

© У Лиян, 2021

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-202-213

## ОПЫТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В БАЛЕТЕ «ЛЕГЕНДА О ЛЕБЕДИНОМ ОЗЕРЕ И ГАДКОМ УТЕНКЕ»

У Лиян<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье представлен искусствоведческий анализ балета «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» Н. Касаткиной и В. Василёва, осуществляемый под знаком межкультурной коммуникации. Автор констатирует, что соединение в пространстве синтетического художественного текста элементов трех разных культур – датской (сказка Х.-К. Андерсена), норвежской (музыка Э. Грига) и русской (балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского) инициировало тип *коммуникативного воздействия*, в рамках которого пластическая речь занимает доминирующее положение по отношению к музыкальной и словесной речи. Несмотря на ряд формальных моментов, которые, казалось бы, оправдывают подобный синтез – Э. Григ и П.И. Чайковский не только были современниками, но и хорошо знали творчество друг друга, будучи дружны между собой; история балета Чайковского имеет точки соприкосновения с историей о Гадком Утенке; Григ знал и любил творчество Андерсена, обратившись к стихам датского сказочника в своем вокальном цикле «Мелодии сердца», ор. 5; Чайковский посвятил Григу написанную им в 1888 г. увертюру-фантазию «Гамлет» f-moll, ор. 67 – в действительности постановка современных авторов несет на себе приметы «давно минувших дней». Речь идет о возврате к балету дивертисментного типа, о музыкальной эклектике, в том числе об искажении этической направленности бессмертного творения Х.-Г. Андерсена и сведении сути сказочной истории к радости продления рода.

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, этический момент текста, балет «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке»

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** У Лиян. Опыт межкультурной коммуникации в балете «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 4. С. 202–213. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-202-213.

## EXPERIENCE OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE BALLET “LEGEND ABOUT SWAN LAKE AND UGLY DUCKLING”

U Liyang<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Saint Petersburg State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** The article presents an art criticism analysis of the ballet “The Legend of Swan Lake and the Ugly Duckling” by N. Kasatkina and V. Vasilev, carried out under the sign of intercultural communication. The author states that the combination in the space of a synthetic

literary text of elements of three different cultures – Danish (the tale of H.-C. Andersen), Norwegian (music by E. Grieg) and Russian (the ballet *Swan Lake* by P.I. Tchaikovsky) initiated a type of *communicative impact*, within which plastic speech occupies a dominant position in relation to musical and verbal speech. Despite a number of formal aspects that seem to justify such a synthesis – E. Grieg and P.I. Tchaikovsky were not only contemporaries, but also knew each other's work well, being friendly with each other; the history of Tchaikovsky's ballet has points of contact with the story of the Ugly Duckling; Grieg knew and loved Andersen's work, referring to the verses of the Danish storyteller in his vocal cycle "Melodies of the Heart", op. 5; Tchaikovsky dedicated to Grieg his 1888 fantasy overture "Hamlet" in f minor, op. 67 – in fact, the production of contemporary authors bears the signs of "bygone days". We are talking about a return to divertissement ballet, about musical eclecticism, including the distortion of the ethical orientation of the immortal creation of H.-G. Andersen and reducing the essence of the fairy tale to the joy of procreation.

**Keywords:** intercultural communication, ethical moment of the text, ballet "The Legend of Swan Lake and the Ugly Duckling"

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** U Liyang (2021), "Experience of intercultural communication in the ballet "Legend about Swan Lake and Ugly Duckling", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 202–213. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-202-213.

Весной 2016 г. на сцене Государственного Кремлевского дворца была показана премьера балета «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке», приуроченная к 50-летию «Театра классического балета» Натальи Касаткиной и Владимира Василёва<sup>1</sup>. На сайте театра заинтересованная публика могла прочитать следующую информацию: «На спектакль нужно приходиться всей семьей. Дети смогут впервые познакомиться с жанром балета, а взрослым будет интересно понять, как русская школа хореографии соединилась со скандинавскими традициями – сюжетом Андерсена и музыкой Грига, где слышны национальные норвежские мотивы. Впрочем, известной сказкой сюжет не исчерпывается. В балет вплетаются темы знаменитого "Лебединого озера"»<sup>2</sup>. Попытаемся разобраться, насколько осуществленный создателями балета опыт межкультурной коммуникации отвечает диалектике части и целого, которая в диалогической концепции М.М. Бахтина предстает на уровне со-бытия данного или

познавательного момента синтетического художественного текста и созданного как его – синтетического художественного текста – этического момента.

Однако прежде отметим, что традиция заимствовать в качестве сопровождения к хореографической постановке хорошо известные слушателю музыкальные произведения, изначально не предполагавшиеся композитором для их сценического воплощения, была заложена в начале XX в. Подобное «приспособление» музыки в России, на наш взгляд, было обусловлено достаточно скудным репертуаром многочисленных танцовщиц-«босоножек», выступающих как на различных концертных площадках обеих столиц, так и активно гастролирующих по стране. В первую очередь выбирались те произведения, которые не требовали оркестрового исполнения, что значительно облегчало их сценическое воплощение на различных площадках. Таковыми оказались прежде всего фортепианные сочинения и фортепианные переложения

ния популярных оркестровых пьес: вальсы (ор. 34, № 2, ор. 69, № 2 и др.) Ф. Шопена, его же Прелюд, ор. 27, № 2 и Полонез As-dur, а также «Баркарола» П.И. Чайковского, вальс «Прекрасный голубой Дунай» И. Штрауса и т.п.

Постепенно в сферу хореографической интерпретации стали вовлекаться и оркестровые произведения. Так, в 1910 г. для дивертисмента «Ориенталии» Русского балета Дягилева в Париже Вацлавом Нижинским был поставлен номер на музыку фортепианной пьесы Э. Грига «Smetroll» (ор. 71, № 3) в оркестровке И. Стравинского.

Важным этапом в становлении и развитии хореографического воплощения музыкальных произведений стала постановка в 1907 г. Михаилом Фокиным для балерины Анны Павловой хореографической миниатюры «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных»<sup>3</sup>. Для балерины этот номер был визитной карточкой: он исполнен ею около 4000 раз. «Умиравший лебедь» прочно закрепился на концертной эстраде на долгие годы. Наибольшую известность получили интерпретации Иветт Шовире (1930-е гг.) и Наталии Макаровой (1970-е гг.), а также хореографическая версия, исполняемая Майей Плисецкой с начала 1940-х гг. на протяжении всей ее жизни. А к середине XX в. в репертуар многих балетных коллективов прочно вошли «Шопениана», «Штраусина» и тому подобные спектакли, полностью составленные из различных музыкальных произведений великих композиторов.

Эту традицию продолжает и упоминаемый балет «Легенда о Лебе-

дином озере и Гадком Утенке»<sup>4</sup>, основой сюжета которого стала свободная трактовка известной сказки Х.-К. Андерсена; в качестве музыкального оформления была использована музыка Э. Грига. При кажущихся на первый взгляд национальных, эстетических и поколенческих различиях между этими двумя «соавторами» балета обнаруживается много общего. Так, из всего многообразия жанров, царивших в творчестве датского писателя Ханса Кристиана Андерсена (1805–1875), настоящее признание получили его сказки и истории для детей и взрослых, в которых он близок к фольклорным источникам. В них на первое место выходят проблемы сострадания к униженным и оскорбленным, стойкости и силы духа, доброты, нравственности и преданности. Одна из наиболее известных его сказок – «Гадкий утенок» (1843) – повествует о превращении некрасивого утенка, пережившего немало насмешек и злоключений, в прекрасного лебедя.

В творчестве Эдварда Грига (1843–1907) также ощущается влияние норвежской народной культуры. Значительную часть его творческого наследия составляет фортепианная и вокальная музыка. Григ знал и любил творчество Андерсена: в его вокальном цикле «Мелодии сердца», ор. 5 были использованы стихи датского поэта (Ли Йюань, 2014). Однако композитор никогда не работал в области музыкально-сценического искусства, хотя его желанием всегда было создание истинно норвежской оперы. Ближе всего к реализации этой идеи он подошел в музыке к пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт» (ор. 23, 1874–1875), которая содер-

жит несколько ариеподобных песен и хоровых номеров. Позже композитор составил две сюиты (ор. 46, 1888 и ор. 55, 1891), куда вошли по четыре, наиболее самостоятельных и имевших завершённый характер, номера из написанных к драме двадцати трех.

Название балета на музыку Грига имеет явную аллюзию с прославленным балетом П.И. Чайковского «Лебединое озеро». Заметим, оба композитора не только были современниками; они хорошо знали творчество друг друга, а личное знакомство вскоре переросло в крепкую дружбу. Чайковский посвятил Григу свою увертюру «Гамлет». Их связывало и творческое родство: оба композитора находили наслаждение, воспевая природу родного края, народные песни, старинный быт, простые и искренние челове-

ческие чувства (Деменко Н., 2021; Кораблева М., 2008). Помимо этого, между легендой о Лебедином озере, лежащей в основе балета Чайковского, и сказкой Андерсена имеются явные параллели. Столь сильная взаимосвязь всех составляющих балета «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке», казалось бы, подразумевает следование его авторами за определенными традициями. Однако проведенный нами анализ музыкальной драматургии балета показал, что авторы создали собственную трактовку, заметно отличающуюся от классических канонов.

Сравним развитие сюжетной линии сказки Андерсена и балета на музыку Грига (содержание балета представлено на официальном сайте Государственного академического театра классического балета<sup>5</sup>). Основные моменты отражены ниже.

Развитие сюжетных линий в сказке Андерсена и балете Касаткиной и Василёва

Андерсен	Касаткина и Василёв
	Ранней весной на озере проснулся Лягушонок и оказался свидетелем похищения Лисицей Лебединого Яйца. Опечаленная влюбленная пара птиц улетела, а Яйцо у Лисицы отвоевала Большая Утка
Когда у мамы утки на птичьем дворе вылупились птенцы, один из них оказался непохожим на остальных детей. На птичьем дворе над гадким утенком издевались все жители, и утенок решил сбежать	У Большой Утки вылупились утята. С большим опозданием задышало и Лебединое Яйцо, и из него появился совершенно непохожий на всех остальных Серый Птенец. Обитатели Двора отвергли странного новичка. Лягушонок отвлек внимание злобных птиц, и новичку удалось улизнуть
	Летом настала пора сватовства. Но Гадкого утенка не приняли ни в одну семью. На птичий двор проникает Лиса и забивает птиц одну за другой. Гадкому Утенку удается прогнать Лису, но вместо благодарности птицы выгоняют спасителя
Он повстречал диких гусей, с которыми подружился, но его новых товарищей застрелил охотник	Осенью Утенок видит поднимающуюся в небо стаю Лебедей. Утенок, уже ставший Юным Лебедем, бросился им вслед, но ему было их не догнать

<p>Потом гадкий утенок стал жить у доброй старушки, но в новом доме его невзлюбили старая курица и кот. Утенок вновь был вынужден бежать</p>	<p>Он снова одинок. Но рядом верный Лягушонок. Он снова вывел друга из печальной задумчивости</p>
<p>Наступили холода. От смерти утенка спасает крестьянин и забирает к себе домой. Но жена крестьянина выгоняет утенка из дома. Зимой утенок провел в кустах</p>	<p>Зимой Лягушонок впадает в спячку. А замерзающему Лебедю кажется, что он со своей лебединой семьей, и что сам он – один из них</p>
<p>Весной он пролетал над озером, увидел лебедей и решил приблизиться к ним. Лебеди приняли утенка в семью, потому что и сам он за зиму превратился из гадкого птенца в прекрасного лебедя</p>	<p>Весной от зимнего сна очнулся Лягушонок, и с трудом узнал в Прекрасном Лебедь своего лучшего друга. Из чащи тростника в саду выплыли лебеди. Бывшего Утенка охватило желание подлететь к ним. Самая красивая Девушка-лебедь обратила внимание на новичка. С помощью Лягушонка и Девушки-лебедя Утенок, наконец, поверил в себя и взмыл в небо вместе со стаей красивых птиц</p>

Здесь заметны значительные расхождения с первоисточником. Авторами либретто балета вводятся несколько новых сцен: похищение Лебединого Яйца, изгнание Утенком с птичьего двора Лисицы. При этом исчезает линия, связанная с миром людей, и сцена жизни Утенка зимой у доброго крестьянина заменяется на одинокие видения подросшей птицы. Как верно отметила О.В. Горбатова, «если в первоисточнике за все невзгоды и трудности, испытанные гадким утенком, ему даруется вера в свои силы и способность при любых обстоятельствах сохранять свое неиссякаемое благородство, то в хореографической постановке ситуация складывается несколько иначе. Подчас невыносимое одиночество главного героя компенсируется изначальной схожестью внешнего облика маленького утенка с лебедями» (2016, с. 22). Что же касается финала балета, то, в отличие от сказки, герой все же находит своих родителей, которые нежно и чутко одаривают его заботой и лаской.

Кроме того, в балете появляются новые персонажи, играющие важную роль в драматургическом развитии сказки. Так, Лягушонок становится верным другом и помощником Утенка, его проводником в жизнь, скрашивая его одиночество и помогая поверить в себя. Он оказывается таким же равноправным главным действующим лицом, как и Утенок. Также режиссер в финале балета вводит Девушку-лебедя – невесту, благодаря которой долгое одиночество героя завершается в объятиях любящей подруги. Их совместный парный танец, символизирующий лебединую верность и преданность, заканчивается появлением на сцене новых яиц как плода любви и знака продолжения рода.

Многочисленное появление на сцене певицы Девушки Дагни (персонажа, отсутствующего у Андерсена), которая своей верой в сказки словно соединяет вымысел и реальность, символизирует в балете смену времен года. Авторы особо подчеркивают это отказом от активного хореографического действия и введением

вокальных номеров. Наступление зимы характеризуется Песней Сольвейг (из музыки к драме Ибсена), ор. 23, № 19, весна представлена романсом «Весенний цветок», ор. 26, № 4, зима – романсом «Мой лебедь белый», ор. 25, № 2, очередная весна – романсом «С водяной лилией», ор. 25, № 4.

Отметим, что тема времен года относится к одной из самых интересных в истории мировой музыкальной культуры. Цикл из четырех концертов для скрипки с оркестром А. Вивальди, оратория Й. Гайдна, фортепианный цикл П. Чайковского, балет А. Глазунова, вокально-песенные циклы В. Гаврилина и О. Проститова, хоровой цикл В. Ходоса и др., в значительной степени отличающиеся по ряду эстетических моментов, роднит философское содержание: с каждым из времен года композиторы соотносят различные фазы человеческой жизни – детство, юность, зрелость и старость. Видимо, поэтому в балете «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке», чтобы не нарушать сложившуюся традицию, наступление лета и осени авторы оттеняют не музыкальными номерами, а только визуально-шумовыми эффектами. Ведь календарные лето, осень и новая зима здесь отнюдь не символизируют зрелость главного действующего лица, а являются подготовкой к его дальнейшей жизни.

Рассматривая параллель с балетом «Лебединое озеро» Чайковского, остановимся на некоторых моментах.

Сложившиеся к концу XIX в. в музыкально-сценическом искусстве традиции не предполагали какой-либо развернутой драматургии

балетного спектакля. Его сюжет и музыка предусматривали исключительно дивертисментный принцип развития: танцевальные номера не имели внутренней взаимосвязи, сменялись по принципу калейдоскопа и зачастую носили чисто «маскарадный» характер. При этом сюжет оказывался лишь предлогом для самого танца, своеобразным приложением к хореографическим эпизодам. А две основные сферы балетной выразительности – пантомима и танец – часто использовались врозь: первая – для игры, вторая – преимущественно для развлекательных дивертисментов. Такой подход был предопределен ходом исторического развития балета как вида искусства: его истоки лежат в придворных аллегорических зрелищах, рыцарских каруселях и пышных маскарадных представлениях.

Чайковский же, взяв за основу принципы симфонического развития музыкального материала, в «Лебедином озере» начинает закладывать основу совершенно иного типа драматургии балетного спектакля, где на первый план выходят непосредственно сюжет, действие и система образов. При этом сама музыка, имеющая сугубо инструментальный характер, в концертном исполнении воспринимается как простые оркестровые номера (Демидов А., 1985).

«Балет – та же симфония», – скажет Петр Ильич позже. Но, создавая балет «Лебединое озеро», он уже тогда мыслил именно так – в его партитуре все взаимосвязано, все лейттемы «сплетены» в тугий узел музыкальной драматургии. Тем не менее Чайковский, придавая большое значение преимущественности и традициям, сохраняет сложивши-

еся к этому времени в театральной практике основные жанры и формы балетной музыки, связанные с искусством классической хореографии: танец «классический» – более обобщенный по своей выразительности, и танец «характерный» – более конкретный, портретно-изобразительный (Розанова Ю., 1976).

Каждый компонент оркестровой фактуры Чайковского различается не только функционально, но и по тембру. При этом тембральной драматургии в музыке балетов Чайковского принадлежит особая роль. Нередко именно за тембрами Чайковский закрепляет определенные психологические свойства. Так, композитор для обрисовки того или иного образа пользуется преимущественно чистыми тембрами. «Теплое» звучание струнных инструментов (особенно скрипки или виолончели), а также нежный, «человечный» голос гобоя наполняли певучие лирические темы. А блестящие, густые и насыщенные сочетания инструментов допускались композитором лишь в самых высоких кульминационных точках развития. Однако несмотря на то что колористическая сфера оркестровки для Чайковского не являлась главной, в этой области он создал яркие образы, особенно в балетной музыке.

На музыкальный стиль балетов Чайковского оказали сильное влияние вокальные оперные формы и песенное начало. Вообще стилистические черты инструментальных речитативов, ариозо, арий, дуэтов в балетах являются неотъемлемой чертой принципов лирического песенного симфонизма композитора. А такие важнейшие признаки симфонического стиля, как внедрение

в лирическую сферу драматических элементов или перерастание лирического образа в трагический, возникали параллельно и в непосредственной связи с его симфоническим творчеством. Цельность музыкальной ткани балетов Чайковского достигалась также интонационной и тональной взаимосвязью эпизодов, образующих сложную систему ассоциативного «монтажа», основанного на единстве тематического материала – по стилю и характеру (Житомирский Д., 1957).

Между тем в балете на музыку Грига «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» его создатели вернулись к дивертисментному типу. Здесь чередование музыкальных номеров балета, представляющее собой коллаж из различных сочинений Грига, уже не отвечает принципам симфонического развития балета, предложенного Чайковским.

Музыка спектакля состоит из произведений, написанных Григом в разные годы и по разным поводам. Это и многочисленные фрагменты из музыки к пьесе «Пер Гюнт», расположенные в произвольном порядке («На свадьбе», «Утро», «В пещере горного короля», «Арабский танец» и т.д.), и «Шествие гномов» из Музыкальной сюиты, ор. 54, и Первый норвежский танец, и номера из сюиты «Из времен Хольберга».

Оркестровая ткань многократно прерывается включением в нее музыкальных эпизодов, либо не относящихся к сфере чисто инструментальной музыки (например, вокальный вариант «Песни Сольвейг» или романсы под аккомпанемент рояля), либо представляющих собой фрагменты различных фортепианных сочинений композитора. Отметим

и нарушение музыкального драматургического развития, связанное с использованием различных шумовых эффектов, – кваканье лягушек, завывание ветра, шум дождя, сопровождающийся раскатами грома. Все это придает музыкальной ткани балета достаточно эклектичный характер, нарушает целостность восприятия.

Единственным лейтмотивом балета можно считать тему «Песни Сольвейг». Использованная авторами балета первоначально в прологе балета в качестве характеристики наступившей зимы, эта лирическая интонация впоследствии переосмысливается, переходя из вокальной сферы в инструментальную, и закрепляется за стаей Лебедей.

Характеризуя симфоническое творчество Грига в целом, нельзя не отметить тот факт, что все его оркестровые сочинения, за исключением ранней симфонии, относятся к жанру сюиты или программной миниатюры, которые не предполагают широкого драматургического развертывания, характерного для музыкальной ткани балетов Чайковского.

Состав оркестра Грига во многом похож на оркестр Чайковского. Однако композитор, в отличие от своего русского коллеги, не стремился к обогащению оркестровой палитры за счет разновидностей инструментов. Григ любил поручать исполнение мелодии сольным голосам деревянно-духовых, особенно гобою. Оркестр Грига, в отличие от Чайковского, в своей основе не отличался особым полифоническим звучанием. Как правило, в нем четко разграничены мелодия, бас и гармония (чаще всего двухплановая). Очень

часто присутствует обычный аккомпанемент типа «бас – аккорд», который обогащается внутренними выдержанными гармониями или певучими контрапунктами.

Оркестровые приемы Грига, если их рассматривать в отрыве от музыки, не привлекают особого внимания. Тем не менее оркестрованные самыми простыми средствами сочинения композитора оставляют впечатление большого своеобразия, в результате чего достигается полное художественное соответствие образного содержания и характера музыкального материала (Левашева О., 1975).

Однако авторы балета «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» переосмыслили авторскую семантическую трактовку образов. Наиболее показательны в этом плане оказываются две следующих друг за другом сцены.

Пьеса Грига «В пещере горного короля» из музыки к пьесе «Пер Гюнт» звучит при вступлении короля и его троллей – злобных горных духов в тронную пещеру. Эта музыка у композитора символизировала не только исконную веру человека в существование сверхъестественных сил, но и таинственную атмосферу вообще. В балете этот музыкальный фрагмент звучит в сцене на птичьем дворе, когда каждая семья хвалилась своим выводком. Под эту музыку маленькие дети в роли птенцов, в разноцветных костюмах воссоединяются в танце, который постепенно превращается в отторжение оголтелой птичьей стаей ни на кого непохожего Гадкого Утенка. С ускорением темпа танцевальные «па» детской группы становятся все более неуклюжими и грузными.



Прежде легкие прыжки постепенно утяжеляются под воздействием низкого регистра струнных инструментов, играющих *pizzicato*, вследствие чего изначально безобидный танец птенцов оборачивается зловещей пляской, напоминающей нам о шабаше ведьм. А в диссонансе с происходящим оказываются яркие красочные декорации, идущие в разрез с мрачной злобой птичьего сообщества, нарастающей в соответствии с музыкальной динамикой.

Следующая за этим сцена встречи Гадкого Утенка с Лисой и ее изгнание с птичьего двора сопровождается звучанием пьесы «Шествие гномов», ор. 54, № 3. Примечательно, что в оригинале эта пьеса имеет название «*March of the Dwarfs*» («Марш троллей»), как бы продолжая мифологическую линию, начатую пьесой «В пещере горного короля». И снова авторами балета мистика подменяется героизмом птенца, жертвующего жизнью для спасения потенциальных обидчиков.

Заметим, что подобная коренная ломка традиционных образов и нарушение авторской семантики музыкальных произведений давно уже стали приметой сегодняшнего дня, одним из элементов воздействия масс-медиа на подсознание общества, что негативно отражается на эстетических взглядах детей и молодежи. Особенно часто этот прием применяется создателями телевизионной рекламы, когда видеоряд и его музыкальное оформление вступают в явное противоречие друг с другом.

В области хореографии создатели балета использовали классические приемы, характерные и для «Лебединого озера» Чайковского. Основ-

ные типы классического танца – адажио (медленный, лирический) и аллегро (быстрый, ритмически острый, виртуозный). Наряду с этим присутствуют сольный танец (так называемые «вариации»), ансамбль и массовый кордебалетный танец. Отдельные балетные танцы в обоих произведениях объединяются в сюитные циклы, которые завершаются оживленной кодой (заключительным танцем).

Наряду с танцем балеты включают в себя и пантомиму – музыкальные эпизоды нетанцевального характера, иллюстрирующие сценическое действие (события, картины, немые монологи или диалоги, жесты и т.п.). К этому виду в «Легенде о Лебедином озере и Гадком Утенке» можно отнести и вокальные сцены, о которых шла речь выше.

Однако область «характерного» танца, которую в громадной степени обогатил Чайковский, в балете на музыку Грига оказалась совершенно незадействованной: под музыку Арабского танца Грига проходит парад птенцов Курицы, Индюка, Цесарки, Павлина перед Большой Уткой, совершенно лишенный каких-либо признаков ориентальности. В этом случае также разрушаются привычные семантические связи.

В драматургии балета «Лебединое озеро» Чайковского большое значение имеет принцип контраста, без которого невозможно драматическое театральное действие. Подобный прием сопоставления массовых сцен с лирической экспозицией главных героев был характерен не только для балетов, но и для оперного творчества композитора. В момент широкого показа лирического

образа происходит внезапное вторжение враждебного начала, чем достигается огромное драматическое напряжение и образуются узловые, собственно симфонические центры развития действия и становятся переломными моментами в драматургии театральных спектаклей или симфонических циклов. Сходные принципы контраста использовали и авторы балета о Гадком Утенке, но они имеют чисто внешнее значение и лишены внутреннего драматургического накала.

В целом достаточно свободная трактовка элементов различных мировых культур – сюжет из датской литературы; музыка с яркой национальной норвежской интонационностью; аллюзии на русскую академическую музыку обусловила неустрашимую эклектику. В результате подобного смешения возникает совершенно новое произведение.

В сюжете по-новому расставлены акценты. Так, в первоисточнике этический момент текста обусловлен ситуацией, в рамках которой духовная красота не зависит от внешней привлекательности и потому внутреннее преображение гораздо важнее видимого образа. Напротив, в хореографической постановке именно внешнее сходство маленького Утенка с его сородичами служит ему своего рода утешением за пережитые невзгоды.

Ломая сложившиеся стереотипы, связанные с Лебединым озером и вызывающие ассоциации с музыкой одноименного балета П.И. Чайковского, авторы в процессе создания либретто отказались от привлечения музыки

русского композитора и обратились к творчеству Э. Грига. Однако использованная ими музыка, представляющая собой отдельные пьесы и романсы, написанные в разное время и не объединенные единой драматургической линией, не смогла воплотить принципы симфонизма, заложенные Чайковским, и вернула драматургию спектакля к дивертисментному типу.

Одно из достоинств нового произведения – антология творчества Грига – тут же превращается в недостаток спектакля, выявляя его вторичность, отмеченную эклектизмом. Музыка Грига, функционирующая на уровне самостоятельного произведения, в контексте балета теряет свои привычные смысловые грани, семантику образов и выполняет, скорее, фоновые функции.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что в целом соединение элементов различных мировых культур – сюжет из датской литературы; музыка с яркой национальной норвежской интонационностью; аллюзии на русскую академическую музыку – привело не только к стиранию самобытности и оригинальности каждой отдельной культуры за счет явных, никоим образом не согласованных противоречий, обнаруживаемых на уровне музыкального, изобразительного и словесного рядов, но и инициировало такой тип межкультурной коммуникации, в которой равноправное взаимодействие участников коммуникации подменяется откровенным воздействием пластической речи на музыку и опредмеченное в слове либретто.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» (Россия, 2016). Хореография и либретто Н. Касаткиной и В. Василёва. Спектакль был подготовлен совместно с оркестром театра «Новая Опера» им. Е.В. Колобова. Дирижер-постановщик и музыкальный руководитель балета В. Крицков.

<sup>2</sup> Билеты на балет «Гадкий утенок и Озеро лебедей». URL: <https://www.teatrall.ru/teatr/gosudarstvennyj-akademicheskij-teatr-klassicheskogo-balet-pr-n-kasatkinoj-i-v-vasilyova/7734-legenda-o-lebedinom-ozere-i-gad-kom-utenke/> (дата обращения: 18.06.2021).

<sup>3</sup> Известно, что после исполнения «Умирающего лебедя» балериной А. Павловой, увидевшей в произведении Сен-Санса трагическую историю гибели величавой птицы, знаком которой стала приколота балериной в центр груди рубиновая брошь, символизирующая кровотокающую рану, Сен-Санс

добился встречи с балериной и сказал: «Мадам, благодаря Вам я понял, что написал прекрасную музыку». Подробнее по данному вопросу см.: Программа «Балет и театр» (канал «Культура» от 15 августа 2021 г.).

<sup>4</sup> Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке: Видеозапись // Yandex. URL: [https://yandex.ru/video/preview/?text=B5&path=wizard&parent-reqid=16324-66693582083-12968905025211580588-sas3-0995-c92-sas-l7-balancer-8080-BAL-9210&wiz\\_type=vital&filmId=5947891505971174893](https://yandex.ru/video/preview/?text=B5&path=wizard&parent-reqid=16324-66693582083-12968905025211580588-sas3-0995-c92-sas-l7-balancer-8080-BAL-9210&wiz_type=vital&filmId=5947891505971174893) (дата обращения: 15.08.2021).

<sup>5</sup> Эдвард Григ. Гадкий Утенок и Озеро лебедей // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный академический театр классического балета Н. Касаткиной и В. Васильева. URL: [https://classicalballet.ru/ugly\\_duckling](https://classicalballet.ru/ugly_duckling) (дата обращения: 20.08.2021).

ЛИТЕРАТУРА

Горбатова О.В. «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке» Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёва // *Aspectus*. 2016. № 4. С. 21–26.

Деменко Н.В. Родство душ: Чайковский и Григ // *Творчество П.И. Чайковского в исполнительской подготовке педагога-музыканта (посвящается 180-летию композитора): Материалы Междунар. науч.-практ. конф.*; под ред. Г.П. Стуловой, А.П. Юдина. М.: Ритм, 2021. С. 54–58.

Демидов А.П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 366 с.

Житомирский Д.В. Балеты Чайковского. М.: Музгиз, 1957. 120 с.

Кораблева М.Д. Григ и Чайковский как выразители «народного духа» в музыке // *Санкт-Петербург и страны Северной Европы*. 2008. № 9. С. 42–51.

Левашева О.Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 622 с.

Ли Юань. Песни Э. Грига на тексты Г.Х. Андерсена // *Aspectus*. 2014. № 4. С. 48–53.

Розанова Ю.А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 160 с.

REFERENCES

Demenko, N.V. (2021), “Kinship of souls: Tchaikovsky and Grig”, *Tvorchestvo P.I. Chaikovskogo v ispolnitel'skoi podgotovke pedagoga-muzykanta (posvyashchaetsya 180-letiyu kompozitora)* [Creativity of P.I. Tchaikovsky in the performance training of a teacher-musician (dedicated to the 180th anniversary of the composer)], in G.P. Stulova, A.P. Yudin (ed.), *Ritm*, Moscow, pp. 54–58. (in Russ.)

Demidov, A.P. (1985), “*Lebedinoe ozero*” [“Swan Lake”], *Iskusstvo*, Moscow, 366 p. (in Russ.)

Gorbatova, O.V. (2016), “The Legend of Swan Lake and the Ugly Duckling» by N.D. Kasatkina and V.Y. Vasilev”, *Aspectus*, no. 4, pp. 21–26. (in Russ.)

Korableva, M.D. (2008), “Grig and Tchaikovsky as exponents of the «folk spirit» in music”, *Sankt-Peterburg i strany Severnoi Evropy* [Saint Petersburg and the Nordic countries], no. 9, pp. 42–51. (in Russ.)

Levasheva, O.E. (1975), *Edvard Grieg: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Edvard Grieg: An essay on life and creativity], 2nd ed., *Muzyka*, Moscow, 622 p. (in Russ.)

Li Yuan (2014), “E. Grieg's songs based on G.H. Andersen's lyrics”, *Aspectus*, no. 4, pp. 48–53. (in Russ.)

Rozanova, Yu.A. (1976), *Simfonicheskie printsipy baletov Chaikovskogo* [Symphonic

principles of Tchaikovsky's ballets], Muzyka, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Zhitomirskii, D.V. (1957), *Balety Chaikovskogo* [Tchaikovsky's ballets], Muzgiz, Moscow, 120 p. (in Russ.)

---

**Сведения об авторе**

У Лиян, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

**Author information**

U Liyang, post-graduate student of the Department of Music Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography A.I. Herzen Saint Petersburg State Pedagogical University

Поступила в редакцию 14.10.2021

После доработки 25.11.2021

Принята к публикации 26.11.2021

Received 14.10.2021

Revised 25.11.2021

Accepted for publication 26.11.2021