

А.П. НАВЕТНАЯ

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ БАЛЕТОВ БЕЛЫ БАРТОКА

Анна Петровна Наветная,

Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова, кафедра «Музыковедение и композиция», преподаватель
Марксистская ул., д. 36, Москва, 109147, Россия
ORCID 0000-0003-0323-3419; SPIN 7244-9109
E-mail: annanavetnaya@gmail.com

Реферат. Настоящая статья посвящена проблеме развития жанра балета XX в. на примере творчества венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945). Цель исследования – раскрыть особенности балетов Б. Бартока в контексте тенденций западноевропейского искусства XX в.; показать новаторские приемы композитора. Выявлены специфические музыкальные средства в формообразовании, которые отображают жанровое определение «пантомима», подчеркивается его новаторство. Балетное искусство начала XX в. представляет собой необычайно яркое явление, связанное с активными поисками новых путей развития жанра, происходившими на рубеже XIX–XX вв. Классический балет, достигший вершин в творчестве русской балетной школы и работах М. Петипа, неожиданно оказался признан устаревшим и нежизнеспособным.

Новое поколение хореографов в определенной степени стремилось опровергнуть прежние законы жанра. Идея поиска новых выразительных средств становится ведущей, и на смену канону классической хореографии приходит пантомима и новая необычная техника танца, впоследствии получившего название модерн-танец. Балеты Б. Бартока «Деревянный Принц» (1917) и «Чудесный Мандарин» (1919) являются примерами нового типа балетного спектакля начала XX века. Показано, что композитор сосредоточил свое внимание на создании симфонической партитуры, отвечающей идеям пантомимы. Обращение к ней было в первую очередь продиктовано самими либретто, в которых Б. Балаж и М. Лендьел именно так определили характер произведений. Закономерно, что отказ от традиционных форм классического балета повлиял на композиционные особенности произведений. Показано, что партитуры «Деревянного Принца» и «Чудесного Мандарина» отличаются новым подходом к музыкальной структуре, в которой значительную роль играют принципы инструментальных форм. При этом каждый из балетов по-своему выражает диалектическую пару «канон и эвристика»: в балете «Деревянный Принц» в определенной степени сохраняется флер классического балета; в «Чудесном Мандарине» этот жанровый образец нарушается почти нарочито. Обращение Б. Барто-

ка к подобному антиклассическому сюжету в данном сочинении отражает новые тенденции эпохи, связанные с художественным течением экспрессионизма. В балетах венгерского композитора дуализм традиционного и новаторского порождает иной тип самой балетной партитуры.

Ключевые слова: музыкальное искусство, искусствоведение, Б. Барток, Б. Балаж, М. Лендъел, канон, эвристика, пантомима, симфонизм, модерн, экспрессионизм.

Для цитирования: *Наветная А.П.* Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Белы Бартока // *Обсерватория культуры.* 2020. Т. 17, № 6. С. 626–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-626-637.

Перу венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945) принадлежат два балета — «Деревянный Принц» (1916) и «Чудесный Мандарин» (1919). В этих сочинениях автор выступает как яркий новатор балетного жанра, предвосхитивший многие явления второй половины XX века. Необычайная смелость в трактовке балета, преобразование классических танцевальных форм, динамичность партитуры существенно изменяют привычный канон жанра. Безусловно, говоря о модификации балета, нельзя не вспомнить такие яркие сочинения, как «Петрушка» и «Весна священная» И.Ф. Стравинского, проложившие новые пути развития балетного жанра. Созданные при непосредственном участии выдающихся хореографов М. Фокина и В. Нижинского, эти спектакли в определенной степени стали образцами нового типа балетного спектакля [1, с. 43]. Произведения Б. Бартока представляют несколько иной вариант развития жанра. Его подход во многом связан с тем, что композитор работал без помощи хореографов, имея перед собой лишь текст либретто. Таким образом, если в «Петрушке» и «Весне священной» новаторство спектаклей предопределялось творческим союзом «композитор — хореограф», то в случае с «Деревянным Принцем» и «Чудесным Мандарином» все смелые и не-

обычные новшества рождались в тандеме «композитор — либреттист». Задача настоящего исследования — выявить специфические музыкальные средства в формообразовании, которые отображают жанровое определение «пантомима», данное в либретто, подчеркнуть его новаторство.

Отметим ряд общих черт двух балетов Б. Бартока. В основу либретто положен сюжет со сквозной линией драматических коллизий (здесь и далее курсив мой. — А. Н.), с постоянным ощущением нагнетания и динамизации. Как указывает отечественный исследователь балета П.М. Карп, если классическое балетное либретто отличается экспозиционностью, то в сюжете балетов нового типа большее значение имеет действенность [2, с. 103–111]. Фабула представляет собой напряженное, направленное вперед развитие, почти не предусматривающее остановок, тормозящих действие. Либретто балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» выстраиваются как логическая цепь ярких кульминаций, приводящих нередко к трагической развязке.

Подобный сюжет предопределяет *новый подход к танцевально-пластическому решению спектакля*, с преобразованием, нередко разрушением классических балетных форм, когда значительно усиливается роль пантомимы, что и воплощается в жанровом определении, данном либреттистами. Обновленная хореографическая лексика жестов и движений призвана подчеркнуть драматическую линию, как пишет В.М. Красовская: «согласно правилам новой хореографии, пантомима не рассказывала, как раньше, а показывала характеры, типы, нравы, действия» [3, с. 168]. Б. Балаж и М. Лендъел таким наименованием указывали, что драматическая игра танцовщиков должна стать неотъемлемой частью хореографии, которая, в свою очередь, предполагает опору на пантомиму, а классические балетные формы скорее избегаются.

Преобразуется и сама *музыкальная форма балетной партитуры*. Она мыслится, с одной стороны, как обобщенное симфоническое представление идей сюжета, а с другой — как сочинение со специфической музыкальной логикой развития. Исследователь С.В. Наборщикова отмечает, что появляется особый тип дансанта-

ности¹, сочетающей типичные для балетной музыки контрастно-составные танцевальные структуры с новым мелодико-гармоническим и ритмическим языком [4, с. 6]. Музыкальная партитура, таким образом, тяготеет к *симфоническому типу* развития [5, с. 134, 171]. Рассмотрим конкретное воплощение этих идей в каждом из сочинений Б. Бартока.

«ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ»

Балет «Деревянный Принц» [6] является первым обращением композитора к этому жанру. Поводом к написанию произведения послужил довольно курьезный случай. Интендант Венгерского королевского оперного театра (Королевской оперы Будапешта) граф М. Банфи заинтересовался одноименной пьесой драматурга и поэта Б. Балажа, желая создать новый спектакль с собственными декорациями для театра. Случайно столкнувшись с писателем на лестнице, М. Банфи уточнил, имеется ли музыкальное сопровождение к данной пьесе, на что Б. Балаж «тогда быстро солгал, что есть, это музыка Бартока» [7]. По-видимому, драматургом руководило столь непреодолимое желание увидеть свою пьесу на сцене прославленной Королевской оперы, что он пошел на своеобразный обман, заверяя, будто бы Б. Барток уже создал партитуру балета. Такое смелое заявление можно объяснить тем, что Б. Балаж был близким другом композитора, имел опыт совместной работы с ним (опера «Замок Герцога Синяя Борода», 1911) и надеялся, что Б. Барток не откажется от идеи написания «Деревянного Принца». Так оно и случилось. Композитор с удовольствием взялся за предложенный сюжет и, хотя тягостные события военных лет существенно затрудняли работу над балетом, в 1916 г. Б. Барток успешно окончил написание партитуры.

В основе фабулы балета лежит сказочное повествование о Принце, Принцессе и Фее. Главный герой, увидев красоту Принцессы, мгновенно влюбляется и стремится прибли-

зиться к ее замку. Однако Фея чинит ему препятствия, волшебным образом оживляя ряды деревьев и волны ручья. Не в силах преодолеть их, Принц создает деревянную куклу, чтобы привлечь девушку. Он не только одевает манекен в собственный плащ и корону, но и состригает свои золотые волосы для парика. Привлеченная яркой игрушкой, Принцесса тут же бежит к Деревянному Принцу, а настоящего Принца, наоборот, гонит от себя, обескураженная его уродством. Фея усугубляет несчастье юноши, оживляя куклу. Принц впадает в отчаяние, ведь его возлюбленная ушла с ожившей куклой, и тогда волшебница неожиданно сменяет гнев на милость, коронует его властелином всего мира и возвращает прежний прекрасный облик. Возвращается и Принцесса, рассерженная тем, что волшебство иссякает, и Деревянный Принц уже почти рассыпался. Увидев главного героя во всем блеске и красоте, она тут же бросает игрушку и устремляется к Принцу. Оскорбленный ее прежним поведением, юноша отворачивается и покидает Принцессу. Героиня пытается подойти к юноше, но ей преграждают путь грозные ряды деревьев. Теперь уже девушка погружается в отчаяние, рвет свое платье, сбрасывает корону и состригает длинные золотые кудри. Увидев раскаяние Принцессы, Принц прощает ее, и между возлюбленными воцаряется мир и согласие [8, р. 3].

В либретто ясно прослеживается преобладание *драматической составляющей*. Б. Балаж, опираясь на жанр сказки с присущей ей волшебством, типичными героями, создает интереснейшую пьесу, насыщенную острыми конфликтными моментами — это сцены борьбы с заколдованными силами природы, сцена отчаяния Принца в начале балета и вторящая ей сцена отчаяния Принцессы в конце произведения. Подобный синтез сказки и драмы усиливает впечатление иносказательности, символичности текста, его многообразности и семантической углубленности. Двойственность, многозначность сюжета сам писатель пояснял следующим образом: «Деревянная кукла, сделанная моим принцем, чтобы привлечь к себе внимание принцессы, олицетворяет творение художника, в которое он вкладывает все, что у него есть. Когда же творение выступает в сверкающем совершенстве, худож-

¹ Дансантизм (от франц. dansant — танцевальный) — совокупность формальных качеств музыки, выражающих танец и делающих ее удобной для танца.

ник остается опустошенным и бедным. Я думал о той частой глубокой трагедии художника, когда произведение становится соперником своего творца» [9, с. 127].

Усиление черт драмы внутри сказочного повествования дает широкий простор для воплощения идей своеобразной *танцевальной драмы*, как спектакля с ясной драматической составляющей, как произведения, насыщенного коллизиями и конфликтами.

Нельзя не отметить искусную работу Б. Балажа как театрального драматурга. Имевший значительный опыт работы в написании пьес и их постановках, он по сути создает *режиссерский сценарий*, где не только ярко обозначены образы действующих лиц, их внешность и мир чувств, но и точно описаны их действия и даже характер предполагаемой музыки. В качестве примера можно привести описание момента, когда главный герой влюбляется в красавицу Принцессу: «Как только Принц достиг правого края сцены, смотрит вверх на холм. Бросает короткий взгляд на прекрасную Принцессу, которая в этот момент шагает во дворец. Хоп! Сразу же влюбляется. Вперед, вправо, влево бежит, даже не знает, куда бежать. Распростер руки, становится на колени, вскакивает, как будто хочет полететь (как не поднял его такой вихрь любви? Ведь и музыка о том же говорит!). Его танец — это какие-то бросающиеся, бьющиеся желания. Как будто он разрывает веревки. Как будто мучительный жгут был на его теле, во всем мире» [10, р. 880]². Как ни парадоксально, Б. Балаж, будучи писателем и поэтом, а не хореографом, тем не менее, воплотил идеи, присущие хореодраме второй половины XX в. [11, с. 7]. Здесь можно вспомнить слова советского балетмейстера, режиссера и педагога Р. Захарова о том, что в сценарии хореодрамы должна быть «обозначена задуманная автором конструкция будущего балета: его акты, картины, эпизоды, дается характеристика действующих лиц в их взаимосвязи, определяет линия их действий и поступков» [12, с. 168].

Драматург продумал четкую структуру балета. Он разделяет либретто на восемь танцев с драматическим интермеццо — сценой отчая-

ния Принца после Пятого танца, указывая даже определенное хореографическое решение этих эпизодов. Так, Третий, Пятый и Седьмой танцы имеют подзаголовки «Большой балет» и представляют собой масштабные сцены с участием кордебалета.

Интересно, что драматург весьма подробно описал хореографические действия всех героев и, более того, придал этим движениям значение *пластических лейтмотивов*. образу Феи, например, присущи плавные жесты рук, будто она в воздухе чертит магические круги-заклинания. Мягкие волнообразные, колышущиеся движения типичны при описании волн ручья. Шаг Принца тверд, но нередко он становится порывистым, устремленным вперед, полетным. Пластика Принцессы отличается легкостью, шаловливостью, кокетством.

Жанр пантомимы, таким образом, понимается Б. Балажем как сюжет с ясно обозначенной драматической составляющей, либретто строится как цепь постоянно развивающихся конфликтных сцен. Немаловажно, что в сценарии четко прописаны характеры героев, присущая им пластическая хореография (пластические лейтмотивы) и существуют определенные указания о хореографическом решении сцен (эпизоды с участием кордебалета обозначены как «большой балет»).

В *музыкальной партитуре* воплощению идей либретто способствует *симфонический принцип*. Реализуясь через метод производного контраста тематического материала, систему арочных лейтмотивных связей, обеспечивается целостность сочинения. Отметим существенное новшество Б. Бартока — его балет представляет собой *одночастную сквозную композицию*, в которой нет отдельных номеров, а выделенные автором семь танцев не имеют цезур и плавно переходят один в другой. Отметим, что в новаторских балетах И.Ф. Стравинского «Петрушка» и «Весна Священная» сохраняется (хотя и внешнее) деление на сцены и номера.

Композиция как целое на высшем уровне обобщения может быть осмыслена как масштабная трехчастная структура, в центре которой находится экспрессивный монолог одинокого Принца, остро переживающего пре-

² Здесь и далее все переводы с венгерского языка выполнены автором настоящей статьи.

дательство Принцессы (ц. 120)³. Важную роль в создании архитектоники целого играет *принцип концентричности*. Повторяющиеся эпизоды корреспондируют друг с другом, подчеркивая гармоничность архитектоники целого. Внешняя арка образована между оркестровым вступлением и заключением, которые построены на схожем тематическом материале. Следующая арка создается между эпизодами борьбы с ожившими деревьями (ц. 23 и ц. 167). Опоясывают центр композиции дуэтные сцены Принцессы и Деревянного Принца (5 т. после ц. 88; 8 т. до ц. 142).

Ясная кристалличность композиции целого взаимодействует с экспрессивным симфоническим динамизмом, процессуальностью. Партитура балета [6] представляет собой сквозное симфоническое полотно, в котором не остается «пауз для аплодисментов», а, наоборот, фокусируется внимание слушателей и зрителей на постояннодвигающемся вперед действии. Для этого Б. Барток отказывается от классической сюиты танцев, присущей балетам XIX в. (вспомним, например, последнюю картину «Щелкунчика» П.И. Чайковского или «Раймонду» А.К. Глазунова), и создает масштабную симфоническую поэму, ярко отражающую закономерности хореодрамы как спектакля с непрерывно развивающимся драматическим действием.

Этой же цели служит *лейтмотивная организация* партитуры балета. Использование лейтмотивов и на высшем, и на синтаксическом уровне способствует усилению целостности композиции, подчеркивает гармоничность ее архитектоники. Композитор, подобно драматургу, наделяет героев емкими характеристиками, и на протяжении произведения неоднократно звучат три лейтмотива. Тема Феи представляет собой яркую фанфарную мелодию с экспрессивными скачками на широкие интервалы, порученную медно-духовым инструментам (9 т. до ц. 16). Лейтмотив Принца основан на выразительной гармонии малого септаккорда с расщепленной терцией, это своеобразная эмблема его любовного страдания

и отчаяния (6 т. до ц. 21). Образ Принцессы охарактеризован воздушной, грациозной танцевальной темой кларнета (5 т. до ц. 9). Б. Барток активно варьирует лейтмотивы, их качественная трансформация акцентирует идею диалектического симфонического развития. Приведем в качестве примера варианты модификации лейтмотива Феи. Подвергая ротации интервальный состав темы, Б. Барток создает новую тему в эпизоде ожившего леса, что подчеркивает саму идею подчиненности волшебным чарам героини царства леса (ц. 26). Используя полифонический прием канон с обращением, композитор строит центральный эпизод дуэта Принца и Феи (ц. 131).

Именно этот метод производного контраста тематического материала, представленный в многочисленных вариантах трех исходных лейттем, придает партитуре балета качество настоящей симфонической партитуры, подчеркивает определенную *автономность интонационной фабулы* сочинения⁴. Отметим, что одночастную композицию «Деревянного Принца» можно рассматривать как развернутую симфоническую поэму, в которой проявляются черты *сонатно-симфонического цикла и сонатной формы*. В Первой части балета видны закономерности *сонатного allegro*, где функцию главной партии выполняет лейттема Феи, а функцию побочной партии — аккорды отчаяния Принца. Появление контрастного материала — тема оживших деревьев — отделяет разработку, реприза зеркальная и модифицирована. Вторая часть (сцена одинокого Принца, дуэт Феи и Принца) становится лирическим центром композиции. Третья часть является зеркальным повтором первой части. Партитура балета Б. Бартока, таким образом, имеет явные связи с жанром симфонической поэмы, широко представленной в творчестве Ф. Листа и Р. Штрауса.

Б. Барток, вместе с тем, не отрицает театральную природу балетного жанра, ему не чужда иллюстративность, сценическая эффектность, звукоизобразительность. Сущность

³ Здесь и далее приняты сокращения: ц. — цифра, т. — такт; используются партитуры балетов Б. Бартока [6] и [15].

⁴ Данный принцип формообразования, характер музыкальной мелодики, особенности ритмики отвечают общим тенденциям балетных партитур начала XX в. [13, с. 113–115].

балета как красочного спектакля «приятного глазу» подтверждается многими страницами партитуры. Волшебным мир природы создается красочной темой вступления, воскрешающей в памяти страницы вагнеровских партитур. Первое появление Принцессы, ее кокетливые движения живописуются легкими распевами кларнета и вальсообразной темой. Уверенный шаг Принца, смело отправляющегося в путешествие, передается четким плясовым мотивом, напоминающим ритм народного венгерского танца. Карикатурность образа Деревянного Принца ярко обозначена в музыке: и хлесткие удары *col legno*⁵ струнных, и специфический тембр высоких кларнетов, и нарочитое подчеркивание диссонансов в мелодике и гармонии позволяют придать ей определенную театральную зрелищность.

Музыка балета, таким образом, имеет собственный нарративный план, оригинальная концепция которого отражает драматургические закономерности либретто, в определенной степени «подсказывает» хореографу идеи пластического решения спектакля. Первый балетмейстер «Деревянного Принца» Э. Брада, сам выступивший в премьерном спектакле 12 мая 1917 г. в роли Деревянного Принца, смог удачно воплотить идеи либреттиста и композитора. Критики отмечали удачный выбор артистов, которые смогли пластикой движений, жестами и мимикой в точности передать характер своих героев, хвалили постановку за красочность декораций, а музыку Б. Бартока называли гениальной [14, р. 7].

«ЧУДЕСНЫЙ МАНДАРИН»

Воодушевленный успехом «Деревянного Принца», композитор вновь обращается к жанру балета и создает в 1919 г. балетную партитуру под названием «Чудесный Мандарин» [15]. Однако, если первый балет Б. Бартока был встречен единодушным признанием слушателей и критиков, то сценическая судьба «Чудесного Мандарина» оказалась менее удачной. Будапештский оперный театр отверг балет за эпатажное либретто, ав-

тором которого выступил известный венгерский драматург М. Лендьел⁶, вследствие чего премьеру пришлось перенести в Кельн, где она состоялась лишь в 1926 году. После двух представлений спектакль тем не менее был снят с репертуара, а дирижер-постановщик Э. Сенкар вызван в мэрию для объяснений [16, р. 116]. Действительно, выбранный сюжет больше отвечал эстетике театра ужасов «Гранд Гиньоль», нежели либретто классического балета [17, с. 87–88].

Трое бандитов, живущих в городских трущобах, промышляют грабежом. Они заставляют Девушку соблазнять и заманивать в их дом прохожих. Однако два первых незадачливых ухажера (Старый Повеса и Юноша) оказываются бедны, и главная героиня вынуждена в третий раз выйти на улицу завлечь нового клиента. Внезапно появляется притягательная и одновременно устрашающая фигура Мандарина — богато одетого китайца⁷. Поначалу абсолютно равнодушно наблюдает он за обольстительными движениями Девушки, но внезапно в нем вскипает безудержная страсть и Мандарин бросается на героиню. В ужасе Девушка убегает, он же стремится догнать ее. Трое бандитов, вышедших из укрытия, хватают Мандарина, грабят его и решаются на убийство. Они пытаются задушить страшного незнакомца подушками, но фантастическим образом тот вновь поднимает голову и пытается добраться до Девушки. Тогда бандиты применяют нож, однако и это оружие не в силах умертвить героя. Наконец они вешают

⁶ Меньхерт Лендьел (Menyhért Lengyel, 1880–1974) — драматург, писатель-публицист, киносценарист. Начиная карьеру как журналист, впоследствии стал одним из знаменитых в Венгрии драматургов, пьесы которого пользовались значительным сценическим успехом. В годы Первой Мировой войны эмигрировал в Швейцарию, в 1920-х гг. переехал в США, где добился успеха как киносценарист: картина «Ниночка» (1937), снятая по его сценарию, номинировалась на премию «Оскар»; в основе сценария фильма «Ангел» (1937) с Марлен Дитрих в главной роли также лежал сценарий М. Лендьела. В 1960 г. М. Лендьел вернулся в Европу, поселившись сначала в Италии, а в 1974 г. — на родину в Венгрию.

⁷ Мандарин (с санскр. *mantri* — «министр», «советник», «чиновник») — европейское название чиновника в императорском Китае, распространенное европейцами на китайцев вообще.

⁵ Указание играть древком смычка.

Мандарина на крюке лампы. Тем не менее чудовищная страсть делает героя почти неуязвимым, и смерть наступает только после того, как Мандарин заключает Девушку в свои объятия.

Либретто, в котором столь явно превалирует драматический тип драматургии, как бы само подталкивало композитора отказаться от классических балетных форм в пользу нового типа балета, своеобразной танцевальной драмы. Еще одним ключевым моментом является авторское определение жанра — М. Лендьел называет «Чудесного Мандарина» *одноактной пантомимой-гротеском*, указывая будущему балетмейстеру принцип хореографического решения спектакля. Шокирующая история о троекратном убийстве с фантазмагорической сценой свечения тела Мандарина в конце не только содержит в себе явный посыл к воплощению идей хореодрамы, но и воплощает эстетику экспрессионизма, стиля, выразившего устремленность художников к демонстративной крайности чувств и эмоций [18, с. 61–62].

М. Лендьел создает сценарий, в котором отчетливо прослеживаются характерные для экспрессионизма изломанность и деструктивность. Язык драматурга отличается своеобразной манерой откровенного описания действий героев и происходящих событий. Подобный прямолинейный стиль кратких и одновременно хлестких фраз как нельзя лучше обрисовывает жесткую атмосферу разворачивающегося действия. Приведем в качестве примера описание жилища героев: «Комната на втором этаже. Нищета в фантастических оттенках цвета. Оборванные обои, тоскливые стены, комично разваливающаяся мебель, в углах вещи, ненужные предметы, как будто это происходит на извращенной барахолке. Словом, комната дешевого притона трех бродяг, которые сюда сносят украденные вещи» [19, р. 87].

В структуре либретто также заметная типичная для экспрессионистического стиля дисгармоничность, внешняя изломанность формы. М. Лендьел разделил либретто на пять неравных частей: вступление, сцену Мими⁸ и трех

⁸ Несмотря на обозначенное драматургом имя, Б. Барток заменяет Мими на более обобщенное — Девушка. Подобный отказ от персонификации связан с влиянием экспрессионизма с его тяготением к условности; кроме того, имя главной героини вызывает явную му-

бродяг, которые под угрозой физической расправы вынуждают ее завлекать клиентов, сцену Мими со Старым Кавалером, затем сцену Мими с юным Студентом и, наконец, огромную сцену Мими и Мандарина, включающую в себя моменты соблазнения, погони, жестокой расправы над героем и его смерть. Последняя сцена настолько полна событиями, что своими масштабами и драматургической насыщенностью превосходит все предыдущие. Подобное асимметричное деление еще больше подчеркивает «деструктивную» организацию пьесы.

За этой внешней неприглядностью, определенной скандальностью сюжета, вместе с тем, скрыт глубокий подтекст. Обнажая социальные язвы общества, экспрессионизм либретто показывает страх человека перед миром войн и катаклизмов, его незащищенность и бессилие перед жестокой действительностью. Эта тенденция искусства начала XX века является одной из важнейших и остро звучит в живописных работах О. Кокошки, Э.Л. Кирхнера, Ф. Марка, О. Диска, раскрыта в творчестве таких писателей, как Ф. Ведекинд, Ф. Кафка, отчетливо проявляется и в музыке — таковы оперы А. Берга, балеты К. Вайля, Ф. Коэна. Барток, решившись использовать подобный сюжет для балетного произведения, проявил несомненное новаторство, существенно расширив рамки жанра. Именно в «Чудесном Мандарине» впервые в балете столь ярко и ясно обозначена тема социального зла, пороков современного общества [20, р. 100].

Идея создания нового типа балетного спектакля воплощена в *музыкальной драматургии* балета. Интенсивное интонационно-тематическое развитие раскрывает идею напряженной драматической борьбы. Непрерывная процессуальность сквозной формы балетной партитуры отражает драматургическую направленность действия вперед, к генеральной кульминации и развязке. Лейтмотивная организация сообщает композиции целого архитектурно-тематическую ясность, способствует ощущению взаимосвязанности частей на высшем и синтаксическом уровнях формы.

Наличие трех музыкально-тематических комплексов, характеризующих основных пер-

зыкальную ассоциацию с оперой Дж. Пуччини «Богема», а возникновение такой параллели было бы нежелательно.

сонажей балета, создает систему внутренних арочных связей, скрепляющих композицию целого. Лейтмотивный комплекс, связанный с образом бродяг, представляет собой запоминающуюся фактуру напористого остинато с преобладанием тембра медных духовых инструментов (ц. 10). Тема Девушки, напротив, связана со звучанием струнных и построена как нисходящая мелодия по звукам различных видов септаккордов (ц. 11). Музыкальный портрет Мандарина основан на ниспадающей малотерцовой интонации и преобладании тембров валторн и тромбонов (ц. 34). Важно, что лейткомплексы героев подвергаются постоянному варьированию, трансформации, что еще больше подчеркивает диалектическую процессуальность сочинения.

«Чудесный Мандарин» представляет собой громадное симфоническое полотно, насыщенное яркими кульминациями, завораживающее экспрессивностью своего звучания. Здесь почти нет цезур и остановок, что усиливает впечатление драматургической направленности развития. Уравновешивает экспрессивность и даже некоторую эмоциональную экзальтированность партитуры ее стройная трехчастная композиция, в центре которой находится сцена погони Мандарина за Девушкой (3 т. до ц. 62). Опясывают центр три эпизода соблазнения (2 т. до ц. 13) и три эпизода убийств (ц. 76). Концентрический принцип композиции целого, таким образом, подчеркивает строгую логическую последовательность, уравновешенность структуры балета. Фактически избегая традиционных балетных форм, Б. Барток создает динамичную хореографическую поэму, сочетающую в себе симфоническую процессуальность с одной стороны, но и кристаллическую четкость формы — с другой.

Вместе с тем, будучи типичным произведением XX века, «Чудесный Мандарин» неожиданно обнаруживает «осколки» традиций балета XIX столетия, хотя и в несколько пародийном ключе. Аллюзией на *характерный танец*⁹ можно считать эпизод появления Старого

Повесы (ц. 7). Барток подчеркивает пародийность, даже гротесковость данного персонажа яркими музыкальными средствами — *glissando* тромбонов, «гнузавый» тембр английского рожка на фоне угловатых аккордов *pizzicato* струнных.

Мечтательный дуэт Девушки и Юноши (ц. 26) может быть прочитан как своеобразная аллюзия на *pas de deux*. Это единственная в балете сцена лирического любовного дуэта, в музыке которого есть небольшое вступление как своеобразное *entrée*, и затем следует дуэтный танец. Однако развитие *pas de deux* прерывается неожиданным вторжением трех бандитов.

Сольный номер Девушки (4 т. после ц. 44), пожалуй, единственный эпизод балета, в котором связь с танцевальным жанром видна ясно и отчетливо. Б. Барток опирается на *жанр вальса*, что подчеркнуто характерной ритмоформулой, подкрепляя ее гомофонно-гармонической фактурой с типично вальсовым отделением баса от аккордов сопровождения. Вальс Девушки столь ясно выделяется в партитуре балета, что позволяет говорить о неожиданной реминисценции романтического танца. Данный жанр ассоциируется с нежными лирическими чувствами, красотой и пластикой движения, однако изломанность мелодической линии, превалирование диссонирующих гармоний говорят об иной семантике: вальс из мечтательного лирического танца постепенно превращается в эпизод весьма откровенного соблазнения¹⁰.

Балет Б. Бартока, таким образом, представляет собой новое прочтение жанра, основанное на значительной модификации классических традиций, существенном переосмыслении канонов. Подобные аллюзии традиционных танцев могут быть прочтены как своеобразный способ эстетического возвышения столь странного, вычурного сюжета.

Отвергнутый современниками «Чудесный Мандарин» стал одним из самых популярных балетов второй половины XX века. Многие прославленные хореографы обращаются к бартоковской партитуре, по-своему интер-

⁹ В данном случае термин «характерный танец» употребляется в том значении, который ему придавали в балетных спектаклях XVII–XVIII вв.: появление пародийных, буффонных персонажей.

¹⁰ Интересные высказывания о лирике «Чудесного Мандарина» содержатся в статье выдающегося дирижера Г.Н. Рождественского, отмечающего особую чарующую красоту «волшебных вальсов» балета [21, с. 234].

претируя этот «небалетный» сюжет, насыщенный экстравагантными экспрессионистическими образами.

Балеты Б. Бартока, в которых превалирует симфонический принцип организации, на первом месте в формообразовании находятся закономерности крупных инструментальных форм, а само либретто обозначено как пантомима, безусловно можно отнести к новому типу балетного спектакля. Партитуры «Деревянного Принца» и «Чудесного Мандарина» опираются в первую очередь на законы симфонических жанров. Существенные связи обнаруживаются с творчеством Ф. Листа, симфонические поэмы которого основаны на совмещении принципов сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Отметим, что свойственный произведениям Ф. Листа принцип монотематизма воплощен и в сочинениях Б. Бартока [22, с. 79–85]. Это выражается в множественной трансформации мотивов, инвариантном развитии исходного тематизма. Еще одна параллель балетов «Деревянный Принц» и «Чудесный Мандарин» образуется со знаменитой Фантастической симфонией Г. Берлиоза, специфика формообразования которой зиждется на литературной программе. Б. Барток, отталкиваясь от сюжетной фобулы либретто, создает ее обобщенное музыкальное выражение. Отметим, что партитуры венгерского композитора обладают ярким оркестровым стилем, роднящим их с сочинениями Р. Штрауса. Балеты Б. Бартока, таким образом, имеют больше общих связей именно с программной симфонической музыкой, нежели с жанром балета как таковым.

Вместе с тем, в них в определенной степени сохранены черты классического балетного спектакля. В основе либретто «Деревянного Принца» лежит сказочный сюжет, столь распространенный в классическом балете — как, например, «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Коппелия» Л. Делиба, «Фея кукол» Й. Байера. Аллюзии на классические музыкально-хореографические формы обнаруживаются в «Чудесном Мандарине».

Подобная интереснейшая диалектика традиционного и новаторского, канона и эвристики определили высокую художественную ценность балетов Б. Бартока. Отсутствие тес-

ных связей с балетмейстером при работе над сочинениями, однако, во многом определили дальнейшие сценические трудности, так как балеты создавались без учета специфики хореографических форм, как автономно-музыкальные, а не музыкально-танцевальные произведения.

В то же время композитор ясно почувствовал и развил характерную для балетного искусства начала XX в. тенденцию к обновлению жанра. Экспериментальность в целом можно назвать магистральным направлением для культуры данного периода. Идеи создания синтетического произведения искусства, преобразования старых жанров, поиска новых выразительных средств являются ведущими для этого времени. Особенно ярко проявилась эта черта в театральном жанре, что объясняется самой природой театра, соединяющего драматическое действие, музыку, пластику, изобразительное искусство. Такова, например, деятельность французских режиссеров П. Фора, Л. По, Ж. Руше, схожие стремления прослеживаются и в творчестве Вс. Мейерхольда [23, с. 101–103]. Интерес к пантомиме как к форме выражения пластической действительности охватил не только балетный, но даже и драматический театр. Режиссеры М. Рейнгардт, Вс. Мейерхольд, А. Таиров активно включали пантомиму в свои театральные постановки. Закономерно, что и балетмейстеры расширяли границы использования пантомимы в спектаклях, переосмысливали ее функцию в хореографическом произведении. Однако это не было самоцелью, а отображало новое мировоззрение художников, их стремление к преобразованию канонов жанра ради выражения новой эстетики времени с ее противоречивостью и неоднозначным новаторским подходом.

Список источников

1. Ванслов В.В. О музыке и о балете. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
2. Карп П.М. Балет и драма. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1979. 246 с.
3. Красовская В.М. Статьи о балете. [Ленинград] : [Искусство. Ленинградское отделение], [1967]. 340 с.
4. Наборщикова С.В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин : к пробле-

- ме музыкально-хореографического синтеза. Москва : Издательство Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 2010. 342 с.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
 6. Барток Б. Деревянный Принц : одноактный балет. Партитура. Vienna : Universal Edition, 1924. 359 p.
 7. Ujfalussy J. Az Intendáns. Gróf Bánffy Miklós (1873–1950) // Muzsika. 2000. December. Vol. 43, № 12. 26 p. The Electronic Periodicals Archive Database (EPA). URL: <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/237.html> (дата обращения: 10.11.2020).
 8. Magyar Balleetek / Oláh Gusztáv és Szántó Ferenc szerkesztették. Budapest : Officina, [1938]. 60 p.
 9. Уйфалуши Й.Б. Бела Барток : Жизнь и творчество / пер. с венгерского М. Погань-Берталан и Л. Шаргиной. Будапешт : Корвина, 1971. 391 с.
 10. Balázs B. A fából faragott királyfi // Nyugat. 1912, № 24. P. 879–888.
 11. Груцынова А.П. Балет в пространстве современного театра. Москва : Триумф, 2015. 186 с.
 12. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. Москва : Искусство, 1976. 351 с.
 13. Рязанова Ю.Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства). Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.01 театральное искусство). Москва : 2016. 208 с.
 14. Incse Sándor. Ballet az Operaházban // Színházi Élet. 1917. Vol. VI, № 21. P. 1–7.
 15. Барток Б. Чудесный мандарин : одноактный балет-пантомима. Партитура. New York : Boosey & Hawkes, 1955. 327 p.
 16. Burda Z., Kis Domokos D. Bartók a színpadon. Budapest : Osiris, 2006. 203 p.
 17. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий : очерки. Изд. 2-е. Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2012. 378 с.
 18. Косачева Р.Г. О музыке зарубежного балета (1917–1939) : опыт исследования. Москва : Музыка, 1984. 301 с.
 19. Lengyel M. A csodálatos mandarin // Nyugat. 1917. № 1. P. 87–93.
 20. Kroó G. Bartók-kalauz. Budapest : Zeneműkiadó, 1980. 268 p.
 21. Бела Барток : сборник статей / [сост. Е.И. Чигарева]. Москва : Музыка, 1977. 262 с.
 22. Бела Барток сегодня : сборник статей : [по материалам международной научной конференции к 125-летию со дня рождения] / ред.-сост.: М.В. Воинова, Е.И. Чигарева. Москва : Московская консерватория, 2012. 200 с.
 23. Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва : Композитор, 2003. 328 с.

The Traditional and the Innovative in the Dramaturgy and Composition of Béla Bartók's Ballets

Anna P. Navetnaya

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, 36, Marksistskaya Str., Moscow, 109147, Russia
ORCID 0000-0003-0323-3419; SPIN 7244-9109
E-mail: annanavetnaya@gmail.com

Abstract. *This article investigates the development of the 20th century ballet genre on the example of the Hungarian composer Béla Bartók (1881–1945). The study aims to reveal the features of B. Bartók's bal-*

lets in the context of trends in Western European art of the 20th century and to show the composer's innovative techniques. The article identifies specific musical formative means that reflect the genre definition of "pantomime", and emphasizes his innovation. The early 20th century ballet art is an extremely bright phenomenon associated with the active search for new ways of developing the genre, which took place at the turn of the 19th and 20th centuries. Classical ballet, which had reached its peak in the works of the Russian ballet school and the works of M. Petipa, was suddenly recognized as outdated and unviable. The new generation of choreographers sought to refute, to a certain extent, the genre's old laws. The idea of searching for new means of expression became the leading one, and the canon of classical choreography was replaced by pantomime and a new unusual

dance technique, which later became known as modern dance. B. Bartók's ballets "The Wooden Prince" (1917) and "The Miraculous Mandarin" (1919) are examples of the new type of ballet performance of the early 20th century. The article shows that the composer focused on creating a symphonic score corresponding to the ideas of pantomime. His appeal to this had been primarily dictated by the librettos themselves, in which B. Balázs and M. Lengyel had defined the work character in this way. Naturally, the rejection of classical ballet's traditional forms influenced the works' compositional features. The article demonstrates that the scores of "The Wooden Prince" and "The Miraculous Mandarin" are distinguished by a new approach to the musical structure, in which the principles of instrumental forms play a significant role. At the same time, each of the ballets expresses the dialectical pair of "canon and heuristic" in its own way: "The Wooden Prince" retains to a certain extent the flair of classical ballet; in "The Miraculous Mandarin", this genre pattern is violated almost ostentatiously. In this work, B. Bartók's appeal to such an anti-classical subject reflects the era's new trends associated with the artistic movement of expressionism. In the Hungarian composer's ballets, the dualism of the traditional and the innovative gives rise to a different type of ballet score itself.

Key words: musical art, art studies, B. Bartók, B. Balázs, M. Lengyel, canon, heuristics, pantomime, symphonism, modern, expressionism.

Citation: Navetnaya A.P. The Traditional and the Innovative in the Dramaturgy and Composition of Béla Bartók's Ballets, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 626–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-626-637.

References

1. Vanslov V.V. *O muzyke i o balete* [On Music and Ballet]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 332 p.
2. Karp P.M. *Balet i drama* [Ballet and Drama]. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1979, 246 p.
3. Krasovskaya V.M. *Stat'i o balete* [Articles about Ballet], 340 p.
4. Naborschikova S.V. *Videt' muzyku, slyshat' tanets: Stravinskii i Balanchin: k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza* [To See Music, to Hear Dance: Stravinsky and Balanchine: On the Musical and Choreographic Synthesis]. Moscow, Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P.I. Chaikovskogo Publ., 2010, 342 p.
5. Asafyev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, 376 p.
6. Bartok B. *Derevyannyi Prints: odnoaktnyi balet. Partitura* [The Wooden Prince: A One-Act Ballet. The Score]. Vienna, Universal Edition Publ., 1924, 359 p.
7. Ujfalussy J. Az Intendáns. Gróf Bánffy Miklós (1873–1950), *Muzsika*, 2000, December, vol. 43, no. 12, 26 p. *The Electronic Periodicals Archive Database (EPA)*. Available at: <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/237.html> (accessed 10.11.2020).
8. *Magyar Balletek / Oláh Gusztáv és Szántó Ferenc szerkesztették*. Budapest, Officina Publ., 60 p.
9. Ujfalussy J.B. *Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo* [Béla Bartók: His Life and Work]. Budapest, Korvina Publ., 1971, 391 p.
10. Balázs B. A fából faragott királyfi, *Nyugat*, 1912, no. 24, pp. 879–888.
11. Grutsynova A.P. *Balet v prostranstve sovremenno-go teatra* [Ballet in the Space of Modern Theater]. Moscow, Triumf Publ., 2015, 186 p.
12. Zakharov R.V. *Zapiski baletmeistera* [Choreographer's Notes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 351 p.
13. Ryazanova Yu.Yu. *Novye sredstva vyrazitel'nosti v baletnom iskusstve XX veka (k probleme sootnosheniya traditsii i novatorstva)* [New Means of Expression in the Ballet Art of the 20th Century (On the Correlation between Tradition and Innovation)], cand. art. diss.: 17.00.01. Moscow, 2016, 208 p.
14. Incse Sándor. Ballet az Operaházban, *Színházi Élet*, 1917, vol. VI, no. 21, pp. 1–7.
15. Bartok B. *Chudesnyi mandarin: odnoaktnyi balet-pantomima. Partitura* [The Marvelous Mandarin: A One-Act Pantomime Ballet. The Score]. New York, Boosey & Hawkes Publ., 1955, 327 p.
16. Burda Z., Kis Domokos D. *Bartók a színpadon*. Budapest, Osiris Publ., 2006, 203 p.
17. Gvozdev A.A. *Zapadnoevropeiskii teatr na rubezhe XIX i XX stoletii: ocherki* [Western European Theater at the Turn of the 19th and 20th Centuries: essays]. Moscow, URSS Publ., LIBROKOM Publ., 2012, 378 p.
18. Kosacheva R.G. *O muzyke zarubezhnogo baleta (1917–1939): opyt issledovaniya* [On the Music of

- Foreign Ballet (1917–1939): A Research Experience]. Moscow, Muzyka Publ., 1984, 301 p.
19. Lengyel M. A csodálatos mandarin, *Nyugat*, 1917, no. 1, pp. 87–93.
20. Kroó G. *Bartók-kalauz*. Budapest, Zeneműkiadó Publ., 1980, 268 p.
21. *Béla Bartók: collected articles*. Moscow, Muzyka Publ., 1977, 262 p. (in Russ.).
22. Voinova M.V., Chigareva E.I. (eds.) *Béla Bartók se-godnya: sbornik statei* [Béla Bartók Today: collected articles]. Moscow, Moskovskaya Konservatoriya Publ., 2012, 200 p.
23. Sabinina M.D. *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of Music and Drama Theaters in the 20th Century]. Moscow, Kompozitor Publ., 2003, 328 p.

НОВИНКА



Культурологическое пространство Челябинского государственного института культуры в лицах: каталог / [редкол.] Ю.В. Гушул (сост.), С.Б. Синецкий (отв. за вып.), Челяб. гос. ин-т культуры; Упр. науки и инноваций, каф. культурологии и социологии. Челябинск: ЧГИК, 2020. 163 с. (Академия культуры и искусств: ведущие ученые, педагоги, творцы).

Каталог представляет информацию о научном старте представителей культурологической школы, формируемой в Челябинском государственном институте культуры, потенциал которой заложен многогранной научно-исследовательской и образовательной деятельностью доктора философских наук Владимира Самойловича Цукермана, первого заведующего кафедрой культурологии и социологии ЧГИК, основателя и первого Председателя диссертационного совета К 092 22 01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук (культурология), ныне — Д 210.020.01 с правом проведения защит докторских и кандидатских диссертаций по специальностям 09.00.13 — философская антропология, философия культуры (философские науки) и 24.00.01 — теория и история культуры (культурология), а также его учеников и сподвижников.

В каталоге приведены основные сведения, относящиеся к научной работе выпускников и соискателей аспирантуры и докторантуры Института по направлению подготовки 24.00.01 — теория и история культуры. В нем включены сведения о 109 персоналиях: название диссертации, научный руководитель, официальные оппоненты, ведущая организация работы над диссертацией, которые показывают направления научных предпочтений культурологов, уровень, территориальное и коммуникативное поле проводимых научных исследований. В разделе ведущих ученых — докторов наук (философских, социологических наук, культурологии) — представлена информация о научной значимости их трудов, потенциальных векторах будущих научных исследований их последователей, молодых лидеров, продолжающих и развивающих научное наследие Школы.

Каталог адресован научному сообществу исследователей-культурологов с целью формирования более прочного взаимодействия и организации научных коммуникаций на благо развития наук о культуре.