



005007211

На правах рукописи

**ФИНКЕЛЬШТЕЙН**

**Юлия Анатольевна**

**БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. Н. ЧЕРЕПНИНА  
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ЭПОХИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**1 2 ЯНВ 2012**

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре аналитического музыкознания

Российской академии музыки имени Гнесиных

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
кафедры аналитического музыкознания  
РАМ им. Гнесиных  
*Цареградская Татьяна Владимировна*

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, профессор  
Государственного музыкально-  
педагогического института им. М.М.  
Ипполитова-Иванова  
*Ромащук Инна Михайловна*

кандидат искусствоведения, преподаватель  
кафедры истории музыки РАМ им. Гнесиных  
*Черкасова Светлана Анатольевна*

**Ведущая организация:** Уфимская Государственная Академия  
Искусств им. З. Исмагилова

Защита состоится 24 января 2012 года в 15 час. на заседании диссертационного  
совета Д 210.012.01 при Российской академии музыки им. Гнесиных (121069,  
Москва, ул. Поварская, д. 30/36)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных

Автореферат разослан «23» декабря 2011 года

Учёный секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения



И. П. Сусидко

### Общая характеристика диссертации

В центре исследования – фигура Н.Н. Черепнина (1873-1945), чье творчество представляет собой одну из интереснейших страниц русского музыкального искусства XX века. Талант композитора впервые был оценен Сергеем Дягилевым: балет Черепнина «Павильон Армиды» (1903) стал «визитной карточкой» «Русских сезонов» (по определению Т. Левой<sup>1</sup>). Следующая постановка – «Нарцисс и Эхо» (1911) – упрочила успех композитора, обозначив новые пути развития жанра. Вплоть до 1924 года Черепнин продолжает испытывать интерес к балету; затем его внимание смещается в область жанра оперы.

Несмотря на очевидную значимость балетного творчества Черепнина для русской музыкальной культуры, исследованы далеко не все его произведения в этом жанре. Ранние балеты описаны относительно подробно, поздние же до сих пор не были предметом анализа. Нет полной ясности в вопросе о количестве балетов композитора, разнятся подходы к периодизации его балетного творчества, не рассмотрены композиционные особенности поздних балетов, их стилистика. Это формирует **проблемную** ситуацию, которая и обусловила **цель** данной работы – охватить балетное творчество композитора как единое целое, рассмотреть стилевые особенности эволюции жанра. Основной **задачей** работы стала стилевая характеристика балетов Черепнина, для чего потребовалось решить ряд более локальных задач:

- проследить генезис балетов в контексте всей совокупности источников, как музыкальных, так и живописно-пластических;
- рассмотреть и описать либретто, выявить их идейно-образные характеристики;
- раскрыть основные композиционные закономерности балетов, отметить особенности их музыкального языка, обозначить его эволюцию.

<sup>1</sup> Левая Т. Мирискусническая концепция синтеза искусств и стилевые принципы «нового русского балета»// Русская музыкальная культура XIX – начала XX в. (сб. трудов). Вып. 123. М., 1994. С. 3-25.

**Объект** исследования – все балеты Черепнина: от первого, написанного в 1903 году («Павильон Армиды»), до последнего, законченного в 1924 («Роман мумии»). **Предмет** – стиль музыки балетов Черепнина в контексте немусыкальных (живописных, хореографических, литературных) факторов.

**Методология** исследования подразумевает стилевую интерпретацию в самом широком смысле, поиски общих корней в разных искусствах, дающих жизнь жанру балетного спектакля. Богатейшая литература о Серебряном веке позволяет подробно анализировать контекст, в котором существуют балеты Черепнина. Рассматривая их, мы старались придерживаться того порядка, в котором возникали компоненты спектакля. Описание балетов нами велось по уже опробованному в работах В. Красовской, Е. Суриц, Е. Дуловой, С. Наборщиковой, А. Груцыновой, А. Занковой моделям совокупного исследования не только музыкальных, но и сценических факторов.

В отношении стиля мы считаем необходимым опереться прежде всего на труды А.Ф. Лосева, Д.В. Сарабьянова, в музыкознании – М.К. Михайлова, В.В. Медушевского. К творчеству Н. Черепнина имеет непосредственное отношение стиль модерн: многими исследователями (Л. Дейкун, В. Логинова, Е. Кисеева, И. Скворцова, Л. Михайленко) ранние произведения композитора рассматриваются в соотношении с модерном. «Едва ли не главной фигурой русского музыкального модерна», композитором, «словно рожденным в костюме модерна», называет Черепнина Л. Дейкун<sup>2</sup>. «Творчество Н. Черепнина составляет ядро стиля модерн в музыке», – утверждает Л. Михайленко<sup>3</sup>. Большое значение в диссертации имеет классификация типологических черт музыкального модерна, предложенная И.А. Скворцовой<sup>4</sup>. Рассматривая балетные опусы Че-

<sup>2</sup> Дейкун Л. К проблеме стиля модерн в музыке. Страницы творчества Николая Черепнина // Русская музыкальная культура XIX – начала XX века. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 123. М., 1994. С. 80.

<sup>3</sup> Михайленко Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века : диссертация ... канд. искусствоведения / Л.А. Михайленко ; Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Нижний Новгород, 1997. С. 19.

<sup>4</sup> Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков : дис. ... доктора искусствоведения / И.А. Скворцова ; Мос. гос. конс. им. П.И. Чайковского. – М., 2010.

репнина как образцы *нового* балета, мы опирались на стилиевые особенности последнего, изложенные в статье Т. Левоу<sup>5</sup>.

**Материал исследования.** Сведения по поводу количества балетов Черепнина разноречивы. После работы, связанной с поиском нотного материала балетной музыки Черепнина, список существующих балетов представляется нам таким:

- 1903 – «Павильон Армиды» ор. 29, художник А. Бенуа, балетмейстер М. Фокин;  
 1911 – «Нарцисс и Эхо» ор. 40, художник Л. Бакст, балетмейстер М. Фокин;  
 1912 – «Маска Красной смерти» ор. 42, художник Г. Пожедаев, балетмейстер К. Голейзовский;  
 1912 – Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина («Золотая рыбка»), художник С. Судейкин, балетмейстер М. Мордкин;  
 1913 – «Марья Моревна» ор. 43, постановка не осуществлена;  
 1916 – «Сказка о царевне Улыбе» ор. 44, художник А. Яковлев, постановка не осуществлена;  
 1921 – «Дионис», художник Н. Липский, балетмейстер И. Хлюстин;  
 1923 – «Зачарованная птица» («Русская сказка», «Дева-птица») ор. 55, художник И. Билибин, балетмейстер Л. Новиков;  
 1924 – «Роман мумии» («Гайна пирамиды»), художник И. Билибин, балетмейстеры И. Хлюстин и Л. Новиков.

Некоторые балеты, считавшиеся утерянными, были найдены в архивах, в том числе и за рубежом. Так, например, рукописи балетов «Марья Моревна» и «Сказка о царевне Улыбе» хранятся в РГАЛИ в Москве, а балет «Роман мумии» – в Британской библиотеке (Лондон). Этот материал привлечен к исследованию. Нам удалось обнаружить и исследовать почти все балеты Черепнина, за исключением партитуры балета «Дионис»<sup>6</sup>.

Другой круг источников – это эскизы декораций и костюмов (А. Бенуа, Л. Бакста, Г. Пожедаева, И. Билибина, С. Судейкина), хореографический план некоторых балетов (М. Фокина, В. Нижинского, К. Голейзовского, М. Мордкина, А. Павловой), либретто и литературные первоисточники, письма Черепнина, написанные в период создания балетов<sup>7</sup>. В переписке Черепнина с

<sup>5</sup> Лева Т. Мирискусническая концепция синтеза искусств и стилиевые принципы «нового русского балета» // Русская музыкальная культура XIX – начала XX в. (сб. трудов). Вып. 123. М., 1994. С. 3-25.

<sup>6</sup> По свидетельству сына композитора – Александра Черепнина – музыка балета «Дионис» была скомпилирована из номеров «Павильона Армиды» и других произведений композитора.

<sup>7</sup> В данной работе впервые публикуются номера балетов Н.Н. Черепнина «Марья Моревна», «Сказка о царевне Улыбе», «Роман мумии», эскизы костюмов Г. Пожедаева к балету Н.Н. Черепнина «Маска Красной смерти».

его издателем<sup>8</sup> – Борисом Петровичем Юргенсоном – отражена работа композитора над произведениями, написанными с 1912 по 1916 годы. Многие факты жизни и творчества музыканта содержат письма его сына – композитора Александра Черепнина Василию Киселеву<sup>9</sup>.

**Степень исследованности проблемы.** Литература, посвящённая творчеству Николая Черепнина, немногочисленна. Одним из первых к творчеству композитора обратился Б. Асафьев в своих работах 1915 года. Этому же времени принадлежат многочисленные критические статьи (рецензии и заметки в газетах и журналах – «Русской музыкальной газете» и журнале «Аполлон»). Важным источником является книга воспоминаний самого композитора<sup>10</sup>, а также мемуары его современников – А. Бенуа, М. Фокина, С. Дягилева, Т. Карсавиной, К. Голейзовского, Ю. Шапорина. Информация о поздних балетах Черепнина содержится в трудах о русском балете за рубежом, например, в англоязычной литературе об Анне Павловой. После революции 1917 года интерес к фигуре Черепнина несколько угасает; лишь в 60-е годы В.А.Киселев начинает вести активную переписку с сыном композитора, уточняя факты биографии его отца, список его сочинений. 90-е годы ознаменовались выходом монографии О.М. Томпаковой, на сегодняшний день являющейся самым объёмным исследованием о Н.Н. Черепнине. В конце XX века наблюдается всплеск интереса к стилю Черепнина. Можно отметить два направления в исследованиях: музыковедческое, посвященное разным жанрам творчества композитора (Л. Дейкун, Л. Михайленко, И. Кривошеева, О. Сафонова, О. Биккенин, Н. Гуляницкая, В. Логинова, Е. Кисеева, И. Скворцова, В. Редя), и балетоведческое (Е. Суриц, В. Красовская, И. Вершинина).

<sup>8</sup> Письма Н. Черепнина Б. П. и Г. П. Юргенсонам. 1905, 1913 – 1918 гг. // Москва, РГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 119.

<sup>9</sup> Письма А. Черепнина В. А. Киселеву 1965 – 1970, 1970 – 1975. // Москва, РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391 и 392.

<sup>10</sup> Черепнин Н. Воспоминания музыканта. Л.: Музыка, 1976.

**Новизна** диссертации определяется предметом исследования. Впервые в нашей работе уточнены сведения о творчестве композитора в балетном жанре, прослежена эволюция жанра, предлагается периодизация балетного творчества композитора. Объектом исследования становятся балеты, написанные после 1913 года, ранее находившиеся вне поля зрения музыковедов, проанализированы их либретто и музыкально-выразительные средства, интерпретированы постановочные опыты М. Мордкина, И. Хлюстина, Л. Новикова. В рамках работы над диссертацией был найден новый материал – эскизы костюмов Г. Пожедаева к балету «Маска Красной смерти», созданные художником в 1916-1917 годах (см. Приложение к Диссертации).

**Положения, выносимые на защиту:**

- балетное творчество Черепнина может рассматриваться как последовательность трех этапов: «дягилевские» балеты (1903-1912), балеты на сюжеты русских сказок (1912-1916) и поздние балеты (1921-1924);
- эволюция балетов композитора представляет собой историческое движение от более сложных форм музыкального языка к более простым;
- эти стилистические трансформации могут быть описаны с позиций стиля модерн на протяжении всего балетного творчества композитора.

**Практическая ценность.** Материал диссертации может стать полезным для студентов и педагогов высших и средних специальных учебных заведений по предметам «музыкальная литература», «история музыки», «анализ музыкальных произведений», быть использован в постановках балетных спектаклей Черепнина, стать источником информации в издательской практике.

**Структура.** Работа содержит Введение, четыре главы, Заключение, библиографию и Приложение. Крупные музыкальные примеры вынесены в Нотное приложение, мелкие помещены в основной текст диссертации. В Приложении также приведены литературные первоисточники и либретто, схемы некоторых балетов Черепнина, эскизы декораций и костюмов.

### **Основное содержание работы**

Во Введении сформулированы задачи, цель, объект, предмет, определена методология исследования, охарактеризован и обоснован материал. Освещена степень исследованности проблемы и ее научная новизна. Названы основные источники, среди которых, кроме трудов о Черепнине, указаны работы о стиле эпохи, театре, живописи, балете начала XX века и «Русских сезонах», о персоналиях – творцах нового балета (художниках, балетмейстерах), об истории балетного искусства.

### **Глава I (вводная).**

#### **Балетное искусство начала XX века: основные тенденции**

Творчество Н.Н. Черепнина принадлежит эпохе начала XX века, для которой характерно многообразие противоречивых тенденций, что отразилось в музыке балетов композитора.

**§ 1. Балет к началу XX века.** Культура начала XX века генерирует идеи, которые находят своё воплощение в искусстве и создают предпосылки для наполнения балета новым содержанием. Под их воздействием формируется новая балетная эстетика, рождается «новый» балет, пришедший на смену классическому балету XIX века.

Идея движения – идея ритмического – проходит практически через все виды искусства, не только временные, но и пространственные. Ритм исследуется стиховедением, музыковедением, теорией архитектуры, кладется в основу различных методических разработок. Тенденция к эмансипации линии проявляется в обогащении полотен художников (П. Сезанна, П. Гогена) элементами движения. В поэзии и прозе ритм понимается как смыслонесущий элемент в первом случае и фактор формообразования – во втором. Время и Ритм начинают восприниматься как энергия.



Другая идея, зародившаяся в недрах русской философии, – идея синтеза искусств. Она нашла свое выражение в попытке создать грандиозные зрелищные действия на основе балетного жанра. В связи с этим снова возрастает интерес к культуре античности, в которой все виды искусства существовали в синкретическом единстве.

Практически в то же время начинает проявлять себя противоположная идея – аналитическая тенденция, зародившаяся в живописи кубистов, орфистов, футуристов, русских кубофутуристов, неопластицистов. Она выразилась в стремлении к упрощению, обнажению конструкции. Живопись «раскладывается» на цвета и линии, хореография – на позы и жесты, музыка – на отдельные звуковые пятна.

**§ 2. Рождение нового балета.** Все эти идеи оказались весьма плодотворными для развития нового балета. Мотив двигательного, линейного превратился в концепцию горизонтальности<sup>11</sup> в идеологии танца. В создании нового балета проявились и аналитическая, и синтетическая тенденции. Синтетическая тенденция проявилась в создании балетных спектаклей, вбирающих в себя свойства нескольких видов искусства (М. Фокин). В возникновении нового пластического языка танца нашла свое выражение аналитическая тенденция (В. Нижинский).

**§ 3. «Русские сезоны» Дягилева: балет на «авансцене» культуры.** В начале XX века большинство актуальных тенденций были воплощены деятелями «Мира искусства». Художники стали активными участниками создания балетного спектакля. Основными стилевыми установками нового балета стали сотворчество нескольких ярких личностей, ведущее значение живописного начала, эстетизм, созерцательность, возросшая степень условности. Эти принципы обусловили возникновение новой системы музыкально-выразительных средств, обновление образного ряда, формы

<sup>11</sup> Под горизонтальностью в балете мы понимаем продвижение танца во времени (преобладание пантомимы), в отличие от вертикальности – остановки действия и любования красотой движений и поз в классическом балете.

балетного спектакля (переход к одноактной композиции), приемов работы с материалом.

## Глава II. «Дягилевские» балеты Н. Черепнина

Три ранних балета Николая Черепнина: «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо» и «Маска Красной смерти» – были созданы для «Русских сезонов» Сергея Дягилева. В основу дягилевских постановок была положена вагнеровская идея Gesamtkunstwerk, ставшая ведущей идеей членов «Мира искусства». Хореография балетов воспроизводила мотивы, заложенные в их живописном оформлении, музыка нередко создавалась в соответствии с замыслами балетмейстера и художника.

Порядок возникновения музыки, живописи и хореографии произведения балетного жанра в творчестве мастеров «Русских сезонов» мог быть не вполне обычным: вначале возникали декорации и костюмы, и только затем – музыка и хореография. Это происходило потому, что зачастую либреттистами спектаклей оказывались живописцы. Три первых балета Черепнина представляют собой зону интенсивного взаимодействия искусств. Живописный слой всех трёх балетов развит наравне с музыкальным и танцевальным. Образность сюжета и идеи автора либретто – художника – повлияли на формирование хореографических и музыкальных образов.

**§ 1. «Павильон Армиды», 1903, ор. 29.** Идея создания балета принадлежит Александру Бенуа. Либретто, созданное художником на основании рассказа Т. Готье «Омфала», содержит тему конфликта мечты и действительности. В соответствии с этим в балете Черепнина появляются два мира, которые он помещает в разные пространства композиции: реальные персонажи экспонируются в первой картине и возвращаются в третьей; в центральной картине проходит череда образов мира сновидений.

В музыке этого балета усиливается тенденция к отражению визуального, *изображению*, и, не вытесняя полностью описания душевных движений героев,

начинает доминировать. Превосходный колорист, знаток оркестра Черепнин в полную силу использует всю выразительность оркестровых тембров для создания музыкального ряда, не уступающего по красочности визуальному. Игра цвета становится в балете «Павильон Армиды» практически ведущим и основополагающим звеном, подсказывающим композитору возможности музыкальных решений. Ритм гармонических смен в нем продиктован ритмом цветовых смен, движение мелодических линий в музыке рождается под влиянием движения красочных пятен на сцене.

Балет «Павильон Армиды» вбирает в себя элементы, свойственные классическому балету, и предвосхищает черты нового балета. Музыка балета Черепнина, близкая русской балетной музыке XIX века по интонационно-тематическому строю, противоположна ей по духу. С одной стороны, в балете налицо такие признаки старого балета, как номерная структура, системность тонального плана, лейтмотивная система. С другой стороны, обнаруживаются черты нового: эстетизм, усиление визуального компонента, повышение степени условности. В музыке появляются черты стилизации (номера, характеризующие Армиду и царя Гидрао, написаны в стиле барочной музыки). Спектакль становится одноактным.

**§ 2. «Нарцисс и Эхо», 1911, ор. 40.** Идея создания балета принадлежала художнику Льву Баксту. Вслед за эскизами костюмов были созданы хореографическая и музыкальная партитуры.

Живописная идея произведения несет в себе противопоставление двух эмоционально-образных сфер – аполлонической и дионисийской. Сфера радости, танцевальности, экстатического безумства противопоставлена сфере печали, любовной тоски, скорби, песенности, плавности. Это отражено в эскизах костюмов Бакста: веселье беотийцев, «горячие», яркие краски их одежд противопоставлены скорби окаменевшей нимфы Эхо, в costume которой

преобладают темные, приглушенные тона (сиренево-серебристый пеплос, фиолетовый плащ).

В хореографической партитуре М. Фокин использовал идею Отражения, подсказанную мифом: пластическая партия Эхо основана на имитации движений Нарцисса.

Стилизация античности, типичная для модерна, выявлена достаточно ярко: не только античный костюм, но и элементы «античной пластики» введены художником и хореографом в визуальный язык балета.

Опираясь на идеи Бакста и Фокина, дополняя и переосмысливая их, Черепнин создает собственную картину спектакля. Музыкальный язык балета разительно отличается от музыкальных средств «Павильона Армиды». Возникают ассоциации со стилем К. Дебюсси, с танцевальными образами фортепианных поэм А. Скрябина. Под влиянием стиля Н.А. Римского-Корсакова Черепнин вводит в музыку балета гамму тон-полутона, доминантовые альтерированные аккорды, целотонный звукоряд. Композитор воплощает в музыке два образа отражения – одним из них становится Эхо, повторяющая музыкальные «жесты» Нарцисса (идея Фокина). Второй образ – Отражения Нарцисса в воде – обозначен в музыке появлением ряда созвучий, симметрично расходящихся от терции через трезвучие к симметричному четырехзвучному аккорду. «Качество» двух отражений различно: природа фраз Эхо вокально-мелодическая, а лейтмотив Отражения представляет собой гармоническую последовательность созвучий.

Композитор использует в балете выразительные средства, типичные для музыкального модерна. Мелодическая орнаментальность проявляется в обострении графического характера мелодического рисунка. Внедряется новый тип фактуры, в котором господствует культ деталей, текучесть, вариативность с постоянным возвращением к исходному, благодаря чему композиция приобретает черты вибрирующего живописного полотна. Обрамляющая конструкция

сообщает произведению статичность и вызывает иллюзию «застывшего» времени. Балету свойственна преувеличенная эстетизация, рафинированная, утонченная красота, которая прорастает в живописном оформлении и находит свое выражение в музыке.

**§ 3. «Маска Красной смерти», 1912, ор. 42.** Балет, написанный для «Русских сезонов», так и не был поставлен Дягилевым. Инициатива воплощения сюжета новеллы Эдгара По в балетном спектакле принадлежала на этот раз самому композитору.

Черепнин сохраняет сюжетную канву рассказа, переносит из него в балет образы музыки и танца. Гигантские часы, троекратно упоминающиеся в рассказе, рождают в воображении композитора концепцию Времени как символа рока, неизбежности, которую в спектакле олицетворяют два тематических пласта – мотив Маятника и троекратно проходящий эпизод Боя часов.

В музыке взаимодействуют средства двух образных миров, намеченных в рассказе: условно-реального, каким является мир маскарада принца Просперо, и ирреального, мира Зла и Рока. Их противостояние образует драматургическое *crescendo*, в результате которого ирреальный мир постепенно внедряется в реальность и торжествует победу.

В соответствии с сюжетом композитор обращается к более диссонантным средствам гармонического языка. В эволюции его стиля этот балет является новой ступенью, обозначая тенденции к экспрессионизму.

Музыка Черепнина дала импульс к созданию хореографической партитуры, эскизов декораций и костюмов к балету. В 1919 году над подготовкой этого балета к постановке работал К. Голейзовский. Соответственно концепции Черепнина, спектакль Голейзовского делится на «три часа» – три сцены, выстроенные по нарастающей: маскарад постепенно перерастал в оргию, которую хореограф переосмыслил как вакханалию; в третьей сцене сгушалась атмосфера ужаса.

Музыкальные, пластические и сюжетные идеи подхватывает художник Г. Пожедаев. Несмотря на ведущую эсхатологическую тему рассказа, эскизы костюмов не несут собой пессимистических настроений; художник строит свою живописную концепцию на сопоставлении декоративных идей разных эпох – античности, средневековья, модерна, используя яркие, праздничные цвета, что в большей степени соответствует музыке Черепнина, в которой, по выражению Б. Асафьева, «нет жути» и больше светлого и красочного, чем мрачного<sup>12</sup>.

Балет содержит образы и мотивы, общие с «Павильоном Армиды»: часы как символ беспощадного Времени, идея рокового совпадения, пространство замка. В музыке присутствуют средства, родственные тем, которые композитор использует в партитуре балета «Нарцисс и Эхо»: инструментальная мелодика, прихотливая ритмика, изысканные гармонии. Все три ранних балета Черепнина объединяет общее движение драматургии «от света к мраку».

Ранние балеты Черепнина интерпретируются большинством исследователей (О. Томпакова, В. Логинова, Е. Кисеева) как образцы нового балета – одноактного балетного спектакля, в котором живописно-изобразительное начало определяет выбор художественно-выразительных приемов и особенности композиции.

### Глава III. Балеты Н. Черепнина на русские сказочные сюжеты

После разрыва с Дягилевым композитор делает заметный поворот к национальной тематике. Характерной чертой творчества композитора становится обращение к русским сказкам в качестве либретто в его предреволюционных балетах.

§ 1. «Золотая рыбка», 1912–1937, ор.41bis. В 1912 году композитором был создан цикл «Шесть иллюстраций для фортепиано к сказке «О рыбаке и рыбке» Пушкина» (ор. 41), музыка которого легла в основу одноактного балета

<sup>12</sup> Асафьев Б. В. Эюд о Черепнине. Последние произведения// Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: «Музыка», 1974. С. 23.

«Золотая рыбка» в 1937 году. Обращение Черепнина к «музыкальной иллюстрации» (В. Логинова<sup>13</sup>) можно трактовать как продолжающееся влияние живописи на композитора. Черепнин создает яркие, контрастные, выпуклые образы основных действующих лиц сказки – Рыбака, Рыбки, Старухи. Он иллюстрирует появление каждого персонажа, характеризуя его индивидуальным музыкальным материалом. Образ водной стихии особенно богат: он представлен в музыке балета, как и в сказке, в нескольких своих состояниях, выстроенных по нарастающей – спокойном, взволнованном, бушующем.

Создавая стилизованную русскую сказку, Черепнин использует типичные приметы русского музыкального фольклора: трихордовые попевки, диатонические лады. Композитор сочетает их с новыми, современными ему приемами музыкального письма, такими, как расширенная хроматическая тональность, альтерированные гармонии, эллиптические обороты, обогащая звучание мягкой диссонантностью.

Возможно, именно иллюстративность сказки Черепнина подтолкнула хореографа М. Мордкина к воплощению ее в балетном спектакле. Стремясь подчеркнуть национальный колорит, балетмейстер насытил действие жанровыми сценами, характерными танцами. Для создания оформления балета он приглашает С. Судейкина. Современные рецензии отмечают красочность спектакля, его «традиционный русский стиль».

Балет «Золотая рыбка» – *первое* воплощение русской темы в балетах композитора, которая затем становится одной из ведущих в его творчестве.

**§ 2. «Марья Моревна», 1913, ор. 43.** Некоторое время считалось, что балет «Марья Моревна» недоступен исследователям. Эта музыка до сих пор не

<sup>13</sup> Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (Ребиков, Н.Черепнин, Станчинский) : дис. ... кандидата искусствоведения / В. А. Логинова ; Российская Академия музыки им. Гнесиных. – М., 2002. – 190 с.

становилась предметом изучения. Известно, что на основе музыки балета композитором был создан Эскиз для симфонического оркестра. Эту рукопись мы обнаружили в РГАЛИ, где она хранится с 1944 года. Эскиз представляет собой скомпонованный самим Н. Черепниным материал балета.

В основу либретто лег сюжет подлинной русской народной сказки «Марья Моревна». Тема именно этой сказки была поднята художником Иваном Билибиным в начале XX века в его иллюстрациях, которые стали носителями особого «билибинского стиля» и были очень популярными. Мы предполагаем, что эти иллюстрации произвели впечатление на Черепнина, и его заинтересовала идея воплощения образов сказки «Марья Моревна» в жанре балета.

Драматургия балета основана на сопоставлении двух контрастных эмоционально-образных сфер. Сфера мрачной фантастики характеризуется выразительными средствами, подобными тем, которые использует Н.А. Римский-Корсаков в опере «Кашей Бессмертный»: тонально и ладово-неопределенный тематизм, уменьшенное трезвучие, хроматическая гамма. При изображении «народного» композитор обращается к стилизации фольклора: основной темой становится светлая диатоническая мажорная мелодия широкого дыхания, стилизованная в духе русской лирической песни.

Балет «Марья Моревна» обозначает собой новый этап по отношению к предыдущим произведениям: на фоне общего тяготения балета к импрессионистической манере, проявившегося в гармонии и фактуре, в нем усиливается тенденция к использованию мелоса в стиле русских народных песен. Музыка балета продолжает линию национального в балетах Черепнина.

**§ 3. «Сказка о царевне Улыбе», 1916, ор. 44.** Рукопись клавира балета, считавшаяся утерянной, хранится в РГАЛИ с 1944 года. Либретто написано Черепниным и хореографом С. Андриановым. Сказка, сочиненная композитором, не являясь подлинно русской народной, содержит в себе ряд образов и мотивов,



свойственных типу волшебной (по В. Проппу<sup>14</sup>) сказки: мотив чуда, наличие волшебства, превращения, дарителя (говорящая птица), мотив похищения и спасения главной героини, которой композитор дает оригинальное имя – *Улыба*. Сюжет балета перекликается с сюжетом «Марьи Моревны», оперы Римско-го-Корсакова «Кашей Бессмертной». Образ волшебной говорящей Птицы вызывает аллюзии с образом Жар-Птицы из балета И. Стравинского.

Оформление балета было заказано художнику-мирискуснику Александру Яковлеву, одному из крупнейших живописцев в русском искусстве первой трети XX столетия, представителю неоклассического направления внутри модерна. По словам композитора, молодой художник «сделал нечто очень свежее и небанальное»<sup>15</sup>. «Дивными», «действующими на творческое воображение и вдохновляющими к сочинению музыки» называет Черепнин декорации Яковлева. Живописное решение Яковлева во многом повлияло на создание музыки.

Драматургия строится на взаимодействии двух образных сфер: положительных персонажей и образов змеиного царства. Характеризуя первую образную сферу, в жанровых номерах (так же, как и в «Марье Моревне») композитор использует стилизацию русской народной музыки; однако в сценах-действиях он отходит от стилизации фольклора, использует более прихотливые ритмы, мелодии инструментального характера в рамках расширенной тонально-ладовой структуры. Музыкальным характеристикам образов ирреальной сферы – Соловей-разбойник и духи – свойственны уход от диатоники в «затемнённую» область хроматики, усложнение метроритмических структур.

Балет «Сказка о царевне Улыбе» продолжает линию предыдущих сказочных балетов Черепнина: композитор использует национальный колорит, звукоизобразительные приемы. Персонажи сферы ирреального обрисованы теми же гармоническими средствами, что и злые силы в «Маске Красной смер-

<sup>14</sup> Пропп В. Я. Русская сказка. Л., 1984.

<sup>15</sup> Б.П. Юргенсону. – 29 марта, 1916 // Москва, РГАЛИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 119.

ти», «Марье Моревне». В драматургии балета наблюдается тот же прием, что и в «Марье Моревне»: происходит движение «от мрака к свету», в то время как в ранних балетах ярко выражен драматический финал.

Суммируя основные черты этого периода творчества Черепнина, мы хотели бы обратить внимание на сходство его признаков с русской живописью рубежа XIX – XX веков. Как и живописцы (И.Я. Билибин, В.М. Васнецов, Д.С. Стеллецкий, А.Е. Архипов, И.Э. Грабарь, К.А. Коровин), композитор опирался на стилизацию русских народных мотивов. Не цитируя прямо народные мелодии, Черепнин создает музыкальный материал в духе русского мелоса, внося в него «пряности» современного ему музыкального языка. Фольклорный материал появляется в его балетах постепенно: начав с использования в «Сказке о рыбаке и рыбке» характерных ладогармонических и мелодико-ритмических оборотов, композитор приходит к наполнению музыкальной ткани балетов мелодиями в стиле русских народных лирических песен (в «Марье Моревне») и введению целых эпизодических построений (жанровых номеров), стилизованных под архаику («Сказка о царевне Улыбе»).

#### Глава IV. Поздние балеты Н. Черепнина

Позднее творчество композитора отмечено влиянием новых условий его жизни – *эмиграции*; ему часто приходилось писать музыку по заказу, в сжатые сроки, многое переделывать из старого. Направление и стиль балетов позднего периода определило его сотрудничество с Анной Павловой, которая на тот момент стала влиятельной звездой мирового балета. Зарубежный репертуар Павловой содержит три балета Черепнина: «Дионис» (1921), «Зачарованная птица» (1923) и «Роман мумии» (1924).

§ 1. «Дионис», 1921. Летом 1921 года композитор, проживая и работая в Тифлисе, получил от Павловой приглашение приехать в Париж и написать музыку для её труппы. В новый балет Черепнина, по свидетельству сына композитора, вошли некоторые номера из «Павильона Армиды» и других произведений

Черепнина. Предположительно, Павлова предпочла использовать в этом балете знакомую для себя музыку: в 1907 году она участвовала в первой постановке «Павильона Армиды» в Мариинском театре, где исполняла роль Армиды.

Автором сценария стал И. Хлюстин. Тематика сюжета явно перекликается с балетом Фокина «Видение розы» (1911), в котором аромат розы, подаренной девушке на балу, материализовался и танцевал с красавицей. В сюжете балета «Дионис» проявляется интерес того времени к ритуалу и экзотическим образам Древней Греции: молодая жрица видит сон, в котором статуя бога Диониса оживает и танцует с ней. Мотив сновидения рождает аллюзии и с сюжетом балета «Павильон Армиды». Автор сценария «раскрашивает» тему в более актуальные, экзотические тона.

«Дионис» продолжает традицию одноактных балетов Черепнина. Оформление и хореография спектакля были выдержаны в стиле модерн. В пластике, эксплуатировавшей «словарь» движений Дункан, и костюмах в стиле свободных греческих туник намечен мотив стилизации античности. Новаторским был подход художника: Николай Липский использовал прожектор – пучки света (красный, синий и зеленый), освещавшие статую Диониса, менялись по ходу действия. Попытки создать представление, в котором идея синтеза искусств выразилась во введении цветовой палитры в визуальный и музыкальный ряд, вызывают ассоциации с замыслами «Мистерии» А. Скрябина.

**§ 2. «Зачарованная птица» («Русская сказка»), 1923, ор. 55.** Балет был также заказан композитору Павловой. Сценарий принадлежит балетмейстеру И. Хлюстину. В либретто вновь фигурирует образ волшебной Птицы (как и в сюжете балета «Сказка о царевне Улыбе»), однако здесь он несколько модифицирован – Птица и Царевна объединены в образе Девы-птицы. Этот образ становится частью сюжета, в основе которого лежит мотив выбора невесты сказочным царем. В результате сюжет обрастает пестрой чередой персонажей: в нем проходят образы русских и восточных невест, вызывающих аллюзии с

оперой «Князь Игорь» А.П. Бородина и мотивами фокинской «Шехеразады»; появляется типично русский ярмарочный образ – Мужик с медведем; образ Волшебника, который ассоциируется с аналогичным героем оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Композицию одноактного балета Черепнин основывает на номерах двух типов – жанровых и сценах-действиях, что напоминает строение балета «Сказка о царевне Улыбе». Так же, как в «Сказке о царевне Улыбе», организованы и выразительные средства: мелодика в духе русского музыкального фольклора составляет основу жанровых номеров, а в музыке сцен-действий широко используется звукоизобразительность, следование сюжету.

В основу развития некоторых эпизодов балета «Зачарованная птица» композитор кладет музыкальный материал своих «русских» балетов – «Золотой рыбки», «Марьи Моревны», «Сказки о царевне Улыбе».

Оформил спектакль И.Я. Билибин: он одел героиню сказки в традиционный русский сарафан и кокошник, создав богато орнаментированный наряд.

«Зачарованная птица» продолжает линию сказочных балетов Черепнина. Этот опус отражает желание композитора создать некую квинтэссенцию «русского» для представления её западной публике. Наличие большого количества стилистически разнородных персонажей, заимствование Черепниным своей же музыки, написанной для других балетов, придают произведению черты *пастиччо*. Типичной его чертой, общей для поздних балетов композитора, является экзотичность, проявившаяся на уровне всех компонентов спектакля – в невиданной роскоши красочного русского костюма, созданного художником, гениальном, волшебном танце Павловой, вкраплении ярких элементов музыкального русского фольклора в ткань балета.

§ 3. «Роман мумии» («Тайна пирамиды»), 1924. Фрагменты балета хранятся в Британской библиотеке в Лондоне. Балет написан по заказу Анны Павловой. Мы полагаем, что на воссоздание в балетном спектакле египетской

темы Павлову вдохновили события 20-х годов: в 1922 году британская археологическая экспедиция обнаружила гробницу Тутанхамона, и эта находка стала одним из величайших археологических открытий XX века.

Либретто балета основано на одноименной новелле Т. Готье. Спектакль представляет собой чередование ритуальных эпизодов с лирическими номерами. «Выход Верховной жрицы и танец Лотоса», «Священный танец», «Танец маленьких рабов» «переносят» воображение слушателя в пространство образов древней культуры и отражают интерес эпохи к ритуалу и экзотике Востока.

Балет «Роман мумии» стал очередной стилистической зарисовкой композитора. После воплощения обобщенной темы Древней Греции в балетах «Нарцисс и Эхо» и «Дионис» Черепнин обращается к образности Древнего Египта.

Музыка балета отмечена налетом ориентализма. Для нее характерна неспешная смена гармоний, эффект статичного созерцания. Одним из способов создания восточного колорита в балете становится использование приема остинато. Музыкальный «Восток» в балете Черепнина складывается из идей, уже разработанных в русской музыке: композитор следует традиции кучкистов. Помимо стилизации восточных образов в музыке балета присутствуют как элементы, типичные для русского фольклора (Танец маленьких рабов), так и черты импрессионистического стиля (*Adagio*).

Композитор формирует балет из танцевальных номеров, возвращаясь к практике времен «Павильона Армиды». Язык и структура балета определяются требованиями заказчицы: Черепнин со своим умением подстраиваться и «трансформироваться» создавал «восточный» фон для танцев Павловой.

В оформлении балета художник Билибин подчеркивает ориентальные мотивы, стилизуя костюмы и антураж. Хореография балета эксплуатирует идею плоскостного изображения: танец строится на фронтальных и профильных позах.

Поздние балеты Черепнина отражают интересы Анны Павловой. В отличие от ранних, более новаторских в плане музыкального языка, поздние балеты сводятся к «трансляции» стиля кучкистов. Все три балета позднего периода – своеобразные «музыкальные сказки»: греческая, русская и египетская. В них господствуют культ красоты, интерес к экзотике, продолжает сказываться воздействие на композитора визуальных стимулов.

**В Заключении** подводятся итоги исследования.

1. Балетное творчество Черепнина обнимает период с 1903 по 1924 год и включает в себя девять балетов, которые можно представить в рамках следующей периодизации:

- 1903 – 1912 – «дягилевские балеты», написанные для «Русских сезонов» в Париже: «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо» и «Маска Красной смерти»;
- 1912 – 1916 – балеты на русские сказочные сюжеты: «Золотая рыбка», «Марья Моревна» и «Сказка о царевне Улыбе»;
- 1921 – 1924 – поздние балеты, написанные после отъезда композитора во Францию: «Дионис», «Зачарованная птица» и «Роман мумии».

*Первая* группа балетов отличается сильным влиянием мирискусников. В балетах *второй* группы преобладает русская сказочная тематика. Балеты *третьей* группы, отражая интересы Анны Павловой, воплощают экзотическую тему, ассимилируют декораторские тенденции модерна.

2. В процессе эволюции музыкальный язык Черепнина претерпевает значительные изменения. После модернистских опытов в ранних балетах композитор приходит к неофольклоризму в балетах на русские сказочные сюжеты. В поздних балетах прослеживается постепенное упрощение музыкального языка, которое связано, в свою очередь, с требованиями заказчиков и общим замыслом произведения. Несмотря на то, что в произведениях других жанров композитор в 20-е годы XX века продолжает поиски новых выразительных средств, этого почти лишены его балеты позднего периода. Музыкальный язык

балетов Черепнина в разные периоды времени ассимилирует черты стилей Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, А.К. Лядова, К. Дебюсси, М. Равеля, А.Н. Скрябина, И.Ф. Стравинского.

3. Стиль балетов композитора можно признать соответствующим стилю модерн. Эстетические принципы модерна, такие, как культ красоты, эстетизм, широко понимаемая театральность, условность, интерес к стилям других эпох, воплотились в темах и сюжетах балетов. Общей для всех балетов Черепнина становится их связь с визуальными искусствами, которая выразилась по-разному в каждый из периодов. Для музыки балетов Черепнина характерны декоративность (что проявилось в богатом использовании орнаментики, эмансипации мелодической линии, новом принципе соотношения рельефа и фона), ассимиляция различных стилевых структур, поиски новых мелодических, ритмических, гармонических средств выразительности, новых тембровых сочетаний, обновленных форм балетного спектакля.

Все балеты Черепнина содержат стилевые признаки нового балета, сложившиеся в «Павильоне Армиды», развившиеся в «Нарциссе» и «Маске Красной смерти», получившие новое оформление в «русских сказках» композитора и его «экзотических» поздних балетах. С этой точки зрения балетное творчество Черепнина занимает определенное место в истории развития балетного жанра: оно обозначает промежуточный этап от балетов конца XIX века к балетам И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, одновременно олицетворяя одну из типичных черт стиля модерн – его *переходность*. Балетное творчество Черепнина в целом отражает художественные принципы многоликого стиля модерн в музыке, в разные свои периоды аккумулируя его – нередко контрастные – черты, демонстрируя разнообразие стилевых особенностей каждого в отдельности произведения.

### Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Финкельштейн Ю.* Поздние балеты Николая Черепнина// «Русское искусство», 1 (21)/2009. «Академическая тетрадь». С. 27-34. – 0,6 п.л.

Прочие публикации:

2. *Финкельштейн Ю.* «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина: образный строй и средства воплощения// Вопросы гуманитарных наук №2 (11), 2004. С. 262-270. – 0,6 п.л.

3. *Финкельштейн Ю.* Воплощение эстетики «Мира искусства» в балетном спектакле «Нарцисс и Эхо» Бакста – Фокина – Черепнина// *Философия и музыка.* Сб. тр. Вып. 163. – РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 57-65. – 0,4 п.л.

4. *Финкельштейн Ю.* Образы русской сказки и их воплощение в балетном творчестве Н. Черепнина // ГЛОБЭКСИ [Электронный ресурс]: (Интернет-журнал АТиСО) / Акад. труда и соц. отношений — Электрон. журн. — М.: АТиСО, 2007 — . — № гос. регистрации 0420600016. — Режим доступа: <http://www.globecsi.ru/Articles/2011/Finkelshtein.pdf>, свободный — Загл. С экрана. – 0,8 п.л.

5. *Финкельштейн Ю.* Балет «Золотая рыбка» Н. Черепнина: первый опыт обращения композитора к образности русской сказки в жанре балета // ГЛОБЭКСИ [Электронный ресурс]: (Интернет-журнал АТиСО) / Акад. труда и соц. отношений — Электрон. журн. — М.: АТиСО, 2007 — . — № гос. регистрации 0420600016. — Режим доступа: <http://www.globecsi.ru/Articles/2011/Finkelshtein1.pdf>, свободный — Загл. с экрана. – 0,5 п.л.



Подписано в печать: 22.12.2011

Объем: 1 усл.п.л.

Тираж: 100 экз. Заказ №732

Отпечатано в типографии «Реглет»

119526, г. Москва, Ленинградский пр-к, д.74, корп.1

(495) 790-47-77; [www.reglet.ru](http://www.reglet.ru)