

Научная статья

УДК 792.82

DOI: 10.36871/hon.202402207

М. П. МУСОРГСКИЙ И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР (к 185-летию со дня рождения композитора)

Евгения Олеговна Цветкова

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
e.o.tsvetkova@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5524-717X

Модест Петрович Мусоргский, 185-летие со дня рождения которого отмечается в 2024 году, известен как выдающийся оперный композитор, создатель романсов и песен, как автор симфонических сочинений и произведений для фортепиано. В настоящей статье приоткрывается еще одна страница, связанная с творчеством великого мастера, которая обращена к визуальной интерпретации его произведений. К этому, как оказалось, располагают характерные особенности творческого метода композитора, среди которых первое место отводится театральности его художественного мышления. С позиций балетной эстетики запечатление композитором в его произведениях ярко контрастных образов, характеров и положений в их сопоставлении, близкое по своей сути карнавальному мироощущению, является особенно важным. В контексте темы исследования можно говорить и о режиссерском таланте Мусоргского, что проявляется в его склонности к пояснениям, иллюстрирующим эмоциональное состояние персонажа и его действия. Замечания композитора в нотах, как и определения, данные персонажам его произведений в переписке, указывают на то, что музыкальный образ зарождался у композитора одновременно с визуальным. Способность Мусоргского выражать тонкие психологические нюансы, как и умение охарактеризовать внешний облик персонажа — его жесты, походку, специфические движения — не могла пройти незамеченной мимо хореографов. Вследствие этого многие произведения композитора, не предназначенные для балетной сцены, послужили музыкальным текстом для хореографических постановок.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, «Картинки с выставки», театральность, программа, пластическая интерпретация

Для цитирования: *Цветкова Е. О.* М. П. Мусоргский и балетный театр (к 185-летию со дня рождения композитора) // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 207–212. <https://doi.org/10.36871/hon.202402207>

Original article

M. P. MUSSORGSKY AND THE BALLET THEATRE (on the 185th anniversary of the composer's birth)

Evgeniya O. Tsvetkova

© Цветкова Е. О., 2024

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
e.o.tsvetkova@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5524-717X

Modest Petrovich Mussorgsky, whose 185th birthday is celebrated in 2024, is known as an outstanding opera composer, creator of romances and songs, author of symphonic compositions and works for piano. This article highlights another facet of the great master's oeuvre, which is addressed to the visual interpretation of his works. As it turns out, this is due to a number of features typical of the composer's creative method, among which the first place is given to the theatricality of his artistic thinking. From the perspective of ballet aesthetics, especially important is the composer's imprinting in his works of vividly contrasting images, characters and positions in their juxtaposition, which is inherently close to the carnival worldview. In the context of the research topic, we can also talk about Mussorgsky's directorial talent, which is manifested in his penchant for explanations illustrating the emotional state of the character and his actions. The composer's remarks in the notes, as well as the definitions given to his characters in correspondence, indicate that the musical image was born in the composer's mind simultaneously with the visual one. Mussorgsky's ability to express subtle psychological nuances, as well as to describe the appearance of a character — his gestures, gait, specific movements — could not pass unnoticed by choreographers. As a result, many of the composer's works, which were not intended for the ballet stage, served as a musical text for choreographic productions.

Keywords: M. P. Mussorgsky, "Pictures from an Exhibition", theatricality, programme, plastic interpretation

For citation: Tsvetkova E. O. M. P. Mussorgsky and the Ballet Theatre (on the 185th anniversary of the composer's birth). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 207–212. <https://doi.org/10.36871/hon.202402207> (In Russian)

В 2024 году исполнилось 185 лет со дня рождения Модеста Петровича Мусоргского. Мы знаем Мусоргского как выдающегося оперного композитора, как создателя романсов и песен, как автора симфонических сочинений и произведений для фортепиано. Несомненно, Мусоргский обладал талантом театрального художника — даром, который проявляется не только в его оперных шедеврах, но и в вокальных и фортепианных циклах.

Тем не менее есть одна область творчества, которая, казалось бы, не стала для композитора привлекательной — это балетный театр. Более того, известно его скептическое отношение к этому виду искусства. В переписке композитора найдено только одно высказывание о балете. В письме к М. А. Балакиреву, которое датировано 1860 годом, Мусоргский пишет: «...были в балете ("Пакеретта"), очень милый балет, было много красивых сцен; но музыка, Милий, музыка ужаснейшая. Пуни — это музыкальный скиф. Странное впечатление произвел на меня балет, я был больной в нем, возвратясь, я лег соснуть, грезы были самые мучительные, но до такой степени сладко-страдательные, до того упоительные, что в этом положении легко бы умирать» [5, 48]. Вполне вероятно, что Мусоргский чувствовал себя больным не столько от «красивых

картин», сколько от музыки Пуни, красноречивую характеристику которой он дал.

Однако композитор вольно или невольно, но все-таки соприкоснулся с хореографическим искусством. Это подтверждают польский акт из второй редакции оперы «Борис Годунов» (полонез характеризует здесь польскую шляхту, мазурка становится лейтжанром Марины Мнишек, в ритме краковяка написан хор девушек) и «Пляска персидюк» из «Хованщины», которые были трактованы Мусоргским вполне в традициях Глинки.

О некотором интересе композитора к балетному жанру сохранились косвенные свидетельства. Так, программа симфонической картины «Ночь на Лысой горе» явно содержит предпосылки хореографического прочтения, композитор изложил ее в письме филологу и литературоведу В. В. Никольскому: «...ведьмы собрались на эту гору (Лысую...), сплетничали, шашничали и поджидали наибольшего — *Satan*. По его приезде они... образовали круг около трона, на котором восседал, в виде козлица, наибольший, и воспевали ему славу. Когда сатана достаточно в ярость приходил от ведовской славы, то открывал своим приказом шабаш...» [там же, 89].

Та же симфоническая картина стала в опере «Сорочинская ярмарка» музыкальным

текстом вокально-танцевальной сцены под названием «Сонное видение паробка»¹. В ней принимают участие тройной хор, солисты-вокалисты и кордебалет, для которого были написаны пляска бесенят и ведьм вокруг спящего Паробка, шествие подземных чудищ и появление Чернобога, а также заключительная пляска бесовщины. Бытовые эпизоды оперы также вобрали в себя танцевальные ритмы (например, сцена ярмарки и финал оперы, где исполняется «Гопак веселых паробков»).

Этими примерами ограничивается список собственно хореографических сцен, которые встречаются в операх композитора, или намеков на них, запечатленных в программе к «Ночи на Лысой горе».

Тем не менее художественная практика XX века сделала возможным такое, казалось бы, несовместимое сочетание, как Мусоргский и балетный театр, так как музыка композитора постоянно привлекала и привлекает хореографов. В 1909 году «Пляска персидок» вошла составной частью в сборную партитуру балета «Клеопатра», поставленного М. Фокиным в антрепризе *Ballets russes*, основанной С. П. Дягилевым. Не осталась без внимания и симфоническая картина «Ночь на Лысой горе», что лишней раз подтверждает открытость ее образов для хореографического прочтения. Существуют разные визуальные версии этого произведения, сюжеты которых значительно отличаются. Балетмейстер А. А. Горский, например, взял за основу сценария произведения Д. С. Мережковского. Его балет «Ночь на Лысой горе» был поставлен в Москве на сцене летнего сада «Аквариум» (1918). К этому же сочинению в последующие годы обращались: Б. Нижинская (1924, Монте-Карло, антреприза С. П. Дягилева), Ф. В. Лопухов (с подзаголовком «лицедейская потеха Древней Руси», 1924, Петроградский театр оперы и балета), Сергей Лифарь (балет «Черная магия», Парижская опера, 1934). Позднее последовали балеты в хореографии Д. Лишина «Сорочинская ярмарка» с введением музыки «Ночи на Лысой горе» (1943, Нью-Йорк, Балле тизтр), Р. Захарова (1951, Большой театр и 1977, Классический балет), И. Моисеева (1985, Государственный ансамбль народного танца СССР).

Не менее притягательным для хореографов стал фортепианный цикл «Картинки с выставки». За рубежом его поставили балетмейстеры Г. Хесс (1928, Гаага), Б. Нижинская

(1944, труппа «*Ballet international*», Лос Анджелес), Э. М. фон Розен (1972, Гетеборг). В середине 1930-х годов отдельные номера из «Картинок» хореографически интерпретировал балетмейстер К. Голейзовский (пьесы «Балет невылупившихся птенцов», «Тюильрийский сад», «Гном» стали музыкальной основой балетных миниатюр «Цыплята», «Жмурки» и «Гном»). Главный персонаж пьесы «Баба-Яга» получил визуальное воплощение в трактовке балетмейстера Л. Якобсона. Хореограф Ф. Лопухов, начав с постановки отдельных танцевальных номеров на музыку «Картинок», подошел в итоге к одноактному балету «Картинки с выставки» (1963, Москва, Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). В жанре балета-дефиле «Картинки с выставки» были поставлены балетмейстером Р. Политару (2002, Балет Киевской Национальной оперы имени Т. Шевченко).

Причиной привлекательности произведений М. П. Мусоргского для хореографов стала их изначальная открытость пластической интерпретации, о чем свидетельствуют характерные особенности творческого метода композитора, среди которых первое место нужно отдать театральности его художественного мышления. Запечатление композитором в его произведениях ярко контрастных образов, характеров и положений (так называемый «полиперсонализм» — термин И. Лапшина), в их сопоставлении по своей сути близкое карнавальному мироощущению, является особенно важным с позиций балетной эстетики. «Карнавальный театр смерти», где трудно отделить возвышенное от гротеска, а реальное от фантазмагорического, называет «Песни и пляски смерти» Е. Е. Дурнадина [3, 175.]

В контексте поставленной темы можно говорить и о режиссерском таланте Мусоргского, что проявляется в его склонности к пояснениям, иллюстрирующим эмоциональное состояние персонажа и его действий, как, например, в первом монологе Бориса, где на протяжении чуть более 30 тактов возникают следующие ремарки композитора: «В восторженном настроении», «Смиренно», «Наклоняет голову», «Строго», «С царственным величием». Замечания в нотах, определения, зафиксированные в переписке, — все это указывает на то, что музыкальный образ возникал у композитора одновременно с визуальным.

Несомненно, Мусоргский черпал образы для своих сочинений из жизненных наблюдений, в чем он откровенно признавался в письмах: «Подмечаю баб характерных и мужиков

¹ Орфография дана по сценарию «Сорочинской ярмарки», найденному в автографах Мусоргского.

типичных — могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре... И каких сочных, славных» [5, 100].

Хореографическому прочтению сочинений Мусоргского не менее убедительно способствует программа его опусов. Известно, что большую часть произведений композитора составляют вокальные жанры, где наличие текста уже predetermined. Однако все инструментальные и симфонические опусы Мусоргского так или иначе имеют словесную программу или пояснения. Мы уже упоминали симфоническую картину «Ночь на Лысой горе», импульсом для которой послужила драма Менгдена «Ведьма», однако «*Intermezzo in modo classico*», казалось бы, не имеющее программы, было вдохновлено впечатлением, почерпнутым из народной жизни, о чем композитор сообщил в письме В. В. Стасову [там же, 89]. Воспроизводим это свидетельство по воспоминаниям последнего: «Однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, Мусоргский видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега... И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, хохотом по ровной тропинке: У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая “шагающая вверх и вниз” мелодия *a la Bach*: веселые смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или *trio*... И вот так и родилось на свет мое “*Intermezzo*”» [цит. по: 1, 392].

К импульсам, способным вдохновить хореографов, можно отнести и особенности, характерные не только для программных замыслов Мусоргского, но и для эстетики романтизма. Это относится, прежде всего, к фантастическим образам его сочинений. Антитеза реального и ирреального, в которой можно разглядеть противопоставление мечты и действительности, жизни и смерти, составляющая суть музыкальных концепций Мусоргского, в равной степени близка и балетному жанру, что допускает рождение обобщенных хореографических образов. Композитору не был чужд и иной, более традиционный взгляд на мир фантастики — с позиций язычества: «...для меня важная статья, — писал он В. Никольскому, — верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявлялась, разумеется, доступном только музыкальному творчеству» [5, 89]. Отсюда тянутся нити к программным произведениям — уже упомянутой «Ночи на Лысой горе» и пьесе «Баба-Яга» из «Картинок с выставки»,

что допускает трактовку в виде типической балетной ситуации шабаша (здесь произвольно возникают параллели с «Поганым плясом» из балета И. Стравинского «Жар-птица»).

Карнавальность мироощущения присуща многим произведениям Мусоргского, как вокальным, так и инструментальным. В вокальных опусах возникает даже новый жанр камерной музыки — сольная сценка, отмеченная острой характеристичностью персонажей (таких, например, как сиротка или семинарист, озорник или несчастный юродивый, разбитная бабенка или светская барышня).

Принцип карнавальности положен композитором в основу драматургии фортепианного цикла «Картинки с выставки», который представляет собой уникальный пример театра масок, театра ситуаций, где преобладают законы сценического действия — неожиданные переключения, игра контрастами. Театральность, присущая Мусоргскому, проявляется в «Картинках» и в организации цикла: сюитная композиция имеет четкое деление на два раздела-акта, первый из которых завершается пьесой «Два еврея».

Хорошо известны поиски композитора в области осмысленно-оправданной («речевой») вокальной мелодии, где синтезировались интонационно-мелодический, ритмический и ладовый компоненты. При этом мелодия Мусоргского не только выражает тонкие психологические нюансы, но и характеризует внешний облик персонажа — его жесты, походку, специфические движения.

Поиски композитора в области вокальной мелодики оказали непосредственное воздействие и на мелодику инструментальную. Новый тип инструментального тематизма, далекий от романтической кантилены, содержит в себе пластическое начало, располагает к созданию танца-портрета, что подтверждают «Картинки с выставки». В их сочинении Мусоргский (подобно вокальным сценкам 1960-х годов) опирался на метод выведения музыки «из наблюдений над интонациями человеческой речи как наружными проявлениями чувства и мысли, манеры и облика человеческого поведения» [6, 217].

Сама фактура «Картинок» поражает новаторством, основанным на слышании все той же речи и ее характерных особенностей. К примеру, в токатности «Лиможского рынка» легко улавливается базарная сутолока, в которой различима скороговорка перебивающих друг друга кумушек и их спор. Моторность фактуры, пронизывающая пьесу «Тюильрийский

сад», вызывает ассоциации с детской бегой и радостными ребячьими голосами, а в средней части явно слышны интонации жалобы.

Помимо прообразов, которые Мусоргский черпает из жизни, двигательные характеристики, столь важные для создания пластического эквивалента, формируются в опусах композитора и на основе традиционных европейских формул, связанных с песенно-игровым, танцевальным началом или шествием. Параллельно Мусоргский опирается и на ритмоформулы русских народно-бытовых жанров — песни (во множестве ее разновидностей, где особая роль отводится колыбельной) и пляски.

Известно, что при создании художественной концепции одним из основополагающих приемов Мусоргского является обобщение через жанр. Помогая в постижении глубины замысла, он способен подсказать хореографу конкретные детали пластического решения того или иного образа. Чаще всего для обобщения композитор привлекает танец. Плясовые темы становятся, например, основой песен «Гопаку» и «Трепаку», «Калистрат» и «По грибы». В каждой из этих вокальных сценок танец оборачивается своими разными гранями — то образом «горького пляса», то олицетворением смерти, то иронией, то шуткой.

В инструментальных опусах роль танцевальных жанров столь же велика. В «Картинках с выставки» Мусоргский (если трактовать цикл в аспекте возможного сюжета, связанного с путевыми заметками) опирается на европейские ритмоформулы, отдавая при этом дань и русской пляске. Для характеристики давно ушедшего прошлого в пьесе «Старый замок» композитор прибегает к ритмической формуле сицилианы, в «Балете невылупившихся птенцов» и отчасти в «Гюильрийском саду» он опирается на польку, в «Лиможском рынке» — на галоп. При отсутствии танцевальных формул их почти везде заменяет индивидуализированный тип движения, конкретный в каждом случае, призванный изобразить угловатые ужимки и подпрыгивающие шаги («Гном»), тяжелый ход телеги («Быдло»), повелительные жесты и робкие поклоны («Два еврея»), величественное шествие («Богатырские ворота»). В «Избушке на курьих ножках» композитору удивительным образом удалось сочетать обобщенную формулу русской плясовой и индивидуализированный тип движения, характеризующий фантастический полет.

Коротко остановимся на концепции «Картинок с выставки», предложенной Ф. В. Лопуховым в его хореографической интерпретации цикла Мусоргского, которая сложилась в ре-

зультате взаимодействия *визуального* (рисунки и эскизы В. Гартмана), *словесного* (пояснения Мусоргского и расшифровки В. Стасова) и *музыкального* (клавир Мусоргского и оркестровая партитура Равеля) компонентов.

Сохраняя пиетет в отношении музыкальных образов, хореограф создает пластический вариант «Картинок», руководствуясь специфическими закономерностями балетного жанра, что потребовало наложения сетки традиционных классических структур на пространство оркестровой версии оригинального музыкального текста. На основе программных предпосылок и музыкально-хореографических стереотипов Лопухов использует в своей постановке типические балетные ситуации, а также хореографические формы, которые были им скорректированы в соответствии с особенностями музыкального текста.

И здесь путь хореографической интерпретации восходит к методу обобщения через жанр. Лопухов избирает ситуацию видения (пьесы «Старый замок», «С мертвыми на мертвом языке») как одну из типических, многократно обыгранных в балете. В первом случае она обусловлена мечтой о возлюбленной, во втором — обращением к прошлому.

Сольная форма представлена в балете Лопухова монологом, в то время как диапазон применения ансамблевых форм достаточно широк. *Adagio*, например, балетмейстер вводит на материале «Старого замка»² и пьесы «С мертвыми на мертвом языке», что представляется вполне логичным, так как в музыке присутствуют необходимые для *Adagio* компоненты — яркая мелодическая основа и медленный темп. Среди ансамблевых форм выделяются два танцевальных диалога: в пьесе «Два еврея» пластическое решение было найдено путем сочетания классических и гротесковых движений; в пьесе «Лиможский рынок» представлен спор двух француженок, для которого избрана лексика классического танца. В ряду ансамблевых форм особо выделяется комедийный пляс Бабы-Яги и ее спутников — трех Кикимор и ожившего Помела, решенный виртуозными средствами хореографии.

² В соответствии со словесной расшифровкой В. Стасова в пьесе «Старый замок» изображается средневековый замок, перед окнами которого трубадур поет свою песню. Опираясь на гипотезу Стасова, Лопухов сочинил любовный дуэт трубадура и его возлюбленной, о которой хореограф говорит так: «Она не приходит реально, а как бы возникает из песни, ибо она — его мечта. Весь мой танец сочинен как мечта. Когда песня кончается, исчезает и мечта» [4, 137].

Особое место в балете Лопухова занимает ансамбль на музыку пьесы «Быдло». Балетмейстер визуально охарактеризовал в нем русское крестьянство: «хождение» на коленях перемежалось в этом своеобразном квартете с плясовыми коленцами, а затем грозной пляской, в которой прорывались наружу гнев и мощь, неумная сила и удаль. По мнению исследователя творчества Ф. В. Лопухова, об этом ансамбле можно говорить как о наиболее достоверном воплощении образа русского мужика в балетном театре [2, 307].

При относительной завершенности музыкальных картинок и их яркой контрастности и образности подход Ф. В. Лопухова провоцировал на создание традиционной для балета

сюитной композиции, что свидетельствует о преобладании в мышлении хореографа стереотипов. Так, сквозная образная линия, связанная с «Прогулкой», которая в цикле Мусоргского несет важную нагрузку, не была им визуализирована и выполняла чисто служебную роль, прославляя номера. При том что концепция Ф. Лопухова тесно связана с традицией оперных постановок М. П. Мусоргского, в ней, однако, ему не удалось, за некоторым исключением, адекватно воплотить замысел композитора. Тем не менее балет Ф. В. Лопухова «Картинки с выставки» лишней раз подтверждает выдвинутый в начале статьи тезис о правомерности такого явления, как Мусоргский и балетный театр.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М. : Музыка, 1998. 729 с.
2. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1976. 319 с.
3. Дурнадина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М. : Музыка, 1985. 198 с.
4. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М. : Искусство, 1972. 215 с.
5. Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие: в 2 т. Т. 1. М. : Музыка, 1971. 400 с.
6. Шлифштейн С. И. Мусоргский: Художник. Время. Судьба. М. : Музыка, 1975. 335 с.

REFERENCES

1. Golovinsky G. L., Sabinina M. D. Modest Petrovich Mussorgsky. Moscow, 1998. 729 p. (In Russian)
2. Dobrovolskaya G. N. Fedor Lopukhov. Leningrad, 1976. 319 p. (In Russian)
3. Durnadina E. E. Vokal'noe tvorchestvo Musorgskogo [Mussorgsky's Vocal Work]. Moscow, 1985. 198 p. (In Russian)
4. Lopukhov F. V. Khoreograficheskie otkrovennosti [Choreographic Revelations]. Moscow, 1972. 215 p. (In Russian)
5. Modest Petrovich Musorgsky. Literaturnoe nasledie [Modest Petrovich Mussorgsky. Literary Heritage : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1971. 400 p. (In Russian)
6. Shlifshtein S. I. Musorgsky: Khudozhnik. Vremya. Sud'ba [Mussorgsky: The Artist. Time. Fate]. Moscow, 1975. 335 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Цветкова Е. О. — кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры теории и истории музыки, заместитель главного редактора журнала «Художественное образование и наука».

Information about the author:

Tsvetkova E. O. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Department of Music Theory and History, Deputy Editor-in-Chief.

Статья поступила в редакцию 29 марта 2024 года; одобрена после рецензирования 22 апреля 2024 года; принята к публикации 25 апреля 2024 года.

The article was submitted March 29, 2024; approved after reviewing April 22, 2024; accepted for publication April 25, 2024.

