Богдан Королёк

Танец
и танцевальная стихия в музыке Карла Нильсена

Карл Нильсен не написал ни одного балета, однако танцевальная стихия обнаруживает себя во многих произведениях композитора. В статье исследуется история создания музыки к драматическому спектаклю «Аладдин» (1919), связь этого сочинения с европейской традицией балетной музыки и шире — понимание Нильсеном категорий дансантности и движения в музыке.

Ключевые слова: *Карл Нильсен, балет, танец, движение, «Аладдин».*

В нотных текстах Карла Нильсена нечасто встретишь заголовок Dans и тем более Ballet. Немного и конкретных жанровых обозначений вроде Vals или March.

Сказать, что в музыке Нильсена мало танца, будет неправдой.

Не находя обозначений в нотах, можем обратиться к словам самого композитора, который был еще и замечательным писателем:

> Мне кажется, что, обращаясь к гениям человечества, мы мысленно делим их на два типа. Первый — мрачный и серьезный — ступает тяжело, решительно, насупив брови и скрестив руки. Второй идет пританцовывая, легким пружинистым шагом, двигается безмятежно, свободно и радостно, улыбается сердечно и тепло, словно купаясь в сиянии солнца. Если я назову Эсхила, Микеланджело, Мантенью, Рембрандта, Бетховена и Генрика Ибсена — с одной стороны — и Фидия, Рафаэля, Леонардо, Мольера, Гёте и Моцарта — с другой, то станет понятно, что имеется в виду [1].

Письменная версия доклада, прочитанного на международном Симпозиуме к 150-летию со дня рождения Карла Нильсена в Датском институте культуры в Санкт-Петербурге 15 октября 2015 года.

[1] *Нильсен К.* Моцарт и наше время // Живая музыка / Пер., предисл. и прим. М. Мищенко. СПб.: КультИнформПресс, 2005. С. 31.

Наверное, самого Нильсена можно отнести ко второму типу художников — тех, что шагают легко и пританцовывая. Так представляешь себе характер Нильсена — тем сильнее, чем больше слушаешь его музыку, читаешь изумительные тексты и даже смотришь на его изображение (нам повезло, фотокамера любила этого стриженого ежиком человека всю его жизнь). Даже не глядя на портреты, а только слушая музыку, легко ощутить: ее не мог написать человек, скрестивший руки на груди и ступающий тяжело. Такой композитор имел легкий шаг (pas) и волю к постоянному движению. Нильсен — танцующий композитор.

* * *

Продолжая изыскания среди «слов» и понимая движение в музыке буквально, обнаружим среди ранних опусов Нильсена Юморески-багатели для фортепиано, опус 11. Шесть незатейливых *танцевальных* пьес. Две из них напрямую обозначены как вальс и марш, остальные — апеллируют к объектам окружающего мира, сущность которых составляет движение. «Музыкальные часы», бег которых может остановить только двойная тактовая черта, — и «Волчок», который неизбежно остановится и упадет сам. Одна из юморесок по-датски называется Sprællemanden — марионетка, чье движение определяется внешним импульсом. На английский это название обычно переводят как The Jumping Jack — персонаж английского городского фольклора, прадедушка нынешних суперменов, таинственный человек, способный прыгать на фантастическую высоту. Вся пьеса состоит из череды rallentando и a tempo, прыжков и приземлений, импульсов и остановок. Так учат элементарным прыжкам в младших классах балетной школы: plié (приседание), затем тело выстреливает вверх, приземление — и снова долгое plié. Танцовщикам дают ощутить тяжесть преодоления земного притяжения: хочется прыгать чаще, но нельзя, необходимо выдержать паузу. После таких штудий особенно ценишь прелести легкого шага вприпрыжку.

Тот же самый принцип узнаём в общем содержании музыки, как его выразил композитор в одном из интервью:

> *Карл Нильсен*: <…> «Четыре темперамента», «Экспансивная» и «Неугасимая» [2], в действительности разные определения одно-

[2] Заголовки соответственно Второй, Третьей и Четвертой симфоний Нильсена.

го и того же — единственного, что музыка может, в конце концов, выразить: покой и его противоположность, действие. <…>

Аксель Кьерульф: Но какова же основная идея и мысль?

К. Н.: Ну что тут сказать? Я толкаю камень в гору, всеми силами стараюсь возвести его на вершину. Камень там спокойно лежит, в нем покоится скрытая сила — пока я не толкну его: та же самая сила высвобождается, и камень снова катится вниз. Но вы не должны принимать это за программу! [3]

* * *

Нильсен словно всю жизнь повторял: музыка есть движение, движение есть главный и, возможно, единственный сюжет музыки. Свое последнее, едва ли не самое загадочное сочинение Нильсен так и назвал — Commotio: универсальное понятие движения, и волнение моря, и душевное смятение.

Между Юморесками и Commotio он создал шесть сочинений в жанре, который раньше хотя и ассоциировался с танцем и даже иногда балетом, но все же не напрямую.

Во всех симфониях Нильсена (не исключая и такой сложной как Sinfonia Semplice) можно найти фрагменты откровенно танцевальной музыки — с господствующей ролью ритма и четкими кадансовыми формулами. Можно даже обозначить жанровую принадлежность этих фрагментов. Вальс — порывистый и сентиментальный в первой части Sinfonia Espansiva; напоминающий «Итальянское каприччио» Чайковского, «флегматичный» вальс в «Четырех темпераментах»; по-шостаковически зловещее вальсовое наваждение в вариациях финала «Простой симфонии». Финал Третьей звучит торжественным и церемониальным маршем, заставляя вспомнить самый популярный опус Элгара; в первом Allegro «Неугасимой» послышится чардаш; финал Второй проносится в блестящем галопе — готовая балетная музыка, бери и сочиняй танцы!

Нужно заметить — сочинили.

История датской хореографии знает единственный случай постановки балета на музыку симфонии Нильсена, в 1939 году. На тот момент герметичную среду датского балета успели поочередно нарушить воинствующий реформатор Михаил Фокин, один из первых сочинителей балетов-

[3] Интервью в газете Politiken, 24 января 1922. Цит. по.: *Мищенко М.* О чем сказал композитор // Нильсен К. Живая музыка. С. 14–15.

симфоний Леонид Мясин и Джордж Баланчин. Этой «отравы» хватило, чтобы местная танцовщица Нини Теиладе (Nini Theilade) поставила балет «Круг» на музыку Шестой симфонии Чайковского (1938), а через год молодой танцовщик и начинающий хореограф Бёрге Ралов (Børge Ralov) взялся за Вторую симфонию Нильсена, сохранив за балетом название «Четыре темперамента».

Полагаем, это был осознанный выбор — и с патриотической точки зрения, и с позиции профессиональной. Танцовщик не мог не уловить двигательный потенциал этой симфонии (как выразился шведский композитор Вильгельм Стенхаммар, «трудно сидеть спокойно, когда я слушаю музыку»). Сама программная идея четырех темпераментов (четырех типов моторных реакций, четырех принципов движения — остановки) могла быть заманчивой.

Премьера состоялась 22 февраля 1939 года при полном отторжении со всех сторон. Использование симфонии в качестве балетной музыки воспринималось пощечиной каждому, кто носил гордое имя симфониста. Но и не может быть симфония балетом только потому, что она симфония, а не балет! Понадобились еще полвека и гений Баланчина, чтобы прекратить эти глупые рассуждения внутри балетного цеха. Прибавим к этому, что не всякий опус, названный симфонией, таковой является.

Примечательно, что вдова Нильсена Анна-Мария поддержала идею Ралова. «Четыре темперамента» выдержали 27 представлений, последнее из них состоялось 28 мая 1941 года [4]. О балетной судьбе других симфоний танцующего композитора нам пока не известно.

* * *

Все же трудно поверить, что датский композитор Нильсен не написал ни одного «специально балета».

Датский королевский балет XIX века представляется воистину сказочной страной, процветающей под началом мудрого правителя, Августа Бурнонвиля. То была заповедная земля, закрытая от окружающего мира: умирание балетного искусства, случившееся во второй половине столетия в Западной Европе, не коснулось Дании. Здесь время остановилось, и посреди окружающей осени цвел и благоухал восторженный романтизм — с народными праздниками, экзотическими путешествиями

[4] De fire Temperamenter // [Электронный ресурс] Dansk Forfatterleksikon URL: http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr5669.htm (дата обращения 25.06.2016).

(«Из Сибири в Москву» [5], например) и волшебными дарами, среди которых два, «счастье в борьбе и любви — преходящи и только третий — дух веселья — выдерживает все испытания» [6]. Датский балет питался соками родной земли, счастливо избегая необходимости заимствовать идеи и продукты за рубежом. Бурнонвиль-педагог создал первоклассную национальную школу, которая по сей день почитается одной из сильнейших в мире; Бурнонвилю-сценаристу довелось работать с Андерсеном; наконец, хореограф Бурнонвиль мог регулярно заказывать музыку целой плеяде местных композиторов, которые писали балеты и поодиночке, и «бригадным методом», по одному акту на человека — Н. Гаде (Nielse Wilhelm Gade), Й. П. Э. Хартману (Johan Peter Emilius Hartmann), Э. Хельстеду (Edvard Mads Ebbe Helsted), Х. С. Паулли (Holger Simon Paulli), Х. К. Лумбю (Hans Christian Lumbye). Можно утверждать, что в Дании сложилась целая традиция сочинения балетной музыки — не столь важно, имела ли эта музыка типично национальные черты или копировала некий интернациональный стиль (что вообще есть национальное в музыке XIX века, тем более в таком «презренном» жанре, как балет?) В данном случае важно наличие локальной и непрерывной ремесленной традиции.

Увы, в 1879 году Бурнонвиль умер, и волшебный сад опустел: романтическая традиция изжила себя, новых художественных идей в герметичном пространстве не возникало. Практика регулярного заказа новых партитур прекратилась. Говоря грубо, в тот момент, когда Карл Нильсен достиг профессиональной зрелости, для него не нашлось заказчика балетов: столь мощного центра притяжения, каким был Август Бурнонвиль, на датском балетном горизонте уже не возникло.

В двух оперных партитурах Нильсена только однажды стоит заветная ремарка Ballet — это знаменитый «Танец петухов» в III акте оперы «Маскарад». Существует мнение, что в нем дана аллюзия на сочинения Ханса Кристиана Лумбю, плодовитого автора полек, маршей и галопов, прозванного «датским Иоганном Штраусом» [7]. Важна ли отсылка именно к Лумбю? Простодушный артист балета услышит здесь «Джампе» из «Баядерки» Минкуса [8]; операману почудятся отзвуки россиниевских увертюр; усердный школяр угадает Венгерские танцы Брамса и на секун-

---

[5] Балет Бурнонвиля на музыку Ханса Кристиана Мёллера (Hans Christian Møller, 1876).

[6] *Bournonville Aug*. Theaterliv og Erindringer. Kjöbenhavn: C. A. Reitzel, 1865. S. 121. Имеется в виду символика трех волшебных даров из балета «Ярмарка в Брюгге» (1851) — шпаги, кольца и скрипки.

[7] *Daniel M. Grimley*. Carl Nielsen and the Idea of Modernism. The Boydell Press, Woodbridge, 2010. P. 93.

[8] № 14, Molto Moderato.

ду подумает о старике Рамо. В отношении «Маскарада» в целом можно говорить о стилизации, обращении к духу «танцующих гениев», Моцарта и Россини. Однако, на наш взгляд, наиболее плотный слой ассоциаций содержится именно в танцевальном эпизоде. «Танец петухов» можно назвать музыкой о танцевальной музыке, образцовой scène de ballet конца XIX века.

* * *

Талант «балетного композитора Нильсена» раскрылся отнюдь не в оперном жанре. Не забудем, что до 1931 года опера, балет и драма в Копенгагене обитали под одной крышей. Иная драматическая постановка в Королевском театре вмещала столько музыкального материала, что впору было говорить о синтетическом представлении. Свой настоящий балет Карл Нильсен создал именно в рамках драматического спектакля — речь, разумеется, об «Аладдине».

Постановка пятиактной драмы датского классика Адама Эленшлегера «Аладдин и волшебная лампа» задумывалась как часть модернистского эксперимента по обновлению театрального языка, своего рода сеанс реанимации драматической труппы Королевского театра. Постановщик спектакля Йоханнес Поульсен, проводник идей немецкого режиссера Макса Рейнхардта, задумывал синтетический спектакль с обширной музыкальной составляющей.

Заказ и первые наброски музыки относятся, по-видимому, к 1917 году; тремя годами ранее Нильсен с конфликтом покинул пост дирижера Королевского театра и оставался с этим заведением в напряженных отношениях. Основная работа над сочинением пришлась на июль 1918 — январь 1919. Все это время директор театра Йоханнес Нильсен (он же художник-постановщик «Аладдина») состоял в долгой переписке с однофамильцем-композитором: с его стороны заказ на сочинение «Аладдина» был актом примирения и попыткой залечить старые раны. Поговорка Similia similibus curantur [9] себя не оправдала: дело обернулось новым конфликтом.

Нильсен раздражался и протестовал по каждому поводу. Позже, в дни премьеры, газетные заголовки так и сообщали: «Композитор Карл Нильсен протестует!» Прежде всего, он требовал уладить вопрос с дирижером-постановщиком спектакля и сам выдвигал кандидатуру Саломона Леви-

[9] Подобное лечат подобным (лат.).

сона [10], многолетнего репетитора оперной труппы и архивариуса театра, также выступавшего в качестве дирижера. Участие штатных капельмейстеров, Георга Хёберга и Фердинанда Хемме, Нильсен категорически отвергал, причем про Хемме писал, что он «совершенно не пригоден для действительно творческой деятельности» [11]. Когда Нильсен-директор сообщил, что Левисон «сошел с ума» и музыканты отказались играть под его палочку, Нильсен-композитор в ярости телеграфировал: «Там воняет ложью, мелочностью и партийностью, <...> но я не буду мешать пациентам этой лечебницы для зараженных тщеславием и отравленных честолюбием» [12].

Очередной взрыв гнева Нильсена-композитора случился накануне премьеры: выяснилось, что оркестровая яма была отнята под игровое пространство, а сам оркестр усажен под гигантскую лестницу, бывшую частью сценографической фантазии Нильсена-художника. Человек оркестра, многие годы проведший за первым пультом вторых скрипок, Нильсен никогда бы не принял идею упрятать музыкантов под громоздкую декорацию. Сверх того, режиссер Поульсен выбросил внушительную часть музыки (общая длительность составляет около 70 минут — для драматического спектакля огромная цифра). Нильсен грозился отозвать партитуру: его остановила перспектива неустойки в 100.000 крон [13]. Композитору не оставалось ничего, как снять свою фамилию со всех афиш и программ.

«Драматическое приключение» «Аладдин» было разделено на два вечера. Первая часть, названная по имени музы «Талия», впервые была сыграна 15 февраля 1919 года и включала пролог и 17 картин. Всю следующую неделю на театре давали только первую часть, а 22 февраля состоялась премьера продолжения, «Мельпомены», в 13 картинах. Каждая из частей выдержала по две серии показов, да еще раз отдельно сыграли «Талию». Полтора года нервных переговоров стоили всего 29 представлений: субботним вечером 15 марта «Аладдина» не стало [14].

---

[10] Саломон Фредерик Левисон (Salomon Frederik Levysohn; 1858–1926) — репетитор оперной труппы, дирижер, музыкальный критик.

[11] Цит. по: [*Fellow J.*] Indledninger // Carl Nielsen Brevudgaven. Bd 6, 1918–1920 / Redaktion, indledninger og noter John Fellow. København: Multivers, 2010. S. 18. [Электронный ресурс] Det Kongelige Bibliotek. URL: http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/samling/ma/fokus/CNBforord/CNB_6_Indledning.pdf (дата обращения 10.07.2016).

[12] Цит. по: Ibid. S. 19.

[13] См.: Ibid. S. 20.

[14] Aladdin // [Электронный ресурс] Dansk Forfatterleksikon. URL: http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr132.htm (дата обращения 26.06.2016).

За дирижерским пультом стоял «профнепригодный» Фердинанд Хемме. Хореографом спектакля выступила Йоханна Эмилия Вальбом [15], первая в Дании женщина-хореограф, последовательница идей Михаила Фокина, которая, по мнению критики, «зашла слишком далеко, потакая нездоровой декадентской эпохе» [16]. Роль Аладдина исполнял режиссер спектакля Йоханнес Поульсен. Новации постановки критика приняла весьма сдержанно.

Музыка «Аладдина» имела более счастливую судьбу, чем спектакль,— да и публики достигла раньше него. Уже 6 февраля в концерте Музыкального общества (Musikforeningen) в Копенгагене под управлением автора прозвучала сюита из музыки к спектаклю. В нее вошли семь номеров (в скобках даны номера полной партитуры):

1. Восточный праздничный марш / Orientalsk Festmarch (11).
2. Сон Аладдина и Танец утренних туманов / Aladdins Drøm og Morgentaagernes Dans (22).
3. Индийский танец / Hindu Dans (16).
4. Китайский танец / Kineserdans (14).
5. Ярмарка в Исфахане / Torvet i Ispahan (7).
6. Танец пленников / Fangernes Dans (15).
7. Негритянский танец / Negerdans (17) [17].

В следующий раз сюита была исполнена в Лондоне в 1923 году (за пультом вновь был автор), а в 1925 году в программе Концертного общества (Koncertforeningen) в Копенгагене музыка к драме «Аладдин» впервые прозвучала целиком. При жизни Нильсена она была сыграна еще дважды — в 1926 году в Оденсе и спустя три года в Гамбурге [18].

* * *

В списке сочинений Нильсена «Аладдин» фигурирует в разделе Incidental music. Неловкий интернет-переводчик однажды расшифровал это как «случайная музыка» — и не был так уж неправ. Достаточно послушать

---

[15] Johanne Emilie Margrethe Walbom (1858–1932), датская танцовщица и хореограф.

[16] Johanne Walbom // [Электронный ресурс] Dansk kvindebiografisk leksikon. URL: http://www.kvinfo.dk/side/597/bio/1366/origin/170/ (дата обращения 22.06.2016).

[17] Aladdin or the Wonderful Lamp // Carl Nielsen — Vaerker, Series I, No. 8. Copenhagen: Carl Nielsen Udgaven / Det Kongelige Bibliotek, 2000.

[18] Musik til Adam Oehlenschlägers skuespil «Aladdin eller Den forunderlige Lampe», opus 34 // [Электронный ресурс] Catalogue of Carl Nielsen's Works / Det Kongelige Bibliotek. URL: http://www.kb.dk/dcm/cnw/document.xq?doc=cnw0017.xml (дата обращения 18.06.2016).

ближайшее по времени крупное сочинение Нильсена, Симфонию № 5 (1920–22), и убедиться, что язык «Аладдина» в целом имеет мало общего с музыкальным языком и шире, как говорили в то время, звукосозерцанием Нильсена.

Конечно, «служебную» музыку для драматического спектакля композитор не может писать так же, как «самостоятельную» симфонию. Можно сослаться на близкий пример — симфонии и драматическую музыку Сибелиуса. Однако Нильсен в «Аладдине» не просто «подгоняет ответ» под заданные сценические условия, но демонстративно отказывается от своего лексикона, в ту пору уже весьма радикального и трудного для восприятия. Он шутя перемешивает слова из сотни чужих диалектов, выдает блистательную абракадабру, случайно подписываясь то Камиллом Сен-Сансом, то Александром Бородиным, а то и вовсе «поставщиком музыки двора Его Королевского Величества».

Музыка «Аладдина» есть коллекция гримас. Примерно тех же, какие 22-летний юноша Нильсен строил фотографу в маленьком городке в Северной Ютландии. Вот «Танец утренних туманов», в котором проведенная триолями тема Шехеразады на самом деле никакая не «Шехеразада» — она украдена из увертюры к «Сороке-воровке», но, если быть совсем честным, это танец жриц Дагона, каковой факт не отменяет того, что это самый настоящий танец Анитры.

К слову, сам факт обращения Нильсена к драме Эленшлегера и создание объемной партитуры к драматической постановке зеркально повторяет ситуацию Эдварда Грига и «Пера Гюнта»: классик национальной музыки заключает союз с классиком национальной литературы. Соль в том, что Нильсен работал на 43 года позже Грига и модель работы своего предшественника преломил иронически,— очевидно, прекрасно сознавая и свой статус ведущего датского композитора, и предполагаемые сравнения с Григом.

Игру в ассоциации в случае с «Аладдином» можно продолжать долго — пока услужливая память будет поставлять их искушенному слушателю. В качестве явных источников вновь можно указать на Венгерские танцы Брамса и «Половецкие пляски» Бородина, о которых Европа узнала благодаря Дягилеву. Здесь «карнавалы» [19] Юхана Свенсена (Johan Severin Svendsen), чье влияние на музыку Нильсена недооценено, и оркестровые сочинения Кристиана Фредерика Хорнемана (Christian Frederik Emil Horneman), среди которых… увертюра «Аладдин» (ее Нильсен исполнял с Гётеборгским оркестром в разгар работы над своим «Аладдином», 13 ноября 1918 года, впервые в Гётеборге).

[19] Увертюры «Карнавал в Париже» (Karneval i Paris, op. 9) и «Карнавал норвежских артистов» (Norsk kunstnerkarneval, op. 14).

Что еще? Танцы в операх и балетах Бизе, Делиба и Сен-Санса. Венгерский марш Берлиоза и Венгерский штурмовой марш Листа. Уже упомянутая «Шехеразада» Римского-Корсакова и танцы из «Руслана и Людмилы», которые Нильсен мог слышать в Гётеборге (у тамошнего оркестра Глинка был в репертуаре) — или просто знал русскую музыкальную экзотику.

Сюиту из «Аладдина» можно назвать антологией оперно-балетного ориентализма XIX века: в семи номерах остроумно сплавлены все характерные приметы долгой музыкальной традиции, в которой Древний Египет, Персия «Тысячи и одной ночи» и Китай находятся на равном удалении от центра мира — Европы. У кого Китайский танец более китайский — у Нильсена или Чайковского? Где Индия более галантна и более дансантна — во Франции или в Дании?

С появлением «Аладдина» оказалось, что локальная ремесленная традиция сочинения балетной музыки, которую культивировал хореограф Бурнонвиль, не погибла. Она вырвалась, будто джинн из Аладдиновой лампы, в самый неожиданный момент. На дворе стоял 1919 год, вокруг бушевал дерзкий и острый на язык модернизм, презренные старобалетные «ум-ца-ца» летели с пароходов современности в пучину истории. Танцующий композитор, к тому же умеющий строить гримасы, Нильсен не просто отвесил поклон давнему балетному романтизму с его культом «национального», но показал его в самом нелепом изводе, как собрание *восточных танцев*. Случай благоприятствовал этой шутке.

В конце концов, *такая* музыка к «Аладдину» могла быть остроумной местью Нильсена Королевскому театру, однажды отвергнувшему его и продолжавшему доставлять немало хлопот. Вообразите, что в постановке, задуманной как театральный эксперимент, звучит такая старомодная и по меркам авангарда пошлая музыка! Здесь на ум приходит последнее и неочевидное сравнение «Аладдина» с «Танцем семи покрывал» Рихарда Штрауса — на эту мысль отчасти наводит и финальный номер сюиты, Негритянский танец.

О Рихарде Штраусе Нильсен позже напишет:

> Не так давно в музыке завершилась эпоха, в которую погоня за оригинальностью нашла выражение в оркестрах-монстрах. Подумать только, что за наивность — стремиться произвести большее впечатление с помощью усиленных оркестров! Так было не далее как несколько десятилетий назад; композитор, вовлеченный в это движение, до сих пор живет среди нас [20].

[20] *Нильсен К.* Дар времени // Нильсен К. Живая музыка. С. 113.

Оркестр Нильсена хотя и скромнее оркестра Штрауса (150 человек ни за что бы не уместились под лестницей), но Негритянский танец впечатляет не меньше, чем кульминации «Саломеи». Сама идея «произведения впечатления» доводится до абсурда: «Саломеина пляска» обернулась настоящим маршем семи покрывал в исполнении кордебалета крашенных морилкой негров. Будто под белой фатой вместо красавицы обнаружилась арапка Смеральдина. Строго выдержана квадратная структура, каждая фраза покорно проводится по два раза, батарея ударных дружно громыхает в сильную долю. Наконец, вступает смешанный хор и в унисон с засурдиненной медью начинает верещать «А!», а в коде переходит к призывным восклицаниям «Иу!», подозрительно похожим на «хой-о-хо!» вагнеровских валькирий. В этот момент здание Королевского театра Копенгагена рушится, и мы оказываемся в Болливуде, где прямо сейчас снимают мюзикл при участии сорока ревущих слонов и двухсот танцующих артистов.

* * *

К «Аладдину» Карла Нильсена можно относиться по-разному. Была ли это отписка раздраженного мастера? Или каталог благоглупостей и пошлостей старого театра? Как бы не так! Это высококлассная *танцевальная* музыка — и в ее всецелой принадлежности танцу нет ничего унизительного или второсортного. Столь честной, столь обаятельной, столь властно заставляющей встать и двигаться — будто волшебная скрипка из балета Бурнонвиля, — наконец, столь ироничной балетной музыки сегодня не пишут. Рецепт ее изготовления утерян. Когда сегодня начинающие композиторы (среди которых есть и талантливые) берутся за написание балета *в старинном духе*, они пытаются скрестить невыносимую легкость романтического бытия с достижениями последнего времени: XX век завершен, и это тяжкое обязательство. С подобной музыкой, позволю себе сослаться на личный опыт, я имел дело в качестве начинающего балетного драматурга. При ближайшем рассмотрении в ней не оказывалось скелета или пружины — витальной силы, которая некогда приводила в движение громоздкий механизм классического балетного спектакля с его «служебной» и «солдатской» музыкой. Если угодно, этой музыке не хватало духа и воли к движению.

В танцах «Аладдина» этот дух есть, и *не* двигаться, слушая эту музыку, трудно, — о чем осмеливаюсь заявить уже в качестве балетного артиста, который некогда под эту музыку импровизировал.

Литература

1. *Нильсен К.* Живая музыка / Пер., предисл. и прим. М. Мищенко. СПб.: КультИнформПресс, 2005.
2. Aladdin // [Электронный ресурс] Dansk Forfatterleksikon. URL: http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr132.htm (дата обращения 26.06.2016).
3. Aladdin or the Wonderful Lamp // Carl Nielsen — Vaerker, Series I, No. 8. Copenhagen: Carl Nielsen Udgaven / Det Kongelige Bibliotek, 2000. xii, 104 s.
4. *Bournonville Aug.* Theaterliv og Erindringer. Kjöbenhavn: C. A. Reitzel, 1865. 437 s.
5. [*Fellow J.*] Indledninger // Carl Nielsen Brevudgaven. Bd 6, 1918–1920 / Redaktion, indledninger og noter John Fellow. København: Multivers, 2010. 535 s. [Электронный ресурс] Det Kongelige Bibliotek. URL: http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/samling/ma/fokus/CNBforord/CNB_6_Indledning.pdf (дата обращения 10.07.2016).
6. *Daniel M. Grimley.* Carl Nielsen and the Idea of Modernism. Woodbridge: The Boydell Press, 2010. xx, 314 s.
7. De fire Temperamenter // [Электронный ресурс] Dansk Forfatterleksikon URL: http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr5669.htm (дата обращения 25.06.2016).
8. Johanne Walbom // [Электронный ресурс] Dansk kvindebiografisk leksikon. URL: http://www.kvinfo.dk/side/597/bio/1366/origin/170/ (дата обращения 22.06.2016).
9. Musik til Adam Oehlenschlägers skuespil «Aladdin eller Den forunderlige Lampe», opus 34 // [Электронный ресурс] Catalogue of Carl Nielsen's Works / Det Kongelige Bibliotek. URL: http://www.kb.dk/dcm/cnw/document.xq?doc=cnw0017.xml (дата обращения 18.06.2016).