

Груцынова Анна Петровна

"УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ": МЕЖДУ БАЛЕТОМ И КИНЕМАТОГРАФОМ

Статья касается проблемы влияния балетного театра на рождавшийся в начале XX века кинематограф. Автор подчеркивает найденные им параллели между искусством балета и фильмом "Умирающий лебедь" (1916), проявляющиеся в символизме имен персонажей, в особенностях их образов, в аналогиях сюжетов фильма и романтических балетов, в использовании в фильме большого фрагмента указанной хореографической миниатюры в исполнении Веры Каралли.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2012/8/10.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 8 (63). С. 35-38. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2012/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

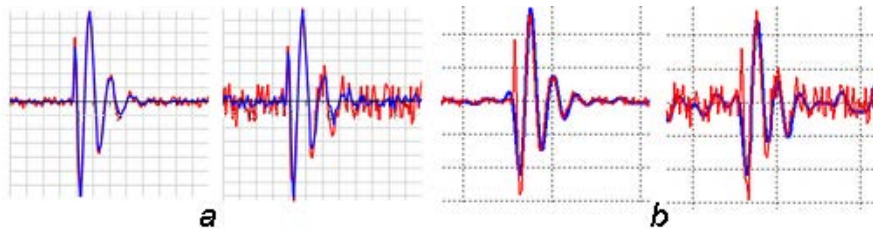


Рис. 11. Восстановленный по первой главной компоненте сигнал при наличии входного шума с соотношением с/ш 30 дБ и 17 дБ: а) при обработке ансамбля сигналов; б) одиночного сигнала методом сингулярного разложения (серым цветом - входной сигнал, чёрным - выходной)

Как следует из анализа сигналов, фильтрация одиночного сигнала методом сингулярного разложения позволяет эффективнее подавить шумы, но в отличие от обработки ансамбля сигналов вносит значительные искажения в форму сигнала (на рисунке положительный полупериод входного сигнала выродился в незначительный всплеск).

Заключение

1) Метод главных компонент применительно к обработке *UWB* импульсного сигнала, имитирующего дыхание человека, устойчив к воздействию аддитивного шума на первую главную компоненту.

2) Регрессия ломаной линии, соответствующей линейному закону модуляции фазы отражённого сигнала, остаётся линейной вплоть до соотношения с/ш = 3 дБ.

3) Наряду с главным преимуществом метода главных компонент - сокращать размерность информации - возможна фильтрация сигнала, в частности, с использованием устойчивого алгоритма сингулярного разложения при не критичном отношении к искажению полезного сигнала.

Список литературы

1. **Вопросы подповерхностной радиолокации** / под ред. А. Ю. Гринёва. М.: Радиотехника, 2005.
2. **Неймарк Ю. И., Баталова З. С. и др.** Распознавание образов и медицинская диагностика. М.: Наука, 1972.
3. **Chen Jacob Benesty, Yiteng (Arden) Huang.** Study of the Noise-Reduction Problem in the Karhunen-Loeve Expansion Domain // *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. 2009. Vol. 17. № 4.
4. **Greitans M., Aristov V.** Conservation of the Phase Modulation Law of UWB Pulse in the First Principal Component // *Automatic Control and Computer Sciences*. 2012. № 4.
5. **Greitans M., Aristov V.** Retrieval Information from the UWB Pulse Signal Using the Karhunen-Loeve Transformation // 11th International Conference "Modern Problems of Radio Engineering, Telecommunications and Computer Science". Lviv - Slavske, 2012.
6. **Greitans M., Aristov V., Laimina T.** Application of the Karhunen-Loeve Transformation in Bio-Radiolocation. Breath Simulation // *Automatic Control and Computer Sciences*. 2012. № 1. P. 28-36.
7. **Marcos Cristiano Agulhari, Ivanil Sebastião Bonatti.** Analysis of the Compression Method "ECG Data Compression Using Truncated Singular Values Decomposition". URL: http://www.dt.fee.unicamp.br/~ivanil/adaptive_svd_encoder_analise_metodo_wei.pdf
8. **Sukhvinder Singh, Qilian Liang, Dechang Chen, Li Sheng.** Sense through Wall Human Detection Using UWB Radar // *EURASIP Journal on Wireless Communications and Networking*. 2011. Vol. 2011.

УДК 792.8

Искусствоведение

Статья касается проблемы влияния балетного театра на рождавшийся в начале XX века кинематограф. Автор подчеркивает найденные им параллели между искусством балета и фильмом «Умиравший лебедь» (1916), проявляющиеся в символизме имен персонажей, в особенностях их образов, в аналогиях сюжетов фильма и романтических балетов, в использовании в фильме большого фрагмента указанной хореографической миниатюры в исполнении Веры Каралли.

Ключевые слова и фразы: кинематограф; балет; взаимное влияние; танцовщица; «Умиравший лебедь»; «Жизель»; жизнь и смерть.

Анна Петровна Груцынова, к. искусствоведения, доцент
Кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
anna_gru@mail.ru

«УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ»: МЕЖДУ БАЛЕТОМ И КИНЕМАТОГРАФОМ[©]

Балет как искусство на протяжении всех столетий своего развития постоянно корреспондировал с иными видами искусства.

Зародившись в конце XVI века во Франции как сюжетная постановка, он, естественно, теснейшим образом был связан с литературой. После шумного успеха первого, как признано, балетного спектакля («Комедийный балет королевы», 1581) появилось множество новых литературных сценариев. В. Красовская указывает: ««После “Цирцей” (второе название «Комедийного балета королевы» - «Балет о Цирцее» - А. Г.) слово “балет” вошло в обиход французского придворного театра. Сборники поэзии конца XVI века содержат множество стихотворных текстов, предназначенных для балетов. Но время не располагало к роскоши. Политические междоусобицы и религиозные войны разоряли страну» [5, с. 71]. Создавались эти либретто, как правило, профессиональными поэтами, и А. Прюньер не без иронии замечал: «Придворный балет того времени [...] стремился к тому, чтобы стать жанром литературным» [11, р. 96].

На переломе от классицизма к преромантизму, а затем и романтизму, балет испытал сильнейшее влияние романтической живописи. После декораций XVII-XVIII веков, где на музыкальной сцене появлялись более или менее упорядоченные пейзажи и садовые аллеи, внутренние убранства дворцов и храмов или пещеры, подчиняющиеся законам «прямой» перспективы или косых полотнищ, идеалом романтической декорации становятся романтические живописные полотна: развалины, «дикие» пейзажи, несимметричные улочки или площади.

Начало XX века принесло объединение балета с ещё одним, недавно увидевшим свет, искусством - кинематографом. Оно стало поистине благотворным для хореографического искусства, так как именно благодаря этому факту ныне мы имеем возможность увидеть танец выдающихся исполнителей век спустя. Тем самым мы можем составить себе зримое впечатление об искусстве прошлого, опираясь теперь не только на письменные свидетельства современников (как это происходит в отношении танцовщиков XVI-XIX веков), но и на собственный визуальный опыт.

Впрочем, иногда мы встречаемся и с прямым объединением балета и кинематографа, в результате чего миру являлись новые произведения искусства.

Одним из примеров такого объединения стал фильм «Умиравший лебедь» (режиссер Евгений Бауэр, сценарий Зои Баранцевич, 1916), главную роль в котором исполнила Вера Каралли, которая, как известно, была одной из звёзд немого кинематографа. Успеху её в этом искусстве способствовала и профессия, которая не предполагала слова. Пластика и мимика становились основным средством выразительности.

В. Красовская отмечала, что, скорее всего, этот фильм был рождён из хореографической миниатюры М. Фокина на музыку К. Сен-Санса, созданной балетмейстером для Анны Павловой, но исполнявшейся многими танцовщицами того времени. В их числе была и Каралли. «Концертный номер («Лебедь» - А. Г.), - указывает исследовательница, - стал поводом для постановки одноимённого фильма Е. Ф. Бауэра с Каралли в главной роли. Многие балетные критики отдавали ей пальму первенства в “Лебеде”» [6, с. 181].

Впрочем, в данном случае трудно утверждать, что фильм был вдохновлён *единственно* конкретной хореографической миниатюрой и преследовал *исключительно* цель показать Каралли в «Лебеде». При более пристальном взгляде оказывается, что в его основе (прежде всего - в основе сценария) лежат более сложные связи с искусством балета, чем простое желание дать конкретной исполнительнице выступить в рамках фильма в конкретном номере. Именно эти связи мы и попытаемся кратко проследить. Не претендуя, разумеется, на глубокий профессиональный анализ собственно отличительных черт русского кинематографа начала XX века.

Сюжет фильма (по традиции данного искусства того времени мелодрама имела печальный финал) повествует историю жизни и смерти немой танцовщицы. Пережив предательство возлюбленного, она целиком отдаётся своему искусству. Исполнительница приобретает европейскую славу благодаря исполнению номера «Умиравший лебедь», чем и привлекает безумного художника, ищущего для очередного своего творения зримый образ смерти. Когда же, воодушевлённая возвращением любимого, танцовщица становится слишком полна жизни, художник убивает её ради завершения своего шедевра.

Обратимся же к «балетной» составляющей данного фильма, проявляющейся как в сценарии, так и в собственно визуальном его воплощении.

Роль немой танцовщицы, разумеется, была отдана Вере Каралли. Нет сомнений, что и фильм создавался именно в расчёте на возможности исполнительницы. И балетные «знаки» этой картины можно начать отмечать с первых же кадров, с первого указания на немоту героини. Подобный сюжетный ход в музыкальном театре XIX века обыгрывался не раз. Язык пластики и мимики органично входил в синтетическое целое оперы-балета - жанра, активно развивавшегося на протяжении конца XVII-XVIII веков. В XIX веке, уже в романтическую эпоху, как замечал Ф. Клеман, этот жанр «пытались воскресить. В 1830 году м-ль Тальони вдохновила авторов “Немой из Портичи” (оперы-балета) и “Бога и баядеры”, пикантной смеси пения и танцев» [10, р. 614]. Произведения смешанного жанра активно ставились в парижской Опере в первой половине XIX века¹ и были чрезвычайно популярны, в них в одном произведении выступали лучшие певцы и танцовщицы труппы. Главные женские роли в операх-балетах исполняли ведущие танцовщицы, поскольку по сюжету героини изыскивались языком танца. Это было обосновано либо наличествующей немотой главной героини (Фенелла, «Немая из Портичи»), либо определёнными условиями жизни (баядерка Золое, «Бог и баядера»). В данном случае автор сценария (Зоя Баранцевич создала его на основе собственной трагической новеллы, и именно такой жанр указан в титрах фильма), пусть и неосознанно, воспользовалась уже испытанным музыкально-театральным приёмом.

¹ Далее можно вспомнить оперу-балет Н. А. Римского-Корсакова «Млада» (1892) и М. Равеля «Дитя и волшебство» (1925).

Ещё одной, несомненно, хореографической, особенностью становится имя этой немой танцовщицы. Героиня Веры Каралли в фильме носит имя Гизеллы Раччио. Трудно себе представить, что это было случайным выбором. Ведь одной из ролей, в которых была известна Каралли, стала Жизель. Что же касается изменения транскрипции имени героини балета, то можно напомнить мнение Р. Зотова, которое он высказал ещё в 1842 году после русской постановки балета А. Адана: «Действие происходит в Германии; следовательно, это имя немецкой девушки, а как в немецкой азбуке нет буквы *ж*, то надобно было сообразовываться с духом того языка и не следовать французскому выговору. Если французы говорят *Жертруд*, это не закон для нас: мы все-таки пишем *Гертрудо*, и т.п.» [8, с. 1162]. В данном случае мы имеем лишь практически точное следование совету критика.

Интересна и следующая подробность. В титрах, сопровождающих фильм, мы можем прочесть следующие слова, относящиеся к характеристике героини: «Гизелла любит танцы, в них её жизнь, её душа». Это чрезвычайно близко нескольким фразам либретто балета «Жизель», которые Сен-Жорж вкладывает сначала в уста самой девушки («Танцы и Лойс - моё единственное наслаждение, - прибавляет Жизель, - в них только - моё счастье!!!» [2, с. 12]), а затем и её матери («И танцы - страсть её» [Там же, с. 15]).

Возможно, не случаен и выбор национальности героини фильма. В то время как все остальные его персонажи имеют русские имена (возлюбленный Гизеллы - Виктор Красовский, безумный художник - Валерьян Глинский), сама танцовщица (Гизелла Раччио) и её отец (Керубино Раччио) обладают неким итальянским шармом. Даже эта мелочь могла быть важным балетным знаком - ведь знаменитые итальянские танцовщицы ещё в конце XIX века были символом головокружительной техники не только на своей родине, но и по всей Европе, не исключая, разумеется, и Россию.

История, рассказанная Зоей Баранцевич, чрезвычайно многозначна для тех, кто знаком с сюжетом «Жизели». Она, как кажется, во многом навеяна впечатлениями от балета.

Несмотря на множество других аналогий, в фильме эта «балетная» параллель выглядит весьма явной. В первом «акте» (так иногда современные фильму критики называли его первую часть, пользуясь в своих отзывах привычной театральной терминологией) мы видим любовную трагедию Гизеллы. Её возлюбленный увлекается другой девушкой. Несчастливая немая танцовщица бежит из ненавистного ей мира в другой, прельщающий её, мир - мир театра. Но, «воскреснув» для счастья в финальном «акте», в тот момент, когда её любимый возвращается, она становится жертвой безумного художника, утратившего в ней свой идеальный облик смерти.

Можно сказать, что в сценарии фильма ясно проглядывает история Жизели, правда, несколько преобразованная и словно бы «перетасованная» на новый лад. Измена любимого и отчаянное нежелание жить на свете так, как жилось раньше - приводят Гизеллу в призрачный мир балетного театра. Недаром здесь возникает длительный (весь фильм занимает тридцать пять минут) эпизод «Умирающего лебедя» в исполнении Каралли. Это иллюстрация почти потустороннего танца «вилисы», пусть и заживо себя похоронившей в абсолютной красоте. А затем - в финале - именно возвратившееся счастье становится причиной её смерти. В «Жизели» героиню убивает предательство Альберта. В «Умирающем лебедя» причина гибели - возвращение к Гизелле Виктора. В обоих произведениях к смерти влюблённую девушку, вольно или невольно, приводит возлюбленный, предав её или вернувшись. Таким образом, история Жизели оказывается словно бы «перелицованной»: вместо последовательного предательства, смерти и красоты потустороннего танца мы видим предательство, потусторонний танец и смерть. Впрочем, подобное стремление к трагическим финалам было одной из особенностей русского кинематографа того времени. В одной из статей Н. Зоркой, посвящённой творчеству Бауэра, можно прочесть следующее: «некая экранная “некромантия”, увлечение темой “жизни и смерти” затронула Бауэра, как и весь русский кинематограф (...). Это - время! И русская литература отдала теме смерти дань несравненно большую. Русские 1910-е годы при всём благоуханном своём цветении несут в себе смертельную болезнь» [4].

Романтический балет утверждал жизнь, которая побеждает смерть даже за порогом небытия. Кинематограф же начала XX века - напротив - пришёл к утверждению смерти даже в момент расцвета жизни. Отсюда и необходимые «перестановки» внутри известного сюжета, в которых кульминацией оказывается не рассвет нового дня и жизнь, а закат и трагедия (впрочем, в начале XX века и балетный театр не обошёл стороной трагические сюжеты. Можно вспомнить хотя бы «Египетские ночи» или «Шахерезаду»). Кроме того, в этом сюжете заметно влияние и ставшего очень привлекательным творчества Э. По. Сюжет «Умирающего лебедя», несомненно, родственен его рассказу «В смерти - жизнь!» (ах, как символично для начала XX века это название!). Один из рассказов Э. По мог бы появиться и на русской балетной сцене, но балет «Красная маска» (на основе «Маски Красной смерти», 1911) на музыку Н. Черепнина, к сожалению, поставлен не был, хоть и представляется удивительно созвучным настроениям вызывавшей его эпохи. И тенденция эта окажется не сугубо русской, так как балет на сюжет того же рассказа Э. По был написан и Джозефом Холбруком (1913).

Необходимо упомянуть и ещё один эпизод фильма, который вполне мог иметь «балетные» корни. Это сцена (опять обратимся к терминологии кинокритиков начала XX века) «третьего акта», где показана сцена сна Гизеллы. Этот приём был даже отдельно отмечен прессой («В третьем акте режиссеру удаётся создать настроение жути - в сцене сна Гизеллы» [1, с. 13-14]). Действительно, сон, который видит танцовщица грозной ночью, скорее напоминает кошмар (снова появляются *жуть* и *мистика*, к которым были склонны все творческие личности начала прошлого века). Впрочем, у этого сна существуют, как уже указывалось, и балетные параллели. Подобные картины видений (часто *сно*-видений) являются одной из постоянных

составляющих балетов XIX века. Сны могли быть прекрасным дивертисментом, противопоставляющимся реальности («Дон Кихот»), могли повествовать о прошлом, иногда весьма загадочном, даже скрывающем преступление («Тень»), могли быть видениями идеала, почти недостижимого для героя («Баядерка»), а могли и повествовать о грядущем («Раймонда»). В сцене сна Гизеллы мы сталкиваемся с новым вариантом именно последнего варианта романтического видения. Ей видится некая Белая дама, место которой в жизни художника заняла Гизелла. Она предрекает несчастной девушке неминуемую смерть. Причём, в последние мгновения этого сна предчувствия наполняются руками, тянущимися к шее Гизеллы. Именно эти руки вспомнит она за миг до своей смерти.

Здесь мы снова имеем дело с трагическим переосмыслением известного уже сценического хода. В «Раймонде» Белая дама, выступающая в роли покровительницы дома Дорис, показывает героине её судьбу, предвещая счастливое избавление от опасности («Появляется Белая Дама; озаряемая лунным светом Раймонда с страхом всматривается в неё. Белая Дама повелительным жестом указывает ей следовать за собою. Повинуясь таинственной неведомой силе, Раймонда покорно следует за Белой Дамой» [9, с. 17]). В фильме же происходит наоборот - Белая дама является как грозная неумолимая мстительница, предсказывающая гибель Гизеллы. Этот, почти балетный, эпизод оказался одним из самых ярких в фильме.

По-балетному «архетипична» фигура безумного художника, страстно ищущего образ смерти. Интересно, что оценка этого образа уже в современной фильму критике была неоднозначной. От высказывания негативного («Самым слабым местом кинопесни является (...) больной художник» [7, с. 15]) до одобрительного («Хорошим партнером В. А. Каралли был А. А. Громов в роли безумного художника» [1, с. 13-14]). Подобные «демонические» личности были весьма характерны для романтического балета, где они служили необходимым двигателем сюжета. Их облик и характер составлял необходимый контраст с образами лирических героев, находящихся в центре интриги. Таков, например, доктор Матеус в балете «Заколдованная скрипка», напоминающий образы, которые мы обнаруживаем в прозе Э.-Т.-А. Гофмана. Если прочесть описание этого персонажа в либретто балета («Лицо его, покрытое могильной бледностью, внушает невольный ужас. Завернувшись в плащ и облокотясь на трость, незнакомец бросает на присутствующих мрачный взгляд и, кажется, доволен произведённым им впечатлением» [3, с. 5]), можно поразиться удивительной схожести его с обликом художника Глинского в фильме «Умиравший лебедь».

И, разумеется, невозможно не упомянуть в нашем кратком обзоре балетных «примет» фильма о том хореографическом номере, который, возможно, стал первоначальным толчком для создания сценария. Именно он представляет наибольший интерес для историков музыкального театра - ведь в этой киноленте мы имеем возможность посмотреть почти всего «Лебедя» в исполнении Веры Каралли. Так как фильм немой, судить о проникновении исполнительницы в музыку Сен-Санса трудно, впрочем, можно судить о пластическом рисунке этого номера и хотя бы немного сравнить современное исполнение «Лебедя» и его хореографическое истолкование Каралли. В первую очередь можно отметить почти незаметное для глаза, «бисерное» *pas de bourrée*, и удивительно разнообразные, словно произносящие длительный монолог, руки. Кисти Каралли то взмывают вверх, то бессильно опадают, то судорожно подрагивают, пытаясь вновь обрести лёгкость полёта. Это то самое ощущение смерти, постепенно овладевающей ещё живым существом. Ощущение смерти, которое повлекло по сюжету безумного художника к Гизелле!

Каждая из эпох предлагает новый вариант слияния искусств. В начале XX века путь друг к другу открыли балет и кинематограф. Новое искусство, создавая собственные приёмы и закладывая основы собственных традиций, во многом опиралось на уже сложившиеся особенности искусств родственных, прежде всего - сценических. Разумеется, влияние драматического театра представляется наиболее очевидным. Тогда как использование особенностей балетного спектакля в фильме становится редким примером и продиктовано конкретными задачами конкретного произведения.

Список литературы

1. Веронин В. Умиравший лебедь // Вестник кинематографии. 1917. № 123.
2. Жизель (Giselle), или Вилисы: либретто. СПб.: Тип. императорских театров, 1842. 32 с.
3. Заколдованная скрипка: либретто. М.: Тип. Степановой, 1859. 24 с.
4. Зоркая Н. Режиссер Евгений Бауэр. Серебряные девятьсот лет [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35960.php> (дата обращения: 08.08.2012).
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: от истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 295 с.
6. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1972. Т. 2. Танцовщики. 456 с.
7. Проектор. 1917. № 1/2.
8. Р. З. Большой театр. Жизель, или Вилисы, фантастический балет в двух действиях, соч. Корали и Теофила Готье; на здешней сцене поставлен г. Титусом, музыка соч. Адама. Декорации и машины г. Роллера; новые костюмы г. Матье // Северная пчела. 1842. 29 декабря.
9. Раймонда. Балет в 3-х действиях (4-х картинах). Сюжет заимствован из рыцарской легенды. Сочин. Г-жи Л. Пашковой. Музыка А. К. Глазунова. Танцы и постановка балетмейстера М. И. Петипа. СПб.: Тип. имп. театров, 1898. 24 с.
10. Clement F. Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Paris: Hachette et C^{ie}, 1885. 820 p.
11. Prunières H. Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris, 1914. 282 p.