе возмущение, и когда Штраус закончил, он, никак не прокомментировав его замечание, попросил меня танцевать дальше». Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ. М. М. Сингал; Предисл. Е. Я. Суриц; Комментар. Е. Яковлевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 54–55.

от композитора, посчитавшего возможным указывать постановщику, Фокин никогда не позволял себе нетактичного вмешательства в профессиональную область композиторского творчества.

Максимилиан Штейнберг, сочинивший музыку балета «**Метаморфозы**» (Фокиным была поставлена вторая картина под названием «**Мидас**», «Midas», 1914), во время подготовки премьеры в Париже был занят на репетициях других спектаклей. Неосуществимость совместной работы с автором музыки в некоторой степени компенсировалась тесным сотрудничеством с художником *Мстиславом Добужинским*, который помогал балетмейстеру в создании концепции постановки. Они вместе прослушивали музыку, обдумывали план и декоративную часть балета: «Фокин посвящал меня во все созревающие у него планы, с которыми и встречались мои замыслы»²⁵⁹. И. А. Сеница пишет, что на следующий год после премьеры балета композитор подарил хореографу клавиш с надписью: «Многоуважаемому Михаилу Михайловичу Фокину искренно признательный за “Мидаса” М. Штейнберг. 12 / I 1915 Петроград»²⁶⁰.

Таким образом, фокинская «система создания балета»²⁶¹ заключалась в идее сотрудничества равноправных партнеров — композитора, балетмейстера, художника. Фокин явно отдавал предпочтение совместному процессу творчества хореографа и композитора, «когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента музыки. Конечно, для этого нужно взаимное понимание, — утверждал Фокин, — нужно, чтобы один другого разжигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов — постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое»²⁶². Тем не менее, условия создания того или иного спектакля побуждали балетмейстера учитывать конкретные обстоятельства, применять разнообразные приемы и методы работы.

²⁵⁹ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 285.

²⁶⁰ Цит. по: Сеница И. А. Творческий архив М. О. Штейнберга: опыт текстологического исследования: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. СПб., 2020. С. 129.

²⁶¹ Фокин М. М. Против течения. С. 140.

²⁶² Там же.

1.6. Работа с камерно-инструментальной, фортепианной и симфонической музыкой

Подбор музыки, не предназначенной для балетного воплощения (камерно-инструментальная и фортепианная музыка). В начальный период балетмейстерской деятельности Фокин поставил несколько концертных номеров на музыку инструментальных пьес. Таковы постановки на музыку И. Штрауса («Полька-пиччикато», 1905); И. Альбениса («Севильяна», 1906); Ж. Бизе («Испанский танец», 1906); И. Брамса («Чардаш», 1906); П. И. Чайковского («Фантазия на мелодию Чайковского», 1907).

Один из ранних примеров обращения Фокина к небалетной музыке — концертный номер **«Полет бабочек»** — был поставлен на музыку **Фредерика Шопена**. Хореограф сочинил композицию для дуэта учеников Театрального училища (1906). Есть предположение о том, что в основу номера легла музыка шопеновского этюда *Ges-dur* (op. 25, №9)²⁶³, но оно не имеет подтверждения. Вероятно, исполнение этого номера на сцене учебного театра Училища шло под звучание фортепиано.

Для постановки концертного номера **«Лебедь»/«Умиравший лебедь»** (1907)²⁶⁴ Фокин избрал музыку **Камиля Сен-Санса**. Танцевальный образ Лебедя неразрывно связан с первой исполнительницей этого шедевра — балериной Анной Павловой. В цикле «Карнавал животных», написанном композитором в 1886 году для ансамбля из одиннадцати исполнителей, пьеса «Лебедь» (№13) предназначалась для виолончели соло и двух фортепиано. Известно, что Фокин разучивал мелодию пьесы Сен-Санса, играя на мандолине²⁶⁵. По мнению

²⁶³ Сироткина И. Е., Дмитриева И. В. Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой // Вопросы театра. Proscaenium. 2021. №1–2. С. 494.

²⁶⁴ Дата приводится по списку балетов Фокина, составленному Г. Н. Добровольской. Исследователь основывается на афише к премьере «Лебедя» в Мариинском театре. Сам Фокин называл датой создания миниатюры 1905 год, связывая ее с выступлением Анны Павловой в зале Дворянского собрания.

²⁶⁵ По распоряжению Сен-Санса, партитура цикла не была издана при его жизни, а опубликована только после его смерти в 1922 году, и хореограф не мог располагать партитурой всего цикла. Однако пьесу «Лебедь» композитор разрешил исполнять в концертах, и на момент осуществления фокинской постановки она была опубликована. В каталоге произведений Сен-Санса («Камерная музыка», №125) упоминаются переложения пьесы «Лебедь» для различных

балетмейстера, для исполнения этого номера наилучшим является тембровое сочетание виолончели и арфы²⁶⁶.

Сохранилась экспликация Фокина «The Dying Swan»²⁶⁷, которая, помимо разъяснения сценарного замысла и хореографии, содержит нотный текст. Он представляет собой фортепианное переложение пьесы Сен-Санса «Лебедь», выполненное Александром Перо (Alexander Pero). В фортепианном переложении мелодия в партии правой руки дана октавой выше оригинальной версии пьесы. Заметим, что это совпадает с тесситурой скрипки или мандолины. Владея такими нотами, Фокин мог и разучивать пьесу на мандолине, и воспользоваться ими для фиксации балетмейстерского замысла (Ил. 7). Обратим внимание на то, что в нотах хореографом проставлены цифры от 1 до 53. Они обозначают смену позы или движения балерины. Расстановка цифр над долями такта указывает на более редкую или более частую смену позы танцовщицы, что можно расценивать как хореографический ритм высшего порядка. При этом заметна аналогия хореографического ритма в некоторых построениях музыкальной формы (первое и второе предложение периода, первое и второе звено секвенции развивающего раздела), учащение ритма смены движений на восходящих мелодических волнах (с выдерживанием на высокой ноте) и в предыктовом разделе формы, прием гемиолы в заключительных тактах пьесы. Это подтверждает, что метод работы Фокина с музыкальным материалом был основан на тщательном анализе музыкальной формы произведения, понимании драматургии музыкального развития.

музыкальных инструментов, в том числе, для мандолины соло. *Ratner S. T. Camille Saint-Saëns, 1835–1921: a thematic catalogue of his complete works: In 2 Vol. Vol. 1. The Instrumental Works. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 189.*

²⁶⁶ *Фокин М. М. Умиравший лебедь / Вступ. ст., публ. и примеч. Г. Добровольской; под ред. Ю. Слонимского. Л.: Музгиз, 1961. С. 32.*

²⁶⁷ *Fokine M. M. "The dying swan": Choreographic compositions by Michel Fokine / Music by C. Saint-Saëns; Detailed description of the dance by Michel Fokine; Thirty-Six Photographs from Poses by Vera Fokine. New York: J. Fischer & brother, 1925. 14 p.*



Ил. 7. Экспликация М. Фокина. «“The Dying Swan”: Music by C. Saint-Saëns; Detailed description of the dance by Michel Fokine». Пьеса К. Сен-Санса «Лебедь»

Работа с партитурой, созданной на основе фортепианного произведения. В период с 1910 по 1912 год Фокин поставил одноактные балеты на музыку фортепианных циклов **Роберта Шумана** «Карнавал» и «Бабочки», концертной фортепианной пьесы **Карла Вебера** «Приглашение к танцу», а также сочинения **Миля Балакирева** «Исламей». Партитуры фортепианных циклов Шумана «Карнавал» и «Бабочки» были созданы петербургскими оркестровщиками: в случае с «Карнавалом» Фокин имел дело с ранее завершённой партитурой (1902), а оркестровка «Бабочек» создавалась в процессе работы над балетом (1912).

Балет «**Видение розы**» («Le Spectre de la Rose», 1911) поставлен Фокиным на музыку концертного вальса **Карла Вебера** «Приглашение к танцу». Для спектакля была привлечена уже существующая на тот момент оркестровая версия пьесы авторства **Гектора Берлиоза**. Эта оркестровка романтической фортепианной музыки Вебера привлекла Фокина театральностью, блеском и тонкостью тембровых решений.

Фокин поставил одноактный балет, структурно близкий форме *pas de deux*. Опираясь на лучшие традиции русской хореографической школы с ее тщательно разработанной техникой прыжков, пируэтов и различных танцевальных комбинаций, в этом спектакле Фокин воспел мужской танец, где придал новое значение пластике рук и тела: «Техника рук в этом балете совершенно отличная от крепких правильных рук старого балета. Руки живут, говорят, поют, а не исполняют “позиции”»²⁶⁸.

Для спектакля «**Исламей**» на музыку **Милия Балакирева** Фокин использовал партитуру итальянского композитора **Альфредо Казеллы**. Известно, что Балакирев никому не позволял оркестровать свою «восточную фантазию» (композитор даже отверг просьбу К. Сен-Санса и А. Корто), однако оркестровку Казеллы (1907) он оценил по достоинству, будучи, по словам С. Н. Богоявленского, «побежден оригинальностью и мастерством оркестрового воплощения своего шедевра»²⁶⁹. Премьера балета состоялась 10 марта 1912 года (Мариинский театр).

При втором представлении балета в сезоне 1912–1913 годов «Исламей» исполнялся в новой оркестровке **Сергея Ляпунова**²⁷⁰. Появление партитуры, на наш взгляд, объясняется личными амбициями Ляпунова. В. Я. Светлов отметил достоинства новой партитуры, «значительно облегченной от перегрузки и много от этого выигравшей»²⁷¹. Фокин понимал, что одним из недостатков спектакля могут

²⁶⁸ Фокин М. М. Против течения. С. 137.

²⁶⁹ Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки / Авт. вступ. ст. В. Гурков, Р. Лаул. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1986. С. 63.

²⁷⁰ Н. Л. Дунаева уточняет: четыре показа фокинского «Исламея» прошли в инструментровке Казеллы, в последующие годы — в оркестровке С. М. Ляпунова. Дунаева Н. Л. Парижская премьера балета «Исламей» на музыку М. А. Балакирева // Балакиреву посвящается: Сборник статей и материалов. Вып. 3 / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2014. С. 129.

²⁷¹ Светлов В. Я. «Исламей». — «Бабочки» // Театр и искусство. 1912. №44 (28 октября). С. 849. Фокин вспоминал, что «Ляпунов сперва запротестовал против такой “профанации”, но потом даже сам оркестровал для балета эту фортепьянную вещь». Фокин М. М. Там же. С. 390. Поскольку «Исламей» был хорошо принят публикой и включен в репертуар Императорского театра, Ляпунову, скорее всего, удалось добиться разрешения руководства заменить партитуру Казеллы в балете на свою работу. Б. В. Асафьев считал, что «Исламей» «в инструментровке Ляпунова, друга и знатока балакиревского творчества, оказался в балетной ярчайшей интерпретации Фокина торжеством русской хореографии». Асафьев Б. В. О чужих странах и людях // Избранные труды. Т. 4 / Ред. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Васиной-

посчитать его продолжительность: «он [балет. — Д. Л.] слишком короток (музыка всего на 7 минут), и потому впечатления в нем несколько нагромождены одно на другое. Говорили, что надо его несколько раз просмотреть, чтобы уловить все, что в нем происходит»²⁷². В. Я. Светлов так прокомментировал это: «Зритель не успевает освоиться с сценическими образами, как уже наступает развязка и занавес скрывает из глаз всю эту фантасмагорию. Но развить сюжет в данном случае — не во власти балетмейстера, ибо он подчинен краткости партитуры»²⁷³. Эти слова являются свидетельством того, что Фокин внимательно относился к авторскому музыкальному тексту.

Сотрудничество с автором оркестрового переложения. В 1907 году Фокин взялся за музыку симфонической сюиты **Александра Глазунова «Шопениана»** (ор. 46, 1893), предназначенную композитором для концертного исполнения. Хореограф добавил к четырехчастной сюите дополнительный номер, выбрав знаменитый шопеновский Вальс *cis-moll* (ор. 64, №2). По просьбе Фокина Глазунов оркестровал эту музыку.

Работая над второй редакцией балета «Шопениана» (1908), Фокин обратился к **Морицу Келлеру**²⁷⁴ для оркестровки выбранных хореографом фортепианных пьес **Фредерика Шопена**.

Для балета-пантомимы «**Обманутый посетитель**», предназначенного для бала художников «*Val poudré*» (11 марта 1908), Фокин, **Бенуа** и **Келлер** в ходе совместных встреч выбрали несколько сонатин **Муцио Клементи** и составили композицию²⁷⁵. Бенуа выступил автором сюжета и декорации. Келлер выполнил, по словам художника, «незатейливую оркестровку»: «С поставленной задачей добропорядочный и музыкально вполне грамотный музыкус справился вполне, и

Гроссман и Т. Н. Ливановой. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 138.

²⁷² Фокин М. М. Против течения. С. 391.

²⁷³ Светлов В. Я. «Исламей». — «Бабочки» // Театр и искусство. 1912. №44 (28 октября). С. 849.

²⁷⁴ Мориц Францевич Келлер (1855—?) — капельмейстер Михайловского и Александринского театров.

²⁷⁵ Фокин М. М. Там же. С. 109.

получилась партитура довольно пикантная и изящная»²⁷⁶. Спектакль оказался невероятно комичным и развеселил публику. «Звучали милые наивные сонатины Клементи, — написал рецензент Н. Шебуев, — оркестрованные так просто, безыскусственно Морицем Келлером»²⁷⁷.

В работе над балетом «**Времена года**» Фокин сотрудничал с двумя музыкантами: *Андреем-Карлом Кадлецем* и *Альбертом Клейнике*²⁷⁸. По просьбе хореографа они выполнили оркестровку семи пьес²⁷⁹ из одноименного фортепианного цикла *Петра Чайковского*. Отобрав пьесы, Фокин создал свою музыкально-хореографическую композицию для выпускного спектакля (1909).

В 1937 году у Фокина возник замысел создания балетной версии оперы *Николая Римского-Корсакова* «**Золотой петушок**» («Le Coq d'Or»). Хореографическое прочтение этого вокального произведения обусловило необходимость пересмотра партитуры. Нужно было внести изменения в оркестровку, добавив солирующие голоса оркестра, заменяющие вокальные партии. Фокинский замысел предполагал также и сокращение партитуры.

Обладая на тот момент разносторонними музыкальными компетенциями и опытом, Фокин взял на себя смелость принятия решений, связанных с редактурой авторского текста. Выполнение поставленных задач было поручено венгерскому дирижеру и композитору *Анталу Дорати*²⁸⁰. Однако, не будучи удовлетворен качеством выполненной работы, Фокин обратился к *Николаю Черепнину* со своим

²⁷⁶ Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 книгах: В 2 томах. Т. 2: Книги четвертая, пятая / Изд. подг. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин и др. М.: Наука, 1980. С. 476–477.

²⁷⁷ Шебуев Н. Рецензии // Обозрение театров. 1908. №359 (14 марта). С. 3.

²⁷⁸ Альберт Карлович Клейнике (1854–?) — артист оркестра Московских Императорских театров, контрабасист.

²⁷⁹ Количество пьес приводит В. М. Красовская, указывая названия лишь трех из них. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Изд. 2-е., испр. СПб.: Издательство Лань; Издательство Планета музыки, 2009. С. 210. Корреспондент Д. Л. пишет о шести пьесах фортепианного цикла Чайковского в балете Фокина «Времена года», перечисляя только названия месяцев: Февраль («Масленица»), Март («Песнь жаворонка»), Апрель («Подснежник»), Май («Белые ночи»), Октябрь («Осенняя песнь») и Декабрь («Святки»). Д. Л. М. М. Фокин (Материалы к биографии) // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. №35 (1 мая). С. 6.

²⁸⁰ Антал Дорати (1906–1988) – капельмейстер труппы Р. Блюма «Русские балеты Монте-Карло».

планом партитурных изменений. «Н[иколай] Н[иколаевич] просмотрел мой проект, — вспоминал хореограф, — одобрил большинство купюр, другие изменил и, между прочим, нашел купюру в 72 такта, указанную самим композитором [Римским-Корсаковым. — *Д. Л.*]²⁸¹. Совместному обсуждению подвергались не только варианты сокращений, но и тембровое решение: «Он [Черепнин. — *Д. Л.*] пометил, какими инструментами следует заменить голоса певцов и хора, и благословил меня на работу»²⁸².

Работа с партитурой произведений симфонических жанров. Осуществляя спектакли на симфоническую музыку, Фокин редко получал возможность контактировать с композитором. Исключение составляет партнерство Фокина с А. К. Глазуновым (балеты «Шопениана» и «Стенька Разин»), А. А. Спендиаровым (балет «Семь дочерей горного короля») и, позднее, с С. В. Рахманиновым (балет «Паганини»).

«**Шехеразада**» («Scheherazade», 1910) — один из самых известных примеров обращения Фокина к небалетной музыке. Разработка идеи создания балета на музыку одноименной симфонической сюиты **Николая Римского-Корсакова** связана с именами Бенуа, Бакста, Фокина и Дягилева²⁸³. По свидетельству С. Л. Григорьева, Дягилев придерживался мнения о необходимости купировать третью часть сюиты, которая, по его словам, «для танца не подходит и вообще не очень интересна»²⁸⁴. После исполнения клавира «Шехеразады» (в четыре руки Дягилевым и В. Ф. Нувелем) присутствующие на собрании Григорьев, Бенуа, Бакст (т.е. все, кроме Фокина) согласились изъять музыку третьей части из структуры

²⁸¹ Фокин М. М. Против течения. С. 180.

²⁸² Там же.

²⁸³ Проблеме взаимосвязи музыки и сюжета в балете Фокина «Шехеразада» посвящены статьи Г. Н. Добровольской и Д. В. Любимова: *Добровольская Г. Н.* Программа музыки и сюжет балета («Шехеразада» М. Фокина) // Россия–Европа. Контакты музыкальных культур = Russia–Europe. Contacts between musical cultures, Russia–Europe. Contacts between musical cultures: Сб. науч. труд. / Отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. СПб.: РИИИ, 1994. С. 275–291; *Любимов Д. В.* «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова на балетной сцене: анализ формы и драматургических особенностей либретто // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference: Abstracts / Ред.-сост. К. В. Зенкин и др. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 662–664.

²⁸⁴ Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 36.

будущего балета. Впрочем, пропуск третьей части во многом был оправдан и тем, что роль Зобеиды исполняла не балерина, а драматическая актриса Ида Рубинштейн. Фокина огорчило то, что «без всякой причины, во вред музыке и балету была выкинута эта прекрасная часть, названная в партитуре “Царевич и царевна”»²⁸⁵. Позже, в 1914 году, хореограф вернул музыку третьей части в структуру балета, осуществив постановку сцены Зобеиды и Золотого раба. Вследствие этого несколько изменилась концепция спектакля.

Работая с партитурой сюиты, Фокин счел возможным перенести музыку вступительного раздела четвертой части (*Allegro molto*, *Recit. Cadenza* и *Allegro molto e frenetico*), включающую наиболее значимые лейтмотивы Шахриара и Шехеразады, в начало третьей части. Сольные проведения лейтмотива Шехеразады в начальных тактах и коде финала образовали смысловую арку заключительного эпизода балета. Контрастные части сюиты композитора с рельефными музыкальными темами помогли Фокину выстроить одноактный балет сквозного сюжетного развития.

Балет «**Тамара**» («*Thamar*», 1912) был поставлен Фокиным на музыку одноименной симфонической поэмы **Милия Балакирева** для дягилевской антрепризы. Сюжет спектакля хореограф организовал в соответствии с музыкой Балакирева (1882), вдохновленной, в свою очередь, одним из романтических стихотворений М. Ю. Лермонтова (1841). В. Я. Светлов, знакомя русских читателей с парижской премьерой, писал, что «Тамара» в постановке Фокина — «удачнейшее его произведение, тонко продуманное, навеянное симфонической поэмой Балакирева и отвечающее духу его музыки. Именно в этом отношении она удачнее “Шехерезады”, которую обвиняли в полном несоответствии “сюжета” хореографии с “сюжетом” музыки. Здесь оба сюжета вполне соответствуют, и это обстоятельство уже большой плюс новой вещи»²⁸⁶.

²⁸⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 196.

²⁸⁶ Светлов В. Я. Тамара [Письма о балете. Письмо седьмое. О последних постановках М. Фокина] // Театр и искусство. 1912. №46 (11 ноября). С. 896.

В 1912 году для труппы Анны Павловой Фокин поставил два балета: **«Семь дочерей горного короля»**²⁸⁷ на музыку А. А. Спендиарова и **«Прелюды»** на музыку Ф. Листа (премьеры обеих спектаклей прошли в Берлине).

Симфоническую картину *Александра Спендиарова «Три пальмы»*, написанную в 1905 году, Фокин мог услышать на концерте «Русского музыкального общества». Петербургской премьерой произведения дирижировал автор (1906, зал Дворянского собрания)²⁸⁸. О том, что музыка была известна Фокину и заинтересовала его как хореографа, говорит тот факт, что, в ответ на просьбу Павловой поставить балеты для ее труппы, Фокин сразу предложил ей произведение Спендиарова. Вступив в переписку с композитором, Фокин обсуждал с ним как сценарий балета (созданный им вместе с художником Б. И. Анисфельдом в соответствии с идеей стихотворения Лермонтова «Три пальмы» и музыкальной партитурой), так и детали будущей постановки²⁸⁹. Хореограф предложил Спендиарову дописать вступление к симфонической картине, на что композитор поначалу возражал. Но в конечном итоге Фокин убедил автора музыки, и вступление было написано.

Важно отметить, что, работая над хореографическим воплощением спектакля, Фокин опирался на тембровое решение основных тем произведения. Так, «журчащая» мелодия соло флейты (тема ручья) связалась с образом младшей царевны (партия Анны Павловой), а неторопливая мелодия струнных (тема пальм) — с образами ее старших сестер.

С симфоническим творчеством *Ференца Листа* Фокин, скорее всего, был знаком благодаря посещению концертов филармонического общества в Петербурге. **«Прелюды»** («Les Preludes») на музыку симфонической поэмы Листа — пример бессюжетного балета. Фокин оценивал эту свою работу как «первый

²⁸⁷ В литературе встречаются варианты названия этого балета: «Семь дочерей короля джиннов» и «Семь дочерей короля духов».

²⁸⁸ Об этом сообщает дочь композитора — Марина Александровна Спендиарова (1903–1982). *Спендиарова М. А.* Спендиаров. М.: Мол. гвардия, 1964. С. 86.

²⁸⁹ Анализ балета Фокина посвящена статья Н. Саргсян: *Саргсян Н.* Балет Михаил Фокина «Семь дочерей короля джиннов» на музыку Александра Спендиарова // Музыкальная академия. 2016. №2 (754). С. 82–87.

опыт балета, где место реального сюжета заняли отвлеченные идеи, символизированные в пластических образах»²⁹⁰. Балет высоко оценили Р. Штраус и А. Никиш, присутствовавшие на премьере (январь 1913 года, Берлин). Затем балет был показан в Лондоне²⁹¹. Сама Павлова, исполнительница главных ролей, находилась под впечатлением зарубежных показов фокинских балетов. В интервью корреспонденту А. Потёмкину балерина выразила горячее желание, чтобы балеты «Семь дочерей горного короля»²⁹² и «Прелюды» были поставлены на сцене Мариинского театра²⁹³.

«Прелюды» были поставлены в Петербурге (март 1913 года). Спектакль выдержал пять представлений²⁹⁴ и получил противоречивые отклики в прессе. Так, В. Я. Светлов отметил в ряду достоинств спектакля органичность слияния пластического и музыкального начал²⁹⁵. В свою очередь, А. Л. Волинский, отрицая саму возможность постановки балета на симфоническую музыку, утверждал, что «Прелюды» Листа — «это антибалетная музыка»²⁹⁶, непригодная для балетной сцены. История рассудила, что неправ был Волинский²⁹⁷. Балет Фокина

²⁹⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 390.

²⁹¹ Виктор Дандре в неопубликованном ранее письме Фокину от 24 апреля 1913 года о лондонском показе балета «Прелюды» писал: «Дорогой Михаил Михайлович! Посылаю Вам афишу первого представления “Прелюдов”. Думаю, что Вам будет интересно взглянуть на нее. Как мы Вам телеграфировали, успех был большой, вся печать отзывается хорошо, некоторые газеты исходят, что эта вещь слишком поэтична или отвлеченна для английской публики, другие обсуждают, насколько задача балетмейстера осуществилась, но все говорят о высокой художественности замысла и его исполнения». *Дандре Виктор Эммануилович*. Письмо к Фокину Михаилу Михайловичу. (По поводу постановки балета «Прелюды» в Лондоне.) Лондон, 24 апреля 1913 г. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р12/52. Л. 1.

²⁹² Спектакль «Семь дочерей горного короля» не был принят к постановке в России.

²⁹³ Потёмкин А. У рампы. У А. П. Павловой // Биржевые ведомости. 1913. №13339 (10(23) января). С. 5.

²⁹⁴ Вязовкина В. А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.01. М., 2014. С. 45.

²⁹⁵ Светлов В. Я. Прелюдии [Симфоническая поэма Ф. Листа в постановке М. Фокина] // Театр и искусство. 1913. №14 (7 апреля). С. 318.

²⁹⁶ Волинский А. У Рампы. Новая постановка М. М. Фокина // Биржевые ведомости. 1913. №13476 (1 апреля). С. 6.

²⁹⁷ Выпады Волинского можно расценивать как проявление «музыкальной ксенофобии» в отношении Фокина. Хореограф неоднократно получал в свой адрес колкие замечания по поводу возникавшего музыкально-слухового и визуального конфликта, неправомерного использования

«Прелюды» оказал сильное влияние на развитие пластической мысли и балетного жанра сначала в России (Ф. В. Лопухов), а чуть позже — за рубежом (Дж. Баланчин, Л. Ф. Мясин). О значении фокинских «Прелюдов» Лопухов писал: «Для меня это произведение Фокина по-особому дорого. “Прелюды” натолкнули меня на мысль о танцевальной интерпретации симфонии и стали прообразом моей “Танцсимфонии”»²⁹⁸.

В 1915 году Фокин вновь обратился к лермонтовской теме в хореографической картине *«Сон»*²⁹⁹. Музыкальным источником постановки стал знаменитый «Вальс-фантазия» *Михаила Глинки* в авторской оркестровке³⁰⁰.

В том же году Фокиным были созданы два балета — *«Франческа да Римини»* и *«Эрос»* — на музыку *Петра Чайковского*. Тщательно изучив фантазию «Франческа да Римини», хореограф обратился к брату композитора Модесту Ильичу за разрешением на использование музыки. Свидетельством глубокого понимания образного строя, композиции и драматургии произведения, уважительного отношения к композиторскому тексту служат строки письма Фокина к М. И. Чайковскому (от 17 ноября 1915 года): «Помня Ваше отношение к моим работам, <...> я был уверен, что Вы не заподозрите меня во сколько-нибудь невнимательном отношении к задачам композитора <...> Во “Франческе да Римини” я стараюсь выполнить программу композитора, ни в чем от нее не отступая, и в разработке действия исходя из партитуры»³⁰¹.

Для постановки одноактного балета *«Эрос»* Фокин остановился на музыке «Серенады для струнного оркестра» Чайковского. «Не имея программы композитора, я сочинил ее сам, исходя из музыкального содержания пьесы. Насколько “Франческа” не будет похожа на балет, настолько инсценировка

небалетной фортепианной и симфонической музыки в своих балетных постановках.

²⁹⁸ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. М.: Искусство, 1966. С. 178.

²⁹⁹ Стихотворение «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») написано Лермонтовым в 1841 году.

³⁰⁰ Фортепианная пьеса «Вальс-фантазия» была оркестрована Глинкой в 1856 году.

³⁰¹ Фокин М. М. Против течения. С. 376–377.

“Серенады” будет в духе балета доброго старого времени»³⁰². Для сценического воплощения хореограф отобрал первые три части «Серенады» («Пьеса в форме сонатины», «Вальс», «Элегия»), но отказался от музыки «Финала». Можно предположить, что музыка четвертой части, основанная на русской народной плясовой песне «Под яблонью зеленою», не вписывалась в романтическую концепцию спектакля.

Партитура симфонической поэмы *Александра Глазунова «Стенька Разин»* послужила основой для одноактного балета (1915). Композитор отнесся благосклонно к желанию Фокина поставить балет на эту музыку. По сценарию хореографа требовалось включение казачьего танца в середине представления. Глазунов сочинил и оркестровал музыку требуемого танца специально для балета Фокина. Он же дирижировал премьерой спектакля. «Вот как относятся сами композиторы к исполнению их музыки в балете»³⁰³, — с восторгом отзывался Фокин. Главную партию в этом балете исполнил не танцовщик, а оперный певец П. З. Андреев (бас-баритон)³⁰⁴. Отметим, что Фокин неоднократно прибегал к сотрудничеству с оперными исполнителями при постановке балетов³⁰⁵.

«*Арагонская хота*» (1916) — балет, поставленный Фокиным на испанскую увертюру *Михаила Глинки*³⁰⁶. Музыка настолько захватила хореографа, что он беспрерывно думал о ней³⁰⁷. В. М. Красовская причислила «Арагонскую хоту»

³⁰² Фокин М. М. Против течения. С. 377.

³⁰³ Там же. С. 393.

³⁰⁴ Полагаем, что это связано с мощной фигурой Андреева, его манерой держаться на сцене, которые, по замыслу Фокина, гораздо больше способствовали созданию образа донского казака, предводителя крестьянского восстания, чем телосложение артиста балета. Находим подтверждение в словах Лопухова: «Андреев показал Разина с большой убедительностью. Жест и движения без словесной опоры куда как трудны. Андрееву, как он сам мне [Лопухову. — Д. Л.] говорил, на первых порах было очень трудно убедительно дать их, не прибегая к вокалу. После этого спектакля Андреев стал ценить работу артистов балета». Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. С. 176.

³⁰⁵ Подобный метод был применен Фокиным в постановке балета «Легенда об Иосифе» в Париже (1914), где главную роль жены Потифара исполнила оперная певица М. Н. Кузнецова-Бенуа (сопрано).

³⁰⁶ Эта постановка была осуществлена для бенефиса артистов оркестра Мариинского театра.

³⁰⁷ Дирижер Н. А. Малько, под чьим управлением состоялась премьера «Арагонской хоты», приводит рассказ жены Фокина: «На днях, ночью, М. М. разбудил меня — как ты

Фокина к образцам «редчайшей музыкальности»: «Танец хоты – а в ней все было танец – рождала музыка. Питаясь соками музыки, танец соревновался с нею, чтобы, подтвердив ее могущество, тоже расцвести»³⁰⁸.

Симфоническое скерцо «Ученик Чародея» *Поля Дюка* — программное произведение для оркестра (1897³⁰⁹), которое также привлекло внимание балетмейстера и вдохновило его³¹⁰. Сочинение Дюка прозвучало в России на концерте «Русского музыкального общества» в 1904 году.

В архиве Фокина сохранились рукописные материалы³¹¹ балета «Ученик Чародея» (1916), подтверждающие тот факт, что Фокин работал с партитурой в руках (балетмейстерская разработка расписана с указанием цифр по партитуре). В этой постановке Фокин продемонстрировал способность создать хореографическую форму аналогичную форме музыкальной. Лопухов, описывая комический эпизод мальчика-Чародея с метлой, огнем и водой, особо отмечал, что Фокин «во второй раз применил форму танцевальной фуги»³¹² (в музыке Дюка встречается полифонический прием фугато на главной теме скерцо — по партитуре цифра 43).

думаешь, Веруша, насчет этого места? — И мы оба сели на постелях и начали руками репетировать, по-настоящему работать, и так — добрый час, а может быть, и больше». *Малько Н. А.* Воспоминания, статьи, письма. С. 77.

³⁰⁸ *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. С. 573.

³⁰⁹ В этом же году в Париже состоялось премьерное исполнение музыки под управлением автора и издание партитуры сочинения.

³¹⁰ Не исключено, что Фокин знал Дюка лично. В 1911 году хореографу предстояло поставить балет «Пери» («La Peri», «хореографическая поэма»), написанный композитором по заказу Дягилева. Однако премьера спектакля в дягилевской труппе не состоялась. *Dictionnaire de la Danse: monographie imprimée / Sous la dir. de Philippe Le Moal.* Paris: Larousse-Bordas, 1999. XV. P. 459.

³¹¹ *Фокин Михаил Михайлович.* «Ученик Чародея» — материалы к балету (либретто; балетмейстерская разработка; рисунки к балету (персонаж «Метла», предметы декораций и бутафории); список артистов балетной труппы Мариинского театра (сезон 1916–1917 гг.) — печатный, с пометами М. М. Фокина; вырезка из газеты с анонсом спектакля. [1916 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/51. Л. 1–9.

³¹² Первым примером танцевальной фуги Лопухов, по всей видимости, считает «Арагонскую хоту», которую Фокин поставил как «развитие единой темы с разработкой танцевальных движений в формах фуги, канона и вариационных кусков, сплетавшихся между собой в финале». *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. С. 178.

Балет «**Паганини**» (1939) создавался Фокиным при непосредственном участии автора музыки — **Сергея Рахманинова**. Композитор поддержал фокинский замысел хореографического воплощения «Рапсодии на тему Паганини». В процессе совместных обсуждений были разработаны сюжет и сценарный план балета. Фокин вспоминал, что для постановки второго и шестого (финального) эпизодов балета понадобилось расширить музыкальный текст³¹³. Вместо сочинения новой музыки композитор предложил использовать повтор отдельных вариаций и детально указал, каких именно³¹⁴. Через год после премьеры Рахманинов подарил Фокину партитуру «Рапсодии на тему Паганини» с дарственной надписью: «Дорогому Михаилу Михайловичу. Музыка к его балету “Паганини”. С. Рахманинов. 23 ноября 1940»³¹⁵.

1.7. Работа над постановкой танцев в драматических спектаклях и танцевальных сюит в операх

Сотрудничество с театральными деятелями. В начале балетмейстерской карьеры Фокин ставил танцы в драматических и оперных спектаклях в Петербурге (Мариинский театр)³¹⁶ и за рубежом (антреприза Дягилева, труппа Иды Рубинштейн). В этих танцевальных фрагментах воплотились идеи балетной реформы Фокина: синтез интонации и пластики на основе музыкального симфонизма, историческая (условно-театральная) достоверность в сюжете, музыке, танце, сценографии и костюмах.

Первым опытом работы с театральным режиссером правомерно считать сотрудничество Михаила Фокина с **Александром Саниным**³¹⁷. После премьеры

³¹³ Фокин М. М. Против течения. С. 406.

³¹⁴ Подробнее об этом написано в диссертации Е. О. Цветковой: *Цветкова Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста*. С. 162–164.

³¹⁵ *Rapsodie sur un thème de Paganini, op. 43, for piano solo and orchestra Rachmaninoff, Sergei*. URL: <https://juilliardmanuscriptcollection.org/?s=Fokine> (дата обращения: 04.02.2025).

³¹⁶ Фокин был назначен на должность балетмейстера Мариинского театра в 1910 году.

³¹⁷ Александр Акимович Санин (1869–1956) — русский актер, театральный режиссер, педагог. В 1902–1907 годах — режиссер Александринского театра в Петербурге. В антрепризе Дягилева ставил оперы, в том числе, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1908, Париж, Grand Opera).

первого фокинского балета «Ацис и Галатей» Санин изъявил желание пригласить молодого балетмейстера для постановки танцев скоморохов в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», посчитав, что только Фокин «по своей индивидуальности, по манере творчества, по всем склонностям своего ищущего дарования»³¹⁸ сможет воплотить замысел режиссера. Фокин не только придумал план будущей постановки, но и предложил идею музыкального оформления³¹⁹. Хореограф пригласил музыкантов из «Великорусских оркестров» П. О. Савельева и В. В. Андреева и начал разучивать танцы. В силу сложившихся обстоятельств (запрета театральных чиновников) эта работа не была доведена до премьеры.

В 1907 и 1909 годах Фокин сотрудничал с режиссером **Николаем Евреиновым**. Для его антрепризы «Старинный театр» хореограф поставил танцы в пастурели XIII века Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион» (1907) и «Ночные пляски» (9 марта 1909). В обоих случаях Фокин работал с готовыми музыкальными текстами И. А. Саца³²⁰ и В. А. Сенилова³²¹.

Началом сотрудничества Фокина с драматической актрисой **Идой Рубинштейн** явилась совместная работа над постановкой пьесы О. Уайльда «Саломея» (режиссура **В. Э. Мейерхольда**, декорации и костюмы **Л. С. Бакста**, хореография Фокина). По просьбе Рубинштейн и Фокина в 1908 году **Александр Глазунов** сочинил музыкальное произведение под названием «Вступление и Пляска Саломеи из музыки к драме О. Уайльда “Саломея”» (ор. 90). Хореограф с энтузиазмом взялся за эту работу: «Недавно Глазунов написал музыку для танца Саломеи. Я его теперь ставлю и прихожу от музыки с каждым днем все в больший восторг»³²². Поскольку цензура запретила ставить спектакль, был показан только хореографический номер «**Пляска семи покрывал**» на концерте в

³¹⁸ Фокин М. М. Против течения. С. 428.

³¹⁹ Там же. С. 90.

³²⁰ Илья Александрович Сац (1875–1912) — русский композитор, автор театральной музыки, виолончелист, дирижер. Создатель переложений и аранжировок музыки к спектаклям труппы «Старинный театр». Он занимался изучением редких нотных источников, и, главное, обработкой музыки, найденной им в различных библиотеках Петербурга и Москвы.

³²¹ Владимир Алексеевич Сенилов (1875–1918) — русский композитор, ученик Римского-Корсакова.

³²² Там же. С. 372.

зале Петербургской консерватории (1908). Оркестром дирижировал Глазунов. Сотрудничество с Рубинштейн впоследствии было продолжено³²³.

Для премьеры балета «Египетские ночи» (музыка Аренского, Мариинский театр, 1908) на роль Клеопатры Фокин утвердил *Елизавету Тиме*³²⁴, считая, что именно драматической актрисе подвластно исполнить партию царицы Египта, «в которой много страсти, разных нюансов любовного чувства и совершенно нет танцев»³²⁵.

Работа с авторской оперной партитурой. Первым опытом работы Фокина с оперной партитурой явилась постановка «Половецких плясок с хором» из *оперы Александра Бородина «Князь Игорь»*. Фокин осуществил ее в 1909 году для первого сезона труппы Дягилева «Русский балет» в Париже, где исполнялся только второй акт оперы Бородина³²⁶.

«Половецкие пляски» задуманы композитором, по меткому выражению Б. В. Асафьева, как «симфония-поэма в танце»³²⁷. Несколько групп участников

³²³ Ида Рубинштейн хотела привлечь Фокина к постановке номера «Танец амазонки» на музыку одноименного оркестрового произведения Лядова (ор. 65), которую композитор написал по заказу актрисы в 1910 году и посвятил ей: «А М-me Ida Rubinstein». Об этом намерении Рубинштейн сообщила в одном из писем Лядову: *Зайцева Т. А.* Из архива Петербургской музыкальной семьи Лядовых (по материалам коллекции А. Е. Помазанского) // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. ст. и тез. / Мин-во культуры России, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова / Сост. и науч. ред. Гусейнова З. М. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2003. С. 126. Была ли осуществлена эта постановка? Думаем, что нет. Причиной могла быть занятость Фокина другими спектаклями. Впервые музыка «Танца амазонки» Лядова была исполнена 27 ноября 1910 года в Петербурге (зал Дворянского собрания, дирижер — А. Зилоти). В этом же году партитура была опубликована издательством Юргенсона. В период с 1911 по 1913 годы Фокин сотрудничал с Рубинштейн в Париже: поставил танцы в мистерии К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» и в комедии «Пизанелла» с музыкой И. Пармы (в обоих спектаклях хореограф поставил по два танца). В ходе постановки спектакля «Пизанелла» Рубинштейн вела переписку с Фокиным. Сохранилось одно письмо, с которым можно ознакомиться: *Максимов В. И.* Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм: учебно-методическое пособие. Изд. 3-е, стер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2024. С. 223–224.

³²⁴ Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968) — актриса Александринского театра и театра драмы им. А. С. Пушкина, педагог.

³²⁵ *Фокин М. М.* Против течения. С. 112.

³²⁶ Впоследствии «Половецкие пляски» стали самостоятельным одноактным балетом, а также включались в спектакли дягилевской труппы («Пир» и «Ориенталии»). Осенью 1909 года «Половецкие пляски с хором» в хореографии Фокина вошли в постановку оперы «Князь Игорь» на сцене Мариинского театра.

³²⁷ *Асафьев Б. В.* О чужих странах и людях // Избранные труды. Т. 4. С. 137.

(невольницы, половцы-воины, мальчики) выступают то поочередно, то объединяются в общем танце. Пляска сопровождается пением женского, мужского и смешанного хора (некоторые разделы даются в инструментальном звучании). Оркестровка «Половецких плясок», выполненная Римским-Корсаковым, драматургически выстроена на образных контрастах и мощных нарастаниях.

Подобно Бородину, проделавшему огромную исследовательскую работу с литературными и музыкальными источниками при создании оперы «Князь Игорь», Фокин погрузился в поиск материалов о культуре половцев. Отсутствие достоверной информации об особенностях половецких танцев заставило Фокина сомневаться, имеет ли он право браться за эту постановку. Фокина поддержали С. П. Дягилев (инициатор постановки) и Н. К. Рерих (автор декорации и костюмов). Хореограф твердо решил довериться музыке: «Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напившись историческими, этнографическими, музейными и книжными материалами. На этот раз я пришел с нотами Бородина под мышкой, и это [было] все мое оружие»³²⁸.

Фокин глубоко изучил музыкальный материал оперы. Полностью сохранив целостную структуру музыкальной композиции Бородина, Фокин организовал сценическое действие в соответствии с разделами музыкальной формы (выходы танцевальных групп). Он дополнил состав участников половчанками, а массовый танец — сольными партиями (половецкий воин, чага-невольница, половчанка)³²⁹. В хореографической композиции Фокина отразились не только контрастные чередования музыкальных тем Бородина, но и их полифонические соединения³³⁰ в партитуре композитора. В. М. Богданов-Березовский считал «Половецкие пляски» Фокина классическим примером «органической согласованности в

³²⁸ Фокин М. М. Против течения. С. 129.

³²⁹ Сравнительный анализ «Половецких плясок» в хореографии Фокина и К. Я. Голейзовского проделан Т. Асмолковой: Асмолкова Т. «Половецкие пляски». Постановки Фокина и Голейзовского // Балет Ad libitum. СПб.: союз молодых балетоведов, 2007. №4. С. 46–52.

³³⁰ В. Я. Светлов обозначил это явление как «хореографизация контрапункта». Светлов В. Я. Современный балет. Изд. 4-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 201.

композиционных приемах музыки и пластики»³³¹. Высоко оценивая работу балетмейстера, музыковед утверждал: «Их полиритмия и политемность как горизонтальная (в чередовании во времени), так и вертикальная (одновременно экспонируемая) в музыке и в хореографии образно совершенно тождественны. Больше того: динамический план того и другого, линии нарастания движений и музыкального темпа, хореографических акцентировок и *sforzati* в оркестре, общность кульминаций — все и логически, и эмоционально, и характеристически полностью совпадает. Это и есть симфоничность танца, достигнутая в подлинном синтезе музыкальных и пластических образов»³³².

Уникальным примером работы Фокина в оперном жанре является «**Орфей и Эвридика**» *Кристофа Виллибальда Глюка* (1911). Постановка была знаменательна тем, что объединила трех реформаторов XX столетия: режиссера В. Э. Мейерхольда³³³, художника А. Я. Головина³³⁴ и хореографа Фокина³³⁵.

После изучения вариантов партитуры оперы Глюка было принято общее решение остановиться на второй, парижской, редакции (1774). Если до этого Фокин ставил отдельные танцевальные сцены в оперных спектаклях, то здесь он осуществил постановку всей оперы. Хореограф вспоминал, что «с самого начала думал о балете в этой опере как об одном целом со всеми другими участвующими. <...> Конечно, никто бы из публики не мог понять, где начинается балет, где

³³¹ Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1962. С. 63.

³³² Там же.

³³³ Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) — радикальный режиссер первой половины XX века, апологет условного театра. Отметим, что сотрудничество Мейерхольда и Фокина не ограничилось постановкой «Орфея и Эвридики» на сцене Мариинского театра. Еще в 1910 году Мейерхольд участвовал в фокинском балете «Карнавал». В 1913 году Мейерхольд и Фокин работали над постановкой комедии «Пизанелла» Г. д'Аннунцио для труппы И. Рубинштейн в Париже. В 1916 году Мейерхольд выступил режиссером фокинского балета «Арагонская хота».

³³⁴ Александр Яковлевич Головин (1863–1930) — русский художник, сценограф, реформатор театрально-декорационного искусства. Головин отвечал за сценическое оформление двух балетов Фокина «Жар-птица» (1910) и «Арагонская хота» (1916), а также двух опер «Орфей и Эвридика» (1911) и «Руслан и Людмила» (1917).

³³⁵ Подобно тому, как Глюк изложил суть своей реформы в предисловии оперы «Альцеста» (1769), Фокин раскрыл постулаты собственной реформы в предисловии сценария балета «Дафнис и Хлоя» (1904).

кончается хор»³³⁶. Участникам действия (певцам, танцовщикам, хору, мимансу, статистам, учащимся Театрального училища — всего было задействовано около двухсот артистов) Фокин придумал и поставил пластический рисунок движений, поз, жестов³³⁷.

В опере *«Руслан и Людмила» Михаила Глинки* (1917) Фокин создал хореографию танцев волшебных дев в царстве Наины, «Восточных танцев», а также срежиссировал «Марш Черномора». Сохранившаяся рукопись балетмейстерской разработки Фокина «Марш Черномора»³³⁸ наглядно показывает продуманную до мельчайших деталей систему фиксации элементов сценического действия, основанную на подробном анализе партитуры композитора³³⁹.

В начале каждого фрагмента экспликации Фокин аккуратно тушью выписывает ноты. Он сохраняет целостную структуру музыкального текста, не сокращая предписанные композитором многочисленные повторы музыки. Именно повторность всех элементов в их последовательности позволяет Фокину выписать нотный материал только один раз. В этом наблюдается рациональный подход, основанный на внимательном анализе музыкальной формы. Сохранение структуры нотного текста (отсутствие купюр и вставок постороннего материала) говорит об уважительном отношении Фокина к композиторскому замыслу. Благодаря этому

³³⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 389.

³³⁷ С 1912 года по инициативе А. И. Зилоти в Петербурге готовилась постановка нового произведения на ту же тему: «лирической мимодрамы» «Орфей» французского композитора Ж.-Ж. Роже-Дюкаса. К работе был привлечен художник Бакст и хореограф Фокин. Подготовка спектакля затянулась до сезона 1915–1916 года, но так и не была осуществлена.

³³⁸ Фокин Михаил Михайлович. «Марш Черномора» — балетмейстерская разработка танцевальной сцены в замке Черномора из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» с указанием фамилий исполнителей. 24 ноября 1917 г. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/44. 2 л.

³³⁹ Автор выражает огромную благодарность сотрудникам Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки — директору Анастасии Григорьевне Гай и заведующей Отделом редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов Ирине Игнатьевне Хатко — за возможность изучения раритетного документа, хранящегося в фонде Михаила Фокина. По условиям договора, заключенного автором с правообладателем, публикация изображений балетмейстерской разработки Фокина «Марш Черномора» запрещена. С этими оригинальными изображениями можно ознакомиться в статье Д. В. Любимова: Любимов Д. В. Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Т. 16. №3. С. 22–24.

хореограф добился органичного слияния музыкальных и пластических образов. Экспликация «Марша Черномора» Глинки является уникальным примером в творчестве Фокина, документом, подтверждающим его музыкально-аналитические способности.

В период сотрудничества с дягилевской труппой Фокин обратился к двум оперным партитурам *Николая Римского-Корсакова*: «Садко» (1911) и «Золотой петушок» (1914).

Идея создания спектакля на музыку шестой картины «Пляска царства подводного» из оперы «Садко» принадлежала Дягилеву³⁴⁰. Спектакль назывался «Подводное царство». Как указывает С. Л. Григорьев, массовая танцевальная сцена в фокинской хореографии «произвела почти такой же фурор, как танцы из “Князя Игоря”»³⁴¹. Танцевальная композиция шестой картины оперы «Садко», как и «Половецкие пляски», состоит из нескольких инструментальных разделов («Пляска речек и ручейков», «Пляска златоперых и серебrotchешуйных рыбок») и включает эпизод «Общая пляска и финал» с участием смешанного хора. Был ли задействован хор в дягилевской труппе? В книге «Против течения» Фокин не пишет об этом. Очевидец спектакля Принц Петер Ливен сообщает, что хоровой фрагмент был выпущен³⁴².

Русская сказка А. С. Пушкина и оперная музыка Римского-Корсакова привлекли внимание Фокина еще за год до французской премьеры. Изначально Фокин предлагал сюжет «Золотого петушка» для балетной премьеры в антрепризе Павловой. Музыкальной основой спектакля, по мнению хореографа, должна была стать одноименная сюита, составленная двумя учениками композитора — А. К. Глазуновым и М. О. Штейнбергом. Фокин вспоминал: «Я настойчиво рекомендовал Павловой эту постановку потому еще, что считал — она могла бы

³⁴⁰ Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 50.

³⁴¹ Там же. С. 56.

³⁴² Lieven P. P. The Birth of the Ballets Russes / Trans. by L. Zarine. Boston, New York: Houghton Mifflin company, 1936. P. 162.

быть идеальным воплощением Шамаханской царицы, этой “дочери воздуха”»³⁴³. Однако постановка этого балета не осуществилась.

Дягилев приветствовал идею Фокина о сценическом воплощении «Золотого петушка», но не на материале сюиты, а на основе полной партитуры оперы. Совместным решением было объединить в спектакле два жанра — оперу и балет. Главные действующие лица в исполнении оперных артистов имели балетных двойников. Такой эксперимент позволил С. Л. Григорьеву определить вид постановки как «опера в трех картинах, преобразованная в балет»³⁴⁴.

Хореограф сохранил либретто В. В. Бельского и трехактную структуру оперы с арочным обрамлением (Введение и Заключение). При этом Фокин упоминает о купюре, сделанной Дягилевым: отсутствии «эпизода с попугаем»³⁴⁵.

В итоге, «Золотой петушок» («Le Coq d'Or») явился первым образцом «гибридного» жанра в труппе Дягилева. Дальнейшее развитие этот жанр получил в произведениях И. Ф. Стравинского (балеты с пением «Пульчинелла», «История солдата», «Свадебка» и др.) и М. Равеля (опера-балет «Дитя и волшебство»).

1.8. Работа со сборными компилятивными партитурами

Составление музыкальной композиции из произведений фортепианной, симфонической музыки, фрагментов партитур балетов (компилятивный метод). Практика создания музыкальных композиций в виде сборных балетных партитур существовала с момента возникновения балетного театра. Как отмечает Г. А. Безуглая, «наиболее типичными видами музыкальной работы хореографа в XVIII и XIX вв. были подбор и адаптация музыкальных произведений для формирования партитуры спектакля»³⁴⁶.

³⁴³ Фокин М. М. Против течения. С. 174.

³⁴⁴ Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 327.

³⁴⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 176. Г. Н. Добровольская пишет о нескольких незначительных купюрах, в частности, в партиях Додона, Звездочета, Амелфы. Добровольская Г. Н. «Золотой петушок» М. М. Фокина (оперно-балетная версия 1914 года), как предтеча «Свадебки» И. Ф. Стравинского // Пермский ежегодник-96. Хореография; Пермское общество «Арабеск» / Сост. О. Р. Левенков, Н. Ю. Чернова. Пермь, 1996. С. 89.

³⁴⁶ Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии: Исследование. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. С. 110.

Фокин приобщился к этому виду работы в своей педагогической деятельности. Для очередного выпускного спектакля Театрального училища (1906) Фокин взял за основу одноактный балет М. И. Петипа «Сон в летнюю ночь»³⁴⁷ на музыку **Феликса Мендельсона**. Партитура, подготовленная Людвигом Минкусом, была составлена из нескольких произведений Мендельсона³⁴⁸. Фокин, в соответствии со своим балетмейстерским замыслом, дополнил музыку балета собственными вставками: «Вальсом-фантазией» М. И. Глинки, некоторыми сочинениями Ф. Шопена³⁴⁹, А.-К. В. Кадлеца и Э. Кабеллы.

Подготовка партитуры балета «Сон в летнюю ночь» стала первым опытом Фокина в освоении компилятивного метода составления музыкальной композиции. В. М. Красовская, говоря о работе Фокина с музыкой на примере постановки балета «Сон в летнюю ночь», замечает: «Вольность в обращении с музыкой сохранилась у Фокина надолго, если не навсегда»³⁵⁰. Позволим себе не согласиться с мнением балетоведа. Анализ произведений Фокина доказывает, что в зрелые годы хореограф редко (и лишь вынужденно) использовал компилятивный метод подготовки партитуры, и он не стал характерным для его творчества.

Компилятивное редактирование балетов Фокина в антрепризе Дягилева. Для первого сезона 1909 года Дягилев отобрал три петербургских балета Фокина («Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Шопениана»)³⁵¹. В подготовительную работу над «Павильоном Армиды» Дягилев не вторгался, а двум другим

³⁴⁷ Премьера балета М. И. Петипа «Сон в летнюю ночь» состоялась в 1876 году (возобновление 1889 года).

³⁴⁸ Названия конкретных сочинений раскрывают Е. С. Филимонова и Е. В. Панова: *Филимонова Е. С.* Людвиг Минкус в работе над партитурой балета «Сон в летнюю ночь» // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. ст. и тез. / Мин-во культуры России, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова / Сост. и науч. ред. Гусейнова З. М. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2003. С. 227–228; *Панова Е. В.* Людвиг Минкус. Жизнь и творчество: Монография. М.: XXI век, 2020. С. 99.

³⁴⁹ Г. Н. Добровольская приводит информацию о включении номера «Полет бабочек» в структуру балета «Сон в летнюю ночь». *Добровольская Г. Н.* Михаил Фокин: Русский период. С. 25.

³⁵⁰ *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. С. 206.

³⁵¹ Позднее для репертуара труппы Дягилев отобрал «Карнавал», «Бабочки» и некоторые концертные номера Фокина.

постановкам присвоил новые названия: «Клеопатра» («Cleopatre») и «Сильфиды» («Les Sylphides»). В балете «Клеопатра» появился новый сюжетный поворот, приводящий к трагическому финалу. Дягилев потребовал заменить и музыку А. С. Аренского, которую считал «очень слабой», на музыку «высшего качества»³⁵². По решению дягилевского комитета в балет вошли фрагменты сочинений русских композиторов: М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, С. И. Танеева и Н. Н. Черепнина³⁵³. В результате партитура приобрела компилятивный характер, став, по ироничному выражению Вальтера Нувеля, «*salade russe*» («русский салат»)³⁵⁴. Фокин неодобительно относился к дягилевской практике компиляций³⁵⁵. Однако многие остались довольны заменой музыки и сюжета, а также и тем, как хореография сочеталась с новым оформлением³⁵⁶. Так, например, С. У. Бомонт вспоминал: «В

³⁵² Фокин М. М. Против течения. С. 124.

³⁵³ Музыкальный материал балета «Клеопатра», помимо оригинальных фрагментов партитуры Аренского («Еврейский танец»), был основан на номерах из русской оперной классики XIX века. В него вошли: увертюра Танеева к «Орестее» (вступление к «Клеопатре»), «Явление царицы Клеопатры» из «Млады» Римского-Корсакова (танцы рабынь перед Клеопатрой), «Турецкий танец» из «Руслана и Людмилы» Глинки (танец с вуалью Амуна и Клеопатры), «Вакханалия» Глазунова из балета «Времена года» (вставная вакханалия), «Пляска персидок» из «Хованщины» Мусоргского (пляска вакханок). Заключением балета послужила новая музыка Черепнина («Плач Таор над телом Амуна»).

³⁵⁴ Цит. по: *Схейен III*. «Русские сезоны» навсегда / Пер. с нидер. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. С. 219.

³⁵⁵ В 1913 году Фокин осуществил постановку балета «Клеопатра» («Египетские ночи») в оригинальной авторской редакции 1908 года (Шведская Королевская опера, Стокгольм): «Фокин настаивал на том, чтобы исполнение соответствовало российской партитуре. К счастью, капельмейстер Йернефельдт бывал в городе на Неве и беседовал с русскими композиторами, что помогло в немалой степени удовлетворить запросы Фокина». *Вуколов Н. Н., Салаватов Р. С.* Русский реформатор на шведской сцене // Шведский дивертисмент в России. СПб.: Аврора-Дизайн, 2004. С. 31.

³⁵⁶ А. Н. Бенуа писал: «Действительно, от “Египетских ночей” Аренского осталось весьма мало; зато на программке можно было прочесть невероятный список сотрудников: имена Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова и С. Танеева. В час времени можно было прослушать очень и очень изысканную антологию русской музыки, сделанную с таким подбором, так мастерски связанную (и в смысле сюжета и в смысле чисто звуковом), что непосвященным не пришло бы в голову, что они слышат творчество самых разнохарактерных и даже разновременных авторов». *Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже. 25 июня (8 июля) 1909 г., №171 // Бенуа А. Н. Художественные письма 1908 — 1917, газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908 — 1917 / Сост. Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина, И. Н. Карасик, Ю. Л. Солонович. СПб.: Издательство Сад искусств, 2006. С. 150.

каждом случае музыка соответствовала ритму, характеру и продолжительности оригинальных номеров Аренского; хореография оставалась почти неизменной»³⁵⁷.

Для балета «Клеопатра» Фокин поставил два дополнительных эпизода. Один из них — танец на музыку «Вакханалии» (Осень) из балета Глазунова «Времена года»³⁵⁸. Второй — новая сюжетная версия финала. Хореография и музыка финала создавалась при тесном сотрудничестве Фокина с *Николаем Черепниным*. Хореограф мимически передавал драматический накал заключительной сцены, а композитор придумывал соответствующую музыку. Этот процесс Фокин описал словами: «Это была не пантомима под музыку, но музыка для пантомимы»³⁵⁹. По утверждению Бомонта, Черепнину удалось сохранить некоторые темы Аренского³⁶⁰. В настоящее время партитуру Черепнина приходится признать утерянной³⁶¹.

Идея создания других компилятивных балетов — «Пир» («Le Festin», 1909) и «Ориенталии» («Les Orientales», 1910) — принадлежала Дягилеву. Он же придумал названия и собственноручно скомпоновал музыкальный материал обоих спектаклей³⁶² (по своей форме они являлись дивертисментами, включавшими балетную музыку и хореографию разных авторов, в том числе, и Фокина).

³⁵⁷ Beaumont C. W. Michel Fokine & his ballets. London: Dance books, 1996. P. 42.

³⁵⁸ Фокин вспоминал: «Этот танец, очень быстро поставленный на сцене “Шатле” в одну короткую репетицию, является полнейшим осуществлением моей мечты об античном танце». Фокин М. М. Против течения. С. 124.

³⁵⁹ Там же. С. 394.

³⁶⁰ Beaumont C. W. Michel Fokine & his ballets. P. 42.

³⁶¹ По сведениям Татьяны Борисовны Барановой-Монигетти в каталоге сочинений Черепнина в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung, Базель, Швейцария) названная партитура не значится. Рукопись финала «Клеопатры» отсутствует также в собрании «Общества Черепниных» («The Tcherepnin Society», США, Массачусетс). Автор выражает благодарность Т. Б. Барановой-Монигетти и Бенджамину Фолкману (Benjamin Folkman), президенту «Общества Черепниных», за проявленное внимание к поиску партитуры Черепнина.

³⁶² Дягилев смог добиться столь высоких результатов благодаря своей творческой энергии, широте интересов, сочетанию чуткой интуиции и высочайшей компетентности в музыкальной сфере. Он был образованным музыкантом, прекрасно владеющим игрой на рояле. В юные годы сочинял музыку. О сохранившейся рукописи романса Дягилева, исполняемого в наши дни, написано в статье Д. В. Любимова: Любимов Д. В. Первый композиторский опыт Сергея Дягилева: к истории одного романса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. №6 (83). С. 89–106.

Приведенные примеры убеждают в том, что компилятивный метод создания партитур внедрял и поддерживал Дягилев.

Таким образом, мы видим, как разносторонни были музыкальные замыслы Фокина. Столь же разнообразны были применяемые им виды и методы работы.

ВЫВОДЫ

1. Музыкальность Михаила Фокина определялась его одаренностью и компетентностью. Фокин обладал выдающимися музыкальными способностями. Хореограф был наделен отличным звуковысотным и тембровым слухом, задатками воспринимать и воспроизводить различные ритмические рисунки. Он любил музыку, ярко воспринимал ее образность, эмоционально откликался на музыку, его привлекала ее интонационная выразительность. Умел следить за развитием музыкальной мысли, охватывать вниманием музыкальные структуры.

2. К музыкальным компетенциям, приобретенным Фокиным на протяжении своей творческой деятельности, относится, прежде всего, получение и закрепление исполнительских навыков. Фокин приобрел значительный опыт исполнительства на фортепиано, скрипке и народных инструментах (мандолине, мандоле, балалайке, домре). В процессе работы с музыкой хореограф развил гармонический и тембровый слух, научился записывать ноты по слуху, играть по клавиру и партитуре, выполнять аранжировку и оркестровку инструментальных произведений. Практика игры в оркестрах (в отдельных ситуациях — дирижерская) позволила сформировать оркестровое мышление.

3. Важным элементом вхождения в профессиональную сферу музыки является развитие слухового опыта. Хореограф в совершенстве овладел умением слышать оркестровую фактуру, в том числе, сложную полифоническую ткань. Владение навыками чтения и анализа партитур помогло Фокину не только свободно читать партитуры, но и замечать все тонкости тембрового колорита.

4. На протяжении творческой деятельности Фокин постоянно совершенствовал свои знания в области теории музыки. Он разбирался в музыкальных структурах и формах, был способен осмысливать произведения

различной степени сложности, в том числе симфонические полотна. Фокин приобрел навыки музыкального анализа, что позволило ему грамотно судить о средствах музыкальной выразительности, формообразовании, логике музыкального развития, музыкальных стилях и жанрах музыки. Таким образом, музыкальные способности подкреплялись его фундаментальными познаниями в области теории и истории музыки. Балетмейстер сформировал музыкальный вкус, отвечающий самым высоким стандартам. Он умел находить музыкальные произведения, которые соответствовали его эстетическим идеалам и художественным установкам.

5. Уже в начале балетмейстерской карьеры Фокин практиковал тесное сотрудничество с композитором (Черепнин, Стравинский) и художником (Бенуа, Бакст, Добужинский). В совместной работе Фокин применял прием пластического воплощения образа «будущей» музыки, вдохновляя композитора на создание его интонационного подкрепления (мимический показ и его музыкальное воплощение в балетах «Жар-птица», «Клеопатра»), высказывал пожелания к структурному оформлению мелодического материала («Жар-птица»). В дальнейшем хореограф нередко инициировал введение дополнительных музыкальных разделов и сцен («Павильон Армиды», «Семь дочерей горного короля», «Стенька Разин», «Паганини») или сокращение нотного текста («Нарцисс и Эхо»).

6. Именно Фокин расширил пределы применения музыки в балете, включив инструментальную и симфоническую музыку во всем многообразии ее жанров и форм в круг художественных интересов хореографа. Он находил вдохновение в музыке XVIII — первой половины XX веков, отдавая предпочтение музыкальному романтизму. Фокин обращался к произведениям фортепианных (пьеса, цикл миниатюр) и симфонических жанров (оркестровая сюита, поэма, увертюра, фантазия). Если на самом раннем этапе инструментальная музыка в основном служила для постановки концертных номеров («Лебедь», 1905), то начиная с 1907—1908 годов (первая и вторая редакции балета «Шопениана») Фокин ставил полноценные балетные спектакли (сюжетные и бессюжетные), широко используя

инструментальные и симфонические произведения различных жанров и стилей академической музыки.

7. Работая с партитурой симфонических сочинений, Фокин выстраивал логику сценического действия в соответствии с драматургией музыкального произведения («Франческа да Римини», «Шехеразада», «Прелюды»). В отборе оркестровых переложений фортепианной музыки и взаимодействии с авторами оркестровки Фокин руководствовался собственными представлениями о качестве созданной партитуры («Шопениана», «Времена года»).

8. В своем творчестве Фокин обращался преимущественно к целостным музыкальным произведениям (балетным, инструментальным, оперным). В работе с нотным текстом Фокин, как правило, не позволял себе вмешательства в его структуру, не делал купюр, вставок, соблюдал все детали композиции («Дафнис и Хлоя», «Арагонская хота», «Исламей», «Марш Черномора»). Редкие случаи купюр или переноса музыки («Шехеразада», «Эрос») были убедительно оправданы художественным замыслом хореографа.

9. Представления о допустимости редакторских изменений у Фокина и Дягилева были совершенно различны³⁶³. Фокин не одобрял привычку Дягилева к сокращению нотного текста («Шехеразада», «Золотой петушок»), вставкам чужого материала («Клеопатра»), замене оркестровки («Les Sylphides»). Компилятивный метод составления балетных партитур («Пир», «Ориенталии»), используемый Дягилевым в качестве рабочего, не получил распространение в практике Фокина.

Все вышеперечисленное позволяет назвать Фокина профессиональным музыкантом, обладающим высочайшим уровнем музыкальных компетенций. Музыкальная образованность Фокина и стремление к постоянному совершенствованию профессиональных навыков сформировали ряд новаторских

³⁶³ В книге «Против течения» Фокин составил таблицу под названием «Вмешательство Дягилева в балет», разделив ее на две колонки: «Достоинства» и «Недостатки». Фокин М. М. Против течения. С. 202. Вторым пунктом «Недостатков» Дягилева хореограф обозначил «Любовь к купюрам».

приемов и методов, позволяющих ему работать с нотными текстами, а также на равных сотрудничать с музыкантами.

В работе с композиторами, оркестровщиками, нотным материалом (клавир и партитура) Фокин проявлял себя как талантливый, опытный, творчески расположенный музыкант, создающий интерпретацию музыкального произведения на балетной сцене в форме одноактного спектакля.

ГЛАВА 2. «ОРКЕСТРОВЫЙ ПОЛИМОРФИЗМ» «ШОПЕНИАНЫ»/«LES SYLPHIDES» МИХАИЛА ФОКИНА КАК ФЕНОМЕН БАЛЕТНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Михаил Фокин — автор музыкально-хореографической композиции балета «Шопениана»

На протяжении своей балетмейстерской деятельности Михаил Фокин не раз обращался к музыке Фредерика Шопена³⁶⁴. Согласно списку балетов Фокина, составленному Г. Н. Добровольской³⁶⁵, хореограф поставил концертные номера: «Полет бабочек» (1906), «Вариация» (1911), «Прелюды» (1915), «Тарантелла» (1915), «Из переживаний Польши» (1917). Наиболее крупной работой хореографа явился одноактный балет «Шопениана». Говоря о фокинской «Шопениане», польский культуролог и музыковед Г. Вишневецкий отметил, что «России обязан Шопен и самым блестящим и самым поэтичным переложением своей музыки на язык балета. Это произошло благодаря Михаилу Фокину»³⁶⁶.

Фокин менял композицию этого спектакля трижды: первые две редакции поставлены им в Петербурге (1907 и 1908), третья редакция, «дягилевская», подготовлена для премьеры в Париже («Les Sylphides», 1909). Рассмотрим музыкальные композиции этих версий фокинского балета³⁶⁷, уделяя внимание особенностям оркестровой и пластической интерпретаций музыки Шопена.

2.2. Первая версия балета Михаила Фокина «Шопениана»

Сюита Глазунова «Шопениана» (ор. 46): композиционный план и особенности оркестровки. В основу первой версии «Шопенианы» легла партитура одноименной оркестровой сюиты А. К. Глазунова.

³⁶⁴ Интерес Фокина к музыке Шопена мог быть также усилен впечатлением от концертных выступлений А. Дункан в Петербурге в 1904 и 1907 годах.

³⁶⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 462–469.

³⁶⁶ Вишневецкий Г. О Шопене в России // Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н. М. Филатова. М.: Индрик, 2012. С. 30.

³⁶⁷ Кармен Гарсия Хара предприняла попытку изучить музыкальные аспекты редакций фокинской «Шопенианы»/«Les Sylphides». Однако отсутствие у нее нотного материала помешало ученому осуществить сравнительный анализ балетных партитур. Carmen García Jara. Les Sylphides, el ballet que nunca escribió Chopin // Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. 2009. №6. P. 15–23.

Задумав оркестровую сюиту по аналогии с сюитой П. И. Чайковского «Моцартиана», Глазунов создал оркестровые версии четырех фортепианных пьес Фредерика Шопена³⁶⁸: Полонеза *A-dur* (ор. 40, №1), Ноктюрна *F-dur* (ор. 15, №1), Мазурки *cis-moll* (ор. 50, №3) и Тарантеллы *As-dur* (ор. 43). Обращение к музыке выдающегося польского композитора было отнюдь не случайным. Известно, что Глазунов очень любил музыку Шопена и часто ее исполнял³⁶⁹. Оркестровку Ноктюрна, Полонеза и Мазурки Глазунов закончил в марте 1889 года (о чем сообщал в письмах к Чайковскому³⁷⁰), к сорокалетней годовщине со дня смерти Шопена. На титульном листе партитуры композитор написал: «À la mémoire de Frédéric Chopin» («В память о Фредерике Шопене»). После завершения оркестровки Тарантеллы вся сюита приобрела законченный вид³⁷¹. Премьера оркестровой сюиты «Шопениана» состоялась 18 декабря 1893 года в Петербурге, в рамках «Русских симфонических концертов» (дирижер —

³⁶⁸ Помимо создания оркестровой сюиты «Шопениана» Глазунов выполнил ряд переложений музыки Шопена: Этюд *e-moll* (ор. 10, №6) и Этюд *cis-moll* (ор. 25, №7) Глазунов инструментовал для виолончели и фортепиано, а «Похоронный марш» из второй сонаты — для оркестра, транспонировав оригинальную тональность *b-moll* в *a-moll*.

³⁶⁹ В письмах к В. В. Стасову и Н. А. Римскому-Корсакову Глазунов признавался в своей симпатии к творчеству Шопена. Б. В. Асафьев отмечал, что Глазунов-пианист являлся великолепным интерпретатором музыки польского композитора: «Шопеновская музыка в его передаче принимала очень сочный, “плотный” облик, человечески-благородную осанку, но без внешнего щегольства и риторского пафоса. Очень красиво подчеркивал Глазунов танцевальное у Шопена, вовсе не стремясь затушевывать остроту ритмов, пластику движений, “язык пауз”, эмоциональный тон и страстность (без нервических преувеличений)». Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Венок Шопену: Сб. ст. / Отв. ред. Л. С. Сидельников. М.: Музыка, 1989. С. 110.

³⁷⁰ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. С. 117; С. 120.

³⁷¹ В 1909 году М. А. Балакирев написал «Сюиту» *d-moll* для оркестра (по Ф. Шопену, ВМ. 167, ор. 11). Цикл состоит из четырех частей: Прембула (Этюд *es-moll*, ор. 10, №6) — Мазурка (включает несколько Мазурок ор. 41, №3, ор. 17, №1 и ор. 7, №4) — Интермеццо (Ноктюрн *g-moll* ор. 15, №3) — Финал (Скерцо *cis-moll* ор. 39, №3). Сравнительный анализ композиций «Шопенианы» Глазунова и «Сюиты» Балакирева представлен в диссертации Н. В. Русановой: Русанова Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. М., 2017. С. 64–68.

Н. А. Римский-Корсаков)³⁷². Партитура была опубликована издательством М. П. Беляева в 1894 году³⁷³.

Как справедливо отмечала Н. В. Русанова, обращаясь к материалу глазуновской «Шопенианы» в процессе исследования феномена «музыкальных посвящений», в наследии Глазунова «это единственный случай составления сочинения целиком на чужом материале»³⁷⁴.

Композиционная цельность сюиты достигнута Глазуновым за счет продуманного расположения отобранных пьес и ясного тонального плана. Пьесы чередуются по принципу образного и темпового контраста. Яркие танцы — Полонез и Тарантелла — служат обрамлением поэтичных лирических Ноктюрна и Мазурки. Глазунов выстроил тональный план сюиты, опираясь на родство тональностей: *A-dur* крайних частей (Полонез и Тарантелла) оттеняется *F-dur* (Ноктюрн) и *d-moll* (Мазурка). Для реализации задуманного тонального плана две последние пьесы сюиты (Мазурку и Тарантеллу) композитор транспонировал на полтона вверх.

Оркестровый состав сюиты «Шопениана» (1893) и подбор участников сценического действия в балете Фокина. Создание четырехчастной сюиты «Шопениана» относится к периоду, когда молодой Глазунов уже заявил о себе как композитор-симфонист, активно сочинявший произведения оркестровых жанров³⁷⁵. В «Шопениане» Глазунов избрал парный расширенный состав большого

³⁷² Пресса оценила по достоинству оркестровку Глазунова: «Лучше всех новинок оказалась, конечно, “Шопениана” (сюита составлена из полонеза, мазурки, ноктюрна и тарантеллы), прекрасно инструментованная, в особенности известный, но заигранный *A-dur*’ный полонез Шопена. Здесь г. Глазунов проявил себя остроумным и талантливым инструментатором». *Груцынова А. П.* Русская музыкальная газета о балете (1894–1918): Учебное пособие для СПО. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 9. В. А. Вязовкина делает предположение, что Глазунов заготовил сюиту для какого-то балетного замысла. *Вязовкина В. А.* Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца. С. 24. Представляется более верным считать, что «Шопениана» была задумана и написана композитором как концертная оркестровая сюита.

³⁷³ *Глазунов А. К.* Шопениана. Сюита из сочинений Ф. Шопена. Партитура. Для большого оркестра: Соч. 46. Лейпциг: Belaieff, 1894. 99 с.

³⁷⁴ *Русанова Н. В.* Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века. С. 29.

³⁷⁵ На момент завершения оркестровой сюиты «Шопениана» Глазуновым было написано четыре симфонии, ряд симфонических сюит, картин, поэм, фантазий и оркестровых пьес.

оркестра: группа деревянных духовых с флейтой пикколо, четыре валторны in F, две трубы, три тромбона (без участия тубы), набор ударных инструментов и струнная группа. В крайних пьесах композитор использовал полный состав оркестра, усиленный многочисленной группой ударных: литавры, треугольник, малый барабан/тамбурин, тарелки, большой барабан. В средних лирических пьесах ударные представлены только литаврами, отсутствует флейта пикколо, а в «Мазурке», кроме того, не заняты тромбоны.

Когда в руки Фокина попала партитура оркестровой сюиты Глазунова «Шопениана» (он нашел ее в нотном магазине), хореограф отнесся к ней как к законченной музыкальной композиции. Вдохновляясь музыкой Шопена в новом тембровом звучании оркестра Глазунова, Фокин создал одноактный балет, поставив «каждую пьесу как отдельную самостоятельную картинку»³⁷⁶. «Тонкая стилизация эпохи романтизма и совершенно недвусмысленное напоминание о Польше в этом балете, — как указывает И. А. Пушкина, — идет от музыкальной поэтики произведений Ф. Шопена»³⁷⁷.

Учитывая оркестровый состав частей сюиты, Фокин аналогичным образом избрал участников балетных сцен: большой состав кордебалета задействован в картинах на музыку Полонеза (сцена бала в старинном польском замке) и Тарантеллы (массовый народный танец на фоне Неаполитанского залива и Везувия). Сольные пантомимные и танцевальные партии выделяются в Ноктюрне (Шопен и его муза) и Мазурке (невеста, ее возлюбленный и богатый жених-старик).

Фантазия балетмейстера подсказала ему идею поставить «танец на пальцах и в длинных тюниках а la Тальони»³⁷⁸ в расчете на дуэт с участием Анны Павловой³⁷⁹. Выбрав шопеновский Вальс *cis-moll* (op. 64, №2) хореограф

³⁷⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 95.

³⁷⁷ Пушкина И. А. Польские танцы на русской балетной сцене // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №6. С. 133.

³⁷⁸ Фокин М. М. Там же. С. 95.

³⁷⁹ Есть сведения, что Шопен посещал выступления Марии Тальони в Париже. Пианист Ф. Ракеман приводит признание Шопена в том, что композитор «не раз черпал вдохновение от танца Тальони». *Guest I. The romantic ballet in England. London. Phoenix House, 1954. P. 61.* Г. Смирнова считает: «Балет как наиболее романтический вид искусства оказался близок романтической образности музыки Шопена». *Смирнова Г. Музыка Ф. Шопена на балетной сцене*

обратился к Глазунову с просьбой оркестровать его. Глазунов не только отнесся одобрительно к фокинскому замыслу балетной постановки, но также выполнил просьбу балетмейстера, передав ему (по окончании работы над оркестровкой) партитуру Вальса «для исключительного пользования»³⁸⁰. Таким образом, новый вариант композиции балета включал пять эпизодов: Полонез — Ноктюрн — Мазурка — Вальс — Тарантелла.

Премьера балета «Шопениана» состоялась 10 февраля 1907 года на сцене Мариинского театра³⁸¹. Постановка прошла всего один раз (благотворительный спектакль). Сольные партии исполнили Анна Павлова (Сильфида), Михаил Обухов (Юноша-Поэт), Алексей Булгаков (Шопен)³⁸². Дирижер — Рикардо Дриго.

Характеристика музыкальных и сценических образов первой версии балета Фокина (1907). Выбранные Глазуновым для сюиты произведения Шопена можно условно разделить на две группы: пьесы, не содержащие внутреннего образного контраста (Полонез и Тарантелла), и пьесы, основанные на образном противопоставлении (Ноктюрн и Мазурка).

Крайние части сюиты Глазунова и балета Фокина отмечены единством образа, что отражено в оркестровке и балетмейстерской постановке³⁸³ характерных танцев³⁸⁴.

// Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 312. Исследователь выделяет театральность как особое свойство мышления польского гения, поясняя, что «инструментальные жанры, использованные им, само содержание произведений, а также способы его выражения заключают в себе показ образов, представление, развертывание действия, движения, концертность, приподнято-возвышенную манеру высказывания». Там же. С. 313.

³⁸⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 384.

³⁸¹ Отзывы рецензентов на балет Фокина были далеки от восторженных: Груцынова А. П. Русская музыкальная газета о балете (1894–1918). С. 110.

³⁸² Полный перечень действующих лиц и исполнителей первой версии балета Фокина «Шопениана» (1907) содержится: Ежегодник императорских театров: сезон 1906–1907 гг. Вып. XVII. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров под ред. П. П. Гнедича. С. 154.

³⁸³ В анализе спектакля мы опираемся на сценарий Фокина, приведенный в его книге «Против течения».

³⁸⁴ Значению характерного танца в постановочной деятельности Фокина посвящен раздел диссертации Т. В. Пашковой: Пашкова Т. В. Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев в творчестве российских хореографов XX века: Дис. ... канд. искусств. 17.00.01. М., 2022. С. 47–49.

Первая, аккордовая тема Полонеза дана в ровной полнозвучной оркестровке смешанными тембрами струнных и духовых инструментов. Вторая тема имеет ясную тембровую дифференциацию мелодии и аккомпанемента (вначале это имитация мелодических фраз унисонами труб и тромбонов на фоне струнных, а при повторе — мелодия струнных на фоне аккомпанемента духовых). Смена фактуры (аккордовой на гомофонную), сопоставление оркестровых тембров не нарушают единого образа, а лишь раскрывают его разными гранями. Четко выверенное подключение оркестровых партий (флейт, пикколо, тромбонов, ударных) создает динамический рост при каждом повторе и репризном возвращении тем, достигая яркого, блестящего звучания *tutti*.

В постановке Полонеза Фокин стремился передать горделивый характер танца-шествия. Изучая особенности польского бального танца, хореограф отметил такую важную деталь, как приседание не на первую, а на третью долю такта. В таком случае на «раз» происходит подъем на вытянутую ногу. «Этим “вырастанием” на “сильном времени” дается величавость, шик, которые являются содержанием танца»³⁸⁵.

Искрометная Тарантелла построена на красочных оркестрово-динамических сопоставлениях легкого звучания струнных с добавлением мелодических соло деревянных духовых и ярких «вспышек» *tutti* оркестра, а завершается блестящей стремительной кодой в полном звучании большого оркестра.

Кроме кордебалетных пар в Тарантелле была занята солистка (Вера Фокина). В Тарантелле Фокину хотелось передать характер народных плясок, которые он наблюдал во время поездок по Италии. Однако, будучи чутким в стилистическом отношении музыкантом, Фокин понимал различие между фольклорным танцем и его академической, симфонизированной, формой. Хореограф признавал, что «под музыку Шопена, да еще оркестрованную Глазуновым для большого симфонического оркестра, нельзя поставить тот танец, который мы видали в Италии, под мандолину с гитарой или даже под один тамбурин»³⁸⁶.

³⁸⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 97.

³⁸⁶ Там же. С. 99.

Средние части сюиты, напротив, основаны на образном контрасте, что позволило Глазунову прибегнуть к тембровым и динамическим средствам оркестрового контрастирования, а Фокину создать драматические балетные сцены.

В Ноктюрне спокойной, певучей теме крайних разделов формы противопоставлена драматически взволнованная музыка среднего раздела. Тонкую и поэтичную оркестровку первой темы (*Andante, F-dur*) Глазунов строит на смене тембровых и регистровых красок: первое предложение — соло валторны (октавой ниже, чем у Шопена), второе — соло кларнета (в более высокой октаве). В репризном проведении темы тембровые краски меняются: вместо духовых мелодию исполняют струнные в регистровом сопоставлении виолончелей и первых скрипок, а в коде звучит соло гобоя в октаву с фаготом.

В среднем разделе (*Piu mosso, f-moll*) тревожный характер музыки, переданный пассажами низких струнных и фаготов на фоне педальной гармонии валторн, усилен аккордами тромбонов и тремоло литавр с динамическими нарастаниями от *piano* к *forte*.

Для хореографического воплощения музыки Ноктюрна Фокин взял за основу эпизод из биографии Шопена: пребывание больного композитора в Вальдемосском монастыре на острове Майорка³⁸⁷. Как известно, в период 1838–1839 годов Шопен и Жорж Санд жили в келье этого монастыря, где композитор работал над циклом двадцати четырех прелюдий.

В сценическом действии мечтательного, музицирующего за фортепиано Шопена (раздел *F-dur*) внезапно обступали пугающие призраки умерших монахов³⁸⁸ (раздел *f-moll*). Появление Музы и светлых видений (женский кордебалет) возвращало «балетного Шопена» в уравновешенное состояние (реприза).

³⁸⁷ Этот факт указывает на то, что Фокин изучал литературу о жизни и творчестве польского композитора.

³⁸⁸ Фантастическая сцена появления монахов перекликается с балетной сценой монахинь из оперы Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» (третий акт), на премьере которой (1831) роль аббатисы Елены исполняла Мария Тальони.

В Мазурке главная минорная тема светлого элегического характера сменяется мажорными танцевальными эпизодами. Возвращаясь, тема развивается, приобретая оттенок взволнованности, смятения, драматического напряжения. Полифоническую фактуру первой темы (каноническую секвенцию) Глазунов воплощает имитацией мелодических фраз в чистых и смешанных тембрах деревянных духовых и струнных. В балете эта тема связана с образом девушки, которую выдают замуж за нелюбимого.

Контрастные танцевальные эпизоды передают атмосферу свадебного торжества в польской деревне, оттеняя душевные переживания героини. Первый танец (*B-dur*) — бравурное оркестровое *tutti (forte)*. Второй танец (*C-dur*) — в характере безмятежного народного наигрыша. Кларнет соло (*piano, dolce*), а затем первые скрипки ведут мелодию на фоне легкого, отрывистого аккомпанемента. В разделах, развивающих элегическую тему, возникает диалог девушки с ее возлюбленным. Во время напряженной разработки происходит развязка балетной сцены: невеста бросает жениху кольцо и убегает со своим любимым.

Вальс cis-moll. Если сюита «Шопениана» была написана Глазуновым как концертное сочинение, то оркестровка Вальса выполнялась по заказу Фокина для балетной постановки. Ко времени инструментовки Вальса Глазунов — маститый композитор — уже обладал опытом работы в балетной сфере в содружестве с М. И. Петипа³⁸⁹. Можно в этой связи предположить, что при создании инструментовки этой фортепианной пьесы композитор более ясно представлял себе сферы выразительных средств балетной музыки и опирался на свой опыт.

Оркестровый состав Вальса имеет отличия от пьес ранее созданной сюиты. Если группа деревянных задействована в том же объеме («парное дерево» с флейтой пикколо), то медная группа ограничена четырьмя валторнами (без труб и тромбонов). Из ударных инструментов включены только литавры и треугольник.

³⁸⁹ На момент создания оркестровки Вальса *cis-moll* Глазуновым были написаны три балета: «Раймонда» (1898), «Барышня-служанка» («Испытание Дамиса», 1900) и «Времена года» (1900). Вопрос о сотрудничестве Глазунова и Петипа подробно рассмотрен в диссертации Г. А. Безуглой: *Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.)*. С. 211; С. 260; С. 265.

Обратим внимание, что в состав оркестра введена арфа. В этом можно усмотреть дань традиции романтического балета XIX века. Основу звучания Вальса составляют струнные и деревянные духовые инструменты в сочетании с арфой. Такие инструменты, как флейта пикколо, валторны, литавры, треугольник используются экономно.

Глазунов транспонировал Вальс в тональность *d-moll*. Как чуткий музыкант, обладавший феноменальным музыкальным слухом и памятью, Глазунов не мог не осознавать, что изменение тональности приведет к отказу от красочности тональных сопоставлений на основе энгармонизма (*cis-moll* — *Des-dur*) и обеднению выразительности. Однако, как знаток оркестра, мастер оркестрового письма и дирижер-практик, Глазунов учитывал, что оркестровые тембры добавят свои оттенки колорита, отчасти компенсируя «потери» при транспонировании музыки. На наш взгляд, для него было более важным включить Вальс в целостную композицию сюиты и при этом сохранить систему тонального родства.

Оригинальной находкой Глазунова стало присоединение к Вальсу вступительной фразы из шопеновского Этюда *cis-moll* (op. 25, №7, *Lento*). Ее исполняют засурдиненные виолончели, настраивая на задумчивый лад. Адаптируя введенный фрагмент, Глазунов транспонировал речитативную фразу на полтона вверх и внес ряд изменений. Он сократил часть нот, изменил длительности (шестнадцатые на восьмые), ввел трехдольную метрическую сетку (у Шопена она отсутствует), чтобы плавно перейти в материал Вальса, а заключительное мелодическое движение направил к тонике (у Шопена к тонической терции).

Трепетно относящийся к музыке, педантично преданный в своей работе авторскому первоисточнику, Фокин, тем не менее, оценил смелость глазуновского решения: «Я всегда стоял за то, чтобы при оркестровке для балета фортепьянных произведений таких композиторов, как Шуман, Шопен, не вставлялись дополнительные темы, не делались попытки усовершенствовать оригинал. Оркестровка Глазунова доказала мне, что могут быть исключения»³⁹⁰.

³⁹⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 95–96.

Музыкальную фактуру шопеновского Вальса *cis-moll* Глазунов дополнил певучими контрапунктами, создающими эффект диалога. По признанию Фокина, Глазунов «ввел удивительный контрапункт, но не закрыл при этом оригинала. Вальс не перестал быть вальсом Шопена»³⁹¹.

Как уже отмечалось ранее, Фокин неоднократно сталкивался с проявлениями некоей «музыкальной ксенофобии» — недоверием музыкантов к профессиональной состоятельности хореографа в сфере музыки, незаслуженными упреками в свой адрес. Подобная ситуация повторилась в связи с постановкой глазуновской версии Вальса Шопена. Фокин вспоминал: «На одной из репетиций (это было, когда вальс [*cis-moll.* — Д. Л.] стал частью моей второй “Шопенианы”) случайно присутствовал в театре певец И. В. Ершов. Услыхав музыку вальса, он пришел в “благородное негодование”. “Что они делают? Что они делают, эти балетные?! — стал кричать он своим чудным тенором, — они соединяют этюд с вальсом?!” <...> Я остановил оркестр и, зная, что Ершов состоит преподавателем в консерватории, громко сказал ему: “Иван Васильевич, это делают не балетные. Ваш директор А. К. Глазунов соединил этюд с вальсом. Пойдите через дорогу (консерватория находилась напротив Мариинского театра) и покричите там, а мы будем продолжать репетицию»³⁹².

Нововведения Глазунова в текст шопеновского Вальса имеют, на наш взгляд, следующее объяснение. В 1900 году Глазунов выполнил переложение Этюда *cis-moll* (ор. 25, №7) для виолончели и фортепиано. Возможно, композитор обнаружил образное, тональное и интонационное соответствие вступительной фразы Этюда и основной темы Вальса (восходящий скачок с последующим нисходящим секундовым ходом). В своем контрапункте к шопеновской мелодии Глазунов использовал аналогичные интонационные выразительные средства. Рельефность дуэтной полифонии подчеркнута в оркестровке.

В фортепианном оригинале Вальса Шопена нетрудно заметить прием точных повторений тематического материала. Иногда с орнаментальным варьированием

³⁹¹ Фокин М. М. Против течения. С. 96.

³⁹² Там же.

мелодии при сохранении фактуры. Главные темы Вальса (*cis-moll* и *Des-dur*) имеют форму периода повторного строения, где довольно большие фрагменты музыки переносятся из первого предложения во второе. Ритурнель (*Piu mosso, cis-moll*), выполняющий роль добавочного рефрена, проводится трижды, каждый раз с точным повтором всего периода.

В оркестровке Глазунова повтор тематического материала в пределах одного раздела формы сопровождается оркестровым варьированием: сменой тембра, регистра, введением контрапункта. При возвращении основной темы в репризе и двукратном возвращении ритурнеля оркестровка сохраняется в прежнем виде.

В постановке танца Фокин, опираясь на глазуновскую идею оркестрового варьирования, постоянно обновляет пластический рисунок при всех повторах и репризных проведениях музыкального материала. В этом можно усмотреть признаки «модуса варьирования», характерного свойства балетной музыкальной традиции. По концепции Г. А. Безуглой, «модус варьирования» заключается в том, что «идея постоянно повторяющегося и неизменно обновляющегося тематизма [при варьировании музыкальном] находила отклик и интерпретацию в танцевальном варьировании и порождала синтез, воплощающий метафорическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности»³⁹³.

Так, в теме первой части оркестрового Вальса (*d-moll*) мелодию первого предложения исполняют засурдиненные скрипки, во втором предложении — флейты и кларнеты с подъемом регистра. При этом меняется и тембровый состав аккомпанемента. Во втором предложении Глазунов искусно вводит контрапункт как мелодическое сопровождение основной темы, создавая дуэтную полифонию. Обратим внимание на ясную тембровую дифференциацию элементов фактуры: мелодия — деревянные духовые, контрапункт — струнные, аккорды сопровождения — валторны с арфой, басовый голос — фагот и *pizzicato*

³⁹³ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.). С. 126.

контрабасов. Все элементы фактуры имеют октавную дублировку, что приводит к равновесию звучности.

Полифония в оркестровке Вальса Глазуновым также нашла отклик в дуэтной хореографии Фокина. Восходящий скачок шопеновской мелодии (секста) и регистровый подъем музыкальной фразы, выполненный Глазуновым, отразились в использовании высоких поддержек как главного танцевального элемента этого раздела Вальса. Фокин применил несколько вариантов таких поддержек (каждая из них исполняется трижды), меняя положение корпуса и рук балерины с направлением вперед, опрокидыванием назад или горизонтальным положением тела балерины на вытянутых руках партнера³⁹⁴. За счет этого создается впечатление невесомости, воздушности (балерина как бы застывает в воздухе).

Тема средней части Вальса (*D-dur*) оркестрована Глазуновым с более частой сменой тембров — по фразам внутри предложений. В первом предложении мелодические фразы передаются от деревянных духовых (унисон гобоев и кларнетов) к струнным (первые скрипки) и снова к деревянным (гобои и кларнеты с присоединением флейт октавой выше). Во втором предложении — иная тембровая передача: от струнных к деревянным духовым и снова к струнным. В фактуру второго предложения вплетается контрапункт — унисон альтов и виолончелей. Аккомпанемент в начале темы выдерживается в струнной группе, во втором предложении передается валторнам. Дуэтная полифония, образованная добавлением контрапункта, не противоречит стилю Шопена. Хореография дуэтного танца состоит из плавных кантиленных переходов, обводок и *arabesque*.

Мелодия ритурнеля поначалу проводится унисоном первых и вторых скрипок, а при повторе периода «разбивается» между флейтой и кларнетом октавой

³⁹⁴ Есть предположение, что данную горизонтальную поддержку ввели позднее, при возобновлении балета Фокина. Известно, что в 1923 году Ф. В. Лопухов репетировал балет «Шопениана», сохранявшийся до этого времени в репертуаре Мариинского театра. Возможно, А. Я. Ваганова (1931, Петербург, Мариинский театр) или Е. Н. Гейденрейх (1955, Пермь; 1958, Москва, Большой театр) внесли некоторую редактуру в хореографический текст Вальса. Галина Уланова в Вальсе исполняла эту поддержку, откидываясь назад, а соединенные ноги поднимая вверх. В исполнительской практике закрепилась поддержка, вызывающая аналогию с композиционным расположением героев — летящей пары — на картине М. Шагала «Над городом» (1918).

выше. К ним присоединяются фигурации арфы. В заключительном пассаже вводится флейта пикколо и нисходящее глиссандо арфы³⁹⁵. Звучание ритурнеля украшено звенящим тембром треугольника.

Ритурнель в Вальсе проводится трехкратно с сохранением оркестрового звучания, но со сменой пластического рисунка. Первый раз — это соло балерины, построенное на легких грациозных движениях. При повторе музыки она выполняет изящную фигуру *relevé* с продвижением назад в *arabesque* двенадцать раз. Второе и третье проведения ритурнеля — дуэтные, где вальсовые движения сочетаются с мягкими поворотами и *cabriole*.

Высокую оценку оркестровки Глазунова дал Ю. А. Фортунатов: «Партитура всех частей “Шопенианы” <...> является образцом симфонической обработки фортепианных произведений Шопена. Оркестровка сюиты выполнена Глазуновым удивительно поэтично и стилистически безупречно. Неисчерпаемая изобретательность, проявляющаяся во все новых и новых тембровых и фактурных вариантах изложения, сочетается с глубоко продуманной целесообразностью, когда каждая тематическая линия, каждый мелодический и фактурный рисунок (где бы они ни находились, какой бы группе оркестра они ни поручались) всегда абсолютно конкретны с точки зрения инструментальной»³⁹⁶.

Подытожим анализ первой версии балета Фокина «Шопениана» (1907):

1. В постановке балета Фокин применил два метода работы с музыкальным материалом:

— первый метод — работа с законченной партитурой, созданной на основе фортепианных произведений Шопена. Фокин выстроил сценарий балета в

³⁹⁵ А. Ю. Попова в своей диссертации сообщает об этом разделе оркестровки Вальса: «Ритурнель вальса, соответствующий в спектакле полетному solo Девы, Глазунов отдает скрипкам и флейте-пикколо». Попова А. Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст: Дис. ... канд. искусств. 5.10.3. Екатеринбург, 2024. С. 30. Не согласимся с этим утверждением. В каденции ритурнеля флейта пикколо исполняет только семь нот восходящего «убегающего» пассажа. Поэтому флейте пикколо нельзя считать показательным инструментом в оркестровке ритурнеля.

³⁹⁶ Глазунов А. К. Шопениана: Сюита из произведений Ф. Шопена: Партитура: Инструментовка для большого симфонического оркестра / Ред. и предисл. Ю. Фортунатова. М.: Музыка, 1964. С. 4

соответствии с музыкальными образами шопеновских пьес и их чередованием в сюите Глазунова;

— второй метод — подбор музыки, не предназначенной для балетного воплощения. В качестве дополнительной части Фокин отобрал Вальс *cis-moll*. Таким образом, он расширил структуру спектакля до пятичастной композиции³⁹⁷. Вальс с кратким вступлением из Этюда *cis-moll* в фокинской интерпретации не только дополнил жанровую и образную сферу сюиты, но и стал смысловым центром новой композиции.

2. В инструментовке пьес сюиты «Шопениана» отчетливо прослеживаются черты оркестрового стиля Глазунова: использование чистых и смешанных тембров, унисонных и октавных дублировок, тембровая дифференциация элементов фактуры, введение темброво-регистровых имитаций, достижение ровного, насыщенного сбалансированного звучания, чутко продуманный оркестровый план³⁹⁸. Вместе с тем, оркестровка Глазунова в «Шопениане» является исключительным по мастерству и внутреннему такту образцом проникновения в дух оригинала. Музыка сюиты в оркестровке Глазунова нашла пластическое воплощение в характерных танцах и драматических сценах балета Фокина, запечатлевших картины жизни.

3. Оркестровка Вальса, выполненная Глазуновым спустя много лет после создания сюиты специально для осуществления фокинского балета, ясно демонстрирует обращение композитора к выразительным средствам балетной музыки. Об этом свидетельствует, в частности, облегченный состав оркестра с использованием арфы. Легкое, воздушное, темброво-красочное звучание оркестра Вальса как нельзя лучше соответствует замыслу хореографа — воплотить мир поэтических грез и романтических фантазий. Дуэтная полифония, примененная

³⁹⁷ В 1979 году издательством Беляева была опубликована партитура оркестровой сюиты Глазунова «Шопениана» в виде пятичастного цикла, что соответствовало композиции балета Фокина: *Chopin F, Glasunow A. Chopiniana (Les Sylphides): For orchestra*. Frankfurt: M. P. Belaieff Study Score, 1979. 138 p.

³⁹⁸ Черты оркестрового стиля симфоний Глазунова подробно описаны в статьях Ю. В. Келдыша, Н. Н. Агафонникова, Е. А. Ручьевской.

композитором как выразительное средство музыкального развития, нашла выражение в пластике дуэтного танца.

Совместная творческая работа над «Шопенианой» не только сблизила Глазунова и Фокина, благотворно повлияв на дальнейшее сотрудничество балетмейстера и композитора³⁹⁹. Она обогатила творческий потенциал обоих художников, раскрыв для них новые сферы драматургической и интонационной/пластической выразительности.

2.3. Вторая версия балета Михаила Фокина «Шопениана»: взаимосвязь оркестровой и пластической интерпретаций музыки Шопена

Одухотворенное исполнение Вальса Анной Павловой побудило Фокина к постановке второй редакции балета «Шопениана», полностью посвященной идеям красоты, романтического мира Юноши-Поэта и окружающих его Муз-Сильфид. Именно Павловой балетмейстер обязан рождением нового спектакля. По этому поводу он вспоминал: «она произвела на меня такое сильное впечатление, что я задумался над тем, не поставить ли целый балет в том же стиле. <...> Если бы она так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда вальс Шопена, я бы никогда не создал этого балета»⁴⁰⁰.

Балетный жанр. Внешне структура фокинской «Шопенианы» вписывается в жанр танцевальной сюиты. Ф. В. Лопухов, сравнивая композицию балета с музыкальной сюитой, подчеркивал: это «не набор случайных номеров, а последовательное развитие танцевальных мотивов, связанных друг с другом. Близость к музыке создает впечатление, будто Фокин вычитывает из нее свои па. На самом деле он создал свою собственную “музыку”, которая и кажется музыкой

³⁹⁹ В 1908 году по заказу Иды Рубинштейн и Фокина Глазунов сочинил музыку к драматической постановке «Пляска семи покрывал». Позднее композитор одобрил использование музыки симфонической сюиты «Стенька Разин» в качестве музыкального материала для балетного спектакля. Кроме этого, для премьеры балета (1915) Глазунов написал новый музыкальный фрагмент. В 1895 году Глазунов выполнил оркестровку трех пьес Чайковского из цикла для скрипки и фортепиано (ор. 42). Фокин обратился к инструментровке пьесы «Мелодия» для постановки концертного номера (1916). В заграничный период хореограф также будет использовать музыку своего друга.

⁴⁰⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 341.

Шопена»⁴⁰¹. «Шопениана» Фокина открыла путь бессюжетному балету, жанру, получившему распространение в наследии многих зарубежных и отечественных балетмейстеров (Дж. Баланчин, Дж. Роббинс, С. Лифарь, А. А. Горский, Л. Ф. Мясин, Ф. В. Лопухов, К. Я. Голейзовский). В этом новом типе хореографического произведения XX столетия, как замечает Г. А. Безуглая, музыкальность хореографии проявляется «не как внешнее качество танца, рождающееся “под влиянием” музыкального импульса, а как органически присущее ей самой эстетическое качество»⁴⁰².

Выбор музыки. Задумав на этот раз бессюжетный балет, Фокин выбрал шесть пьес Шопена: две Мазурки (ор. 33, №2 *D-dur* и ор. 33, №3 *C-dur*), два Вальса (ор. 18 *Es-dur* и ор. 70, №1 *Ges-dur*), Прелюдию (ор. 28, №7 *A-dur*) и Ноктюрн (ор. 32, №2 *As-dur*). Как утверждают А. Б. Деген и И. В. Ступников, «сам подбор пьес для “Шопенианы” и их последовательность были личным выбором балетмейстера»⁴⁰³. Все эти пьесы могли быть отложены Фокиным во время поиска музыки для постановки дуэта Павловой и Обухова в первой редакции балета «Шопениана».

Особенности отобранных фортепианных пьес. Собранные Фокиным пьесы объединяет лирическая образная сфера с различными эмоциональными оттенками (умиротворенность, задумчивость, игривость, мечтательность, радость, светлая грусть). Пьесы лишены внутренней конфликтности, подобной той, что отличала Ноктюрн *F-dur* и Мазурку *cis-moll* в первой версии «Шопенианы». Нетрудно заметить, что тональности взятых хореографом пьес — мажорные. Вальсы, Мазурки и Прелюдия имеют трехдольный размер, а Ноктюрн — триольную пульсацию восьмыми длительностями. Присутствие танцевального начала в «нетанцевальных» жанрах музыки Шопена не могло не привлечь Фокина. Обращает на себя внимание классическая ясность форм, квадратность структуры. Произведения отличаются по своей масштабности: от миниатюр (Прелюдия *A-dur*,

⁴⁰¹ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. С. 167.

⁴⁰² Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.). С. 331.

⁴⁰³ Деген А. Б., Ступников И. В. Балет. 120 либретто: словарь. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург. 2008. С. 513.

Мазурка *C-dur*) до развернутых концертных пьес (Большой блестящий вальс *Es-dur*). Две пьесы завершаются кодой: Мазурка *D-dur* и Большой блестящий вальс *Es-dur*. В построении музыкальной формы пьес преобладает прием повторности тематического материала (повторность внутри периода, самого периода и разделов простой и сложной формы).

Порядок пьес в композиции балета. В книге «Против течения» Фокин не зафиксировал точную последовательность пьес. В некоторых современных постановках порядок слегка варьируется. В анализе мы опираемся на структуру спектакля «Шопениана», восстановленного в 1958 году Екатериной Николаевной Гейденрейх⁴⁰⁴, сподвижницей Фокина.

Приведем последовательность частей композиции второй версии «Шопенианы» Фокина: Ноктюрн *As-dur*, Вальс *Ges-dur*, Мазурка *C-dur*, Мазурка *D-dur*, Прелюдия *A-dur*, Вальс *cis-moll* и Большой блестящий вальс *Es-dur*. Чередование пьес подчинено здесь хореографическому замыслу. В драматургии спектакля ключевую роль играет Вальс *cis-moll*, перешедший из первой редакции балета.

Состав участников балета и хореографический замысел. Участниками балета являются: Юноша-Поэт, три Музы-Сильфиды и двадцать сильфид (женский кордебалет). Кордебалет занят во всех частях спектакля. Он время от времени то меняет свое местоположение и пластический рисунок, то принимает застывшие позы. Фокин приблизил композицию к очертаниям традиционного жанра классического балета — *Grand pas*⁴⁰⁵. Обрамлением балета являются крайние пьесы, Ноктюрн *As-dur* (*Entrée*) и Большой блестящий вальс *Es-dur* (*Coda*), где задействован полный состав участников: активно действующий кордебалет и солисты. На музыку остальных пьес поставлены сольные вариации. В их чередовании выдержан определенный принцип сопоставления оттенков

⁴⁰⁴ К примеру, спектакль «Шопениана», показанный в честь 100-летия со дня рождения Г. С. Улановой (редакция Е. Н. Гейденрейх с участием Н. М. Цискаридзе, Большой театр, 2010).

⁴⁰⁵ Об этом сообщает и одно из премьерных названий балета, представленного в марте 1908 года.

романтического образа. Вариация мечтательного Юноши-поэта (Мазурка *C-dur*) разделяет два динамичных номера солисток Сильфид (Вальс *Ges-dur* и Мазурка *D-dur*). Следующая за ними вариация Сильфиды (Прелюдия *A-dur*) погружает в сферу лирической сосредоточенности. Дуэтом Юноши и Сильфиды на музыку Вальса *cis-moll* (балетное *Adagio*) не нарушается традиционное чередование номеров формы *Grand pas*, он служит вершиной, лирической кульминацией и смысловым центром постановки.

Музыкальность «Шопенианы». Особенность «Шопенианы» состоит в том, как Фокин воплотил музыку Шопена: выстраивая хореографическую драматургию, он наделил партии балетных исполнителей функциями музыкального формообразования. В крайних частях кордебалет экспонирует музыкально-хореографическую тему. Солисты, вступая позже, развивают эту тему в вариациях и дуэтных формах. В сольных танцах кордебалет создает живописный фон, выступая в роли «аккомпанемента» к ведущей «мелодии» Юноши-Поэта и Сильфид.

Е. Я. Суриц обоснованно полагает, что в фокинской «Шопениане» «все логично и строго подчинено музыкальной мысли, именно мысли, именно смыслу музыки»⁴⁰⁶. В беседе с английским музыкальным критиком Эдвином Эвансом Фокин объяснил принцип соединения его хореографии с музыкой Шопена⁴⁰⁷. К примеру, музыка Прелюдии *A-dur* должна подсказать балерине образ, характер исполнения и настроение. Фокин просил танцовщицу «раствориться» в тишине: «Кажется, что она прислушивается всем своим существом, чтобы уловить мелодию и тихо следует за ней, куда бы она ее ни вела. Именно по этой причине она изящными движениями рук указывает на традиционные жесты “слушай” и “молчи”»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Суриц Е. Я. Балет «Шопениана» // Ф. Шопен. Шопениана: балет в одном действии [брошюра]. М.: Издание ГАБТ СССР, 1988. С. 5.

⁴⁰⁷ Lawson J. A History of Ballet and its Makers. London: Dance Books, 1976. P. 100–102.

⁴⁰⁸ Ibid. P. 102.

Мориц Келлер — оркестровщик «Шопенианы». Логично предположить, что Фокин намеревался вновь обратиться к Глазунову с просьбой оркестровать произведения Шопена. Однако это не произошло, возможно, в силу большой занятости композитора (преподавание, ректорская деятельность, концерты, зарубежные гастроли, чествование в связи с избранием доктором музыки Кембриджского и Оксфордского университетов). В итоге, к оркестровке шопеновских пьес был привлечен артист оркестра и дирижер Мориц Келлер⁴⁰⁹. Личность этого музыканта — одна из незаслуженно забытых в истории отечественной музыкальной и театральной культуры XIX — XX веков.

Краткие сведения о Келлере представлены в «Музыкальном словаре» Г. Римана. Известна дата и место рождения (29 ноября 1855 года, Альтенбург, Германия). Получив музыкальное образование, Келлер работал в оркестре Берлина в качестве скрипача (1873). В 1880 году он переехал в Россию и поступил на службу в Императорские театры Петербурга. Он занимал должность капельмейстера Михайловского и Александринского театров (1880–1908 годы) и служил скрипачом в оркестре Мариинского театра (первая скрипка, с 1890 по ноябрь 1898 года). Келлер проявил себя как композитор, обладал опытом работы над оркестровыми партитурами⁴¹⁰. В ответ на наш запрос о работе Келлера в Петербурге сотрудники Центрального Государственного Исторического архива Санкт-Петербурга предоставили информационное письмо, в котором значится, что Келлер занимал должность управляющего оркестровой игрой воспитанников и учителя музыки в Императорском училище правоведения с 1888 по 1916 годы⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Иногда в некоторых источниках можно встретить написание фамилии музыканта Келер или Кёлер. На страницах «Против течения» — Морис Келлер.

⁴¹⁰ Риман приводит сочинения Келлера: оркестровые композиции (две сюиты, три серенады, фантастические танцы), струнные квартеты, скрипичный концерт, пьесы для скрипки, альты и виолончели, упражнения для медных духовых инструментов. *Риман Г. Музыкальный словарь*. Вып. VII / Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом, сост. при сотрудничестве П. Веймарна и др.; Пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М., Лейпциг: Юргенсон, 1901–1904. С. 615.

⁴¹¹ Автор диссертации выражает признательность доктору искусствоведения и директору нотной библиотеки Мариинского театра Марии Николаевне Щербаковой, а также сотрудникам Центрального Государственного Исторического архива Санкт-Петербурга за предоставление сведений о деятельности Келлера в Петербурге.

После 1916 года след Келлера в России теряется (не исключена вероятность его ухода из жизни).

Можно предположить, что Келлер приступил к инструментовке после предварительного обсуждения, в ходе которого Фокин мог ознакомить его со своим музыкально-хореографическим замыслом, высказать пожелания относительно оркестровки шопеновских пьес. Хореограф также мог познакомить Келлера с изданной оркестровой сюитой Глазунова «Шопениана» (представив ее в качестве образца) и предоставить ему рукопись партитуры Вальса *cis-moll* для изучения.

Премьерные постановки. Вторая версия балета «Шопениана» («*Rêverie romantique*»)⁴¹² была исполнена в 1908 году с разными названиями: «Балет под музыку Ф. Шопена» (8 марта, благотворительный спектакль, Мариинский театр)⁴¹³ и «*Grand pas*» (6 апреля, выпускной спектакль, Мариинский театр)⁴¹⁴. 19 февраля 1909 года на сцене Мариинского театра состоялась премьера одноактного балета «Шопениана» — уже как репертуарного спектакля. Его структура осталась прежней (вторая редакция).

Характеристика партитуры Келлера. До настоящего времени балетная партитура второй редакции «Шопенианы» никогда не была опубликована⁴¹⁵. Не сохранился и оригинал авторской рукописи оркестровки, осуществленной Келлером. В библиотеке Мариинского театра имеется лишь переписанный экземпляр партитуры, а также его электронная копия⁴¹⁶. Однако именно оркестровки Келлера исполняются при возобновлении «Шопенианы» в

⁴¹² С французского языка — «Романтическое мечтание» («Романтическая греза»).

⁴¹³ Сольные партии исполнили: Анна Павлова, Ольга Преображенская, Тамара Карсавина (три сильфиды), Вацлав Нижинский (Юноша-поэт). Дирижер — Мориц Келлер.

⁴¹⁴ Сольные партии исполнили: Елизавета Гердт, Антонина Чумакова, Любовь Чернышёва (три сильфиды), Фёдор Шерер (Юноша-поэт). Дирижер — Эдуардо Кабелла.

⁴¹⁵ Исключение составляет Вальс *cis-moll* в оркестровке Глазунова. Глазунов А. К. Шопениана: Сюита из произведений Ф. Шопена: Партитура: Инструментовка для большого симфонического оркестра / Ред. и предисл. Ю. Фортунатова. М.: Музыка, 1964. С. 106–137; *Chopin F., Glasunow A. Chopiniana (Les Sylphides): For orchestra.* Frankfurt: M. P. Belaieff Study Score, 1979. P. 63–101.

⁴¹⁶ Эти сведения предоставлены Марией Николаевной Щербаковой.

отечественных театрах, использующих рукописные копии партитуры Мариинского театра⁴¹⁷.

Укажем полный (суммарный) состав оркестра по всем пьесам, инструментованным Келлером. Парный состав группы деревянно-духовых инструментов дополнен флейтой пикколо, группа медных инструментов включает четыре валторны, две трубы, три тромбона и тубу. В составе ударных — литавры, треугольник, колокольчики. Струнный «квинтет» не содержит партий солирующих инструментов. В состав оркестра входит арфа.

Рассмотрим инструментальный состав оркестровки Келлера по номерам. Для сравнения включим в Таблицу Вальс *cis-moll* в оркестровке Глазунова (Таблица 2).

Таблица 2. Инструментальный состав пьес «Шопенианы»
в оркестровке Келлера

Ноктюрн <i>As-dur</i>	Вальс <i>G-dur</i> (<i>Ges-dur</i>)	Мазурка <i>C-dur</i>	Мазурка <i>D-dur</i>	Прелюдия <i>A-dur</i>	Вальс <i>d-moll</i> (<i>cis-moll</i>)	Большой блестящий вальс <i>Es-dur</i>
пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота	пикколо 2 флейты 2 гобоя 2 кларнета 2 фагота
4 валторны 2 трубы 3 тромбона	4 валторны 2 трубы 3 тромбона	3 валторны	4 валторны 2 трубы 3 тромбона туба	2 валторны	4 валторны	4 валторны 2 трубы 3 тромбона туба
	литавры треугольник		литавры треугольник		литавры треугольник	литавры треугольник колокольчики
арфа					арфа	
струнные	струнные	струнные	струнные	струнные	струнные	струнные

Как видно из Таблицы 2, оркестр Келлера не сильно отличается от инструментального состава Вальса *cis-moll*. Вспомним, что полная группа медных

⁴¹⁷ Автор диссертации благодарит сотрудников нотной библиотеки Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского за предоставленную электронную копию переписанной партитуры Келлера: Глазунов А., Келлер М. Шопениана. Музыка Ф. Шопена. Оркестровка А. Глазунова и М. Келлера. Партитура: Для большого симфонического оркестра. Переписано: Собрание электронных копий: балет. Пермь: Пермский государственный академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского. 194 с.

духовых инструментов, правда, без тубы, была задействована в оркестровой сюите Глазунова «Шопениана». Подобно Глазунову, Келлер дает облегченный состав оркестра в пьесах-миниатюрах (Мазурка *C-dur* и Прелюдия *A-dur*). Сходство обнаруживает и подбор ударных инструментов: литавры и треугольник. Лишь в Большом блестящем вальсе добавлены колокольчики. Келлер не злоупотребляет звучанием арфы (она применена только в Ноктюрне). Тем не менее, арфа также служит объединяющим элементом оркестровок Келлера и Глазунова.

Тональный план музыкальной композиции балета. Представляет интерес тональный план музыкальной композиции фокинской «Шопенианы». Приведем тональности пьес в порядке их следования:

As-dur–G-dur⁴¹⁸–C-dur–D-dur–A-dur–d-moll⁴¹⁹–Es-dur

Напомним, что Вальс *cis-moll* в оркестровке Глазунова вошел в новую композицию балета в измененной тональности (*d-moll*). Келлер, кроме того, транспонировал пьесу №2 — Вальс — из *Ges-dur* в *G-dur*. Может показаться, что он руководствовался техническими соображениями, избегая оркестровых трудностей. Однако в последней пьесе — Большом блестящем вальсе *Es-dur* — есть эпизоды в «трудных» тональностях (*Des-dur*, *b-moll*, *Ges-dur*), но оркестровщик их не транспонировал. Мы предполагаем, что Келлер, как и Глазунов, тоже заботился о тональной целостности балетной композиции. Логику тональных отношений можно обнаружить в следующем: крайние пьесы (№1 и №7) написаны в родственных бемольных тональностях (*As-dur*, *Es-dur*), а группа пьес №№2–6 объединена первой степенью родства тональностей (*G-dur*, *C-dur*, *D-dur*) и мажорно-минорными отношениями (*D-dur*, *A-dur*, *d-moll*).

Темпы фортепианных пьес Шопена в оркестровке Келлера. В партитуре Келлера встречаются обозначения темпов, не совпадающие с фортепианным оригиналом. Так, вторая часть Ноктюрна отмечена *Poco più mosso*, что соответствует смене характера музыки с умиротворенного на трепетно-взволнованный. В Мазурке *C-dur* ремарка Шопена *Semplice* уточняется темпами

⁴¹⁸ В оригинале — тональность *Ges-dur*.

⁴¹⁹ В оригинале — тональность *cis-moll*.

Allegretto (первая часть) и *Poco piu mosso* (средний раздел). Темп *Vivace*, выдержанный в Мазурке Шопена *D-dur*, в средней части ее оркестровой версии (трио) меняется на *Meno mosso*. Шопеновское *Andantino* Прелюдии *A-dur* заменено на *Andante*. В Большом блестящем вальсе *Es-dur (Vivo)* Келлер указывает разделы с более сдержанным темпом: вторая тема *Poco meno* (по партитуре цифра 4) и четвертая тема *Meno* (по партитуре цифра 10). С большой уверенностью можно сказать, что все темповые изменения в партитуре были обусловлены хореографическим замыслом Фокина и были согласованы с балетмейстером.

Особенности оркестровки Келлера. В оркестровке шопеновских пьес Келлер всегда исходит из фактуры фортепианного оригинала, в равной мере заботясь как о ведущей мелодии, так и об элементах сопровождения. Это позволяет ему достигать равновесия оркестровой звучности.

Поручая проведение темы инструментам струнной группы, Келлер распределяет фактурные элементы по тесситурному признаку: мелодию дает первым и вторым скрипкам (в унисон или в интервал — терцию, сексту), средние гармонические голоса (аккорды, фигурацию) — альтам/виолончелям, бас, отрывистый или педализирующий, — виолончелям/контрабасам. Таковы главные темы Ноктюрна и Прелюдии⁴²⁰.

Заметим, что Келлер не использует такие приемы, как *divisi* струнных партий, соло струнного инструмента. *Arco* и *pizzicato* являются основными исполнительскими приемами. В некоторых случаях Келлер прибегает к звучанию засурдиненных струнных, как, например, в третьем проведении Прелюдии.

Вместе с тем, чистое звучание струнной группы — нечастое явление в оркестровке Келлера. Как правило, оно дополняется фактурными элементами, порученными духовым инструментам. Так, в главной теме Ноктюрна из

⁴²⁰ Рассуждая об оркестре фортепианных концертов Шопена, И. Ф. Бэлза замечает: «Насколько мы можем судить по сохранившимся автографам, Шопен придавал особенное значение именно струнной группе, певучую выразительность которой он высоко ценил. Как нам приходилось уже отмечать, фактура некоторых фортепианных сочинений Шопена вызывает представление об ансамбле струнных инструментов». *Бэлза И. Ф. Шопен. М.: Наука, 1968. С. 136.*

колышущейся фигурации альтов и виолончелей Келлер «извлекает» скрытые мелодические линии и поручает их деревянным духовым инструментам и валторнам, периодически меняя их сочетание (кларнеты с гобоями/флейты с валторнами). Это создает «полутона» тембровых оттенков, сохраняя тембр струнных как ведущий.

Тема в тембре духовых — редкость в партитуре Келлера. Пример — хорал вступительных и заключительных тактов Ноктюрна. В нем заняты все инструменты группы деревянных (без пикколо) и медных духовых при поддержке струнных басов (*pianissimo*). Равновесие гармонической вертикали достигается равномерным заполнением среднего и высокого регистров аккордовыми звуками. Этим хоралом открывается балетное действие. Эффект «поднятия занавеса» создается благодаря изобразительному приему: красочному восходящему арпеджио арфы.

Одним из примеров применения сольных тембров духовых инструментов служит вторая тема Ноктюрна. Мелодическое соло кларнета переходит в диалог-имитацию кларнета и гобоя (*Прим. 1*). Эту тембровую имитацию Келлер создает на основе четырехкратного повторения мотива в мелодии фортепианной пьесы.

В мелодической функции Келлер занимает флейты, гобои и кларнеты, создавая различные тембровые и регистровые варианты их соединения: в унисон, в октаву, в три октавы. Рельефное трехоктавное ведение мелодии (пикколо/две флейты/гобой с кларнетом) встречается в Мазурке *D-dur*. Замена штриха *legato* (в фортепианном оригинале) на *staccato* (в партитуре) придает звучанию отчетливость, а в разделах тихой звучности — легкость. Фаготам и медным инструментам более свойственна аккомпанирующая роль.

Прием тембровой дифференциации, применяемый Келлером в оркестровке некоторых разделов шопеновских пьес, способствует ясному различению элементов музыкальной ткани. В качестве примера приведем упомянутую выше вторую тему Ноктюрна (*Poco più mosso*): мелодическое соло кларнета сопровождается пульсирующими аккордами валторн (триоли восьмыми

длительностями), *pizzicato* струнных басов и связной басовой линией фаготов (Прим. 1).

Отметим, что в партитуре Келлера всегда ясно ощущается присутствие танцевальной формулы сопровождения (бас-аккорды), характерной для отобранных Фокиным пьес Шопена. Метрическая основа не завуалирована, но и не перегружена. Экономно использующий ударные инструменты, Келлер при необходимости поручает литаврам маркировку сильных долей в разделах проведения темы на форте, а звенящий тембр треугольника приберегает для разделов пиано/пианиссимо (Вальс *G-dur*, Мазурка *D-dur*).

Учитывая музыкальную структуру пьесы, Келлер применяет оркестровые средства тембрового и темброво-динамического сопоставления как в крупных разделах формы, так и в более мелких построениях. В Ноктюрне тембровое сопоставление совпадает с основными разделами формы (вступительный хорал духовых — тема струнных — трио с ведущей ролью духовых — реприза темы струнных — заключительный хорал духовых). В Вальсе *G-dur* ведущий тембр деревянных духовых (первая тема) сменяется звучанием струнных (вторая тема). В обоих произведениях средние части отмечены более интенсивными тембровыми переключениями, диалогом-имитациями струнных и деревянных духовых.

Келлер не пренебрегает точными повторами разделов тем, обозначенными Шопеном с помощью знаков репризы, вольты. Он так же ставит эти знаки для точного повтора тематического раздела в аналогичной оркестровке. Исключительный пример — Мазурка *C-dur*. В отличие от оригинала, в партитуре нет предписания к повтору периода первой темы (возможно, этот момент обсуждался Келлером с Фокиным и был связан с постановкой сольного танца Юноши-Поэта).

В репризных разделах формы Келлер при необходимости варьирует оркестровку, как правило, в сторону усиления звучности (Ноктюрн, Мазурка *D-dur*, Большой блестящий вальс *Es-dur*). Приемы оркестрового *crescendo* и *diminuendo* помогают выстроить динамику оркестрового развития.

Удачей Келлера можно считать оркестровку Прелюдии *A-dur*. Очевидно, что в ней Келлер учитывал балетмейстерский замысел Фокина поставить развернутый сольный номер Сильфиды. Это потребовало трехкратного проведения шестнадцатитактовой миниатюры. Найденные Келлером тембровые решения позволили не только разнообразить звучание пьесы, сделав ведущим тембром в первом проведении струнные с добавлением хоральных аккордов духовых (Прим. 2), во втором — деревянные духовые с аккомпанементом струнных и валторн (Прим. 3), но и подготовить переход к Вальсу *cis-moll*. Третье проведение Прелюдии, как отзвук, греза, полностью выполнено тембром засурдиненных струнных (*pianissimo*) без участия духовых (Прим. 4). Последние звуки темы словно растворяются во флажолетах первых скрипок (*ppp*). Следующий за Прелюдией Вальс в оркестровке Глазунова, напомним, начинается с речитативной фразы виолончелей *con sordino*, за которой вступает главная тема в тембре засурдиненных струнных. Можно с уверенностью предположить, что Келлер учел эту последовательность пьес в структуре балета и создал необходимый тембровый переход замирающей музыки Прелюдии в звуковую атмосферу Вальса *cis-moll*.

На основании проведенного анализа партитуры Келлера можно сделать следующие выводы:

1. Во второй редакции «Шопенианы» в полной мере раскрылся талант Фокина-музыканта. Он проявил себя автором не только хореографической, но и музыкальной композиции, отобрав и выстроив в определенном порядке пьесы Шопена в соответствии со своим замыслом, содержательной идеей. Он имел возможность предварительно обсудить свои намерения с автором оркестровки — Келлером, дать ему необходимые ориентиры в оркестровой работе (тембровые, фактурные, динамические, темповые).

2. Оркестровка Келлера, мы полагаем, вполне устраивала Фокина. Она не противоречила музыке Шопена и оркестровому стилю Вальса в инструментовке Глазунова. Будучи довольно строгой и сдержанной по отношению к оригиналу, оркестровка Келлера выполнена профессионально, грамотно и, в то же время, не лишена поэтичности, красочности и продуманности оркестрового развития.

Брошенную фразу критика о том, что пьесы, «топорно оркестрованные М. Кёлером, до неузнаваемости обалеченные, обесцвеченные»⁴²¹, утратили дух фортепианной музыки Шопена, нельзя считать справедливой. Инструментовка Келлера создает то необходимое единство стиля, при котором оркестровка глазуновского Вальса *cis-moll* сохраняет свое ключевое положение в драматургии спектакля.

3. Оркестровка Келлера находится в гармоничном единстве с хореографией Фокина. Фокин не стремился насытить пластический рисунок сложными элементами балетной техники, демонстрировать виртуозность солистов. Малыми средствами он добивался глубокой содержательности, одухотворенности, красоты и грации.

Оркестровка пьес Шопена предназначалась Келлером для балетного спектакля, а не для концертного исполнения. Это объясняет ее подчинение хореографическому замыслу Фокина, направленность фантазии оркестровщика и доступных ему технических средств и приемов оркестрового письма на реализацию этого замысла.

2.4. Третья версия балета Михаила Фокина «Шопениана»/«Les Sylphides»

Балет Фокина «Шопениана» в его второй редакции был включен в репертуар «Русских сезонов» Дягилева в 1909 году под названием «Les Sylphides». Для показа балета в Париже импресарио посчитал необходимым заменить оркестровки. Не удовлетворившись качеством инструментовок Келлера, Дягилев «потребовал привлечь для переоркестровки кого-нибудь из хороших композиторов»⁴²². Из текста сохранившейся программы Национальной Оперы от 19 июня 1909 года⁴²³ мы узнаем, что работа была заказана Н. А. Соколову, А. С. Танееву⁴²⁴ и

⁴²¹ Груцынова А. П. Русская музыкальная газета о балете (1894–1918). С. 128.

⁴²² Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 20.

⁴²³ Les Sylphides: rêverie romantique en 1 acte: chorégraphie de Michel Fokine / Opéra national de Paris. Auteur du texte // Théâtre national de l'Opéra, programme. Paris: Théâtre national de l'Opéra, 19.06.1909. P. 6.

⁴²⁴ Ко времени первого балетного сезона в Париже Дягилев был знаком с Александром Танеевым, дядей известного композитора С. И. Танеева. А. С. Танеев был необходим Дягилеву для престижа и покровительства его труппы (он занимал политическую

И. Ф. Стравинскому. Соколов инструментовал Мазурку *D-dur*, Танеев — Вальс *Ges-dur* и Прелюдию *A-dur*. Ноктюрн *As-dur* и Большой блестящий вальс *Es-dur* Дягилев поручил оркестровать Стравинскому. В некоторых источниках указана информация о том, что в переоркестровке пьес Шопена участвовали Н. Н. Черепнин⁴²⁵ и А. К. Лядов⁴²⁶. В упомянутой программе Мазурка *C-dur* не заявлена. Это наводит на мысль, что автор ее оркестровки доподлинно не был известен. Вальс *cis-moll* вошел в обновленную Дягилевым редакцию балета в оркестровке А. К. Глазунова.

Ставили ли оркестровщики перед собой задачу придерживаться единого оркестрового стиля? Советовались ли они по этому поводу с Фокиным, автором музыкально-хореографической композиции балета? Думаем, что нет. Скорее всего, каждый из них самостоятельно работал над заказом Дягилева⁴²⁷.

Изменения в музыкально-хореографической композиции балета. Изменения коснулись не только оркестровки и порядка чередования пьес, но и самого музыкального материала. Балет «Les Sylphides» начинался с Прелюдии *A-dur* (ор. 28, №7), выполняющей функцию увертюры. Далее следовали: Ноктюрн *As-dur* (ор. 32, №2) — Вальс *Ges-dur* (ор. 70, №1) — Мазурка *D-dur* (ор. 33, №2) — Мазурка *C-dur* (ор. 67, №3) — Прелюдия *A-dur* (ор. 28, №7) — Вальс *cis-moll* (ор. 64, №2) — Большой блестящий вальс *Es-dur* (ор. 18)⁴²⁸.

должность начальника Императорской канцелярии).

⁴²⁵ Черепнин дирижировал парижской премьерой балета «Les Sylphides». В спектакле участвовали: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Александра Балдина и Вацлав Нижинский (Théâtre du Châtelet, 2 июня 1909 года).

⁴²⁶ Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. P. 79.

⁴²⁷ А. Н. Бенуа холодно отнесся к оркестровке музыки Шопена русскими композиторами. Он писал: «К сожалению, несоответствие оркестровки с Шопеном оказалось явным. Чудесные наши композиторы остались как-то в стороне от намеченной задачи сохранить во что бы то ни стало настроение Шопена и, получив поручение оркестровать рояльные номера, они исполнили это слишком в своем собственном стиле, я бы сказал — слишком красиво, слишком по-современному сложно и, наоборот, недостаточно искренне и душисто». Бенуа А. Н. Русские спектакли в Париже. 25 июня (8 июля) 1909 г., №171 // Бенуа А. Н. Художественные письма 1908 — 1917, газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908 — 1917. С. 149.

⁴²⁸ Sandon J. Les Sylphides; Le Carnaval; Le Spectre De La Rose. London: A. & C. Black, 1954. P. 39–40.

Заметим, что указанная в композиции балета «Les Sylphides» Мазурка *C-dur* (op. 67, №3) не совпадает с Мазуркой *C-dur* (op. 33, №3), отобранной и поставленной Фокиным в оркестровке Келлера. В имеющихся источниках нет объяснения причин замены этой пьесы. Было ли это чьим-то намерением или ошибкой? Так или иначе, оркестровка новой Мазурки, хотя и имеющей ту же тональность, но отличающейся по характеру музыки, ритмическому рисунку и структуре, должна была повлечь замену хореографии номера.

Кто же был автором инструментовки Мазурки *C-dur* (op. 67, №3)? В Российском национальном музее музыки нами найдено неопубликованное ранее письмо Фокина к Лядову (25 января 1915 года, Петербург), которое проливает свет на эту загадку. Приведем его полный текст: «Многоуважаемый Анатолий Константинович! Обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой: не разрешите ли Вы мне воспользоваться Вашей оркестровкой мазурки Шопена, которую Вы сделали для поставленного мною балета “Сильфиды”? Балет этот я на днях еду ставить в Королевский театр в Стокгольме и мне хотелось бы пользоваться именно Вашей оркестровкой мазурки, как в этом так и в других городах. Если Вы найдете возможным одолжить мне партитуру для снятия копии, буду вам очень благодарен и возвращу оригинал Вам дня через два в полной целости. Простите за беспокойство и примите уверение в моем искреннем и глубочайшем к Вам уважении. М. Фокин»⁴²⁹. Из данного письма следует, что автором оркестровки Мазурки *C-dur* (op. 67, №3) явился Лядов. Очевидно, что Фокин мог ставить балет «Les Sylphides» в Стокгольме по партитурам Глазунова и Келлера, имевшимся в его распоряжении. А Мазурку *C-dur* пожелал возобновить в хореографии, выполненной для парижской постановки⁴³⁰, для чего ему понадобилась оркестровка Лядова.

⁴²⁹ Фокин Михаил Михайлович. Письмо к А. К. Лядову. 1915.01.25. Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-13991/6. Ф-65-111.

⁴³⁰ Дж. Грегори указывает, что в постановках труппы В. Г. Базиля мужской сольный танец также исполнялся под Мазурку *C-dur* (op. 67, №3). Gregory J. Les Sylphides—Chopiniana: Personal Reflections on Michel Fokine’s Masterpiece. Croesor: Zena, 1989. P. 15. Михаил Барышников, будучи руководителем труппы Американского театра балета (1980–1989), вернул в структуру балета Фокина «Les Sylphides» Мазурку *C-dur* (op. 33, №3). Mystery of the Missing Music.

В очерке Б. В. Асафьева о Лядове-пианисте и его манере исполнения музыки Шопена находим упоминание о том, что Лядов был занят выбором пьесы среди Мазурок «по просьбе С. П. Дягилева для оркестровки»⁴³¹. Слова Асафьева можно трактовать так, что инициатива замены Мазурки *C-dur* op. 33 принадлежала Дягилеву, а выбор Мазурки *C-dur* op. 67 был сделан Лядовым.

Игорь Стравинский — оркестровщик двух пьес балета «Les Sylphides». Свой профессиональный путь Стравинский, будущий революционер, композитор-модернист, совершивший глобальный прорыв в музыкальном языке и оркестровой технике XX века, начинал с создания авторских произведений для оркестра, таких как «Фантастическое скерцо» (op. 3, 1907–1908) и «Фейерверк» (op. 4, 1908), а также с написания обработок музыки Ф. Шопена и Э. Грига. Эти оркестровки предназначались для балетных постановок Фокина «Les Sylphides» (1909) и «Ориенталии» («Les Orientales», 1910)⁴³².

Дягилев обратился к молодому Стравинскому с предложением инструментовать две фортепианные пьесы для балета «Les Sylphides» после ознакомления с его «Фантастическим скерцо» (премьерное исполнение которого состоялась в феврале 1909 года). На момент создания оркестровок шопеновских

Benjamin Britten's Lost Score for "Les Sylphides". Michael Cooper. The New York Times. August 27, 2013. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-britten-s-lost-score-for-les-sylphides.html> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴³¹ Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов. С. 108.

⁴³² В балет «Ориенталии» были включены два концертных номера Фокина, поставленных хореографом ранее в Петербурге на музыку фортепианных пьес К. Синдинга и Э. Грига. Для оркестровки этих пьес Дягилев привлек А. Танеева и Стравинского: Танеев инструментовал «Восточный танец» Синдинга (впоследствии переименованный в «Сиамский танец»), Стравинский — «Кобольд» Грига (Л. Гарафола вводит в заблуждение, присваивая оркестровую работу пьесы «Восточный танец» Синдинга Стравинскому. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. С. 513; С. 531. Имеются даже сведения о том, что инструментовка Стравинского была оплачена Дягилевым в размере 75 рублей. *Бакл Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2001. С. 149. По воспоминаниям Б. Нижинской, ««Кобольд» брат репетировал в тесном сотрудничестве с Игорем Стравинским, который аккомпанировал ему на репетициях, объясняя Вацлаву свою оркестровку. Они вместе думали, как выразить в танце и донести до зрителей необычное звучание инструментов». *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 2. / Пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр: АРТ, 1999. С. 63. Вопрос о местонахождении или утрате оркестровых рукописей Танеева и Стравинского по сей день остается открытым.

пьес Стравинский не был лично знаком с Фокиным⁴³³. Даже на парижской премьере балета «Les Sylphides» в 1909 году композитор не присутствовал, о чем с сожалением вспоминал в автобиографии⁴³⁴. Это, в свою очередь, не отрицает возможности знакомства Стравинского с балетмейстерскими работами Фокина. Вероятно, композитор мог видеть и фокинскую «Шопениану» во второй редакции (1908) или слышать отзывы о спектакле.

Обратимся к изданным на рубеже XX — XXI веков партитурам Стравинского⁴³⁵. Впервые в отечественном музыковедении характеристику авторских оркестровых рукописей Стравинского выполнила Н. А. Брагинская. В статье⁴³⁶ и диссертации⁴³⁷ она представила содержательный текстологический анализ автографа Ноктюрна *As-dur*, хранящегося в Фонде П. Захера, выявив особенности оркестрового метода Стравинского.

Изучая партитуры двух пьес в оркестровке Стравинского, попытаемся найти ответы на вопросы: в какой мере в них проявился индивидуальный стиль Стравинского и насколько его инструментовки корреспондировали со стилистикой балета Фокина?

Состав оркестра Стравинского. Партитура Ноктюрна *As-dur* написана Стравинским для парного состава оркестра, с четырьмя валторнами, большим барабаном, арфой, челестой и струнными. Для Большого блестящего вальса *Es-dur* Стравинский избрал тройной состав деревянных духовых (пикколо, две флейты, два гобоя, три кларнета, три фагота), полную медную группу (четыре валторны, две

⁴³³ Напомним, что Фокин познакомился со Стравинским и его музыкой лишь в январе 1910 года.

⁴³⁴ *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной; Пред., коммент., послесл. и общ. текстологич. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. С. 67.

⁴³⁵ *Chopin F.* Nocturne in Ab Op. 32 No. 2: for orchestra. Instrumentation by I. Stravinsky. Boosey & Hawkes, 2001. 37 p.; *Chopin F.* Grande Valse brillante opus 18: for orchestra. Instrumentation by I. Stravinsky. Boosey & Hawkes, 1997. 44 p. Мы не располагаем нотным материалом других оркестровых версий шопеновских пьес для балета «Les Sylphides» в Париже.

⁴³⁶ *Брагинская Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена // *Opera musicologica*. 2013. №2 (16). С. 14–35.

⁴³⁷ *Брагинская Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: Дис. ... докт. искусств. 5.10.3. СПб., 2023. С. 164–184.

трубы, три тромбона и туба), большой набор ударных (литавры, колокольчики, треугольник, малый барабан, большой барабан, тарелки) и «струнный квинтет». В состав оркестра Большого вальса также входят арфа и челеста.

Работа Стравинского с музыкальным текстом оригинала. В оркестровке шопеновских пьес Стравинский, в отличие от Келлера, более свободно обходится с музыкальным текстом фортепианного оригинала. В его оркестровках обнаруживаются две тенденции: расширение набора тембровых красок и видоизменение элементов музыкальной фактуры.

Стравинский широко пользуется тембровыми и динамическими возможностями оркестра и отдельных оркестровых групп.

Особую колористическую роль в партитуре Ноктюрна выполняет прием *divisi* струнных, который сближает оркестровку Стравинского с партитурами К. Дебюсси, М. Равеля, Н. Н. Черепнина. Не ограничиваясь делением партий на две подгруппы, Стравинский прибегает к делению на четыре (средняя часть Ноктюрна), шесть и восемь подгрупп (кода Большого вальса), что отражается в многострочной партитурной записи.

Сурдины как средство изменения тембра струнных Стравинский задействует на всем протяжении Ноктюрна. Лишь во второй половине средней части он ненадолго (всего на четыре такта) дает ремарку «*senza sord.*», а затем, в последующих четырех тактах, предписывает поочередную, «по-пультную» установку сурдин, которые не снимаются уже до конца Ноктюрна. Н. А. Брагинская усматривает «парадоксальность» в использовании сурдин струнных на фоне общего оркестрового *crescendo*⁴³⁸.

Стравинский расширяет тембровую палитру струнной группы применением разнообразных штрихов и приемов звукоизвлечения. Наряду с *arco* и *pizzicato* он использует прием игры *col legno* (кода Большого вальса), дополняет струнные штрихи ремаркой «*avec la point de l'archet*» («играть концом смычка», подобие «летающего» *staccato*, Ноктюрн).

⁴³⁸ Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис. С. 177–179.

В партитурах обеих пьес представлены соло струнных (скрипка, альт, виолончель) и деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот) как примеры тембровой индивидуализации. Так, соло гобоя экспонирует лирически-взволнованную тему средней части Ноктюрна (*f-moll*, по партитуре буква С), а соло скрипки озвучивает эту же мелодию в разделе *fis-moll* (по партитуре буква Е). В Ноктюрне выделим соло кларнета, исполняющего мелодию середины первой темы (по партитуре буква А), а при повторе — диалог солирующих кларнета и виолончели (контрапункт Стравинского, по партитуре буква В). Чередованием соло скрипки и кларнета отмечена тема *Ges-dur* Большого вальса (по партитуре буква J).

Чистый тембр духовых (парное «дерево» и две валторны), дополненный арпеджио арфы, представлен в хоральном четырехтакте, открывающем и завершающем Ноктюрн. Можно усмотреть сходство этого фрагмента в партитуре Стравинского с тембровым решением Келлера.

Стравинский достигает тембровых эффектов использованием закрытых звуков валторн (ремарки «stopped»-«open»), а также сурдин в партиях медных инструментов, порой в непривычной динамической и штриховой подаче. В коде Большого вальса (по партитуре буква N) для усиления скерцозного эффекта валторнам («stopped») и трубам (*con sordino*) поручено исполнение аккордов в динамике *poco sforzando*, в сочетании со штрихом *staccato* и форшлагами.

Арфа и челеста задействованы Стравинским в оркестровках обеих шопеновских пьес, наполняя звучание особым колоритом. Арфе отводятся, главным образом, элементы сопровождения: басовая линия, аккорды средних голосов, танцевальная ритмоформула «бас-аккорды», а также дополняющие фактуру оригинала арпеджио и *glissando*. Челеста имеет большее применение в дублировке мелодических элементов, фигурируя в необычных тембровых комбинациях (например, с флейтой, гобоем, засурдиненными скрипками).

Из приведенных примеров видно, что в инструментовке шопеновских пьес Стравинский активно использовал методы расширения тембровой палитры, близкие его авторским оркестровым опусам. «Фантастическое скерцо» написано

им для большого оркестра с тройным-четвертным составом деревянной духовой группы, включающей все возможные видовые инструменты. Оркестр «Фейерверка» отличается усиленными группами медных и ударных инструментов. В обоих произведениях задействованы челеста и арфы (две арфы в «Фейерверке», три — в «Фантастическом скерцо»). Уже в этих ранних симфонических сочинениях Стравинский продемонстрировал выразительность инструментальных соло, разнообразие штрихов и приемов звукоизвлечения, умелое применение флажолетов струнных и арфы, закрытых звуков и сурдин медных, оригинальных тембровых сочетаний.

Что касается фактуры, то доминирующим видом аккомпанеента в оригинале Большого вальса является танцевальная формула «левой руки» — «бас-два аккорда» — с метрической опорой на сильную долю. Инструментовка Большого вальса полна остроумных находок Стравинского в передаче оркестровыми средствами танцевального аккомпанеента. Практически каждый новый тематический раздел вальса демонстрирует изобретательность оркестровщика.

Рассмотрим несколько примеров оркестрового аккомпанеента Большого вальса.

В четырехтактовом вступлении к коде вальса (по партитуре буква N) каждая из трех четвертных долей аккомпанеента дана в разных тембровых сочетаниях: первая доля (бас) — октава контрабасов *pizzicato*, литавры и большой барабан (*piano/pianissimo*), вторая доля — секста арфы и фаготов (*piano*), третья доля — секста виолончелей *col legno*, закрытых звуков валторн (*sforzando*) и удар тарелки (*piano*). Тембровая многоцветность аккомпанеента сохраняется и при вступлении мелодических голосов.

Аккомпанемент ритурнеля первой темы (*As-dur*, по партитуре буква A) изменен метрически: вместо трехдольной формулы «бас-два аккорда» дана двухдольная повторяющаяся фигура «бас-аккорд», что образует эффект гемиолы с причудливым смещением акцентов. Бас исполняется виолончелями *pizzicato* (*piano*), аккорд — тремя валторнами (*pianissimo*) с наложением арфы (*mezzo-forte*).

В инструментовке второй темы (*Des-dur*, по партитуре буква D) присутствуют три высотно-ритмических и тембровых варианта средних гармонических голосов, заменяющих привычные аккорды-четверти. В партии альтов — несколько механистичная оstinатная фигура восьмых длительностей (*staccato, mezzo-forte*). У арфы ломаные арпеджио в ровной пульсации восьмых (*piano*). Два кларнета исполняют волны перемещений по аккордовым звукам (четверти *legato, mezzo-forte*). Заметим, что басовые звуки (протянутые у виолончелей и отрывистые у контрабасов) появляются не в каждом такте, а через один такт, что соответствует двухтактовой мотивной структуре темы.

По всей видимости, Стравинскому «тесно» в шопеновской фактуре. Он создает множество разных способов высотного и метроритмического соотношения мелодии и аккомпанемента, то акцентируя, то вуалируя привычную для танцевального жанра трехдольную сетку.

Еще более радикально Стравинский вторгается в фактуру Ноктюрна. В изложении главной темы Стравинский, по меткому выражению Н. А. Брагинской, «искусно переиначивает рисунок аккомпанемента, заменяя дробный бас фортепианного оригинала на протяженный, длящийся, и распределяя аккордовую фигурацию между вторыми скрипками и альтами с их певучими, колышущимися триолями»⁴³⁹. Обратим внимание, что в среднем разделе этой темы (соло кларнета, по партитуре буква A) Стравинский высотно разрабатывает фигурационный элемент сопровождения в виде волн широкого диапазона с передачей между партиями струнной группы (*divisi con sordino, pianissimo*). Значительное ритмическое преобразование фактуры аккомпанемента происходит в средней части и репризе Ноктюрна с использованием мелких длительностей (шестнадцатых, тридцатьвторых, шестьдесятчетвертых), усложнением рисунка фигураций и сочетанием разных форм пульсирующего, тремолирующего и высотно подвижного сопровождения мелодии⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис. С. 178.

⁴⁴⁰ Об этом подробно пишет Н. А. Брагинская: Там же. С. 178–179.

Ноктюрн в хореографии Фокина и оркестровых версиях Келлера и Стравинского. Музыка первой части Ноктюрна (первая тема) полностью воплощена в движениях кордебалета и группы танцовщиц (третья Сильфида и две корифейки), пластически воссоздающих зыбкий, призрачный мир воздушных дев (бисерные *pas de bourrée* и струящиеся, певучие *port de bras*). Юноша-Поэт и две Сильфиды на протяжении всей части стоят в неподвижной позе.

В оркестровке Келлера первая часть Ноктюрна выдержана в тембрах струнных (ведущая мелодия) с добавлением духовых (средние гармонические голоса). Некоторое однообразие звучания струнных, отчасти компенсированное переменностью тембровых сочетаний духовых, подчинено хореографическому решению и может расцениваться как прием тембрового обобщения, связанный с передачей образа Сильфид.

В оркестровке Стравинского звучание первой темы в исполнении струнных *divisi con sordino* создает ощущение дымки, колеблющегося тумана, что способствует более тонкому воплощению образа неземных существ. В то же время, применение приема тембровой индивидуализации (соло кларнета в мелодии среднего раздела, а особенно диалог солирующих кларнета и виолончели при повторе этого фрагмента) не имеет непосредственной связи со сценической ситуацией, в которой солисты еще не проявляют себя.

Средняя часть Ноктюрна (вторая тема) состоит из двух тематически подобных разделов (*f-moll* и *fis-moll*). Дуэт Юноши и первой Сильфиды на музыку раздела *f-moll* имеет взволнованный характер, переданный через разнообразные прыжковые движения с воздушными поддержками балерины (*sissonne*). Есть моменты имитаций: она делает *grand fouetté*, он вслед за ней — *cabriole*. Под музыку второго предложения периода весь комплекс *pas* повторяется с зеркальным отражением направлений движений солистов (смена ноги). Лирическое напряжение усиливается в развивающем разделе второй темы с появлением в музыке акцентированных секундовых мотивов-вздохов, а в хореографии варьируется прыжковая техника: балерина исполняет *grand jeté* в *arabesque* и *jeté entrelacé*, а танцовщик — *sissonne* в *attitude croisée* и *grand jeté* в *arabesque*.

В оркестровке Келлера соло кларнета, исполняющего мелодию второй темы (выход солистов), переходит в диалог-имитацию кларнета и гобоя на повторяющихся мотивных оборотах мелодии (дуэт с имитацией движений). Два предложения периода темы оркестрованы одинаково (повтор комплекса движений). В развивающем разделе секундовые мотивы озвучиваются струнными, что добавляет экспрессии звучанию оркестра. Во всем этом улавливается тесная взаимосвязь с хореографическим рисунком раздела и лирическими образами Поэта и Музы.

Стравинский в первом предложении поручает тему солирующему гобою (без тембрового вычленения мотивных повторов), а во втором — кардинально меняет оркестровку: мелодия в октаву у флейт и гобоя сопровождается оживленным аккомпанементом струнных (тридцатьвторые длительности). Секундовые мотивы в развивающем разделе расцвечены «гирляндой» арпеджио духовых, «всплесками» челесты и *glissando* арфы. За счет этого в музыке нарастает не столько экспрессия, сколько красочность⁴⁴¹.

Раздел *fis-moll* в балете — соло второй Сильфиды. Рисунок движений танцовщицы, мягких и грациозных, также построен на повторе комбинаций в зеркальном отражении. Это прыжки *pas de chat*, пируэты, переходящие в вальсирование по кругу с *jeté entrelacé* и *sissonne*. Получается, что набор движений солистки сходен с хореографией предыдущего дуэтного раздела. В целом, пластический рисунок средней части Ноктюрна указывает на чуткое отношение Фокина к музыкальной структуре и изменению эмоционального градуса музыки (темповое оживление, тональный подъем на полтона, секундовые интонации).

В разделе *fis-moll* Келлер применяет оркестровое варьирование, достигая большей полноты звучания с помощью дублировок и расширения диапазона к верхнему регистру. При этом сохраняется тембровая аналогия предложений

⁴⁴¹ По мнению Н. А. Брагинской, уникальность оркестровки Ноктюрна заключается в отходе от романтической экспрессии в сторону яркой колористичности. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис. С. 177.

периода темы (повтор движений танцовщицы), но становятся более рельефными тембровые сопоставления мотивных элементов темы.

Оркестровка раздела *fis-moll* у Стравинского строится, как и в предыдущем разделе *f-moll*, на фактурно-ритмическом контрасте предложений периода темы. Соло скрипки в первом предложении интуитивно совпало с сольным выходом балерины. Во втором предложении и развивающем разделе темы звучание активизируется за счет учащения ритма пульсирующего и тремолирующего сопровождения (шестнадцатые, затем тридцатьвторые длительности).

Репризу Ноктюрна открывает дуэт Юноши и второй Сильфиды. В нем отсутствуют полетные прыжки, движения солистов сдержанны и благородны. Они включают изящные позы и повороты балерины в *arabesque*, наклоны танцовщицы к коленопреклоненному партнеру. Далее образуется трио солистов с плавными симметричными движениями двух Сильфид, окружающих Юношу. Разнообразны хореографические рисунки их поз, в одной из которых угадывается условная фигура сердца.

В партитуре Келлера реприза Ноктюрна представляет собой несколько варьированную оркестровку первой части, основанную на звучании струнных в сопровождении духовых. В коде — выразительное соло флейты, как отголосок темы, предваряет заключительный хорал духовых.

В версии Стравинского реприза Ноктюрна является кульминацией колористических фантазий оркестровщика. Высотно и ритмически усложненную многоэлементную фактуру оркестрового *tutti* в динамике *forte* (первый период темы) дополняет тремоло большого барабана (*mezzo-piano*) и *glissando* арфы (*mezzo-forte*). Со среднего раздела темы (соло кларнета) возвращается оркестровка первой части. Очевиден контраст феерического звучания оркестра и мягких, «певучих» линий в неторопливых движениях солистов и кордебалета.

Анализ оркестровок Стравинского для балета «Les Sylphides» позволяет сделать следующие выводы:

1. В инструментовках фортепианных пьес Шопена проявилась индивидуальность Стравинского, его незаурядная фантазия и изобретательность.

Он наполнил звучание Ноктюрна колористическими деталями, которые указывают на влияние эстетики музыкального импрессионизма. Многоцветная оркестровка Большого вальса изобилует оригинальными фактурно-ритмическими и тембровыми находками. Поражающие воображение оркестровки Стравинского должны были понравиться их заказчику — Дягилеву, ставившему своей главной целью удивлять парижскую публику. В следующем 1910 году, услышав в концертном исполнении «Фейерверк» Стравинского, Фокин оценил качества музыки композитора, столь необходимые хореографу для создания образа Жар-птицы. За этим последовала совместная работа Фокина и Стравинского над балетом «Жар-птица». Авторская музыка и оркестровый стиль первой балетной партитуры Стравинского нашли восторженную поддержку со стороны Фокина.

2. Две оркестровки Стравинского для балета «Les Sylphides» наметили путь его дальнейшей работы с чужой музыкой. Уже они показали, что Стравинский свободен в обращении с оригинальной музыкой других авторов⁴⁴².

3. Фокин был сторонником единства стиля в балетном спектакле. Это касалось и музыки, и оркестровки, и хореографии, и костюмов, и цветовой гаммы. Имея определенные убеждения в отношении работы с музыкальным источником, хореограф не допускал вольных трактовок, чрезмерного «приукрашивания» оригинала. В размышлениях о специфике спектакля Фокин отмечал, что он стремился «не удивлять новизной, а <...> вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития»⁴⁴³. Поэтому можно предположить, что богатые колористическими эффектами инструментовки Стравинского не вполне отвечали стилистике «Шопенианы» Фокина, где ориентиром для хореографа служила музыка Вальса *cis-moll* в поэтичной оркестровке Глазунова.

⁴⁴² Как отмечает Я. И. Тимофеев, «вольный подход будет характерен для Стравинского всегда — в бесчисленных случаях его работы с чужими текстами: красота и верность звучания для него всегда будут важнее верности букве чьего-либо текста или чьему-либо авторскому замыслу». Тимофеев Я. И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: Дис. ... канд. искусств. 17.00.02. М., 2013. С. 150.

⁴⁴³ Фокин М. М. Против течения. С. 114.

В репертуаре Мариинского театра утвердилась и сохраняется до нашего времени традиция исполнять балет «Шопениана» в инструментовках Глазунова и Келлера как более соответствующих авторскому замыслу Фокина⁴⁴⁴.

Оркестровые версии Стравинского звучат в концертных программах в качестве самостоятельных фантазий на музыку Шопена⁴⁴⁵.

2.5. Новые партитуры «Les Sylphides»

Успех балета Фокина «Les Sylphides» в Париже и других городах Европы вызвал огромный интерес к этому спектаклю. Однако инициаторы воспроизведения фокинской постановки в различных театрах и антрепризах довольно часто были вынуждены решать проблему недоступности полной партитуры балета (оркестровка Келлера находилась в России, а партитуры, созданные по заказу Дягилева, разошлись после смерти импресарио по частным коллекциям). В результате новых постановок балета в разное время были созданы новые оркестровые версии «Шопенианы»/«Les Sylphides». В диссертации Г. А. Безуглой в числе установленных или предполагаемых авторов оркестровых версий «Шопенианы» упоминаются имена А. Т. Гречанинова, М. Равеля, В. Рieti, Г. Джейкоба, Р. Дугласа, Б. Бриттена⁴⁴⁶. Изучить все эти оркестровые версии в настоящее время весьма затруднительно. Однако нам удалось уточнить и

⁴⁴⁴ Через год после парижской премьеры балета «Les Sylphides», 11 марта 1910 года, в репертуарную постановку Мариинского театра был возвращен Полонез *A-dur* в качестве увертюры (оркестровка Глазунова). Вязовкина В. А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца. С. 35–36.

⁴⁴⁵ Имеется аудиозапись концертного исполнения Ноктюрна и Большого вальса Стравинского Бергенским филармоническим оркестром под управлением Эндрю Литтона (2012). Балет «Сильфиды»: Ноктюрн ля-бемоль мажор ор. 32/3 и Блестящий вальс ор. 18 для оркестра (1909). Игорь Стравинский (KN08). Эндрю Литтон (дирижер). Бергенский филармонический оркестр. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/189654> (дата обращения: 07.05.2025). В России инструментовки Стравинского были исполнены Государственным академическим симфоническим оркестром России имени Е. Ф. Светланова (дирижер — Арсентий Ткаченко) во втором концерте авторского цикла Ярослава Тимофеева «Весь Стравинский» (Московская филармония, концертный зал имени Чайковского, 8 апреля 2023 года). «Весь Стравинский» #2. Автор и ведущий — Ярослав Тимофеев || “Complete Stravinsky”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wIGvoo-gMw4> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁴⁶ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.). С. 308.

дополнить указанные Г. А. Безуглой сведения. Остановимся на оркестровках, выполненных для балетных интерпретаций «Les Sylphides».

Итальянско-американский композитор Витторио Риети (Vittorio Rieti, 1898–1994) создал партитуру «Les Sylphides» для труппы Рене Блюма «Русский балет Монте-Карло»⁴⁴⁷. Существовала видеозапись балета «Les Sylphides» в хореографии Фокина и оркестровке Риети (дирижер — Антал Дорати, оркестр BBC, 1938 год), однако на сегодняшний день эта видеозапись утеряна⁴⁴⁸.

Год написания партитуры Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956) установить пока не удалось. Но сохранилась аудиозапись оркестровки Гречанинова в исполнении оркестра Нью-Йоркской филармонии (дирижер — Ефрем Курц, Нью-Йорк, 1950 год)⁴⁴⁹.

Об истории оркестровки «Les Sylphides» Мориса Равеля (Maurice Ravel, 1875–1937) можно сказать следующее. В 1914 году Вацлав Нижинский, после ухода из труппы Дягилева, основал в Лондоне собственную балетную антрепризу. В ее репертуар, в частности, вошли хореографические номера и балеты, поставленные Фокиным для Нижинского-танцовщика. Среди них два популярных балета — «Les Sylphides» и «Карнавал». По просьбе Нижинского Равель выполнил для них новые оркестровки. Для «Карнавала» в исполнении труппы Нижинского Равель оркестровал музыку пьес шумановского цикла «Prélude», «Valse allemande», включая Intermezzo «Paganini», «Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins».

Подготовка балета «Les Sylphides» началась в Париже. Равель пригласил Вацлава и Брониславу Нижинских к себе на квартиру⁴⁵⁰, чтобы выбрать

⁴⁴⁷ Ricci F. C. Vittorio Rieti. Edizioni Scientifiche Italiane, 1987. P. 67 Труппа Блюма «Русский балет Монте-Карло» была основана в 1936 году после разделения совместной труппы де Базиля и Блюма. Следовательно, оркестровка Риети могла быть выполнена в 1936–1938 годах.

⁴⁴⁸ Les Sylphides. TV Movie 1938. URL: https://www.imdb.com/title/tt4240518/?ref_=nm_film_job_2_cdt_t_1 (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁴⁹ Les Sylphides ballet (orchestrated by A. Gretchaninov) by Chopin, Frédéric, 1810–1849; New York Philharmonic; Kurtz, Efrem, 1900–1995. URL: <https://archive.org/details/lessylphidesball00chop> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁵⁰ Со слов Брониславы Нижинской, два известных снимка, запечатлевших Равеля и Вацлава за роялем, а втроем с Брониславой на балконе, сделаны во время этой встречи.

фортепианные пьесы Шопена, отличные от фокинских. «Равель сердечно принял нас, — писала Нижинская. — Он сразу сел за рояль и заиграл Шопена — мазурки, ноктюрны, прелюдии, вальсы. Время от времени он останавливался, указывая, какие произведения, с его точки зрения, подходили для “Шопенианы” и какие из них он уже оркестровал. В тот день музыка для балета была отобрана окончательно. С волнением слушая ее, я мысленно видела парящих в воздухе сильфид. Мне стало ясно — Вацлав сумеет создать собственную “Шопениану”»⁴⁵¹. Приведенная нами цитата не дает возможности установить, какой именно нотный материал был утвержден Равелем и Нижинскими для новой балетной композиции. Биограф Равеля, британский музыкальный критик Д. Ларнер в монографии о композиторе не называет конкретные произведения, составившие «Les Sylphides» Нижинского, ограничиваясь перечислением жанров пьес Шопена: ноктюрны, этюды и вальсы⁴⁵².

Премьера балета «Les Sylphides» в хореографии Нижинского и оркестровке Равеля состоялась 2 марта 1914 года в лондонском Palace Theatre. «Знакомые фортепианные произведения Шопена звучали неожиданно и восхитительно. Я была очарована этой музыкой, доведенной Равелем до совершенства»⁴⁵³, — вспоминала Б. Нижинская об инструментовке французского композитора (балерина выступила в Ноктюрне в роли Сильфиды). Партитура Равеля «Les Sylphides» так и не была издана⁴⁵⁴ и, скорее всего, ее оркестровая рукопись бесследно утрачена⁴⁵⁵.

Британский композитор Гордон Джейкоб (Gordon Jacob, 1895–1984) сделал инструментовку «Les Sylphides» для труппы Sadler’s Wells Ballet (ныне — Бирмингемский Королевский Балет). Премьера спектакля с оркестровой версией Джейкоба прошла 8 марта 1932 года (Adelphi Theatre Camargo Ballet Society).

Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 2. С. 279.

⁴⁵¹ *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 2. С. 279.

⁴⁵² *Larner G.* Maurice Ravel. London: Phaidon, 1996. P. 228.

⁴⁵³ *Нижинская Б. Ф.* Там же. С. 302.

⁴⁵⁴ *Zank S.* Maurice Ravel. New York, London: Routledge. P. 345.

⁴⁵⁵ О судьбе партитуры Равеля написала Б. Нижинская. После того, как руководство Palace Theatre расторгло с Нижинским контракт (не без содействия Дягилева), весь театральный реквизит и балетные партитуры оказались вывезены на один из лондонских складов, а впоследствии уничтожены. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 частях. Ч. 2. С. 302.

Согласно информации официального сайта Джейкоба, партитура «Les Sylphides» существует в виде авторской рукописи⁴⁵⁶. В Youtube размещены девять треков «Les Sylphides» в инструментовке Джейкоба, записанных 1 января 1953 года (Orchestra Covent Garden, дирижер — Хьюго Рингольд)⁴⁵⁷.

В свободном доступе в сети Интернет представлены несколько аудиозаписей исполнения «Les Sylphides» европейскими и американскими оркестрами под управлением известных дирижеров: Герберта фон Караяна, Дэвида Цинмана, Петера Маага, Юджина Орманди, Роберта Ирвинга, Сэра Малкольма Сарджента, Хьюго Рингольда, Ефрема Курца, Роже Дезормьера, Артура Фидлера.

Среди дирижеров и балетных компаний особую популярность приобрела партитура Роя Дугласа (Roy Douglas, 1907–2015), созданная им в 1936 году⁴⁵⁸. Британский композитор и аранжировщик упоминал, что к написанию новой партитуры его подвигли «отвращение и ужас от очень плохой оркестровки музыки Шопена для балета “Les Sylphides”»⁴⁵⁹. При этом Дуглас не назвал работы оркестровщиков, вызвавших в нем столь негативный отклик.

Бенджамин Бриттен (Benjamin Britten, 1913–1976) создал свой вариант партитуры «Les Sylphides» для труппы American Ballet Theatre (ABT) в 1940–1941 году. Премьера фокинского балета с его оркестровкой состоялась 13 февраля 1941 года. Рукопись партитуры и оркестровых партий «Les Sylphides» Бриттена найдена в 2013 году в архивах Американского театра балета (ABT). По мнению Дэвида Ламарша, дирижера и музыкального руководителя труппы, оркестровка Бриттена «была более сдержанной, чем версия Дугласа, и в ней было меньше

⁴⁵⁶ GORDON JACOB. Les Sylphides Chopin, orchestrated by Jacob Ballet, for orchestra. URL: https://gordonjacob.net/w_sylphides.html (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁵⁷ Les Sylphides: Prélude, Op. 28 No. 7 (Introduction) Covent Garden Orchestra, Hugo Ringold. Chopin, Glazunov. Les Sylphides (Mono Version). URL: https://www.youtube.com/watch?v=968Fw7f1KLc&list=OLAK5uy_nIr7712Xai01pza8E9_hUc2VU6kxf2WkU (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁵⁸ В письме к музыкальному критику М. Кальвокоресси (середина августа 1939 года) Фокин упоминает имя Роя Дугласа в связи с балетом «Les Sylphides». *Фокин М. М.* Против течения. С. 412. Это подтверждает, что Фокин знал о существовании партитуры и, возможно, использовал ее в зарубежных спектаклях.

⁴⁵⁹ Roy Douglas (Composer, Arranger). URL: <https://bach-cantatas.com/Lib/Douglas-Roy.htm> (дата обращения: 07.05.2025).

треугольника и других ударных»⁴⁶⁰. 1 января 1954 года была выполнена аудиозапись инструментовки Бриттена в исполнении оркестра АВТ (American Ballet Theatre Orchestra, дирижер — Джозеф Левин)⁴⁶¹.

Американский композитор, дирижер Лерой Андерсон (Leroy Anderson, 1908–1975) и аранжировщик The Boston Pops Orchestra Питер Бодж (Peter Bodge, даты жизни неизвестны) в 1940-е годы создали еще одну версию инструментовки музыки балетной композиции «Les Sylphides»⁴⁶². В 1946 году была сделана аудиозапись в исполнении бостонского оркестра (The Boston Pops Orchestra, дирижер — Артур Фидлер)⁴⁶³.

В 1962 году английский дирижер и композитор Сэр Малкольм Сарджент (Sir Malcolm Sargent, 1895–1967) выполнил оркестровку «Les Sylphides» для театральной премьеры балета в Ковент-Гарден (Royal Philharmonic Orchestra Royal Opera House Orchestra, Covent Garden)⁴⁶⁴. Исполнение балетной сюиты Сарджента было записано на компакт-диск издательством Guild Historical (GHCD 2421)⁴⁶⁵.

Годом позднее была осуществлена видеозапись балета с участием Рудольфа Нуриева и Марго Фонтейн, где была использована оркестровка Р. Дугласа. За дирижерским пультом стоял Джон Ланчбери (The Royal Opera House Orchestra, Covent Garden, 1963 год)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁰ Mystery of the Missing Music. Benjamin Britten's Lost Score for "Les Sylphides". Michael Cooper. The New York Times. August 27, 2013. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-brittens-lost-score-for-les-sylphides.html> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶¹ Chopin: Les sylphides (Arr. for Orchestra By Benjamin Britten) [Mono Version]. Joseph Levine American Ballet Theatre Orchestra. URL: <https://music.apple.com/ru/album/chopin-les-sylphides-arr-for-orchestra-by-benjamin/827187966> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶² Peter Bodge and the George M. Cohan Medley. URL: <https://walkerhomeschoolblog.wordpress.com/2018/05/20/peter-bodge-and-the-george-m-cohan-medley/> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶³ Les Sylphides by Arthur Fiedler; The Boston Pops Orchestra. URL: [https://archive.org/details/lp_les-sylphides_arthur-fiedler-the-boston-pops-orchestr/disc1/01.01.+Les+Sylphides+\(Part+1\).mp3](https://archive.org/details/lp_les-sylphides_arthur-fiedler-the-boston-pops-orchestr/disc1/01.01.+Les+Sylphides+(Part+1).mp3) (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶⁴ "Sylphides" — Sir Malcolm Sargent conducts. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kvyzT95zaVo> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶⁵ Strauss II: Artist's Life, Wine, Women and Song — Chopin: Les Sylphides — Rossini: William Tell — Rossini/Respighi: La Boutique Fantasque — Schubert: Rosamunde. URL: <https://music.yandex.ru/album/3453477/track/28825302> (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶⁶ Вечер с балетом Ковент-гардена. Рудольф Нуриев и Марго Фонтейн. 1963 г. URL:

В 1984 году была создана еще одна видеоверсия балета «Les Sylphides» с участием Михаила Барышникова (American Ballet Theatre, Metropolitan Opera, дирижер — Пол Конелли)⁴⁶⁷. Оркестровка во многом повторяет работу Б. Бриттена.

Сохранившиеся аудиозаписи и видеоматериалы дают возможность сравнить и охарактеризовать разные варианты музыкальных композиций «Les Sylphides», отметить изменения и добавления.

Структура. Количество частей. Все перечисленные оркестровые версии в основном опираются на структуру парижской редакции балета «Les Sylphides» (1909), которую отличают:

- 1) использование музыки Прелюдии *A-dur* в качестве увертюры;
- 2) замена музыки мужской вариации (Мазурки *C-dur* op. 33, №3 на Мазурку *C-dur* op. 67, №3);
- 3) перестановка двух сольных номеров (Мазурки *D-dur* и Мазурки *C-dur*)⁴⁶⁸.

Наиболее близки структуре фокинской композиции (в парижской редакции Дягилева) оркестровки Дугласа и Сарджента: Прелюдия *A-dur* как увертюра (звучит двухкратно) — Ноктюрн *As-dur* — Вальс *Ges-dur* — Мазурка *D-dur* — Мазурка *C-dur* (op. 67, №3) — Прелюдия *A-dur* (трехкратно) — Вальс *cis-moll* — Большой блестящий вальс *Es-dur*. Также эту композицию почти точно повторяет оркестровка Бриттена. Ее отличает лишь то, что Прелюдия *A-dur* перед Вальсом *cis-moll* исполняется не трижды подряд, а два раза.

В «Les Sylphides» Гречанинова есть сокращения: отсутствует Мазурка *D-dur* (вариация солистки). Прелюдия (в качестве увертюры) звучит один раз, а перед Вальсом *cis-moll* исполняется дважды.

В оркестровке Джейкоба, в целом совпадающей по структуре с названными выше, напротив, имеется дополнительное включение музыки Прелюдии. Она

https://my.mail.ru/mail/nadegda.i59/video/_myvideo/7.html (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶⁷ Михаил Барышников в балете «Шопениана» / «Les Sylphide» American Ballet Theatre 1984 год. URL: https://vk.com/video-5918280_456244650 (дата обращения: 07.05.2025).

⁴⁶⁸ На наш взгляд, это нарушает принцип контрастного сопоставления вариаций, лежащий в основе фокинской композиции 1908 года.

звучит один раз в начале композиции, дважды перед Вальсом *cis-moll* и дважды после этого Вальса, предваряя Большой блестящий вальс *Es-dur*.

Еще больше отклонений от первоначальной структуры наблюдается в оркестровке Андерсона и Боджа. Кроме трех однократных проведений Прелюдии (№№1, 6, 8) добавлена новая пьеса Шопена — Вальс *As-dur* (ор. 69, №1). При этом вся композиция разрастается до десяти номеров. Отметим, что последовательность в группе сольных номеров соответствует второй, петербургской, музыкально-хореографической редакции балета Фокина «Шопениана» (1908): Вальс *Ges-dur* — Мазурка *C-dur* — Мазурка *D-dur* — Прелюдия *A-dur*.

Как видим, отклонения от структуры парижской редакции были сделаны как в сторону сокращения, так и в сторону увеличения количества номеров музыкальной композиции. Можно заметить также изменения в структуре самих номеров композиции и музыкальном тексте пьес Шопена.

Сокращения частей музыкальной формы. В партитурах Джейкоба и Андерсона–Боджа заметному сокращению подвергся Ноктюрн *As-dur*. В его первой части удалены повторы разделов середины и репризы. В обоих фрагментах второй части (*f-moll* и *fis-moll*) Андерсон и Бодж убрали вторые предложения периода темы. В третьей части (репризе Ноктюрна) Джейкоб сохранил только один период темы, соединив начальное первое предложение с варьированным вторым, за которым следует кода.

Добавление вступительных тактов. Оригинальную находку Глазунова — предварить Вальс *cis-moll* вступительным речитативом из Этюда *cis-moll* — почти все оркестровщики сохраняют (за исключением Андерсона и Боджа). Они отказываются от высотно-ритмических изменений виолончельной фразы, сделанных Глазуновым, а берут музыкальный текст по оригиналу Шопена. При этом не всем удастся столь же органично, как Глазунову, совместить каденцию вступительной фразы с затактовым началом Вальса. Наиболее естественный переход сделан Бриттеном и Сарджентом, в других оркестровках заметна неловкая заминка-цезура.

Идея дополнить музыкальный текст пьес вступительными тактами, подсказанная Глазуновым, а отчасти и самим Шопеном (фанфарное вступление в Большом блестящем вальсе *Es-dur*), подтолкнула оркестровщиков к сочинению собственных «преамбул». Так энергичную Мазурку *D-dur* Бриттен предварил краткой фанфарой, а Джейкоб дал несколько чужеродное, устрашающее своим динамизмом вступление. Андерсон и Бодж «настроили» на Прелюдию *A-dur* повторяющимся звуком солирующей валторны. Большую фантазию по части «преамбул» проявил Сарджент. Четыре такта хоральной гармонии духовых с арпеджио арфы открывают Вальс *Ges-dur*. Яркая восьмитактовая интродукция подготавливает пышную оркестровку Мазурки *D-dur*. Замыкающий композицию Большой блестящий вальс *Es-dur* неожиданно начинается с того же виолончельного соло, что и Вальс *cis-moll*. Недоумение, удивление выражается в постепенном наплыве голосов, нарастающая разноголосица вливается в шопеновскую фанфару — и начинается музыка Вальса.

Изменения в музыкальном тексте пьес Шопена. Джейкоб, а вслед за ним Сарджент в своих оркестровках позволили себе «поправить» Шопена и изменить в предпоследнем мотиве Прелюдии *A-dur* ноту «*fis*» на «*gis*». Этот «исправленный» вариант пытается утвердиться в многократных повторениях Прелюдии на протяжении обеих композиций.

Некоторые авторы названных оркестровок сделали попытки дополнить музыкальную фактуру шопеновских пьес собственными контрапунктами. Можно отметить мелодические голоса, сопровождающие проведение первой темы Вальса *cis-moll*, в партитурах Дугласа и Бриттена. Сарджент сочинил изящный контрапункт солирующей валторны к флейтовому соло в ригурнеле этого же Вальса.

Структурные изменения и хореография. В балетных спектаклях с участием Рудольфа Нуриева (1963) и Михаила Барышникова (1984) солисты-Юноши исполняют вариацию под музыку Мазурки *C-dur* op. 33, №3 (по оригинальной версии Фокина). Это можно объяснить тем, что оба выдающихся танцовщика, получивших балетное образование в России (Ленинградское хореографическое

училище)⁴⁶⁹, имели опыт исполнения этого номера в постановках Кировского (Мариинского) театра. Вопрос об авторах оркестровки Мазурки для спектаклей в Лондоне и Нью-Йорке остается открытым. Одно можно констатировать: это не оркестровка Келлера.

Сравнение аудиозаписей исполнения оркестровых версий «Les Sylphides» Дугласа и Бриттена (студийных или концертных) со звучанием музыки в балетных спектаклях Нуриева и Барышникова позволяет выявить некоторые отличия. Так в постановке Covent Garden (оркестровка Дугласа) звучание Мазурки *D-dur* предваряется энергичным вступлением, взятым из оркестровки Джейкоба. В американском спектакле с музыкой Шопена в оркестровке Бриттена значительно дополнена партия арфы. Прелюдия *A-dur* перед Вальсом *cis-moll* в аудиозаписи звучит дважды, а в балете она проводится трехкратно, что соответствует хореографии Фокина.

Структурные изменения в музыкальной композиции, связанные с изъятием номеров, включением дополнительных пьес или «лишних» проведений Прелюдии *A-dur*, с сокращением разделов формы пьес, не могли не сказаться на нарушении драматургии и целостности музыкально-хореографического замысла Фокина. Возможно, некоторые оркестровки и не были предназначены для балетного спектакля, а создавались для концертного исполнения.

Таким образом, анализ аудио- и видеозаписей показал, что традиция многократных переинструментовок балетных партитур (и столь же неизменно повторяющегося варьирования структуры с внесением купюр или дополнений), распространенная в балетном театре в XVIII — XIX веках, оказала влияние на форму бытования партитуры фокинской «Шопенианы», обусловив феномен ее «оркестрового полиморфизма»⁴⁷⁰. Вариативность тембрового оформления стала здесь потенциалом, образующим возможность формирования новых музыкально-

⁴⁶⁹ Ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

⁴⁷⁰ Под термином «полиморфизм» (от греч. яз. *polys* — «многий» и *morphe* — вид) понимается свойство, позволяющее чему-либо существовать или проявляться в различных формах.

пластических взаимосвязей средств драматургии и формообразования. Не исключено появление новых оркестровых версий этой, ставшей столь популярной, музыкально-хореографической композиции.

К перечисленным версиям варьирования музыкальной основы «Шопенианы» Фокина следует добавить примеры варьирования хореографического, когда идея фокинского балета послужила импульсом для сочинения оригинального текста нового балета на музыку композиции из пьес Шопена.

Так, например, Дмитрий Романович Рогаль-Левицкий создал оркестровую сюиту «Шопениана» (1931), составленную из девяти фортепианных пьес Шопена героико-патетического характера⁴⁷¹. Балет с использованием этой партитуры был поставлен Касьяном Голейзовским в 1946 году⁴⁷². Композиции из пьес Шопена вдохновили Джерома Роббинса на постановку балетов «В ночи» и «Танцы на вечеринке». А музыкальная композиция «Призрачного бала» Дмитрия Брянцева включила в себя и медленные части фортепианных концертов Шопена.

ВЫВОДЫ

Безупречное понимание стиля, подкрепленное высокой музыкальной компетентностью Фокина, сделали его «Шопениану»/«Les Sylphides» классикой мирового балетного репертуара. Рассмотрение трех редакций балета «Шопениана»/«Les Sylphides» — особенностей музыкальной композиции, оркестровки и пластической интерпретации музыки Шопена — предоставило возможность исследовать вопрос о вовлечении в сферу балетного творчества фортепианной музыки в оркестровом воплощении, раскрывающем новые пути развития пластического языка.

⁴⁷¹ Впервые «Шопениана» Рогалья-Левицкого была исполнена 21 декабря 1934 года в Москве (дирижер — Н. С. Голованов).

⁴⁷² Информация об этом содержится в публикации О. Г. Дигонской: *Дигонская О. Г. Д. Р. Рогаль-Левицкий. «Мимолетные связи»*. (К 70-летию со дня рождения Сергея Прокофьева) // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения: Письма, воспоминания, статьи. Изд. 2-е / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2007. С. 121–219.

1. Симфоническая сюита Глазунова «Шопениана» (ор. 46) стала для Фокина примером составления целостной музыкальной композиции из произведений фортепианной музыки одного автора. Музыка Вальса *cis-moll* в оркестровке Глазунова, выполненной по инициативе хореографа, послужила художественным ориентиром для создания нового спектакля.

2. Вторая редакция балета «Шопениана» (1908) явилась авторской музыкально-хореографической композицией Фокина, составленной из произведений Шопена. Благодаря содружеству с М. Келлером (автором оркестровой версии пьес, дополняющих композицию Фокина) балетмейстер осуществил новый этап своей реформы, ознаменовав его созданием бессюжетного балета — произведения, основанного на взаимодействии музыкальной и хореографической драматургии.

3. Анализ оркестровых партитур шопеновских пьес, выполненных И. Стравинским (1909), дал возможность глубже осмыслить проблему стилевой и образной взаимосвязи музыкального и постановочного решения фокинского балета.

4. Изучение различных оркестровых версий, созданных на основе музыкально-хореографической композиции Фокина «Les Sylphides», позволило сделать вывод о преемственности и устойчивости традиций балетного театра, обусловивших возможность проявления феномена «оркестрового полиморфизма» в XX веке. Благодаря популярности балета Фокина музыка фортепианных пьес Шопена широко исполняется оркестровыми коллективами по всему миру.

ГЛАВА 3. МАСКАРАДНЫЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТАХ МИХАИЛА ФОКИНА «КАРНАВАЛ» И «БАБОЧКИ»⁴⁷³

3.1. Образы карнавальных масок в отечественном искусстве первых десятилетий XX века

Для творцов Серебряного века образ карнавальной маски обрел особое мифологическое значение. Композиторы, художники, поэты и писатели, философы в художественном отображении и осмыслении экзистенциальных вопросов, связанных с ожиданием глобальных общественных перемен и потрясений, обращались к традиционным карнавальным фигурам. Элементы маскарадной культуры как символы обновления художественного мышления эпохи присутствуют в творчестве художников разных школ, исповедующих различные эстетические воззрения, становятся отличительной чертой искусства первых десятилетий XX столетия.

Как справедливо отмечает Е. Г. Серебрякова, «в творчестве писателей и драматургов различных эстетических и социальных пристрастий обнаруживается ориентация на карнавальное мироощущение. А. Толстой, В. Маяковский, Ю. Олеша, В. Набоков, Т. Манн, Г. Гессе, Э. Хемингуэй, А. Жид, М. Булгаков создавали собственные художественные “вселенные” с привлечением карнавальных средств и образов»⁴⁷⁴. Маскарадные образы Арлекина и других персонажей комедии дель арте, символизирующие идею обретения новой сущности, воплотились в театральных постановках В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова. В изобразительном искусстве образы озорного

⁴⁷³ В данной главе используются материалы статей соискателя: *Любимов Д. В.* «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов // Музыка в системе культуры Урала: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 30. С. 30–41; *Любимов Д. В.* Оркестровая и хореографическая интерпретация пьесы Роберта Шумана «Papillons» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. №4 (36). С. 61–83. URL: <http://muznord.ru/images/issue/36/436lyubimov.pdf> (дата обращения: 07.05.2025); *Любимов Д. В.* О рукописи «Papillon» Николая Черепнина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. №5 (88). С. 117–138; *Любимов Д. В.* Жан-Поль, Роберт Шуман, Михаил Фокин: «Бабочки» в диалоге искусств // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. №3 (21). С. 22–29.

⁴⁷⁴ *Серебрякова Е. Г.* Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х годов: Дис. ... канд. фил. 10.01.01. Воронеж, 2002. С. 3.

Арлекина, кокетливой Коломбины, страдающего Пьеро представлены на полотнах К. А. Сомова, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, А. В. Шевченко, З. Е. Серебряковой. Герои-маски стали знаковыми образами поэтического творчества Н. С. Гумилёва, А. А. Ахматовой, З. Н. Гиппиус, И. Северянина, А. А. Блока, А. Белого.

Героев комедии дель арте дополняет карнавальная маска Бабочки как излюбленный образ романтического искусства XIX века, символизирующий эфемерность, мимолетность и ускользающую мечту. Образ бабочки органично вписался в искусство Серебряного века с его стремлением к красоте и изяществу форм.

Образы персонажей комедии дель арте и легкокрылых бабочек не раз воплощались в балетном театре XIX — XX веков. Таковы, например, «Арлекинад» Р. Дриго — М. Петипа (1900), «Фея кукол» Й. Байера — братьев Н. и С. Легат (1903). Для второго из названных спектаклей Дриго специально сочинил вставной номер, *pas de trois*, с музыкой в манере итальянской народной песни. Одной из первых, кто представил образ Бабочки в балете, была Мария Тальони («Le Papillon» на музыку Ж. Оффенбаха, 1860). К этому образу неоднократно обращался М. Петипа: балет «Сон в летнюю ночь» (музыка Ф. Мендельсона в редакции Л. Минкуса, 1876), фантастический балет «Ночь и день» (музыка Минкуса, 1883), одноактный балет «Капризы бабочки» (музыка Н. С. Кроткова, 1889). Позже и сам Фокин воплотил образ бабочки в концертном номере «Полет бабочек» (музыка Ф. Шопена, 1906) и балете «Сон в летнюю ночь» (музыка Мендельсона и других композиторов, 1906).

Балеты Фокина «Карнавал» и «Бабочки», осуществленные на музыку фортепианных циклов Шумана, всецело вписываются в контекст карнавальности искусства рубежа веков. Хореограф поставил изящные одноактные балеты-пантомимы, наполненные изысканной игрой со стилями прошлого. Фокинская «шуманиана», изначально созданная и показанная в Петербурге, продолжила сценическую жизнь в дягилевской антрепризе и покорила театральные сцены Франции, Германии, Великобритании, Италии.

Декорацию и эскизы костюмов персонажей балета «Карнавал» выполнил Л. С. Бакст⁴⁷⁵. Пьеро облачен в белую мантию с длинными рукавами, крупными пуговицами и черную шапочку, Арлекин — в яркое разноцветное трико с изображением ромбов и рубашку, на лице — маска⁴⁷⁶. В костюме Коломбины Бакст подчеркнул ее романтический характер: открытые плечи, пышная белоснежная юбка с гирляндой из гроздей вишен, кружева. Венецианский купец Панталоне одет в брючный костюм с цилиндром и перчатками. Сценический наряд Бабочки — корсаж, белая юбка с кринолином, белые перчатки и прозрачные крылышки на спине — подчеркивал легкость маленького существа.

За оформление балета «Бабочки» в Петербурге отвечали художники-миriskусники — П. Б. Ламбин⁴⁷⁷ и Бакст. Первый работал над созданием декорации (сведений о ней не сохранилось), второй выступил в роли художника по костюмам: девушки одеты в пышные и изящные кринолины с прикрепленными сзади крыльями. Как установила Е. Р. Беспалова, декорацию для премьеры спектакля в Монте-Карло (апрель 1914) выполнил Альфонс Висконти (в то время — главный художник Оперы Монте-Карло), а для парижского показа (май 1914) — М. В. Добужинский⁴⁷⁸. В живописной декорации Добужинского представлен пейзаж ночного лунного сада. Художник вспоминал: «Так как хореография Фокиным была уже приготовлена, тут у меня с ним не могло быть большого контакта — моя задача была лишь дать соответствующий “романтический” фон и сочетать цвета декорации с цветами костюмов Бакста; то, что мной было задумано, — лунный парк с храмиком Амура у озера и с двумя боковыми розовыми

⁴⁷⁵ Бакст рисовал и костюмы к балету «Фея кукол». В этом спектакле Фокин был исполнителем роли Пьеро (Мариинский театр, 1903).

⁴⁷⁶ В эскизе Арлекина изначально у Бакста преобладали белый и черный тона. Белый цвет присутствовал в рубашке, а черный доминировал в маске, причудливых бантах на шее и балетках. Трико расписано черно-белыми ромбами. Сквозь пояс продет хлыст. В настоящее время этот карандашный рисунок хранится в архиве Фокина. *Фокин Михаил Михайлович*. Рисунок костюма Арлекина к балету «Карнавал». [1910 г.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/39. 1 л.

⁴⁷⁷ Подробной информации о работе Ламбина над изготовлением декорации к балету «Бабочки» нами обнаружено не было.

⁴⁷⁸ *Беспалова Е. Р.* Метаморфозы «Метаморфоз»: «Мидас» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. Proscenium. 2021. № 1/2. С. 269.

павильонами с освещенными окнами и сходами лестниц, счастливо совпало с мизансценами Фокина»⁴⁷⁹.

3.2. Партитура «Карнавал». Хронология

Михаил Фокин посвятил описанию работы над «Карнавалом» — своим «любимым детищем»⁴⁸⁰ — несколько страниц книги «Против течения». Подробно осветив подготовительный, репетиционный процесс и премьеру спектакля, хореограф, однако, не упомянул об исполнении музыки и о том, когда и как появилась партитура. Попытаемся восстановить последовательность событий, связанных с оркестровым и пластическим воплощением музыки Роберта Шумана.

История создания партитуры «Карнавал». Замысел инструментовки фортепианного цикла Шумана «Карнавал» принадлежал А. Г. Рубинштейну. Выдающийся пианист, будучи поклонником творчества немецкого романтика, часто включал сочинения Шумана в концертный репертуар.

В концертной пианистической традиции XIX века долгое время не существовало практики исполнения «Карнавала» целиком. Как можно заключить из документов, приведенных в работе О. В. Лосевой, даже К. Шуман и Ф. Лист, ближайшие единомышленники автора, обычно играли «Карнавал» с сокращениями⁴⁸¹. По всей видимости, Рубинштейн был одним из первых пианистов, исполнявших шумановский цикл полноценно, от начала до конца, без пропуска каких-либо пьес⁴⁸². По утверждению В. В. Стасова, Рубинштейн впервые стал исполнять «Sphinxes» и делал это с необычайной оригинальностью. «Никто во время Шумана, — как проницательно подметил Стасов, — не знал значения этой “загадки”, ее узнали лишь позже, но никогда никто из пианистов не исполнял

⁴⁷⁹ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 285.

⁴⁸⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 118.

⁴⁸¹ Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: русские пути: к проблеме взаимодействия культуры: Дис. докт. искусств. 17.00.02. М., 2012. С. 338.

⁴⁸² Рубинштейну принадлежат пояснения к некоторым пьесам цикла «Карнавал». Из них следует, что пианист зримо представлял образный ряд музыки Шумана. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы: краткий курс лекций. М.: Издательство Юрайт, 2023. С. 45–46.

“Сфинксов”, все пропускали эти одиннадцать необъяснимых нот. Первый вздумал исполнять их среди прочих номеров “Карнавала” — Рубинштейн»⁴⁸³.

Спустя восемь лет после смерти выдающегося музыканта, в 1902 году, замысел Рубинштейна — создать цельную партитуру «Карнавала» — осуществила группа петербургских композиторов во главе с Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым. В предисловии к партитуре, изданной в 1956 году⁴⁸⁴, значится: «По сведениям, сообщенным А. В. Оссовским, эта инструментовка была предназначена для исполнения в концерте памяти основателя Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейна. Включение “Карнавала” в программу концерта находилось в прямой связи с неосуществленным намерением самого А. Г. Рубинштейна инструментовать это произведение для постановки балета-пантомимы»⁴⁸⁵. Организаторами концерта выступили С. А. Малозёмова и Н. А. Ирецкая, профессора Петербургской консерватории. Многие участники этого, по выражению Я. Витола, «остроумного эксперимента»⁴⁸⁶ были членами «Беляевского кружка»⁴⁸⁷, получившими профессиональное образование в Петербургской консерватории под руководством Римского-Корсакова: А. С. Аренский, Н. Н. Черепнин, Я. Витол⁴⁸⁸, В. П. Калафати, Н. С. Кленовский, А. А. Винклер, Н. А. Соколов, А. А. Петров.

Дополнительные сведения о создании оркестровой партитуры «Карнавала» содержатся в переписке Калафати с Глазуновым⁴⁸⁹. В письме от 7 апреля 1902 года

⁴⁸³ Стасов В. В. Из забытых статей. Концерт в память Рубинштейна // Советская музыка. 1974. №7 (428). С. 58.

⁴⁸⁴ Издание партитуры приурочено к столетию со дня смерти Шумана (1856).

⁴⁸⁵ Шуман Р. Карнавал: соч. 9: Партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра / Ред. И. Иордан и Г. Киркора. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 3.

⁴⁸⁶ Витоль Я. Я. Воспоминания. Статьи. Письма / Вступ. ст. Е. Витолина. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1969. С. 52.

⁴⁸⁷ Помимо инструментовки «Карнавала» (1902), представителями «Беляевского кружка» написан ряд совместных, «артельных» сочинений. К примеру, Вариации на русскую тему для смычкового квартета (1898), цикл квартетных миниатюр «Пятницы» (1899), Вариации на русскую народную тему для оркестра (1903) и другие.

⁴⁸⁸ Фамилия и имя этого латышского композитора имеет разное написание: Витол (Витолс), Язеп (Язепс). В России до революции и позже — Витоль Иосиф. В издательстве Беляева — Витол Йозеф.

⁴⁸⁹ Полный текст переписки Калафати и Глазунова, касающейся состава участников,

Калафати упоминает о том, что Малозёмова, одна из вдохновительниц проекта, вела переговоры с М. Н. Бариновой об инструментовке пьесы «Eusebius». Однако в конечном итоге пьеса была инструментована Глазуновым.

Можно предположить, что вопрос о распределении пьес цикла между участниками творческой группы обсуждался на музыкальных вечерах «Беляевских пятниц», где нередко звучала музыка Шумана. Приведем имена авторов инструментовки и названия пьес (Таблица 3).

Таблица 3. «Карнавал» Шумана в оркестровке русских композиторов

Автор инструментовки	Название пьесы
А. К. Глазунов	«Préambule» (№1) «Pierrot» (№2) «Eusebius» (№5) «Sphinxes» «Chopin» (№12) «Pause» (№20)
А. К. Глазунов совместно с В. П. Калафати	«Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins» (№21)
Н. А. Римский-Корсаков	«Florestan» (№6)
А. К. Лядов	«A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes)» (№10) «Valse allemande» (№16) «Paganini» (№17)
Н. Н. Черепнин	«Papillons» (№9)
В. П. Калафати	«Coquette» (№7) «Réplique» (№8) «Chiarina» (№11)
Н. С. Кленовский	«Arlequin» (№3) «Promenade» (№19)
А. С. Аренский	«Pantalon et Colombine» (№15)
А. А. Винклер	«Estrella» (№13)
Я. Витол	«Reconnaissance» (№14)
А. А. Петров	«Valse noble» (№4)
Н. А. Соколов	«Aveu» (№18)

Как видно из Таблицы 3, наибольший вклад в коллективный труд внес Глазунов. Можно предположить, что интерес к подобной работе возник у композитора вследствие успеха проекта оркестровки пьес Ф. Шопена, осуществленного ранее, – симфонической сюиты «Шопениана» (1892, ор. 46).

оркестровки и инсценировки балета, представлен в диссертации Станимиры Дерменджиевой, посвященной Калафати: *Ντερμεντζίεβα, Στανιμήρα (Πατρώνυμο: Στόγιαν)*. Vasily Pavlovich Kalafati (1869–1942): the life and works of the forgotten composer and teacher of Russia. Ελλάδα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2012. Σ. 98–99.

В апреле 1902 года в Большом зале Петербургской консерватории состоялся Благотворительный концерт под управлением Кленовского, в котором «впервые был исполнен “Карнавал” Шумана и “Костюмированный бал” Рубинштейна, в постановке балетмейстера Н. Г. Легата»⁴⁹⁰. Из анонса, размещенного 20 апреля 1902 года в «Петербургской газете»⁴⁹¹, следует, что пластическую интерпретацию получили лишь отдельные пьесы шумановского цикла.

Впоследствии музыка «Карнавала» в оркестровке «беляевцев» исполнялась в симфонических концертах под управлением Глазунова и А. И. Зилоти⁴⁹².

Создавая оркестровки фортепианных миниатюр Шумана, петербургские композиторы, по словам Стасова, сумели воссоздать дух музыки немецкого романтика через впечатления от игры великого пианиста⁴⁹³. Яркая, театрально-зримая интерпретация Рубинштейна удивительным образом привела к единству авторскую множественность оркестровых версий. Оркестровое мастерство школы Римского-Корсакова в соединении с творческой фантазией композиторов «Беляевского кружка» помогли созданию высокохудожественного произведения.

Спустя восемь лет, в 1910 году, к партитуре обратился Фокин и использовал ее в качестве музыкальной основы одноактного балета «Карнавал»⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ Шуман Р. Карнавал: соч. 9: Партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра. С. 3.

⁴⁹¹ «Устроительницы вечера, проф. консерватории г-жи Малозёмова и Ирецкая... затеяли осуществить мысль Рубинштейна увидеть знаменитый “Карнавал” Шумана в лицах и на сцене. С этой целью упомянутые выше композиторы взялись оркестровать фортепианное произведение Шумана, и артисты, и артистки нашей балетной труппы исполнят танцы, входящие в состав “Карнавала” Шумана». Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. С. 429.

⁴⁹² Концертом в Павловске (23 июля 1902 год, седьмой Русский музыкальный вечер) дирижировал Глазунов. Программа концерта, кроме «Карнавала» Шумана, включала следующие произведения: А. К. Глазунов. Четвертая симфония (ор. 48), М. Н. Баринова. Увертюра, Р. Вагнер. «Huldigungsmarsch» («Триумфальный марш»), П. И. Чайковский. «Концертная фантазия» для фортепиано с оркестром (ор. 56). Затем исполнение «Карнавала» состоялось 16 ноября 1902 года в Москве в Большом зале консерватории (дирижер Зилоти).

⁴⁹³ Стасов В. В. Из забытых статей. Концерт в память Рубинштейна // Советская музыка. 1974. №7 (428). С. 58.

⁴⁹⁴ О. Н. Полисадова ошиблась, посчитав, что оркестровку цикла Шумана «Карнавал» русские композиторы выполнили по просьбе Фокина. Полисадова О. Н. Театр С. Дягилева «Русский балет»: 1912–1929 гг.: эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: Дис. ... канд. искусств. 17.00.09. СПб., 2017. С. 65.

Музыкальное оформление премьеры фокинского «Карнавала». Из воспоминаний Фокина следует, что мысль о пластическом воплощении «Карнавала» Шумана зародилась у него задолго до момента, как балетмейстер приступил к работе. «Я давно любил эту музыку, и она лежала в группе нот, кандидатов для моей постановки, но плана ясного у меня еще не было. Всегда нужен какой-то толчок»⁴⁹⁵. «Толчком» послужило обращение поэта П. П. Потёмкина и редактора журнала «Сатирикон» М. Г. Корнфельда с просьбой поставить небольшой балет для благотворительного «Костюмированного бала». Подготовительная работа по изучению творчества композитора тоже велась не с нуля. Фокин к тому времени прочитал имеющиеся на русском языке книги о Шумане. Ему хотелось познакомиться с немецкой литературой, и Корнфельд помог с переводом книг.

Премьера «Карнавала» состоялась 20 февраля 1910 года в Петербурге⁴⁹⁶. Постановка балета была осуществлена очень быстро. Как вспоминал Фокин: «Балет был поставлен в три репетиции, из которых последняя проходила в зале Павловой перед началом бала»⁴⁹⁷. Среди исполнителей главных ролей выделялся Всеволод Мейерхольд⁴⁹⁸, для которого Фокин намеренно поставил партию Пьеро в пантомимной технике⁴⁹⁹.

Столь короткий срок подготовки позволяет предположить, что Фокин, скорее всего, создавал пластическое воплощение, основываясь на оригинальной фортепианной версии «Карнавала» Шумана. Г. Н. Добровольская в своей монографии сообщает, что музыка на премьере исполнялась в оркестровом

⁴⁹⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 118.

⁴⁹⁶ Г. Н. Добровольская указывает, что за три месяца до февральской премьеры Фокина в Петербурге состоялся балет с аналогичным названием «Карнавал», поставленный американской танцовщицей М. Аллан. Однако музыкальным материалом спектакля Аллан послужили пьесы другого фортепианного цикла Шумана — «Бабочки». Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. С. 273.

⁴⁹⁷ Фокин М. М. Там же. С. 118.

⁴⁹⁸ До участия в балете «Карнавал» Мейерхольд поставил «Балаганчик» А. Блока, где он также исполнил роль Пьеро (Драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской, 1906).

⁴⁹⁹ Балетные роли исполнили: Л. С. Леонтьев (Арлекин), Т. П. Карсавина (Коломбина), В. П. Фокина (Киарина), Ф. К. Шерер (Есебиус), И. Ф. Кшесинский (Флорестан), Л. Ф. Шоллар (Эстрелла), Б. Ф. Нижинская (Бабочка), А. Ф. Бекефи (Панталоне).

звучании⁵⁰⁰. Однако, опираясь на свидетельство очевидца премьеры, художника Ю. П. Анненкова, можно утверждать, что музыкальное сопровождение на премьерном спектакле осуществлял на рояле пианист Л. Н. Пышнов⁵⁰¹. Премьерное исполнение «Карнавала» в России (Петербург, зал Павловой) было единственным спектаклем, для музыкального оформления которого использовался оригинальный текст фортепианного цикла Шумана. Участие молодого талантливого пианиста, ярко и образно исполнявшего шумановский «Карнавал» на рояле, позволило выполнить замысел Фокина, рождавшийся почти экспромтом.

«Карнавал» в антрепризе Дягилева. Решение о включении балета в репертуарный план «Русских сезонов» принимал С. П. Дягилев. Он не сразу дал согласие, посчитав «Карнавал» «маленьким балетиком», где «занято мало танцовщиков, а потому для большой сцены он не годится»⁵⁰². А. Н. Бенуа и С. Л. Григорьев аргументировали тем, что успех балета на музыку Шумана во многом будет обеспечен благодаря участию В. Ф. Нижинского⁵⁰³.

Согласие Дягилева включить «Карнавал» в план на ближайшую гастрольную поездку обусловило необходимость поиска партитуры: балет должен был быть исполнен под оркестр⁵⁰⁴. Вероятно, в это время в руки Фокина попала партитура Константинова. Однако она совершенно не совпадала с тем характером

⁵⁰⁰ Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. С. 276. Добровольская также указала автора партитуры — капельмейстера П. А. Константинова. В начале своей карьеры балетмейстера Фокин сотрудничал с Константиновым при исполнении концертного номера «Полька-пиччикато», поставленного хореографом на музыку И. Штрауса (1905, Мариинский театр).

⁵⁰¹ По словам Ю. П. Анненкова: «У рояля был молодой пианист Пышнов, дальнейшая судьба которого мне неизвестна». Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 31. Лев Николаевич Пышнов (1891–1959) — пианист, композитор, дирижер. Учился в Петербургской консерватории у А. Н. Есиповой (фортепиано), А. К. Лядова и А. К. Глазунова (класс композиции).

⁵⁰² Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 38.

⁵⁰³ Там же.

⁵⁰⁴ На рубеже XIX — XX веков театральная практика не допускала исполнения балетов под сопровождение фортепиано. Причиной этому была прежде всего техническая невозможность усиления звука рояля, позволяющая заглушить звуки сцены: стук пуантов, шелест костюмов и дыхание танцовщиков. Исполнение танцевальных номеров и одноактных балетов под аккомпанемент пианиста применялось либо в небольших помещениях (салонах, гостиных, малых концертных залах) либо для сольных выступлений (как например, для танцевальных импровизаций Айседоры Дункан).

оркестрового звучания, что представлял в своем воображении Фокин, проигрывая музыку на фортепиано. По мнению балетмейстера, оркестровщик сильно исказил шумановский оригинал: «Он [Константинов. — Д. Л.] так переделал Шумана своими добавлениями, так разукрасил, что оригинального сочинения не слышно. Много Константинова и почти нет Шумана. А ведь я [Фокин. — Д. Л.] балет ставил под музыку Шумана, а о Константинове тогда и не знал!»⁵⁰⁵.

О возможности обратиться к коллективной партитуре «Карнавала» (в то время неизданной) Фокин, вероятно, узнал от Н. Н. Черепнина, с которым поддерживал дружеские и творческие контакты. Со времени премьеры оркестрового «Карнавала» (1902) в Большом зале Петербургской консерватории рукопись партитуры хранилась у Н. А. Ирецкой⁵⁰⁶.

Коллективная партитура была одобрена балетмейстером и принята в качестве музыкального материала для показа балета «Карнавал» в труппе Дягилева⁵⁰⁷ (премьерные показы спектакля прошли в 1910 году: 20 мая в Берлине на сцене Theater des Westens⁵⁰⁸ и 4 июня в Grand Opéra⁵⁰⁹). В 1911 году она была перенесена в фокинский спектакль Мариинского театра⁵¹⁰. И именно эта

⁵⁰⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 96.

⁵⁰⁶ Об этом свидетельствует запись Фокина: «Нотный материал к бал. “Карнавал” муз. Шумана (партитура) находится у Натальи Александровны Ирецкой. Екатерингофский пр. 91. телефон №419–57». Фокин Михаил Михайлович. «Карнавал» — материалы к балету (подробный перечень бутафории, списки действующих лиц и исполнителей, справка (библиография литературы о «Карнавале»), составленная М. М. Фокиным). [1910–1911 гг.]. СПбГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/39. Л. 5.

⁵⁰⁷ А. Б. Деген и И. В. Ступников допустили неточность, назвав 1908 год временем создания русскими композиторами партитуры «Карнавал». Также исследователи неверно указали на то, что «Дягилев сменил оркестровку шумановских пьес» для заграничного показа в его антрепризе. Деген А. Б., Ступников И. В. Балет. 120 либретто: словарь. С. 200. Такая путаница, вероятно, произошла в связи с историей заказа Дягилевым новых инструментовок пьес Шопена для постановки балета Фокина «Les Sylphides» в Париже.

⁵⁰⁸ В Берлине балетные партии исполнили другие танцовщики, не выступавшие в Петербурге на балу «Сатириконе». Вместо Мейерхольда в роли Пьеро выступил А. Д. Булгаков, Э. Чекетти исполнил партию Панталоне, М. Ю. Пилец танцевала Эстреллу, Л. В. Лопухова воплотила образ Коломбины, а ее партнером по сцене был Л. С. Леонтьев, исполнивший Арлекина. За дирижерским пультом стоял Н. Н. Черепнин.

⁵⁰⁹ В Париже состав исполнителей остался прежним, за исключением главных ролей, которые исполнили: А. Р. Больм (Пьеро), В. Ф. Нижинский и М. М. Фокин (Арлекин), Т. П. Карсавина (Коломбина), В. П. Фокина (Киарина, Коломбина). Дирижер — Черепнин.

⁵¹⁰ Информация об использовании партитуры русских композиторов в антрепризе

оркестровая версия, созданная коллективом композиторов-беляевцев, используется при возобновлениях балета «Карнавал» в Петербурге и других городах по сей день.

3.3. Специфика оркестровой партитуры «Карнавала»

*Общая характеристика коллективной партитуры «Карнавал»*⁵¹¹. Партитура написана для большого симфонического оркестра парного расширенного состава (с включением флейты пикколо) с полной группой медных духовых инструментов (четыре валторны, две трубы, три тромбона, туба) и струнным «квинтетом». Многочисленная группа ударных инструментов представлена литаврами, треугольником, бубном, малым барабаном, тарелками, большим барабаном, там-тамом, колокольчиками. Арфа и орган дополняют состав оркестра.

Как это нередко бывает в циклических произведениях, состав оркестра варьируется в зависимости от музыкального образа той или иной пьесы. В партитуре «Карнавала» встречаются номера, где задействован полный состав основных групп оркестра (пьесы №1, №6–№9, №11, №17, №19–№21)⁵¹², а также есть отступления от полного состава в сторону его сокращения вплоть до камерного варианта (№12 с солирующим кларнетом, арфой и струнными).

Особое внимание в инструментовке фортепианного цикла уделено деревянным духовым инструментам, что можно объяснить характеристичностью их тембров.

Медная группа имеет традиционный для большого симфонического оркестра состав: четыре валторны in F⁵¹³, две трубы in B, три тромбона и туба.

Дягилева имеется в работах Л. Гарафолы, Р. Бакла, С. У. Бомонта и других европейских ученых. Эти сведения приводят Р. Нижинская, С. Л. Григорьев и др.

⁵¹¹ Анализ партитуры выполнен по изданию: *Шуман Р.* Карнавал: соч. 9: Партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра. 138 с.

⁵¹² Нумерация пьес в оркестровой версии «Карнавала» соответствует фортепианной редакции Клары Шуман: *Шуман Р.* Карнавал: Соч. 9: Для фортепиано / Ред. Клары Шуман. М.: Музгиз, 1946. 29 с. В более поздней редакции А. Б. Гольденвейзера есть отличия: *Шуман Р.* Карнавал: Соч. 9: Маленькие сцены, написанные на 4 ноты: для фортепиано / Ред. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музгиз, 1956. 42 с.

⁵¹³ В некоторых пьесах композиторы свободно обращаются с валторнами в составе медной группы: в пьесах «Pantalon et Colombine» (№15) и «Aveu» (№18) Аренский и Соколов используют две валторны, в пьесе «Eusebius» (№5) Глазунов вводит одну валторну, а в оркестровке Глазунова

Преимущественно, медные инструменты задействованы в оркестровых туттийных разделах (пьесы №1, №19–№21).

Из струнных инструментов мелодическую партию исполняют первые скрипки и альты (№15), первые и вторые скрипки (№11, №17 с колокольчиками). Аккомпанирующая роль поручена альтам, виолончелям и контрабасам (№16). Встречаются тембровые миксты, когда первые и вторые скрипки вместе с деревянными инструментами излагают мелодию (№3–№4). Также все струнные нередко задействованы в *tutti*, где в их партиях выстраивается гармоническая аккордовая вертикаль (№1, №19, №21).

Эффектные и красочные акценты достигаются отечественными композиторами за счет мощного арсенала ударной группы⁵¹⁴, включающей: литавры (пьесы №1–№3, №6–№8, №13, №19–№21), треугольник (№1 и №21, а также в №3, №19–№20), бубен (единожды в №3), малый барабан (№19), тарелки (№1, №3, «Sphinxes», №19–№21), большой барабан (№1–№3, №19–№21), там-там («Sphinxes»), колокольчики (№9 и №17).

Редакторские изменения. Некоторые изменения, отличающие оркестровую версию от оригинала Шумана, коснулись тональной, темповой, структурной и фактурной организации.

Тональные изменения в «Карнавале» «позволили» себе Глазунов и Калафати. Открывающая цикл «Préambule» (№1) и заключительный «Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins» (№21) были транспонированы из *As-dur* в *B-dur* (оркестровка первой пьесы принадлежит Глазунову, вторая выполнена им совместно с Калафати). Замена исходной тональности на *B-dur*, вероятно, была вызвана техническими возможностями инструментов. Заметим, что «Préambule» не содержит зашифрованных букв-нот, а заключительный «Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins» перенесен в *B-dur*, очевидно, для

«Chopin» (№12) этот инструмент отсутствует.

⁵¹⁴ В танцевальных пьесах (№4, №10, №14, №16, №18) и пьесах-«портретах» (№5, №11–№12, №15) ударные инструменты не используются.

создания тональной арки. Тональному изменению подверглась и предваряющая финал «Pause» (№20).

Темповые обозначения в партитуре сохранены, кроме нескольких инструментовок Глазунова. В первом разделе «Préambule» (№1) темп *Quasi maestoso* заменен композитором на *Moderato Maestoso*, а темп второго раздела *Piu moto* — на *Piu mosso*. В «Eusebius» (№5) шумановское *Adagio* «превратилось» в *Andante*.

Глазунов прибегнул к незначительному сокращению нотного текста. К примеру, в репризе простой трехчастной формы «Pierrot» (№2) он сократил четырехкратное проведение основных мотивов до двухкратного для более быстрого перехода в код.

Фактурные изменения касаются в основном применения оркестровых педалей, обеспечивающих фоновое гармоническое звучание, сродни эффекту фортепианной педализации. Тонкое, мастерское введение имитаций и контрапунктов наблюдается в оркестровках Римского-Корсакова («Florestan», №6) и Глазунова («Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins», №21).

Реприза (оркестровка повторяемых и репризных разделов формы). В миниатюрах цикла Шуман нередко использовал повтор музыкального материала, выставляя в нотах знаки репризы. Так, в пьесах, имеющих трехчастную форму, повторяются первая часть и вторая с третьей. Но есть и «неклассические» повторы, например, только первая часть («Promenade», №19), только срединный раздел («Florestan», №6), только вторая и третья части («Coquette», №7; «Chiarina», №11). Авторы оркестровых версий, как правило, сохраняют обозначенную Шуманом повторность музыкальных построений. В отдельных случаях мы видим отступление от этого правила. Так, в пьесе «Valse noble» (№4) Шуман не дает повтора первого периода, а оркестровщик ставит знак репризы. Примечательно, что в постановке Фокина также имеется повтор этого раздела формы.

Реприза как часть формы, т.е. возвращение музыкального материала первой части после срединного раздела, в миниатюрах Шумана также в большинстве случаев бывает точной. Композитор даже прибегает порой к обозначению *Da capo*,

не выписывая нотный текст репризы. В пьесе «Papillons» (№9) — *D. C. ad libitum*, в пьесе «A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes)» (№10) — *D.C. sin'al Fine senza replica*. В партитуре репризные разделы формы чаще всего сохраняют оркестровое решение экспозиции пьесы. Более редки примеры темброво-фактурного варьирования. Соколов в миниатюре «Aveu» (№18) первоначально проводит тему солирующим гобоем на фоне басовой линии альтов и фагота, средних гармонических голосов скрипок и кларнетов. В репризе мелодию гобоя удваивают первые скрипки, в басовой функции — виолончели и фагот, к средним голосам вторых скрипок, альтов и кларнетов добавлена педаль валторны. Тем самым, при сохранении динамики *piano* достигается большая полнота звучности.

3.4. Оркестровое воплощение «Карнавала» Роберта Шумана в контексте музыкальных и пластических замыслов Михаила Фокина

Рассмотрим приемы оркестрового письма, обеспечившие возможность органичного соединения с уже созданной хореографией и драматургией фокинского спектакля⁵¹⁵. Какие особенности партитуры могли вызвать отклик и одобрение Фокина?

Тембровые характеристики персонажей. Музыка пьес Шумана подтолкнула фантазию балетмейстера: иллюстративно-портретные характеристики, круг интонаций и ритмов, чередование эпизодов помогли очертить хореографические образы главных персонажей: Пьеро, Арлекина, Есебиуса, Флорестана, Киарины, Эстреллы, Бабочки, Коломбины, Панталоне. Фокин живописал характеры действующих лиц танцевальными па, выразительной мимикой и пантомимой.

Создатели оркестровой версии «Карнавала» стремились дополнить яркие шумановские характеристики персонажей с помощью тембровой окраски звучания, используя возможности оркестра. Для различных портретных зарисовок они избирали прежде всего тембры деревянных духовых инструментов. В

⁵¹⁵ Подробное изложение либретто балета Фокина «Карнавал» содержится в работах: Франгопуло М. Х., Энтелис Л. А. 75 балетных либретто. М.: Сов. композитор, 1960. С. 290–293; Деген А. Б., Ступников И. В. Балет. 120 либретто: словарь. С. 197–199, а также в экспликации хореографа: Фокин М. М. Против течения. С. 243–256.

большинстве случаев именно им поручены главные мелодические проведения: первый кларнет и первая флейта (№5), кларнет соло (№12), первая флейта и первый гобой в октаву (№14).

Особо созвучны фокинским персонажам тембровые характеристики в оркестровках Глазунова, проявившего особую изобретательность. Так, для передачи образа-маски **Пьеро** (пьеса №2) композитор ввел в партитуру тубу и большой барабан, играющие *piano* и *pianissimo*. Контраст элементов главной темы пьесы Шумана (фразу с ровным движением четвертей в хоральной фактуре, наполненную нисходящими секундами-«вздохами» на *piano*, и «неуклюжий», «спотыкающийся» краткий мотив в октавном изложении на *forte*) Глазунов подчеркнул тембровыми средствами: первую фразу играют деревянные духовые (без флейт), а краткий мотив — струнные (без контрабасов). Тембр гобоя (верхний голос четырехголосия) придает звучанию печальный, «обиженный» оттенок.

Пьеро решен хореографом поэтично и деликатно. Фокин нашел точные выразительные хореографические мотивы, отражающие душевное состояние героя. На многолюдном веселом празднике он ощущает себя одиноким. Партия Пьеро включает длинные, мягкие полупрыжки *jeté*, напоминающие вздохи, движения *grand battement*. Он осторожно подкрадывается, подглядывает за любовными играми кавалеров и дам. Пьеро Фокина бесшумен, как тень, он не хочет никому помешать.

Нерешительность, замкнутость, желание найти подругу сердца, — все эти внутренние терзания Фокин передал в технике пантомимы (изображает поцелуй дамских рук). На музыку коды Пьеро замирает в финальной позе прекрасного изнеможения грусти, свесив длинные рукава.

В пьесе «**Arlequin**» (№3), рисующей образ активного, ловкого клоуна, готового на веселые проказы, Кленовский отвел важную роль инструментам ударной группы (литавры, треугольник, бубен, тарелки и большой барабан) и создал яркую, блестящую оркестровку.

В соответствии с характером музыки и оркестровки танцевальный рисунок активного, стремительного **Арлекина** основан на филигранном исполнении сложных элементов классического танца: физически мощный *sissonne* в *arabesque*, напряженное *grand plié*, вращение *pirouette en dehors*, — все эти балетные движения создают впечатление сильного, ловкого и в тоже время изящного персонажа.

По сюжету Фокина Арлекин высмеивает своего приятеля Пьеро. Сначала он пытается вовлечь его в совместный танец, но, не добившись желаемого, Арлекин отталкивает от себя белого клоуна и удаляется со сцены. Известно, что в разных спектаклях Фокин исполнял обе партии — Пьеро и Арлекина, которые были в равной степени ему близки.

В инструментовке пьесы «**Eusebius**» (№5) Глазунов задействовал облегченный состав оркестра: две флейты, один гобой, два кларнета, два фагота, валторну и струнные (без участия ударных инструментов). Главную тему пьесы композитор поручил солирующим духовым инструментам с мягким, поэтичным тембром: соло кларнета и соло флейты в непривычно невысоком для нее регистре (звуки первой октавы).

На музыку «**Eusebius**» Фокин поставил пантомиму героя и выход его возлюбленной Киарины. Есебиус нетороплив, его позы — элегантные, утонченно расслабленные, — олицетворяют мир его поэтических грез. Он всматривается по сторонам в надежде увидеть свою возлюбленную и, не найдя ее, со вздохом опускается на скамейку. Выход Киарины совпадает с музыкой центральных, полнозвучных разделов пьесы. Ее балетная лексика основана на *pas de bourrée*, *arabesque*, легких перебежках и свободной пластике рук. Диалог влюбленных полон нежности и грации.

Для воплощения образа страстного, порывистого **Флорестана** (пьеса №6), антипода мечтательного Эвзебия, Римский-Корсаков избрал более полный состав оркестра: группа деревянных духовых с флейтой пикколо, медные (валторны, трубы, тромбоны), литавры, струнный «квинтет». Инструментовка главной темы создает впечатление внутреннего диалога героя «с самим собой». Мелодию

первого мотива играют в унисон первая флейта, первый кларнет и первые скрипки, а ее повтор — вторая флейта, второй кларнет и вторые скрипки (получается своеобразная имитация без смены тембров). Второй элемент темы — мелодия *Adagio*, заимствованная Шуманом из первой пьесы цикла «Бабочки», исполняется в октаву флейтой и гобоем на фоне легкого сопровождения струнных. Это отличает ее в тембровом отношении от первой темы. Имитация мотива темы у фагота соло (при повторе поочередно у двух фаготов), как дополнительный элемент фактуры темы, продолжает линию внутреннего диалога. В краткой бурной репризе Римский-Корсаков дает стреттную имитацию флорестановского мотива (ее нет у Шумана). Окончание пьесы на *accelerando* и оркестровом *crescendo* отвечает идее напряженного нагнетания и романтического порыва.

Подобно Шуману, Фокин создает образ пылкого **Флорестана**. Само появление героя на сцене — стремительные перебежки в поиске возлюбленной — выражает бурные чувства юноши. Выход Эстреллы отмечен наступлением музыки *Adagio*. В ее образе прочитывается идея романтической мечты. Язык диалога Флорестана и Эстреллы тонок и хрупок: руки танцовщиков очень пластичны, жесты изящны и «мелодичны», поддержки и обводки — воздушны. Финальный поцелуй, который Эстрелла дарит своему поклоннику, возвышен и невинен. Вся эта балетная сцена говорит о любви героев. Балетный критик Р. Бакл об этом страстном дуэте писал: «Каким разительным контрастом становится стремительный выход Флорестана под звуки пылкого вальса и его ураганный флирт с Эстреллой. Мелодия прерывается будто на полуслове, когда он [Флорестан. — Д. Л.] поспешно убегает вслед за ней»⁵¹⁶.

Основной тембровой характеристикой образа **Бабочки** (пьеса №9) в оркестровке Черепнина служат флейта и флейта пикколо. Обратим внимание, что пьеса Шумана выдержана в среднем регистре фортепиано и по звучанию сравнима с напористой токкатой. Черепнин меняет регистры: с самого начала он поднимает регистр на октаву (флейта), а при повторе темы еще на октаву (флейта пикколо и

⁵¹⁶ Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник. С. 153.

колокольчики). Тем самым, звучание приобретает светлый, легкий, полетный характер, что соответствует образу легкокрылой бабочки.

На музыку пьесы «**Papillons**» Фокин поставил сольную вариацию Бабочки. В ее танце присутствуют: воздушные прыжки и туры, короткие паузы-остановки, грациозные движения рук, изящные позы на *plié*, — все это создает впечатление легкости, полетности, кружения. Несложные танцевальные комбинации сплетаются в изобретательный хореографический рисунок, что, в соединении с легкой и светлой оркестровой звучностью, помогает Фокину воплотить образ милой, юной и неуловимой порхающей бабочки.

Пьеса «**Chopin**» (№12) — лирический центр фортепианного цикла Шумана. Музыковед Д. В. Житомирский подчеркивал, что музыкальный образ в этой пьесе «эвсебиевский»: «Перед нами здесь более всего Шопен-Эвсебий, нежный, сдержанно взволнованный, проникновенный. В пьесе есть явные отзвуки стиля Шопена, в частности, его ноктюрнов. Таковы широкие, поющие фигурации партии левой руки; мелодизированный орнамент в развитии ведущего голоса — эти, по словам Листа, группы “украшающих” нот, “падающих капельками радужной росы на мелодическую фигуру”»⁵¹⁷. Примечательно, что в оркестровке Глазунова выдержана именно «эвсебиевская» тембровая краска: исполнение главной мелодии поручено солирующему кларнету с его мягким, теплым тембром и выразительной фразировкой.

Пьеса «**Chopin**» в постановке Фокина решена как поэтическое балетное *Adagio* — это *pas de trois* Киарины и двух ее подруг. Утонченные движения и жесты танцовщиц (техника *pas de bourrée suivi*, *port de bras*) создают образ воздушных существ, магическим образом притягивающих внимание (в них ощущается связь с обликом Марии Тальони в роли Сильфиды). Примечательно, что инструментальный состав, выбранный Глазуновым, вписывается в оркестровую традицию балетных *adagio*. Аккомпанементом солирующему кларнету служат арпеджио арфы и гармонический фон струнных (последнего элемента фактуры нет

⁵¹⁷ Житомирский Д. В. Избранные статьи / Вступ. ст. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1981. С. 132.

в пьесе Шумана). В инструментовке Глазунова гармония струнных не только создает необходимую тембровую нюансировку, но и выполняет роль, аналогичную фортепианной педализации.

Интересным примером тембрового подражания является *Intermezzo «Paganini»* (№17). С помощью различных приемов фортепианной техники, создающих эффект виртуозной игры на скрипке, Шуман «обрисовал» образ гениального скрипача. В музыке знаменитого финала Второго скрипичного концерта Н. Паганини, названного им «La campanella», звучание скрипки в высоком регистре подражает колокольчикам. Возможно, этим объясняется тот факт, что Лядов в оркестровке шумановского «Paganini» ввел в инструментальный состав колокольчики (Campanelli), благодаря чему замыкается ассоциативный круг.

Миниатюру «Paganini» Фокин поставил как сольную вариацию Арлекина, передающую его безграничную радость (надоедливый Панталоне изгнан, Коломбина любит Арлекина!). В соответствии с виртуозным характером музыки хореограф применил сложные приемы мужского классического танца: *emboîté allongé*, туры в воздухе, *cabriole*, *assemblé*, пируэты, торжествующий *grand jeté en tournant* по широкому кругу вокруг сцены. *Grand pirouette* в коде завершается изысканно благородной позой на полу, которая воспринимается как последняя строка мадригала, прочитанного в честь своей дамы сердца. Нарядная, «звонкая» оркестровка Лядова органично вписалась в поставленный Фокиным танец Арлекина.

Оркестровые и пластические диалоги. В цикле Шумана диалогичность выступает одной из форм художественного самовыражения композитора-романтика. Фокин также строит развитие балетных образов на диалогах. В партитуре русских композиторов одним из проявлений оркестрового диалога служит тембровая имитация, персонифицирующая участников «беседы». Подобные диалоги чаще возникают в средних, лирических по характеру, разделах пьес.

В инструментовке второй темы пьесы «**Valse noble**» (№4) Петров ввел тембровую имитацию при сохранении фактуры и динамики (*piano*) раздела формы. Мотивы-звенья восходящей секвенции поочередно проводят солирующие кларнет, гобой, флейта, а завершают — первые скрипки. Хореограф воспроизводит атмосферу милого кокетства и любовного диалога между юношами и девушками. Мягкие *pas de basque*, *pas balancé* олицетворяют негромкую беседу между кавалерами и дамами.

В серединном разделе пьесы «**Chiarina**» (№11) Калафати строит оркестровое развитие на имитациях двух тематических элементов: мотив с затаковой терцией (*piano*) и мотив с затаковой децимой (*forte*), распределяя их между инструментами деревянно-духовой группы в сочетании с альтами.

По замыслу Фокина под музыку «**Chiarina**» обеспокоенный Флорестан ищет свою возлюбленную Эстреллу. Его поискам мешают Киарина и две ее подруги. В диалоге с юношей три девушки в карнавальных масках кокетничают и преграждают путь. Пластические мотивы в виде *sissonne* и перекидных *jeté* (*jeté entrelace*) дают представление об их неуловимости и неземной легкости. Флорестан не может узнать среди них Эстреллу и убегает от девушек. В таком хореографическом решении Г. Н. Добровольская усматривает элемент игры, который, по ее мнению, будет продолжен Фокиным в пьесе «Chopin»⁵¹⁸.

В инструментовке среднего раздела (*H-dur*) пьесы «**Reconnaissance**» (№14) Витол⁵¹⁹ поручил «любовный диалог» шумановского канона партиями кларнета соло⁵²⁰ и виолончелей.

Лирическая музыка «**Reconnaissance**» интерпретирована Фокиным как трогательная сценка, в которой Арлекин и Коломбина признаются друг другу в

⁵¹⁸ Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. С. 271.

⁵¹⁹ В партитуре пьесы «Reconnaissance» (№14) значится: «Инструментовка [И. Витоля]». Шуман Р. Карнавал: соч. 9: Партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра. С. 79. Редакторы партитуры Иордан и Киркор оставляют без объяснений, по какой причине фамилия композитора заключена в квадратные скобки.

⁵²⁰ «Reconnaissance» (№14) — единственная пьеса в партитуре «Карнавала», в которой используются Clarinetti in A, что объясняется тональностью среднего раздела трехчастной формы (*H-dur*).

любви. Фокин сочетает отдельные балетные комбинации (*chaîne, jeté en tournant*) с пантомимой. В выразительных жестах прочитывается доверительный диалог двух клоунов: «Говорят: “Здесь никто нас не видит” — и целуются (такты 8)»⁵²¹.

Оркестровые и балетные танцы. Среди танцевальных эпизодов цикла Шуман⁵²² сфокусировал внимание на вальсе, который становится ключевым танцевальным жанром «Карнавала». Кроме «Valse noble» (№4) и «Valse allemande» (№16) признаки вальса присутствуют в других пьесах цикла: «Préambule» (№1) и «Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins» (№21) — разделы *Animato*, «Promenade» (№19). Шумановские вальсы отличаются бравурным или лирическим характером с множеством индивидуальных оттенков. Нередко эти вальсовые образы сосуществуют в одной пьесе, контрастируя друг с другом.

«Valse noble» (№4) построен на контрасте блестящего бального танца крайних частей (*Un poco maestoso, B-dur*) и поэтичного вальса среднего раздела (ремарка «*molto teneramente*»). В оркестровой версии Петрова материал первой темы достигает яркой звучности за счет дублировок всех элементов фактуры, они даны в смешанных тембрах: мелодию в октаву ведут первые и вторые скрипки с добавлением флейт и кларнетов, басовый голос — виолончели и контрабасы в октаву с добавлением фаготов, средние гармонические голоса поручены альтам *divisi* и валторнам. Музыка среднего раздела отличается облегченной оркестровкой и красочными тембровыми сопоставлениями.

В балете «Valse noble» — танцевальный номер, предназначенный для шести пар кордебалета.

В оркестровке «Valse allemande» (№16), принадлежащей Лядову, первой лирической теме, озвученной инструментами струнной группы (*piano*), контрастирует музыка среднего раздела — *tutti* оркестра (*forte*). Весомой

⁵²¹ Фокин М. М. Против течения. С. 250.

⁵²² Дарованию Шумана свойственна танцевальность. Ритмы вальса, полонеза, лендлера и других танцев пронизывают многие произведения композитора. Танцы фигурируют в названии некоторых сочинений Шумана («Танцы Давидсбюндлеров», ор. 6), «Полонез», «Вальс», «Мазурка», «Экосез» («Бальные сцены», ор. 109), «Лендлер», «Вальс», «Фантастический танец» («Листки из альбома», ор. 124).

бравурности добавляет аккордовое изложение мелодического пласта фактуры (у Шумана — октавы). Реприза «Valse allemande» строится, как и у Шумана, на сопоставлении тихого звучания первого четырехтакта (в него Лядов мастерски «вплетает» контрапункт солирующего фагота, основанный на звуках средних гармонических голосов) и яркого туттийного завершения.

«**Valse allemande**» в балете — это комическая сцена Арлекина, Коломбины и Панталоне, сочетающая танец и пантомиму.

В цикле Шумана «**Promenade**» (№19) — это развернутая пьеса лирического содержания. Она построена на нескольких контрастных тематических элементах, один из которых вальсовый. Он получает развитие в среднем разделе, приобретая вначале некоторую сдержанность, мягкость, а затем блеск и пышность бального танца.

Кленовский, осуществивший оркестровку «**Promenade**», прибегнул к полному составу оркестра с включением инструментов ударной группы: литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан. Их он применил именно в кульминационном вальсовом разделе. В балете музыка «Promenade» поставлена как выход всех героев и пар кордебалета. Сцена решена в танцевальном и пантомимном ключе.

Формообразование на основе пересечения оркестровых решений и хореографических мизансцен. Как известно, музыкальная драматургия цикла Шумана основана на чередовании «портретных зарисовок» и «бальных сценок». В последовательности номеров порой возникают «малые циклы» миниатюр, объединенных по какому-либо принципу. Примечательно, что в партитуре такие «малые циклы» выполнены одним оркестровщиком.

Так, пьесы «**Coquette**» (№7) и «**Réplique**» (№8), объединенные музыкальным материалом, оркестрованы Калафати. В них задействован одинаковый состав оркестра: парный расширенный (с флейтой пикколо), из медных — четыре валторны, из ударных — литавры, струнный «квинтет».

Пьеса «**Coquette**» начинается с каденционного оборота, служащего вступлением и заключением номера. В нем содержатся два тематических элемента:

один певучий хорального склада (партия левой руки), другой — «прыгающий», из кратких, разделенных паузами мотивов, выстраивающихся в нисходящую с вершины линию (партия правой руки). Этот музыкальный материал становится в «**Réplique**» основным. Можно заметить, что Калафати сохраняет тембровое решение элементов «**Coquette**» в пьесе «**Réplique**».

В фортепианном цикле Шумана музыка «**Valse allemande**» (№16) окружает пьесу «**Paganini**» (№17), выполняющую роль *Intermezzo*. Благодаря этому образуется «малый цикл», повествующий о неожиданном появлении на балу среди танцующих пар гениального романтика, виртуоза-скрипача.

Оркестровка «**Valse allemande**» и «**Paganini**» принадлежит Лядову. Оркестр в «**Valse allemande**»: парный расширенный состав группы деревянных духовых (три флейты), из медных — только четыре валторны, струнные, ударных нет. Оркестр пьесы «**Paganini**», имеющий тот же набор основных инструментов, Лядов дополняет колокольчиками (*Campanelli*). Музыка «**Valse allemande**», замыкающая «малый цикл», возвращается в том же темброво-фактурном оформлении, что и при первом ее появлении.

В балете Фокин, как и Шуман, использовал принцип объединения миниатюр в сценки, но сделал это по-своему в соответствии с музыкальным и сюжетным замыслом. Так, на музыку «**Coquette**» Фокин поставил сольный танец Киарины с последующим переходом в дуэт Киарины с Есебиусом. Вступительные такты пьесы связаны с Пьеро. Шуман словно «по заказу» написал музыку для Фокина: в ритме «прыгающих» мотивов Пьеро несколькими длинными легкими *jeté* пересекал сцену и скрывался за занавесом. На заключительных тактах каденции пьесы Пьеро появлялся из своего «укрытия» и в несколько длинных прыжков оказывался в середине сцены.

Следующие три номера (№8–№10) объединяются в сценку, которую условно можно назвать «Пьеро ловит Бабочку». Музыка «**Réplique**» — соло Пьеро, где он жестами показывает, что мечтает поймать Бабочку. В конце сольной вариации Бабочки на пьесу «**Papillons**» Пьеро выбегает и накрывает ее шляпой. В пантомиме под музыку «**A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes)**» Пьеро выражает бурный

восторг от поимки бабочки с помощью «танцующей шляпы» и уверенных «победных» жестов (в ритме музыкальных акцентов). Далее его восторг сменяется разочарованием, отраженным в мимике и движениях, — перевернутая шляпа пуста (музыка средней части). Пьеро поднимается на ноги, сокрушенно разводит руками, нахлобучивает шляпу и длинными шагами-прыжками покидает сцену (музыка репризы *Da Capo*).

Пьесы №14–№18 («**Reconnaissance**», «**Pantalon et Colombine**», «**Valse allemande**»–«**Paganini**»–«**Valse allemande**», «**Aveu**») поставлены Фокиным как единая сквозная сцена с участием Арлекина, Коломбины и Панталоне. В ней чередуются сольные и ансамблевые разделы, танец и пантомима.

Оркестровка пьесы «**Pantalon et Colombine**» (№15) принадлежит Аренскому. Она выполнена малым составом оркестра: парное «дерево», две валторны и струнные. Стаккатное двухголосие первого предложения экспозиции (*a*) исполняется партиями первых скрипок (ведущая мелодия) и альтов (контрапункт). Гобой и фагот, соответственно своей тесситуре, создают подчеркивающую дублировку мелодических линий, отмечая острыми акцентами четвертные доли такта. По контрасту с легким звучанием первого предложения (динамика *mezzo-piano, piano*) второе (*a1*) «обрушивается» мощным *tutti* оркестра. Основная мелодия в теноровом регистре проводится альтами и виолончелями в унисон (*staccato*) и сопровождается ярко акцентированными отрывистыми аккордами-«ударами» духовых в сочетании с многозвучными аккордами первых и вторых скрипок на слабых долях такта (*sforzando*). Примечательно, что следующий далее повтор музыки первого предложения (у Шумана точный) Аренский дает с оркестровым варьированием, а именно с переменной тембровых характеристик голосов фактуры.

В балете на музыку «**Pantalon et Colombine**» происходит знакомство с новым персонажем — горделивым стариком Панталоне, пришедшим на свидание к молодой красавице. Средствами пантомимы Фокин создает яркий комический образ. «В такт» музыке Панталоне поспешно выходит на середину сцены, щурится в монокль (*a*), недоуменно-возмущенно жестикулирует, пожимая плечами (*a1*),

смотрит на часы (*a2*). Затем переключается на чтение письма (*b* — музыка среднего раздела *Meno presto*), не замечая появления Коломбины и Арлекина. В этой сцене особенно ощущается точный расчет движений персонажей в соответствии с музыкальной структурой и переменной характера музыки, в том числе ее оркестрового звучания. Изгнав назойливого ухажера, Арлекин и Коломбина остаются одни, их любовные отношения раскрываются в лирическом дуэте, полном грации, высоких поддержек, перекидных прыжков и вращений.

Музыка цикла Шумана, не вошедшая в балет Фокина. В экспликации Фокина под номером 13 «**Estrella**» значится: «Исполняется одна музыка. (Такт 34)»⁵²³. Можно предположить, что Фокин трактовал эту пьесу как *Intermezzo*, предваряющее сцену Арлекина, Коломбины и Панталоне⁵²⁴.

В финальном номере «Карнавала» Шумана «**Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins**» (№21) после вступления «темы XVII-го столетия» (Гросфатер)⁵²⁵ следует два раздела — *Animato* и *Animato molto* — с включением музыки из «**Préambule**» (№1). В первом разделе *Animato*, кроме того, еще раз проводится тема Гросфатер. В партитуре имеется купюра: выпущен первый раздел *Animato*. Удивительно, что аналогичную купюру видим в экспликации Фокина: «пропускается музыка от *animato* до *animato molto*»⁵²⁶.

Третья купюра в балете Фокина — «**Sphinxes**». Бревисы-загадки Шумана «**Sphinxes**» в интерпретации Рубинштейна-пианиста⁵²⁷ вдохновили Глазунова на создание оркестровой фантазии с таинственно-грозной музыкальной образностью.

⁵²³ Фокин М. М. Против течения. С. 250.

⁵²⁴ В постановочных версиях К. М. Сергеева и С. Г. Вихарева пьеса «*Estrella*» (№13) имеет танцевальное воплощение.

⁵²⁵ Напомним, что тема Гросфатер использовалась П. И. Чайковским в первом акте балета «Щелкунчик». О значении этой цитаты в драматургии спектакля пишет И. А. Сковорова: Сковорова И. А. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: Опыт характеристики. Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 21.

⁵²⁶ Фокин М. М. Там же. С. 255.

⁵²⁷ Об игре Рубинштейна «*Sphinxes*» Стасов писал: «Исполнял так, что каждый слушатель был совершенно поражен этой необычайной, неслыханной музыкой; словно могучей львиной лапой Рубинштейн давал этим одиннадцати нотам такое громовое, могучее, колоритное значение, какого никто на свете, наверное, не мог бы тут впереди ожидать». Цит. по: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Т. 2 1867–1894. Л.: Музгиз, 1962. С. 303.

Он использует необычный состав оркестра: нет гобоев, фаготов, контрабасов, зато имеется полная медная группа (с сурдинами). Из ударных присутствуют тарелки (*tremolo* палочками), там-там, а также арфа и орган с тремя мануалами⁵²⁸. В струнной группе указано точное количество инструментов (девять скрипок, три альты, три виолончели), звуки которых образуют гармоническую вертикаль уменьшенного септаккорда в высоком регистре (игра флажолетами). Флейты и кларнеты исполняют хроматические пассажи. В партиях медных инструментов с сурдинами выписаны звуковые комбинации «Sphinxes». В партии арфы, настроенной по звукам уменьшенного септаккорда (*C, Dis, Es, Fis, Ges, A, His*), выдерживается прием *glissando* вверх-вниз (позже *ad libitum* на *pp*). Для усиления фантастического колорита Глазунов применяет нарастания и спады звучности (*p, f, pp*), темповые изменения.

Чуткий и впечатлительный Фокин не мог не оценить оркестровое решение «Sphinxes». Он наверняка признал достоинства работы Глазунова, ее оригинальные фактурные и тембровые находки. Однако в сценарий уже поставленного хореографом балета «Карнавал» оркестровка Глазунова не вписывалась. То, что Фокин пластически не воплотил «Sphinxes» в балете, лишний раз доказывает, что постановка балета Фокиным осуществлялась на оригинальный фортепианный текст Шумана, а не его оркестровую версию⁵²⁹.

Оценка партитуры «Карнавала» и ее применения в балете Фокина. Оркестровая партитура «Карнавал», созданная членами «Беляевского кружка», получила различные оценки современников и последующих исследователей творчества Шумана.

⁵²⁸ Глазунов нередко применял орган в своем творчестве. Для органа соло им написаны две прелюдии и фуги *D-dur, d-moll*, фантазия *G-dur*. Орган входит в состав оркестра увертюры «Карнавал» *F-dur*.

⁵²⁹ Ф. В. Лопухов сетовал на эту купюру, считая, что на музыку «Sphinxes» можно было бы поставить яркую фантастическую сценку. По мнению Лопухова, «это может быть сделано очень танцевально — в приближении к ударной музыке и к танцам Востока». Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. С. 169. Из этого замечания следует, что Лопухов имел в виду оркестровую версию «Sphinxes».

Недовольство В. Г. Каратыгина было связано с тем, что композиторами-оркестровщиками «были сделаны не только обязательные транскрипционные изменения, но и прямые “подчистки”»⁵³⁰. И. И. Соллертинский писал, что «массивная оркестровка давит фортепианную поэзию Шумана и Шопена»⁵³¹. На взгляд Ю. И. Слонимского, «при оркестровке “Карнавала” красочные нюансы Шумана потускнели, симфонический наряд слегка отяжелил звуки»⁵³².

Имеются критические отзывы на применение оркестровой партитуры в балете Фокина. Лондонская газета «The Morning Post» опубликовала отзыв на спектакль: «Музыка была замечательно оркестрована Н. А. Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым и Черепниным, которые лишь подчеркнули ее характерные черты для танца»⁵³³. Мнение С. С. Прокофьева, побывавшего на постановке «Карнавала» в Париже, было далеко от восторженного (письмо от 3–8 июня 1913 года): «“Карнавал” Шумана, инструментованный целой компанией русских светил (Римский-Корсаков, Глазунов, Черепнин, Аренский), инсценирован достаточно скучно и малоизобретательно, я ожидал большего, так как его музыка дает широкое поле для воображения. В инструментовке слушать его любопытно, хотя — чем фортепианнее номер, тем хуже он удался в оркестре»⁵³⁴.

О. В. Лосева, исследователь творчества Шумана, называет оркестровку русских композиторов «курьезом». По ее мнению, «нешумановский колорит» более заметно проявился в «Sphinxes» и «Paganini», чьи оркестровки напоминают фрагменты русских волшебных опер⁵³⁵.

⁵³⁰ Каратыгин В. Г. В. Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы. I. Л.: Academia, 1927. С. 133.

⁵³¹ Соллертинский И. И. Импрессионизм в хореографии Дункан и Фокина. С. 336.

⁵³² Слонимский Ю. И. Карнавал. Шопениана. Египетские ночи. Либретто и очерк художественной деятельности М. М. Фокина / Редкол. Р. А. Шапиро, Б. В. Асафьев и др. Л.: Лен. гос. академ. театр оперы и балета, 1935. С. 41.

⁵³³ Цит. по: Buckle R. Diaghilev. New York: Atheneum, 1984. P. 205.

⁵³⁴ Прокофьев С. С. Дневник: в 3-х томах: Часть первая. 1907–1918. Paris: SPRKFV, 2002. С. 301.

⁵³⁵ Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: русские пути: к проблеме взаимодействия культур. С. 341.

В рецензии на издание партитуры (1956) автор под инициалами Ю. К. отмечал: «Несмотря на такое обилие участников этой коллективной работы, в ней достигнуто единство оркестрового стиля»⁵³⁶.

Размышляя об использовании оркестровой партитуры в балете, В. Я. Светлов заключал: «Хореографический “Карнавал” остается удачной попыткой Фокина дать воплощение мечтам музыканта. В этой вещице столько лакомых деталей, столько удачных находок, столько художественного вкуса! Что ни говорите, а Шуман был бы счастлив, если бы мог видеть такое художественное воплощение своей философско-поэтической грезы!»⁵³⁷.

3.5. Метаморфозы образа бабочки в литературе, музыке и хореографии:

Жан Поль, Шуман, Фокин и Черепнин

После успеха балета «Карнавал», показанного в Петербурге и на зарубежных гастролях дягилевской труппы, Михаил Фокин задумал поставить новый балет на музыку Роберта Шумана. В качестве музыкального материала хореограф избрал фортепианный цикл «Бабочки».

«Бабочки» («Papillons») Шумана — один из ранних циклов фортепианных миниатюр (1830–1831, оп. 2), пример сюиты сквозного строения⁵³⁸ и обобщенной программности в романтической музыке. Фортепианный цикл «Бабочки», навеянный поэтикой романа Жан Поля «Озорные годы», включает двенадцать пьес. Они отличаются в тональном, темповом и жанровом отношениях. Сменяя друг друга, пьесы Шумана, словно в калейдоскопе бала-маскарада, передают ряд мгновенных, сиюминутных эмоций и впечатлений. Перед слушателем возникает вереница мечтательно-лирических и взволнованно-страстных образов. Сам Шуман, по свидетельству Ю. Кнорра, говорил о пьесах цикла, что это миниатюры, «извлеченные из богатейшей сокровищницы музыкальных мыслей и

⁵³⁶ Ю. К. Р. Шуман. «Карнавал» в инструментовке русских композиторов [Нотографические заметки] // Советская музыка. 1956. №10 (215). С. 155.

⁵³⁷ Светлов В. Я. Современный балет. С. 103.

⁵³⁸ Термин Д. В. Житомирского: *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Издательский Дом «Композитор», 2000. С. 146.

сопоставленные так, что скорее всего можно представить себе пестрое мелькание бабочек на костюмированном балу...»⁵³⁹.

Сюжет балета Фокина «Бабочки», на первый взгляд, не имеет общего с романом Жан Поля. Однако в нем присутствует дух карнавальности, идея маскарада, переодевания, обмана, дополняющая линию любовных переживаний главных героев⁵⁴⁰.

Более заметная сюжетная связь существует между двумя шумановскими балетами Фокина — «Бабочки» и «Карнавал». Вспомним, что в фортепианном цикле «Карнавал», написанном Шуманом после «Бабочек», есть музыкальные реминисценции — тема миниатюры №1 в пьесе «Florestan» (№6, *Adagio*) и тема старинного танца XVII века Grossvater (Гросфатер) в финальном номере обоих циклов. Есть и образная реминисценция, отсылающая к циклу «Бабочки» — пьеса «Papillons» (№9). В балете «Карнавал» Фокин поставил на эту музыку сольную хореографическую вариацию Бабочки, завершив ее сценкой-пантомимой «Пьеро ловит бабочку». Этот сюжетный мотив — миниатюрная сценка в балете «Карнавал» — и стал импульсом к созданию развернутого сценария балета «Бабочки». Сам Фокин вспоминал: «[балет “Бабочки”] явился маленьким “Карнавалом”: был задуман как продолжение “Карнавала”»⁵⁴¹.

В балете Фокина задействованы: Пьеро, девушки Тереза и Розалия, их подруги и родители. Сюжетная интрига балета «Бабочки» заключена в том, что девушки, решив разыграть Пьеро, переодеваются в костюмы и маски бабочек. К концу карнавальной ночи обман раскрывается, и Пьеро остается один со своими переживаниями. Примечательно, что Фокин дает двум девушкам имена Тереза (зачинщица розыгрыша) и Розалия (бабочка, которую ловит Пьеро). Девушки с такими именами были невестками Шумана (женами его братьев — Эдуарда и

⁵³⁹ Житомирский Д. В. Роберт Шуман. С. 143.

⁵⁴⁰ Вопрос о соотношении образного строя и сюжетных линий балета Фокина с музыкой Шумана и романом Жан Поля более детально освещается в статье: Любимов Д. В. Жан-Поль, Роберт Шуман, Михаил Фокин: «Бабочки» в диалоге искусств // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. №3 (21). С. 22–25.

⁵⁴¹ Фокин М. М. Против течения. С. 391.

Карла). Возможно, Фокин, внимательно изучивший биографию и творчество композитора, дал имена героиням, чтобы усилить ощущение связи с личностью Шумана.

Романтическая музыка фортепианного цикла органично вписывается в придуманный Фокиным сюжет⁵⁴². По замыслу хореографа пьеса №1 (*D-dur*) связана с появлением печального Пьеро, музыка пьесы №3 (*fis-moll*) передает его неуклюжую походку, а легкое звучание пьесы №4 (*A-dur*) — порхание бабочек. Выражению горестных чувств Пьеро соответствуют пьесы в минорных тональностях: №7 (*f-moll*) и №8 (*cis-moll*). Заключительная пьеса №12 (*D-dur*) «провоцирует» хореографа на создание сюжетных параллелей с циклом Шумана: выход родителей девушек в сад (тема Гросфатер), завершение карнавальной ночи утренним звоном башенных часов. Повторение в коде финала вальсовой темы пьесы №1 помогает созданию образно-эмоциональной арки балетного спектакля: мечтания одинокого Пьеро — разочарования обманутого Пьеро. В. Я. Светлов утверждал: «Хореографический сюжет, созданный на эту музыку Фокиным, трогателен, поэтичен и заключает в себе элементы настоящей романтики минувшего века, таким образом, вполне отвечая самому духу музыки»⁵⁴³.

Премьера одноактного балета Фокина «Бабочки» («*Les Papillons*») состоялась 10 марта 1912 года на сцене Мариинского театра в рамках благотворительного спектакля в пользу Литературного фонда⁵⁴⁴. Два года спустя спектакль вошел в репертуар «Русского балета» Дягилева. Зарубежные премьеры прошли 16 апреля 1914 года в Монте-Карло (*Theatre Casino*), а 14 мая того же года — в Париже (*Grand Opéra*)⁵⁴⁵.

⁵⁴² Сюжет и сценарий балета «Бабочки» описан Фокиным в его книге: *Фокин М. М.* Против течения. С. 256–258. На сегодняшний день хореография спектакля утрачена. Однако мы можем предполагать, что элементы балетной техники и пантомимы, задействованные в «Карнавале», присутствовали и в хореографии фокинских «Бабочек».

⁵⁴³ *Светлов В. Я.* Бабочки [Письма о балете. Письмо шестое. О последних постановках М. Фокина] // *Театр и искусство*. 1912. №45 (4 ноября). С. 871.

⁵⁴⁴ Ведущие роли исполнили М. М. Фокин (Пьеро) и М. Ф. Кшесинская (Розалия-Бабочка).

⁵⁴⁵ В главных партиях выступили М. М. Фокин (Пьеро), Т. П. Карсавина (Розалия-Бабочка) и Л. Ф. Шоллар (Тереза-Бабочка).

С просьбой о создании оркестровой партитуры Фокин обратился к Николаю Черепнину. С. У. Бомонт подтверждает, что партитура была создана специально для балета Фокина⁵⁴⁶.

Напомним, что творческое содружество Фокина и Черепнина осуществлялось не только в создании ряда балетных постановок («Оживленный гобелен», «Павильон Армиды», финал «Клеопатры», «Нарцисс и Эхо»), но и в спектаклях дягилевской антрепризы, где Черепнин выступал как дирижер. Хореограф высоко ценил профессиональные качества Черепнина и дорожил возможностью создавать спектакль в атмосфере сотворчества. В отличие от работы над созданием «Карнавала» (партитуру которого Фокин получил в законченном виде лишь после сочинения всей хореографии), процесс подготовки спектакля «Бабочки» проходил в форме плодотворных контактов с Черепниным — и как оркестровщиком, и как дирижером постановки.

3.6. Николай Черепнин — автор оркестровой партитуры «Бабочки»

Выдающийся композитор, дирижер, пианист и педагог, Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) зарекомендовал себя как мастер оркестрового письма. Профессиональные навыки оркестровщика он приобрел на уроках композиции Н. А. Римского-Корсакова. А благодаря неустанному изучению партитур и богатой практике работы с оркестрами⁵⁴⁷ (как в качестве дирижера симфонических концертов, так и в роли капельмейстера — руководителя музыкально-театральных постановок) Черепнин обрел статус блестящего профессионала в области оркестровки. Свой уникальный опыт и обширные знания Черепнин передавал ученикам — студентам Петербургской консерватории, где он вел занятия в классах дирижирования и чтения партитур⁵⁴⁸. Ю. А. Шапорин, один

⁵⁴⁶ Beaumont C. W. Michel Fokine & his ballets. P. 85.

⁵⁴⁷ До 1921 года Черепнин — постоянный участник Общества камерной музыки, дирижер Русских симфонических концертов, Русского музыкального общества и Мариинского театра.

⁵⁴⁸ Более подробно о Черепнине как основоположнике дирижерского класса в консерватории написано в статьях: Кузнецова О. Николай Черепнин — родоначальник дирижерского класса Консерватории // Малоизвестные страницы истории Консерватории. Вып. III. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2002. С. 27–30; Финкельштейн Ю. А. Николай Николаевич Черепнин: портрет

из учеников Черепнина, вспоминал: «Казалось, что такой, в сущности, специальный предмет как “чтение партитур” не давал педагогу возможности в полной мере раскрыть ученикам самую природу сочинения, содержание музыки. А между тем уроки Н. Н. Черепнина были настолько интересны, значительны, что многое совершенно по-новому раскрывалось для учеников и в приемах инструментовки и в образном и конструктивном его решении»⁵⁴⁹.

Исследователи творчества Черепнина сходятся во мнении, что в стиле композитора синтезированы русско-европейские традиции (импрессионизм, символизм, модерн, неоклассицизм, экспрессионизм). В. А. Логинова, вслед за О. М. Томпаковой, выделяет программность и симфонизм мышления Черепнина как доминанты его композиторского стиля⁵⁵⁰. По мнению В. А. Логиновой, «тяготение к театрально-живописной зрелищности; конкретной, зримой образности; картинно-изобразительному, колористическому началу определило особый интерес Черепнина к жанрам программного симфонизма и театральной музыки (прежде всего балету)»⁵⁵¹. Это нашло выражение в особенностях оркестрового стиля сочинений Черепнина. Заметной его чертой явилось, в том числе, применение увеличенного состава оркестра. Многие оркестровые партитуры Черепнина представлены тройным составом оркестра с большим количеством инструментов ударной группы. В эскизе для оркестра «Зачарованное царство» (1910, ор. 39) и балете «Нарцисс и Эхо» (1911, ор. 40) кроме двух арф и челесты занято фортепиано, а в балете «Маска красной смерти» (1912, ор. 42) расширен состав деревянной и медной духовых групп (2 флейты-пикколо, 5 флейт, 5 гобоев, 3 английских рожка, 5 кларнетов, малый кларнет, бас-кларнет, 3 фагота,

дирижера // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. №1 (37). С. 22–32. URL: http://muznord.ru/images/issue/37/Finkelstein_1_37.pdf (дата обращения: 07.05.2025).

⁵⁴⁹ *Левит С. И.* Ю. А. Шапорин. Очерк жизни и творчества / Отв. ред. Н. В. Туманина. М.: Наука, 1964. С. 37.

⁵⁵⁰ *Логинова В. А.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург: Изд-во Оренбургского гос. ин-та искусств имени Л. и М. Ростроповичей, 2002. С. 19; *Томпакова О. М.* Николай Николаевич Черепнин: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. С. 93–94.

⁵⁵¹ *Логинова В. А.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. С. 19.

2 контрафагота, 6 валторн, 5 труб, 4 тромбона, туба) и введены редкие инструменты (гусли, мандолины, цитры, металлофон, тамтам и орган).

Черепнин и Шуман: к вопросу об оркестровом мышлении. Значительная часть сочинений Черепнина свидетельствует об «оркестральности» его замыслов. «Партитурное, оркестровое мышление, — отмечает В. А. Логинова, — сказывается практически во всех жанрах — от фортепианной и вокальной миниатюры до крупных оркестровых и хоровых сочинений. Фактура словно расслаивается на партитурно-самостоятельные пласты, соотношение которых подобно соотношению инструментальных групп оркестра»⁵⁵². Дар мастера-инструменталиста находил воплощение в его собственном творчестве (в наследии Черепнина — балеты, оперы, симфонические произведения, концерты) и в оркестровых переложениях музыки других композиторов⁵⁵³.

«Оркестральность» мышления — черта, присущая и творческому процессу Шумана. Музыковеды Д. В. Житомирский, Н. С. Николаева, пианист-педагог С. Е. Фейнберг считают оркестровое мышление Шумана одной из особенностей его фортепианного стиля. По их мнению, трактовка фортепиано как оркестра сильнее проявилась у Шумана в инструментально-технических и тембровых новациях цикла «Симфонические этюды» (1834–1835, ор. 13)⁵⁵⁴. Однако и в «Бабочках» исследователи фортепианного творчества Шумана Л. Д. Боголюбова, А. В. Малинковская, Н. М. Смирнова, И. Левин обнаруживают оркестровые краски. Они различают тембры некоторых музыкальных инструментов в таких

⁵⁵² Логинова В. А. Лики Серебряного века: Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: Учебное пособие. Оренбург: ОГИИ имени Л. и М. Ростроповичей, 2011. С. 89.

⁵⁵³ В разные годы Черепнин занимался оркестровкой фортепианной и театральной музыки зарубежных и русских композиторов (Л. Делиба, Л. Минкуса, М. М. Соколовского, М. П. Мусоргского).

⁵⁵⁴ Житомирский Д. В. Роберт Шуман. С. 141, 158–163; Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль. Фортепианная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 151–156; Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство: Учебное пособие для СПО. Изд. 2-е, стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 124–125.

пьесах, как №3 (тромбоны в восходящих октавах партии левой руки), №5 и №8 (оркестровое tutti), №12 (звучание медных инструментов)⁵⁵⁵.

«Оркестральность» мышления как одно из качеств фортепианного стиля Шумана отмечал П. И. Чайковский. Восхищаясь произведениями Шумана для фортепиано, он называл немецкого романтика неподражаемым мастером «в искусстве извлекать богатую и сочную звучность из этого оркестра в миниатюре»⁵⁵⁶. Однако отношение Чайковского к оркестровому наследию Шумана было не столь однозначным. Высоко оценивая музыку шумановских симфоний, Чайковский, тем не менее, считал, что в их оркестровке Шуман недостаточно искусно использовал контрасты между отдельными группами инструментов, что приводило к снижению яркости оркестрового колорита, к бесцветной, массивной густоте политембровой звучности.

Мнение Чайковского о Шумане-оркестровщике разделял А. К. Глазунов. Находя неоспоримые достоинства симфонической музыки Шумана, он отмечал бесколоритность инструментровки, однообразие штрихов струнных инструментов и нелогичное регистровое расположение духовых⁵⁵⁷.

Отношение Черепнина к особенностям звучания оркестровых произведений Шумана было столь же неоднозначным: по словам М. В. Юдиной, «“проблематические” симфонии Шумана»⁵⁵⁸ были материалом для обсуждения и разбора на занятиях дирижерского класса Черепнина в консерватории.

⁵⁵⁵ Боголюбова Л. Д. Музыкальные наблюдения и методические советы педагога-пианиста: учебно-методическое пособие. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, 2012. С. 33, С. 38–40, С. 42, С. 44–47; *Малинковская А. В.* Р. Шуман, «Бабочки» ор. 2 / Под ред. Н. П. Корыхаловой. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2014. С. 18, С. 29, С. 33, С. 36, С. 38–39; *Смирнова Н. М.* Фортепианные стили: от Бетховена до Брамса: Учебник по авторскому курсу. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. С. 118–119; *Левин И.* Искусство игры на фортепиано: Учебное пособие для СПО / Пер. с англ. Н. А. Александровой, С. Г. Денисова, науч. ред. С. Г. Денисов. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. С. 38.

⁵⁵⁶ *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи / Вступ. ст. и пояснения В. В. Яковлева. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1953. С. 213.

⁵⁵⁷ *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное. С. 483–485.

⁵⁵⁸ *Юдина М. В.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост., подг. текста и примеч. А. М. Кузнецова; Общ. ред. С. В. Аксюка, Предисл. Г. М. Когана. М.: Сов. композитор, 1978. С. 223.

Зададимся вопросом: как подошел Черепнин к интерпретации шумановского стиля, работая над оркестровым воплощением его «Бабочек»?

В поисках ответа обратимся к изучению неопубликованной рукописи оркестровой партитуры «Papillon», хранящейся в Фонде музыкальной библиотеки Мариинского театра⁵⁵⁹.

3.7. Диалог тембра и пластики: специфика оркестровой партитуры балета Михаила Фокина «Бабочки»

Для Черепнина оркестровка «Бабочек» была вторым обращением к музыке Шумана. Примечательно, что, участвуя десятью годами ранее в коллективном проекте инструментовки «Карнавала» (1902), Черепнин переложил только одну пьесу — миниатюру «Papillons» (№9).

Общая характеристика партитуры «Papillon». Партитура «Papillon» написана Черепниным для большого симфонического оркестра. В его состав входят: парное «дерево» с добавлением флейты пикколо или третьей флейты, медная группа (четыре валторны, две трубы и три тромбона), струнный квинтет с отдельной партией скрипки соло, две арфы, челеста и набор ударных инструментов (литавры, треугольник, колокольчики, ксилофон, тамбурин, колокол). В партитуре встречаются миниатюры с использованием полного состава оркестра (последние три пьесы №10–№12) и другие оригинально подобранные составы, в которых Черепнин различным образом сочетает оркестровые партии инструментов, добиваясь большей плотности или максимально приближаясь к камерному звучанию (к примеру, Интродукция, пьесы №7, №9).

Оркестр симфоний Шумана и партитуры Черепнина. Как было отмечено ранее, Фокин при работе над постановками балетов на музыку Шумана скрупулезно подходил к изучению материалов о жизни и творчестве композитора.

⁵⁵⁹ Автор выражает глубокую признательность Марии Николаевне Щербаковой и сотрудникам нотной библиотеки Мариинского театра за предоставленную возможность работать с рукописью оркестровой партитуры Черепнина: *Schumann R. Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine*. Партитура: Для большого симфонического оркестра. Переписано: Собрание электронных копий: балет. Санкт-Петербург: ОНФ ГАМТ, фонд исторических хранений. 98 с.

В отношении музыки хореограф всецело доверял профессионализму Черепнина как пианиста и дирижера-практика, прекрасно разбиравшегося в особенностях фортепианного и оркестрового стиля Шумана.

Сравним инструментарий партитуры «Papillon» с оркестровым ресурсом симфоний Шумана и авторских сочинений Черепнина.

В симфониях Шумана группа деревянных духовых представлена парным составом без видовых инструментов. В пьесах шумановского цикла Черепнин, как правило, задействует группу деревянных духовых инструментов в полном (парном) составе. Однако есть отступления в пьесах камерного звучания: в №7 заняты только один гобой и два кларнета (нет флейт и фаготов), в №9 нет флейт. Единственный видовой инструмент — флейта пикколо — используется довольно часто (пьесы №1–№2, №4, №6, №10–№12), но не всегда для придания блеска и яркости в *forte*, есть эпизоды колористического характера в динамике *piano* и *pianissimo*. В симфонических и балетных сочинениях Черепнина видовые инструменты представлены более широко. В его партитурах состав деревянно-духовой группы дополняют пикколо и альтовая флейта, английский рожок, контрафагот.

Медная группа симфоний Шумана включает четыре валторны, две трубы и три тромбона (альт, тенор, бас). Он один из первых стал вводить вентильные (хроматические) валторны и трубы в сочетании с инструментами натуральных строев. Однако, как утверждает Ю. А. Фортунатов, с вентильными инструментами Шуман часто обращается как с натуральными⁵⁶⁰. Группа медных инструментов⁵⁶¹ в партитуре Черепнина также состоит из четырех валторн, двух труб и трех тромбонов. Примечательно, что партитура «Papillon» содержит три тромбона разной величины (альт, тенор, бас), но обходится без тубы — инструмента, прочно

⁵⁶⁰ Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. С. 104.

⁵⁶¹ Медные инструменты не используются в пьесе №9. Это можно объяснить ее камерным характером.

вошедшего в состав современного Черепнину большого оркестра⁵⁶². При этом тромбоны он использует чаще, чем трубы, но вместе с тем очень экономно, порой включая на несколько тактов пьесы. Оригинальна педаль трех тромбонов во вступительном разделе пьесы №2 (деталь, которой нет в фортепианной фактуре Шумана). Трубы также нередко применяются «точечно», для усиления акцента (пьесы №3–№4, №8). Не исключено, что такой способ оркестровой акцентировки мог быть связан с пластическим замыслом балетмейстера.

Квартет валторн — постоянный участник оркестровой партитуры Черепнина⁵⁶³. Валторнам поручаются главным образом гармонические элементы сопровождения (пьесы №1, №4, №7, №10). Они задействованы и в исполнении тем аккордового склада (тема рефрена *d-moll* в пьесе №6, средний раздел темы *Des-dur* в пьесе №8, вступительный раздел пьесы №10).

Тембр валторн доминирует в репризе пьесы №3 (проведение темы-пропосты *fis-moll* в каноне унисоном четырех валторн). Характерным использованием валторн являются фрагменты, воспроизводящие «золотой ход» натуральных медных инструментов. Эта узнаваемая последовательность интервалов лежит в основе темы Гросфатер (пьеса №12) (*Прим. 5*), встречается также в пьесах №6 (завершение второго эпизода, *F-dur*) и №11 (фрагмент темы полонеза *D-dur*). Очевидно, что, создавая темы на основе «натурального» интервального хода, Шуман ориентировался на звучание медных инструментов.

Тембровый диапазон и штриховая палитра струнных в оркестре симфоний Шумана ограничены⁵⁶⁴, чего нельзя сказать о струнной группе в партитуре Черепнина, представленной различными приемами звукоизвлечения и штрихами (игра *arco*, *pizzicato*, *con sordino*, *glissando*), тонкой фразировкой в лирических

⁵⁶² Три тромбона и туба задействованы в партитурах Черепнина «Принцесса Грёза» (1896, ор. 4), «Зачарованное царство», «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Четыре тромбона и тубу видим в составе оркестра Трех симфонических фрагментов к балладе Э. А. По «Судьба» (1938, ор. 59).

⁵⁶³ В Интродукции, пьесах №5 и №9 нет валторн. Применение двух валторн наблюдается только в пьесе №2.

⁵⁶⁴ Подробнее об этом: *Карс А.* История оркестровки / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. С. 224–226.

фрагментах (пьесы №1–2, №4–№5, №12), энергичным *martele* и дубль-штрихом в динамически ярких эпизодах (пьесы №3, №6, №8, №10–№11), летящим *spiccato* (пьеса №9) и тяжеловесным *du talon* (пьеса №11, эпизод *a tempo risoluto*), прыгающим *saltando* (пьесы №5–№6). Вследствие этого струнная группа приобретает широкий диапазон выразительных средств, разнообразие тембров и красочность звучания. Отметим, что в авторских сочинениях Черепнина тембровый диапазон струнных обогащается использованием таких приемов игры, как *col legno*, *sul ponticello*, флажолеты, и многочисленными *divisi* с точным указанием количественного распределения инструментов в подгруппах (партитура струнного «квинтета» эскиза «Зачарованное царство» порой доходит до 15 строк!).

Отдельная строка партитуры «Papillon» Черепнина предназначена для партии Violino solo, которая задействована в семи пьесах из двенадцати (пьесы №1–№2, №5, №7, №9, №11–№12). Особой проникновенностью отличается лирическое соло скрипки в пьесе №7. Использование солирующей скрипки у Черепнина нередко служит действенным средством создания тембрового диалога и оркестрового контраста. Так, легкая, задорная переключка солирующих гобоя и скрипки (пьеса №12, тема в размере 2/4) контрастно оттеняется плотным звучанием «духового оркестра» в теме Гросфатер⁵⁶⁵.

В некоторых миниатюрах выделяются партии виолончели соло (пьесы №5, №9–№10) и альты соло (пьеса №7, второе предложение периода *As-dur*). В симфониях Шумана смычковые инструменты в сольном качестве не представлены. Напротив, в оркестровых и балетных произведениях Черепнина соло скрипки, альты, виолончели и даже контрабасы встречаются довольно часто («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Зачарованное царство»). Нетрудно заметить, что в «Бабочках» Черепнин не отводит контрабасам сольные партии, однако, иногда поручает им самостоятельное ведение басового голоса (пьесы №1–№2, №5, №8).

⁵⁶⁵ А. П. Груцынова отмечает: «Во всех без исключения балетах романтической (и более поздней) эпохи щедрой рукой композиторов буквально “рассыпаны” соло самых “певучих” инструментов оркестра. Это солирующая скрипка (или несколько скрипок, образующих своеобразный “хор”), гобой, кларнет или флейта». *Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика.* С. 224.

Соединяя виолончели и контрабасы в октаву, Черепнин воспроизводит классические «струнные басы» (в пьесе №6 первый эпизод *A-dur*, в пьесе №10 вступительный раздел *C-dur*).

Из ударных инструментов в оркестре симфоний Шумана заняты только литавры (в первой части симфонии №1 они дополнены треугольником). Литавры, неотъемлемый участник классического оркестра, в партитуре Черепнина задействованы весьма экономно (их нет в пьесах №4–№7, №9). В основном партия литавр содержит отдельные удары-акценты или квартовые ходы (доминанта-тоника). Примечательно, что квартовый ход литавр встречается не только в каденциях (пьеса №1), но и в начале мелодических построений (тема-риспоста *fis-moll* в каноне пьесы №3, тема Гросфатер в пьесе №12).

Состав оркестра в партитуре «Papillon» дополняют: колокольчики (пьесы №4, №9, №12), треугольник (пьесы №4, №10⁵⁶⁶–№11), ксилофон (пьесы №11–№12), тамбурин (пьеса №11), челеста (пьесы №9–№12) и две арфы (присутствуют практически во всех пьесах, кроме №6 и №9). Партии этих инструментов также фигурируют в партитурах симфонических и балетных сочинений Черепнина, написанных во время его работы в дягилевской антрепризе: эскиз для оркестра «Зачарованное царство», балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо».

Тембр арфы наполняет партитуру Черепнина мягкой поэтичной звучностью. В этом усматривается связь с традицией балетной музыки Л. Минкуса, Л. Делиба, А. Адана, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Композиторы применяли соло арфы в лирических балетных адажио. Перечислим такие арфовые шедевры, как вариация Китри из четвертого акта балета Минкуса «Дон Кихот» (1869), арфовые каденции А. Цабеля — «*Pas d'action*» второй картины «Лебединого озера» и «*Pas d'action*» первого акта «Спящей красавицы», — включенные впоследствии в балетные партитуры Чайковского, «Прелюдия» и «Романеска» из первой картины первого акта балета Глазунова «Раймонда» (1898, ор. 57). В оркестровке шумановского цикла Черепнин поручает арфе и фигурационные аккомпанементы (пьеса №7), и

⁵⁶⁶ В пьесе № 10 два треугольника.

короткие арпеджированные взлеты в начале или завершении музыкальных построений (пьесы №1, №4). В вальсовом фрагменте пьесы №10 Черепнин выписывает для арфы самостоятельную линию: фигурацию, идущую от звука мелодического голоса вниз по аккордовым тонам, что в сочетании с встречной фигурацией виолончелей создает эффект «струящейся гармонии» (Прим. 6).

Черепнин ввел хрустальный тембр челесты в последних четырех пьесах цикла. Соединение челесты с солирующим инструментом (флейтой, гобоем, кларнетом, скрипкой) придает мелодиям волшебный колорит. Использование Черепниным челесты воспринимается как дань уважения балетной традиции Чайковского. Этот тембр идеально подходит для изображения сказочных ситуаций и персонажей. Вспомним знаменитое соло челесты в «Танце Феи Драже» из балета «Щелкунчик» (1891–1892, ор. 71). Придавая арфе и челесте немаловажное значение в оркестровке «Бабочек» Шумана, Черепнин явно мыслит в русле балетно-театральной традиции.

Включение колокола в коде заключительной пьесы №12 позволило Черепнину создать имитацию звона башенных часов⁵⁶⁷. В смешанном тембре этого звона («ля») сливаются звуки колокола, колокольчиков, октавы арф и *pizzicato* струнных. Черепнин трактует колокол в его звукоизобразительной функции в связи с сюжетной линией цикла Шумана и балета Фокина. Подобный прием наблюдаем в балете Адана «Жизель» (1841), где во втором действии изображается звон церковного колокола в полночь и на рассвете, что связано по сюжету с появлением и исчезновением виллис. Отметим, что имитация механического звука старинных часов встречается в балете Черепнина «Павильон Армиды» («Куранты и Танец часов» №2), где соединяются тембры флейты, пикколо, кларнета, челесты, арфы, *pizzicato* скрипок. Они дополняются пассажами скрипки соло, кларнета и арфы⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Репарка Шумана: «Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhrl schlägt sechs» («Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть»). Шуман Р. Бабочки: Соч. 2: для фортепиано / Ред. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музгиз, 1954. С. 16. В «Бабочках» под редакцией Клары Шуман эта репарка отсутствует: *Schumann R. Papillons: Op. 2. Pour le piano / Nach Handschriften und persönlicher Überlieferung herausgegeben von Clara Schumann; Neu durchgesehen von Wilhelm Kempff. Leipzig: Breitkopf & Hartel. 13 s.*

⁵⁶⁸ Интересно, мог ли Черепнин знать оркестровку балета Ж. Массне «Куранты» («Le

В балете Черепнина «Маска красной смерти» образ часов приобретает трагическую окраску. В дальнейшем тема часов появится в балете С. С. Прокофьева «Золушка» (1940–1944, ор. 87, «Сцена с часами» №18 и «Полночь» № 38). Очевидно, Прокофьев, ученик Николая Николаевича по классу дирижирования, испытывал влияние творчества своего учителя.

Синтез оркестровой и хореографической драматургии в балете Фокина. Приведем примеры оркестровых решений Черепнина в партитуре «Papillon» и отметим их взаимосвязь со сценической ситуацией спектакля.

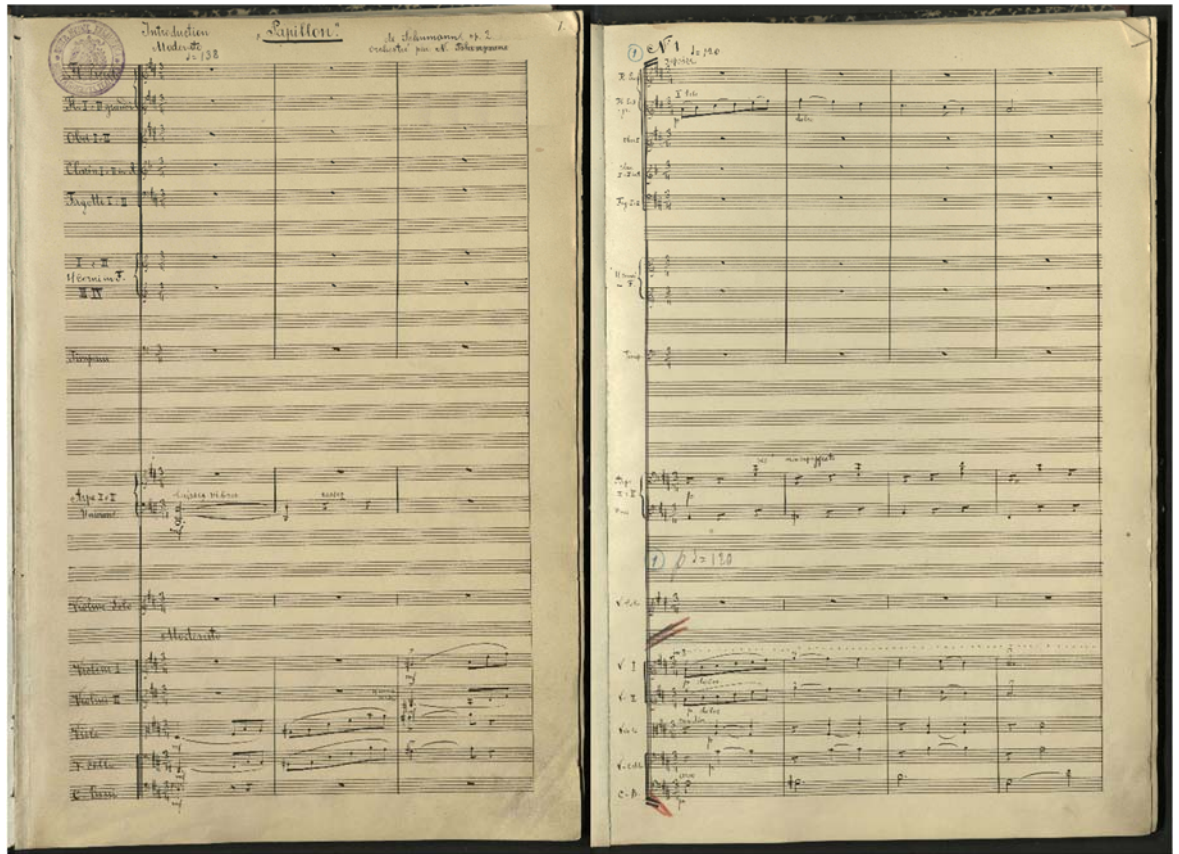
Краткая интродукция в темпе *Moderato* предваряет сценическое действие. Она инструментована тембрами струнных инструментов с передачей волны от низких к высоким партиям, что ассоциируется с поднятием занавеса. Октава арф исполняется вибрато (ремарка «laissez vibrer» означает «оставить вибрировать струны»), являясь своеобразной педалью (по партитуре страница 1).

Под музыку пьесы №1 (*D-dur*) на сцене появляется Пьеро. Где-то недалеко, в бальном зале, проходит карнавальное действие. Оттуда доносится танцевальная музыка, но туда не приглашен Пьеро. Он смотрит в сторону праздничного зала и вздыхает: «Среди шума карнавала один Пьеро не находит себе веселья, всюду он лишний, никому не нужный. Выходит Пьеро в сад, смотрит на лунную ночь и мечтает о счастье, о недоступном ему счастье любви»⁵⁶⁹. В инструментовке первой пьесы (простая двухчастная репризная форма) Черепнин сохраняет танцевальную фактуру Шумана: мелодию в октавном изложении ведут скрипки и флейта соло⁵⁷⁰, аккомпанемент — струнные (бас и аккорд на вторую долю), арфы (бас и аккорд на третью долю *non arpeggiato*), позже — фаготы и валторны. Тембр арф придает звучанию красочность, а арпеджированный пассаж в конце миниатюры — яркость и нарядность (по партитуре страница 3) (Ил. 8).

carillon» 1891), где тоже применяется колокол?

⁵⁶⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 256.

⁵⁷⁰ Ведение мелодии в октаву — излюбленный прием Шумана в фортепианной фактуре «Бабочек».



Ил. 8. Интродукция и пьеса №1 цикла Р. Шумана «Бабочки» в оркестровке Н. Н. Черепнина
© Мариинский театр

Отметим, что в первом такте мелодии в партии флейты обозначена артикуляция (короткие лиги по две ноты), отличная от партии скрипок (лига на шесть нот). Возможно, это является отражением задуманного хореографом движения персонажа. Хочется также напомнить, что эта грациозная, лирическая и меланхолическая восходящая тема, написанная Шуманом в жанре вальса, встречается в пьесе «Florestan» из цикла «Карнавал». В одноименном балете Фокина проведение этой темы сопутствует появлению Эстреллы, возлюбленной Флорестана.

В оркестровке пьесы №2 (*Es-dur, Prestissimo*) Черепнин реализует идею тембровой передачи от одной инструментальной группы к другой. Восходящая линия возникает на слабой доле такта в регистрах низких струнных и духовых, а затем стремительно подхватывается высокими струнными и духовыми инструментами. Оркестровая волна вступления разворачивается на фоне протяженной педали трех тромбонов (по партитуре страница 7). Эта педаль,

вступающая акцентом на последнюю шестнадцатую долю такта, создает эффект неожиданно пришедшей в голову идее розыгрыша (Ил. 9). Мелодия основной темы-периода (*As-dur*) дана в тембровых переключках гобоя и скрипки соло. Согласно сценарию Фокина, под музыку этой короткой пьесы, которая длится всего 23 секунды, девушки убегают переодеваться в костюмы бабочек.

Пьеса №3 (*fis-moll*) — это соло Пьеро. С большой долей вероятности можно предполагать, что его роль была поставлена Фокиным преимущественно в технике пантомимы. Известно, что роль Пьеро, как и в балете «Карнавал», исполнял сам Фокин. В оркестровке Черепнина фаготы и низкие струнные с тяжеловесной поступью ровных четвертных длительностей иллюстрируют неловкую походку белого клоуна.

Стремительное звучание пьесы №4 (*A-dur, Presto*) у Фокина связано с появлением девушек, скрывающихся под масками бабочек, и их кордебалетным танцем: «Вдруг видит он, летают вокруг него какие-то чудные создания. Что это — сон? Кто это? Эльфы? Нет, это бабочки, но такие, каких никогда не видал Пьеро!»⁵⁷¹. Эмоциональная реакция впечатлительного Пьеро отражена в «тембровом сценарии» Черепнина: диалоге флейт и скрипок (фраза и мотивы первого предложения), оркестровом *crescendo* (второе предложение), дополненном синкопой труб, «блестками» треугольника, колокольчиков и арпеджированным пассажем двух арф.

Бегая за бабочками, Пьеро пытается поймать одну из них, самую красивую — девушку по имени Розалия. Пьеса №5 (*B-dur*, трехчастная форма с контрастной серединой) у Шумана отличается певучестью и камерным характером звучания. Музыка этого «завуалированного» полонеза Черепнин «раскрасил» переключками первых скрипок с солирующим гобоем. Их тембры поочередно ведут одноголосную фразу широкого дыхания на фоне солирующей виолончели и аккомпанемента струнных. В балете с музыкой этой пьесы связан сольный танец бабочки Розалии.

⁵⁷¹ Фокин М. М. Против течения. С. 256.

Музыка пьесы №6, написанная в форме рондо, изображает трагедию: бабочка Розалия вырывалась из рук Пьеро, пока он не сломал ей крылышки. Три проведения рефрена (*d-moll*) рисуют образ раненой и «умирающей» бабочки, а два контрастных эпизода (*A-dur*, *F-dur*) представляют пантомимную мизансцену напуганного Пьеро с остальными бабочками-девушками. В оркестровке фортепианной миниатюры Черепниным заложена идея тембровых переключек между инструментами разных оркестровых групп.

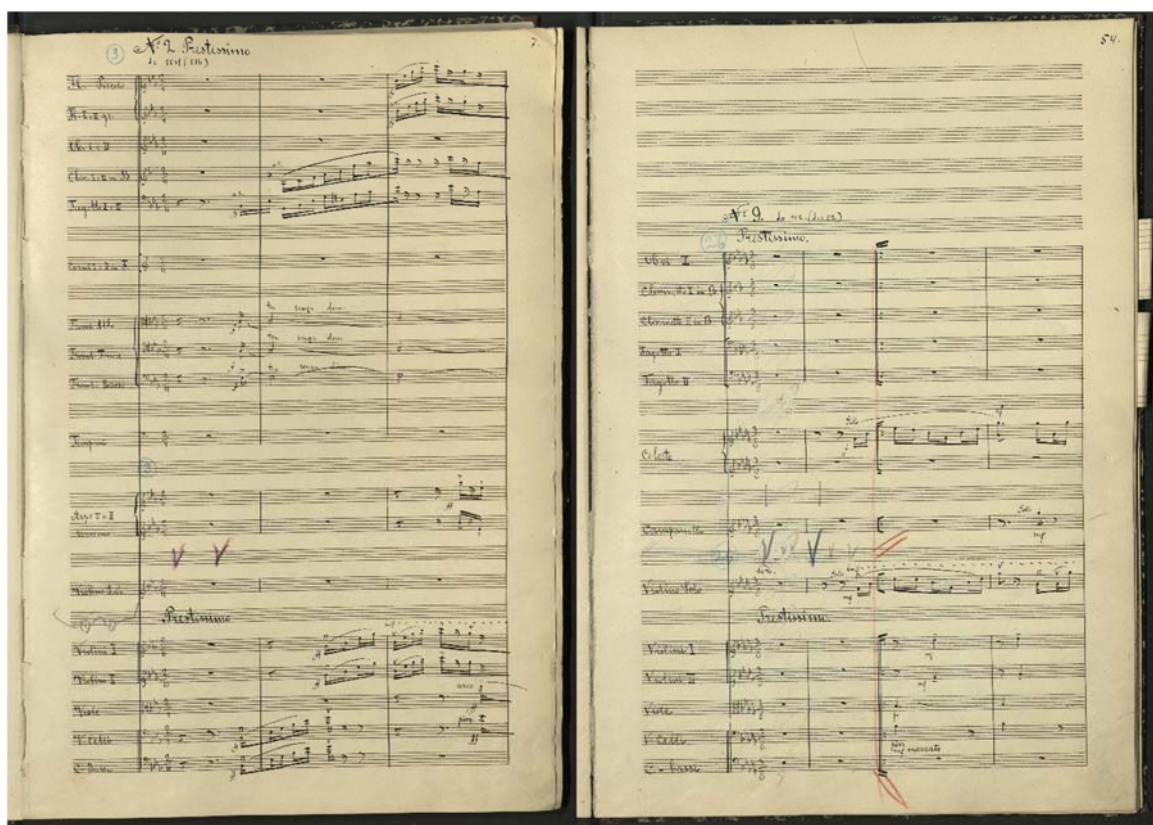
Пьеса №7 (*f-moll*, *As-dur*) — лирический центр фортепианного цикла. Трогательное звучание солирующей скрипки передает горестные переживания Пьеро.

Яркий контраст частей пьесы №8 нашел отражение в сценарии Фокина. Под музыку первой части (*cis-moll*, *fortissimo*) подружки инсценируют похороны бабочки: «В конце похоронного шествия одиноко идет убитый горем Пьеро. Ручьями льются слезы по его белому лицу»⁵⁷². Звучание инструментов деревянной духовой и струнной групп усиливают четыре валторны, две трубы и литавры. Чудесное воскрешение бабочки-Розалии происходит под музыку второй части пьесы (*Des-dur*, *piano*). Аккордовое изложение мелодического пласта тремя флейтами с фоновой дублировкой скрипок сопровождается танцевальной ритмоформулой баса и средних гармонических голосов.

В пьесе №9 (*b-moll*, *Prestissimo*) «ожившая бабочка» Розалия порхает вокруг Пьеро: «Но что это? Чудо! Бабочка ожила, летит, веселая, по саду. Как счастлив Пьеро. Бабочка его любит, целует!»⁵⁷³. Чтобы подчеркнуть этот счастливый эпизод оркестровыми средствами, Черепнин вводит челесту и колокольчики, тембры которых, накладываясь на солирующую скрипку, придают этой балетной сцене фантастический колорит звучания (Ил. 9).

⁵⁷² Фокин М. М. Против течения. С. 256.

⁵⁷³ Там же. С. 257.



Ил. 9. Пьесы №2 и №9 цикла Р. Шумана «Бабочки» в оркестровке Н. Н. Черепнина
© Мариинский театр

Композиция шумановской миниатюры №10 (*C-dur–G-dur*) побудила Фокина прибегнуть к следующему развитию сюжета: «Радости Пьеро нет конца! Он даже пускается в пляс, но из этого ничего не выходит. Он бросается к своей подруге и утопает в блаженстве своей любви. Все подружки окружают влюбленных и благословляют их союз»⁵⁷⁴. Пьеса начинается с тембровых переключек между группами деревянных и медных духовых инструментов. Мелодию нежного, поэтичного вальса ведет кларнет в унисон с челестой на фоне арпеджио арф.

Пьеса №11 (*D-dur*) отмечена резким контрастом — свадебное торжество быстротечно: «В самом разгаре веселья бабочки неожиданно улетают, и Пьеро остается один»⁵⁷⁵. Танец девушек сменяется сольной пантомимой покинутого Пьеро. В оркестровке этой пьесы, как и последующей финальной, задействован полный состав оркестра с большой группой ударных инструментов. Торжественное аккордовое вступление исполняется деревянными духовыми,

⁵⁷⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 257.

⁵⁷⁵ Там же.

валторнами и трубами; блеск звучанию добавляет треугольник. Тема полонеза дана в тембровых переключках: кларнет и скрипки (первая фраза), гобои и валторны (вторая фраза). В пьесе чередуются фрагменты прозрачной и плотной звучности.

Сцена выхода родителей девушек в сад — заключительная пьеса №12 (*D-dur*), основанная на мелодии старинного немецкого танца Гросфатер. Эта тема утверждается в партии деревянно-духовых инструментов с валторнами и трубами, а в дальнейшем за ней закрепляется тембр валторн («золотой ход» натуральных медных, лежащий в ее основе, к тому располагает). Как реминисценция здесь возвращается тема грациозного вальса пьесы №1. Черепнин поручает ее струнной группе. Обе темы соединяются в контрапункте, а потом постепенно истаивают. Карнавальная ночь окончилась: «Горько плачет обманутый, всегда одинокий Пьеро! Над ним подшутили. Не бабочки то были, а простые девушки, и не любил никто его»⁵⁷⁶. В завершающем эпизоде пьесы Черепнин мастерски использует прием оркестрового *diminuendo* (постепенного выключения инструментов). В момент полного истаивания музыки квартовый ход соло литавр («ля»-«ля»-«ре») в динамике *pianissimo* завершает весь цикл (тоника отмечена аккордом *pizzicato* виолончелей и контрабасов) (Прим. 7).

Партитура как свидетельство совместной работы композитора и хореографа. О чем еще может поведать рукопись партитуры «Papillon»? Она сохранила следы работы Черепнина как дирижера в постановке балета Фокина «Бабочки». Партитура «Papillon» раскрывает некоторые детали творческого процесса. Так, мы видим приготовленную строку для валторн в пьесе №5, а они в ней не принимают участия. Аналогичная ситуация наблюдается в пьесе №7 с партией контрабасов. Можно с уверенностью предполагать, что Черепнин в процессе работы над инструментровкой, по согласованию с хореографом, мог изменить свои планы относительно применения того или иного намеченного инструмента. Напротив, в среднем разделе пьесы №2 на строке флейты

⁵⁷⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 258.

карандашом написано «col Violino solo». Очевидно, мысль о соединении этих инструментов пришла во время репетиций.

ВЫВОДЫ

1. Балеты «Карнавал» и «Бабочки», передающие атмосферу маскарада, игры, тонкого лиризма с оттенком иронии, — яркий пример включенности фокинских замыслов в контекст русской культуры Серебряного века, создавшей галерею высочайших образцов художественного творчества в различных видах искусств.

2. Партитура «Карнавала», созданная коллективом русских композиторов, демонстрирует разнообразие инструментальных составов и оркестровых решений. Создавая оркестровку, «беляевцы» передавали не только интонационное содержание пьес Шумана, но также и впечатления от игры выдающегося русского пианиста А. Г. Рубинштейна. При выполнении инструментовки миниатюр фортепианного цикла каждый из оркестровщиков с большим вниманием отнесся к авторскому тексту Шумана, следуя основополагающим принципам школы Н. А. Римского-Корсакова.

3. Коллективная партитура шумановского «Карнавала» прочно закрепилась в качестве музыкальной основы балета, став полноценной частью фокинского спектакля. Оркестровка отвечала музыкальным, балетмейстерским и постановочным замыслам Фокина, обеспечивая синтез музыкальной и хореографической драматургии. Органичность этого единства обусловлена проявлением «оркестральности» мышления самого Фокина — черты, присущей всему творческому процессу балетмейстера.

4. В создании балетной партитуры «Papillon» Черепнин руководствовался не стремлением к стилизации в духе оркестровых приемов Шумана, а намерением отобразить особую «политембровость» его фортепианной фактуры. Оркестровка Черепнина, как отражение творческого контакта с Фокиным, раскрывала дух музыки Шумана, не выставляя на первый план авторский стиль создателя партитуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам исследования автор диссертации пришел к следующим выводам.

1. Творческие замыслы Михаила Фокина созвучны идеям художников, поэтов, музыкантов Серебряного века. Воплощаясь в пластических образах, драматургии и сценографии, они оживали в дыхании музыкальной интонации. Музыкальность была одной из самых заметных черт созидательной деятельности Фокина, музыка сопровождала всей его жизни, вдохновляя на хореографические замыслы.

2. Фокин отличался природной музыкальной одаренностью, обладал тонким и чутким музыкальным слухом, чувством ритма, памятью. Благодаря упорным занятиям и стремлению к совершенствованию он развил в себе умение дифференцированно слышать музыкальное звучание в многообразии тембров и нюансов.

3. Фокин овладел навыками игры на фортепиано, скрипке, нескольких народных инструментах (мандолине, мандоле, балалайке, домре). Исполнительская практика игры в составе инструментальных ансамблей и оркестровых коллективов способствовала обретению навыков работы с партитурами и оркестровыми голосами, что обусловило дальнейший рост профессиональных компетенций Фокина. Он научился свободно читать не только клавир, но и оркестровую партитуру, слышать музыкальное звучание, глядя в ноты, выполнять инструментовки, а также руководить оркестром.

4. На протяжении своей профессиональной деятельности Фокин проявлял особое внимание к содержательной стороне и выразительным средствам музыки, формообразованию и логике музыкального развития. Музыка стала основополагающим источником творческого процесса хореографа, она направляла воображение балетмейстера на создание пластических образов, драматургических решений и композиций спектакля. Ни один из выдающихся предшественников (М. И. Петипа, Л. И. Иванов) или современников (А. А. Горский, В. Ф. Нижинский, Л. Ф. Мясин) хореографа, за исключением Джорджа Баланчина,

не прикоснулся к тем вершинам художественного осмысления музыки, ее интонационного богатства, структур и драматургии, что были достигнуты творческим гением Фокина.

5. Фокин работал в сотрудничестве с ведущими композиторами эпохи: Н. Н. Черепниным («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо»), И. Ф. Стравинским («Жар-птица», «Петрушка»), М. Равелем («Дафнис и Хлоя»), Р. Штраусом («Легенда об Иосифе»), С. В. Рахманиновым («Паганини»). Хореограф высоко ценил опыт работы с художниками творческого объединения «Мир искусства» (Б. И. Анисфельд, Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, и др.). С ними Фокин обсуждал особенности оформления спектаклей, их музыку и сюжетную линию, а нередко сам выступал в качестве костюмера и сценографа своих постановок. Сотрудничество балетмейстера с театральными деятелями (В. Э. Мейерхольд, И. Л. Рубинштейн, А. А. Санин), оперными певцами (М. Кузнецова-Бенуа, Ф. Шаляпин), дирижерами (Э. Купер, Н. Малько и др.) обогатило его художественные представления и профессиональную эрудицию.

6. Фокин — поборник высокохудожественной музыки. Его заслуга состоит в отказе от шаблонных образцов «старобалетной» дансантажной музыки. Для своих балетов Фокин подбирал произведения, способные передать эмоциональную стихию танца. Обращение к фортепианным, камерно-инструментальным и симфоническим произведениям для реализации своих новаторских замыслов позволило Фокину расширить горизонты балетного искусства до пределов, ограничиваемых лишь самой академической музыкой. В применении к своему творчеству приоритетными для балетмейстера стали сочинения зарубежных и русских композиторов-романтиков (М. А. Балакирев, М. И. Глинка, Ф. Лист, Н. А. Римский-Корсаков, К. Сен-Санс, П. И. Чайковский, Ф. Шопен, Р. Шуман), изначально не предназначенные для балетной сцены. Музыка этих композиторов, вступая в диалог с системой выразительных средств хореографии, обретала новые смыслы в синтетическом единстве фокинских балетов.

7. Изучение видов и методов работы Фокина с музыкальными источниками, а также форм взаимодействия с композиторами или авторами оркестрового

переложения, позволило расширить представление о сферах художественной деятельности хореографа. Исследование партитур фокинских балетов помогло установить, что во многих случаях балетмейстер сам подбирал музыку для спектаклей, при этом компилятивный метод составления балетных партитур отнюдь не был характерным для творчества Фокина. Он исповедовал принцип уважительного и чуткого отношения к работе с композиторским текстом, обращаясь к целостным музыкальным произведениям. Выработанные виды и методы музыкальной работы Фокин успешно применял и развивал на протяжении всей своей творческой карьеры, постоянно обогащая свой музыкально-художественный потенциал.

8. Вторая редакция балета «Шопениана» (1908) явилась авторской музыкально-хореографической композицией Фокина, составленной из произведений Ф. Шопена. Дополнив композицию Глазуновской симфонической сюиты Вальсом *cis-moll* (в оркестровке А. К. Глазунова, выполненной по инициативе балетмейстера), Фокин придал ему значение центрального драматургического компонента синтетического спектакля. Анализ оркестровых партитур шопеновских пьес, выполненных И. Ф. Стравинским для спектакля «Les Sylphides» дягилевской антрепризы (1909), позволил глубже осмыслить проблему стилевой и образной взаимосвязи музыкального и постановочного решения фокинского балета. В отличие от балета «Les Sylphides», представленного в антрепризе Дягилева в оркестровке И. Ф. Стравинского, А. К. Лядова, А. С. Танеева, Н. А. Соколова, музыкальная основа «Шопенианы», выполненная в содружестве с М. Ф. Келлером (1908), обрела большее стилевое единство и обусловила достижение гармоничного слияния музыки и хореографии в бессюжетном балете.

9. Изучение множества различных оркестровых версий «Les Sylphides», созданных в XX веке на основе музыкально-хореографической композиции Фокина, дало возможность проследить преемственность и устойчивость традиций балетного театра, выразившихся в феномене «оркестрового полиморфизма». Фокинская идея слияния «белого балета» и шопеновских пьес в синтетическом

пространстве бессюжетного спектакля получила отклик в балетном творчестве многих мастеров XX века. А популярность музыкальной композиции фокинского балета «Шопениана»/«Les Sylphides», представившей фортепианные пьесы Ф. Шопена в оркестровом звучании, способствовала всплеску интереса к исполнению ее на концертной эстраде оркестровыми коллективами всего мира.

10. Свойства оркестровой партитуры «Карнавал», созданной русскими композиторами на материале одноименного фортепианного цикла Р. Шумана, обрели гармоничное слияние со сценической драматургией и пластическими решениями Фокина. Это нашло выражение в тембровых характеристиках персонажей, оркестровых и пластических диалогах, оркестровых и балетных танцах, формообразовании на основе пересечения оркестровых решений и хореографических мизансцен. Партитура «Papillon», написанная Н. Н. Черепниным в процессе творческого взаимодействия с балетмейстером, явила высоко ценимые Фокиным черты: оркестровка раскрывала дух музыки Шумана, не выставляя на первый план оригинальный стиль оркестровщика.

11. Изучение свойств оркестровых партитур балетов «Шопениана»/«Les Sylphides», «Карнавал», «Бабочки», а также их взаимоотношений с хореографическим текстом способствовало осмыслению роли оркестровой выразительности в решении пластических образов, в сценической драматургии балетов Фокина, что позволило сделать вывод о том, что «оркестральность» мышления — черта, присущая творческому процессу балетмейстера. Таким образом, оркестровое воплощение фортепианной музыки в балетах Михаила Фокина явилось средоточием художественных замыслов и свершений хореографа. Вовлечение в сферу балетного творчества выдающихся образцов фортепианной музыки в оркестровом воплощении стало **художественным открытием Фокина**, раскрывающим новые возможности развития пластического языка и сценической драматургии.

Перспективой последующего изучения темы и вопросов, поднятых в данном диссертационном исследовании, могут стать научные работы, посвященные проблеме оркестрового воплощения фортепианной музыки в творчестве

российских и зарубежных балетмейстеров второй половины XX — первых десятилетий XXI веков.

Благодарности. Автор диссертации благодарит сотрудников Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, Санкт-Петербургского государственного Музея Театрального и Музыкального искусства, Центрального государственного Архива Литературы и Искусства Санкт-Петербурга, Российского государственного Исторического Архива, Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, нотной библиотеки Мариинского театра, Библиотеки Гарварда, общества Н. Н. Черепнина в Нью-Йорке. Автор выражает сердечную признательность Г. А. Безуглой, Т. Б. Барановой-Монигетти, Л. Гарафоле, М. Н. Щербаковой, а также внучке хореографа — Изабель Фокиной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Книги и статьи

1. *Абдоков, Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии : Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Б. Абдоков. — Москва : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. — 272 с. — ISBN 978-5-902924-17-3. — Текст : непосредственный.
2. *Абдоков, Ю. Б.* Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур) : Учебное пособие / Ю. Б. Абдоков. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. — 72 с. — ISBN 978-5-89598-462-8. — Текст : непосредственный.
3. *Абызова, Л. И.* История хореографического искусства : Отечественный балет XX – начала XXI века : Учебное пособие / Л. И. Абызова. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2017. — 320 с. — ISBN 978-5-7379-0501-9. — Текст : непосредственный.
4. *Агафонников, Н. Н.* Черты оркестрового стиля А. Глазунова / Н. Н. Агафонников. — Текст : непосредственный // Оркестровые стили в русской музыке : Сборник статей ; Составитель В. И. Цытович. — Ленинград : Музыка, 1987. — С. 39–48.
5. *Алексидзе, Г. Д.* Некоторые размышления о хореографическом симфонизме / Г. Д. Алексидзе. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2006. — №2 (16). — С. 124–147.
6. *Анненков, Ю. П.* Дневник моих встреч : Цикл трагедий : В 2 т. : Т. 2. / Ю. П. Анненков. — Москва : Художественная литература, 1991. — 336 с. — ISBN 5-280-02316-7. — Текст : непосредственный.
7. *Асафьев, Б. В.* Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев ; Редактор В. В. Рубцова. — Ленинград : Музыка, 1977. — 276 с. : нот. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
8. *Асафьев, Б. В.* О балете : Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев ; Составление, вступительная статья и комментарии А. Н. Дмитриева. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. — 296

с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

9. *Асафьев, Б. В.* О чужих странах и людях / Б. В. Асафьев. — Текст : непосредственный // Избранные труды. — Т. 4 ; Редакция текста, вступительная статья и примечания В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1955. — С. 122–143.

10. *Асафьев, Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов / Б. В. Асафьев. — Текст : непосредственный // Венок Шопену : Сборник статей ; Ответственный редактор Л. С. Сидельников. — Москва : Музыка, 1989. — С. 105–114. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

11. *Асмолкова, Т.* «Половецкие пляски». Постановки Фокина и Голейзовского / Т. Асмолкова. — Текст : непосредственный // Балет Ad libitum. — Санкт-Петербург : союз молодых балетоведов, 2007. — №4. — С. 46–52. — Без ISBN.

12. *Астахова, О. А.* Принципы взаимосвязи музыки и танца : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Астахова Ольга Андреевна ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 1993. — 21 с. — Текст : непосредственный.

13. *Астахова, О. А.* Роль музыки в «биографических» балетах XX — XXI веков / О. А. Астахова. — Текст : непосредственный // Ученые записки. — 2021. — №3 (38). — С. 17–31.

14. *Баева, А. А.* «Слышать музыку глазами» : взаимодействие искусств в театре И. Стравинского / А. А. Баева. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2015. — 134 с. — ISBN 978-5-98287-084-1. — Текст : непосредственный.

15. *Байгузина, Е. Н.* «Орфей» Ж.-Ж. Роже-Дюкасса. Из материалов к неосуществленной постановке / Е. Н. Байгузина. — Текст : непосредственный // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. — Вып. 6/7. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 64–70. — ISBN 5-98947-018-5.

16. *Бакл, Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Р. Бакл ; Перевод с английского языка Л. А. Игоревского. — Москва : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2001. — 494 с. — ISBN 5-227-01528-7. — Текст : непосредственный.

17. *Баренбойм, Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн : Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : В 2 т. : Т. 2 1867–1894 / Л. А. Баренбойм. — Ленинград : Музгиз, 1962. — 492 с. : ил. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

18. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета : Учебник для вузов / Ю. А. Бахрушин. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 275 с. — (Высшее образование). — ISBN 978-5-534-05282-4. — Текст : непосредственный.

19. *Безуглая, Г. А.* Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано : музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» / Г. А. Безуглая. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — №4 (69). — С. 53–71.

20. *Безуглая, Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Безуглая Галина Александровна ; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2021. — 442 с. — Текст : непосредственный.

21. *Безуглая, Г. А.* Музыкальная лаборатория Леонида Мясина : к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа / Г. А. Безуглая. — Текст : электронный // Philharmonica. International Music Journal. — 2020. — №5. — С. 1–17. — DOI: 10.7256/2453-613X.2020.5.33987. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33987 (дата обращения: 07.05.2025).

22. *Безуглая, Г. А.* Музыкальность классической хореографии : Исследование / Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. — 320 с. : нот. : ил. — ISBN 978-5-93010-152-2. —

Текст : непосредственный.

23. *Безуглая, Г. А.* О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой / Г. А. Безуглая. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — № 1 (27). — С. 149–169.

24. *Безуглая, Г. А., Шестопалова, В. Г.* Музыка «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона : проблемы подбора и компоновки материала / Г. А. Безуглая, В. Г. Шестопалова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — №6 (89). — С. 47–61.

25. *Бенуа, А. Н.* Мои воспоминания : В 5 книгах : В 2 томах : Т. 2 : Книги четвертая, пятая / А. Н. Бенуа ; Издание подготовили Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин и др. — Москва : Наука, 1980. — 743 с. — (Литературные памятники : ЛП / Российская академия наук). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

26. *Бенуа, А. Н.* Русские спектакли в Париже. 25 июня (8 июля) 1909 г., №171 // А. Н. Бенуа. Художественные письма 1908 — 1917, газета «Речь». Петербург : Т. 1. 1908 — 1917 ; Составитель Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина, И. Н. Карасик, Ю. Л. Солонович. — Санкт-Петербург : Издательство Сад искусств, 2006. — С. 149–156. — ISBN 5-94921-018-2. — Текст : непосредственный.

27. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : Часть 1 : Соч. 10 / Г. Берлиоз ; С дополнением, предисловием и примечанием Рихарда Штрауса ; Переводчик, редактор, вступительная статья и комментарии С. П. Горчакова. — Москва : Музыка, 1972. — 307 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

28. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : Часть 2 / Г. Берлиоз ; С дополнением Рихарда Штрауса. — Москва : Музыка, 1972. — 531 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

29. *Беспалова, Е. Р.* «Синий бог» — балет антрепризы Дягилева / Е. Р. Беспалова. — Текст : непосредственный // Вопросы театра. Proscaenium. — 2018. — №1/2. — С. 286–309.

30. *Беспалова, Е. Р.* Метаморфозы «Метаморфоз»: «Мидас» — балет антрепризы Дягилева / Е. Р. Беспалова. — Текст : непосредственный // Вопросы театра. Proscaenium. — 2021. — № 1/2. — С. 248–271.
31. *Благодатов, Г. И.* История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов ; Редактор А. Н. Крюков. — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музыка, 1969. — 312 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
32. *Блок, Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца / Л. Д. Блок. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 259 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-11677-9. — Текст : непосредственный.
33. *Блюм, Д. А.* Краткий курс инструментоведения / Д. А. Блюм. — Москва — Ленинград : Издательство и типолитография Музгиза, 1947. — 100 с. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
34. *Богданов-Березовский, В. М.* Статьи о балете / В. М. Богданов-Березовский. — Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1962. — 207 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
35. *Богданов-Березовский, В. М.* Статьи. Воспоминания. Письма : Сборник / В. М. Богданов-Березовский ; Составление, комментарии и библиография Л. М. Кутателадзе, М. А. Бочавер ; Вступительная статья Л. Н. Раабена. — Ленинград — Москва : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1978. — 313 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
36. *Боглачёва, И. А.* «Какой он стал славный...» Документы о жизни и творчестве В. М. Фокина в собрании Санкт-Петербургской Театральной библиотеки / И. А. Боглачёва. — Текст : непосредственный // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. — Вып. 6/7. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 36–46. — ISBN 5-98947-018-5.
37. *Боглачёва, И. А.* Архив балетмейстера Михаила Михайловича Фокина : Об истории поступления и неопубликованных документах / И. А. Боглачёва. — Текст : непосредственный // X Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации Библиотеки — науке, образованию, просвещению, воспитанию.

Доклады и сообщения : Часть 2. — Санкт-Петербург, 23–28 мая 2005 г. — С. 118–121. — Без ISBN.

38. *Боглачёва, И. А.* Михаил Фокин глазами сына // Страницы истории балета : новые исследования и материалы / И. А. Боглачёва. — Текст : непосредственный / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра режиссуры балета ; ред.-сост. Н. Л. Дунаева. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2009. — С. 119–130. — ISBN 978-5-903368-45-0.

39. *Боголюбова, Л. Д.* Музыкальные наблюдения и методические советы педагога-пианиста : Учебно-методическое пособие / Л. Д. Боголюбова. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, 2012. — 120 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

40. *Богоявленский, С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века : Очерки / С. Н. Богоявленский ; Авторы вступительной статьи В. Гурков, Р. Лаул. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1986. — 144 с. : нот. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

41. *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища : В 2 т. : Т. 2 : 1888–1918 : историческая литература / М. В. Борисоглебский. Ленинград : Ленинградское государственное хореографическое училище, 1939. — 356 с., ил., портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

42. *Брагинская, Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой : формы, фазы, генезис : специальность 5.10.3 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Брагинская Наталья Александровна ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2023. — 500 с. — Текст : непосредственный.

43. *Брагинская, Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой : о ранних инструментовках пьес Шопена /

Н. А. Брагинская. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2013. — №2 (16). — С. 14–35.

44. *Брезгин, О. П.* Сергей Дягилев / О. П. Брезгин. — Москва : Молодая гвардия, 2016. — 639 с. : ил. : портр. — (Жизнь замечательных людей : серия биографий). — ISBN 978-5-235-03909-4. — Текст : непосредственный.

45. *Бурлака, Ю. П., Груцынова, А. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Москва. Бенуа, Вальц, Воскресенская, Гансен, Горский, Иванов, Г. Легат, Мендес, Мордкин, Петипа, Рейзингер, Савинская, Соколов, Тихомиров, Фокин, Хасрайтер, Хлюстин, Черепнин : Учебное пособие / Ю. П. Бурлака, А. П. Груцынова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 340 с. — ISBN 978-5-8114-8388-4 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1509-4 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

46. *Бэлза, И. Ф.* Шопен / И. Ф. Бэлза. — Москва : Наука, 1968. — 378 с. : фронт. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

47. *Ваганова, А. Я.* Статьи. Воспоминания. Материалы / А. Я. Ваганова ; Редакторы Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский. — Ленинград — Москва : Искусство, Ленинградское отделение, 1958. — 343 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

48. *Ваганова, И. Б.* Творческое наследие Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева в контексте развития советского балетного искусства : на материалах личного архива артистов : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ваганова Ирина Борисовна ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2010. — 203 с. — Текст : непосредственный.

49. *Ванслов, В. В.* Балет в ряду других искусств / В. В. Ванслов. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета : Сборник статей. Вып. 2 ; Составитель Г. Д. Кремшевская, Редактор П. А. Гусев. — Ленинград — Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. — С. 5–32.

50. *Ванслов, В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии /

В. В. Ванслов. — Изд. 2-е, доп. — Москва : Искусство, 1971. — 302 с. : ил. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

51. *Ванслов, В. В.* История и современность в балете / В. В. Ванслов. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета : Сборник статей. Вып. 2 ; Составитель Г. Д. Кремшевская, Редактор П. А. Гусев. — Ленинград. — Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. — С. 55–76.

52. *Ванслов, В. В.* О музыке и о балете / В. В. Ванслов. — Москва : Памятники исторической мысли, 2007. — 331 с. — ISBN 978-5-88451-219-1. — Текст : непосредственный.

53. *Ванслов, В. В.* Реформа балетной музыки в спектаклях дягилевской антрепризы / В. В. Ванслов. — Текст : электронный // Культура и искусство. — 2011. — №2 (2). — С. 98–101. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=58112.

54. *Ванслов, В. В.* Статьи о балете : Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1980. — 191 с. : нот. ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

55. *Ванслов, В. В.* Танцы в опере / В. В. Ванслов. — Текст : непосредственный // Опера и ее сценическое воплощение. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1963. — С. 196–206. — Без ISBN.

56. Введение в театроведение : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» ; Составитель и ответственный редактор Ю. М. Барбой. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. — 366 с. — ISBN 978-5-88689-068-6. — Текст : непосредственный.

57. *Ведерникова, М. А.* Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций серебряного века : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / Ведерникова Маргарита Андреевна ; Московский государственный университет культуры и искусств. — Москва, 2012. — 39 с. — Текст : непосредственный.

58. *Вершинина, И. Я.* Балетная музыка / И. Я. Вершинина. — Текст : непосредственный // Музыка XX века : Очерки : В 2-х частях : Ч. 1. 1890–1917 : Книга первая / Редактор Д. В. Житомирский. — Москва : Музыка, 1976. — С. 187–231.
59. *Винокурова, Н. В.* Симфоническое творчество А. К. Глазунова : на пути к неоклассицизму : Монография / Н. В. Винокурова ; Министерство культуры Российской Федерации, Красноярская государственная академия музыки и театра. — Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2011. — 215 с. — ISBN 978-5-98121-033-4. — Текст : непосредственный.
60. *Витачек, Е. Ф.* Очерки по искусству оркестровки XIX века : Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : Учебное пособие для музыкальных вузов / Е. Ф. Витачек. — Москва : Музыка, 1979. — 151 с. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
61. *Витоль, Я. Я.* Воспоминания. Статьи. Письма / Я. Я. Витоль ; Вступительная статья Е. Витолина. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1969. — 336 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.
62. *Вишневский, Г.* О Шопене в России / Г. Вишневский. — Текст : непосредственный // Отзвуки Шопена в русской культуре ; Ответственный редактор Н. М. Филатова. — Москва : Индрик, 2012. — С. 25–36. — ISBN 978-5-91674-173-5.
63. *Владимирова, О. А.* Симфонизм А. К. Глазунова : традиционность или поиски нового? / О. А. Владимирова. — Текст : непосредственный // Временник Зубовского института. — 2021. — Вып. 4 (35). — С. 59–68.
64. *Волынский, А.* У Рампы. Новая постановка М. М. Фокина / А. Волынский. — Текст : непосредственный // Биржевые ведомости. — 1913. — №13476 (1 апреля). — С. 6.
65. *Волынский, А. Л.* Статьи о балете / А. Л. Волынский ; Составление, вступительная статья, комментарии, список статей Г. Н. Добровольской ; Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2002. — 400 с. — (Русская

художественная летопись. Книга 1). — ISBN 5-89332-043-3. — Текст : непосредственный.

66. *Воробьёв, И. С., Синайская, А. Б.* Композиторы русского авангарда / И. С. Воробьёв, А. Б. Синайская. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург, 2007. — 160 с. — ISBN 978-5-7379-0337-4. — Текст : непосредственный.

67. Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Составитель А. Н. Крюков. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. — 511 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

68. *Вуколов, Н. Н., Салаватов, Р. С.* Русский реформатор на шведской сцене / Н. Н. Вуколов, Р. С. Салаватов. — Текст : непосредственный // Шведский дивертисмент в России. — Санкт-Петербург : Аврора-Дизайн, 2004. — С. 27–37. — ISBN 5-93768-005-7.

69. *Вязовкина, В. А.* Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов : эволюция образа героя-творца : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Вязовкина Варвара Александровна ; Государственный институт искусствознания министерства культуры РФ. — Москва, 2014. — 212 с. — Текст : непосредственный.

70. *Гаевский, В. М.* Дивертисмент : Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. — Москва : Искусство, 1981. — 378 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

71. *Гаевский, В. М.* Дом Петипа / В. М. Гаевский. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с. : ил., портр. — ISBN 5-87334-042-0. — Текст : непосредственный.

72. *Гаевский, В. М.* Хореографические портреты / В. М. Гаевский. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 606 с. : ил., портр. — ISBN 978-5-87334-113-9. — Текст : непосредственный.

73. *Галкин, А. С.* Поэтика балетного спектакля конца XIX в. : первая петербургская постановка «Лебединого озера» : специальность 17.00.01

«Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Галкин Андрей Сергеевич ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. — Москва, 2015. — 193 с. : ил. — Текст : непосредственный.

74. *Галятина, А. В.* Ритм в балете : Учебное пособие по курсу «История балета» по направлению подготовки бакалавров 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» / А. В. Галятина. — Магнитогорск : ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки», 2018. — 99 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

75. *Ганина, М. А.* Александр Константинович Глазунов : Жизнь и творчество / М. А. Ганина ; Ленинградская орден Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград : Музгиз, Ленинградское отделение, 1961. — 389 с. : ил. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

76. *Гарафола, Л.* Русский балет Дягилева / Л. Гарафола ; Перевод с английского языка М. Ивониной и О. Левенкова. — Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. — 656 с. : ил. — ISBN 978-5-389-18063-5. — Текст : непосредственный.

77. *Гервер, Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов : (Первые десятилетия XX в.) / Л. Л. Гервер ; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва : Индрик, 2001. — 248 с. : нот. : ил. — ISBN 5-85759-162-7. — Текст : непосредственный.

78. *Глазунов, А. К.* Письма, статьи, воспоминания : Избранное / А. К. Глазунов ; Составление, вступительная статья и примечания М. А. Ганиной. — Москва : Музгиз, 1958. — 550 с. : ил. : портр. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

79. *Головин, А. Я.* Встречи и впечатления : Воспоминания художника / А. Я. Головин ; Редакция и комментарии Э. Ф. Голлербаха. — Ленинград, Москва : Искусство, 1940. — 177 с. : ил. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

80. *Головина, Н. А.* Балеты композиторов группы «Шести» в постановках

ведущих антреприз 1920-х годов : варианты жанрового прочтения : специальность 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Головнина Наталия Анатольевна ; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2022. — 299 с. : ил. — Текст : непосредственный.

81. *Горн, А. В.* Анализ партитуры и клавира : Учебное пособие / А. В. Горн. — Изд. 2-е, доп. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2023. — 64 с. — ISBN 978-5-93010-195-9. — Текст : непосредственный.

82. *Горн, А. В.* Балет Рихарда Штрауса «Легенда об Иосифе» и эволюция хореографического жанра в европейском музыкальном театре 1910-х годов / А. В. Горн. — Текст : непосредственный // Рихард Штраус и его время : Сборник статей по материалам международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения композитора ; Редактор-составитель Н. А. Брагинская. — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2017. — С. 34–44. — ISBN 978-5-98620-234-1.

83. *Горшкова, А. М.* А. С. Аренский : Личность, творчество, стиль : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Горшкова Анна Михайловна ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2021. — 176 с. : ил. — Текст : непосредственный.

84. *Григорьев, С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 / С. Л. Григорьев ; Перевод с английского языка Н. А. Чистяковой, Предисловие и комментарии В. В. Чистяковой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 383 с. : ил. : портр. — (Ballets Russes). — ISBN 5-87334-002-1. — Текст : непосредственный.

85. *Груцынова, А. П.* «Лебединое озеро» : версии партитуры // Чайковский, П. И. Лебединое озеро. Swan lake [Ноты] : балет в 3 актах, 4 картинах / П. И. Чайковский ; либретто В. Бегичева и В. Гельцера ; хореография М. Петипа и Л. Иванова ; режиссерская редакция народного артиста СССР К. Сергеева ; общая

редакция Юрий Бурлака : – Клавир. — Санкт-Петербург : Композитор, 2016. — С. 177–199. — ISBN 979-0-3522-1008-0. — Текст : непосредственный.

86. *Груцынова, А. П.* Адольф-Шарль Адан. Материалы, исследования : Учебное пособие для СПО / А. П. Груцынова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 728 с. : ил. — ISBN 978-5-507-48097-5 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-2698-4 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

87. *Груцынова, А. П.* Балет Ж. Массне «Цикада» : новый взгляд на старую басню / А. П. Груцынова. — Текст : непосредственный // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2015. — №1. — С. 82–98. — DOI: 10.7256/1339–4002.2015.1.13229.

88. *Груцынова, А. П.* Западноевропейский романтический балет : либретто, музыка, постановка, критика : Учебное пособие для СПО / А. П. Груцынова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 604 с. — ISBN 978-5-8114-8703-5 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1604-6 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

89. *Груцынова, А. П.* Из истории французского балета конца XIX века («Жавотта», 1896) / А. П. Груцынова. — Текст : непосредственный // *Художественное образование и наука*. — 2020. — №1 (22). — С. 86–94.

90. *Груцынова, А. П.* К вопросу о не-балетной музыке в современных танцевальных спектаклях / А. П. Груцынова. — Текст : непосредственный // *Искусство как феномен культуры : традиции и перспективы : Сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида, 13–19 апреля 2015 года / Под общей научной редакцией Я. И. Сушковой ; Редакторы-составители М. А. Казачкова, Е. В. Ключкова. — Москва : Государственная классическая академия имени Маймонида, 2015. — С. 112–120. — ISBN 978-5-519-32133-4.*

91. *Груцынова, А. П.* Мимодрама «Дочь Гудулы» (музыкальный портрет на фоне начала XX века) / А. П. Груцынова. — Москва : Альтекс, 2020. — 299 с. ил. : нот. — ISBN 978-5-93121-465-8. — Текст : непосредственный.

92. *Груцынова, А. П.* Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы» / А. П. Груцынова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — №3. — С.64–86.

93. *Груцынова, А. П.* Русская музыкальная газета о балете (1894–1918) : Учебное пособие для СПО / А. П. Груцынова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 288 с. — ISBN 978-5-8114-8705-9 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1606-0 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

94. *Гуревич, Л. И.* История оркестровых стилей : Учебное пособие для музыкальных вузов / Л. И. Гуревич. — Москва : Дека-ВС, 2014. — 208 с. — ISBN 978-5-901951-60-6. — Текст : непосредственный.

95. *Д. Л. М. М. Фокин* (Материалы к биографии) / Д. Л. — Текст : непосредственный // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. — 1923. — №35 (1 мая). — С. 4–6.

96. *Давыдова, М. В.* Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова. — Москва : Наука, 1999. — 150 с. : ил. : портр. — ISBN 5-02-011693-9. — Текст : непосредственный.

97. *Деген, А. Б.* Петербургский балет : Справочник / А. Б. Деген, И. В. Ступников. — Изд. 2-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 396 с. : ил. — ISBN 978-5-8114-7382-3 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1264-2 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

98. *Деген, А. Б., Ступников, И. В.* Балет. 120 либретто : Словарь / А. Б. Деген, И. В. Ступников. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург. — 2008. — 560 с. : ил. — ISBN 978-5-7379-0395-4. — Текст : непосредственный.

99. *Дейкун, Л.* К проблеме стиля модерн в музыке. Страницы творчества Николая Черепнина / Л. Дейкун. — Текст : непосредственный // Русская музыкальная культура XIX — начала XX века : Сборник трудов РАМ имени Гнесиных. Вып. 123 / Ответственная редактор и составитель Т. Ю. Масловская. — Москва, 1994. — С. 79–95.

100. *Демченко, А. И.* Игорь Фёдорович Стравинский : Очерки творчества

(Классики отечественной музыки) / А. И. Демченко. — Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. — 120 с. — ISBN 978-5-94841-633-5. — Текст : непосредственный.

101. *Дживелегов, А. К., Бояджиев, Г. Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : Учебник для театральных вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва : ГИТИС, 2013. — 526 с. : ил. — ISBN 978-5-91328-084-8. — Текст : непосредственный.

102. *Дигонская, О. Г.* Д. Р. Рогаль-Левицкий. «Мимолетные связи». (К 70-летию со дня рождения Сергея Прокофьева) / О. Г. Дигонская. — Текст : непосредственный // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения : Письма, воспоминания, статьи. — Изд. 2-е ; Редактор-составитель М. П. Рахманова. — Москва, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2007. — С. 121–219. — ISBN 5-201-14607-3.

103. *Дмитриев, Г. П.* О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев ; Общая редакция Э. Денисова. — Москва : Советский композитор, 1981. — 176 с. : нот. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

104. *Добровольская, Г. Н.* «Золотой петушок» М. М. Фокина (оперно-балетная версия 1914 года), как предтеча «Свадебки» И. Ф. Стравинского / Г. Н. Добровольская. — Текст : непосредственный // Пермский ежегодник-96. Хореография / Пермское общество «Арабеск» ; Составитель О. Р. Левенков, Н. Ю. Чернова. — Пермь, 1996. — С. 89–96. — Без ISBN.

105. *Добровольская, Г. Н.* Золотое звено цепи преемственности // Фокин, М. М. Против течения : Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. — Изд. 2-е, доп. и испр. — Ленинград : Искусство, 1981. — С. 5–25. — ISBN 5-89332-099-9. — Текст : непосредственный.

106. *Добровольская, Г. Н.* Михаил Фокин : Русский период / Г. Н. Добровольская. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. — 496 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

107. *Добровольская, Г. Н.* Программа музыки и сюжет балета

(«Шехеразада» М. Фокина) / Г. Н. Добровольская. — Текст : непосредственный // Россия–Европа. Контакты музыкальных культур = Russia–Europe. Contacts between musical cultures, Russia-Europe. Contacts between musical cultures : Сборник научных трудов ; Ответственный редактор и составитель Е. С. Ходорковская. — Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. — С. 275–291. — ISBN 5-86845-013-2.

108. *Добужинский, М. В.* Воспоминания / М. В. Добужинский ; Издание подготовил Г. И. Чугунов. — Москва : Наука, 1987. — 477 с. — (АН СССР). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

109. *Домбург, Э. А. ван.* Текстология в отечественном музыкознании : история, теория, практика : Учебное пособие / Э. А. ван. Домбург. — Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : Астерион, 2011. — 96 с. : ил. : нот. : портр. — ISBN 978-5-94856-843-0. — Текст : непосредственный.

110. *Друскин, М. С.* Игорь Стравинский : Личность, творчество, взгляды / М. С. Друскин. — Изд. 3-е. — Ленинград : Советский композитор : Ленинградское отделение, 1982. — 208 с. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

111. *Дулова, Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен : Русская традиция конца XVIII – начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Дулова Екатерина Николаевна ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2000. — 320 с. — Текст : непосредственный.

112. *Дунаева, Н. Л.* «...Мечтаю о совместной работе с единственным...» (К истории творческого содружества М. Фокина и М. Добужинского) / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Отражения музыкального театра : Сборник статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько : В 2 кн. : Кн. 2. — Санкт-Петербург : Канон, 2001. — С. 125–136. — Без ISBN.

113. *Дунаева, Н. Л.* «Если Вы приедете, то я спокойна...». К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. — Санкт-Петербург, 2006. — Вып. 6/7. — С. 29–35. — ISBN 5-98947-

018-5.

114. *Дунаева, Н. Л.* Балеты М. Фокина на музыку М. Балакирева / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. — С. 165–177.

115. *Дунаева, Н. Л.* К истории создания балета М. М. Фокина «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова (Автобиографический аспект) / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Страницы истории музыкальной культуры : новые архивные материалы : Сборник статей. — Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2012. — С. 133–141. — Без ISBN.

116. *Дунаева, Н. Л.* Один вечер в жизни Михаила Фокина / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. — С. 191–198.

117. *Дунаева, Н. Л.* Отзвуки поэзии А. Блока в хореографических текстах М. Фокина / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. — С. 178–190.

118. *Дунаева, Н. Л.* Памяти Иды Рубинштейн / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Русское еврейство в зарубежье : статьи, публикации, мемуары, эссе ; Составление, главный редактор и издатель М. Пархомовский. — Иерусалим, 2003. — Т. 5 (10). — С. 364–414. — ISBN: 965-222-911-3.

119. *Дунаева, Н. Л.* Парижская премьера балета «Исламей» на музыку М. А. Балакирева / Н. Л. Дунаева. — Текст : непосредственный // Балакиреву посвящается : Сборник статей и материалов. — Вып. 3 ; Редактор-составитель Т. А. Зайцева. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург, 2014. — С. 124–133. — ISBN 978-5-7379-0801-0.

120. *Дьяченко, А. П.* Острова русского зарубежья : Очерки о художниках русской эмиграции : Учебное пособие / А. П. Дьяченко. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2017. — 472 с. : ил. —

(Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-2832-8. — Текст : непосредственный.

121. Ежегодник императорских театров : сезон 1906–1907 гг. — Вып. XVII. — Санкт-Петербург : Издание Дирекции Императорских театров под редакцией П. П. Гнедича. — С. 154. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

122. *Житомирский, Д. В.* Избранные статьи / Д. В. Житомирский ; Вступительная статья Ю. В. Келдыша. — Москва : Советский композитор, 1981. — 390 с. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

123. *Житомирский, Д. В.* Роберт Шуман : Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Издательский Дом «Композитор», 2000. — 376 с. — ISBN 5-89598-072-4. — Текст : непосредственный.

124. *Загайкевич, М. П.* Драматургические функции музыки в балетном жанре / М. П. Загайкевич. — Текст : непосредственный // Музыкальный театр, драматургия и жанры : Сборник научных трудов ГИТИСа им. Луначарского. — Москва, 1983. — С. 147–172. — Без ISBN.

125. *Зайцева, Т. А.* Из архива Петербургской музыкальной семьи Лядовых (по материалам коллекции А. Е. Помазанского) / Т. А. Зайцева. — Текст : непосредственный // Три века Петербурга : музыкальные страницы : Сборник статей и тезисов / Министерство культуры России, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; Составитель и научный редактор Гусейнова З. М. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2003. — С. 124–130. — Без ISBN.

126. *Занкова, А. В.* Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Занкова Анна Валентиновна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2008. — 230 с. : ил. — Текст : непосредственный.

127. *Захарбекова, И. С.* Музыкально-театральные произведения М. Равеля в

контексте французской культуры начала XX в. : Учебно-методическое пособие / И. С. Захарбекова. — Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. — 150 с. — ISBN 978-5-00077-704-6. — Текст : непосредственный.

128. *Захаров, Р. В.* Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. — Москва : Искусство, 1954. — 431 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

129. *Звёздочкин, В. А.* Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) / В. А. Звёздочкин. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №5. — С. 46–52.

130. *Зенкевич, С. И.* «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге / С. И. Зенкевич. — Текст : непосредственный // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. — Вып. 6. — Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2011. — С. 333–350.

131. *Зенкевич, С. И.* «Карнавал» : фортепианный цикл Р. Шумана и балет М. М. Фокина / С. И. Зенкевич. — Текст : непосредственный // Мир романтизма : Материалы юбилейной конференции : Том 17 (41). — Тверь : Тверской государственный университет, 2014. — С. 215–222. — ISBN 978-5-7609-0987-9.

132. *Зряковский, Н. Н.* Общий курс инструментоведения : Для музыкальных училищ и консерваторий / Н. Н. Зряковский. — Изд. 2-е, испр. — Москва : Музыка, 1976. — 479 с. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

133. *Иванов, И. Н.* М. Фокин / И. Н. Иванов ; Автолитографии П. И. Гончарова и Г. П. Любарского. — Петербург : Петроградский государственный академический балет, 1923. — 44 с., илл., портр. — Текст : непосредственный.

134. *Илларионов, Б. А.* Глория : Русские корни мексиканского балета : Книга о мексиканском хореографе Глории Контрерас / Б. А. Илларионов. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2004. — 212 с. — ISBN 5-93010-026-8. — Текст : непосредственный.

135. История «Русского балета» : Реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / Научные редакторы Е. Суриц, Г. Поспелов. — Москва : Интерроса, 2009. — 432 с. : ил. — ISBN 978-5-

91491-013-3. — Текст : непосредственный.

136. *Казунина, А. С.* Творческое наследие А. К. Лядова : К проблеме изучения рукописей композитора : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Казунина Анна Сергеевна ; Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург, 2018. — 497 с. — Текст : непосредственный.

137. *Каратыгин, В. Г.* В. Г. Каратыгин : Жизнь, деятельность, статьи и материалы. I / В. Г. Каратыгин. — Ленинград : Academia, 1927. — 262 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

138. *Карп, П. М.* Балет и драма : Монография / П. М. Карп. — Изд. 2-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 376 с. — ISBN 978-5-8114-7514-8 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1311-3 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

139. *Карс, А.* История оркестровки / А. Карс ; Под редакцией М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. — Москва : Музыка, 1990. — 304 с. : ил. — ISBN 5-7140-0125-7. — Текст : непосредственный.

140. *Карсавина, Т. П.* Театральная улица / Т. П. Карсавина. — Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1971. — 246 с. : ил., портр. — (Театральные мемуары). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

141. *Катонова, С. В.* Музыка в балете / С. В. Катонова. — Ленинград : Музгиз, 1961. — 51 с. : ил. — (Библиотека музыкального самообразования). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

142. *Катышева, Д. Н.* Русский балет : традиции одухотворенного танца : Монография / Д. Н. Катышева. — Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2020. 236 с. : ил. — (Новое в гуманитарных науках ; Вып. 71). — ISBN 978-5-7621-1104-1. — Текст : непосредственный.

143. *Келдыш, Ю. В.* Глазунов — симфонист / Ю. В. Келдыш. — Текст : непосредственный // Очерки и исследования по истории русской музыки ; Вступительная статья О. Левашовой. — Москва : Советский композитор, 1978. —

С. 199–346. — Без ISBN.

144. *Кисеева, Е. В.* Творческие искания Н. Н. Черепнина в контексте культуры Серебряного века : Монография / Е. В. Кисеева. — Ростов-на-Дону : Антей, 2012. — 238 с. : нот. : ил. — ISBN 978-5-91365-181-5. — Текст : непосредственный.

145. *Комаров, А. В.* Автографы партитуры и переложения балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» как документы истории произведения / А. В. Комаров. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2024. — №4 (788). — С. 148–163. — DOI: 10.34690/436.

146. *Костина Т. И.* Михаил Фокин — становление балетмейстера (взаимосвязь профессионально-творческого и общественно-просветительского начала) / Т. И. Костина. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2000. — №1 (8). — С. 230–240.

147. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории. Романтизм / В. М. Красовская. — Изд. 2-е., испр. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2008. — 512 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0882-5. — Текст : непосредственный.

148. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : Очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2008. — 448 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0881-8. — Текст : непосредственный.

149. *Красовская, В. М.* История русского балета / В. М. Красовская. — Изд. 3-е, стер. — Санкт-Петербург : Издательство Планета музыки, Издательство Лань, 2010. — 288 с. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0790-3. — Текст : непосредственный.

150. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики / В. М. Красовская. — Изд. 2-е., испр. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2009. — 528 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0788-0. — Текст :

непосредственный.

151. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. М. Красовская. — Изд. 2-е., испр. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2009. — 656 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0787-3. — Текст : непосредственный.

152. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — Изд. 2-е, испр. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2008. — 384 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0785-9. — Текст : непосредственный.

153. *Крейн, Ю. Г.* Стилъ и колорит в оркестре / Ю. Г. Крейн. — Москва : Музыка, 1967. — 107 с. : нот. : ил. — (В помощь педагогу-музыканту). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

154. *Кривицкая, Е. Д.* Музыка Франции : Век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. — Санкт-Петербург, Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 336 с. — ISBN 978-5-98712-014-9. — Текст : непосредственный.

155. *Крюков, А. Н.* Александр Константинович Глазунов / А. Н. Крюков. — Москва : Музыка, 1982. — 143 с. : ил. : портр. — (Русские и советские композиторы). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

156. *Кузнецова, О.* Николай Черепнин — родоначальник дирижерского класса Консерватории / О. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Малоизвестные страницы истории Консерватории. — Вып. III. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2002. — С. 27–30.

157. *Кумукова, Д. Д.* Сценическая судьба персонажа-маски Пьеро / Д. Д. Кумукова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — №1. — С. 100–107.

158. *Куницын, О. И.* Глазунов. О жизни и творчестве великого русского

музыканта / О. И. Куницын. — Санкт-Петербург : Издательство Союз художников, 2009. — 736 с. : илл. — ISBN 978-5-8128-0092-5. — Текст : непосредственный.

159. *Купер, Э. А.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Э. А. Купер ; Под общей редакцией Г. Я. Юдина ; Составление, подготовка текста, вступительная статья, комментарии А. М. Кузнецова. — Москва : Советский композитор, 1988. — 270 с. — ISBN 5-85285-006-3. — Текст : непосредственный.

160. *Куриленко, Е. Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко ; Российская академия наук, Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2003. — 308 с. — ISBN 5-98287-002-1. — Текст : непосредственный.

161. *Курышева, Т. А.* Театральность и музыка / Т. А. Курышева. — Москва : Советский композитор, 1984. — 201 с. : нот. ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

162. *Лаврова, С. В.* Дж. Баланчин — композитор и творческий партнер композитора / С. В. Лаврова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №1. — С. 31–44.

163. *Лаврова, С. В., Ирхен, И. И.* Балет «Лебединое озеро» в оптике диалога композитора и хореографа / С. В. Лаврова, И. И. Ирхен. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2024. — №6 (95). — С. 19–37.

164. *Лапшина, Н. П.* Мир искусства : Очерки истории и творческой практики / Н. П. Лапшина. — Москва : Искусство, 1977. — 341 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

165. *Лебедева, Г. Дж.* Балет Серебряного века. Два пути и две судьбы : Фокин и Горский / Г. Дж. Лебедева. — Текст : непосредственный // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. — 2007. — №10/07. — С. 154–170.

166. *Левая, Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. — Санкт-Петербург : Издательство имени Н. И. Новикова : Галина Скрипит, 2017. —

423 с. — ISBN 978-5-87991-130-5. — Текст : непосредственный.

167. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — Москва : Музыка, 1991. — 164 с. : нот. : ил. — ISBN 5-7140-0331-4. — Текст : непосредственный.

168. *Левин, И.* Искусство игры на фортепиано : Учебное пособие для СПО / И. Левин ; Перевод с английского языка Н. А. Александровой, С. Г. Денисова, научный редактор С. Г. Денисов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 64 с. : ил. — ISBN 978-5-8114-6033-5 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-0833-1 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

169. *Левинсон, А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. — Изд. 2-е., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 556 с. : ил. — ISBN 978-5-507-44009-2 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1855-2 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

170. *Левит, С. И.* Ю. А. Шапорин : Очерк жизни и творчества / С. И. Левит ; Ответственный редактор Н. В. Туманина. — Москва : Наука, 1964. — 394 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

171. *Ли, С.* Феномен А. К. Глазунова в музыкальной культуре России : от XIX к XXI вв. : специальность 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ли Сию ; Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва. — Москва, 2023. — 155 с. : ил. — Текст : непосредственный.

172. *Лифарь, С. М.* Дягилев и с Дягилевым / С. М. Лифарь. — Москва : Вагриус, 2005. — 588 с. : ил., портр. — ISBN 5-9697-0022-3. — Текст : непосредственный.

173. *Логинова, В. А.* Лики Серебряного века : Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский : Учебное пособие / В. А. Логинова. — Оренбург : ОГИИ имени Л. и М. Ростроповичей, 2011. — 262 с. — ISBN 978-5-93867-009-9. — Текст : непосредственный.

174. *Логинова, В. А.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века : личность и стиль / В. А. Логинова. —

Оренбург : Издательство Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, 2002. — 108 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

175. *Лопухов, Ф. В.* В глубь хореографии / Ф. В. Лопухов. — Изд. 2-е., испр. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 274 с. : ил., портр. нот. — ISBN 978-5-7379-0851-5. — Текст : непосредственный.

176. *Лопухов, Ф. В.* Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; Рисунки П. Гончарова. — Берлин : Петрополис, 1925. — 173 с. : ил., нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

177. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов ; Вступительная статья Г. Н. Добровольской. — Москва : Искусство, 1972. — 215 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

178. *Лопухов, Ф. В.* Шестьдесят лет в балете : Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; Литературная редакция и вступительная статья Ю. Слонимского. — Москва : Искусство, 1966. — 367 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

179. *Лосева, О. В.* Роберт и Клара Шуман: русские пути : к проблеме взаимодействия культур : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Лосева Ольга Владимировна ; Государственный институт искусствознания министерства РФ. — Москва, 2012. — 453 с. : ил. — Текст : непосредственный.

180. *Луконин, Д. Е.* «Больно видеть, как мало признаются ... его заслуги». Беляевский кружок в художественной жизни России (конец XIX — начало XX века) / Д. Е. Луконин ; Под редакцией О. Ю. Абакумова и В. А. Соломонова ; Предисловие А. А. Синицына и С. А. Мезина. — Москва : Новый хронограф, 2016. — 496 с. — (Российское общество. Современные исследования). — ISBN 978-5-94881-358-5. — Текст : непосредственный.

181. *Луконина, О. И.* Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века : Монография / О. И. Луконина. — Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2009. — 222

с. : ил. — ISBN 978-5-98461-577-8.

182. *Лукьянов, А. В.* Творческий процесс Шостаковича : от черновика к орпус'у : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лукьянов Антон Валерьевич ; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2021. — 224 с. : ил. — Текст : непосредственный.

183. *Любимов, Д. В.* «Ведь я у музыки учусь балету». Михаил Фокин и музыка / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2024. — №3 (787). — С. 218–237. — DOI: 10.34690/424.

184. *Любимов, Д. В.* «Карнавал» Р. Шумана — М. М. Фокина на балетной сцене : синтез музыки и танца / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» : материалы IV Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / Под редакцией Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 11–12 мая 2021. — С. 52–54. — ISBN 978-5-907309-68-5.

185. *Любимов, Д. В.* «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Музыка в системе культуры Урала : Научный вестник Уральской консерватории. — 2022. — Вып. 30. — С. 30–41.

186. *Любимов, Д. В.* «Лебедь» К. Сен-Санса в хореографических интерпретациях М. Фокина и А. Мирошниченко / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2025. — №1 (58). — С. 141–152. — DOI: 10.52469/20764766_2025_01_141.

187. *Любимов, Д. В.* «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина : о работе хореографа с партитурой / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2024. — Т. 16. — №3. — С. 8–27. — URL: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>.

188. *Любимов, Д. В.* «Творческий союз» Р. Шумана и Н. Н. Черепнина : к

истории одной партитуры / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // «Полилог и синтез искусств : история и современность, теория и практика» : материалы V Международной научной конференции, 27–28 апреля 2022 г. ; Под редакцией Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2022. — С. 119–120. — ISBN 978-5-907613-30-0.

189. Любимов, Д. В. «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова на балетной сцене : анализ формы и драматургических особенностей либретто / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу : Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference : Abstracts ; Редактор-составитель К. В. Зенкин и др. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — С. 662–664. — ISBN 978-5-89598-422-2.

190. Любимов, Д. В. Балет трех репетиций: загадки и парадоксы «Карнавала» М. М. Фокина / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XX : по материалам VI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VI». 28 января 2021 года / Редакторы-составители А. И. Демченко, Е. А. Скоробогачева, Н. А. Хренов. Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. — С. 398–412. — ISBN 978-5-94841-484-3 (Т. XX) ; — ISBN 978-5-94841-314-3.

191. Любимов, Д. В. Жан-Поль, Роберт Шуман, Михаил Фокин: «Бабочки» в диалоге искусств / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2023. — №3 (21). — С. 22–29.

192. Любимов, Д. В. Михаил Фокин и опера : основные методы хореографа в работе с оперной партитурой / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Опера в музыкальном театре : история и современность. Тезисы VI Международной научной конференции, 11–15 марта 2024 г. ; Редакторы-составители Н. В. Пилипенко, Под редакцией И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко, А. И. Масловой. — Москва : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. — С. 119–120. — ISBN 978-5-8269-0335-3.

193. *Любимов, Д. В.* О музыке и сценарии балета Михаила Фокина «Бабочки» / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Балет в музыкальном театре : история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 / Редакторы-составители Н. В. Пилипенко, под редакцией И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. — Москва : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2022. — С. 141–142. — ISBN 978-5-8269-0296-7.

194. *Любимов, Д. В.* О рукописи «Papillon» Николая Черепнина / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — №5 (88). — С. 117–138.

195. *Любимов, Д. В.* Оркестровая и хореографическая интерпретация пьесы Роберта Шумана «Papillons» / Д. В. Любимов. — Текст : электронный // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2023. — №4 (36). — С. 61–83. — URL: <http://muznord.ru/images/issue/36/436lyubimov.pdf>

196. *Любимов, Д. В.* Первый композиторский опыт Сергея Дягилева : к истории одного романса / Д. В. Любимов. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2022. — №6 (83). — С. 89–106.

197. *Любимов, Д. В., Кром, А. Е.* «Арагонская хота» М. И. Глинки в интерпретации М. М. Фокина и И. А. Моисеева / Д. В. Любимов, А. Е. Кром. — Текст : электронный // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — №1 (29). — С. 70–78. — URL: http://muznord.ru/images/issue/29/29_Lubimov_Krom.pdf (дата обращения: 07.05.2025).

198. *Макаров, В.* Петипа — Горский — Фокин (Заметки) / В. Макаров. — Текст : непосредственный // Балетмейстер А. А. Горский : Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. — С. 278–281. — ISBN 5-86007-158-2.

199. *Макарова, О. Н.* Петербургские страницы творчества Фокина / О. Н. Макарова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2004. — №14. — С. 203–208.

200. *Максимов, В. И.* Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм :

Учебно-методическое пособие / В. И. Максимов. — Изд. 3-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 496 с. : ил. — ISBN 978-5-507-49089-9. — (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-3052-3 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

201. *Максимова, А. Е.* Русский балетный театр екатерининской эпохи : Россия и Запад : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Максимова Александра Евгеньевна ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2008. — 388 с. — Текст : непосредственный.

202. *Максимова, А. Е.* Семантика оркестровых тембров в балетных партитурах К. Кавоса / А. Е. Максимова. — Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — №1 (40). — С. 34–44.

203. *Малинковская, А. В.* Р. Шуман, «Бабочки» ор. 2 / А. В. Малинковская ; Под редакцией Н. П. Корыхаловой. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург, 2014. — 48 с. : нот. — (Мастер-класс на дому). — ISBN 978-5-7379-0794-5. — Текст : непосредственный.

204. *Малько, Н. А.* Воспоминания, статьи, письма / Н. А. Малько ; Общая редакция Л. И. Раабена ; Составитель и автор примечаний О. Л. Данскер. — Ленинград : Музыка, 1972. — 383 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

205. *Марков, А. В.* «Карнавал» Шумана в поэзии Дмитрия Кленовского / А. В. Марков. — Текст : непосредственный // *Studia Litterarum*. — 2020. — Т. 5. — №2. — С. 270–285.

206. *Мартынов, Н. А., Цытович, В. И.* Русская симфоническая музыка XIX — начала XX вв. : Хрестоматия по истории оркестровых стилей / Н. А. Мартынов, В. И. Цытович. — Т. 1. — Санкт-Петербург : Ut, 2000. — 440 с. : ил. — ISBN 5-7443-0051-1. — Текст : непосредственный.

207. *Мартынов, Н. А., Цытович, В. И.* Русская симфоническая музыка XIX — начала XX вв. : Хрестоматия по истории оркестровых стилей / Н. А. Мартынов, В. И. Цытович. — Т. 2. — Санкт-Петербург : Ut, 2007. — 424 с. : ил. — ISBN 5-

7443-0063-5. — Текст : непосредственный.

208. *Мейлах, М. Б.* Эвтерпа, ты? Художественные заметки : беседы с артистами русской эмиграции. — Т. 1 : Балет / М. Б. Мейлах. — Москва : Новое литературное обозрение, 2008. — 768 с. : ил. — ISBN 978-5-86793-629-7. — Текст : непосредственный.

209. *Меньшиков, Л. А.* Книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России / Л. А. Меньшиков, В. В. Жирова. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2024. — Т. 14, № 3. — С. 581–598. — DOI 10.21638/spbu15.2024.308.

210. *Михайлов, М. М.* Жизнь в балете / М. М. Михайлов ; Под редакцией Д. И. Золотницкого. — Ленинград — Москва : Искусство, 1966. — 316 с. : илл. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

211. *Михеева, Л. Н.* С. П. Дягилев и эпоха Серебряного века : Учебное пособие / Л. Н. Михеева, Ю. Р. Гущина. — Москва : Московский педагогический государственный университет, 2021. — 164 с. — ISBN 978-5-4263-0976-0. — Текст : непосредственный.

212. *Мосусова, Н. Б.* Балеты Михаила Фокина на Балканах (Югославия, 1920–1939 годы) / Н. Б. Мосусова. — Текст : непосредственный // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. — 2015. — №4 (40). — С. 36–40.

213. *Мясин, Л. Ф.* Моя жизнь в балете / Л. Ф. Мясин ; Перевод с английского языка М. М. Сингал ; Предисловие Е. Я. Суриц ; Комментарии Е. Яковлевой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 366 с. : ил. — ISBN 5-87334-012-9. — (Ballets russes). — Текст : непосредственный.

214. *Наборщикова, С. В.* Видеть музыку, слышать танец : Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза / С. В. Наборщикова. — Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. — 344 с. : ил. — ISBN 978-5-212-01137-2. — Текст : непосредственный.

215. *Нестьев, И. В.* Дягилев и музыкальный театр XX века / И. В. Нестьев.

— Москва : Музыка, 1994. — 224 с. : ил. — ISBN 5-7140-0332-2. — Текст : непосредственный.

216. *Нижинская, Б. Ф.* Ранние воспоминания : В 2 частях : Ч. 1. / Б. Ф. Нижинская ; Перевод с английского языка И. В. Груздевой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр : АРТ, 1999. — 350 с. : ил., портр. — ISBN 5-87334-032-3. — Текст : непосредственный.

217. *Нижинская, Б. Ф.* Ранние воспоминания : В 2 частях : Ч. 2. / Б. Ф. Нижинская ; Перевод с английского языка И. В. Груздевой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр : АРТ, 1999. — 319 с. : ил., портр. — ISBN 5-87334-033-1. — Текст : непосредственный.

218. *Николаева, Н. С.* Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль. Фортепианная музыка / Н. С. Николаева. — Текст : непосредственный // Музыка Австрии и Германии XIX века : Книга 2 ; Под редакцией Т. Э. Цытович. — Москва : Музыка, 1990. — С. 107–197. — ISBN 5-7140-0080-3.

219. *Новерр, Ж. Ж.* Письма о танце : Учебное пособие для СПО / Ж. Ж. Наверр ; А. А. Гвоздев (перевод). — Изд. 2-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 384 с. : ил. — ISBN 978-5-507-46598-9 (Издательство Лань); — ISBN 978-5-4495-2551-2 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

220. *Осколков, А. С.* Риккардо Дриго как редактор партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского / А. С. Осколков. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А Я. Вагановой. — 2024. — №5 (94). — С. 85–95.

221. *Панова, Е. В.* Людвиг Минкус. Жизнь и творчество : Монография / Е. В. Панова. — Москва : XXI век, 2020. — 141 с. : ил., ноты, портр., табл. — ISBN 978-5-88485-271-6. — Текст : непосредственный.

222. *Парфёнова, И. Н.* Дягилев и музыка : Словарь / И. Н. Парфёнова, И. Пешкова. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2017. — 427 с. : ил. : портр. — ISBN 978-5-87334-102-3. — Текст : непосредственный.

223. *Пашкова, Т. В.* Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев в творчестве российских хореографов XX века :

специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Пашкова Татьяна Витальевна ; Государственный институт искусствознания Министерства РФ. — Москва, 2022. — 195 с. — Текст : непосредственный.

224. *Пепельжи, С. П.* Риккардо Дриго. Очерки жизни и творчества в России : Монография / С. П. Пепельжи. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 232 с. : ил. — ISBN 978-5-507-44571-4 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-2038-8 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

225. Петербургский балет. Три века : Хроника. Том IV. 1901–1950 ; Авторы составители Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова, Автор проекта и редактор С. В. Дружинина. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. — 542 с. — ISBN 978-5-93010-079-2. — Текст : непосредственный.

226. *Пешкова, Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Пешкова Галина Николаевна ; Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 1999. — 220 с. — Текст : непосредственный.

227. *Пистон, У.* Оркестровка : Учебное пособие / У. Пистон ; Перевод с английского языка К. Н. Иванова ; Под общей редакцией К. С. Хачатуряна. — Москва : Советский композитор, 1990. — 456 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

228. *Пожарская, М. Н.* Русские сезоны в Париже : Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929 / М. Н. Пожарская. — Москва : Искусство, 1988. 291 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

229. *Полисадова, О. Н.* Театр С. Дягилева «Русский балет» : 1912–1929 гг. : эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Полисадова Ольга Николаевна ; Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург, 2017. — 273 с. : ил.

— Текст : непосредственный.

230. *Попов, С. С.* Инструментоведение : Учебник / С. С. Попов. — Изд. 5-е, испр. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 440 с. : ил. — ISBN 978-5-507-45052-7 (Издательство Лань). — Текст : непосредственный.

231. *Попова, А. Ю.* Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского : идеи, стилистика, контекст : специальность 5.10.3 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Попова Анастасия Юрьевна ; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — Екатеринбург, 2024. — 304 с. : ил. — Текст : непосредственный.

232. *Портнова, Т. В.* Концептуальные подходы в балетмейстерских решениях рубежа XIX — XX вв. (на примере новых материалов о творчестве М. Фокина) / Т. В. Портнова. — Текст : электронный // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. — 2014. — №3. — С. 1–12. — URL: <https://www.openrepository.ru/article?id=250331&ysclid=magqwvmu27638101730> (дата обращения: 07.05.2025).

233. *Портнова, Т. В.* Творческая личность М. Фокина в культурном контексте конца XIX — начала XX в. / Т. В. Портнова. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2013. — № 3. — С. 99–109.

234. *Потёмкин, А.* У рамп. У А. П. Павловой / А. Потёмкин. — Текст : непосредственный // Биржевые ведомости. — 1913. — №13339 10(23) января. — С. 5.

235. *Потяркина, Е. Е.* С. П. Дягилев — менеджер и творец / Е. Е. Потяркина. — Текст : непосредственный // «Музыка в современном культурном пространстве» : Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции, Москва, 26 мая 2022 г. / Составитель Т. М. Сиверская. — Москва : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2023. — С. 81–88. — ISBN 978-5-93994-025-2.

236. *Потяркина, Е. Е.* С. Рахманинов и М. Фокин. Творческие параллели /

Е. Е. Потяркина. — Текст : непосредственный // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России : Материалы Международной научно-практической конференции, 3–4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург ; Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» ; Редактор-составитель И. Н. Вановская. — Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2016. — С. 123–131. — ISBN 978-5-91253-686-1.

237. *Преснякова, Е. О.* Хореография В. П. Бурмейстера : особенности и метод : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Преснякова Елена Олеговна ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС). — Москва, 2009. — 162 с. — Текст : непосредственный.

238. *Прокофьев, С. С.* Дневник : В 3-х томах : Часть первая. 1907–1918 / С. С. Прокофьев. — Paris : SPRKFV, 2002. — 815 с. — ISBN: 2-9518138-0-5. — Текст : непосредственный.

239. *Пушкина, И. А.* Польские танцы на русской балетной сцене / И. А. Пушкина. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №6. — С. 130–135.

240. *Риман, Г.* Музыкальный словарь. Вып. VII / Г. Риман ; Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна и др. ; Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. — Москва, Лейпциг : Юргенсон, 1901–1904. — 960 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

241. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений : Учебное пособие : Т. 1 / Н. А. Римский-Корсаков ; Под редакцией М. Штейнберга. — Изд. 5-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 128 с. — ISBN 978-5-8114-3385-8 (Издательство Лань). — Текст : непосредственный.

242. *Розанова, О. И.* Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке : Сборник статей : Учебное пособие / О. И. Розанова. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. — 267 с. — ISBN 978-5-93010-151-5. — Текст

: непосредственный.

243. *Рубинштейн, А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы : Краткий курс лекций / А. Г. Рубинштейн. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 82 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-06746-0. — Текст : непосредственный.

244. *Русанова, Н. В.* Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения ; Русанова Наталья Викторовна. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2017. — 181 с. : ил. — Текст : непосредственный.

245. *Ручьевская, Е. А.* Несколько слов о стиле Глазунова / Е. А. Ручьевская. — Текст : непосредственный // Работы разных лет : Сборник статей в 2 томах : Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / Ответственный редактор В. В. Горячих. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург, 2011. — С. 72–82. — ISBN 978-5-7379-0432-6.

246. *Сабанеев, Л. Л.* Воспоминания о России / Л. Л. Сабанеев ; Предисловие Т. Ю. Масловская ; Комментарии С. В. Грохотов. — Москва : Классика-XXI, 2004. — 263 с. — (Музыка в мемуарах). — ISBN 5-89817-109-6. — Текст : непосредственный.

247. *Савенко, С. И.* Мир Стравинского : Монография / С. И. Савенко. — Москва : Издательский дом «Композитор», 2001. — 328 с. : ил. — ISBN 5-85285-492-1. — Текст : непосредственный.

248. *Садуова, А. Т.* Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX — XX веков : истоки, тенденции, стилевые особенности: Монография / А. Т. Садуова ; Научный редактор С. И. Махней. — Уфа : БАГСУ, 2014. — 202 с. : нот. — ISBN 978-5-4457-0046-3. — Текст : непосредственный.

249. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. В. Сарабьянов. — Изд. 2. — Москва : АСТ-Пресс, Галарт, 2001. — 301 с. : ил. — ISBN 5-269-00981-7.

250. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн : Истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. — Москва : Искусство, 1989. — 293 с. : ил. — ISBN 5-210-00073-7. — Текст : непосредственный.

251. *Саргсян, Н.* Балет Михаил Фокина «Семь дочерей короля джиннов» на музыку Александра Спендиарова / Н. Саргсян. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2016. — №2 (754). — С. 82–87.

252. *Светлов, В. Я.* «Исламей». — «Бабочки» / В. Я. Светлов. — Текст : непосредственный // Театр и искусство. — 1912. — №44 (28 октября). — С. 849–850.

253. *Светлов, В. Я.* Бабочки [Письма о балете. Письмо шестое. О последних постановках М. Фокина] / В. Я. Светлов. — Текст : непосредственный // Театр и искусство. — 1912. — №45 (4 ноября). — С. 871–872.

254. *Светлов, В. Я.* Прелюдии [Симфоническая поэма Ф. Листа в постановке М. Фокина] / В. Я. Светлов. — Текст : непосредственный // Театр и искусство. — 1913. — №14 (7 апреля). — С. 318.

255. *Светлов, В. Я.* Современный балет / В. Я. Светлов. — Изд. 4-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 352 с. — ISBN 978-5-507-45188-3 (Лань) ; — ISBN 978-5-4495-2185-9 (Планета музыки). — Текст : непосредственный.

256. *Светлов, В. Я.* Считал себя бесстрастным летописцем... / В. Я. Светлов. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1989. — №2 (январь). — С. 24–26.

257. *Светлов, В. Я.* Тамара [Письма о балете. Письмо седьмое. О последних постановках М. Фокина] / В. Я. Светлов. — Текст : непосредственный // Театр и искусство. — 1912. — №46 (11 ноября). — С. 896–898.

258. Сергей Дягилев и русское искусство : Статьи, открытые письма, интервью : Переписка : Современники о Дягилеве : В 2 томах : Т. 1. ; Составление, авторы вступительной статьи и комментарии И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Москва : Изобразительное искусство, 1982. — 493 с. : ил. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

259. Сергей Дягилев и художественная культура XIX — XX веков : Материалы научной конференции, 17–19 апреля 1987 г. : Материалы Первых Дягилевских чтений ; Редакционная коллегия Беляева Н. В. и др. — Пермь : Книжное издательство, 1989. — 182 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

260. *Серебрякова, Е. Г.* Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х годов : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Елена Геннадьевна Серебрякова ; Воронежский государственный университет. — Воронеж, 2002. — 192 с. — Текст : непосредственный.

261. *Синица, И. А.* Творческий архив М. О. Штейнберга : опыт текстологического исследования : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Синица Ирина Александровна ; Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург, 2020. — 538 с. — Текст : непосредственный.

262. *Сироткина, И. Е., Дмитриева, И. В.* Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой / И. Е. Сироткина, И. В. Дмитриева. — Текст : непосредственный // Вопросы театра. PROSCAENIUM. — 2021. — №1–2. — С. 492–507.

263. *Сквирская, Т. З.* Источниковедение и текстология в музыкознании : Учебно-методическое пособие / Т. З. Сквирская. — Санкт-Петербург : Композитор, Санкт-Петербург, 2011. — 40 с. — ISBN 978-5-7379-0480-7. — Текст : непосредственный.

264. *Скворцова, И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» : Опыт характеристики : Учебное пособие / И. А. Скворцова. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 68 с. — ISBN 978-5-89598-264-8. — Текст : непосредственный.

265. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX — XX веков / И. А. Скворцова. — Изд. 2-е. — Москва : Композитор, 2012. — 354 с. : ил. : нот. — ISBN 978-5-4254-0049-9. — Текст : непосредственный.

266. *Скуратовская, М. В.* Исторические оперы в контексте творческой

эволюции Н. А. Римского-Корсакова : специальность 5.10.3 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Скуратовская Мария Владимировна ; Российская академия музыки имени Гнесиных». — Москва, 2023. — 300 с. — Текст : непосредственный.

267. *Слонимский, Ю. И.* Карнавал. Шопениана. Египетские ночи : Либретто и очерк художественной деятельности М. М. Фокина / Ю. И. Слонимский ; Редколлегия Р. А. Шапиро, Б. В. Асафьев и др. — Ленинград : Ленинградский государственный академический театр оперы и балета, 1935. — 44 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

268. *Слонимский, Ю. И.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени : Учебное пособие для СПО / Ю. И. Слонимский. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 336 с. — ISBN 978-5-507-44249-2 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1944-3 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

269. *Слонимский, Ю. И.* Фокин и его время // Фокин, М. М. Против течения (Воспоминания балетмейстера). Статьи, интервью, открытые письма / Ю. И. Слонимский. — Изд. 5-., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — С. 5–96. — ISBN 978-5-8114-9618-1 (Издательство «Лань») ; — ISBN 978-5-4495-1776-0 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

270. *Смирнов, И. В.* Искусство балетмейстера : Учебное пособие для культурно-просветительских факультетов вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. — Москва : Просвещение, 1986. — 190 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

271. *Смирнова, Г.* Музыка Ф. Шопена на балетной сцене / Г. Смирнова. — Текст : непосредственный // Музыкальный театр XX века : События, проблемы, итоги, перспективы ; Редакторы-составители А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. — Москва : Едиториал УРСС, 2004. — С. 310–324. — ISBN 5-354-00812-3.

272. *Смирнова, Н. М.* Фортепианные стили : от Бетховена до Брамса : Учебник по авторскому курсу / Н. М. Смирнова. — Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. — 290 с. — ISBN 978-

5-94841-398-3. — Текст : непосредственный.

273. *Соллертинский, И. И.* Импрессионизм в хореографии Дункан и Фокина // История советского театра : Очерки развития / И. И. Соллертинский. — Текст : непосредственный ; Главный редактор В. Е. Рафалович, редактор издательства Е. М. Кузнецов. — Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1933 : Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма : 1917–1921. — С. 330–345. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

274. *Соллертинский, И. И.* Статьи о балете : Сборник / И. И. Соллертинский ; Составитель И. В. Белецкий ; Редактор, Предисловие М. С. Друскина. — Ленинград : Музыка, 1973. — 206. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

275. *Спендиарова, М. А.* Спендиаров / М. А. Спендиарова. — Москва : Молодая гвардия, 1964. — 208 с. : ил. — (Жизнь замечательных людей. Серия биографий). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

276. *Стасов, В. В.* Из забытых статей. Концерт в память Рубинштейна / В. В. Стасов. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1974. — №7 (428). — С. 56–60.

277. *Стогний, И. С.* Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета / И. С. Стогний. — Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2024. №1 (48). — С. 46–70. — DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70.

278. *Стравинский, И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Ф. Стравинский ; Перевод с английского языка В. А. Линник ; Редакция перевода Г. А. Орлова ; Послесловие и общая редакция М. С. Друскина. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 414 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

279. *Стравинский, И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV : 1940–1971 / И. Ф. Стравинский ; Составление и подготовка текста В. П. Варунц ; редакция, дополнения, комментарии и сопроводительные материалы С. И. Савенко. — Москва : Научно-издательский

центр «Московская консерватория», 2024. — 944 с. : ил. — ISBN 978-5-89598-469-7. — Текст : непосредственный.

280. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский ; Перевод с французского языка Л. В. Яковлевой-Шапориной ; Предисловие, комментарии, послесловие и общая текстологическая редакция И. Я. Вершининой. — Москва : Композитор, 2005. — 464 с. ; илл. — ISBN 5-85285-724-6. — Текст : непосредственный.

281. *Суриц, Е. Я.* Балет «Шопениана» / Е. Я. Суриц // Ф. Шопен. Шопениана : балет в одном действии [брошюра]. — Москва : Издание ГАБТ СССР, 1988. — С. 1–7. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

282. *Схейен, Ш.* «Русские сезоны» навсегда / Ш. Схейен ; Перевод с нидерландского языка Н. Возненко и С. Князьковой. — Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. — 608 с. : ил. — ISBN 978-5-389-18567-8. — Текст : непосредственный.

283. *Сыпало, О. К.* Особенности работы Цезаря Пуни с Мариусом Петипа / О. К. Сыпало. — Текст : непосредственный // Academia : Танец. Музыка. Театр. Образование. — 2021. — 1 (51). — С. 26–30.

284. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей : Учебное пособие / Б. М. Теплов. — Изд. 5-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 488 с. — ISBN 978-5-507-49548-1 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-3178-0 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

285. *Тимофеев, Я. И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева : опыт источниковедческого и исторического исследования : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Тимофеев Ярослав Ильич ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2013. — 229 с. : ил. — Текст : непосредственный.

286. *Томпакова, О. М.* Николай Николаевич Черепнин : Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. — Москва : Музыка, 1991. — 111 с. : ил. — ISBN 5-7140-0283-0. — Текст : непосредственный.

287. *Трайнин, В. Я.* М. П. Беляев и его кружок : Популярный очерк / В. Я. Трайнин. — Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. — 128 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

288. *Фёдорова, М. А.* Арфовые каденции в балетах П. И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста / М. А. Фёдорова. — Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2023. — №3 (46). — С. 83–95. — DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95.

289. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство : Учебное пособие для СПО / С. Е. Фейнберг. — Изд. 2-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 560 с. — ISBN 978-5-507-44128-0 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1924-5 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

290. *Филановская, Т. А.* История хореографического образования в России : Учебное пособие / Т. А. Филановская. — Изд. 4-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 320 с. : ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-5118-0 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-0537-8 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

291. *Филимонова, Е. С.* Людвиг Минкус в работе над партитурой балета «Сон в летнюю ночь» / Е. С. Филимонова. — Текст : непосредственный // Три века Петербурга : музыкальные страницы : Сборник статей и тезисов / Министерство культуры России, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова ; Составитель и научный редактор Гусейнова З. М. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2003. — С. 226–228. — Без ISBN.

292. *Финкельштейн, Ю. А.* Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Финкельштейн Юлия Анатольевна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2012. — 191 с. — Текст : непосредственный.

293. *Финкельштейн, Ю. А.* Николай Николаевич Черепнин: портрет

дирижера / Ю. А. Финкельштейн. — Текст : электронный // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2024. — №1 (37). — С. 22–32. — URL: http://muznord.ru/images/issue/37/Finkelstein_1_37.pdf (дата обращения: 07.05.2025).

294. *Финкельштейн, Ю. А.* Особенности оркестрового стиля Николая Черепнина / Ю. А. Финкельштейн. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2024. — №1 (72). — С. 49–59.

295. *Фокин, М. М.* Против течения : Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. — Изд. 2-е, доп. и испр. ; Вступительная статья Г. Н. Добровольской. — Ленинград : Искусство, 1981. — 510 с. : 36 л. : ил. : портр. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

296. *Фокин, М. М.* Умирующий лебедь / Вступительная статья, публикация и примечания Г. Добровольской ; Под редакцией Ю. Слонимского. — Ленинград : Музгиз, 1961. — 32 с. — (Сокровища советского балетного театра). — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

297. *Фомкин, А. В.* Балетное образование : традиции, история, практика : Монография / А. В. Фомкин. — Санкт-Петербург : Издательство Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. — 643 с. : ил. — ISBN 978-5-93010-058-7. — Текст : непосредственный.

298. *Фортунатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов ; Составление, расшифровка текста лекций, примечание Е. И. Гординой ; Редакторы Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. — 384 с. : нот. : ил. — ISBN 5-89598-129-1. — Текст : непосредственный.

299. *Франгопуло, М. Х., Энтелис, Л. А.* 75 балетных либретто / М. Х. Франгопуло, Л. А. Энтелис. — Москва : Советский композитор, 1960. — 303 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

300. *Хмельницкая, Е. С.* Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры

участников «Русских сезонов» С. Дягилева / Е. С. Хмельницкая. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — №5. — С. 83–92.

301. *Холопова, В. Н.* Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм : Учебное пособие / В. Н. Холопова. — Изд. 5-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 376 с. — ISBN 978-5-507-44539-4 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-2024-1 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

302. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : Учебное пособие / В. Н. Холопова. — Изд. 5-е, стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. — 492 с. — ISBN 978-5-8114-9626-6 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-1784-5 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

303. *Хоманс, Д.* История балета. Ангелы Аполлона / Д. Хоманс. ; Перевод с английского языка О. Бухова. — Москва : Издательство АСТ, 2020. — 592 с. : ил. — (Большой балет). — ISBN 978-5-17-111672-9. — Текст : непосредственный.

304. *Хохлова, Д. Е.* Многоактный сюжетный балет в творчестве Джона Кранко : спектакль «Онегин» в Штутгартском театре, 1965 г. : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хохлова Дарья Евгеньевна ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. — Москва, 2016. — 181 с. : ил. — Текст : непосредственный.

305. *Худеков, С. Н.* История танцев : В 4 частях : Ч. 4. / С. Н. Худеков. — Санкт-Петербург : Петроград : Типография Петроградской газеты, 1918. — 309 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

306. *Цветкова, Е. О.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия : проблемы интерпретации музыкального текста : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Цветкова Евгения Олеговна ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — Москва, 2004. — 407 с. — Текст : непосредственный.

307. *Чайковский, П. И.* Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский ; Вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева. — Изд. 2-е. — Москва : Музгиз, 1953. — 438 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

308. *Черепнин, А. А.* О танце, балете и театре : Учебное пособие для СПО / А. А. Черепнин ; Публикация, вступительная статья и комментарии Н. А. Коршуновой. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2025. — 800 с. : ил. — ISBN 978-5-507-51572-1 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-4495-3481-1 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

309. *Чернова, Н. Ю.* От Гельцер до Улановой / Н. Ю. Чернова ; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. — Москва : Искусство, 1979. — 191 с. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

310. *Чернышова-Мельник, Н. Д.* Дягилев. Опередивший время / Н. Д. Чернышова-Мельник. — Москва : Молодая гвардия, 2011. — 475 с. : ил. : портр. — (Жизнь замечательных людей). — ISBN 978-5-235-03417-4. — Текст : непосредственный.

311. *Чужой, А.* Симфонический балет / А. Чужой. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — №4. — С. 97–118.

312. *Чулаки, М. И.* Кто является автором хореографического произведения? О роли композитора и балетмейстера в создании балета / М. И. Чулаки. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета : Сборник статей. Вып. 2 ; Составитель Г. Д. Кремшевская, Редактор П. А. Гусев. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. — С. 32–54.

313. *Шабунина, О. М.* Василий Васильевич Андреев : концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX — начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шабунина Ольга Михайловна ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. — Москва, 2019. — 340 с. : ил. — Текст : непосредственный.

314. *Шабунова, И. М.* Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : Учебное пособие / И. М. Шабунова. — Санкт-Петербург : Издательство Лань ; Издательство Планета музыки, 2017. — 336 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-2739-0 (Издательство Лань) ; — ISBN 978-5-91938-455-7 (Издательство Планета музыки). — Текст : непосредственный.

315. *Шапиро, С. М.* Балеты Делиба / С. М. Шапиро. — Москва : Музыка, 2001. — 152 с. : ил. : порт. : нот. — ISBN 5-7140-0981-9. — Текст : непосредственный.

316. *Шебуев, Н.* Рецензии / Н. Шебуев. — Текст : непосредственный // Обозрение театров. — 1908. — №359 (14 марта). — С. 3–4.

317. *Шуმიлова, Э. И.* Правда балета / Э. И. Шуმიлова. — Москва : Искусство, 1976. — 152 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

318. *Ю. К. Р. Шуман.* «Карнавал» в инструментовке русских композиторов [Фотографические заметки] / Ю. К. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1956. — №10 (215). — С. 155.

319. *Юдина, М. В.* Статьи. Воспоминания. Материалы / М. В. Юдина ; Составление, подготовка текста и примечания А. М. Кузнецова ; Общая редакция С. В. Аксюка, Предисловие Г. М. Когана. — Москва : Советский композитор, 1978. — 416 с. : ил. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

320. *Ярустовский, Б. М.* Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. — Изд. 3-е, доп. — Ленинград : Музыка, 1982. — 264 с. : ил. : нот. — Без ISBN. — Текст : непосредственный.

321. *Angiolini, G.* Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi / G. Angiolini. — Milano : Appresso G. B. Bianchi, 1773. — 112 p. — No ISBN. — Text : direct.

322. *Applin, A.* The stories of the Russian ballet / A. Applin. — London : Everett & CO., LTD, 42, ESSEX STREET, STRAND, W.C., 1911. — 96 p. : il. — No ISBN. — Text : direct.

323. *Auzolle, C.* Quand Les Ballets Russes Rêvent l'Allemagne Romantique:

Carnaval opus 9, de Schumann à Fokine / C. Auzolle. — Text : direct // *Ostinato rigore*. Robert Schumann. — 2004. — No.°22. — P. 203–218.

324. *Baronova, I.* Ballet, life and love / I. Baronova. — Camberwell, Australia : Viking an imprint of Penguin Group, 2005. — 534 p. — ISBN 0-670-02848-7. — Text : direct.

325. *Beaumont, C. W.* Michel Fokine & his ballets / C. W. Beaumont. — London : Dance books, 1996. — 170 p., ill. — ISBN 1-85273-050-1. — Text : direct.

326. *Buckle, R.* Diaghilev / R. Buckle. — New York : Atheneum, 1984. — 616 p. : il. — ISBN 0-689-70664-2. — Text : direct.

327. *Canarina, J.* Pierre Monteux, Maître / J. Canarina ; forew. by Sir N. Marriner. — Pompton Plains, New Jersey : Amadeus Press, 2003. — 353 p. — ISBN 978-1-57467-082-0. — Text : direct.

328. *Carmen García Jara.* Les Sylphides, el ballet que nunca escribió Chopin / Carmen García Jara. — Text : direct // *Danzaratte* : Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. — 2009. — №6. — P. 15–23. — ISBN 1886-0559.

329. Dictionnaire de la Danse : monographie imprimée / Sous la dir. de Philippe Le Moal. — Paris : Larousse-Bordas, 1999. — XV. — 830 p. — (Librairie de la danse / Publ. avec le concours du Centre nat. du livre et de la Direction de la musique, de la danse du théâtre et des spectacles). — ISBN 2-03-511318-0. — Text : direct.

330. *Fokine, M. M.* Memoirs of a ballet master / M. M. Fokine ; Translated by Vitale Fokine ; Ed. by Anatole Chujoy. — Boston, Toronto : Little, Brown & co., 1961. — XVI, 318 p., 10 l. il. — No ISBN. — Text : direct.

331. *Gregory, J.* Les Sylphides–Chopiniana : Personal Reflections on Michel Fokine's Masterpiece / J. Gregory. — Croesor : Zena, 1989. — 67 p. — ISBN 0-9511069-2-9. — Text : direct.

332. *Guest, I.* The romantic ballet in England / I. Guest. — London. — Phoenix House, 1954. — 176 p. — ISBN 0903102838. — Text : direct.

333. *Haskell, A. L.* Ballet : A Complete Guide to Appreciation : History, Aesthetics, Ballets, Dancers / A. L. Haskell. — Harmondsworth ; New York : Penguin books, 1951. — 212 p. — No ISBN. — Text : direct.

334. *Horwitz, D. L.* A Ballet Class with Michel Fokine / D. L. Horwitz. — Text : direct // Dance Chronicle. — 1979. — Vol. 3, No. 1 (1979). — P. 36–45. — Published by: Taylor & Francis, Ltd.

335. *Horwitz, D. L.* Michel Fokine / D. L. Horwitz. — Boston, MA: Twayne Publishers, 1985. — 205 p. — Twayne's dance series. — ISBN 0-8057-9603-7. — Text : direct.

336. *Jeschke, C.* Diaghilev's Choreo-Graphers / C. Jeschke. — Text : direct // Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909 — 1929) cent'anni dopo ; A cura di Daniela Rizzi e Patrizia Veroli. — Salerno, 2011. — P. 99–116.

337. *Johnson, A. E.* The Russian ballet / A. E. Johnson ; With illustrations by R. Bull. — London : Constable & co, 1913. — 240 p. — No ISBN. — Text : direct.

338. *Jordan, S.* Moving Music : Dialogues with Music in Twentieth Century Ballet / S. Jordan. — Dance Books Cecil Court, London. — 378 p. — ISBN 1-85273-063-3 (paperback) ; — ISBN 1-85273-076-5 (hardback). — Text : direct.

339. *Kelkel, M.* La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles / M. Kelkel. — Paris : Vrin, 1992. — 330 p. — (Musique et esthétique). — ISBN 102711642739. — Text : direct.

340. *Kirstein, L.* Fokine / L. Kirstein ; With an Introduction by A. L. Haskell. — British Continental Press Ltd. London, 1934. — 67 p. — No ISBN. — Text : direct.

341. *Kochno, B.* Diaghilev and the Ballets Russes / B. Kochno ; Translated from the French by A. Foulke ; Designed by B. Feitler. — New York ; Evanston : Harper & Row Publ., 1970. — 293 p. : ill. — ISBN 0-7139-0174-8. — Text : direct.

342. *Larner, G.* Maurice Ravel / G. Larner. — London : Phaidon, 1996. — 240 p. : il. — (20th-century composers). — ISBN 0-7148-3270-7. — Text : direct.

343. *Lawson, J.* A History of Ballet and its Makers / J. Lawson. — London : Dance Books, 1976. — 202 p. — ISBN 0-903-102-04-8. — Text : direct.

344. *Lieven, P. P.* The Birth of the Ballets Russes / P. P. Lieven ; Translated by L. Zarine. — Boston, New York : Houghton Mifflin company, 1936. — 377 p. : il. — No ISBN. — Text : direct.

345. *Monteux, D. G.* It's all in the music : The life and work of Pierre Monteux /

D. G. Monteux. — New York :Farrar, Straus and Giro, 1965. — 272 p. : ill. : portr. — No ISBN. — Text : direct.

346. *Ratner, S. T.* Camille Saint-Saëns, 1835–1921 : a thematic catalogue of his complete works : In 2 Vol. : Vol. 1. The Instrumental Works / S. T. Ratner. — Oxford: Oxford University Press, 2002. — 628 p. — ISBN 978-0-19-816320-6. — Text : direct.

347. *Ricci, F. C.* Vittorio Rieti / F. C. Ricci ; Edizioni Scientifiche Italiane, 1987. — 593 p. : il. — No ISBN. — Text : direct.

348. *Sandon, J.* Les Sylphides; Le Carnaval; Le Spectre De La Rose / J. Sandon. — London : A. & C. Black, 1954. — 96 p. — No ISBN. — Text : direct.

349. *Sokolova, L.* Dancing for Diaghilev : The memoirs of Lydia Sokolova / L. Sokolova ; Edited by R. Buckle. — San-Francisco : Mercury House, 1989. — XII, 287 p. : ill. — (The Lively arts / Gen. ed.: R. Ottaway, G. Gibbins). — ISBN 0-916515-49-4. — Text : direct.

350. *Sokolov-Kaminsky, A. A.* Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912–18 / A. A. Sokolov-Kaminsky. — Text : direct // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 10, No. 1 (Spring, 1992). — P. 53–58. — Published By: Edinburgh University Press.

351. *Taruskin, R.* Stravinsky and the Russian traditions : a biography of the works through Mavra : In 2 Vol. : Vol. 1. / R. Taruskin. — London : Oxford University Press, 1996. — XXIII. — 966 p. : ill. : noten. — ISBN 0-19-816250-2. — Text : direct.

352. *Taruskin, R.* Stravinsky and the Russian traditions : a biography of the works through Mavra : In 2 Vol. : Vol. 2. / R. Taruskin. — London : Oxford University Press, 1996. — 753 p. : ill. : noten. — ISBN 0-19-816250-2. — Text : direct.

353. *Terry, E.* The Russian ballet / E. Terry ; With drawings by Pamela Colman Smith. — London : Sidgwick & Jackson, 1913. — 54 p. — No ISBN. — Text : direct.

354. *Zank, S.* Maurice Ravel / S. Zank. — New York, London : Routledge. — 413 p. — ROUTLEDGE MUSIC BIBLIOGRAPHIES. — ISBN 0-8153-1618-6. — Text : direct.

355. *Ντερμεντζίεβα, Στανιμήρα (Πατρώνυμο:*

Στόγιαν).

Vasily Pavlovich Kalafati (1869–1942) : the life and works of the forgotten composer and teacher of Russia / Στανιμήρα Ντερμεντζιέβα (Πατρώνυμο: Στόγιαν). — Ελλάδα : Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2012. — 413 σ., εικ., πιν. — DOI: 10.12681/eadd/30138. — Text : direct.

Интернет-ресурсы

1. «Весь Стравинский» #2. Автор и ведущий — Ярослав Тимофеев || “Complete Stravinsky”. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wIGvoo-gMw4> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
2. Балет «Сильфиды»: Ноктюрн ля-бемоль мажор op. 32/3 и Блестящий вальс op. 18 для оркестра (1909). Игорь Стравинский (KN08). Эндрю Литтон (дирижер). Бергенский филармонический оркестр. — URL: <https://classic-online.ru/ru/production/189654> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
3. Вечер с балетом Ковент-гардена. Рудольф Нуриев и Марго Фонтейн. 1963 г. — URL: https://my.mail.ru/mail/nadegda.i59/video/_myvideo/7.html (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
4. Михаил Барышников в балете «Шопениана» / «Les Sylphide» American Ballet Theatre 1984 год. — URL: https://vk.com/video-5918280_456244650 (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
5. “Sylphides” — Sir Malcolm Sargent conducts. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kvyzT95zaVo> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
6. Chopin : Les sylphides (Arr. for Orchestra By Benjamin Britten) [Mono Version]. Joseph Levine American Ballet Theatre Orchestra. — URL: <https://music.apple.com/ru/album/chopin-les-sylphides-arr-for-orchestra-by-benjamin/827187966> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
7. GORDON JACOB. Les Sylphides Chopin, orchestrated by Jacob Ballet, for orchestra. — URL: https://gordonjacob.net/w_sylphides.html (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.
8. Les Sylphides ballet (orchestrated by A. Gretchaninov) by Chopin, Frédéric,

1810–1849; New York Philharmonic; Kurtz, Efrem, 1900–1995. — URL: <https://archive.org/details/lessylphidesball00chop> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

9. Les Sylphides by Arthur Fiedler; The Boston Pops Orchestra. — URL: [https://archive.org/details/lp_les-sylphides_arthur-fiedler-the-boston-pops-orchestr/disc1/01.01.+Les+Sylphides+\(Part+1\).mp3](https://archive.org/details/lp_les-sylphides_arthur-fiedler-the-boston-pops-orchestr/disc1/01.01.+Les+Sylphides+(Part+1).mp3) (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

10. Les Sylphides. TV Movie 1938. — URL: https://www.imdb.com/title/tt4240518/?ref_=nm_filmg_job_2_cdt_t_1 (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

11. Les Sylphides: Prélude, Op. 28 No. 7 (Introduction) Covent Garden Orchestra, Hugo Ringold Chopin. Glazunov. Les Sylphides (Mono Version). — URL: https://www.youtube.com/watch?v=968Fw7f1KLc&list=OLAK5uy_nIr7712Xai01pza8E9_hUc2VU6kxf2WkU (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

12. Mystery of the Missing Music. Benjamin Britten's Lost Score for "Les Sylphides". Michael Cooper. The New York Times. August 27, 2013. — URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-brittens-lost-score-for-les-sylphides.html> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

13. Peter Bodge and the George M. Cohan Medley. — URL: <https://walkerhomeschoolblog.wordpress.com/2018/05/20/peter-bodge-and-the-george-m-cohan-medley/> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

14. Roy Douglas (Composer, Arranger). — URL: <https://bachcantatas.com/Lib/Douglas-Roy.htm> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

15. Strauss II: Artist's Life, Wine, Women and Song — Chopin: Les Sylphides — Rossini: William Tell — Rossini/Respighi: La Boutique Fantasque — Schubert: Rosamunde. — URL: <https://music.yandex.ru/album/3453477/track/28825302> (дата обращения: 07.05.2025). — Текст : электронный.

Архивные материалы

1. *Дандре Виктор Эммануилович.* Письмо к Фокину Михаилу Михайловичу. (По поводу постановки балета «Прелюды» в Лондоне.) Лондон, 24 апреля 1913 г. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р12/52. 1 Л.
2. *Фокин Михаил Михайлович.* «Карнавал» — материалы к балету (подробный перечень бутафории, списки действующих лиц и исполнителей, справка (библиография литературы о «Карнавале»), составленная М. М. Фокиным). [1910–1911 гг.]. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/39. 10 Л.
3. *Фокин Михаил Михайлович.* «Марш Черномора» — балетмейстерская разработка танцевальной сцены в замке Черномора из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» с указанием фамилий исполнителей. 24 ноября 1917 г. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/44. 2 Л.
4. *Фокин Михаил Михайлович.* «Ученик Чародея» — материалы к балету (либретто; балетмейстерская разработка; рисунки к балету (персонаж «Метла», предметы декораций и бутафории); список артистов балетной труппы Мариинского театра (сезон 1916–1917 гг.) – печатный, с пометами М. М. Фокина; вырезка из газеты с анонсом спектакля. [1916 г.]. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/51. 11 Л.
5. *Фокин Михаил Михайлович.* Записи по теории и истории музыки, выписки из «Реального словаря классической древности» Лювкера. [1910-е гг.]. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/82. 11 Л.

6. *Фокин Михаил Михайлович*. Письмо к А. К. Лядову. 1915.01.25. Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-13991/6. Ф-65-111.
7. *Фокин Михаил Михайлович*. Рисунок костюма Арлекина к балету «Карнавал». [1910 г.]. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов. Архив М. М. Фокина. Р11/39. 1 л.
8. *Fokine, M. M.* “The dying swan” : Choreographic compositions by Michel Fokine / Music by C. Saint-Saëns ; Detailed description of the dance by Michel Fokine ; Thirty-Six Photographs from Poses by Vera Fokine. New York : J. Fischer & brother, 1925. 14 p. : il. : not.
9. *Les Sylphides* : rêverie romantique en 1 acte : chorégraphie de Michel Fokine / Opéra national de Paris. Auteur du texte // Théâtre national de l’Opéra, programme. Paris : Théâtre national de l’Opéra, 19.06.1909. P. 6.
10. *Rapsodie sur un thème de Paganini, op. 43, for piano solo and orchestra Rachmaninoff, Sergei*. URL: <https://juilliardmanuscriptcollection.org/?s=Fokine> (дата обращения: 04.02.2025).

Ноты

1. *Глазунов, А. К.* Шопениана : Сюита из произведений Ф. Шопена : Партитура : Инструментовка для большого симфонического оркестра / А. К. Глазунов ; Редактор и предисловие Ю. Фортунатова. — Москва : Музыка, 1964. — 160 с.
2. *Глазунов, А. К.* Шопениана : Сюита из сочинений Ф. Шопена. Партитура : Для большого оркестра : Соч. 46 / А. К. Глазунов. — Лейпциг : Belaieff, 1894. — 99 с.
3. *Глазунов, А., Келлер, М.* Шопениана. Музыка Ф. Шопена. Оркестровка А. Глазунова и М. Келлера. Партитура : Для большого симфонического оркестра / А. Глазунов, М. Келлер : Переписано : Собрание электронных копий : балет. — Пермь : Пермский государственный академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского. — 194 с.
4. *Черепнин, Н. Н.* Нарцись и Эхо : Мифологическія сцены : Партитура :

Для оркестра / Н. Н. Черепнин. — Москва ; Лейпциг : Юргенсонъ. — 211 с.

5. *Шуман, Р.* Бабочки : Соч. 2 : для фортепиано / Р. Шуман ; Редактор А. Б. Гольденвейзера. — Москва : Музгиз, 1954. — 16 с.

6. *Шуман, Р.* Карнавал : Соч. 9 : Для фортепиано / Р. Шуман ; Редакция Клары Шуман. — Москва : Музгиз, 1946. — 29 с.

7. *Шуман, Р.* Карнавал : Соч. 9 : Маленькие сцены, написанные на 4 ноты : для фортепиано / Р. Шуман ; Редакция А. Б. Гольденвейзера. — Москва : Музгиз, 1956. — 42 с.

8. *Шуман, Р.* Карнавал : соч. 9 : Партитура / Р. Шуман ; в инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра : Редакция И. Иордан и Г. Киркора. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. — 138 с.

9. *Chopin, F.* Grande Valse brillante opus 18 : for orchestra. Instrumentation by I. Stravinsky / F. Chopin, I. Stravinsky. — Boosey & Hawkes, 1997. — 44 p.

10. *Chopin, F.* Nocturne in Ab Op. 32 No.2 : for orchestra. Instrumentation by I. Stravinsky / F. Chopin, I. Stravinsky. — Boosey & Hawkes, 2001. — 37 p.

11. *Chopin, F., Glasunow, A.* Chopiniana (Les Sylphides) : For orchestra / F. Chopin, A. Glasunow. — Frankfurt : M. P. Belaieff Study Score, 1979. — 138 p.

12. *Schumann, R.* Papillons : Op. 2 : Pour le piano / R. Schumann ; Nach Handschriften und persönlicher Überlieferung herausgegeben von Clara Schumann ; Neu durchgesehen von Wilhelm Kempff. — Leipzig : Breitkopf & Hartel. — 13 s.

13. *Schumann, R.* Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine. Партитура : Для большого симфонического оркестра / R. Schumann, N. Tcherepnine : Переписано : Собрание электронных копий : балет. — Санкт-Петербург : ОНФ ГАМТ, фонд исторических хранений. — 98 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Список иллюстраций

<i>Ил. 1.</i> Михаил Фокин за роялем в своей студии	25
<i>Ил. 2.</i> Артисты И. Чекрыгин, М. Фокин и Н. Ошевнев с музыкальными инструментами	28
<i>Ил. 3.</i> Артисты труппы С. П. Дягилева на репетиции балета «Жар-птица» И. Ф. Стравинского в помещении театра «Кривое зеркало» на Екатерининском канале	46
<i>Ил. 4.</i> М. М. Фокин и В. П. Фокина на репетиции	46
<i>Ил. 5.</i> М. М. Фокин, В. П. Фокина в репетиционном зале с группой неустановленных лиц	47
<i>Ил. 6.</i> «Портрет балетмейстера М. М. Фокина»	47
<i>Ил. 7.</i> Экспликация М. Фокина. «“The Dying Swan”: Music by C. Saint-Saëns; Detailed description of the dance by Michel Fokine»	62
<i>Ил. 8.</i> Интродукция и пьеса №1 цикла Р. Шумана «Бабочки» в оркестровке Н. Н. Черепнина	179
<i>Ил. 9.</i> Пьесы №2 и №9 цикла Р. Шумана «Бабочки» в оркестровке Н. Н. Черепнина	182

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Нотные примеры

Пример 1. М. Ф. Келлер. «Шопениана». Ноктюрн

Un poco piu mosso

Ob.

Cl. in B

Fg.

I
II
Cor.
in F

III
IV

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

Cb.

solo

mp

p

pizz.

p

Пример 2. М. Ф. Келлер. «Шопениана». Прелюдия (первое проведение)

Andante

2 Fl. *p*

2 Ob. *p*

2 Cl in A *p*

2 Fg. *p*

2 Cor. in F *p*

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Пример 3. М. Ф. Келлер. «Шопениана». Прелюдия (второе проведение)

2 Fl. *a2* *mp*

2 Ob. *a2* *mp*

2 Cl in A *a2* *mp*

2 Fg. *p*

2 Cor. in F *pp*

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

Vc. *p*

Cb. *pp*

Пример 4. М. Ф. Келлер. «Шопениана». Прелюдия (третье проведение)

con sord.
pp

V-ni I

con sord.
pp

V-ni II

con sord.
pp

V-le

con sord.
pp

Vc.

pizz.
pp

Cb.

Fl. I, II

Oboe I, II

Cl. in A I, II

Fagotti I, II

I, II

Corni in F

III, IV

Trombe in C I, II

Пример 6. Н. Н. Черепнин. «Papillon». Пьеса №10

№10

Cl in B *I solo*
p espress. I solo
 Fg. *pp*
 Cor in F I, II *pp*
 Celeste *solo*
mf portamente
 Arpa I *sons harmoniques*
 Arpa II *p*
 V-ni I *p pizz.*
 V-ni II *p pizz.*
 Viole *p pizz.*
 Vcl. solo *p*
 Vcl. altri *p*
 C-bassi *pp*

Пример 7. Н. Н. Черепнин. «Papillon». Пьеса №12

№12

poco tranquillo **Tempo I**

I, II
Corni in F *ppp* *ten.*

III, IV *ppp* *ten.*

Trombone alto *ppp* *ten.*

Trombone tenore *ppp* *ten.*

Trombone basso *ppp*

Timpani *solo* *pp*

Arpa I *sons harm.* *p*

Arpa II *p*

V-cellì *arpeggiato*

C-bassi *pizz.* *pp*

pizz. *pp*