

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**



Захарбекова Ирина Сергеевна
кандидат искусствоведения
доцент кафедры теории музыки
Российской академии музыки им. Гнесиных (г.Москва)
i.z-bekova@yandex.ru

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МОРИСА РАВЕЛЯ:
МЕХАНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В «ВАЛЬСЕ» И «БОЛЕРО»**

Статья публикуется по изданию:
Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2013. - №3. – С.152-169.

Среди балетных спектаклей начала XX века произведения Мориса Равеля мерцают, словно редкие драгоценные камни. Их не затмевает мощная традиция классического европейского балета. Они всегда уловимы в пестроте репертуара «Русского балета» Сергея Дягилева и его конкурента «Шведского балета» Рольфа де Маре. И даже на фоне модного Игоря Стравинского и авангардной французской «шестерки» равелевские балетные спектакли не теряются, а сотрудничество с ведущими танцовщиками и хореографами своего времени – Михаилом Фокиным, Брониславой Нижинской, Иваном Клюстиным, Идой Рубинштейн – подчеркивает особый статус этих сочинений.

Балетное творчество Равеля мобильно и пластично: жанра балета в его классическом понимании мы здесь не найдем, зато встретим «хореографическую симфонию» («Дафнис и Хлоя») или «хореографическую поэму» («Вальс»), или «балет для оркестра» («Болеро»), или спектакли на основе фортепианных пьес и сюит («Моя Матушка Гусыня», «Аделаида, или

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

язык цветов», «Альборада», «Павана почившей инфанте», пьесы из «Гробницы Куперена»). Разнообразные сюжеты, парадоксальные жанры и неожиданная сценическая судьба – вот лишь некоторые особенности равелевских балетных спектаклей. В данной статье мы хотели бы добавить некоторые штрихи к пониманию таких хореографических произведений, как «Вальс» (1919-20) и «Болеро» (1928).

«Вальс»

«Сквозь кружащиеся облака различимы вальсирующие пары. Облака понемногу рассеиваются: заметен огромный зал с кружащейся толпой. Сцена постепенно освещается. На фортиссимо свет канделябров достигает предела. Императорский дворец, около 1855 года»¹ [A Ravel Reader, 1990, 511].

Судьба «хореографической поэмы» «Вена», ставшей впоследствии «Вальсом», весьма примечательна. Сочинение изначально задумывалось как балет, заказчиком которого стал Сергей Дягилев. Услышав четырехручное исполнение самого Равеля в дуэте с пианистом Марселем Мейером, импресарио вынес бескомпромиссный вердикт: «Это шедевр, но это не балет. Это портрет балета. Изображение балета» [G.Larner, 1996, 173]. Заказ не был принят, однако это не помешало прозвучать «Вальсу» в концертном исполнении оркестра Ламурё в декабре 1920 года под управлением Камиля Швейяра. Оценка со стороны критиков и публики была двоякой. Критик Анри Пруньер хвалил как «неистощимую энергию», так и «ослепительную оркестровку» партитуры [A.Orenstein, 1975, 80]. Друг и ученик Равеля Алексис Ролан-Манюэль, считал, что «“Вальс” далек от того, чтобы быть одним из лучших равелевских сочинений» [R.Nichols, 2011, 210]. Музыковед Андре Шеффнер был среди тех, кто аплодировал на премьере, однако он

¹ Текст М.Равеля. Здесь и далее без специальных указаний – перевод наш (И.З.)

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

отмечал, что «большинство публики было ошеломлено и не демонстрировало ничего, кроме немого осуждения» [R.Nichols, 2011, 210].

Балетной постановки пришлось ждать девять лет, когда в мае 1929 «Вальс» был исполнен в Парижской Опере труппой Иды Рубинштейн, с хореографией Брониславы Нижинской, декорациями Александра Бенуа, под управлением Густава Клоэ. Однако, как отмечает Дебора Майер, «Рубинштейн и Нижинская серьезно дискредитировали равелевский сценарий в угоду характерной облегченной трактовке: “Мы на берегу Дуная в мраморном бассейне, окруженном высокими, массивными колоннами”, где “мадам Ида Рубинштейн в серебряном корсете и шапочке с соломенными перьями появляется в роли некой водяной богини вальса”!» [D.Mawer, 2000, 151]. В переделанной постановке 1931-ого года был восстановлен антураж бальной залы с зеркалами и канделябрами, где танцующие пары двигались на заднем плане в отдалении, а солирующая пара Иды Рубинштейн и Анатоля Вийзака танцевала на авансцене [D.Mawer, 2000, 152].

Итак, вынужденный сценический дебют «Вальса» – четырехручное фортепианное исполнение, концертное исполнение и только потом балет – определил дальнейшую судьбу этого сочинения: «Вальс» стал популярен прежде всего, как концертное произведение.

Идея балета, посвященного вальсу, не столь неожиданна и вполне закономерна. Вальс уже давно обосновался в классическом балете. «Коппелия», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Времена года» и многие другие балеты опираются на жанр вальса как одну из важных составляющих танцевальности. Хореографическая версия инструментального сочинения тоже объяснима: Михаил Фокин не раз ставил для труппы Дягилева сочинения вроде «Шопенианы» на музыку Ф.Шопена, «Карнавала» на музыку Р.Шумана, «Видение розы» на музыку К.М.Вебера – во всех этих сочинениях вальс играет важную роль.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

Питал особую любовь к танцу и Морис Равель: в его творчестве найдется немало вальсов, быстрых и медленных. Непосредственными предшественниками хореографического «Вальса» можно считать фортепианный (а позже и оркестровый) цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911). Родство и близость двух равелевских сочинений точно угадал в свое время Джордж Баланчин, создав в 1951 году, спектакль, первую часть которого составляла музыка «Благородных и сентиментальных вальсов», а вторую – «Вальс».

В обоих случаях Равель ориентировался на танец очень конкретной музыкальной традиции: для цикла это были вальсы Франца Шуберта, а для хореографической поэмы - вальсы Йоганна Штрауса, то есть австро-немецкая традиция и подвижный, скользящий, кружащийся венский вальс. «Вы знаете, как мне нравятся эти чудесные ритмы», – рассказывал композитор Жану Марно [G.Larner, 1996, 169].

Определение, данное Дягилевым, и его отказ от постановки знаменательны. Равелевский «Вальс» никогда не был простой танцевальной пьесой, легкой, четкой и ясной для балетного понимания. В чем же нестандартность этого, казалось бы, стандартного бального танца?

При всей ожидаемой от вальса трехдольности, в некоторых разделах равелевского сочинения она довольно размыта. Подчеркивание слабых второй и третьей долей метра часто отвлекает от первой, сильной. Перечат с трехдольностью и частые гемиолы в мелодии, двухдольность (2/2) и октоли в аккомпанементе, наконец, заключительная квартоль, уничтожающая вальс за один такт. Некоторые дирижеры (например, Пьер Булез) намеренно оттягивают начала музыкальных фраз, создавая томное замирание, что еще больше расшатывает метрическую четкость. И если для солирующей пары такую динамику ловить легче, то для всей труппы это труднее. Тем сильнее эффект, производимый чутким исполнением всех танцоров, - эффект зависимости танцующего от танца.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

При всем «дыхании» мелодических фраз «Вальса» рубато в партитуре не указывается, сам композитор советовал быть с ним осторожнее. В письме к Эрнесту Ансерме от 20 октября 1921 года Равель пишет: «Ваше понимание “Вальса” совершенно. Я бы никогда не смог получить такую ритмическую гибкость в Париже» [A Ravel Reader, 1990, 212]. Так, одной из задач дирижера при исполнении становится умелый баланс «ритмической гибкости», метрической заданности и темповой логики произведения. Скажем несколько слов о последней.

Данное композитором изначально обозначение «*movement de Valse viennoise*» практически без изменений проходит на протяжении всего произведения. Однако отклонения все же есть: это более спокойное движение в цифре 46 и ускорения на кульминациях в цифрах 53, 82-85 и начиная с цифры 88 вплоть до самого конца. Танец словно теряет над собой контроль, поддаваясь скрытой в нем энергии, и чтобы вернуться в прежний темп, нужно приложить усилия. Показательно в этом смысле финальное ускорение, где сопротивление вихрю особенно сильно, напряженно и фактически насильственно. Пожалуй, лучше всего его иллюстрируют исполнения Эрнеста Ансерме и Оркестра Концертного Общества Консерватории или Леонарда Бернштейна и Национального Оркестра Франции. Именно темп и непрерывная увлеченность (если не одержимость) танцем создают эффект «фантастического и фатального кружения», о котором говорил сам композитор [A.Orenstein, 1975, 188].

«Фантастическое и фатальное кружение» отсылает нас не только к «Скарбо» самого Равеля, но и к романтической традиции дьявольского танца, вроде «Мефисто-вальсов» Ференца Листа. Фолькер Хельбинг называет и другие возможные аналогии: «Концепция вальса как постепенного усиления, в кульминации превращающегося в дикий вихрь – это не изобретение Равеля. В оперном и концертном репертуаре второй половины XIX века есть, по крайней мере, три балльных сцены, которые стремятся реализовать точно

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

такую же концепцию. Две из них связаны с “Фаустом” Гете: финальный вальс из 2 акта “Фауста” Гуно (1859) и “Танец в сельской школе” Листа (*Tanz in der Dorfschule*, 1860). Третий – это польский праздник (*fete polonaise*) из “Короля поневоле” (*Le roi malgré lui*, 1887) Шабрие» [V.Helbing, 2011, 181].

Равелевский «Вальс» хоть и ориентируется на композиции Иоганна Штрауса, по настроению сильно от них отличается. Прислушаемся к его мрачному вступлению: на фоне гулкого тремоло контрабасов и виолончелей проглядывают короткие мотивы фаготов, подсвеченные тремоло засурдиненных альтов и скрипок *divisi*. Вальс еще не оформлен, он рождается из полумрака и клубящегося тумана. При всей важности оркестровки, напоминающей частично вступление к Шестой симфонии Чайковского (соло фаготов на фоне контрабасов), отметим особую роль тремолирующего сопровождения на протяжении всего «Вальса». Танец беспокоен, тревожен с самого начала. Обрывки тем, появляющиеся во вступлении, обозначают и всю логику появления музыкального материала: самостоятельная тема вальса, не только делающая его неповторимым и запоминающимся, но и дающая потенциал для дальнейшего развития, так и не появляется. Вспомним характеристику Дягилева: это действительно, «портрет вальса» – набор основных признаков, не столько подчеркивающий индивидуальность, сколько дающий обобщенное описание. Калейдоскоп тем, которые появятся после вступления, напомнит нам о многих знакомых мелодиях, «штампах», которые встречались и у Иоганна Штрауса (вроде «На прекрасном голубом Дунае» или «Сказки венского леса»), и у Чайковского (вальс цветов из «Щелкунчика»), и у Шуберта («Сентиментальные вальсы», «Благородные вальсы»), и у самого Равеля («Благородные и сентиментальные вальсы»). Однако типичность этих мелодий и монтажность их появления все время скрывает истинное «лицо» вальса, мелькающее в кружащемся потоке и прячущееся за разными масками. Отсюда все та же тревога и, одновременно, любопытство, очарование и обман.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

Темную сторону танца описал в свое время Флобер в «Госпоже Бовари»: «Начали они медленно, потом стали двигаться быстрее. Они сами вертелись, и все вертелось вокруг них, словно диск на оси: лампы, мебель, панель, паркет. У дверей край платья Эммы порхнул по его панталонам; они касались друг друга коленями; он смотрел на нее сверху вниз, она поднимала на него глаза; на нее вдруг нашел столбняк, она остановилась. Потом они начали снова; все ускоряя темп, виконт увлек ее в самый конец залы, и там она, запыхавшись и чуть не упав, на мгновение склонила голову ему на грудь. А затем, все еще кружа ее, но уже не так быстро, он доставил ее на место; она запрокинула голову, прислонилась к стене и прикрыла рукой глаза»². Равель вслед за Флобером тонко уловил скрытую силу вальса: кружащийся вихрь не только откровенно увлекает танцующих, но и подчиняет их своей воле.

Через музыкальных фрагментов приводит к нескольким кульминациям, таким образом, выстраивая серию волн нагнетания-спада или витков кружащейся спирали вальса. При этом в партитуре четко выделяются два больших раздела, где темы первой части, повторяясь во второй, словно рассматриваются под иным углом зрения. И если первая часть (до цифры 54) оканчивается блестящей кульминацией полноценного tutti с мощным звучанием меди и ударных, то вторая часть (все с той же медью и ударными) приводит к крушению вальса, ужасающему по своей откровенности.

Зловещую сторону равелевского «Вальса» заметили уже современники. Критик Теодор Линдебауб называл его «мрачным танцем» [Ch.Goubault, 2004, 68], а Пьер Капдевье говорил о том «изнеможении головокружения, которое вводит исполнителей и слушателей в оргийный и дьявольский мир» [Ch.Goubault, 2004, 68]. Позднее Теодор Адорно напишет: «Равелевский “Вальс” утверждает смерть вальсов» [Th.W.Adorno, 1982, 14]. Сам Равель говорил: «В то время как одни найдут здесь попытку пародии, даже

² Цит. по <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/bovary.txt> [дата обращения: 10.05.2013]. Пер. с фр. – Н.Любимова.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

карикатуры, другие однозначно увидят трагическую аллюзию – конец Второй Империи, положение Вены после войны и т.д. Этот танец может казаться трагическим, как и любая другая эмоция – сладострастие, удовольствие – доведенная до предельной точки. Но следует видеть только то, что музыка выражает: возрастающую последовательность звучания, к которой на сцене прибавятся свет и движение» [A Ravel Reader, 1990, 230]. Обратим внимание и на другие слова композитора: «Это танцевальный, кружащийся, почти галлюцинирующий экстаз, в большей степени страстный и изнурительный вихрь танцующих, которые охвачены и воодушевлены ничем, кроме вальса» [A Ravel Reader, 1990, 423].

«Возрастающая последовательность звучания», «галлюцинирующий экстаз» – Равель видит танец под определенным, близким ему самому углом зрения. Каким? Любой танец очень схематичен. Логика движения при всей непрерывности очень четко выстроена и должна быть доведена до автоматизма. Танцевальные движения вальса, в этом смысле, еще больше запрограммированы (если не шаблонны), поскольку связаны с идеей кружения внутри кружения. Механическая сторона танца выявляется постепенно, когда «Вальс» все больше и больше раскручивается.

Обратимся к инструментальному составу, выбранному композитором для этого произведения: ударная группа большого симфонического оркестра, ответственная за главную механику танца – ритм, весьма расширена за счет введения колокольчиков, большого и малого барабанов, треугольника, там-тама, кроталий, тарелок и, самое главное, бубна и кастаньет. Барабаны и тарелки ожидаемы в духовом парадном оркестре, который может играть на балу. Но треугольник, колокольчики и кроталии – инструменты не первой необходимости. То же можно сказать и о там-таме, чей не вполне вяжущийся с вальсом звук еще сыграет свою роль в музыкальном развитии. И самые, пожалуй, неожиданные инструменты – это кастаньеты и бубен. Мы ведь

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

говорим о венском вальсе, а не об арагонской хоте. Когда же появляются в партитуре эти странные участники?

Ударная группа активно действует в кульминациях, что вполне логично. В первой кульминации (цифра 17) звучат литавры, малый и большой барабаны, тарелки и треугольник – мощное звучание торжественного танца, хоть ненадолго, но расцветшего во всей своей полноте. Вторая кульминация (цифра 26) – литавры, малый и большой барабаны, тарелки и, впервые, бубен – сопровождают блестящее звучание меди, перекрывающей и фактически подавляющей на фортиссимо звучание всех струнных (два такта перед цифрой 27, обвальное струнное глissандо). Как неумолимо ритмично звучат малый барабан и бубен! Полноценно и довольно долго (цифры 36-38) будет звучать ударная группа, подготавливая эпизод, когда впервые появляются щелкающие кастаньеты с треугольником (цифра 38). Тихий, но четкий «звоночек» треугольника на фоне хроматического пассажа флейты и гобоя и «тикающие» на вторую и третью долю кастаньеты – внутри вальса стучит механическое сердце или это вальс заставляет сердце биться механически? Кастаньеты будут щелкать всего одну цифру, и «эффект “Испанского часа”» как будто забывается, тем более что все новые и новые вальсовые темы отвлекают внимание, а музыка немного переводит дух (первое замедление темпа – цифра 46). И вдруг – словно кто-то открыл музыкальную шкатулку – механическое звучание возвращается вместе с первоначальным темпом и игрушечными музыкальными мотивами высоких деревянных духовых, статичными трелями у струнных и ударами опять на вторую и третью доли колокольчиков (цифра 50). Невидимый механизм вновь подает свой голос. Этот эпизод играет очень важную роль во всей драматургии «Вальса». Доведенная до кульминации механика (подключаются еще и бубен с треугольником) срывается и начинается второй раздел произведения (цифра

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

54), когда танец заново проходит перед нами, но будто увиденный другими глазами.

Второй раздел «Вальса» (с цифры 54 и до самого конца) идет на одном дыхании до финальной катастрофической кульминации. При сохранении темпа (ускорение начнется только с 82 цифры) учащается смена уже знакомого тематического материала. Темы первой части мелькают перед слушателем, звуча то и дело у разных инструментов. «Вальс» будто заикливается на отдельных мотивах, но неумолимость ритмического механизма продолжает делать свое дело. Отметим цифру 76 – пять тактов фактического соло ударных: «раз» – литавры (стаккато – контрафагот и контрабасы пиццикато), «два» - тарелки (фаготы – выдержанный акцент), «три» - малый барабан (стаккато – контрафагот, контрабасы и виолончели – пиццикато). Как тяжело после этого фрагмента вступают затактом струнные (цифра 77). Их теплое живое звучание будто не успевает за ритмическим автоматизмом и механикой – танец изматывает, вытягивает последние силы. Тем напряженней движение к развязке. Изможденно звучат темы вальса, спотыкающиеся и «путающие ноги» (цифра 93 и далее), ярче пульсирует механический ритм ударных (цифра 95 и далее). И наконец, с цифры 98, когда звучание еле выбирается из хроматических пассажей на фоне чудовищных ударов там-тама, теряющий контроль танец застревает (цифра 101) и падает (ломается?) окончательно в финальной квартете.

Итак, Равель акцентирует механическую сторону танца фактически в духе Гофмана. Вспомним описание танца влюбленного Натанаэля и куклы Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана: «До сих пор он [Натанаэль] полагал, что всегда танцует в такт, но своеобразная ритмическая твердость, с какой танцевала Олимпия, порядком сбивала его, и он скоро заметил, как мало держится такта»³. Механичность и жизнь сталкиваются в танце, и первая постепенно подавляет последнюю. Безумный галлюцинирующий

³ Цит. по <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [дата обращения: 08.05.2013]. Пер. с нем. – А.Морозова.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

экстаз овладевает танцующими, как он овладел Натанаэлем в трагическом финале гофмановской сказки: «И тут безумие впустило в него [Натанаэля] огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. “Живей-живей-живей, — кружись, огненный круг, кружись, — веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, — живей, — кружись-кружись!”»⁴. Эффект танцующих, превращающихся в марионетки, блестяще создан труппой Танцевального Театра Торонто и хореографом Дэвидом Ирлем: начинаясь стандартным бальным танцем (женщины в платьях, мужчины во фраках, все элегантно и собраны), вальс постепенно превращается почти что в неистовое фламенко. Мужчины снимают фраки, женщины распускают волосы, движения танцующих все больше напоминают движения кукол, управляемых скрытой таинственной силой. Девушка-кукла (а также Смерть) действует и в постановке «Вальса» Джорджем Баланчиным. Кукле – красивой, капризной и могущественной Мизии Годабской (по первому мужу – Натансон, по второму – Эдвардс, по третьему – Серт), «пожирательнице влюбленных в нее гениев», по определению Поля Морана – Равель посвятил свой «Вальс».

Трагичность вальса острее еще и потому, что за этим танцем тянется шлейф романтической традиции любовных романов и часто невозможности счастья. Не даром Роджер Николс называет «Вальс» «равелевским “Тристаном”» [R.Nichols, 2011, 212] и ссылается на слова дирижера Элиау Инбала, что «[Равель] крайне близко подходит к Малеру и даже Бергу в гармоническом языке, оркестровых эффектах и иронии. “Вальс” – это абсолютно экспрессионистское сочинение» [R.Nichols, 2011. 214].

«Болеро»

«Балет для оркестра», написанный почти через десять лет после «Вальса» продолжает и доводит до апогея идею танцевальной механики.

⁴ Цит. по <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt> [дата обращения: 08.05.2013]. Пер. с нем. – А.Морозова.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

«Болеро», первоначально озаглавленное как «Фанданго», было заказано Идой Рубинштейн. Ей же принадлежало либретто, согласно которому «она должна была быть центральной фигурой, танцовщицей фламенко, возбуждающей восторг и страсть пьяниц в таверне, когда она впадает в неистовство, танцуя на столе» [G.Larner, 1996, 203]. Идею танца, возбуждающего сексуальное желание, в дальнейшем подхватил и блестяще передал Морис Бежар в своих постановках «Болеро» с солирующей танцовщицей (преьера 1961 года с Душкой Сифниос) или танцовщиком (1979, с Хорхе Донном). Впрочем, как отмечает Роджер Николс, «31 декабря 1941 года в театре Опера “Болеро” было поставлено в хореографии Сержа Лифаря, с декорациями друга Равеля Леона Лейрица; “испанскость” была приглушена в угоду арабским и мавританским элементам, включая фабрику, которая, согласно Лейрицу, “нужна, чтобы подчеркнуть механическую сторону музыкальной конструкции”» [R.Nichols, 2011, 270].

Вне зависимости от хореографии «Болеро» зажило и самостоятельной концертной жизнью. Первое исполнение состоялось два года спустя балетной премьеры 11 января 1930 года, дирижировал сам композитор. Австрийский критик Вилли Райх вспоминал: «Равель сам стоял за пюпитром, подчеркивая короткими точными жестами автоматический элемент сценического действия, жестами, не особенно соответствующими дирижерским, чтобы выразить бесконечное внутреннее напряжение сочинения. Никогда я не видел человека, живущего музыкой столь сильно, под таким же невозмутимым обликом, какой был в тот вечер у Равеля, дирижирующего “Болеро”» [C.Helleu, 1987, 107].

«Болеро» в своем концертном виде стало фантастически популярно с первых исполнений. И почти сразу же начались дирижерские поиски. Сохранять ли один темп до конца произведения? Позволительно ли рубато у солистов? В каком вообще темпе исполнять? Не последнюю роль в спорах сыграла интерпретация Тосканини, который одним из первых исполнил

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

«Болеро» в довольно «нелепом темпе»⁵ [G.Larner, 1996, 207], что совершенно не устроило самого Равеля: по задумке композитора «Болеро» должно исполняться в умеренном темпе без ускорений и замедлений. Хотя Вилли Ферреро в 1953 году позволил небольшую задержку перед финальной модуляцией в Ми-мажор, и получился блестящий эффект механизма, движению которого вдруг что-то помешало, в результате чего произошел сдвиг-модуляция, а за ней и окончательная остановка, казалось, бесконечного процесса.

И хореографы, и дирижеры сыграли свою роль в понимании «Болеро»: первые почувствовали пластику, возбуждение и одержимость этой музыки, роднящей ее с ритуалом; вторые акцентировали ее механическую бесстрастность, запрограммированность, доводящие чуть ли не до транса.

В отличие от хореографа (Брониславы Нижинской) и солистки (Иды Рубинштейн) Равель понимал «Болеро» с совершенно особой точки зрения: «В основе моего собственного “Болеро” лежит идея фабрики. Однажды я бы хотел исполнить его с громадными индустриальными заводами на заднем плане» [A Ravel Reader, 1990, 399]. Странное сочетание – испанской таверны и работающего завода – не стало поводом для противоречия. И хотя «Болеро» называли «гробницей для хореографа» [D.Mawer, 2006, 91], как показала дальнейшая жизнь равелевского сочинения, под его сопровождение можно делать все, что угодно. Музыка «Болеро» сочетается с каким угодно сюжетом, будь то короткометражный фильм Жана-Люка Годара «Письмо Фредди Бюашу» (1982), сюрреалистический мультфильм Ивана Максимова (1992) или «храмовая» постановка Николая Андросова (1997)⁶. Благодаря акценту на механике как главному музыкальному образу сочинения, слились

⁵ Маэстро сделал очевидное ускорение (его исполнение длится чуть более 14 минут) и, кроме того, позволил солистам слишком широкое рубато. Таким образом, темп получился очень плавающим, сводящим на «нет» равелевскую идею механического конвейера.

⁶ Речь идет о японской постановке «Болеро» (1997) Николаем Андросовым с Майей Плисецкой и Гедеминасом Тарандой. Действие балета разворачивается в храме, где главный жрец и его подчиненные совершают обряд поклонения своему божеству. Оно, постепенно оживая, танцует вместе с главным жрецом, которому единственному дозволено коснуться божества. Возмнив себя достойным богам, он сам забирается на постамент, но божество скидывает зазнавшегося наглеца.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

воедино испанский танец и конвейерная лента, так что собственно сюжетный компонент отодвинулся далеко на задний план, уступив место не событиям, а процессу.

О любви Равеля ко всевозможным механизмам написано немало⁷. Приведем любопытное воспоминание брата композитора Эдуарда Равеля, написанное к Жаку Руше уже после смерти Мориса Равеля: «Мой брат обожал все механическое, от простых оловянных игрушек до самых замысловатых механических орудий. Он мог проводить целые дни во время нового года на главных улицах перед палатками уличных торговцев и любил ходить со мной на фабрики или выставки машин. Он был счастлив находиться в центре этих движений и шумов. Но он всегда выходил пораженным и одержимым автоматикой всех этих машин» [A Ravel Reader, 1990, 328]. «Пораженный и одержимый» – запомним эту важную характеристику близкого Равелю человека.

«Болеро» называли «равелевской остинато-машиной» [D.Mawer, 2000, 157], «кружащимся дервишем» [P.G.Breant, 1987, 54], «распластанной фугой»⁸ [C.Lévi-Strauss, 1971, 590], «совершенным творением вроде “Ворона” Э.По» [S.Huebner, 2010, 24]. Сам композитор не уставал объяснять: «Это эксперимент в очень специфическом и ограниченном направлении, и не нужно сомневаться в том, что цель – достичь только то и ничего больше, что он действительно достигает... это произведение, длящееся около 17 минут и состоящее целиком из оркестровой ткани без музыки, – одно долгое, очень постепенное крещендо. Здесь нет контрастов и практически нет изобретения, за исключением плана и манеры исполнения. Темы обезличенные – народные мелодии обычного испано-арабского типа. Что можно сказать в противовес, так это то, что простая оркестровая обработка движется вперед без малейшей попытки виртуозности» [A.Orenstein, 1975, 200-201].

⁷ См. об этом, например, Mawer D. Musical objects and machines // The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, 2000, P.47-70.

⁸ fugue mise à plat.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

«Болеро» было написано после возвращения композитора из турне по Северной Америке: Равеля ждали аншлаговые концерты в Карнеги-Холле и лекции в Хьюстоне, бесконечные интервью и фотосессии, поезда и быстрая смена климата, паломничество в дом Эдгара По, посещение Ниагарского Водопада и Великого Каньона. И конечно, люди: репетиции с Сергеем Кусевицким, обед у Рокфеллеров, джазовые вечеринки с Джорджем Гершвиным и много-много знакомых или незнакомых лиц. Как пишет Оренстайн, «несколько вечеров были проведены в Гарлеме, слушая джаз вместе с Джорджем Гершвиным и Александром Тансманом, а в Голливуде Равель позировал для фотографов Дугласа Фэйрбэнкса и Мэри Пикфорд. Он [Равель] был восхищен динамизмом американской жизни, ее громадными городами, ее небоскребами и ее продвинутыми технологиями, а также был впечатлен негритянскими спиричуэллс, джазом и совершенством американских оркестров» [А.Оrenstein, 1975, 97]. Джазовый биг-бэнд скоро напомнит о себе в «Болеро». Три саксофона в оркестре, солирующие группы духовых по типу отдельных реплик внутри импровизации – частичка джазового компонента важна, хотя и не сразу выделяется в испано-механической ткани «Болеро».

Кстати об Испании. Танцевальный жанр, триольный ритм, трехдольный метр, «гитарный» аккомпанемент струнных, играющих трех-, а то и четырехзвучные аккорды – очевидные признаки «испанскости» не усиливают национального эффекта, поскольку являются только средствами. Как когда-то в «Испанском часе» Равель при помощи испанской ритмики организовал механичность действия, а испанская мелодика послужила средством пародирования, так и в «Болеро» испанский компонент становится средством более важного механического образа. Так же, как и в рассмотренном выше «Вальсе», здесь мощно обнаруживает себя механическая тема. И если в «Вальсе» она напоминает о себе смутно и тревожно, то в «Болеро» она полностью обнажается.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

Конвейерная лента – главный двигатель «фабрики Болеро» – ничем не уступает фабрике из «Стального скока» С.Прокофьева. Равель слышал не только ее ровный ход, но и сопутствующие звучания. Вспомним эпизоды, когда первую тему «Болеро» исполняют валторна, челеста и флейта пикколо (цифра 8) или когда все деревянные духовые играют тему параллельными мажорными трезвучиями (цифра 13) – как точно передан эффект нестройного свиста гудков, без участия самих гудков. Здесь, кстати, сделаем одну ремарку. Равель вполне мог использовать в оркестре сирены, молотки и прочие атрибуты завода. Ведь ввел же он в «Испанском часе» три метронома, а в «Дитя и волшебство» терку для сыра. К тому же уже отгремел балет «Парад» Эрика Сати с его пишущими машинками и сиренами. Равель намеренно остался в рамках традиционного состава, и тем поразительнее сложилось впечатление действительного конвейера, подтверждая композиторскую мысль: «Думаю ли я, что в скором будущем мы увидим в оркестровой яме ряды пишущих машинок, токарных станков и пил на месте обычных инструментов? Вполне возможно... Но, если уж об этом зашла речь, я не думаю, что это действительно можно назвать искусством. Я считаю, что искусство – заставить скрипки, валторны, тромбоны и другие оркестровые инструменты звучать как машины. Однако если машины поместят в оркестровую яму вместо музыкальных инструментов, это наоборот станет искусством, если их заставят издавать звуки, похожие на музыку. В настоящем я не вижу, как это можно сделать» [A Ravel Reader, 1990, 490].

Итак, фабрика с испанским оттенком. Равель останавливался на этом, иронично добавляя: «Я написал всего лишь один шедевр – “Болеро”. Но, к сожалению, в нем нет музыки» [A.Orenstein, 1975, 103]. Шедевр оказался настолько мастерски сделанным, что не оставлял в покое все последующие поколения исполнителей и исследователей. «Оркестровый эксперимент» получал все большую эмоциональную окраску, сложившуюся в итоге в

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

трагический образ безжизненной машины, подавляющей человека. На фоне дальнейшей технической революции XX века образ оказался весьма актуальным. Бессменное остинато «Болеро» – остинато тройное, поскольку повторяются две извилистые по ритму темы, четкая ритмическая секция и метрика аккомпанемента – не просто организует и контролирует весь процесс, но и приковывает все внимание, гипнотизирует его. Мы словно попадаем внутрь механизма, поражены (вспомним слова Эдуарда Равеля) и увлечены его действием. Наверно, этого «вечного двигателя» хватило бы надолго, если бы не все возрастающая плотность звучания (хотя тембровые комбинации можно было бы продолжать и продолжать) и внутреннее противоречие, с самого начала заложенное в «Болеро», о котором в свое время подробно рассказал Клод Леви-Стросс: ««...фундаментальный характер произведения... состоит в двойственности, возникающей между первым и повторным бинарными делениями музыкальной речи и скандированным трехдольным метром, между сложной симметрией, которая доминирует во всей конструкции, и простой асимметрией, господствующей в экспозиции... Если же мелодия стремится к асимметрии даже как бы по ту ее сторону, выраженную трехдольным размером, то ритм уже по эту сторону от нее сам стремится к бинарным, симметричным по отношению друг к другу и несколько раз подвергнутым делению оппозициям»⁹ [К.Леви-Стросс, 2007, 628-629].

Двухдольность и трехдольность в главном ритме малого барабана. Трехдольность аккомпанемента, в котором выделяются слабые доли. Принципиальная аметричность темы, построенной на синкопах. Противоречие диатонической темы и ее хроматического оппонента. Эти и другие нюансы (например, перед модуляцией повторение тем не два раза, а один) выстраиваются в одно важное качество – в хорошо выстроенном механизме скрыта неполадка, а это значит, что рано или поздно он прекратит

⁹ Леви-Стросс К. Мифологии: Человек голый. Пер. с фр – К.З.Акопяна. М.: ИД «Флюид», 2007. С. 628-629.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

работу. Но пока он не остановлен, мы все больше и больше погружаемся в действие механики. Весьма показательно, как меняется ракурс видения при постепенном освоении все большей и большей оркестровой ткани. Во-первых, от солистов (индивидуальность) к группам и tutti (масса). Во-вторых, от живого, дышащего, рубатного звучания (живое) к монотонному скандированию (бесчувственное). Оптика удаления тем поразительней, чем ужасней: постепенно меняя взгляд как бы изнутри механизма наружу, поражаешься безупречности налаженного механизма, и в то же время, воспринимаешь почти что физически, остановку (или поломку) этого механизма. Все та же, поднятая «Вальсом», тема машины, подавляющей человека.

Будучи бесспорными равелевскими шедеврами, «Вальс» и «Болеро» скрывают в себе еще не мало тайн. Обобщим то, что удалось открыть нам. Танец всегда был одной из главных составляющих равелевского стиля, так же, как и работа с танцевальной основой произведения. Как писал Констан Ламбер, «существует определенное ограничение длительности того времени, когда композитор может продолжать писать в одном танцевальном ритме (это ограничение очевидно достигнуто Равелем в конце “Вальса” и в начале “Болеро”). Неожиданные изменения ритма, открытые ему в симфоническом произведении, не столь же открыты в произведении хореографическом, потому что они касаются не только изменения времени, но также и изменения атмосферы. Это не вопрос перехода из трех четвертей в четыре четверти, но перехода из вальсового времени во время фокстрота» [L.C.Lambert, 1934, 198].

«Вальс» и «Болеро» – произведения, задумывавшиеся как балеты и существующие не только в хореографическом, но и чисто симфоническом виде – демонстрируют всю сложность, многозначность и потенциальное богатство своей задумки.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

Сюжеты обеих спектаклей очень условны и обобщены. Европейский бал, испанская таверна или индустриальная фабрика – здесь важны не события, а процесс: «кружащийся галлюцинирующий вихрь», манящий возбуждающий танец или бесконечное движение конвейерной ленты. Общее в обоих сочинениях – идея одержимости танцем, зависимости от танца. Однако и «Вальс», и «Болеро» – это не танцы в прямом смысле слова. Это, если вспоминать характеристику Дягилева, «портреты танцев» или даже «танцы о танцах».

Танец понимается Равелем не только как искусство пластики тела, но и его механики. Именно поэтому главным музыкальным компонентом становится метро-ритм и работа с ним. Мелодический контур тем может быть каким угодно ярким или безликим – они сливаются в единый поток, где главным организующим принципом становится остинато. А драматургия выстраивается волнами (в случае с «Вальсом») или как единое крещендо (в случае с «Болеро») с кульминацией-обрывом в конце.

Оба произведения несут на себе трагический отпечаток. Прежде всего, это связано с тем, что живая природа танцующего сталкивается с механикой танца. В обоих случаях побеждает механическое, приводя процесс к остановке-краху.

Список литературы:

1. Леви-Стросс, К. Мифологии: Человек голый. Пер. с фр. К.З.Акопяна. М.: ИД «Флюид», 2007. – 784 с.
2. Adorno W.Th. Quasi una fantasia: ecrits musicaux II, Paris, Gallimard, 1982. 357p.
3. A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews compiled and edited by Arbie Orenstein. New York, Columbia University Press, 1990, 653p.

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

4. Breant P.G. Le Fantastique comme attirance // Musical: revue du théâtre musical de Paris Châtelet. Ravel. №4 – juin 1987 – 90F/ Parution, Paris, P.53-61.
5. Goubault Ch. Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris, Minerve, 2004. 357p.
6. Helbing V. Spiral and Self-Destruction in Ravel's La Valse // Unmasking Ravel: new perspectives on the music edited by Peter Kaminsky. University of Rochester Press, 2011, P.180-210.
7. Helleu C. Le Boléro // Musical: revue du théâtre musical de Paris Châtelet. Ravel. №4 – juin 1987 – 90F/ Parution, Paris, P.105-107.
8. Huebner S. Ravel's perfection // Ravel Studies edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2010, P.9-30.
9. Lambert L.C. Music Ho! New York, Charles Scribner's Sons, 1934, 333p.
10. Lerner G. Maurice Ravel. London, Phaidon, 1996, 240p.
11. Mawer D. Ballet and the apotheosis of the dance // The Cambridge Companion to Ravel edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2000, P.140-161.
12. Mawer D. Musical objects and machines // The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, 2000, P.47-70.
13. Mawer D. Balanchine's La Valse: Meanings and Implications for Ravel Studies // The Opera Quarterly, Volume 22, Number 1, Winter 2006, P.90-116.
14. Nichols R. Ravel. Yale University Press, New Haven and London, 2011. 430p.
15. Orenstein A. Ravel, man and musician. New York, Columbia University Press, 1975. 290p.
16. Флобер Г. Госпожа Бовари. Пер. с фр. Н.Любимова. М.: Художественная литература, 1981 // <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/bovary.txt> [10.05.2013]

**Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля:
механический танец в «Вальсе» и «Болеро»**

17.Гофман Э.Т.А. Песочный человек. Пер. с нем. А.Морозова. М.:
Советская Россия, 1991 // <http://www.lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt>
[08.05.2013]