

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА (КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.20323/2499-9679-2025-4-43-172

EDN: GEMDTS

Воплощение сказочных сюжетов А. С. Пушкина в жанре балета: к проблеме синтеза искусств

Татьяна Семеновна Злотникова^{1✉}, Вирджиния Анатольевна Свистунова²

¹Доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150066, г. Ярославль, ул. Республикаанская, д. 108/1

²Аспирант кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150066, г. Ярославль, ул. Республикаанская, д. 108/1

¹cij_yar@mail.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

²virdzhiniyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0145-7411>

Аннотация. Балет, объединяющий музыку, хореографию, живопись и драматургию, стал одним из важнейших направлений русского синтетического искусства. На основании изучения существующих на сегодняшний день источников устанавливается, что проблема воплощения пушкинских сказочных образов в балете все еще остается малоизученной областью научного знания. В статье рассматривается балетная пушкиниана первой половины XX века. Устанавливается, что творчество А. С. Пушкина оказало глубокое и многогранное влияние на русский балет, став неисчерпаемым источником вдохновения для хореографов, композиторов и художников на протяжении многих поколений. Анализируется трансформация литературного наследия А. С. Пушкина в балетные постановки, раскрываются особенности взаимодействия литературы и хореографии в процессе создания спектаклей. Приводится обзор балетных постановок, созданных на пушкинские сюжеты.

Особенное внимание в статье уделено рассмотрению балета М. И. Чулаки «Сказка о попе и о работнике его Балде», основанному на русских народных мотивах и обладающему значимыми художественными достоинствами. Советский комедийный балет представляет собой яркую и самобытную (при этом уникальную ввиду своей малой распространенности) страницу в истории музыкального театра XX века. Она вобрала в себя традиции русского и западноевропейского балета, при этом отражая идеологические и эстетические установки советской эпохи. Выделяются такие ключевые линии сочинения, как пародийная, лирическая и народно-фольклорная, которые в совокупности становятся средством отражения русского национального колорита. Тонкая сатира А. С. Пушкина раскрывается создателями балета (композитором М. И. Чулаки, либреттистом Ю. И. Слонимским, балетмейстером В. А. Варковицким и художником А. А. Коломойцевым) на основе синтеза искусств.

Ключевые слова: синтез искусств; балет; А. С. Пушкин; М. И. Чулаки; «Сказка о попе и о работнике его Балде»; музыка; литература

Для цитирования: Злотникова Т. С., Свистунова В. А. Воплощение сказочных сюжетов А. С. Пушкина в жанре балета: к проблеме синтеза искусств // Верхневолжский филологический вестник. 2025. № 4 (43). С. 172–181. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-4-43-172>. <https://elibrary.ru/GEMDTS>

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS (CULTUROLOGY, ART HISTORY)

Original article

Representation of A. S. Pushkin's fairy-tale stories in the genre of ballet: towards the problem of the arts synthesis

Tatiana S. Zlotnikova¹✉, Virginia A. Svistunova²

¹Doctor of arts studies, honored scientist of the RF, professor at the department of cultural studies, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150066, Yaroslavl, Respublikanskaya str., 108/1

²Postgraduate student at the department of cultural studies, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150066, Yaroslavl, Respublikanskaya str., 108/1

¹cij_yar@mail.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

²virdzhiniyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0145-7411>

Abstract. The ballet, combining music, choreography, painting and drama, has become one of the most important trends of Russian synthetic art. According to the current studies, it is evident that the problem of performing Pushkin's fairy-tale characters in ballet is still an area of scientific knowledge that has not been sufficiently studied. The article examines the ballet Pushkiniana of the early XX century. A. S. Pushkin's had a profound and multifaceted influence on Russian ballet, being an inexhaustible source of inspiration for many generations of choreographers, composers and artists. The authors analyze the transformation of A. S. Pushkin's literary heritage into ballet performances and show the specific interaction between literature and choreography in the course of staging. A review of ballet productions based on Pushkin's plots is given in the article. The article focuses on M. I. Chulaki's ballet «The Tale of the Priest and of his Workman Balda», based on Russian folk motifs and having significant artistic merits. This Soviet comedy ballet is a bright and original event in the history of the XX century musical theater which is at the same time unique since it is not very well known. Incorporating the traditions of Russian and Western European ballet, it reflects the ideological and aesthetic attitudes of the Soviet era. There are such key lines of the work as parody, lyrical and folklore, which together become a means of reflecting the Russian national flavor. A.S. Pushkin's subtle satire is revealed by the ballet's creators (the composer M. I. Chulaki, the librettist Y. I. Slonimsky, the choreographer V. A. Varkovitsky and the artist A. A. Kolomoytsev) on the basis of the arts synthesis.

Key words: synthesis of the arts; ballet; A. S. Pushkin; M. I. Chulaki; «The Tale of the Priest and of his Workman Balda»; music; literature

For citation: Zlotnikova T. S., Svistunova V. A. Representation of A. S. Pushkin's fairy-tale stories in the genre of ballet: towards the problem of the arts synthesis. *Verhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik*. 2025;(4):172–181. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-4-43-172>. <https://elibrary.ru/GEMDTS>

Введение

Формирование русской национальной культуры испокон веков происходило в русле стремления к единению различных художественных начал в гармоничное целое. Начиная с древних храмовых традиций, в которых архитектура, иконопись, пение и декоративно-прикладное искусство сливались в едином духовном пространстве, данная тенденция оставалась неизменной. В этой связи невозможно не согласиться с мнением М. С. Кагана, отмечавшего: «Подобно тому, как химические элементы способны соединяться не только попарно (например, водород с кислородом или медь с серой), но и в более сложных комбинациях – по три, четыре и т. д. элемента, так и одноНелементные искусства оказываются способны-

ми к образованию весьма сложных, многочленных комбинаций» [Каган, 1972, с. 374].

Синтез искусств в контексте культуры начала XX века

В эпоху Серебряного века феномен синтеза искусств, рассматриваемый сегодня как явление, характеризующееся взаимопроникновением и взаимодействием различных видов художественного творчества, достиг своего расцвета. В этот период синтез искусств как результат взаимной интеграции видов искусств и взаимодействия творцов, способствовал рождению нового, универсального художественного языка, ставшего впоследствии одной из определяющих черт современного национального самосознания.

«Мир искусства», исторически значимое художественное объединение в Санкт-Петербурге

(позже – Петрограде, Ленинграде), – одно из наиболее влиятельных творческих объединений Серебряного века, интегрировал в своих кругах художников, поэтов, философов и музыкантов, что способствовало активизации процессов синтеза искусств на различных уровнях. В первую очередь, изменилась сама концепция творческой мысли, в основе которой теперь оказался синтез идей и образов произведений, что закономерно вылилось в синтез жанров: инструментальных, вокальных, хореографических, художественных. Г. В. Варакина отмечает: «Ярким примером синтетических явлений в искусстве рубежа XIX–XX вв. выступает балетный спектакль» [Варакина, 2019, с. 246].

Искусство балета в начале XX века стало фундаментом для воплощения концепции синтеза искусств на основе объединения различных видов искусства. Творцы включали новаторские элементы как в саму сценическую постановку, так и в оформление спектакля, включая музыкальные и художественные решения. Жанр балета сохранил свою ключевую особенность – единство драматургии, музыки и пластики, в которой танец подчиняется развитию сюжета.

Деятельность Сергея Павловича Дягилева (1872–1929), создателя новаторских театральных представлений, позволило продемонстрировать новую сторону русского культурного наследия международному зрителю. Как верно подчеркивает Г. В. Варакина: «Балетная реформа связана с именами достаточно большого круга имен, однако особое место в их числе занимает имя Сергея Дягилева» [Варакина, 2019, с. 16]. Синкретизм, соединение традиций Востока и Запада способствовали зарождению уникального межкультурного диалога, привлекшего ведущих художников, балетмейстеров и музыкантов эпохи. Л. Ф. Буркова отмечает: «Во многих странах в театральных постановках стали добиваться большей достоверности и художественной выразительности оформления спектаклей» [Буркова, 2019, с. 167]. Художественный союз изобразительного искусства, звучания и движения вызвал интерес критиков и зрителей гармонией формы и содержания, музыки и пластики, характеризующих российскую культуру. Особенность эстетического воздействия заключалась именно в органичном синтезе различных элементов, рождая новое качество восприятия и понимания художественного произведения.

Важно отметить, что синтез искусств проявился в балетном жанре уже на уровне замысла. При подготовке смешанного оперно-балетного Рус-

ского сезона 1909 года в театре Шатле Дягилев предложил публике необычное сочетание трёх музыкальных программ, построены на основе классических опер («Иван Грозный» М. П. Мусоргского, фрагменты из произведений М. И. Глинки и А. П. Бородина). Специально отведенное для этого пространство занимала серия подготовленных заранее балетных номеров («Павильон Армиды», «Клеопатра», «Сильфиды»), к которым планировалось добавить новый номер. Этот, четвёртый балет получил название «Пир» (1909), объединив в одной танцевальной сюите хореографические номера А. А. Горского, Н. О. Гольца, Ф. И. Кшесинского, М. И. Петипа, М. М. Фокина на музыку А. К. Глазунова, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского.

В начале XX века творчество Дягилева внесло значительный вклад в развитие не только русской, но и западноевропейской культуры, что было связано с уникальным синтезом восточной роскоши и «русской экзотики» в жанре балета. О. Н. Полисадова подчеркивает: «Хореографическое искусство начала XX в. искало новые средства и новые пути для выражения своей внутренней сущности. Поэтому рамки традиций стали узки, и появилось желание раздвинуть привычные границы» [Полисадова, 2018, с. 461]. Эклектичные декорации и необычные костюмы, выполненные русскими мастерами, стали основой формирования популярного тогда направления арт-деко. Элементы декоративности, сказочные сюжеты, использование дорогих тканей и блестящих украшений во многом определяли художественный облик балетов «Клеопатра», «Шахерезада». Костюмы Л. С. Бакста для балета «Жар-птица» произвели настоящий фурор, словно драгоценности сверкая на фоне великолепных узоров и яркого оформления сцены.

Таким образом, одним из наиболее значимых явлений в русском синтетическом искусстве стал востребованный за счет его экзотичности и откровенной эффективности жанр балета, не случайно, именно русские балетные постановки обрели мировую славу и на протяжении столетий интерес к ним не угасает. Действительно: в балете, как nowhere более тонко, прочно и гармонично переплетаются музыка, хореография, живопись и драматургия.

Творчество А. С. Пушкина как основа синтеза искусств

Творчество А. С. Пушкина (1799–1837) является не просто важнейшей страницей в истории

русской литературы, но ярким воплощением национальной культуры и самобытности. В произведениях величайшего творца, как в зеркале, отразились душа русского народа, его история, традиции и мечты. Создав уникальный литературный язык, наполненный житейской мудростью и образностью, А. С. Пушкин до сих пор остается до конца не понятым зарубежным читателем, и это не удивительно. Сталкиваясь с трудностями перевода, выдающиеся сочинения русского творца не могут быть оценены и осмыслены в полной мере. Между тем, в отличие от русского литературного языка, «язык синтеза искусств» можно рассматривать как универсальный и значительно более доступный широкому кругу зрителей и слушателей. Как справедливо отмечает Г. П. Степанов: «Синтез искусств – взаимодействие видов искусства, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию. Художественный образ, возникший на основе синтеза искусств, – качественно новое явление, он имеет сложную, многоплановую структуру, недоступную отдельным видам искусства» [Калинина, 2016, с. 237].

Вызывает недоумение тот факт, что изучение воплощения пушкинских образов в жанре балета, несмотря на всю значимость этого художественного явления, по сей день остается мало востребованной областью. Тем не менее, исследованию особенностей претворения произведений А. С. Пушкина в искусстве балета посвящен корпус работ. Такова книга «Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов» Л. П. Гроссмана [Гроссман, 1926], исследовавшего особенности русского театра «пушкинской поры» в контексте расцвета профессионального театрального искусства в России. В ракурс научного интереса В. М. Красовской («Русский театр от возникновения до середины XIX века» [Красовская, 1958], «Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии» [Красовская, 1967]) вошли как драматические, так и хореографические воплощения сюжетов А. С. Пушкина. Н. И. Эльяш в работе «Пушкин и балетный театр» [Эльяш, 1970] рассматривает претворение пушкинского наследия в жанре балета («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», и др.). В книге историка балета Ю. М. Слонимского «Балетные строки Пушкина» [Слонимский, 1974] раскрывается содержание, казалось бы, случайных пушкинских реплик в балете. Особенное внимание

автор уделяет анализу наброска повести «Две танцовщицы».

Между тем, как справедливо отмечает М. А. Ведерникова: «Балетная Пушкиниана беспрецедентна по своему числу в сравнении с интерпретациями произведений иных авторов. На балетной сцене произведения Пушкина появляются еще при жизни поэта, их ставят Ш. Дидло и А. П. Глущковский» [Ведерникова, 2012, с. 63]. Сложно преувеличить важность прижизненных пушкинских балетов в контексте эпохи: именно тогда, и не в последнюю очередь под влиянием творчества поэта, окончательно сформировалась отличительная черта русских балетных представлений, а именно: приоритет содержания над формой, которая рассматривалась как инструмент для наиболее четкого и понятного выражения центральной идеи произведения.

Указанная тенденция синтеза искусств кристаллизовалась в первой половине XX столетия, в частности, в искусстве советского периода. Огромную роль в воплощении южных, сказочных и других пушкинских сюжетов сыграли такие отечественные композиторы, как Б. В. Асафьев (1884–1949), С. Н. Василенко (1872–1956), Р. М. Глиэр (1874–1956), и др. В неиссякаемом числе балетных постановок на пушкинские сюжеты укажем на наиболее значимые (не затрагивая зарубежные постановки): в 1934 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. Кирова была осуществлена постановка балета «Бахчисарайский фонтан» (композитор Б. В. Асафьев, балетмейстер Р. В. Захаров); в 1937 году на сцене Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко были поставлены «Цыганы» (композитор С. Н. Василенко, балетмейстер Н. С. Холфин); в 1938 году состоялась премьера балета Б. В. Асафьева «Кавказский пленник» (на сцене Малого оперного театра в Ленинграде, балетмейстер Л. М. Лавровский); там же, в 1940 году состоялась премьера балета «Сказка о Попе и о работнике его Балде» композитора М. И. Чулаки, балетмейстер В. А. Варковицкий; 1946 год становится премьерным для балета «Барышня-крестьянка» Б. В. Асафьева (на сцене московского Большого театра, балетмейстер Р. В. Захаров); в тот же год выходит в свет и еще один балет композитора – «Каменный гость» (балетмейстер Л. В. Якобсон); закрывает балетную Пушкиниану первой половины XX столетия балет «Медный всадник» композитора Р. М. Глиэр, (Ленинградский театр оперы и балета балетмейстер Р. В. Захаров, 1949). Как отмечает В. М. Красовская: «Балетной инсценировке в со-

ветском театре подверглись следующие произведения Пушкина: пять поэм: „Бахчисарайский фонтан”, „Кавказский пленник”, „Цыганы”, „Медный всадник”, „Граф Нулин”; две сказки: „Сказка о Попе и о работнике его Балде”, „Сказка о мертвом царевне и о семи богатырях”; из пяти повестей Белкина – две: „Барышня-крестьянка” и „Станционный смотритель” (по третьей повести, „Гробовщик”, музыка написана, но не воплощена сценически); из четырех маленьких трагедий – одна: „Каменный гость” [Красовская, 1967, с. 273].

О. А. Оленева отмечает: «Пушкинские сказки в меньшей степени получили воплощение на театральной сцене. Тем не менее, композиторы создали яркие и самобытные произведения, не утратившие свою популярность и ныне» [Оленева, 2023, с. 289]. Ретроспективное рассмотрение советских балетов, созданных на сюжеты произведений А. С. Пушкина, показывает, что сказки прежде оказывались, как правило, за пределами внимания отечественных композиторов и музыкально-театральных деятелей, в связи с чем и изученность в современной науке такого рода произведений остается достаточно небольшой.

Между тем, в отечественном и зарубежном хореографическом искусстве жанр волшебного или сказочного балета всегда играл особенную роль. Не только сюжеты, но также музыка, танец, костюмы и декорации способствовали рождению удивительных, таинственных и привлекающих зрителя своей загадочностью сказочных «картин». Примечательно, что сказка нередко раскрывала перед творцами уникальные возможности синтеза искусств, способствуя, например, сценическому воплощению парадоксального, основанного на разных художественных принципах (вокальном и пластическом) жанра оперы-балета.

В качестве примера можно привести оперу-балет «Золотой петушок», поставленную труппой «Русский балет» С. П. Дягилева в 1914 году в Париже по опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (по «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина, либретто А. Н. Бенуа). Как известно, наибольшую популярность во всем мире завоевал волшебный балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» (оп. 71, 1892) на либретто М. Петипа по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Обратим внимание на то, что в обоих указанных случаях, в различных соотношениях имеет значение русская национальная основа. В «Золотом петушке» она приобретает довлеющее значение, что находит

выражение в музыке, насыщенной исконно русскими танцевальными и песенными интонациями, декорациях, основой которых стали приемы, использующиеся в лубочной живописи (красное солнце в виде лица, желтое небо, и др.), хореографии, использующей элементы русского танца. В балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» национальная основа раскрывается наиболее полно в характерном эпизоде «Русский танец» («Трепак» II действие), да и трогательная атмосфера детской игры и ожидания радости близка русской национальной культуре.

Таким образом, мы можем выделить несколько значимых аспектов в развитии русских произведений балетного жанра, где важное значение имеет синтез искусств – литературы, музыки, изобразительного искусства: 1. сказочная или волшебная сюжетная первооснова, 2. опора на творчество А. С. Пушкина, 3. использование русских национальных образов в музыкальной, художественной и хореографической составляющих музыкально-сценических произведений.

Данные тенденции, начало которым было положено в XIX веке, продолжились и в первой половине XX столетия.

Балетная интерпретация сатирической сказки А. С. Пушкина

Считаем необходимым обратить внимание на весьма своеобразный (ибо комедийных, да еще с элементами сатиры балетов в истории культуры было совсем немного) балет М. И. Чулаки «Сказка о попе и о работнике его Балде» в 4 актах, ввиду своих высоких художественных достоинств, пользовавшийся неизменной популярностью у зрителей, благосклонно принятый критикой и поставленный на отечественных сценах целых шесть раз: в 1940 году (Ленинградский Малый театр, балетмейстер В. А. Варковицкий); в 1945 году (там же, балетмейстеры Г. И. Исаева, В. М. Тулубьев и Н. С. Соколов); в 1962 году (на сцене Рижского театра оперы и балета, балетмейстер Е. А. Тангиров-Бирзниек); в 1971 году – в Московском хореографическом училище (под названием «Русская сказка», балетмейстер А. А. Дементьев; в 1975 году в Алма-Ата ГАТОБ им. Абая (также под названием «Русская сказка», балетмейстер М. Ж. Тлеубаев); и в 1977 году на сцене Петрозаводского театра оперы и балета (балетмейстеры С. П. Кузнецов и А. С. Кузнецов). Остановимся подробнее на сценической судьбе этого, к сожалению, мало знакомого современному зрителю произведения.

Михаил Иванович Чулаки (1908–1989) – советский музыкант, композитор, общественный деятель, педагог, профессор. Работал директором Большого театра СССР в 1955–1959, 1963–1970 гг. Народный артист РСФСР (1969), лауреат трёх Сталинских премий второй степени. Автор нескольких балетов («Иван Грозный» (на основе музыки С.С. Прокофьева к одноимённому фильму (1943), «Мнимый жених» (1946), «Юность» (1949), симфоний, Концерта для оркестра (1934), оперы, канканы и др. сочинений.

В. Богданов-Березовский отмечает: «В партитуре балета „Балда“ раскрылись интересные черты творческой индивидуальности Чулаки как композитора театрального, и, прежде всего, своеобразие его юмора, основанного на внешне-серьезном показе внутренне-смешного» [Богданов-Березовский, 1947, с. 18]. Значимой отличительной чертой балета стало использование народных жанровых основ. Либретто балета было создано выдающимся историком искусства, балетоведом Ю. И. Слонимским (1902–1978). Сюжет балета заимствован непосредственно из пушкинской сказки, которая сама по себе основана на русских народных мотивах (русская народная сказка, записанная А. С. Пушкиным в Михайловском от Арины Родионовны). Е. М. Неелов отмечает: «Традиционная трактовка рассматривала „Сказку о Балде“ как острую социально-политическую сатиру, другой подход связан с особенностями поэтики фольклорной сказки и её литературной трансформации, связанной с трудностями совмещения фольклорно-сказочной функции персонажа и характера литературно-сказочного героя» [Неелов, 2014, с. 124].

В балете четыре акта. Ю. А. Кремлев отмечает: «Лучше других построены I и II акты. Им присущи цельность и колоритность (пестрая картина ярмарки I акте, жизнь Балды в семье попа – во II акте). III акт (черти и Балда) гораздо более рыхл и расплывчат. Наконец, IV акт наименее сюжетен и, потому, слабо замыкает спектакль» [Кремлев, 1940, с. 60].

Музыкальный язык балета подчеркнуто театрален: композитор подразделяет цельный музыкальный материал на несколько взаимозависимых групп: пародийную, лирическую и народно-фольклорную музыку. Главных действующих лиц в балете немного: это лирические герои – Балда и поповна, персонажи комедийные – поп и попадья. Сказочных героев (роли второго плана) представляют старый бес, чертовка, бесенок, пугало. Присутствуют и образы животных: зайчики, кобыла.

В массовых сценах действующими лицами являются цыгане, девушки и юноши.

Важно отметить, что либретто балета представляет собой переработанный вариант пушкинской сказки о Балде, дополненный элементами народных сюжетов, в совокупности же все это представлено в пародийно-лирическом ключе.

Пародийная линия определяется композитором как магистральная в музыке балета, что неслучайно. М. Азадовский называл сказку Пушкина «О попе и работнике его Балде» «социально-острой, сатирической» [Азадовский, 1938, с. 58], В. Сдобнов – «шутливой» [Сдобнов, 2002, с. 238], В. Непомнящий указывал на присутствующий в ней юмор [Непомнящий, 1987, с. 243]. Так, музыкальная характеристика попа (и его лейтмотив) воплощен в «гнусавом» тембре фагота и «подзвучен» колоколами. Для юмористической стилизации колыбельной (II акт, сон попа) композитор использует принцип тембрового контраста, противопоставляя звучность высоких засурдиненных скрипок голосам медной группы. Привлекает внимание противопоставление крайних регистров, присутствие атональных мелодических фигур.

Музыка балета приближена к фольклорному звучанию и обладает легкостью, простотой звучания, гармоническим очарованием народной музыки. Национальный колорит проявляется также в использовании подлинных фольклорных источников: «Барыня», «Во поле березонька стояла», «Бульба» (белорусский танец), а также во введении в музыкальную канву подголосочной полифонии и вариационных принципов музыкального развития, свойственного русской песенности.

В балете «Балда» привлекает внимание своеобразное преломление определившихся в советской музыкальной культуре подходов к воплощению народного модуса в профессиональной композиторской музыке. М. И. Чулаки обращается к веселой, радостной стороне русского фольклора, продолжая традиции А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. Примечательно, что интонации народной песни «Исходила младенька все луга и болота» (пляска в I акте) была прежде использована М. П. Мусоргским в опере «Хованщина».

В соответствии с музыкой были определены и хореографические решения балетмейстера В. А. Варковицкого, выявляющие, прежде всего, жанровую основу русского народного танца: хоровод, русская пляска, и др.

Лирическая сфера связана, прежде всего, с образом главного героя – Балды, с образом Поповны

и пейзажными музыкальными зарисовками. Первая музыкальная характеристика Балды впервые возникает в I действии в «русском танце», открывающемся большим соло баяна. Окончательно образ Балды раскрывается во II акте в адажио (в необычной метрической основе – 5/4).

Музыкальная и хореографическая характеристика персонажей

Необходимо отметить, что музыкальные характеристики персонажей балета отличаются значительной подвижностью, более того, они спаиваются композитором между собой. Так, например, одной из наиболее ярких тем, становится тема Балды из I акта (рисунок 1):



Рисунок 1. «Тема Балды из I акта» из оперы М. Чулаки

Лихой, жизнерадостный характер Балды обрисован при помощи хроматизмов, пунктирного ритма, восходящего аккордового движения и нисходящих кантиленных линий. Примечательно, что эта же тема вновь появляется в конце II акта, но на этот раз в танце попа.

Лирический образ Поповны музыкально вырисовывается композитором при помощи задушевных, наивных и сентиментальных вальсовых интонаций, вызывающих ассоциации с творчеством А. К. Глазунова и А. В. Лядова. Обратим внимание на то, что для создания лирических образов М. И. Чулаки использует не народные, а классические музыкальные (и, соответственно, танцевальные) жанры. К таковым относится, например, полька попенка.

Выразительны и окрашены индивидуальными звуковыми решениями поэтические картины русской природы, данные в симфонических эпизодах II и IV действий. Народно-фольклорная линия представлена массовыми жанровыми танцевальными сценами: «Барыня» (акт I), массовые хороводные и др. танцы.

Воплощение сказочных образов сочетает в себе черты русского фольклорного творчества и элементы западно-европейской музыкальной традиции. Так, например, в основе танца чертей заложена кадриль, интонации же старого беса пародируют лейтмотив Зигфрида из одноименной оперы Р. Вагнера (рисунок № 2):



Рисунок 2. «Лейтмотив Зигфрида» из оперы Р. Вагнера

Музыкальная специфика балета

Одним из преимуществ партитуры балета «Балда» является умелая работа композитора с оркестровкой. Не задействуя весь спектр выразительных возможностей оркестра, композитор сосредоточился на прозрачности, чёткости и ясности инструментального изложения, используя редкие полные составы, акцентируя различие между группами инструментов и ясно разделяя партию солирующего голоса и сопровождение.

Активное обращение к деревянным духовым инструментам, характерное для русской музыкальной традиции, придаёт произведению убедительную народную окраску. Медные инструменты используются особенно удачно в танцевальных эпизодах и комедийных моментах (например, в finale II акта, имитируя рывканье и ржание лошади). Лишь в некоторых фрагментах третьего акта звучание меди становится излишне резким. Струнные инструменты задействованы умеренно, но играют важную роль в передаче лирической атмосферы отдельных эпизодов.

Первую постановку балета «Балда» на сцене Ленинградского Малого Оперного театра (1940) осуществили балетмейстеры В. А. Варковицкий (1916–1974) и Ф. В. Лопухов (1886–1973), проявившие большую изобретательность и создавшие немало оригинальных решений в искусности совмещения классических танцевальных приёмов с народными традициями.

С точки зрения хореографии особенно интересны своей условностью и выразительностью оригинальные танцы неодушевлённых предметов: самоваров, дров, снопов и пр. Удачно оказались придуманы многие сказочно-комические эпизоды: танец пугала, кобыла и гуси, и др. Однако композиция балета имеет недостатки. Ю. А. Кремлев отмечает: «Наименее удачны, как и в самой музыке, сцены III акта (черты). Думается, что тут дело не столько в случайном промахе, сколько в неправильной ориентировке. Намеренно стремясь обрисовать чертей в обыденном, реальном „человеческом“ плане, авторы спектакля смешивают мистику с фантасмагорией. Образы чертей как порождение народной фантазии, конечно, не мистичны; но они должны быть фантастическими, а не обыденными, ибо фантазия, сведенная

Т. С. Злотникова, В. А. Свистунова

к обыденности, теряет весь свой смысл» [Кремлев, 1940, с. 64].

Художником, оформившим спектакль 1940 года, стал А. А. Коломойцев (1916–1942). Е. Н. Байгузина отмечает: «Жанровый репертуар спектаклей, оформленных Коломойцевым в Ленинграде до войны, был весьма разнообразен и многообещающим, он свидетельствовал о многогранности начинающего художественного дарования» [Байгузина, 2015, с. 21]. Художник использовал принцип контраста, облачив чертей в однообразные серые костюмы оттенка, среди которых выделялся яркий красный костюм чертовки. Не менее удачными оказались и народные костюмы – русские шаровары и рубаха Балды, яркие струящиеся наряды цыган. Среди декораций балета наиболее примечательны задний план третьей картины III акта (подернутое дымкой тумана серое озеро, испещренное кочками и окруженное хильми деревцами); светлые и красочные декорации IV акта – русские березы, цветущая сирень; золотисто-охровые краски осени декораций II акта.

Резюме

Проделанный нами анализ оригинального синтетического сочинения, балета «Сказка о попе и о работнике его Балде», позволяет утверждать, что это произведение в его музыкальной и сценической формах представляет собой яркий пример синтеза классического искусства балета с народными жанровыми основами, что делает его уникальным и значимым произведением в истории развития отечественного музыкального (в том числе балетного) театра. Произведение М. И. Чулаки, незаслуженно забытое сегодня, раскрывает богатый потенциал пушкинской сказки для воплощения на балетной сцене фольклорных образов человека из народа и так называемых эксплуататоров, заслуживая пристального внимания со стороны исследователей и постановщиков.

Библиографический список

1. Азадовский М. Литература и фольклор. Ленинград : Гослитиздат, 1938. 296 с.
2. Байгузина Е. Н. Эскизы веселого художника с трагической судьбой (работы А. А. Коломойцева из фондов мкиохо) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №5 (40). С. 14–22.
3. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. Москва : Сов. писатель, 1967. 721 с.
4. Богданов-Березовский В. Советский балет и балеты М. Чулаки // Советская музыка. 1947. № 4. С. 16–22.
5. Буркова Л. Ф. Синтез искусства в русском балете начала XX века // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве : материалы заочной IX международной научно-практической конференции, Москва, 22 октября 2018 года. Москва : Московский педагогический государственный университет, 2019. С. 166–171.
6. Варакина Г. В. Проблема синтеза искусств и особенности постановки балета «Петрушка» Стравинского – Фокина – Бенуа // От фольклора до сценических видов танца : Сборник материалов Международной научно-практической конференции кафедры Педагогики балета Института славянской культуры, Москва, 13–14 ноября 2018 года. Том Выпуск 1. Москва : ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2019. С. 16–21.
7. Варакина Г. В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. № 1. С. 243–256.
8. Веденникова М. А. «Балетная Пушкиниана» на отечественной сцене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 10-1(24). С. 63–65.
9. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов. Ленинград : Брокгауз-Ефрон, 1926. 182 с.
10. Злотникова Т. С. А. С. Пушкин как модель творческой личности // Ярославский педагогический вестник. 1999. № 3-4 (21-22). С. 6–14.
11. Злотникова Т. С. А. С. Пушкин – пограничная фигура русской культуры («Пушкин – грань») // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 6. С. 318–323.
12. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
13. Калинина Л. Ю. Понятие «синтез искусств»: актуальные аспекты // БГЖ. 2016. № 4 (17). С. 236–239.
14. Красовская В. М. Русский театр от возникновения до середины XIX века. Москва ; Ленинград : Искусство, 1958. 309 с.
15. Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Ленинград : Наука, 1967. С. 255–277.
16. Кремлев Ю. А. Балет «Балда» – М. Чулаки // Советская музыка. 1940. № 4 (78). С. 60–65.
17. Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; Евгений Онегин: Комментарий. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1995. 845 с.
18. Неелов Е. М. Сказка А. Пушкина «О попе и о работнике его Балде» // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 124–137.
19. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Москва : Сов. писатель, 1987. 446 с.
20. Оленева О. А. Балетные версии сказок А. Пушкина на сцене // Искусство глазами молодых: Ма-

териалы XV Международной научной конференции, Красноярск, 13–14 апреля 2023 года. Красноярск : Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского, 2023. С. 297–300.

21. Полисадова О. Н. Концепция самобытности русского искусства в спектаклях театра «Русский балет» Сергея Дягилева // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : VI Всероссийская научно-практическая конференция в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко, Самара, 29 марта 2018 года. Самара : Самарский государственный институт культуры, 2018. С. 456–462.

22. Сдобнов В. Русская литературная демонология. Тверь : Изд-во ТверГУ, 2002. 315 с.

23. Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. Ленинград : Искусство, 1974. 182 с.

24. Томашевский Б. В. Пушкин: Опыт изучения творческого развития. Москва; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. Кн. 1. 1956. 743 с.

25. Томашевский Б. В. Пушкин: Опыт изучения творческого развития. Москва; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. Кн. 2. 1961. 575 с.

26. Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. Москва : Искусство, 1970. 344 с.

Reference list

1. Azadovskij M. Literatura i fol'klor = Literature and folklore. Leningrad : Goslitizdat, 1938. 296 s.
2. Bajguzina E. N. Jeskizy veselogo hudozhnika s tragiceskoy sud'boj (raboty A. A. Kolomojceva iz fondov mkioho) = Sketches of a cheerful artist with a tragic fate (A. A. Kolomoytsev's works) // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2015. №5 (40). S. 14–22.
3. Blagoj D. D. Tvorcheskij put' Pushkina = Pushkin's creative path. Moskva : Sov. pisatel', 1967. 721 s.
4. Bogdanov-Berezovskij V. Sovetskij balet i balety M. Chulaki = The Soviet ballet and M. Chulaki's ballets // Sovetskaja muzyka. 1947. № 4. S. 16–22.
5. Burkova L. F. Sintez iskusstva v russkom balete nachala XX veka = The synthesis of art in the Russian ballet at the beginning of XX century // Tradicii i innovacii v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve : materialy zaochnoj IX mezdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Moskva, 22 oktyabrya 2018 goda. Moskva : Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, 2019. S. 166–171.
6. Varakina G. V. Problema sinteza iskusstv i osobennosti postanovki baleta «Petrushka» Stravinskogo – Fokina – Benua = Synthesis of arts and the specifics of staging the ballet «Petrushka» by Stravinsky – Fokin – Benois // Ot fol'klora do scenicheskikh vidov tanca : Sbornik materialov Mezdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii kafedry Pedagogiki baleta Instituta slavjanskoy kul'tury, Moskva, 13–14 nojabrja 2018 goda. Tom Vypusk 1. Moskva : FGBOU VO «Rossijskij gosudarstvennyj universitet imeni A. N. Kosygina (Tehnologii. Dizajn. Iskusstvo)», 2019. S. 16–21.
7. Varakina G. V. Fenomen sinteza iskusstv v jestetike Serebrjanogo veka (na primere antreprizy Sergeja Djagileva) = The arts synthesis phenomenon in the Silver Age aesthetics (the case of Sergei Diaghilev's entreprise) // Vestnik slavjanskih kul'tur. 2019. № 1. S. 243–256.
8. Vedernikova M. A. «Baletnaja Pushkiniana» na otechestvennoj scene = «Ballet Pushkiniana» on the Russian stage // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2012. № 10-1(24). S. 63–65.
9. Grossman L. P. Pushkin v teatral'nyh kreslah: Kartiny russkoj sceny 1817–1820 godov = Pushkin in theater chairs: Pictures of the Russian stage in 1817–1820. Leningrad : Brokgauz-Efron, 1926. 182 s.
10. Zlotnikova T. S. A. S. Pushkin kak model' tvorcheskoj lichnosti = A. S. Pushkin as a creative personality model // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 1999. № 3-4 (21-22). S. 6–14.
11. Zlotnikova T. S. A. S. Pushkin – pogranichnaja figura russkoj kul'tury («Pushkin – gran'») = A. S. Pushkin as a borderline figure of Russian culture («Pushkin – a border») // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2016. № 6. S. 318–323.
12. Kagan M. S. Morfologija iskusstva = Morphology of the arts. Leningrad : Iskusstvo, 1972. 440 s.
13. Kalinina L. Ju. Ponjatie «sintez iskusstv»: aktual'nye aspekyt = The concept «synthesis of the arts»: topical aspects // BGZh. 2016. № 4 (17). C. 236–239.
14. Krasovskaja V. M. Russkij teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka = The Russian theater from its origin to the mid XIX century. Moskva ; Leningrad : Iskusstvo, 1958. 309 s.
15. Krasovskaja V. M. Sjuzhetы Pushkina v iskusstve russkoj horeografii = Pushkin's plots in the art of Russian choreography // Pushkin: issledovanija i materialy. T. 5. Leningrad : Nauka, 1967. S. 255–277.
16. Kremlev Ju. A. Balet «Balda» – M. Chulaki = The ballet Balda by M. Chulaki // Sovetskaja muzyka. 1940. № 4 (78). S. 60–65.
17. Lotman Ju. M. Pushkin: Biografija pisatelja; Stat'i i zametki, 1960–1990; Evgenij Onegin: Kommentarij = Pushkin: The writer's biography; Articles and notes, 1960–1990; Eugene Onegin: Commentary. Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPb, 1995. 845 s.
18. Neelov E. M. Skazka A. Pushkina «O pope i o rabotnike ego Balde» = «The Tale of the Priest and of his Workman Balda» by Pushkin // Problemy istoricheskoy pojetiki. 2014. № 12. S. 124–137.
19. Nepomnjashhij V. Pojezija i sud'ba = Poetry and fate. Moskva : Sov. pisatel', 1987. 446 s.
20. Oleneva O. A. Baletnye versii skazok A. Pushkina na scene = Ballet versions of A. Pushkin's fairy tales on stage // Iskusstvo glazami molodyh: Materialy XV Mezdunarodnoj nauchnoj konferencii, Krasnojarsk, 13–14 apryla 2023 goda. Krasnojarsk : Sibirskij gosudarstvennyj institut iskusstv im. Dmitrija Hvorostovskogo, 2023. S. 297–300.

21. Polisadova O. N. Koncepcija samobytnosti russkogo iskusstva v spektakljah teatra «Russkij balet» Sergeja Djagileva = The concept of the Russian arts identity in the performances of Sergei Diaghilev's «Russian Ballet» theater // Nacional'noe kul'turnoe nasledie Rossii: regional'nyj aspekt : VI Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija v ramkah VII Vserossijskogo konkursa-festivalja ispolnitelj i baletmejsterov narodnogo tanca imeni Gennadija Vlasenka, Samara, 29 marta 2018 goda. Samara : Samarskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2018. S. 456–462.
22. Sdobnov V. Russkaja literaturnaja demonologija = Russian literary demonology. Tver' : Izd-vo TverGU, 2002. 315 s.
23. Slonimskij Ju. I. Baletnye stroki Pushkina = Pushkin's ballet lines. Leningrad : Iskusstvo, 1974. 182 s.
24. Tomashevskij B. V. Pushkin: Opyt izuchenija tvorcheskogo razvitiya = Pushkin: Experience of studying creative evolution. Moskva; Leningrad : Izd-vo Akad. nauk SSSR. Kn. 1. 1956. 743 s.
25. Tomashevskij B. V. Pushkin: Opyt izuchenija tvorcheskogo razvitiya = Pushkin: Experience of studying creative evolution. Moskva; Leningrad : Izd-vo Akad. nauk SSSR. Kn. 2. 1961. 575 s.
26. Jel'jash N. I. Pushkin i baletnyj teatr = Pushkin and the ballet theatre. Moskva : Iskusstvo, 1970. 344 s.

Статья поступила в редакцию 23.09.2025; одобрена после рецензирования 13.10.2025; принятa к публикации 06.11.2025.

The article was submitted on 23.09.2025; approved after reviewing 13.10.2025; accepted for publication on 06.11.2025