

Ю. Розанова

**О СИМФОНИЗМЕ
В БАЛЕТЕ**

ЧАЙКОВСКОГО

„СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА“

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Ю. РОЗАНОВА

О СИМФОНИЗМЕ
} БАЛЕТЕ ЧАЙКОВСКОГО
„СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА“

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
МОСКВА 1965

... Ведь балет — та же симфония.

П. И. Чайковский

ВВЕДЕНИЕ

Музыка в русском балете до Чайковского по традиции играла вспомогательную, чисто служебную роль. Чаще всего она представляла собой определенные ритмические схемы, сопровождающие и организующие танец, в ней соблюдались размеры, темпы, акценты, соответствие ритмов танцевальным движениям. В самых общих чертах эта музыка отражала и характер танца: лирический, резвый, бравурный и т. д. Неприязательность, примитивизм музыки пагубно влияли и на хореографию — балет превращался в развлекательное зрелище, в котором действие подчинялось внешним эффектам. Сюжетная канва спектаклей обычно укладывалась в рамки двух-трех излюбленных схем. Основная цель многих балетов середины XIX века сводилась к тому, чтобы угодить публике «бриллиантового ряда» (по выражению Некрасова), то есть балетоманам из среды великосветской знати. Даже высокое профессиональное исполнительское мастерство русских артистов не могло вывести балетный театр из состояния упадка. Балет в 60—70-е годы прошлого века не без оснований считался самым консервативным видом искусства. Едкие сатирические стрелы памфлетов Салтыкова-Щедрина и Некрасова попадали не в бровь, а в глаз¹.

Среди балетных композиторов России середины XIX века наиболее известными были итальянец Ц. Пуни и австриец Л. Минкус. Музыкаку они сочиняли с необыкновенной легкостью и в течение жизни написали очень большое количество балетов: так, один Пуни написал их более трехсот. Удобная для танцев, а потому удовлетворявшая танцовщиков и балетмей-

¹ В «Отечественных записках» за март 1863 года был напечатан памфлет Щедрина «Проект современного балета», а в «Современнике» за февраль 1866 года — сатира Некрасова «Балет». См. об этом подробнее: В. Красовская. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М., «Искусство», 1963 (введение).

стеров, она обладала весьма невысокими художественными достоинствами. Мусоргский в письме к Балакиреву от 10 февраля 1860 года писал: «Сегодня мы с Кито были в балете («Пакеретта»), очень милый балет.., но музыка, Милий, музыка ужаснейшая. Пуни — это музыкальный Скиф»¹.

Обращение крупного драматурга-симфониста, каким был Чайковский, к сочинению балетной музыки было в те времена явлением необычным, между тем для самого композитора — вполне закономерным. Дарованию Чайковского присуще врожденное свойство ощущения танцевальной природы, пластичности музыкального искусства. Танцевальные эпизоды встречаются в операх и симфониях; танцевальные ритмы пронизывают музыку романсов, квартетов, отдельных тем симфоний и опер.

В отличие от многих крупных и талантливых композиторов своего времени Чайковский уже в ранний период творческой деятельности проявляет интерес к балету. Он увлекается хореографическим мастерством русских танцовщиков, изучает и высоко ценит балетную музыку Делиба, а в письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 10 октября 1875 года прямо пишет о своем давнишнем желании написать балет.

Как композитора, Чайковского многое привлекает в этом жанре. Балет давал возможность целиком «окунуться» в стихию танца. Подход же к музыке балета как к симфоническому программному произведению со своими специфическими особенностями развития раздвигал границы ее выразительных возможностей, сближая с оперой и симфонией. Вместе с тем балет как театральное представление, наряду с оперой, способствовал более тесному и непосредственному общению композитора с народом. Ведь известно, что Чайковский подчеркивал преимущества театра как искусства демократического.

Уже в первом своем балете «Лебединое озеро» (1875—1876) Чайковский создал новаторское произведение, в котором есть симфоническое единство целого, сквозное музыкальное развитие, яркие индивидуальные характеристики. «Лебединое озеро» — это первая хореографическая драма, в которой музыке принадлежит главенствующая роль.

Юношеская взволнованность, лирическая одухотворенность гениальной музыки балета, несмотря на некоторые шероховатости и неровности партитуры, роднят этот балет с лучшими произведениями Чайковского 70-х годов — оперой «Евгений Онегин» и Четвертой симфонией, а драматическая коллизия его близка многим симфоническим произведениям,

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., Музгиз, 1932, стр. 55.

например «Ромео и Джульетте» и «Франческе да Римини».

Идея борьбы за счастье против сковывающих, враждебных сил, за любовь как высшее проявление духовных сил человека проходит через все творчество Чайковского. Именно эта идея привлекла композитора к сочинению музыки на либретто, далекое от совершенства¹. Драма любви, ревности, невольная измена, раскаяние, отчаяние, то есть сложная гамма человеческих чувств отражена в либретто балета довольно примитивно. Однако для Чайковского главное было не в сюжетной канве, а в значительности идеи — любовь побеждает смерть. Схематизм либретто не помешал наполнить произведение глубоким содержанием: музыка раскрыла и психологически развила его основные положения.

Постановка «Лебединого озера» в 1877 году была осуществлена балетмейстером московского Большого театра В. Рейзингером, который не только не сумел оценить и понять музыку Чайковского, но в процессе постановки заставил композитора согласиться на многочисленные купюры, новые вставки, перемену мест отдельных номеров и т. д., что разрушало целостность драматургии балета. Чайковскому пришлось столкнуться с рутинной, отсутствием вкуса и непониманием своей музыки. Необычность музыки, ее «небалетность» определила средний успех и премьеры балета, и последующих спектаклей. В репертуаре театра, считаясь заурядным, он продержался до 1883 года, потом был снят и при жизни автора уже не возобновлялся.

Между тем время определило место «Лебединого озера» в истории музыки и театра. Поставленный балетмейстерами М. Петипа и Л. Ивановым в Мариинском театре уже после смерти Чайковского, балет начал заново свою сложную, богатую сценическую жизнь. С течением времени он стал самым любимым и популярным балетом, пользующимся неизменным успехом и в наши дни.

В «Лебедином озере» Чайковский не стремился изменить установившиеся традиции жанра. Напротив, он очень тщательно изучал музыкальную структуру балетных партитур и в «Лебедином озере» не допускал отклонений от существовавших норм. Изменение роли музыки, ее обогащение началось как бы «изнутри»: коренным образом менялся ее смысл, ее содержание в рамках традиционной формы и при этом использовались некоторые приемы и методы развития оперной и симфонической музыки: лейтмотивное значение тем и особенно основной темы балета, связанной с образом девушки-лебедя; родственность лирических музыкальных образов;

¹ Либретто было написано В. П. Бегичевым и В. Ф. Гельцером.

строение больших сцен, приближающееся к формам оперных сцен; тональные связи и т. д.

Основу драматургии в балете определяет лирическая драма Одетты и Зигфрида, развивающаяся под воздействием враждебных сил как внешнего импульса. Поэтому конфликт Одетты и Зигфрида со злым гением не становится основой музыкального развития. Довольно условно можно говорить об определенной музыкальной характеристике злого гения, недостаточно индивидуализированной и не получающей яркого развития.

Особенности музыкальной драматургии связаны с преобладанием лирического начала, как бы подчиняющего себе все остальные элементы. В музыке происходит развитие от светлой, элегической лирики к трагическому пафосу, вырастающему в конце балета в гимн верности, преданности любви. Драматическое нарастание, приводящее к трагическому финалу, выражается через сопоставление эпизодов лирического и драматического характера.

Единственная лейттема балета, связанная с образом девушки-лебедя, является центральной. Тема претерпевает значительные изменения на протяжении балета, которые отражают основную направленность драматургии от лирики к трагической развязке. Тема служит своего рода музыкально-драматическим стержнем балета. Многочисленные лирические эпизоды, родственные теме девушки-лебедя по характеру, музыкальному языку, служат раскрытию ее смысла и способствуют ее развитию. Благодаря такому «опеванию» лейттемы и создается сквозная сфера музыкальных образов.

Считая «Лебединое озеро» неудавшимся балетом, Чайковский не оставлял мысли о новом произведении в этом жанре. Он очень ярко представлял себе балет, в котором при всей специфике сюжета и драматургии можно было бы использовать достижения оперы, особенно симфонии. Композитор хотел, чтобы создание его стало решающим шагом в развитии русского балетного театра.

Все эти намерения были блестяще осуществлены Чайковским в «Спящей красавице», монументальной хореографической симфонии.

В последнем, третьем своем балете — «Щелкунчик» — Чайковский ищет и находит новые пути в области симфонизации балета. В нем он обращается совсем к иному кругу образов — сложному миру детской души. С удивительной психологической чуткостью передает Чайковский сильные и одновременно тонкие чувства и переживания своих совсем еще юных героев, прощающихся с детством и вступающих в пору отрочества.

Вместе с тем идея «Щелкунчика» близка другим произведе-

дениям Чайковского, и в частности его первым двум балетам. Здесь то же преодоление зла силой дружбы, преданности, человечности. Губительному фантастическому царству мышей и крыс противостоит мир детей с их инстинктивным стремлением к добру, справедливости, сердечности.

В «Щелкунчике» мир реальный и мир фантастический находятся в теснейшем единении. И это тоже отражает своеобразие детского восприятия жизни. Условности, о которой как бы «договариваются» взрослые в «Лебедином озере» и в «Спящей красавице», воспринимая волшебный сюжет, в «Щелкунчике» нет. Здесь все «серьезно», потому что для детей опозитизированная действительность и мир воображаемый почти тождественны реальной действительности. Отсюда и фантастика в балете становится особенно «мотивированной». Вся музыка от первой до последней ноты выражает чувства и настроения детей, их отношение к происходящим событиям. Чайковский все время как бы говорит от лица детей, везде оставаясь естественным и серьезным.

«Щелкунчик» — вершина театрально-программного симфонизма Чайковского. С особенным мастерством проявилось в балете умение композитора совместить конкретность, убедительность каждого музыкального образа с обобщением большой глубины и силы, при экономии средств и вместе с тем их выразительнейшем использовании. Характерность образов, изобразительность сочетаются с насыщенным лирическим действием. И это слияние выразительного и изобразительного в «Щелкунчике» предельно органично.

Сцена появления Дроссельмейера, Сон Маши, Рост ёлки, Война игрушек и мышей, Вальс снежных хлопьев — все это вдохновенные симфонические поэмы, в которых чисто симфоническое развитие определяет характер хореографического действия. Очень смело использует Чайковский гибкую балетную форму *pas d'action* (танец-действие), которая является в самые напряженные и ответственные драматургические моменты. *Pas d'action* становится одной из основных форм в балете (имеется в виду прежде всего первый, действенный акт), образуя сквозную драматургию его. Этим Чайковский открывает в «Щелкунчике» еще большие возможности симфонизации балета.

После балетов Чайковского интерес к этому жанру чрезвычайно возрастает. Русские композиторы развивают завоевания Чайковского. Первым среди них был Глазунов, создавший «Раймонду», «Барышню-служанку», «Времена года», в которых интенсивное симфоническое развитие сочетается с красочностью и живописностью музыкального языка.

В творчестве советских композиторов балет стал одним из ведущих жанров. И этому, в первую очередь, способствовала

балетная реформа Чайковского, утвердившего принцип симфонизации балета. Она открыла широкие просторы для обогащения и развития балета. Уже в 20-е годы наблюдается стремление композиторов выйти за рамки сказочно-романтического сюжета. В расширении выразительных возможностей жанра балета — одна из основных тенденций развития современного советского хореографического искусства.

Советская музыкальная культура справедливо гордится целым рядом высокохудожественных произведений на историческую и современную тему, балетов народно-героических, лирико-психологических с глубокой разработкой музыкальных образов, с их непрерывным последовательным развитием, с новыми интересными принципами драматургии, то есть с широким претворением и творческим осмыслением балетной реформы Чайковского.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

В течение двенадцати лет после создания «Лебединого озера» Чайковский не обращался к балетному жанру. В середине 80-х годов он получил предложение от директора петербургских императорских театров И. А. Всеволожского написать музыку к балету «Ундина» по сказке Ламонт-Фуке, в русском переводе Жуковского. Содержание ее близко «Лебединому озеру» как фабулой, так и своей романтической настроенностью. Чайковский любил эту сказку: еще в 1869 году он написал оперу «Ундина», вскоре им уничтоженную. Теперь, в 80-е годы, предложение Всеволожского понравилось композитору. В письме от 25 декабря 1886 года он писал: «Мне нужно иметь достаточно досуга и достаточно сил, чтобы хорошо сделать, так как речь идет не только о том, чтоб сострять как-нибудь обыкновенную балетную музыку; я имею дерзость замышлять жанровый шедевр, а для этого мне нужно, главным образом, время»¹.

По свидетельству М. И. Чайковского, либретто балета «Ундина», составленное им, не удовлетворило ни Петра Ильича, ни директора театров. Балет так и не был написан.

Однако Всеволожский продолжал поиски сюжета, способного заинтересовать и увлечь Чайковского. В мае 1888 года он сообщил о своем намерении написать либретто по сказке Шарля Перро «Спящая красавица». Чайковский с восторгом отнесся к этому выбору, а ознакомившись с присланным в августе либретто, дал согласие сочинить балет к сезону 1889/90 года.

«...Успел пробежать сценариум, — писал Чайковский Всеволожскому, — и мне хочется сказать Вам сейчас же, что я очарован им, восхищен выше всякого описания. Это мне вполне подходит, и я ничего не желаю лучшего, как написать

¹ Цит. по кн.: Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., Музгиз, 1956, стр. 164.

к этому сценарию музыку. Нельзя было лучше сочетать для сцены данные этой прелестной сказки...»¹.

Позднее Чайковскому была прислана подробная программа будущего балета, составленная балетмейстером Мариусом Петипа².

В конце 80-х и начале 90-х годов в творчестве Чайковского наступила пора зрелости и совершенства. Потребность творить была всегда ему свойственна, в этот же период «жадность», «ненасытность» в работе были особенными. Быстрота, с какой сочинялись произведения, поистине удивительна. Почти невероятными кажутся сроки, в которые были написаны одно за другим такие произведения, как Пятая симфония, «Спящая красавица» и «Пиковая дама».

«Я, признаться, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят! И это несколько не отзывается на качестве моих произведений. «С п я щ а я к р а с а в и ц а» — едва ли не лучшее из всех моих сочинений, а ведь я написал ее невероятно скоро», — писал композитор Юргенсону³. И действительно, за девятнадцать дней января 1889 года Чайковским были написаны пролог и два акта, то есть по существу три акта большого балета.

В конце января Чайковский уехал в концертное турне за границу. Там среди волнений, успехов, триумфов он мог только мечтать об уединении и творчестве. 15 февраля 1889 года Чайковский писал Глазунову из Берлина: «Вторую половину марта хочу провести где-нибудь в Швейцарии и сочинять последнее действие балета»⁴. Однако план этот не осуществился. Лишь по дороге на родину ему удалось сочинить полонез III акта.

В Петербурге, так же как и перед отъездом за границу, состоялись встречи Чайковского с Всеволожским и Петипа и обсуждения будущего спектакля. Всеволожский, который был не только автором либретто, но отчасти и художником постановки, демонстрировал эскизы костюмов, нарисованные им. Подобные встречи немало способствовали полной согла-

¹ Музыкальное наследие Чайковского. М., 1958, стр. 165.

² Француз по происхождению, М. Петипа (1822—1910) более полувека прослужил в Мариинском театре в Петербурге, в течение первых пятнадцати лет как балетный премьер, а с 1862 года — как главный балетмейстер и педагог. Среди балетов (числом более пятидесяти), поставленных Петипа в России, особое место принадлежит трем балетам Чайковского (постановка балета «Лебединое озеро» в 1893 году осуществлена Петипа совместно с Л. Ивановым). В них Петипа достиг вершин классического искусства. Постановки Петипа десятилетиями считались непревзойденными.

³ П. И. Чайковский. Переписка с Юргенсоном, т. 2, М.-Л., Музгиз, 1952, стр. 135.

⁴ «Советская музыка». Третий сборник статей. М.-Л., 1945, стр. 60:

сованности и взаимопониманию создателей будущего спектакля.

По приезде домой, во Фроловское, Чайковский снова начал напряженно работать над балетом. 26 мая в рукописи эскизов он записал: «Кончил эскизы 26 мая 1889 года вечером, в 8 часов. Слава богу! Всего работал десять дней в октябре, три недели в январе и неделю теперь. Итак, всего около 40 дней»¹. А через два с половиной месяца была окончена и инструментовка балета².

По мере приближения работы к концу в письмах и дневниках появляются оценки композитором своего нового балета, высказывается отношение к нему. «Мне кажется... что музыка этого балета будет одним из лучших моих произведений. Сюжет так поэтичен, так благодарен для музыки, что я сочинением его был очень увлечен и писал с той теплотой и охотой, которые всегда обуславливают достоинства произведения», — сообщает Чайковский в письме к фон Мекк³. Высказывания о том, что «Спящая красавица» — одно из лучших среди всех написанных им произведений, встречаются неоднократно. Это отношение не изменилось и впоследствии.

Окончательно работа над балетом была завершена 16 августа 1889 года, о чем композитор сообщил в письме к С. Кругликову.

Постановка «Спящей красавицы» отличалась почти сенсационной роскошью и блеском, тщательной продуманностью в деталях и большим вкусом. Контакт между Чайковским и Пегипа был полным, и это радовало композитора.

Еще до премьеры, на генеральной репетиции, выявилось весьма прохладное отношение к новому балету великосветской знати и балетоманов. Они не в состоянии были понять всей глубины, богатства нового балета. Чисто внешний успех премьеры (3 января 1890 года) обидел Чайковского, который принял близко к сердцу непонимание его нового любимого детища. В газетах, в первых рецензиях появились нападки

¹ Рукопись эскизов балета. Хранится в Государственном Доме-музее Чайковского в Клину (А № 36).

² Эта трудоемкая работа выполнялась композитором с громадным напряжением и упорством. Каждый день Чайковский отмечал в дневнике: 6 июня — «Работал отчаянно».

7 июня — «Работал с безумным усердием».

8 июня — «Я весь день, как сумасшедший, работал».

9 июня — «Работал, работал и работал». (Дневники П. И. Чайковского, 1923, стр. 243).

13 августа 1889 года Чайковский писал фон Мекк: «Я с особой тщательностью и любовью занимался инструментовкой его (балета. — Ю. Р.) и изобрел несколько совершенно новых оркестровых комбинаций, которые, надеюсь, будут очень красивы и интересны». (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, «Academia», 1936, стр. 583).

³ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, стр. 580.

на композитора и балетмейстера. Отмечалось, что программа балета составлена неумело, «для балерины не придумано ни одного нового ни адажио, ни вариации, ни эффектного па соло...». «Музыка г. Чайковского вовсе для танцев не подходит: под нее даже танцевать нельзя»¹.

Но «корень зла» для публики, привыкшей к предельной «облегченности» музыкального содержания в балете, таился в том, что музыка «Спящей красавицы», к ее ужасу, казалась временами симфонией. В этом виделась главная опасность для балетного спектакля. С появлением на спектаклях более широких кругов публики отношение к нему стало резко меняться. Уже очень скоро «Спящая красавица» стала пользоваться исключительным успехом.

В книге Ю. Слонимского «П. И. Чайковский и балетный театр его времени» приводятся очень интересные выдержки из писем родных и друзей Чайковского, свидетельствующие об исключительной популярности балета. Так, 8 февраля 1890 года брат композитора Модест Ильич Чайковский пишет Петру Ильичу: «Со Спящей красавицей происходит что-то необычайное. Вчера... я просил Всеволожского дать мне ложу хотя на одно утреннее представление из пяти и, представь себе, получил отказ! Все ложи, все кресла уже опять заняты». «Твой балет сделался какой-то манией, — пишет он через несколько дней, — Гурьев сегодня рассказывал, что уже не говорят больше «здравствуйте», а «видели вы «Спящую красавицу». И действительно, ни одно произведение при жизни композитора, кроме «Евгения Онегина», не нашло столь горячего отклика у слушателей и зрителей, как «Спящая красавица». Чайковский считал свою задачу выполненной. «Жанровый шедевр», о котором он мечтал, еще собираясь писать балет «Ундина», был создан.

Наряду с первыми рецензиями, кажушимися теперь до курьезности нелепыми и несправедливыми, в газете «Московские ведомости» от 17 января 1890 года (то есть через две недели после премьеры) появилась очень обстоятельная статья известного музыкального критика Г. Лароша. В ней была дана первая правильная оценка нового произведения.

Ларош утверждает, что «по музыке это один из перлов творчества Чайковского», что музыка балета «представляет высшую точку, до которой покамест дошла гликинская школа». Говоря о национальной природе творчества Чайковского в целом, Ларош особо останавливается на соотношении сюжета и характера музыки. По этому поводу он пишет, что в балете блестяще соблюден местный (французский) колорит, а стиль музыки везде остается русским. И в этом заклю-

¹ Цит. по кн.: Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., Музгиз, 1956, стр. 182.

чается особое очарование сказочного представления. Интересно замечание Лароша и о том, что уже в «Лебедином озере» Чайковский проявил себя симфонистом, композитором, сочетающим понимание природы танцевального искусства с мастерством и высоким художественным уровнем музыки.

Другой музыкальный критик, современник и чуткий пропагандист творчества Чайковского Н. Д. Кашкин, рецензируя в печати первую постановку «Спящей красавицы» в Москве (1899), обращал внимание читателя на то, что «Спящая красавица» — это симфонический балет и что именно это определение должно иметь значение высокой похвалы, а не порицания.

Рецензии Лароша и Кашкина, взгляды, высказанные в них о национальном характере музыки, о симфоничности ее, о профессиональном мастерстве и вместе с тем доступности, играли чрезвычайно важную роль в борьбе с рутинной и консерватизмом в балетном театре того времени, в утверждении реалистических основ реформы Чайковского¹.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ БАЛЕТА

В основу балета положена сказка французского писателя конца XVII века Шарля Перро. Варианты этого сюжета во времена Перро бытовали в устной фольклорной традиции, а позже — в ряде литературных произведений разных народов. Перро был первым среди французских литераторов, «осмелившихся» ввести в литературу фольклорный материал, да еще в «низком» жанре сказки. Правда, сказка в те времена была достаточно популярна, но ее содержанием, по правилам литературных вкусов и традиций, могли служить только истории из античной мифологии.

¹ В более позднее время, в начале 20-х годов XX века, к проблеме симфонизации балета обратился Б. В. Асафьев. В своей работе «О «Спящей красавице» он подходит к балету, как к новой своеобразной музыкальной форме — музыкально-хореографическому действию, в котором все элементы находятся в глубочайшем внутреннем единстве и взаимосвязи.

Интересная сценическая жизнь балетов Чайковского в советское время, их огромная популярность в народе дали советским музыковедам и критикам богатый материал для исследований по этой теме. В работах Ю. Бахрушина, В. Богданова-Березовского, Ю. Слонимского широко освещается сценическая жизнь всех балетов Чайковского и в связи с этим рассматриваются более или менее подробно вопросы музыкальной драматургии. Потребности в популярной литературе очень хорошо отвечает книга-путеводитель Д. Житомирского «Балеты Чайковского». Она интересна не только любителям музыки, но и профессионалам-музыкантам.

Поэтому таким необычным для современников был сборник Перро «Истории или сказки былых времен (сказки моей матушки Гусыни) с моральными поучениями», вышедший в 1697 году. Сборник пользовался очень большим успехом у читателей, оценивших свежесть, новизну и увлекательность содержания сказок и манеру их изложения. Несложные, порой наивные сюжеты изложены в лаконичной форме живым, близким к разговорной речи языком. Фантастические события органично сочетаются с реалистичностью повествования, что проявляется в логичном разворачивании событий, внутренней обоснованности и мотивировке каждого поступка героев. Все это очень близко к народным сказкам.

Правда, иногда сказки Перро носят следы некоторого литературного «лоска», в них чувствуется стремление к изящности слога, к галантности, что было проявлением традиций и вкусов господствовавшего литературного стиля. Эти свойства присущи и сказке «Спящая красавица», впервые появившейся в печати в 1696 году.

Повесть о заколдованной злой феей принцессе, ее столетнем сне и чудесном пробуждении очень поэтична, хотя и несложна, особенно в первой своей части (то есть без истории о людоедке, злой мачехе принца, и страданиях молодой принцессы, жены принца, что составляет содержание второй части сказки). В ней рассказывается лишь об основных фактах и событиях. Ни подробных описаний, ни развернутых характеристик действующих лиц нет.

Только принцесса и принц снабжены очень краткими характеристиками. О принцессе сказано, что она была «живая и немного легкомысленная», о принце — что он был «молодой и отважный». Все развитие действия подтверждает и раскрывает эти лаконичные определения. Перед читателем встают образы живых, реальных людей, а не абстрактных сказочных героев, далеких от действительности. Молодая принцесса, приехав в загородный замок, одна убежала на самый верх башни, где попала в маленькую комнату пряжи. Конечно, это свидетельствует о живости ее натуры. Ей понравилось занятие старушки, и она тотчас захотела сама попробовать делать то же самое. Это было «немного легкомысленно» со стороны принцессы, тем более что привело к очень печальным последствиям.

Принц был безусловно отважным, если смело пустился в путешествие по мрачному лесу, не пропускавшему вслед за ним никого из свиты. Кроме того, принц был еще и любознателен. Тайна древнего леса волновала его, а рассказ старого крестьянина об уснувшей замке только разжег его любопытство и желание увидеть прекрасную принцессу. Живые черточки в образ принца вносит и сцена в спящем замке. Зло-

вещая тишина и фигуры людей, казавшихся мертвыми, повергают его в ужас. Но принц преодолевает страх и смело отправляется на поиски принцессы. Это и в самом деле близко к переживаниям смелого человека (а не сказочного героя!).

Фантастические персонажи—феи, хотя и влияют на судьбу героев, появляются в сказке ненадолго. Поступки и действия их также очень логичны и обоснованы.

Старая фея у Перро вовсе не представляет собой заведомо олицетворение злых чар и темной силы. Мечь ее является следствием глубокой обиды и не столько за то, что ее не пригласили на бал (о ней не забыли, а решили, что она умерла), сколько за то, что не подарили ей драгоценный прибор в тяжелом золотом футляре. Роль старой феи ограничивается только ее предсказанием. Далее она уже не появляется на страницах сказки. Естественны и логичны также все поступки и молодой феи, покровительницы принцессы.

Эта тщательная мотивировка действия приводит к тому, что волшебницы в сказке не превращаются в олицетворение той «высшей» силы, которая стоит над людьми, определяет их судьбу и в руках которой живые люди (пусть даже принцы с принцессами) становятся игрушками.

В сказке Перро, при всей простоте средств, рождается яркое, образное повествование о живой обаятельной принцессе и смелом прекрасном принце. Свежесть и мягкие краски изложения, подчеркнута необостренные конфликты сюжета в сочетании с детской чистотой, наивностью и вместе с тем серьезностью и едва уловимым юмором делают сказку очень привлекательной.

Понятно, что Чайковский с восторгом принял предложение Всеволожского использовать для балета сюжет сказки, по всей вероятности знакомый ему с детства (и потому особенно милый).

Однако сказку надо было еще обработать для того, чтобы приспособить ее к условиям сцены и особенностям балетного жанра. Основная задача заключалась в том, чтобы лаконичное повествование переделать в либретто для большого, четырехактного балета, а также подчеркнуть в сюжете и развить те стороны, которые наиболее отвечали специфике жанра балета.

«Спящая красавица» была задумана постановщиками как балет-феерия с фантастическими сценами, волшебными превращениями, пышными зрелищами, постановочными эффектами, большим количеством массовых сцен и танцев. Непосредственных данных для этого в сказке нет, но она дает достаточно материала для развития некоторых совсем скупых описаний. Всеволожский придерживался сюжетной основы

сказки, но ряд дополнений несколько сместили смысловые акценты, обострили конфликт, изменили роль и значение отдельных героев в действии. Либретто Всеволожского состоит из пролога и трех актов.

Пролог по своей протяженности и по значению может быть приравнен к целому действию. Он начинается крестинами принцессы Авроры¹ и завершается грозными предсказаниями злой феи Карабос, смягченными доброй волшебницей феей Сирени. В сказке это совсем небольшое описание, в либретто оно превращается в целое действие.

Учитывая жанровую специфику, Всеволожский разбивает действие I акта на ряд эпизодов, подразумевающих использование тех или иных видов танцев (сольный, массовый танец, пантомима, *pas d'action*).

Пролог начинается с картины пышного торжества в королевском замке по случаю крестин принцессы Авроры. Начинается серия красочных танцев фей, приносящих свои пожелания и дары. Все феи получают имена в зависимости от тех свойств и черт характера, которыми они наделяют принцессу.

Прибытие старой феи Карабос снабжено новыми подробностями, о которых нет упоминания в сказке. В балете появляется новый персонаж, церемониймейстер Каталябют, трогательно преданный принцессе. Он является непосредственным виновником событий. Если в сказке старую фею не пригласили на бал, думая, что она уже умерла, то в либретто Каталябют забывает пригласить ее, чем и навлекает беду на королевскую семью.

Раскаяние, страх, отчаяние Каталябюта, беспокойство короля, королевы и фей предшествуют эффектному появлению феи Карабос. Она появляется на колеснице, запряженной шестью крысами и в сопровождении безобразных пажей. Последующая сцена с Каталябютом, когда Карабос издевается над ним, выдергивая из его головы по волоску, также введена Всеволожским.

Конец пролога — сцена предсказаний феи Карабос и феи Сирени — сделан по сказке.

Итак, в сюжетном отношении пролог не отстает от сказки. Все действие довольно органично укладывается в рамки требований хореографии. В либретто развита и дополнена зрелищно-постановочная сторона. Подчеркнуто могущество двух фей, показан их конфликт, определяющий завязку действия как борьбу добра и зла. Феям уже в прологе принадлежит важная роль в развитии конфликта.

¹ В отличие от Перро, у Всеволожского все действующие лица наделяются именами.

I акт. Из короткого повествования о прогулке в загородный замок, посещении пряжи и смерти принцессы от укола веретеном либреттист сделал довольно развернутый по масштабам акт балета, в котором, как и в прологе, сначала происходит спокойное и обстоятельное экспонирование обстановки действия и образов действующих лиц, в конце — острое столкновение враждующих сил в лице феи Карабос и феи Сирени. Правда, первая половина акта несколько драматизируется сценой с вязальщицами. То, о чем в сказке лишь упоминается как о грозном приказе короля, естественно, в условиях театрального действия должно быть показано, а не рассказано (тем более в балете, где рассказывать при помощи танцевальных средств почти невозможно), и показано в живой, непосредственной обстановке. Возмущение Каталябюта, гнев короля, осуждение вязальщиц на казнь и помилование их — вся эта пантомима разворачивается довольно долго.

Хотя сцена несколько по-балетному условна, тем не менее она значительно активизирует действие, после чего происходит отступление в область лирической танцевальности. Но это танцевальное ядро акта отнюдь не является дивертисментом.

В плане общей драматургии балета очень важный момент — экспозиция образа Авроры (ее выход, сцена с четырьмя женихами). Лирическая середина акта предшествует драматическому финалу, который является трагической кульминацией действия.

В сказке нет сцены с женихами. Она введена, так же как и сцена с вязальщицами, для того, чтобы показать характер, облик принцессы Авроры — жизнерадостной, обаятельной и еще далекой от юношеской светлой печали и грез о любви.

Заключительная часть акта, сцена смерти Авроры, значительно отличается от сказки. Прежде всего, как того требуют театральные условности, действие из комнатки пряжи где-то наверху замковой башни перенесено в парк, но не это главное. Важно появление Карабос и ее активная роль в этой сцене. Карабос сама выполняет свое предсказание, она намеренно держит в руках веретено, которое отдает Авроре. На смену фее Карабос вновь появляется фея Сирени, и снова, как и в прологе, сталкиваются силы добра и зла в своем влиянии на судьбу действующих лиц.

Изменения в I акте, сделанные Всеволожским, следующие: во-первых, конкретизируются и усложняются обстоятельства действия; во-вторых, более развернуто экспонируется образ Авроры; в-третьих, увеличивается роль феи Карабос. Все это обостряет и драматизирует действие.

Во II акте происходит экспонирование образа принца Дезире, второго из главных действующих лиц. Во втором же акте происходит развязка действия. Здесь Всеволожский шел по проторенной дороге традиций балетных либретто. Типична для балета сцена охоты в лесу с танцами, развлечениями друзей героя, носящими дивертисментный характер, поскольку эти персонажи прямого отношения к действию не имеют¹. Довольно традиционны, особенно в жанре балета-феерии, волшебства, вызываемые чарами феи Сирени, и особенно традиционен прием появления призрака героини.

Большая роль во II акте принадлежит фее Сирени. Она сама рассказывает Дезире об Авроре (вместо старого крестьянина в сказке Перро) и везет его в волшебной ладье в замок. Образ принца от этого чересчур активного вмешательства доброй феи много теряет. На его долю выпадает только слепое повиновение фее, и все его действия сводятся к тому, что он целует принцессу, пробуждая ее от столетнего сна².

III акт представляет собой балетный дивертисмент, в чем проявилось полное подчинение требованиям жанра балета-феерии.

С точки зрения постановочной это была остроумная мысль — ввести в финал балета персонажей сказок Перро, приехавших в гости на свадьбу к принцессе Авроре. Кроме чисто зрелищного эффекта, введение персонажей из других сказок давало широкий простор для фантазии и творческого воображения композитора, что не мог не оценить Чайковский, отнесшийся очень положительно к этому замыслу.

Таким образом, приспособление сказки Перро к требованиям сцены шло в двух направлениях: введен ряд сцен, необходимых в балете для усиления танцевальной стороны; некоторые описания в сказке превратились в эпизоды; увеличена роль двух действующих лиц — феи Карабос и феи Сирени, благодаря чему в балете значительно драматизируется действие.

И если, с одной стороны, обострение конфликта сделало драматургию балета более действенной, напряженной, то, с другой, — из-за противопоставления образов волшебниц тускнеют образы Авроры и Дезире. Принцесса и принц становятся игрушками в руках фей добра и зла. Судьба героев predetermined, могущество добра извечно и неизменно, зло побеждено, несмотря на свою силу и активное действие.

¹ Эта сцена, в частности, очень напоминает I акт «Лебединого озера».

² В постановке ГАБТ 1952 года эту «бездейственность» принца несколько уменьшили, заставив его в замке сражаться с черной свитой феи Карабос и броситься в огонь, прежде чем проникнуть к ложу принцессы.

Правда, музыкальная характеристика значительно «оживляет» образы Дезире и особенно Авроры. Они немало выигрывают по сравнению с либретто. Музыкальные же образы феи Сирени и феи Карабос во многом определили симфоническое развитие музыки балета.

Помимо либретто Всеволожского, Чайковский получил программу к «Спящей красавице» от балетмейстера Петипа. Перед Петипа стояла задача сочинения хореографического «текста» будущего спектакля, то есть танцев и сцен балета, а также задача постановки и разучивания с исполнителями этих танцев. Предполагаемое сотрудничество с Чайковским не могло не вдохновлять балетмейстера.

В данном случае хореографическое решение спектакля должно было быть на высоком уровне, чтобы органически сочетаться с музыкой подлинной художественной ценности, соответствовать ее глубине и содержательности. Такого рода музыкой Петипа не был избалован при постановке своих балетов. Успех совместной работы балетмейстера и композитора во многом зависел от полного взаимопонимания и договоренности. Этому и должна была способствовать программа будущего балета. Составляя ее, Петипа, очевидно, уже представлял себе в общих чертах хореографическое решение балета.

Работа Петипа оказала немалую поддержку Чайковскому в процессе сочинения музыки. Следуя довольно точно за программой, Чайковский наверняка знал, что его музыкально-драматический замысел не будет искажен при постановке, как это произошло с первым балетом «Лебединое озеро».

Программа Петипа¹ выполняет одновременно две функции: она дает композитору готовый план будущего балета, где все действие разбито на отдельные номера и сцены; кроме того, в программе содержатся указания и пожелания композитору о характере музыки.

План довольно точно воспроизводит либретто Всеволожского. Однако Петипа не ограничивается изложением содержания каждого номера. Попутно он дает характеристики действующих лиц, иногда краткие, но важные для данного образа. Например, о фее Карабос сказано: «...фея Карабос — самая могущественная и злая во всей округе» (пролог, № 9).

В начале каждого акта Петипа подробно описывает обстановку действия, декоративное оформление будущего балета. Так, в начале первой картины сказано: «Зал для празднеств во дворце короля Флорестана XIV. Направо возвыше-

¹ По терминологии современных балетмейстеров, в частности Р. Захарова, программу Петипа следовало бы назвать композиционным планом, в то время как либретто Всеволожского — программой.

ние для короля, королевы и фей — восприемниц принцессы Авроры. В глубине — дверь в прихожую. Придворные дамы и вельможи, стоя группами, ожидают выхода короля и королевы».

В ряде номеров уже намечены постановочные, зрелищные эффекты: «Карабос появляется в тачке, влекомой шестью жирными крысами. За ней следуют нелепые пажи-калеки».

Очень подробно разработан в программе Петипа третий акт — танцы героев сказок Перро.

После содержания каждого номера в программе следует второй раздел, в котором излагаются примечания и пожелания Петипа в отношении музыки данного номера. Например, об *Adagio* из I акта — танце Авроры с четырьмя женихами — говорится: «Порой музыка выражает ревность принцев, порой кокетство Авроры, а затем широкая и величественная музыка до окончания». В этом же разделе содержится наибольшее количество указаний чисто хореографического плана. Они касаются темпа, метра, ритма, характера движения, даже динамических оттенков музыки и иногда инструментовки отдельных номеров. Почти в каждом номере встречаются указания о количестве тактов.

Казалось бы, такие детальнейшие указания балетмейстера могли как-то сковать творческую свободу и воображение композитора. Однако этого не случилось. Работа композитора была подчинена строгому заданию, но это вовсе не мешало вдохновенному сочинению, чему в значительной степени способствовала та высокая ступень мастерства, на которой находился Чайковский ко времени написания «Спящей красавицы».

О СИМФОНИЗМЕ В БАЛЕТЕ ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

В одной из своих работ о Чайковском Б. Асафьев называет «Спящую красавицу» первым русским классическим балетом¹.

Действительно, впервые в истории хореографии была создана музыка к балету, глубина содержания, целостность формы которой оказались равноценными лучшим произведениям оперного и симфонического искусства. В красочной, яркой партитуре «Спящей красавицы», с ее сложной формой, организующей весь музыкальный материал, все элементы находятся в теснейшем взаимодействии и взаимовлиянии. Необ-

¹ И. Глебов. Инструментальное творчество Чайковского. Петроград, 1922, стр. 47.

ходимая частая смена отдельных завершенных эпизодов не является препятствием для логичного и последовательного развития музыкального действия. Музыка балета можно рассматривать как программно-симфоническое произведение. Разумеется, оно имеет специфику театрального представления хореографического искусства. Развернутые симфонические эпизоды подчинены требованиям жанров балета — классического танца, танца-действия, характерного танца, пантомимы, что накладывает свой отпечаток на характер, содержание, некоторые приемы развития музыки.

Однако свою главную задачу Чайковский видел не в сочинении отдельных танцев, а в создании музыки, в которой бы раскрывалось глубоко и полно содержание балетного спектакля, в обогащении музыки достижениями оперной и симфонической драматургии.

Ключом к симфонизации балета стал наиболее гибкий танцевальный жанр — *pas d'action*, танец-действие¹. Он занимает в «Спящей красавице» значительное место, оказывая благоприятное влияние и на другие жанры. Так, классический танец, классическая сюита, по своей внешней форме оставаясь традиционными², превращаются в балете в основное средство характеристики действующих лиц, в эпизоды с интенсивным развитием действия. Классический танец перестает быть суммой красивых поз и движений, демонстрацией виртуозного мастерства исполнителей. И в этом смысле о классическом танце в «Спящей красавице» можно говорить как о танце-действии. Не случайно классические сюиты I и II актов (составляющие лирический центр в музыкальном содержании и драматургический — в развитии действия этих актов) названы Чайковским *pas d'action*.

Значительно обогатился под влиянием *pas d'action* жанр пантомимы. Роль танца в эпизодах-пантомимах очень возросла. Показательны, например, финалы пролога и I акта, где интенсивное развитие действия настолько неразрывно связано с танцем, что дает основание рассматривать их как развернутые *pas d'action*.

Даже характерный танец, при всей его тяге к дивертисментности и к «чистой» танцевальности, превращается в

¹ Жанр *pas d'action* начал появляться в балетах в конце XVIII—начале XIX века как результат объединения жанров пантомимы и классического или характерного танца. Это объединение дало возможность, с одной стороны, значительно обогатить танец конкретным содержанием, непосредственно связанным с действием, с другой — лишить пантомиму ее нетанцевальности, ее не всегда понятных немых «разговоров» при помощи жеста.

² Классическая сюита обычно состоит из медленного лирического танца — *Adagio*, нескольких сольных вариаций и завершающей виртуозной коды.

«Спящей красавице» в небольшой и самостоятельный танцевальном действии, в живую картину с яркой обрисовкой характеров и отношений между действующими лицами, с развертыванием сюжета. Таковы танцы из III акта.

Действенность всех форм балета стала возможной благодаря симфонизации танца как в масштабах отдельных эпизодов (симфонизация малой формы), так и в масштабах всего балета.

В дальнейшем общие и частные закономерности музыкальной драматургии и симфонического развития балета будут рассмотрены в связи с отдельными сторонами его содержания, с определенными сферами музыкальных образов.

Основная и центральная сфера — это лирические музыкальные образы. Они характеризуют главных героев балета — Аврору и Дезире, их чувства и переживания, а также добрых фей. Большое значение имеют два музыкальных образа — феи Сирени и феи Карабос, столкновение которых образует драматический конфликт в действии балета. Наконец, немаловажную роль играют и живописно-изобразительные музыкальные образы, столь необходимые в зрелищно-эффектном балетном спектакле.

Как правило, лирические сцены воплощены в жанре классического танца; сцены, в которых происходит развитие конфликта между феей Сирени и феей Карабос, — в жанре танца-действия¹, отчасти пантомимы; наконец, живописно-изобразительная сторона связана в балете с жанром характерного танца.

Лирические сцены. Общий характер музыки в балете «Спящая красавица» определяют лирические сцены. В них раскрывается основная идея балета — утверждение могущества дружбы и любви, победы жизни над смертью. Лирическими являются образы феи Сирени, добрых фей, принцессы Авроры.

Танцевальный язык классического танца, с которым связаны лирические сцены, более других жанров соответствует выражению в балете многообразной гаммы чувств и переживаний героев. Правда, не всегда и не во всех балетных спектаклях лирические образы находят свое воплощение в классическом танце. Однако в «Спящей красавице», с преобладанием лирического содержания и строгой «классичности» формы, жанр и характер музыки почти всюду составляет единство.

Классический танец в «Спящей красавице» — прежде всего развернутая классическая сюита, центр и танцевальное

¹ Танец-действие понимается здесь широко — как большая развернутая сцена, в которой быстрая смена событий выражена в основном средствами танца.

ядро каждого акта. Оставив в неприкосновенности традиции жанра в области формы, Чайковский коренным образом меняет музыкальное содержание танца. Adagio, начинающее сюиту, становится центром музыкального действия благодаря интенсивному развитию и подлинному симфоническому размаху в пределах небольшой и несложной формы. Симфонизм Adagio можно охарактеризовать как постепенное лирическое «расцветание», развитие от лирики несколько созерцательной, через преодоление драматических элементов, к торжественному, ликующему утверждению радости и красоты жизни.

Симфоническое развитие медленных частей классической сюиты с большими динамическими нарастаниями, с изменением основного музыкального образа, с достижением нового качества в результате этого развития очень близко к медленным, лирическим страницам симфонической музыки Чайковского и, в частности, медленным частям некоторых его симфоний.

Приемы развития непрограммной симфонической музыки в Adagio в данном случае вполне отвечают обобщенному языку классического танца, в отличие от эпизодов программно-симфонических (например, в финалах пролога, I акта), соответствующих более конкретному языку жанров *pas d'action* и пантомимы.

Наряду с возможностями широкого симфонического развития в пределах отдельных частей сюиты, особенно в Adagio, вся форма классической сюиты содержит в себе опасность дивертисментности, исключения из общей линии драматургии данного акта и всего балета в целом. Этому способствует и завершенность формы сюиты, и вариации исполнителей, демонстрирующих по традиции прежде всего свое виртуозное мастерство. Так, классические сюиты ряда балетов композиторов — современников Чайковского — можно сравнить с ариями некоторых итальянских опер XIX века, которые служили лишь поводом для показа виртуозных возможностей певца.

Классические сюиты балетов Чайковского, и в частности «Спящей красавицы», органически включены в развитие действия. Их медленные части, Adagio, как правило, раскрывают в музыке чувства, переживания того или иного действующего лица, вариации же являются индивидуальной характеристикой героев балета. Значение классической сюиты в общей драматургии балета аналогично большим развернутым сценам-ариям в операх Чайковского, которые уводят действие «вглубь», будучи моментом психологического проникновения в чувства и мысли героя.

Четыре классические сюиты в «Спящей красавице» со-

ставляют танцевальную основу каждого из актов и во многом определяют драматургию акта и всего балета¹. Сюиты пролога и трех актов — определенный этап в общем развитии действия и вместе с тем в линии развития лирических сцен. Сюита фей из пролога имеет несколько обобщающий смысл: это экспозиция лирических музыкальных образов балета со значительными драматическими «осложнениями» в Adagio, что в некоторой степени предвещает далеко не безмятежный характер их дальнейшего развития.

В сюите I акта происходит экспонирование образа главной героини — принцессы Авроры. Ее характер, ее настроение, отношение к окружающему достаточно полно выявляются в небольшом эпизоде, предшествующем сюите (Выход Авроры), в Adagio и в ее сольной вариации.

Развитие образов Авроры и Дезире дано в сюите II акта (pas d'action). Углубление в лирико-драматическую сферу подготавливает кульминацию-апофеоз — заключительную сюиту III акта, pas de deux Авроры и Дезире.

От нежной, несколько созерцательной лирики к торжественному, ликующему финалу — такова линия симфонического развития лирических образов балета. В общем движении можно наблюдать ряд «волн» с местными кульминациями, с драматизированными «разработочными» эпизодами.

Как упоминалось выше, уже первое Adagio B-dur насыщено драматическими моментами². Adagio Es-dur с драматическим разработочным разделом и необыкновенно яркой, ликующей кульминацией является завершением первой симфонической волны.

Вторая большая волна начинается с Adagio F-dur и проходит в общих чертах тот же путь — от нежной лирики к торжеству и ликованию в кульминации. Однако сам характер музыкальных образов, приемы их развития несколько иные, так как они связаны с большей конкретизацией образов героев, их переживаний и настроений.

¹ Лирические сцены балета не исчерпываются классическими сюитами. К ним относятся несколько танцевальных эпизодов, обычно непосредственно предшествующих сюитам, например Выход фей и Вальс молодых девушек и пажей из пролога, Выход Авроры в I акте. Несколько особняком стоит Большой массовый вальс B-dur, продолжающий и развивающий традиции вальсов «Лебединого озера». Вместе с тем он как бы вбирает в себя и концентрирует всю «вальсовость» балета, щедро и многообразно представленную во многих эпизодах.

Особо следует выделить симфонический антракт с солирующей скрипкой между 1-й и 2-й картинами II действия. Не исполненный на премьере балета и последующих спектаклях, не исполняемый в современных постановках, этот антракт принадлежит к лучшим страницам музыки балета, являясь в его драматургии своеобразным интермеццо — лирическим отступлением на фоне непринужденного, сказочного действия балета.

² Говоря об определенных этапах симфонического развития классических сюит, следует в первую очередь иметь в виду Adagio.

Экспонирование с дальнейшей «конкретизацией» — важная и существенная особенность симфонизма балета «Спящая красавица». Прием же «волнообразного» развития сближает партитуру «Спящей красавицы» с симфоническими произведениями Чайковского.

Отличительные черты музыкальной драматургии и симфонического развития в балете ярче всего выявляются при рассмотрении каждой из сюит в отдельности.

Сюита фей из пролога, вместе с предшествующим ей Выходом фей и Вальсом молодых пажей и девушек, составляет центральную часть пролога. Она характеризует фею Сирени, ее добрых сестер и противопоставлена большому и развернутому финалу, в котором ведущее место принадлежит теме феи Карабос. Это сопоставление конфликтных образов в прологе является «укрупнением» первого сопоставления тем-образов феи Сирени и феи Карабос во вступлении.

Сюита расположена между первой, пантомимной сценой и пантомимно-танцевальным финалом. Ее «чистая» танцевальность оттеняет крайние части, что придает структуре всего пролога стройность и уравновешенность.

«Смысловым» центром в лирических сценах пролога является Adagio фей pas de six, что подчеркивается его положением среди лирических сцен всего пролога.

Pas de six — пример весьма интенсивного симфонического развития в малых масштабах. В основе его — один лирический образ (и средняя часть, и кода основаны на варианте главной темы). Голоса солирующих кларнета, гобоя, английского рожка, «поющих» нежную задушевную мелодию, создают настроение безмятежного спокойствия. Однако острые вводнотоновые тяготения в мелодической линии темы, ее устремленность к кульминации, завершающаяся виртуозным взлетом кларнета (звучащим на гармонии уменьшенного септаккорда), вносят известную напряженность и предполагают дальнейшее развитие. И действительно, в средней части начинается значительное симфоническое нарастание. Уплотняется звучность оркестра, на фоне триольного аккордового «биения» валторн тема излагается полифонически (канон скрипок и альтов с виолончелями). Но «серьезность» и драматизм музыки не завершаются ожидаемой кульминацией. Она растворяется в виртуозных пассажах арфы.

Самая высокая волна симфонического развития захватывает репризу Adagio. Постепенное и длительное движение к главной кульминации прерывается на гармонии уменьшенного септаккорда. Музыка в этот момент звучит почти трагически. Но и тут подготовленная кульминация как бы срезается пассажем арфы.

Достижимый в результате интенсивного развития дра-

матизм всякий раз сменяется своего рода «мягкой улыбкой», которая напоминает и об основном, лирическом настроении, и о том, что подлинной драмы в музыке нет и не может быть, потому что все действие происходит в волшебном мире сказки. Это же подчеркивает и завершающая кода, легкая, быстрая, жизнерадостная тема которой является вариантом основной темы Adagio.

Своеобразной «конкретизацией» музыкального образа пролога являются вариации фей из pas de six. Если в Adagio дан обобщающий образ добрых сил — феи Сирени и ее сестер, то в вариациях показаны их индивидуальные портреты. По традиции, в первую очередь вариация предназначена для демонстрации мастерства в разных видах сольных танцев. В вариациях фей музыка также предполагает показ различных сторон хореографической техники. Но главное в них — музыкальный портрет, подчеркивающий те черты, которыми феи наделяют маленькую Аврору. Поэтому в вариациях фей можно видеть и косвенную характеристику Авроры. Элементы изобразительности становятся определяющими в каждом из музыкальных образов вариаций. Музыка их насыщена той зримой конкретностью, которая делает каждый образ даже второстепенного персонажа в балете выразительным и запоминающимся. Это обогащение классической вариации чертами изобразительности было новым словом, сказанным Чайковским.

Среди средств музыкальной выразительности обращают на себя внимание богатство и многообразие ритма, красочность инструментовки. В вариациях Чайковский использует некоторые ритмические формулы танцев, например тарантеллы, польки, вальса, галопа. Вместе с тем он находит своеобразные ритмические рисунки типа вариации феи Сильных страстей. Выразительная краска в каждой вариации — инструментовка. Она показывает одну внешнюю, но яркую черту. На первый план выступают солирующие инструменты, несколько необычные и интересные сочетания разных инструментов.

Добродушный ласковый характер носит первая вариация (фея Искренности). Убаюкивающая тема простодушно звучит у гобоя, сопровождаемого «обволакивающими» пассажами кларнета. Подголоски струнных, как рельефные линии в общем рисунке, оттеняют тему.

Вторая вариация контрастна первой. Она написана в ритме тарантеллы. Фея Цветущих колосьев олицетворяет полноту жизни, энергию, живость. Вращательное движение мелодии как бы нагнетает постепенно эту энергию. Плотно звучит оркестр, и в этом тоже контраст первой вариации.

После виртуозной тарантеллы происходит отступление в

область изящной, грациозной лирики. Это третья вариация — феи Рассыпающей хлебные крошки — и четвертая — феи Щебечущей канарейки.

Третья вариация имеет изысканную мелодию при абсолютной ритмической ровности. Pizzicato струнных придает ей легкость и вместе с тем оттенок некоторого кокетства. В репризе, наряду с трелями гобоя и флейты, очень мягко и «положительно» звучит квартет тяжелой меди, создавая удивительно ровную звучность с pizzicato струнных.

В четвертой вариации использован прием изобразительности — подражание щебетанию птички. Тема у флейты *risolo* сопровождается колокольчиками и pizzicato струнных.

Пятая вариация — темпераментный танец феи Пылких и сильных страстей. Она начинается со своеобразных переключек скрипки и кларнета. Благодаря синкопированию мелодической линии тема приобретает внутреннюю упругость и «взрывчатость». В небольшой средней части восходящее хроматическое движение мелодии и ее скачки на большие интервалы предполагают хореографический рисунок энергичного характера (пируэты и прыжки).

Последняя вариация — феи Сирени — ликующий, торжественный вальс, кульминация сюиты. Он несколько тяжело-ват и массивен. Упрощенные линии мелодии, ритмически однообразные подголоски, все время звучащее *tutti* оркестра создают «ликующую» статичность.

При всем разнообразии вариаций, лаконизме форм, последовательность их имеет свою «драматургию», которая выявляется в сопоставлении и контрасте, в показе различных характеров, в движении к общей кульминации.

Так, лирическая первая вариация сменяется энергичной второй, и это — первый этап на пути к кульминации. Затем следует значительное отступление в сферу лирической скерцозности. Бурная пятая вариация — подход к кульминационной шестой. Кульминация утверждается в коде, после небольшого спада в конце шестой вариации и вступления к коду. Прием волнообразного устремления к общей кульминации, объединяющей всю сюиту в единое целое, сочетается с приемом сопоставления частей.

Классическая сюита I акта. Драматический план I акта во многом совпадает с планом пролога. Начало акта, как и начало пролога, открывается развернутой пантомимой, представляющей обстановку действия. Правда, она несколько отличается от пантомимы пролога тем, что течение событий здесь драматизировано сценой с вязальщицами, подготавливающей трагическую кульминацию финала акта.

Безусловно родственны финалы пролога и I акта по характеру, роли в драматургии акта и в общей драматургии

балета, как этапы сквозной «конфликтной» линии в развитии действия.

Сцены, заключенные между вступительными пантомимами и драматическими финалами, также аналогичны в прологе и в I акте. Это своего рода средние лирические части.

Классическая сюита I акта названа Чайковским *pas d'action*; она состоит из *Adagio* — танца Авроры с четырьмя женихами, вариации молодых пажей и девушек и вариации Авроры. И если в сюите *pas de six* из пролога ведущим образом была фея Сирени, то в сюите I акта главное действующее лицо — Аврора.

Как и в прологе, сюите I акта предшествует несколько танцевальных эпизодов, близких ей по характеру. Это Большой вальс *B-dur* и выход Авроры.

Adagio Es-dur и Большой вальс — основные антиподы музыкальному образу феи Карабос. Из всех четырех *Adagio* балета *Adagio Es-dur* наиболее эмоционально насыщено, в нем накал чувств доведен до своего кульминационного выражения, свет и тень даны в непосредственном и ярком сопоставлении, торжество света и радости подчеркнута.

Основной музыкальный образ экспонируется сразу же полно и значительно (тема изложена в три октавы у скрипок и альтов):

1. *Adagio! maestoso*



Сочетание в теме спокойствия, уверенности и преодоления внутреннего сопротивления, устремленности к кульминации, достижение ее не без борьбы — в этом заложено зерно дальнейшего развития.

Интенсивное развитие в средней части Adagio¹ начинается с момента появления новой темы:



Сначала она проходит в разных голосах на фоне непрерывно звучащего органного пункта доминанты. Происходит внутреннее накопление энергии перед новой яркой кульминационной волной. Постепенно внешняя заторможенность сменяется настроением скрытой тревоги. Тональная неустойчивость, восходящие секвенционные звенья темы (e, F, g) приводят к органному пункту доминанты основной тональности Es-dur.

Кульминационная волна очень напряжена, и трудно предположить, к какой вершине ведет она — светлой, ликующей или, наоборот, остро драматической, трагической.

Кульминацией является реприза главной темы, звучащая

¹ Adagio написано в динамической трехчастной форме.

еще более торжественно, чем в первом проведении, благодаря иной инструментовке. К мелодии струнных присоединяются все деревянные духовые за исключением фагота; в гармонии — пульсирующие медные духовые с ярко выделяющимися возгласами тромбонов. Квартет тяжелой меди играет существенную роль при подходе к репризе и в самой репризе, придавая музыке характер праздничный, ликующий.

Глубоко прочувствованно звучит лирическое высказывание соло виолончели во втором предложении репризы. Кода Adagio, значительная по размерам, играет роль второй разработки, она завершается третьей, самой яркой кульминацией¹.

В начале коды, как и в средней части Adagio, действие переносится в иную плоскость с той разницей, что в средней части при внешней заторможенности происходило потенциальное развитие или внутреннее накопление энергии, а кода начинается как бы с временного отвлечения. В разработочной части вновь использованы приемы вычленения отдельных интонаций темы, их диалогизированного изложения. Волна растущего напряжения «вбирает» в себя проведение основной темы, воспринимаемой как подход к кульминации. Тема прерывается уменьшенным септаккордом, увеличивающим напряжение и драматизирующим развитие. Оно приводит к яркому соло трубы, основанному на интонациях начала темы. «Открытый» светлый тембр трубы прорезывает звучность всего оркестра.

Длительное кульминационное завершение Adagio основано на сопоставлении первой половины основной темы и аккордов уменьшенного вводного к минорной субдоминанте и, наконец, вводного септаккорда двойной доминанты с пониженной терцией, имеющего очень важное и совершенно определенное — трагическое — значение в целом ряде произведений Чайковского:

3. [Adagio maestoso]

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the trumpet, marked 'Tr be', and the lower staff is for the piano, marked 'ff'. The music is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The trumpet part features a melodic line with accents and slurs, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Эта гармония заметную роль играет и в балете. Она появляется в моменты наивысшего напряжения в развитии действия².

¹ Превращение коды во вторую разработку нередко встречается у Чайковского в крупных симфонических произведениях.

² См. финалы пролога, I акта.

Торжественная, светлая кульминация достигается в результате драматического развития. В этом — подлинный симфонизм Adagio. В его обобщенной форме выражен замысел всего балета, и поэтому идея Adagio по музыкальному содержанию значительно богаче сценической ситуации, сюжета, породившего его.

Вслед за Adagio идут две вариации сюиты: первая — фрейлин и пажей и вторая — Авроры.

Особенно важна вариация Авроры — ее основной музыкальный портрет. Кокетливый, изящный характер музыки сочетается с теплотой и эмоциональностью, которые вносит тембр солирующей в низком регистре скрипки. Ритм подвижного вальса при отсутствии сильной доли в басу придает черты некоторой изысканности. Во втором проведении темы скрипку сопровождают красивые нисходящие пассажи арфы и «покачивания» флейт, кларнетов и фаготов.

Существенные изменения внесены Чайковским в коду сюиты. Используя традиционную форму, композитор преодолевает ее чисто танцевальный, виртуозный характер, превращая ее в сцену со сквозным развитием действия. Такого рода преодоление завершенности балетных форм нетипично для Чайковского. Тем более оно драматургически оправдано в момент подхода к трагической кульминации всего балета. Кода непосредственно переходит в финал, или, точнее, развитие действия финала начинается в пределах коды классической сюиты¹.

Ras d'action II акта. После обобщенной «постулирующей» музыки первых двух Adagio лирическая сфера как бы «конкретизируется» в следующих двух Adagio, раскрывающих глубоко и полно переживания юных героев. В сцене встречи Дезире с призраком Авроры сказочность содержания уходит на второй план. Музыка *ras d'action* при всей своей танцевальной специфике очень близка медленным частям симфоний Чайковского. В частности, главная тема напоминает одну из тем второй части Пятой симфонии.



¹ Анализ коды содержится в разделе, посвященном разбору финала I акта.



Лирике *pas d'action*, с ее взволнованностью, задумчивостью, искренностью, присуща все же большая сдержанность, «собранность» в проявлении чувств. В ней нет той открытой восторженности, бьющей через край радости от ощущения молодости и предчувствия счастья, какие свойственны *Adagio I* акта (*Es-dur*). *Adagio F-dur* камернее по масштабам, глубже по содержанию. Оно более целенаправлено в своем развитии, так как выражает зарождение, становление чувств, а не какое-то одно состояние, передаваемое в разных степенях силы его выражения.

Зарождение, расцвет любви, побеждающей все препятствия, — особенно близкая Чайковскому тема. Поэтому так родственны музыкальные образы *Adagio* и их развитие подобным по содержанию эпизодам из «Ромео и Джульетты», «Бури», «Франчески да Римини», «Евгения Онегина», «Лебединого озера».

Adagio F-dur — своеобразный уход в область «внутреннего течения действия». Как это свойственно Чайковскому, при таком интенсивнейшем проявлении «жизни чувства» весьма вырастает значение мелодического начала — основы музыкального образа и его развития. Основная тема *Adagio* обладает чертами, присущими лучшим мелодиям Чайковского: в ней яркая устремленность, внутренняя динамика сочетаются с плавностью очертаний, гибкостью, красотой и «бесконечностью» движения. При этом тема остается вполне «балетной» — ее характеризует очень четкая, квадратная структура. Движение мелодической линии постоянно и настойчиво устремляется вверх, что вносит ощущение взволнованности в спокойно звучащую тему. Внутренние порывы ме-

лодии «усмиряются» плавным ритмом, тема как бы растягивается. Немало способствует певучести и выразительности солирующий тембр виолончели.

При ясности и простоте гармонического языка большое значение приобретают тональные сдвиги, определяющие «свет и тени». Так, во втором предложении модуляция из F-dur в A-dur смягчает сосредоточенность и просветляет колорит темы точно так же, как отклонения в средней части в As-dur и f-moll делают тему более тревожной и взволнованной. Прием сопоставления тональностей и их последующего закрепления дает возможность в пределах небольших балетных форм лаконично, но выразительно использовать гармонические краски и передать оттенки чувств героев.

Сдержанности первой темы контрастирует более эмоционально открытая вторая, взволнованность которой постепенно возрастает. Тембр солирующей виолончели настолько индивидуализирует тему, что она воспринимается как страстная речь героя — принца Дезире. Мягкость, закругленность мелодической линии первой части Adagio сменяется возгласами декламационного характера. Но в ответ на романтически возвышенные порывы, на призывы теплого, полного чувства голоса виолончели звучат холодные, как бы истаявшие пассажи флейты. Почти зрительно встают перед глазами образы пылкого принца и исчезающего призрака Авроры.

Модуляционные «сдвиги» второй темы по тонам вверх (F, g, a, h) увеличивают напряжение. Длительный подход, длительное накопление энергии приводит к очень развитой во времени кульминации — ряду ярких вершин, дополняющих друг друга. Продолжающийся диалог звучит теперь у групп инструментов: насыщенный голос скрипок на струне *соль*, заменивших солирующую виолончель, смешанный тембр гобоя, кларнета и английского рожка вместо флейты. Их сопровождают пульсирующие низкие медные инструменты.

Тревожен конец Adagio — долго и настойчиво обыгрывается уменьшенный септаккорд. Однако эта тревога рассеивается в коде, утверждающей чувство светлой надежды.

Сюита имеет только одну вариацию — вариацию Авроры. Это увеличивает ее камерность. Отсутствие вариации принца несколько необычно для сюиты с двумя участниками. Но это, очевидно, продиктовано соображениями драматургического плана. Сюита называется *pas d'action*, чем подчеркивается интенсивность развития действия. «Высказывание» принца было достаточно ярким в Adagio, вариация могла бы снизить тот динамический уровень, который достигнут в репризе.

Вместе с тем отсутствие сольной вариации все-таки делает образ принца еще более безликим, лишает его индивидуальности и превращает в абстрактного носителя чувства

к Авроре. В такой трактовке образа принца сказалась сила традиции балета.

Вариация Авроры обогащает ее образ. Это уже не беспечная жизнерадостная девочка: музыка рисует Аврору более женственной, немножко грустной и манящей. Хотя грациозность, изящество, даже кокетство остаются ей присущи, но все эти свойства выявляются будто сквозь дымку печали.

Так же как и в вариации I акта, в новой музыкальной характеристике чувствуется щедрость мелодической стихии. Наивно и трогательно звучит у гобоя певучая, немного печальная тема с мягкими закругленными линиями. Легкость и изящество придает гармоническое сопровождение — аккорд прерывается на последней доле в такте, и это вносит ощущение «дыхания».

В коде вариации, завершающей сюиту, берут верх настроения беспокойства и тревоги. Реприза коды совпадает с моментом исчезновения призрака Авроры. Оркестр становится более прозрачным, скрипки сопровождаются холодно звучащими деревянными духовыми. К ним прибавляются «капающие» звуки арфы на сильную долю. Сочетание высоких струнных, деревянных духовых и арфы нежно, красиво, прозрачно. Так части сюиты, включая в себя действие, преодолевают статику и дивертисментность чисто танцевальных эпизодов — вариации и ее коды.

Классическая сюита *pas de deux* III акта завершает линию развития лирических музыкальных образов балета. *Pas de deux* III акта танцуют также Аврора и Дезире. Но в драматургии II акта *pas d'action* занимал центральное место, он был тесно связан со сценой феи Сирени и Дезире и Панорамой, образуя непрерывное развитие действия. Сюита же III акта имеет более обособленное значение. Она представляет собой тип той созерцательной лирики, которая с разных сторон и в разной степени демонстрирует одно состояние. Торжественный, ликующий характер музыки, уже не включающей в себя никаких драматизирующих моментов, устанавливается, однако, не сразу. К нему подводит длительное лирическое «расцветание».

Тема вступления к *Adagio* — Выхода Авроры и Дезире — по своим очертаниям несколько напоминает тему феи Сирени, и это напоминание связывает счастье Авроры и Дезире с деяниями доброй волшебницы. Вместе с тем постепенные мелодические ходы, размер $\frac{6}{8}$, ровное сопровождение шестнадцатыми, мягкие окончания фраз, задержания на сильную долю сближают тему вступления с темой Панорамы.

Тема, звучащая сначала несколько робко, как робко и юно чувство Авроры и Дезире, поручена простодушному и

искреннему тембру гобоя. Его сопровождает вся группа струнных *pizzicato*.

Первая кульминация имеет неожиданно очень волевой, мужественный характер, что подчеркивается тембрами медных духовых инструментов и особенно триольными возгласами труб и корнет-а-пистонов. Напряженности звучания способствует доминантовый органый пункт.

После широкого пения струнных в репризе наступает основная, «апофеозная» кульминация в коде *Adagio*: тема поручена солирующей трубе (что напоминает *Adagio Es-dur*) в сопровождении *tutti* оркестра. Звучание оркестра достигает исключительной силы, массивности в небольшом по масштабам кульминационном разделе; заключительный же раздел *Adagio* вносит успокоение и умиротворение.

Единственное сольное выступление Дезире в вариации не индивидуализирует его образа. Музыка выражает лишь общее чувство оживления и радости. Вариация написана в ритме тарантеллы при несложной мелодической линии. Постепенно темп вариации все ускоряется и доходит в коде до *prestissimo*, размер с трехдольного «сбивается» на двухдольный.

Вариация Авроры написана в ритме польки. Снова звучит лейттебр Авроры — солирующая скрипка. И снова предстает образ Авроры, близкий к первоначальному. Аврора лукава, грациозна, кокетлива. Пикантность и изящество придают теме взлеты скрипки на звуки флажолетов. Особый тембровый эффект вносят аккорды синкопами у тромбонов с трубой. Вариация Авроры кончается виртуозным вихревым движением.

Кода *pas de deux* — это вариации на небольшую тему. Повторяясь семнадцать раз, она варьируется ритмически, гармонически, в различных тембрах оркестра. Кода утверждает стихию веселья, безмятежности, упоения счастьем.

Драматические сцены. Как уже было сказано выше, наиболее активные действующие лица балета — это фея Сирени и фея Карабос. Они оказывают решающее влияние на судьбу лирических героев — Авроры и Дезире. В их конфликте отражена идея балета: столкновение и борьба добра со злом, жизнеутверждающего светлого начала — и мертвящих, темных сил.

Значение этих образов подчеркнуто прежде всего музыкально: в отличие от других персонажей балета фея Сирени и фея Карабос имеют лейтмотивные характеристики. Развитие их лейтмотивов является основой для музыкального развития важнейших в драматургическом отношении сцен финала пролога и финала I акта.

Лейттемы Карабос и Сирени впервые звучат во вступле-

нии к балету. Это экспозиция антагонистических образов, они даны в сопоставлении, и между ними ощутима четкая грань. Более активный, поступательный характер определяет тему Карабос; образ идеальной красоты, уравновешенности, гармонии олицетворяет собой тема Сирени.

Весь комплекс выразительных средств создает контраст образов. Тема Карабос имеет свой прототип в русской классической музыке в теме Наины, хотя в соответствии с характером феи она более энергична, угловата, причудлива. В основе мелодии темы лежат звуки напряженно звучащих уменьшенных септаккордов, а также хроматические ходы. Плавная мелодическая линия отсутствует.

С мелодикой тесно связана и гармония. Преобладают аккорды альтерированной двойной доминанты, в частности вводный двойной доминанты с пониженной терцией. Как уже говорилось, эта гармония во многих произведениях Чайковского имеет определенное смысловое значение. Она характеризует силы «контрсквозного» действия.

В тональном плане происходит хроматический сдвиг — из ми минора в ми-бемоль мажор. Оркестр почти все время звучит *tutti*, особенно плотно и массивно — группа медных духовых инструментов. Звучность оркестра прорезывает резкий, пронзительный тембр корнет-а-пистонов. Эта яркая тембровая характеристика Карабос сохраняет свое значение и в дальнейшем развитии.

В пределах лаконичной простой трехчастной формы тема Карабос развивается с подлинным симфоническим размахом.

Сложный мелодический и гармонический язык, тональные сдвиги как бы уравновешиваются четкой, строгой формой с квадратной структурой. Вместе с тем «разрезанность» формы также имеет свое выразительное значение. Она способствует еще большей «броскости» темы, активности.

Собственно тема имеет два элемента: первый — «острые» короткие аккорды с хроматическим возгласом, «зловещие», «колючие» скачки на уменьшенную квинту; второй — взлет струнных с поддержкой деревянных на педали медных инструментов:

5. Allegro vivo



В небольшой по размерам средней части оба элемента темы развиваются. Острые акцентированные аккорды звучат здесь с еще большей настойчивостью. Синкопированная педаль валторны и тромбонов символизирует то препятствие, о которое разбиваются все усилия зловещей, но энергичной темы. Возгласы тромбонов и валторн — это те образы «рока», «злой силы», которые встречаются у Чайковского в симфониях и операх (Четвертая симфония, вступление к «Иоланте» и т. д.). Развивается в средней части и второй элемент темы. Взлет струнных и деревянных инструментов, который теперь будто бы для разбега имеет перед восходящей еще и нисходящую линию движения, воспринимается как накопление энергии перед бешеным натиском. Короткое, но интенсивное развитие в средней части приводит к динамической репризе. В репризе (соль минор вместо ми минора) звучит только первый элемент темы с вычленением сначала одних акцентированных аккордов с хроматическим возгласом, а потом со скачком мелодического хода на уменьшенную квинту.

Безудержное усилие сломать препятствия остается безрезультатным.

Итак, в экспозиции образа феи Карабос путем интенсивного развития выявлено главное — его действенность, целеустремленность, напористость.

В сопоставлении с темой Карабос звучит тема Сирени:



Лейттема феи Сирени принадлежит к мелодиям идеальной красоты и пластичности. Ей свойственны глубокая уравновешенность, спокойствие, мягкие, плавные линии при постепенном мелодическом и тембровом «расцветании». Подъемы гибкой, «волнообразной» мелодии уравниваются спусками. Преобладает поступенное движение без хроматизмов. Подголоски («поющая» гармония) придают теме объемность, выпуклость и вместе с тем задушевность. Плавность, пластичность темы подчеркивают и размер $\frac{6}{8}$, и «слабые» окончания в мелодических цезурах, а также и тональный план — преобладание одной, устойчивой мажорной тональности *ми* с мимолетной модуляцией в конце первого периода в соль-диез минор. В теме отсутствуют острые, резко звучащие гармонии; напротив, обыгрываются консонансные гармонии в момент развернутой, победно звучащей кульминации.

Большое значение для «драматургии» темы имеет тембровое развитие. В оркестре происходит постепенное тембровое «расцветание». Общая линия его — от звучания деревянных духовых к утверждению струнных и мощного *tutti* в кульминации¹.

В первом проведении тема появляется в октаву у флейты и английского рожка. Это не часто встречающееся сочетание звучит красиво, но без человеческой теплоты. Большое значение имеет фон — трепет струнных с нежными пассажами арфы. Но здесь струнные лишены эмоциональности. Они лишь статичный фон с оттенком фантастического света.

В средней части расцветающая мелодия звучит уже в три октавы — у флейты, английского рожка и кларнета, в сопровождении поющих подголосков виолончели.

Динамизм репризы темы феи Сирени совсем иной, чем темы феи Карабос: тембровое «расцветание» и новые гармонические краски в момент кульминации — вот его основа. Тепло и полно звучит тема у струнных в три октавы. «Пульсирующая» аккордовая фактура четырех валторн создает глубокий «перспективный» фон. Второе, расширенное предложение — кульминация темы феи Сирени и всего вступления. Здесь появляется и новая гармоническая краска — тональный сдвиг в до мажор (VI низкая по отношению к главной тональности). Ликующий, торжественный характер кульминации придают трубы, квартет тяжелой меди и фанфары валторн.

Итак, в экспозиции двух образов, двигающих действие

¹ Проведение темы сначала у деревянных духовых, а потом у струнных типично для Чайковского в развитии лирических образов (тема рассказа Франчески, вальс снежинок из «Щелкунчика»).

балета, даны очень яркие характеристики. Полярность образов несомненна.

Развитие лейттем феи Карабос и феи Сирени происходит в финалах пролога и I акта. Финал пролога — это симфоническая картина, в которой музыка точно отражает развитие довольно подробной программы: вторжение Карабос на крестины принцессы Авроры, ужас и страх королевского двора и добрых фей, предсказание Карабос, появление феи Сирени, смягчающей грозное предсказание Карабос.

Две группы — феи Карабос со свитой и королевского двора с покровительствующей ему феей Сирени — вступают в острый конфликт. Каждая из групп имеет свой круг тем и интонаций. Весь финал построен по принципу диалога: небольшие эпизоды, сменяющие друг друга, выражают поочередно состояния и действия одной и другой группы. Король, королева, их свита, добрые феи охарактеризованы кругом тем, близких интонационно друг другу. Даже в моменты всеобщего волнения, беспокойства, отчаяния (после предсказания Карабос) темы не теряют своих трогательных и вместе с тем благородных очертаний.

7 Andantino

p cantabile

rit

5

Очень большое значение в финале приобретает лейттема Карабос, которая при каждом проведении становится все более зловещей и причудливой. Все эпизоды, как бы малы они ни были, имеют свою местную кульминацию, а все вместе устремляются к общей кульминации, что объединяет их и включает в общую орбиту движения.

Однако несколько интенсивных волн не приводят к генеральной кульминации в финале пролога: ведь развитие еще не завершено, кульминация наступит лишь в финале I действия. Там завершится и «поединок» двух фей.

Но самый принцип волнообразного развития, типичный для драматического симфонизма Чайковского, как и прочное скрепление всех эпизодов финала лейттемой феи Карабос — рефреном общей рондообразной формы, придает музыке финала черты программной симфонической картины с непрерывным, «сквозным» развитием основных музыкальных образов.

Особенно показательна в этом отношении линия развития лейттемы Карабос. При первом своем появлении она звучит мрачно в низком регистре у кларнета, флейты, английского рожка и гобоя, поддержанных валторнами. Такая тембровая окраска вызывает ассоциации с музыкальными темами в операх и симфониях Чайковского, связанными с образами зла, рока (темы вступления Пятой, Шестой симфоний, вступление к «Иоланте» и др.), хотя гармония и особенно ритм подчеркивают черты фантастичности, характерности. Так же как и во вступлении к балету, тема Карабос звучит дважды, второй раз — на малую терцию выше. Однако уже в этом эпизоде происходит ее развитие, появляется новый музыкальный материал. Угрожающе звучат нисходящие интонации у кларнета с противодвижением у фагота. Вместе с тем в этих интонациях есть что-то фальшиво-вкрадчивое (мягкие окончания мелодии в сочетании с диссонирующей гармонией уменьшенного септаккорда). Кульминация — «триольные трели», смех Карабос — прерывается умоляющими репликами Короля и Королевы.

Во втором эпизоде, начинающемся с проведения темы Карабос, завершается круг тональностей, расположенных по звукам уменьшенного септаккорда (в первом эпизоде тема звучала от звуков *соль*, *си-бемоль*, во втором от *до-диез*, *ми*)¹.

Третья «волна» развития темы Карабос — кульминационная, это уже настоящая оргия ее безобразной свиты. После упоения своим могуществом для феи Карабос наступает самый торжественный момент — предсказание. Весь эпизод, по сравнению с предыдущими, довольно велик, так же как и последний, основанный на теме феи Сирени. Показательно, что в развитие основных тем внедряются контрастные элементы. Тема Карабос чередуется с темой мольбы Короля и Королевы, а потом и с темой Сирени. Такое взаимопроникновение обостряет конфликт и создает то «разработочное» напряжение, которое продолжает нагнетаться и завершается трагической кульминацией в финале I акта.

¹ Прием проведения тем в тональностях, расположенных по звукам уменьшенного трезвучия, но совсем в другом смысловом значении, был использован, как известно, Чайковским в первой части Четвертой симфонии.

Финал I действия по строению похож на финал пролога. Это развернутая сцена, состоящая из небольших эпизодов, отражающих последовательно развитие действия. Точно так же как и в финале пролога, «короткое дыхание» отдельных эпизодов здесь мастерски объединено единым потоком симфонического развития. В драматургии всего балета финал I акта является первой трагической кульминацией, содержание его — смерть Авроры от укола веретеном, которое протягивает ей фея Карабос, одетая бедной старушкой.

Музыка финала, говорящая об ужасе надвигающейся смерти, настолько серьезна и значительна, что выходит за рамки данной сценической ситуации. Она передает глубину человеческого горя, скорбь и боль утраты, недоумение перед неумолимостью смерти. Особенно впечатляющи эти страницы в сопоставлении с жизнерадостным, лучезарным характером музыки всего балета.

В трагической кульминации «Спящей красавицы» есть много общего с симфоническими и оперными произведениями Чайковского, особенно «соседними» — Пятой симфонией и «Пиковой дамой». Так, образ страшной губительной силы, перед которой человек беспомощен, композитор создает средствами гармонии и тембра. Это последовательность аккордов, в которой основное значение имеют аккорды альтерированной двойной доминанты, чаще всего вводный с пониженной терцией, звучащий как доминантовый секундаккорд. Как правило, они инструментованы густыми и зловещими тембрами низких медных и деревянных духовых инструментов.

Особенно наглядно сопоставление трех эпизодов — сцены смерти Авроры, сцены смерти графини из «Пиковой дамы», темы рока из второй части Пятой симфонии (эти же образы можно встретить в кульминации средней части «Франчески да Римини», сцене смерти Ленского и в других, более ранних произведениях):

4 [Presto]

a)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Presto' and 'a)'. It features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The music is in a minor key and 2/4 time signature.

6) Moderato assai

The first system of musical notation for 'Moderato assai' consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It begins with a whole note chord and is followed by a long, sweeping slur that extends across the entire system. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment pattern, with groups of four notes beamed together and separated by slurs. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed at the beginning of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It begins with a whole note chord and is followed by a long, sweeping slur that extends across the entire system. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment pattern, with groups of four notes beamed together and separated by slurs.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It begins with a whole note chord and is followed by a long, sweeping slur that extends across the entire system. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment pattern, with groups of four notes beamed together and separated by slurs.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It begins with a whole note chord and is followed by a long, sweeping slur that extends across the entire system. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment pattern, with groups of four notes beamed together and separated by slurs.

a) Tempo precedente

The section 'a) Tempo precedente' consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a melody of eighth notes, with some notes beamed together. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It contains a melody of eighth notes, with some notes beamed together. There are dynamic markings of *mp* and *f* (forte) in the lower staff. The section concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Типичен для произведений Чайковского трагического характера и другой музыкальный образ, связанный с драматическим нарастанием, ведущим к кульминации. Две мелодические линии движутся навстречу друг другу: нисходящая, верхняя, и неумолимо восходящая (у медных духовых), нижняя. Это момент, как правило, кульминационный, когда сталкиваются в острейшем конфликте две силы — жизни и смерти, добра и зла. Наиболее ярки и впечатляющи эти образы в кульминациях первых частей Четвертой и Шестой симфоний:

а) [Allegro giusto]

6-я симфония, I часть

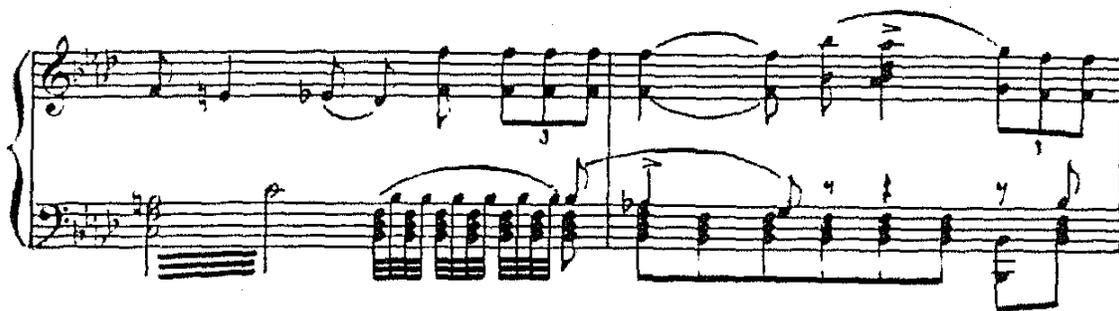
б)

4-я симфония, I часть:

в)

Наконец, третий музыкальный образ, связанный с выражением отношения к происходящей катастрофе, также типичен для произведений Чайковского. В основе его — скорбные, нисходящие ходы, интонации плача. Перекличка отдельных фраз и мотивов у разных групп инструментов в оркестре создает впечатление участия многих голосов, многих персонажей. Одновременно у труб звучат триольные возгласы, также неоднократно встречающиеся в произведениях Чайковского и связанные с образами фатума, судьбы, неумолимой силы, подавляющей жизнь:

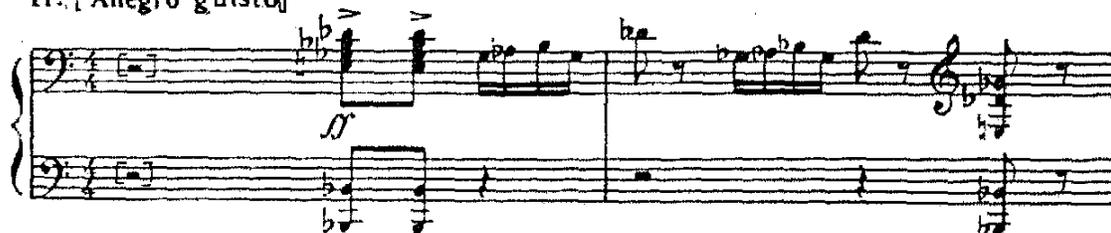
10. [Andante con moto] *tr-he* *v.c.*



Развитие действия начинается еще в пределах виртуозной коды, предшествующей финалу I акта. Она вместе с финальной сценой образует «сквозную» линию развития.

Кода большой классической сюиты представляет собой тип живого ансамблевого танца. В подобных эпизодах ведущее значение имеет четкая ритмическая формула, обычно двухдольная, определяющая подвижной характер общего танца. Именно с ритма и начинается изменение в репризе коды. Двухдольная мелодия у деревянных духовых с четырьмя валторнами как бы пререзается триольными возгласами труб и тромбонов. Постепенное изменение метра приводит к утверждению ритма вальса, на первый взгляд радостного — Аврора танцует с веретеном, но на самом деле тревожного. Неожиданный тональный сдвиг D — Es, обыгрывание полутоновых интонаций приводят к высшей кульминационной точке — звучанию «гармонии смерти». Драматическое нарастание с нисходящими скорбными интонациями и восходящей поступью тромбонов сопровождается вопросительными интонациями, передающими растерянность и недоумение Авроры:

11. [Allegro giusto]



Они лежат в основе предсмертного танца Авроры — «танца головокружения».

Так оказываются спаянными воедино небольшие по размерам эпизоды благодаря тому, что самый важный и выразительный штрих последующего оказывается подготовленным, выросшим из предыдущего. Основное же тематическое ядро связано и с лейтмотивом феи Карабос, чем еще более подчеркивается зависимость судьбы принцессы от злой волшебницы.

Неуклонное движение к катастрофе завершается смертью Авроры. Снова звучит вводный септаккорд двойной доминанты с пониженной терцией. Этот момент особенно близок к звучанию лейттемы Пятой симфонии во второй части.

Следующий эпизод — *Andante* — выражение отношения всех присутствующих к случившемуся. Возгласы плача, отчаяния, скорби достигают особенно сильного выражения: ведь это кульминация той линии, которая наметилась еще в пределах финала пролога.

Завершает свое развитие и тема Карабос — она звучит здесь победно. Начало ее гармонизовано так же, как и «аккорды смерти», — с расходящимися крайними голосами (хотя сами гармонии здесь иные — уменьшенные септаккорды с центром на кадансовом квартсекстаккорде). И этим снова подчеркивается «причинно-следственная связь» смерти Авроры с образом феи Карабос.

Очень важное объединяющее значение для всей сцены имеет тональный план: Es — c — f — F. Происходит как бы постепенное сгущение тонального колорита, причем F-dur воспринимается звучащим еще более трагически, чем f-moll¹.

Лейттема феи Сирени появляется, как и везде, в своей лейттональности E-dur. Внезапная модуляция из f-moll в E-dur через общий звук (*as-gis*) воспринимается как наступление просветления и безмятежного покоя. Тема Сирени в финале I акта звучит особенно полно: богаче становится фактура сопровождения, более пышный оркестровый наряд, торжественнее и шире кульминация, построенная на длительном утверждении тонического квартсекстаккорда и его сопоставлении с квартсекстаккордом VI низкой. В момент кульминации на *ffff* появляется тема заколдованного сна. Она состоит из последовательности аккордов, в голосоведении которых наблюдается «расхождение» голосов, встречавшееся в теме феи

¹ Подобного рода «драматический» мажор не однажды встречается у Чайковского: финал III акта в «Лебедином озере». Так же как и здесь, трагизм особенно подчеркнут декламационными фразами «открытого», пронзительного тембра трубы. Можно вспомнить и ариозо Иоланты, где выход в G-dur после g-moll воспринимается как углубление драматизма, усиление печали.

Карабос и в «аккордах смерти». Однако функциональные связи между аккордами здесь иные: тем же событиям придается другой смысл. Господствуют терцовые сопоставления аккордов: C—As—a (K_4^6); F—DD $_5^6$ вв. (с пониженной терцией) →с и т. д. DDвв. с пониженной терцией появляется как проходящий. Терцовые же сопоставления трезвучий связаны с гармонической основой темы феи Сирени (E—gis; E—C). И в характере голосоведения этих аккордов, и в отклонениях в бемольные тональности, и даже в появлении альтерированных аккордов группы двойной доминанты ощущается связь с только что происшедшими трагическими событиями.

Реприза темы феи Сирени по существу выполняет функцию коды всего акта. Умиротворенно звучит она на фоне шелеста струнных — замок постепенно зарастает высокими деревьями и лианами. Исключительный колористический эффект своей волшебной и завораживающей звучностью создают тембры корнет-а-пистона с сурдиной и закрытых валторн. По существу развитие конфликта, связанного с непосредственным участием феи Сирени и феи Карабос, этим исчерпывается. Однако отголосок трагических событий, происшедших в финале I акта, прозвучит еще в двух эпизодах балета — сцене феи Сирени и принца Дезире из II акта и симфоническом антракте «Сон» перед III актом.

Сцена феи Сирени и Дезире — важный в драматургическом отношении этап, связывающий предшествующие события, уже завершившиеся своей кульминацией и развязкой, с событиями последующими. Рассказ феи Сирени об Авроре, как эхо, воспроизводит трагические события и передает вместе с тем скорбные чувства. Здесь нет эпизодичности, многотемности, определяемой программой, — вся сцена построена на интенсивном развитии темы Сирени. Изменения в ней связаны лишь с теми событиями и отношением к ним, о которых рассказывает принцу фея. Ее появление в перламутровой ладье перед Дезире неожиданно и поэтично, так же как и ее слова о прекрасной принцессе, манящей к себе, как мечта. Фея Сирени чарует принца, и потому рассказ ее полон особого обаяния. Тема ее единственный раз в балете появляется не в E-dur, а в Des-dur — тональности, с которой связан целый мир поэтичнейшей, возвышенной лирики в произведениях русских (да и не только русских) композиторов, например медленная часть Первой симфонии Балакирева, медленная часть Второй симфонии Бородина, побочная партия из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского и т. д.

В мелодической линии темы изменяется только один звук, но это изменение вносит существенный штрих в характер ее звучания:

12. Andantino



Тема становится еще более диатоничной. Совсем новый колорит вносит и инструментовка. Тремоло скрипок и альтов создает ощущение зыбкости, призрачности. На этом фоне холодно, волшебно звучит тема в высоком регистре у флейты с подголосками *riccio* и английского рожка. Они лишь подчеркивают эмоциональность тембра скрипок на фоне пульсирующих валторн в репризе. Реприза включает в себя значительный по размерам эпизод разработочного характера. Это — кульминация всей сцены, очень драматичная и переключаящаяся с трагическими страницами I акта.

Симфоническое развитие от поэтической тонкой лирики к драматическому взрыву в пределах миниатюрной формы происходит очень быстро и логично. В основном используется прием тональных сопоставлений (Des, E, C, G, Ges, cis). Важную роль играет и вычленение отдельных интонаций темы, видоизменение их, секвенцирование мотивов.

Средняя часть темы Сирени в репризе связана с появлением призрака спящей Авроры. Сцена непосредственно переходит в *pas d'action* принца Дезире и призрака Авроры.

Наконец, последний эпизод, где появляются темы феи Сирени и феи Карабос, — это симфонический антракт перед III действием — «Сон». Название антракта определяет характер музыкального развития: тема сна имеет лейтмотивное значение, она же — и объединяющий элемент-рефрен в рондообразной форме. Обилие тем создает некоторую мозаичность, однако в целом образуется единая линия развития от образов «застывших», призрачных к эмоциональным, «живым», связанным (в пределах сказки!) с реальной действительностью: в зачарованном замке появляется принц и, целуя Аврору, пробуждает ее и все царство от столетнего сна.

Отдельные эпизоды антракта контрастны друг другу: живописно изобразительная тема сна, картина спящего замка, облаков, постепенно рассеивающихся, соседствуют с эпизодами появления в царстве сна феи Сирени с принцем Дезире и другими.

Помимо лейттем сна, Карабос, Сирени, весь антракт объединяет и своего рода лейтгармония, многократно встречающаяся в разных эпизодах, — разрешение гармонии двойной доминанты непосредственно в тонику:

13. Andante misterioso



Тема Карабос, вернее начало ее, звучит в антракте неоднократно. Но здесь в ней нет ни активности, ни острой угловатости. Появляющиеся после второго ее проведения гармонии двойной доминанты как бы растрачивают упругость темы, придают ей ощущение нереальности, зыбкости, чему помогает и тембр арф. Она как бы истаивает.

Итак, во всех программных сценах балета выявляются некоторые общие черты. С одной стороны, каждая сцена состоит из нескольких небольших эпизодов, в которых много тем. Они носят часто изобразительный характер. А с другой стороны — всему этому как бы противостоит использование приемов симфонического развития, что проявляется в наличии конфликта, в применении лейтмотивов, их широком развитии, в проникновении методов развития оперы и симфонии в балет, наконец, в музыкально-образной сфере, сближающей балет с оперными и симфоническими произведениями.

В результате и возникает то необыкновенно чуткое, гениальное сочетание принципов изобразительности и обобщения, которое рождает особый вид программной симфонической музыки.

Живописно-изобразительные сцены. Лирическую и драматическую сферы в балете оттеняют живописно-изобразительные сцены; они в «Спящей красавице» занимают значительное место, что отвечает требованиям и особенностям жанра балета, тем более балета-феерии.

Живописность, изобразительность в разной степени присуща музыке «Спящей красавицы». Элементы изобразительности в музыке лирических сцен подчинены их основному характеру. В сценах действия, пантомимах они имеют гораздо большее значение, но и там подчинены задачам выявления драматического конфликта (финалы пролога и I акта).

Наиболее самостоятельна живописно-изобразительная сфера в III акте — дивертисментных танцах. Особое место (пример лирико-пейзажной живописи) принадлежит знаменитой «Панораме». Некоторые черты описательности и изобразительности присущи и симфоническому антракту «Сон».

Наиболее ярко и многосторонне живописно-изобразительная сфера выявлена в танце. Так же как лирические музыкальные образы воплощены в балете в жанре классического

танца, живописно-изобразительные связаны с жанром характерного танца.

Характерный танец «Спящей красавицы» очень разнообразен по содержанию, и именно это разнообразие стало существенным нововведением Чайковского, развитым в «Щелкунчике». По традиции характерный танец в балете до Чайковского ограничивался серией национальных танцев с весьма условной национальной спецификой и определенностью. Дань этой традиции отдана и Чайковским в «Лебедином озере», хотя, конечно, принципиально новым было содержание, качество музыки сюиты танцев III акта первого балета.

В «Спящей красавице» характерный танец — это прежде всего портрет¹. Конкретность образов настолько присуща музыке балета, что портретность проникает даже в классический танец, например в вариациях фей из пролога. Однако выразительное в вариациях довлеет над изобразительным, так как каждая вариация призвана передать какое-то свойство человеческой природы или эмоцию.

В вариациях фей драгоценностей из III акта, несмотря на форму типичной классической сюиты, изобразительность «берет верх» над выразительностью, что превращает вариации в характерные танцы².

Самыми интересными являются танцы героев сказок Перро. Их особенность заключается в том, что характеры действующих лиц выявляются в действии, в движении, во времени. Асафьев называет их «рассказанными сказками».

Красочность, живость музыкальных образов героев сказок Перро сочетаются с мягким юмором. Музыка согрета теплым чувством композитора к сказочным героям. Изображение, как и всегда у Чайковского, не отделяется от отношения к нему.

В танцах Кошечки и Кота, Голубой птицы, Красной шапочки и Серого волка и т. д. изобразительность не становится самодовлеющим моментом, элементы звукоподражания вызывают лишь самые общие ассоциативные связи. Голоса зверей, птиц, услышанные в жизни, становятся лишь контуром для создания красивых музыкальных, в первую очередь мелодических, образов. Безусловно, очень большую роль играют тембровые краски и ритм.

Дивертисмент III акта состоит из двух классических по форме сюит *pas de quatre* и трех танцев-сенок. В классических сюитах здесь совмещаются признаки классического танца и характерного. Портрет персонажа, черты его харак-

¹ Наряду с портретом характерный танец рисует среду и эпоху, как, например, в танцах свиты принца из II акта.

² Хотя эту сюиту танцуют на пуантах, что в хореографии непреложно является признаком классического танца.

тера, свойства предмета — эти задачи, поставленные композитором и разрешенные в очень лаконичной форме, естественно предполагают острую характеристичность музыкального образа.

Во взаимопроникновении классического и характерного танцев — конкретизации, реалистичности образов классического танца и, с другой стороны, «олиричивании», одухотворенности характерного танца — очень большая заслуга Чайковского. Это взаимопроникновение привело и к взаимному обогащению.

В сюите фей драгоценностей вступительный медленный танец близок к *Adagio* классических сюит пролога, I акта, хотя он и лишен их симфонического «размаха». Вместе с тем мелодический образ вступительного танца родствен образцу феи Сирени¹. Она будто незримо присутствует на празднике, благословляя молодых влюбленных. Так же как в прологе выход фей начинал действие, так и здесь феи драгоценностей открывают бал гостей на свадьбе Авроры и Дезире. Налицо черты репризности, которые подчеркиваются и важнейшим для репризы тональным признаком: *Adagio* сюиты из пролога и медленный танец из III действия имеют общую тональность *B-dur*.

Однако, в отличие от сюиты пролога, центром здесь становятся вариации. Каждая из них воспроизводит в музыке представление о том или ином драгоценном камне или металле. В вариации Золота подчеркиваются черты власти, могущества, торжественного утверждения своей силы; в вариации Серебра — несколько холодноватый блеск металла; в вариации Сапфира — его пятигранность (отражено в пятидольном ритме) и теплые краски — в мягких мелодических очертах; в вариации Бриллианта — ослепительное сверканье, игра.

Создавая образы с помощью изобразительных средств, Чайковский в первую очередь использует красочность оркестра и разнообразие ритма. Так, массивность и торжественность в вариации Золота достигается плотной инструментовкой: мелодия, звучащая у струнных, флейт и английского рожка, поддержана всеми медными инструментами. Во втором предложении еще более величественный, победный характер достигается благодаря звучанию четырех валторн с английским рожком. В этой вариации инструментовкой подчеркнута «идея блеска» — торжественного, победного. Совсем

¹ На фоне пульсирующей фактуры с размером $\frac{6}{8}$, ставшей лейт-фактурой везде, где действие прямо или косвенно связано с образом феи Сирени, плавно, как бы с предъемами каждого последующего звука, звучит постепенно восходящая тема, создающая тот характер спокойствия, безмятежности, уверенности в себе, который свойствен теме феи Сирени.

иной характер блеска в вариации Серебра. Самые тонкие, изящные краски оркестра создают образ звенящего, холодного металла. Мягкая педаль вторых скрипок и альтов сопровождает звон колокольчиков, поддержанных звуками скрипки с форшлагом; звучат в высоком регистре фортепиано, две флейты, а в репризе и флейта *piccolo*.

Вариацию Сапфира, по желанию Петипа, Чайковский написал в пятидольном метре, что должно ассоциироваться у слушателя с пятигранностью сапфира. При плотной инструментовке, доходящей в репризе до *tutti*, в средней части вариации появляется третий «колоритный» инструмент — треугольник (после фортепиано и колокольчика).

Апофеоз блеска, сверкания, игры наступает в кульминационной, четвертой вариации и образном ее продолжении — коде сюиты¹. Вариацию Бриллианта отличает яркая экспрессивность и динамизм. После изящных звонов треугольника, довольно плотно (и энергично) звучит струнная группа, поддержанная флейтами и кларнетами и сопровождаемая мягкими голосами валторн. Еще больше упругости вносит тембр английского рожка в средней части. Прием «истаивания», создания прозрачного, светлого колорита использован в начале репризы. Однако в конце вариации и особенно в коде снова утверждается стихия виртуозного блеска оркестра, блеска всех его красок.

Итак, инструментовка в сюите—едва ли не самый существенный момент в создании образа сверкания — объединяет сюиту, подчиняя все ее контрастные части единому замыслу.

В вариациях важны еще два штриха: использование ритмических формул наиболее популярных и бытовавших тогда танцев вальса (I и III вариации), польки (II вариация), галлопа (IV вариация) и несколько «независимое», но красочное сопоставление тональностей, в основном терцово-квартовое (B — Es — As — C — g — E).

Вторая, по форме классическая, сюита — *pas de quatre* из III акта — в музыке также сочетает черты характерного и классического танцев. *Pas de quatre* Голубой птицы, принцессы Флорины, Золушки и принца Фортюне состоит из *Adagio*, двух парных вариаций и коды.

Более живыми в музыкальном отношении получились образы Голубой птицы и принцессы Флорины². Их характеристику отличает яркий изобразительный прием — подражание пению птицы. Оно передано главным образом средст-

¹ В программе Петипа указано, что кода должна быть написана в характере вариации Бриллианта.

² Точнее, Голубой птицы и ее отношения к принцессе Флорине.

вами мелодии в сочетании с тембровыми красками. Так же как и в вариациях драгоценностей, изобразительность в этой сюите — лишь самая общая основа для развития музыкальных образов со своими самостоятельными выразительными задачами. При этом, в отличие от вариаций фей драгоценностей, очень большое значение для сюиты имеет лирическая окраска.

В сюите отражены различные «переживания» Голубой птицы и принцессы Флорины: тут и ласковые воркования в Adagio, и щебетание и грациозная игра в вариации, и торжество и упоение любовью, ощущение «полетности» (скорее чувств, чем полетности материальной) — в коде сюиты.

В основе Adagio — лирическое пение двух голосов. При всей изобразительности птичьих трелей и переливов основу их составляет логично развивающаяся мелодическая линия. Исключая «птичьи переливы», она звучит так:

14



Некоторые черты этой мелодии — «слабые» окончания, задержания к цезуре — роднят ее с темой феи Сирени. Virtuозные пассажи сообщают ей красоту и вместе с тем легкость и романтическую приподнятость. Однако широты мелодического дыхания здесь нет — всю музыкальную ткань заполняют пассажи флейты и отвечающего ей кларнета.

Большое значение в Adagio имеет ритм. Пунктирность в мелодических оборотах придает теме упругость и одновременно гибкость на фоне равномерного аккордового сопровождения струнных. Такое сопровождение характеризует тему феи Сирени, однако Adagio, при всей его тяге к лирическим образам, заметно отличается не слишком часто употребляемый в этом балете Чайковским размер $\frac{4}{4}$ в медленном движении с акцентами басов на каждую четвертую долю и равным аккордовым повторением шестнадцатыми. Среди преобладающих трехдольных размеров это Adagio заметно выделяется.

Свое продолжение развитие лирических образов находит в вариациях сюиты. В легком, миниатюрном танце, предлагающем продемонстрировать виртуозное мастерство исполнителей, чисто музыкальное начало соперничает с танцевальной выразительностью. Подражание коротким, но неумолкающим трелям птиц поручено двум флейтам в высоком регистре, сопровождаемым pizzicato струнных. Партии флейт в изобилии снабжены мелизмами и форшлагами. Основное мелодическое ядро вариации безусловно родственно теме Adagio

и является его своеобразным «обращением». Преемственность образов выдержана и в оркестровых красках: так же как и в *Adagio*, при втором проведении флейте отвечает кларнет.

Общая линия музыкальной драматургии многих лирических эпизодов всего балета в целом — от светлой нежной лирики к торжественному ликующему завершению — отличает и развитие рассматриваемых образов в сюите. Кода ее, передавая настроение радости, движения, ощущения счастья, вместе с тем очень органично завершает и линию звукоизобразительную, что проявилось в органичном сочетании изобразительного и выразительного. Воспроизведение в музыке движений и взмахов крыльев (звуковые ассоциации сложнее, чем в *Adagio* и вариации, но очень «наглядны» и понятны) передает ощущение полетности, воздушности. Через чисто эмоциональное восприятие рождается зрительная ассоциация. Но эта изобразительность эффективна, доступна благодаря предыдущим эпизодам. Она очевидна и в сохранении принципа дуэтности и выдержанной оркестровой «тональности» — преобладании тембров флейты, кларнета и струнных.

Развитие единого образа в его различных преломлениях подчеркивается и совсем иным, чем в сюите драгоценностей, тональным планом. В основе — доминанто-тоническое соотношение: C-dur (*Adagio* и I вариация) — F-dur (II вариация и кода).

Итак, изобразительность в основе мелодического развития создает лирический музыкальный образ в *Adagio* и вариациях. Лирическая выразительность музыки коды рождает и зрительные ассоциации, подготовленные предыдущим развитием. Лирическое начало органично сливается с изобразительным, являясь его неотделимой составной частью.

Жемчужиной живописно-изобразительной музыки в балете являются три танца — сцены персонажей из сказок Перро — *pas de caractère* Кота в сапогах и Белой кошечки, *pas de caractère* Красной шапочки и Волка, *pas de berrichon* Людоеда и Мальчика-с-пальчика с братьями. Все эти танцы развивают определенный сюжет и в этом смысле являются миниатюрными *pas d'action*. Действенность делает их образы конкретными, живыми.

Основа музыки — изобразительность, но изобразительность иного свойства, чем в сюитах драгоценностей и Голубой птицы и др. Характеры героев танцев даны не в абстрактном обобщении каких-то наиболее важных черт, они даны в действии и показаны через него.

Две миниатюры аналогичны по содержанию — Красная шапочка и Мальчик-с-пальчик. В основе сюжета — конфликт

детей со сказочными, злыми силами. Серьезность и острота переживаний сочетаются с мягким, добродушным юмором. Как в «Детском альбоме», обо всем рассказано понятным для детей языком и с точки зрения детей.

Два антагонистических музыкальных образа лежат в основе *pas de caractère* Красной шапочки и Волка. Танец изображает встречу Красной шапочки в лесу с Волком и ее испуг. Беспечная, живая девочка, подпрыгивающая на ходу, поет песенку и весело шагает по лесу.

Две музыкальные темы характеризуют Красную шапочку: первая — жизнерадостная, игривая, полная той непосредственности и детского очарования, которые присущи многим пьесам «Детского альбома». Скерцозность ее подчеркивают тембры деревянных духовых инструментов. Вторая тема — незатейливая веселая детская песенка. Безмятежную прогулку Красной шапочки нарушает устрашающий рев Волка (восходящие интонации у всех низких струнных с поддержкой валторн¹):



Изменение первой темы Красной шапочки — ее секвенцирование, ее тональная неустойчивость — передает смятение. Тема Волка становится менее угрожающей (ведь в программе Петипа сказано, что Волк ласкается к Красной шапочке и старается ее успокоить), однако она звучит до конца пьесы одновременно с темой Красной шапочки. В лаконичнейшей форме воспроизведены два контрастных образа и их взаимоотношения. Изобразительность здесь более сложного свойства — не звукоподражание (как в вариации Голубой птицы) и не отражение качества (вариации драгоценностей), а создание характера через действия персонажа. Красная шапочка идет, но по тому, как она идет, можно определить, что это маленькая, беспечная попрыгушка-девочка. Она поет, и по тому, что она поет, создается впечатление о веселом, добродушном характере. Течение действия определяет здесь и разработочный характер развития темы.

Образ Волка более схематичен, он служит своеобразной «поддержкой» первому. В основе его — элемент звукоподражательности.

¹ В интонациях рева Волка можно уловить воспроизведение типичных для детей в игре «устрашающих» возгласов.

Музыка *pas de bergichon*, как и предыдущего *pas de caractère*, содержит два образа — Людоеда и семи братьев.

Образ Людоеда остроумно создают его семимильные шаги — скачки отдельных звуков на широкие интервалы («опосредствованная» изобразительность). Эмоциональное воздействие образа усиливает тембровая окраска: отдельные звуки слышны в смешанном тембре разных, но неизменно резких сочетаний инструментов (кларнет и фагот в низком регистре; четыре валторны; «низкая» флейта, английский рожок и два корнет-а-пистона и др.).

Образ мальчиков, как и Красной шапочки, показан в нескольких состояниях: жалобные интонации (у флейты *risolo* со скрипками) в начале танца и дальше мотивы более спокойные, уверенные. Один из них совсем беспечный, по-детски наивно-торжествующий: ведь Мальчик-с-пальчик перехитрил злого Людоеда.

В ответ на грозное ворчание Людоеда слышны испуганные, дрожащие крики убегающих малышей (аккорды у деревянных духовых инструментов с форшлагами).

Но совершенно исключительное место в сфере живописно-изобразительной музыки балета принадлежит танцу «Кот в сапогах и Белая кошечка». В основе музыкального образа — прием звукоподражания. Однако это лишь яркое и оригинальное средство для создания острохарактерных и комических образов. Меткость, острота, лаконизм музыкального языка, сочность оркестровых красок имеют целью создание образов-портретов.

Дарование в области комической музыки осталось у Чайковского наименее выявленным, и в этом смысле «Черевички» — исключение среди крупных произведений лирического и трагического характера. В танце Кота и Кошечки Чайковский создал комический музыкальный портрет типа некоторых пьес «Картинок с выставки» Мусоргского. Помимо большого выразительного значения мелодии, гармонии, необыкновенно важное значение имеет оркестровка. Принцип оркестрового письма — использование особенностей, выразительных возможностей отдельных тембров инструментов. Тут и нежное, ласковое мяуканье Кота и Кошечки — «мяукающие» интонации гобоя и комически звучащего фагота; и настороженное наблюдение друг за другом: перед каждым призывным мяуканьем — у засурдиненных струнных тревожные тремоло; и капризы хорошенькой Кошечки, моментальная драка и шипение друг на друга.

Оркестр постепенно обогащается новыми красками. К гобоям и фаготам присоединяется английский рожок (также очень своеобразный «мяукающий» густой тембр). Нисходящая тема гобоя с ее мягкими интонациями звучит одновре-

Выход фей в прологе

б)



Панорама (II акт)

в)



Выход фей драгоценностей (III акт)

г)



Выход Авроры и Дезире (III акт)

д)



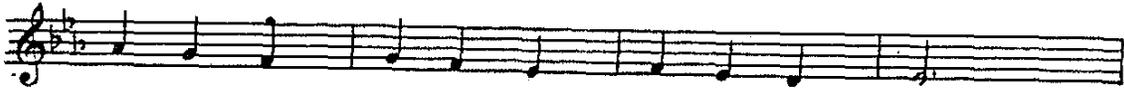
е)

Вариация феи Сирени (пролог)



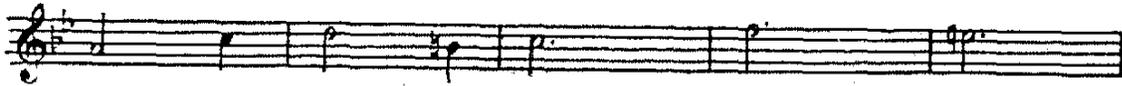
ж)

Вариация феи Золота (III акт)



з)

Вальс (I акт)



и)

Вариация Авроры (I акт)



Adagio Авроры и Дезире (III акт)



Трехдольность характеризует не только лирические сцены балета. Любимый Чайковским ритм вальса пронизывает всю музыку балета и также становится одним из объединяющих средств ее. И хотя по отношению ко времени и месту действия балета ритм вальса является явным анахронизмом, ни в одном произведении Чайковского стихия вальса так полновластно не утверждается, как в этом балете. В интродукции и прологе ритм вальса образует своеобразные concentric circles вокруг драматического центра — Adagio. В интродукции и в конце звучит тема Сирени. Это одна арка. Вторая, внутренняя, образуется от Выхода фей (F-dur, $\frac{3}{4}$) и Вальса пажей (A-dur, $\frac{3}{4}$) к вариации феи Сирени (VI вариация из сюиты, C-dur, $\frac{3}{4}$).

В I акте вальсовость прежде всего связана с образом Авроры, это Adagio (E-dur, $\frac{12}{8}$), сольная вариация Авроры (G-dur, $\frac{3}{8}$) и вальс в коде сюиты, перед тем как Аврора уколёт палец веретеном. Кроме, того, в I акте есть единственный «чистый» вальс — так называемый Большой крестьянский вальс B-dur, который развивает традиции вальсов Глинки, «Лебединого озера» и прокладывает путь к Большим концертным вальсам Глазунова. Все остальные эпизоды с трехдольным метром служат в балете средством характеристики или создания определенной атмосферы. Очень важную роль ритм вальса играет в III акте, где он становится основой многих танцев.

В тональном плане всего произведения существенное значение имеют тональности e — E. Это лейттональности тем Карабос и Сирени. Ми минором — мажором начинается балет, завершается его пролог, начинается и завершается I акт. Во втором акте тональность ми мажор звучит только однажды — в момент появления призрака Авроры, все же остальные номера связаны с фа мажором (II низкая по отношению к ми минору) и тональностями в его системе (B, C, Des, d). В III акте ми минор появляется дважды и тоже в драматургически важные моменты: две сюиты кончаются в этой тональности — Сюита драгоценностей и pas de deux Авроры и Дезире.

Весь круг тональностей, который использован Чайковским в балете, как бы «экспонируется» в прологе; это тональности, родственные E-dur (A, fis, D) и его II низкой — F-dur (B, C, Es), преимущественно мажорные.

В финале I акта появляются минорные бемольные тональности с — f, во II акте, как уже отмечалось, преобладают романтически «возвышенные» тональные краски и особенно Des-dur, а в III акте устанавливается своеобразная тональная реприза — все тональности, использованные в прологе, звучат и здесь. И последний штрих: линия Авроры — Дезире, то есть их pas de deux, кончается в E-dur. А после сюиты звучит еще Сарабанда и Апофеоз — а, D, g (французская песенка «Да здравствует король Генрих IV!»). Этот «каденционный» тональный оборот выделяет два последних эпизода как дополнение, уже не имеющее отношения к истории, рассказанной в балете.

В ходе разбора различных эпизодов балета не однажды говорилось о необычайно яркой, красочной партитуре балета, о блестящем использовании Чайковским колористических возможностей инструментов. Пышная, декоративная манера инструментовки, щедрость и многообразие красок связаны как с замыслом постановки балета-феерии, так и в большей степени — с романтическим, радостно-взволнованным тоном всей музыки. Достаточно вспомнить лирические кульминации балета — Adagio пролога (с его динамическими оттенками в кульминациях — *ff*, *fff*, *ffff*), Adagio I акта (с экстатическим тембром трубы, прорезающим грандиозное tutti всего оркестра), кульминации в теме Сирени и т. д. — все это проявление роскошного барокко в музыке.

Создав в «Спящей красавице» новый, особый вид программной симфонической музыки, Чайковский внес в балетную музыку основные принципы симфонического развития. Характер образов, приемы развития, их конфликтность чрезвычайно типичны для симфоний Чайковского. Так, конфликт двух непримиримых образов приводит к драматической кульминации. Интенсивность, драматизм развития, прием «волнообразного» движения к кульминации, наконец, общность средств музыкальной выразительности в момент кульминации приводит к мысли об аналогии с первыми частями драматических симфоний Чайковского (особенно Четвертой и Шестой).

Сфера лирического «цветения» образов, связанных с жизнью, любовью, мечтой о счастье через преодоление невзгод, тот круг образов, который выявляется в постепенном мелодическом «расцветании», раскрытие тонких оттенков чувств и настроений, отражающих богатство и красоту духовного мира человека, ассоциируются с медленными ча-

стями симфоний Чайковского (прежде всего Первой, Пятой, отчасти Третьей).

Сфера характерных, преимущественно скерцозных образов, связанных с впечатлениями внешнего мира, а именно танцы дивертисмента III акта, тяготеет к скерцо симфоний с их разнообразным характером — от лирико-фантастического в Третьей симфонии до народно-жанрового в Четвертой.

Наконец, торжественное, апофеозное завершение балета, утверждение победы жизни, любви, светлого начала связано с трактовкой финалов многих симфоний Чайковского. Особенно близка парадность III акта финалу Третьей симфонии.

Балет «Спящая красавица» написан Чайковским в последний период творчества. В нем композитор использовал все свое мастерство, весь свой опыт симфониста-драматурга. Однако, в отличие от произведений симфонического и оперного жанров, «окружающих» балет, в которых в полный голос зазвучала трагическая тема, «Спящая красавица» воспринимается как гимн свету и радости, созданный композитором в конце жизни. Глубокий оптимизм и вера в прекрасное нашли выход в создании лучезарных, вечно юных произведений со сказочным сюжетом — балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик», оперы «Иоланта».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
История создания балета «Спящая красавица»	9
Литературные источники балета	13
О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица»	20
Литература	63

Юлия Андреевна Розанова

О симфонизме в балете Чайковского
«Спящая красавица»

Редактор Т. Ершова

Технический редактор Р. Орлова

Подп. к печати 23/XII 1964 г. А-08724 Форм. бумаги 60×90¹/₁₆ Печ. л. 4
Уч.-изд. л. 3,72 Тираж 3000 экз. Изд. № 1059 Т. п. «М» № 854, 1964 г.
Зак. 565 Цена 19 коп.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Морриса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по печати
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.