

Финкельштейн Ю.А.,
аспирантка РАМ им. Гнесиных,
Российская Академия Музыки имени Гнесиных,
Москва

Образы русской сказки и их воплощение в балетном творчестве Н. Черепнина

Данная статья – первое исследование балетов Николая Черепнина на темы русских сказок. Балеты рассматриваются с точки зрения стилистики модерна. Выявляются выразительные средства, с помощью которых композитор воплощает в музыке сказочную тематику во всех четырех балетах.

Ключевые слова: балет, русский балет, балеты Николая Черепнина, модерн, музыка

Николай Николаевич Черепнин (1873-1945) – композитор, с именем которого связаны в начале XX века первые победы русского балета в Европе – балет Черепнина «Павильон Армиды» стал «визитной карточкой» «Русских сезонов» [6]. Композитор стал автором музыки к двум успешным постановкам Дягилева в Париже. Интерес к жанру он сохранил и в последующие годы своей жизни, написав девять балетов с 1903 по 1924 годы.

Балетное творчество Черепнина можно разделить на три группы. Первая – это три балета, созданные в период его сотрудничества с Сергеем Дягилевым – «Павильон Армиды» (1903), «Нарцисс и Эхо» (1911) и «Маска Красной Смерти» (1912). Вторая группа балетов Черепнина – это его балеты на русские сказочные сюжеты, написанные в предреволюционный период – «Золотая рыбка» (1912), «Марья Моревна» (1913) и «Сказка о царевне Улыбе и Соловье разбойнике» (1916). Третья группа балетов – это балеты, написанные во Франции после 1921 года: «Дионис» (1921), «Зачарованная птица» (1923) и «Роман мумии» (1924).

В период с 1914 по 1918 годы в жизни композитор перестает сотрудничать с «Русскими сезонами» Дягилева. Исследователи пишут об этом следующее: «Порвав с «Русскими сезонами» и с Дягилевым, Черепнин делает заметный поворот к национальной музыкальной традиции, к образам русского фольклора» [11, 66]. В его творчестве появляются сочинения, в которых превалирует русская сказочная тематика. Так в 1910 году он написал симфонический эскиз «Зачарованное царство» к сказке о Жар-птице (ор. 39); в 1912 году – шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина для фортепиано ор. 41; в 1913 – 1916 годах он создает два балета на темы русских сказок – «Марья Моревна» ор.43 и «Сказка о царевне Улыбе и Соловье разбойнике» ор.44.

Первым появлением образности русской сказки в балетах Черепнина является спектакль «Золотая рыбка», музыка которого была создана в 1912 году как цикл Шесть иллюстраций для фортепиано к сказке «О рыбаке и

рыбке» Пушкина (ор. 41). Сочинение было написано сразу же после окончания работы над предыдущим балетом – «Маска Красной смерти»¹. Каждую миниатюру композитор сопровождал эпиграфом из текста сказки.

Огромную роль в музыкальной сказке играет звукоизобразительность. Черепнин создает яркие, контрастные, выпуклые образы основных действующих лиц сказки – Рыбака, Золотой рыбки, Старухи. Троекратное забрасывание невода Рыбаком композитор характеризует вращательными интонациями, трижды проводя этот материал, меняя его окончание. Появление Рыбки, попавшей в сети, знаменует нисходящая целотонная гамма. Волшебный образ Рыбки композитор рисует с помощью гармоний альтерированного малого мажорного септаккорда, изысканной игры ритмов, всплесков трепещущих фигураций. Дуэт Рыбки и Рыбака основан на чередовании выразительных средств, характеризующих эти два образа: струящаяся, переливающаяся игрой гармонических красок мелодия Золотой рыбки контрастирует с ворчливыми хроматическими речитативными фразами Рыбака в низком регистре. Бранную «трескотню» Старухи передает одна и та же многократно повторенная фраза, основанная на репетициях коротких длительностей.

Объединяющим моментом в сюите является образ моря. Он становится фоном всех событий сказки. Образ водной стихии, как и в самой сказке Пушкина, представлен в нескольких своих состояниях, что достигается посредством фактурных преобразований.

Музыка «Сказки о рыбаке и рыбке» была рождена вне идей ее сценического воплощения. Однако, как можно заметить, это произведение сценично изнутри: «Сказка о рыбаке и рыбке» Черепнина буквально срежиссирована композитором. Черепнин иллюстрирует появление каждого персонажа, характеризуя его индивидуальным музыкальным материалом, вводит диалоги, монологи героев, следуя повествованию сказки Пушкина. Возможно, именно эти особенности музыки сказки Черепнина могли дать возможность хореографу Мордкину² сделать ее основой сценического жанра и воплотить в балетном спектакле. Премьера балета Николая Черепнина «Золотая рыбка» состоялась 4 апреля 1937 года в театре «Меджестик Тиэтр» в Нью-Йорке. Постановка была посвящена столетию со дня смерти А. С.

¹ Об истории создания «Рыбки» повествует сын композитора, Александр Черепнин в письме В. А. Киселеву: «В 1912м году мой отец (как и в 1909 – 1911м) дирижировал сезонами Дягилева за границей. [...] Затем [...] мы вместе с моим отцом вернулись в Петербург и наняли дачу в Вырице на один месяц, где мой отец закончил сочинение балета «Красная Маска» (по Эдгару По), заказанного ему Дягилевым (но никогда Дягилевым не поставленного). Из Вырицы мы вернулись в Петербург, но мой отец, усталый от напряженного сезона и творческого напряжения, поехал отдохнуть перед началом нового сезона в Ялту к своему другу, композитору А. А. Спендиарову. Он провел там недолго, неделю-другую – и вернулся с сочиненной им там (по-видимому неожиданно для него самого) «Сказкой о рыбаке и рыбке» для рояля» [9].

² Мордкин Михаил Михайлович (1880–1944) – замечательный артист балета, обладающий великолепным драматическим талантом, любимец публики, один из партнеров Анны Павловой, был участником первого «Русского сезона» Дягилева. В «Павильоне Армиды» он исполнял роль Рене де Божанси. После успеха этой партии Мордкин был приглашен Дягилевым для участия в следующем «сезоне». В 1906 году он был партнером Павловой в балете Горского «Дочь фараона», после чего Анна Павлова назвала его одним из лучших русских танцовщиков, нисколько не уступающим Нижинскому.

Пушкина.

В этом произведении любопытным образом проявляется любовь композитора к синтезу смежных искусств и театральности: огромно влияние живописи; каждую миниатюру композитор снабжает эпиграфом из текста Пушкина, становящимся своеобразным либретто, по которому композитор выстраивает свою музыкальную сказку.

Балет «Золотая рыбка» стал *первым* воплощением русской темы в балетах композитора, которая становится одной из ведущих в творчестве Черепнина. Для воплощения в музыке русской сказочной тематики композитор использует приемы и средства, найденные в музыке своих предшественников: кучкистов, Чайковского, Римского-Корсакова. Эти выразительные средства композитор органично сочетает со средствами, присущими музыкальному языку эпохи – гармониями, характерными для музыки Равеля и Дебюсси, Скрябина. Композитор создает произведение русское по духу, не цитируя прямо музыкальный материал русского фольклора. Эту мысль подтверждает высказывание Томпаковой о Шести иллюстрациях: «Не прибегая к фольклорным цитатам, Черепнин использует в этих произведениях метод стилизации русского музыкального фольклора, такие его наиболее характерные приметы, как диатоника, переменные лады, кварто-квинтовые обороты в мелодике, элементы подголосочной полифонии, не забывая подчас внести в них острые приемы новейшей музыки» [11, 66].

Вскоре после «Рыбки» композитор пишет балет «Марья Моревна» (1913, ор. 43), основой сюжета становится подлинная русская народная сказка. Возникновение интереса композитора к сказке о Марье Моревне в этот период неслучайно. Его снова инспирировали живописные импульсы. Например, популярные в начале XX века иллюстрации И. Я. Билибина к русским народным сказкам (среди которых иллюстрации и к «Марье Моревне»), ставшие носителями особого «билибинского стиля» книжного дизайна, могли произвести впечатление на Черепнина, и его заинтересовала идея воплощения образов этой сказки в жанре балета.

Сказка о Марье Моревне содержит черты, типичные для волшебной сказки: мотив волшебства, превращения, чуда, наличие волшебных вещей, волшебных животных-помощников. Образ Марьи Моревны, прекрасной королевы, женщины-богатырши из русских народных сказок, представлен во многих сюжетах – «Молодильные яблоки», «Сказка о трех царствах», «Марья Моревна». Он сходен с образом Шамаханской царицы из сказки Пушкина о Золотом Петушке (таинственная красавица, живущая в шатре, с помощью колдовских чар побеждающая войско) и с образом Кощеевны из оперы Римского-Корсакова «Кашей бессмертной»³.

Сказка Черепнина основана на контрастном сопоставлении средств двух образных сфер – мира положительных образов и враждебного им мира зла. В связи с этим выразительные средства разделены на две группы. Основу

³ Имеются и другие образные и сюжетные аналогии со сказкой Римского-Корсакова: царица, сидящая взаперти, похититель-Кощей, образ спасителя Ивана-царевича.

первой составляет материал, стилизованный в духе русского музыкального фольклора. В рамках диатоники появляются авторские мелодии в стиле народных лирических протяжных. Сумрачную образную сферу характеризуют уход в область хроматики, неустойчивых гармоний, сложных ритмов.

В 1914 году Дирекцией Императорских театров Черепнину был заказан балет «Сказка о царевне Улыбе»⁴ на тему русских сказок. История создания балета прослеживается в письмах композитора его издателю Б. П. Юргенсону⁵. Либретто принадлежит композитору и балетмейстеру Андрианову⁶. Сказка о царевне Улыбе, лежащая в основе сюжета, не являясь по своей сути подлинно русской народной, отвечает канонам народной сказки и содержит в себе ряд образов, свойственных ей. Сказку Черепнина можно отнести к типу волшебной сказки. В сюжете присутствуют даритель (волшебная говорящая птица), антагонист, которым является Соловей-разбойник⁷, известный нам по русскому былинному эпосу.

Главные герои – это Иван-царевич и царевна Улыба. Иван-царевич – образ-символ, встречающийся во многих русских народных сказках. Главной героине своей сказки композитор дает имя *Улыба*. Очень часто в русских народных сказках встречаются женские имена, характеризующие своих обладательниц – Василиса Премудрая, Забава, Царевна-Несмеяна. Давая царевне столь оригинальное имя, автор тем самым противопоставляет её мужскому персонажу сказки – вполне традиционному Ивану-царевичу; он ставит её на порядок выше него, делая главной героиней сказки.

Сюжет либретто балета «Улыба» содержит общие элементы с сюжетом «Марьи Моревны» – мотив похищения невесты, наличие похитителя, спасителя (Иван-царевич). Образ птицы перекликается с образом Жар-Птицы из балета Стравинского.

На создание музыки композитора, по его собственным словам, вдохновили эскизы декораций, которые оказались готовыми раньше. Оформлением спектакля занимался Александр Яковлев (1887-1938) – один из крупнейших

⁴ Балет был написан в 1916 году, ор. 44.

⁵ Письма Н. Н. Черепнина Б. П. Юргенсону. // Москва, РГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 119.

⁶ Андрианов Самуил Константинович (1884-1917) – русский артист и балетмейстер, учился в Петербургском театральном училище у П. Гердта и Н. Легата. Был постоянным партнёром Т. Карсавиной, П. Леняни, М. Кшесинской, А. Вагановой, В. Трефиловой. С 1912 года работал как балетмейстер, с 1904 – преподавал в петербургском театральном училище.

Б. Асафьев в статье «Памяти С. К. Андрианова» пишет о работе балетмейстера над «Сказкой о царевне Улыбе», которая стал последним его балетом. Исследователь вспоминает, что Андрианов «горячо лелеял мечту о возможности нового подхода к национальным особенностям русского танца на основе старого балетного стиля, то есть классики. В этом балете он и намеревался найти столь желанный путь синтеза» [1, 37].

⁷ В балете Соловей наделён способностями, которыми он не обладал в русских былинах – умением колдовать и летать; также Соловей похищает царевну. В данном сюжете Соловей-разбойник – это персонаж, родственник Змею-Горынычу своей змееобразной природой и функцией в сказке. Соловей является результатом соединения двух противоположных образов – птицы и змеи, это крылатый Змей-Дракон по своей мифологической сути. С другой стороны его имя «Соловей» эксплуатирует название птицы. В результате в балете оказывается два образа птицы – отрицательный и положительный. Таким образом, Соловей-Разбойник оказывается и противоположным Птице (как змей), и родственным ей.

живописцев и рисовальщиков в русском искусстве первой трети XX столетия, представитель неоакадемического направления внутри модерна. В его произведениях соединились черты авангардного и классического искусства, он использовал многие приемы старых мастеров и даже сознательно подражал им, подчеркнуто демонстрируя техническое мастерство. Яковлев с 1912 принимал участие в выставках «Мира искусства», а в 1915 стал членом этого объединения. А. Н. Бенуа называет его «русским художником-феноменом»: «Можно как угодно относиться к Яковлеву, можно любить или не любить его творчество, но в одном нельзя сомневаться, а именно в том, что это феномен» [3]. В одном из писем (29 марта 1916 г.) композитор пишет об эскизах к «Улыбе», созданных А. Яковлевым: «Эскизы дивные, действующие на творческое воображение и вдохновляющие меня к сочинению музыки» [8]. Композитор подчеркивает, что молодой художник «сделал нечто очень свежее и небанальное».

В композиции балета два типа музыкальных номеров. Первый – это жанровые номера, останавливающие действие. В них обычно преобладает одно эмоциональное настроение, они имеют четкую музыкальную форму, как правило, основанную на квадратности периода. Другой тип – сцены, продвигающие действие, они обычно не имеют четкой формы, музыка в них строго следует за сюжетом.

В музыке взаимодействуют две образные сферы: мир положительных образов и ирреальный мир змеиного царства. Каждой из них соответствует свой набор выразительных средств. Характеристика образов *положительной* сферы расслаивается на две группы выразительных средств. Рисуя коллективный образ народа, композитор использует принцип стилизации русской народной музыки, выразительные средства русского фольклора – мелодические обороты, диатонику, переменные лады, элементы подголосочной полифонии, попевки, а также тембровые сочетания, фактуру, жанры народной музыки – однако при этом он вносит в ткань балета приемы, характерные для современной ему музыки. Интонации, свойственные русскому народному мелосу, звучат во вступлении, Хороводе из первой картины, «Обряде гостеприимства», Хоре из IV картины, «Молении солнцу» и, кроме жанровых номеров, в двух музыкальных характеристиках – лейтмотивах Царя и мамушек-нянюшек, которые примыкают к музыкальному изображению композитором коллективного образа народа. Для характеристики образа Царя Черепнин использует диатонику, «архаический» размер, долгие длительности. Характеризуя образ мамушек, композитор использует приём остинато, рисуя образ монотонный, грузный и несколько комичный.

Несколько иной набор средств композитор использует в сценах-действиях. В них появляются лейтмотивы главных персонажей. В отличие от «коллективных» номеров сцены-действия не содержат черт музыкальной стилистики русского фольклора. Композитор использует расширенную тональность, более прихотливые ритмы, мелодии инструментального характера. Сцены-действия изобилуют авторскими ремарками по ходу

действия, в них множество коротких характеристических эпизодов, изображающих характер персонажа либо «комментирующих» действие, насыщенных звукоизобразительными приемами.

Лейтмотивы положительных героев в балете творчески трансформируются, оставаясь узнаваемыми. Рисуя образ Ивана-царевича – смелый, мужественный – композитор использует призывные квартовые интонации. Черепнин пользуется уже сложившимся в русской музыкальной традиции набором средств для обрисовки данного типа героя. Лейтмотив Улыбы рисует образ нежный, лирический, тонкий, пластичный. Эта музыкальная характеристика выделяется на общем фоне персонажей балета своей неповторимостью, индивидуальностью, поэтичностью. В ней господствуют плагальные обороты, мелодический разбег завершается покачиванием и остановкой на неустойчивом тоне, сообщая музыке полётность, неустойчивость, трепетность. В Сцене похищения лейтмотив Улыбы окрашивается в «сумрачные» тона уменьшенных гармоний (Улыба бредет во сне на зов духов). Появлению образа Птицы в балете сопутствует ее лейтмотив. Это одноголосная мелодия, сложная ритмически, инструментального характера. В ней движения по звукам диатоники соседствуют с хроматическими ходами, глиссандирующие взлеты на две октавы сочетаются с мелодическими кварто-квинтовыми попевками. Образ волшебной птицы сложен с точки зрения отношения к какой-либо из сфер. В противовес реальным образам балета, использующим в своей характеристике диатонику, этот фантастический образ характеризуется композитором более сложными гармониями, ритмикой и фактурой.

Отрицательные персонажи – Соловей-разбойник и духи – не имеют лейтмотивов. Рисуя образы иррациональной сферы (в таких номерах, как Хор духов и Сказка няни), Черепнин уходит в «затемнённую» область хроматики, уменьшенных гармоний, сложных ритмов. Здесь меньше, чем в музыкальном языке образной сферы реальности развёрнутых мелодических линий, для этой сферы более характерны инструментальные мелодии, разворачивающиеся графически. Трели Соловья являются одним примером применения принципа звукоизобразительности в балете – подражания птичьему пению.

Балет о царевне Улыбе следует основным принципам, сложившимся в сказочных балетах Черепнина. Гармонический язык балета эксплуатирует типичные черты русского музыкального фольклора; в этом балете, в отличие от предыдущих, на стилизованном мелосе основаны целые номера, более протяженные, чем в «Рыбке» или «Марье».

Линия русской сказки находит свое продолжение и в позднем творчестве Черепнина. В 1923 году он по заказу Анны Павловой пишет балет «Зачарованная птица» («Русские сказки», ор. 55). Премьера состоялась в 1923 году в лондонском Ковент-Гардене под управлением самого композитора. Сын Черепнина пишет об этом балете: «Из балетов, написанных моим отцом для Павловой, самым успешным оказалась «Зачарованная птица» [цит. по 11, 74].

Сценарий принадлежал балетмейстеру Анны Павловой И. Хлюстину. В

связи с ориентированием новой музыкальной сказки «на Запад» в ее сюжет проникают мотивы и образы, бытующие в разных сферах искусства, объединенные свойством «русскости». Например, в либретто фигурирует образ волшебной девы-птицы, отразившийся в русских сказках, издавна притягательный для русского искусства – он проходит в начале XX века в творчестве Блока, Бальмонта, Ремизова, Городецкого, живописных полотнах Врубеля, Головина. Также в сюжете упоминается такой типично русский ярмарочный персонаж, как образ Мужика с медведем. Образ русских и восточных невест вызывают аллюзии с оперой «Князь Игорь», женскими персонажами фокинской постановки «Шехеразада»; образ Волшебника ассоциируется с аналогичным героем оперы Римского-Корсакова.

Николай Черепнин уже во второй раз интерпретирует в своем балетном творчестве образ птицы (впервые птица появляется в его балете «Сказка о царевне Улыбе»). На этот раз птица становится одним из главных действующих лиц – она превращается в Царевну.

Композитор вновь основывает композицию на номерах двух типов – жанровых сценках и сценах-действиях. Музыка следует строго за сюжетом. Композитор подробно иллюстрирует каждое событие сюжета; в плане кинематографичности балет продолжает линию «Золотой рыбки» и «Сказки о царевне Улыбе».

Строение балета сквозное, в нем три картины. Первая изображает праздник во дворце и состоит из ряда жанровых сцен, рефреном между которыми проходит лейтмотив Царя. Вторая картина начинается с появлением Волшебника. Новая черед жанровых номеров (танцы невест, белых кошек) так же прославляется рефреном, которым служит заклинание Волшебника. С появлением Птицы начинается третий этап композиции. После жанрового номера – Вокализа птицы – следует большая сцена-действие (Танец преследования), в которой Царь и царевичи пытаются поймать Птицу. После этого снова следуют номера-характеристики главных героев – Царевича («Думка» Царевича) и Царевны («Жалоба Царевны»), а также их любовный дуэт – Adagio. В финале появляется материал начала балета, образуя обрамление.

Как и в остальных своих балетах, Черепнин использует систему лейтмотивов. Они представляют собой музыкально-тематические структуры, которые могут варьироваться в зависимости от контекста сцены. Лейтмотивы появляются, как и в балете «Сказка о царевне Улыбе», в номерах, продвигающих действие – сценах-действиях. Один из лейтмотивов – мотив «гнева Царя». Это построение, в основе которого лежит нисходящий или восходящий (в зависимости от настроения Царя) звукоряд, удвоенный в терцию. Лейтмотив придворных дам, которые развлекают скучающего Царя, рисует суетливую беготню грузноватых тетушек; композитор использует остинато, «бегущий» ритм, нисходящую или восходящую мелодику. Мелодия в этом мотиве представляет собой широкий звукоряд, удвоенный в терцию. Лейтмотив магических заклинаний Волшебника представляет собой репетиции большой секунды.

В номерах, останавливающих действие, композитор использует мелодику, стилизованную в духе русского музыкального фольклора, как и в балете «Улыба». Интонации народной лирической протяжной песни мы слышим в «Думке» Царевича. Мелодия «Танца русских невест» так же основана на кварто-квинтовых интонациях и трихордовых попевах, свойственных русскому народному мелосу. Наряду со стилизацией народной лирической песни композитор вводит стилизацию городской песни. Такие мелодии звучат в №1 («Общий танец»).

Гармонический язык балета включает в себя весь ряд средств, задействованных Черепниным в предыдущих балетах, в том числе и аккорды группы альтерированной доминанты, кварто-квинтовые созвучия, диатонические лады, целотонные и хроматические последовательности – на фоне общего импрессионистического звучания.

«Зачарованная птица» содержит черты предыдущих балетов композитора на русские сказочные темы: жанровые номера композитор строит на элементах музыкального языка русского фольклора, использует лейтмотивную систему. Черепнин цитирует музыкальный материал своих сказочных балетов. Из «Улыбы» в его новый балет переходят обе мелодии Хоровода из I картины, мотив мамушек, мелодия Хора народа из IV картины, становящаяся темой «Думки» Царевича. В «Танце белых кошек» композитор использует материал номера «Полёт Соловья-разбойника над озером» из «Улыбы». Из «Сказки о рыбаке и рыбке» композитор заимствует материал пятой иллюстрации: он становится вступлением к балету «Зачарованная птица». Также в этом балете звучит основной тематизм «Марьи Моревны».

Оформителем спектакля стал Иван Яковлевич Билибин⁸ – еще один из художников «Мира искусства», с которым посчастливилось работать Черепнину. «Интересна была «Русская сказка» с декорациями и костюмами И. Билибина и с музыкой Н. Черепнина», – вспоминает Виктор Дандре [4, 31]. Билибин «одел» героиню сказки Черепнина в традиционный русский сарафан и нарядный кокошник. Сарафан Царевны богато орнаментирован, даже роскошен: по краям рукавов и воротника его украшают крупный жемчуг и бисер, ими же вышиты узорчатые завитки, по краю воротника пришиты самоцветы. В мелком орнаменте художник использовал цветочные, растительные мотивы, по бокам изображены крупные цветы гвоздики. В костюме скомбинированы ткани разного цвета и фактуры, используются аппликации, бисероплетение, нашивки лент, вставки из кружева, вышивки, свободно свисающий жемчуг. Современные критики писали о танце Павловой: «Она очаровывала, как лёгкий шёпот зачарованной птички. Все её техническое мастерство было налицо. Это было чудо виртуозности. Кроме того, конечно, Анна Павлова – великолепная драматическая актриса. Когда она превращалась в Царевну, в своём традиционном русском сарафане она становилась забавной, застенчивой и прелестной» [цит. по 12, 330].

⁸ Иван Билибин уже прорабатывал «русскую» тему в жанрах книжной иллюстрации и оперы: в 1899 году он создал иллюстрации к своей первой книге «Сказка о Иван-царевиче, Жар-птице и о Сером волке», а в 1909 году художник оформил постановку сказки Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

«Зачарованная птица» продолжает линию сказочных балетов Черепнина. Этот балет был предназначен Анной Павловой для покорения Америки, для показа её чего-то исключительно нового, и можно предположить, что Черепнин хотел создать некую квинтэссенцию «русского» для представления её западной публике. Наличие большого количества стилистически разнородных персонажей, заимствование Черепниным своей же музыки, написанной для других произведений в этом жанре, придают балету черты пастиччо. Экзотичность балета подчеркивали средства всех компонентов спектакля – невиданная роскошь красочного костюма, созданного художником, гениальный, волшебный танец Павловой, вкрапления элементов музыкального русского фольклора в ткань балета.

Некоторые номера балета «Зачарованная птица» представляются нам образцами стилизации русского лубка⁹ как одной из разновидностей плоскостного пространства, популярного в искусстве модерна. Такими являются сцены общего празднества – в начале и заключении балета. Музыкальный язык в них отличается предельной простотой и остроумием, композитор вводит элементы стилизации.

Как можно заметить, из девяти балетов, написанных Н. Черепниным, четыре содержат в своей основе образы русской сказки: «Золотая рыбка», «Марья Моревна», «Сказка о царевне Улыбе» и «Зачарованная птица». Они составляют целый пласт в балетном творчестве композитора, с типичным набором выразительных средств. По какой же причине образы русской сказки начинают интересовать композитора в данный период его жизни? Как композитор чувствует сказку и как он воплощает ее в музыке?

Обращение Черепнина к теме сказки в его балетном творчестве обосновано как особенностями эпохи, так и чертами характера самого композитора. С одной стороны, в них выразился интерес к теме исконно русских народно-фольклорных сюжетов, к сказочности как проявление стилистики модерна. Интерес к образам сказки первоначально присущ стилю модерн в его живописном проявлении. Сказочные темы и образы – это как раз та тематика, которая волновала художников модерна, они оживают в живописи Коровина, Васнецова, Поленова, Малютина, Врубеля, книжных иллюстрациях Билибина. Из живописи сказка постепенно проникает во все остальные области искусства, в том числе и музыку. Исследователи музыкального модерна отмечают, что обращение композиторов начала XX века к сказочной тематике сродни обращению к мифу; оно означает поиск истоков искусства, возвращение к органической художественной эпохе. О сказке как о «малом мифе модерна» пишет Л. Дейкун [5, 89]. Музыкальное искусство рубежа

⁹ О стилизации русского лубка как признаке стиля, мигрирующем из живописи в музыкальное искусство модерна, пишет И. А. Скворцова: «Одной из разновидностей плоскостного пространства является лубок, столь популярный в искусстве модерна. Русский лубочный рисунок в полной мере отвечал всем чаяниям художников модерна, их стремлениям к преобразению действительности с помощью новых стилевых приемов. Изображения отличались предельной простотой, плоскостностью, декоративностью, остроумием и стилизацией. Некоторые проявления лубочной эстетики, стилизацию лубочности можно обнаружить в «Сказке о царе Салтане» и «Золотом петушке», что выражается в подчеркнутой простоте и примитивности выбранных языковых средств» [10, 24].

веков, находясь под влиянием эстетики модерна, воплотило и отразило во всем многообразии сказочную тематику.

С другой стороны, русская тема – это то, что близко самому Черепнину и глубоко присуще его творческой личности. Возникновение темы русской сказки в его балетах становится одним из проявлений «русскости» композитора. Являясь типичным представителем петербургской школы, Черепнин создает свои сказочные балеты в опоре на национальные истоки, традиции кучкистов, ориентируясь на такие образцы творчества Римского-Корсакова, как «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка», «Садко».

В-третьих, музыка сказочных балетов Черепнина показывает влияние на композитора живописных тенденций времени, его связи с мирискусниками. То, что оформление театральных постановок спектаклей Черепнина совершалось художниками того же стиля, сообщало постановкам гармоничность и подчеркивало единство музыки и визуального ряда. Музыкальные картины балетов принимают на себя свойства визуальных полотен – статичность, красочность. В балете для Черепнина главным является не психологичность содержания, а создание живописной картины; его больше привлекает передача внешних движений, а не душевных движений.

В балетах Николая Черепнина сказка выступает в своей красочно-живописной сути, как на полотнах его современников-художников. Композитор воспринимает и доводит до воображения слушателя сказку как ряд образов, вызывающих восхищение, эстетическое наслаждение. Идеино-эмоциональное осмысление сказочного фольклора Черепниным представляется нам отстраненным любованием композитора самоценными произведениями народной фантастики, их идеальной красотой. Б. Асафьев замечает, что «Сказка о рыбаке и рыбке» Черепнина переводит «русский повествовательный жанровый симфонизм в новый план – в импрессионистскую пластику и красочность, где зрительное впечатление, картинность и вообще внешние стимулы играют первенствующую роль» [2, 183].

Для воссоздания образов русской сказки композитор использует типичные приметы русского музыкального фольклора, сложившиеся в композиторской практике XIX века, которые он сочетает с новыми, современными ему приемами музыкального письма. От внедрения в язык произведения черт, характерных для русского музыкального фольклора, используя диатонику, переменные лады, кварто-квинтовые обороты в мелодике, композитор приходит к наполнению музыкальной ткани балетов мелодиями в стиле русских народных лирических и применению целых эпизодических построений, основанных на этом мелосе. Не цитируя прямо народные мелодии, Черепнин создает музыкальный материал в духе русского фольклора, внося в него пряности современного музыкального языка. На этом принципе основаны музыкальные сказки Черепнина.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Памяти С. К. Андрианова// Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., «Музыка», 1974. С. 37-38.
2. Асафьев Б. Русская музыка (XIX и начала XX века). Л., 1968.
3. Бенуа А. Александр Яковлев. Газета «Речь», 18 марта 1916 г., №76
4. Дандре В. Анна Павлова. Берлин, «Петрополис», 1933.
5. 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, сс. 79-95.
6. 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, сс. 3-25.
8. Письма Н. Н. Черепнина Б. П. Юргенсону. // Москва, РГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 119.
9. Письмо А. Н. Черепнина В. Киселеву. – 17 октября, 1966 // РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391.
10. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. Автореферат. М., 2010.
11. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М., Музыка, 1991.
12. Money K. Anna Pavlova: Her life and art. N.Y., 1982.