

Н. Слонимский

**ДРАМАТУРГИЯ
БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА
XIX
ВЕКА**

Очерки

Либретто

Сценарии

**EX LIBRIS
TATASHIN**

МОСКВА
«ИСКУССТВО»

1977

С $\frac{80105-129}{025(01)-77}$ 28-77

© Издательство «Искусство», 1977 г.

СОДЕРЖАНИЕ

П. Гусев

Читая книгу

Заметки на полях

6

ОТ АВТОРА

23

«ДЖЕНЕРГИ»

29

«СИФИР И ФЛОРА»

48

«СОМПАМБУЛА,

ИЛИ

ПРИЕЗД НОВОГО ПОМЕЩИКА»

62

«СИЛЬФИДА»

88

«ЖИЗЕЛЬ,

ИЛИ ВИЛИСЫ»

118

БАЛЕТЫ ПЕРРО

148

«УНДИНА,

ИЛИ НАЯДА»

154

«ЭСМЕРАЛЬДА»

176

«КАТАРИНА, ДОЧЬ РАЗБОЙНИКА»

196

«ВОЙНА ЖЕНЩИН»

205

* «КОШЕЛИЯ,

ИЛИ

ДЕВУШКА С ГОЛУВЫМИ ГЛАЗАМИ»

217

«ДОН КИХОТ»

• 242

«БАЯДЕРКА»

267

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

301

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

341

Читая книгу

Заметки на полях

За пятьдесят пять лет Ю. Слонимский написал много книг и статей о балете. Его работы издают, читают, переводят. Люди театра интересуются ими не меньше, чем теоретики. И объясняется это тем, что зачинатель советской науки о балете является одновременно практиком балета.

В отличие от других балетоведов Слонимский извлекает опыт не только из виденного, прочитанного, размышляет не только как историк и теоретик. Он драматург, написавший полтора десятка балетных сценариев; в их числе сценарии о современности — «Юность», «Гроною грома», «Берег надежды». Как бы далеко в старину ни уходил Слонимский в своих работах, они рождены чувством нашего времени, заботой о наших днях. И всюду во главу угла поставлена идейность как ведущая сила искусства вообще, советского особенно. В этом смысле Слонимский впереди многих из своих товарищей по профессии.

Драматург балета Слонимский последовательно и целеустремленно доказывает, убеждает, защищает балетное искусство как театральный жанр, как искусство, стоящее в одном ряду с другими искусствами и обязанное вторгаться в жизнь, давать оценку ее явлениям.

Если хотя бы тезисно, опуская блистательную полемику и убедительные, иногда дотошные доказательства, изложить, за что боролся и борется Слонимский — один из крупнейших теоретиков и практиков советского балета, — то окажется, что мысли его и труды охватывают почти все стороны теории и практики балетного театра прошлого и настоящего.

Написанная в 1938—1939 годах «Драматургия балетного театра XIX века» ждала издания очень долго. Я был в числе немногих читателей рукописи, радовался открытиям, которые она вносила в мировую литературу о балете, и очень горевал, узнав, что во время блокады Ленинграда погибли отпечатанные листы книги¹.

С тех пор прошло тридцать пять лет. С некоторой опаской стал я читать рукопись Слонимского, принятую сейчас к печати.

¹ Лишь часть рукописи вошла в труды автора, выпущенные за минувшее время, — в монографии о «Тщетной предосторожности», «Жизели», «Лебедином озере», в исследование о «Раймонде», в сборник «В честь танца», в книгу «Балетные строки Пушкина».

Но уничтожило ли безжалостное время остроту новизны поставленных автором вопросов, волновавших много лет назад? Нет, книга не утратила жизненной актуальности. Она полна чувством современности в рассмотрении проблем и предлагает мастерам балета искусство необходимое сегодня. Произошло это, по-видимому, вотому, что в «Драматургии балетного театра XIX века» разработаны ведущие мысли Слоимского. Они подверглись испытанию временем, как известно, всегда беспощадному к «своимизутоксам» приговорам, и выдержали его, хотя автору не раз в течение минувших лет приходилось туго — многое в его тогдашних утверждениях, но подкрепленных аргументами и материалами подготовленной книги, оказалось ошибочным. Время доказало правоту автора. Оно как бы вывело его размышления за пределы 30-х годов и сделало их близкими сегодняшним читателям.

Книга Слоимского сужденом долгие жизни в качестве пособия для сценаристов, балетмейстеров, композиторов, художников, педагогов театральных вузов, сотрудников редакций газет, журналов и издательств. Но сомневаюсь, что она вызовет немало разговоров, споров, равноречивых суждений, но не оставит людей равнодушными. А это очень важно.

Привлекает целеустремленность Слоимского. В опыте прошлого ищет он ответа на вопросы, что объединяет балет с другими видами театрального искусства и что их отличает друг от друга. Его интересуют в старинных спектаклях специфические для балета сюжеты, содержание, развитие действия, конфликты, кои могут быть переданы танцем лучше, ярче, богаче, чем выразительными средствами других сценических искусств. Слоимский приспосабливает процесс накопления всего этого в театре XIX века, привлекает наше внимание к тому, что так или иначе может пригодиться сегодня. Путеводителем его во всех поисках является танец. Он считает, что в танце можно и нужно видеть главный ориентир творчества, будь то сочинения сценария, музыки или хореографии. Не случайно одна из лучших его книг, объединяющая наиболее принципиальные статьи, называется «В честь танца». Это глубокое раздумье о реализме в балете, об эстетике советской хореографии и системе ее выразительных средств. По сути дела это эстетическая программа советского балета.

Слоимский считает единство эстетического и социального анализа обязательным условием исследования. Нет смысла в критическом анализе, если он не охватывает эмоциональную сторону художественного произведения. Не раз Слоимский ссылается на слова Болдинского о том, что первый и главный вопрос, предвещающий для расширения критика, — точно ли это произведение искусство, точно ли этот автор поэт? И его же совет: прежде чем

занияться «химическим анализом», надо насладиться поэтическим синтезом.

Верный этому, Слонимский, рассказывая о спектакле, подчеркивает в нем то, что в сценарной драматургии помогало балетмейстеру увидеть пластическое, танцевальное решение мысли сценариста. От драматургов балетного театра требуется не только умение логично и увлекательно вести действие пьесы, но и способность отобрать наиболее яркое, интересное пластически. Видеть образы в танце, действие в танце — качество, обязательное для драматурга балета. Слонимский показывает, как это удавалось сценаристам балетов прошлого века, какие трудности вставали на их пути, какие ошибки они делали не только с нашей, сегодняшней точки зрения, но и с точки зрения своих современников.

Внимание Слонимского сосредоточено на проявлении чувства нового у драматурга. Оно способствовало воплощению на балетной сцене существенных явлений окружающей жизни, освоению танцем и пантомимой новых тем и образов. Эта задача является главной и в советском балете. Поэтому нашим драматургам необходимо почерпнуть из опыта прошлого умение отбирать явления жизни, кои возможно передать в образном танце.

На пороге 20-х годов Слонимский сформулировал главную задачу мастеров балета того времени. Наперекор требованиям некоторых прожекторов, предлагавших сдать в архив достойные балетного театра царской России, он призывал изучать и осваивать его. «Сделать юность достойным преемником прошлого!» — писал он, считая, что преемственность поможет грядущему росту советского балета.

В начале 20-х годов Слонимский написал монографии о двух балетах — «Сильфида» и «Жизель». Первый спектакль был давно забыт, и мы не знали, что он продолжает жить в датском балете. Когда в 1922 году А. Ширяев и В. Пономарев решили для выпускного спектакля Ленинградского хореографического училища по памяти восстановить балет, выяснилось, что Слонимский реконструировал довольно точно «Сильфиду», изучив и сличив либретто, музыку, проанализировав режиссерские заметки в нотах, описания очевидцев и рецензии. Его метод реконструкции спектакля вошел в обиход, а накопленные сведения пригодились возобновителям балета.

Что касается «Жизели», то она вызывала всевозможные крикотолки. Достаточно напомнить, что даже в 40-е годы, когда благодаря искусству Г. Улановой балет «Жизель» предстал в своей неповторимости совершеннейшего произведения, балетмейстер Р. Захаров объявил «Жизель» восхвалением «права первой ночи» феодала, а потому, мол, идеологически вредным спектаклем. Мо-

нографии Слонимского утверждали непреходящее значение «Жизели» и «Сильфиды» как вершин романтического искусства. В 20-е годы немало людей считало, что классический танец балетного театра прошлого отжил свое, требует заменителей, ибо лишен всякого содержания. Слонимский опроверг это. Он провозгласил примат классического танца как ведущего выразительного средства балетного театра. Образ, созданный средствами танца, составлявший основу «Сильфиды» и «Жизели», был и всегда будет основой хореографического искусства.

Существовали разные точки зрения на то, в чем сосредоточено действие балета. Одни считали, что в сценарии, другие — в музыке, третьи — в хореографии. Слонимский предложил рассматривать эти три компонента в единстве. Это было новостью в театроведении и положило начало современному методу изучения балетных спектаклей, точнее — изучению их драматургии. Прежде понятие «драматургии» применялось только к музыке. Слонимский распространил его на сценарий и хореографию. Синтез драматургических приемов всех трех слагаемых и составляет, по Слонимскому, драматургию балета. Чрезвычайно важно, что с первых выступлений в печати у Слонимского постепенно вызревала идея «хореографической драматургии» как *ведущего* начала драматургии балета. К пониманию этого постепенно пришли почти все, и термин *хореографическая драматургия* сейчас в обиходе.

Оценивая им, мы достаточно понимаем друг друга. Однако каждый вкладывает в это понятие различные оттенки. Обобщая их, можно утверждать, что хореографическая драматургия — это, во-первых, сознательное служение танца содержанию, сюжету и общим законам драматургии — завязке, развитию, кульминации, развязке. Во-вторых, — внутреннее развитие структуры танца в соответствии с порой неясной, неосознанной, но всегда существующей «задачей» куска. В-третьих, — это тематизм, точность пластических характеристик, их развитие, столкновение, изменение, переключки, передача пластических интонаций друг другу.

В концертной программе балетмейстера Хосе Лимона существовал шестнадцатиминутный номер без музыки. В нем было все — содержание, сюжет, строгая структура, тематизм, повторы, типичные характеристики, их развитие и смена, преемственность (передача другим персонажам). И все выглядело абсолютно ясным, хотя без музыки воспринималось скучновато. Конечно, и в хореографической драматургии всему начало мысль, но что ей дает толчок — идея, тема, или смутный рисунок образа, или вдруг возникший хореографический мотив, ход? Так или иначе, если есть образ в танце, возникает и хореографическая драматургия.

Во введении к книге Слонимский объясняет, что такое «хореографическая драматургия». Это очень важно для понимания всей книги, так же как и правильное понимание термина «драматургия балета».

Музыкальная драматургия не нуждается ни в объяснении, ни в защите. Она безраздельно принадлежит музыковедению.

Сценарная драматургия тоже не требует разъяснений, но ее необходимо защищать, поскольку есть много охотников, пытающихся приуменьшить, а то и вовсе перечеркнуть ее значение.

Хореографическая драматургия — понятие новое и неосвоенное. На первый взгляд она производна от сценария, из которого берет идею, содержание, конфликты, образы, и подчиняется музыкальной драматургии в структуре, протяженности во времени, эмоциональном содержании. Во всем этом есть, однако, очень большое «но», и первое впечатление, по сути дела, неправильно, хотя именно оно и господствует в практике театров,— достаточно взглянуть на программы и афиши балетных спектаклей.

При создании нового балета как такового первым видит и частично слышит балетмейстер. Именно он обязан передать композитору свое видение и слышание (по возможности) с помощью устных разъяснений, рисунков при обсуждении с ним музыкального плана-заказа, в котором и появляется впервые *основа* музыкальной и хореографической драматургии. Именно в процессе работы над планом-заказом будущего спектакля должно установиться полное взаимопонимание всех соавторов будущего балета и их максимально точная договоренность. Ибо после того, как композитор сочинит и запишет музыку, ее структура и музыкальная драматургия становятся диктаторами. Современный музыкально грамотный балетмейстер обязан в дальнейшем следовать за музыкой, подчиняясь ее структуре в разработке и уточнении хореографической драматургии.

Балетмейстер трижды «вмешивается» в процесс создания балета. Принимая сценарий, он неизбежно вносит в него изменения в соответствии с индивидуальным пластическим видением замысла, изложенного словесно. Это — «вмешательство» в сценарную драматургию, поиск приспособления ее к специфике балетного искусства. Рождение же собственно хореографической драматургии начинается с момента сочинения музыкального плана-заказа для композитора, то есть с участия балетмейстера в проекте музыкальной драматургии, и завершается при сочинении хореографического текста балета, его монологов, диалогов и ансамблей.

Чтобы быть правильно понятым, повторим общеизвестные истины. Отнюдь недостаточно, чтобы каждое слагаемое само по себе было хорошо, — необходим их органический сплав в единое

художественное целое. Ведущим в этом плане была, есть и будет **хореография**, ибо она выражает содержание теми специфическими средствами, кои и есть, по сути дела, балет. Это не значит, что сценарий, музыка, живопись второстепенны. Они в меру самостоятельны, и без них нет балетного спектакля. Но музыка балета, как бы ни была она сама по себе хороша, только тогда способствует общему успеху, когда пишется с учетом специфических условий и требований хореографии. Декорации и костюмы, при любых их достоинствах, только тогда помогают созданию балета, когда художник сознательно служит танцу, его особым задачам и не претендует на доминирующее положение, выходящее за рамки условий балетного спектакля.

Все это тем более обязательно для сценария будущего балета; автор его обязан прежде всего видеть будущий спектакль в танце и разрабатывать действие с учетом специфики хореографии. Жизнь весьма убедительно показала, что балетный спектакль живет долго, если наделен высокохудожественной хореографией. Отличная музыка и отличный сценарий сами по себе не обеспечивают ни успеха, ни долголетия балета. Хореография же — даже при заурядном сценарии и заурядной музыке — может дать длительную жизнь балетному спектаклю (пример — балеты «Баядерка», «Дон Кихот», «Корсар» и др.).

Поэтому, создавая балет, все его авторы должны действовать в интересах хореографии, способствуя ее содержательности, подскидывая ее форму и структуру исходя из индивидуальных особенностей балетмейстера, сочиняющего новый спектакль. Каждый талантливый художник танца видит его по-своему. Считаться с этим сценаристу и композитору порой трудно, но необходимо. Иначе не родится тот самый текст монологов, диалогов и тому подобного, в котором балетмейстер, сочиняя хореографию, воплощает идею произведения, его действие, его образы.

Повторю — все это сказано и доказано Слонимским в публикуемой книге. Он наглядно демонстрирует процесс сочинения балета как процесс борьбы творческих волей соавторов, необходимость тесного содружества сценариста, музыканта и балетмейстера в интересах танца — главного носителя образного содержания спектакля.

Все ли доступно балету, поскольку его выразительные средства столь специфичны? Ведь не секрет, сколько яда потрачено досужими умами, высмеивавшими претензии балета на воплощение «жизни человеческого духа». В отличной книге «Балеты Григоронича и проблемы хореографии» В. Ванслов отвечает на эти вопросы точно и исчерпывающе. «Во-первых, балету, как и любому искусству, доступно, в принципе, отображение *мира в целом*, пока

он остается в рамках своей специфики. Образное же осознание сущности мира (действительности, человеческой жизни) и есть не что иное, как художественная философия. Во-вторых, как и всякое искусство, балет способен отразить в конечном счете весьма многообразное жизненное содержание через непосредственное воспроизведение тех сторон, граней, черт жизни, с которыми связана его специфика... В-третьих, границы балетного жанра по мере его развития расширяются, раздвигаясь с каждым художественным завоеванием. То, что недоступно балету сегодня, станет доступным завтра, если не будет противоречить законам специфики данного вида искусства». И далее: «Балет выражает мысль через драматургию (с ее жизненными ситуациями и конфликтами), заключенную в танцевальном действии. Если это действие раскрывает не внешний ход, а существо событий, то оно тем самым передает их *смысл*, заключает в себе определенную «философию»... Балет в принципе может воплощать интеллектуальное содержание в не меньшей мере, чем любые другие бессловесные искусства. Но он достигает этого своими особыми путями... раскрывая идеи через передачу *внутреннего смысла чувств и событий танцевального действия*»¹.

Следовательно, требования к первоэлементу балетного спектакля — к его сценарию — должны включать не только конфликтное развитие событий, образное действие, все, что делает драматургию сценария стержнем хореографии спектакля, но и «мысль сколь угодно глубокую»...

Сегодня написать хороший сценарий балета куда сложнее, чем вчера. Выросли требования к идейности и художественности балетного театра; освоение новой действительности, небывалых тем и образов, рожденных ею, ставят перед всеми авторами задачи большой трудности. Поэтому важно изучать опыт сценарной драматургии балета прошлого по лучшим образцам. Книга Слонимского тем и хороша, что избранные автором спектакли говорят, как сценаристы заставляли балетмейстера решать действие образным танцем. Подсказывали ему путь к таким решениям.

Образ в танце был и остался самым трудным для хореографов, хотя XX век и в этом накопил немало находок и открытий. Находки и открытия, как правило, делались там, где достигалось единство *слагаемых* при сознательном служении всех соавторов специфике балета.

Убедительными примерами Слонимский иллюстрирует непреходящее значение литературы в балетном театре. Она самый

¹ В. Ванслов, Балеты Григоровича и проблемы хореографии, изд. 2, М. «Искусство», 1968, стр. 95, 98—99.

могучий, самый жизненно необходимый посредник между балетом и реальной действительностью, самый мудрый проводник танца в мир больших идей, волнующих страстей. Воздействие литературы многосторонне. Тематика, сюжетика, конкретные ситуации, эстетическая направленность спектакля — во всем проявляется богатство прозы и поэзии. Неразлучные друзья — литература и балет — вместе с тем искусства различные по своей природе. Одно в другое не переводится, подстрочно — тем более. Ни роман, ни повесть, ни рассказ, ни поэма — ничто не танцуется. Однако же их идейно-поэтические мотивы могут и должны претворяться в хореографические образы, проходя порой много этапов трансформации. Новелла «Трильби» Нодье стала всего лишь поэтическим трамплином для «Сильфиды»; строки произведений Гюго, Готье, Гейле, Мюссе и других писателей реализовались в «Жизели». Сложность балетной интерпретации первоисточников особенно наглядно видна у Перро — хореодраматурга, обладавшего исключительной способностью насыщать свои образы литературными ассоциациями. Именно этому надо учиться, читая книги Слонимского.

Я не оговорился, написав слово «книги». Все его работы испытывают воздействие литературы на балет — процесс непосредственного и опосредованного преобразования ее поэтических находок в хореографические. Будучи сценаристом, Слонимский, естественно, думает больше других о странностях и сложностях этого процесса.

Часто слышишь: «Советский балет впервые воплощает образы классиков литературы». Это неверно. Передовое в балетном театре всегда и всюду создавалось в союзе с корифеями художественной мысли. Западноевропейский балет прошлого века неоднократно показывал спектакли на сюжеты, почерпнутые у Гёте и Шекспира, Бомарше и Прево, Гейне и Гюго, Мармонтеля и Лафонтена, Жерара де Нерваля и Нодье, Мерсье и Готье, Мольера и Фуке де Ламотта, Андерсена и Альфьери, Гофмана и Аристо — всех не перечтешь. Одни балеты были верны идее и духу первоисточника, другие изменяли ему; одни возвышались до литературного произведения, другие дискредитировали его и себя; одни воплощали суть вещей, другие использовали литературу как трамплин для собственных фантазий. Заметим, кстати, что значительная часть балетов была создана на сюжеты современных им авторов — факт сам по себе примечательный. При этом удачи ожидали балет чаще всего, если он подходил к литературному произведению смело, вольно, с большим воображением. Внешнее же сходство фабулы само по себе не наделяло спектакль какими-либо достоинствами. Наиболее тесная связь балета с литературой и крупнейшие успехи балета имели место в пору

его подъема — в последние десятилетия XVIII и до середины XIX века. Вместе с упадком балета, интенсивно параставшим в дальнейшем, вырождалось и сценарное дело в балете, резко уменьшалась связь его с литературой — количественно и качественно, — использовались ситуации без проникновения в их внутренний смысл.

Я пишу об этом отнюдь не для того, чтобы умалить достижения нашего балета. Напротив, хочу укрепить его литературные связи на определенных условиях, отступления от которых приводят не к победе, а к поражению. Чем больше развивается хореографическое искусство, тем сложнее и ответственнее претворение литературных мотивов в хореографические, тем больше пужда в литераторах.

Часто приходится слышать от балетмейстеров и танцовщиков насмешки в адрес сценаристов прошлого, описывавших предполагаемое действие словесными монологами и диалогами, явно не передаваемыми никакими пластическими средствами. Наивно предполагать, что Готье или Скриб были несведущими людьми и пытались навязать балету несвойственные ему «рассуждения» и «беседы». Драматург балета обязан писать сценарий как литературное произведение, расшифровывая в диалогах и монологах движение чувств, внутренние побудительные причины конфликта — все, что характеризует героев. Не существенно, как рассказывает обо всем этом сценарист, важно, чтобы его мысль воздействовала на воображение композитора и хореографа, возбуждая у них видение и слышание замысла сценариста. Чем подробнее и красочнее автор сценария излагает свою мысль в действиях героев, в психологии их поведения, тем полезнее его работа. Кстати сказать, сценарии самих хореографов в старину тоже писались как пьесы.

Сопоставляя литературные сценарии с тем, что вошло в спектакли классиков хореографии, выясняешь, что за рассказами сценаристов хореографы видели музыкально-хореографическое действие, а речевые диалоги и монологи сплошь и рядом помогали содержательности танцевальных сцен.

Балет не переносит дилетантизма. Конечно, это относится, прежде всего, к исполнителям, танцовщикам. Все незаконченное, технически несовершенное, эстетически незрелое, «околовыразительное» не только не впечатляет, но часто вызывает сомнение относительно возможностей самого вида искусства. Композитор, берущийся за сочинение музыки для балета, может не быть гением, не обязан быть высоким профессионалом, свободно владеющим любой музыкальной формой, какая понадобится будущему спектаклю. Любые неожиданности в требованиях хореографа, «стравности», «пелести» с точки зрения привычных представле-

ний о музыке не поставят в тупик композитора-профессионала — он найдет решение и грамотное и отвечающее задаче.

Работа сценариста тоже требует умения литератора-профессионала. Он должен обладать широким знанием литературы, богатым ассоциативным миром. В центре его внимания всегда будет идея — тема, система образов, конфликт. Зная литературные законы, он быстрее и лучше поймет нужды и требования композитора и балетмейстера. Вопрос трансформации средствами языка танца и пантомимы темы, идеи, образа, конфликта интересует, но не пугает его. Профессионал всегда поймет профессионала, как бы далеки ни были их специальности. А литература, музыка, хореография не столь уж далеки друг от друга, чтобы представители их не нашли общего языка и решения. Последнее слово, повторяю, принадлежит хореографу, а первое — сценаристу.

Напомню, что беды спектакля начинаются с недостатков сценария, но ими отнюдь не заканчиваются. И это надо твердо помнить. Неполноценность некоторых современных балетов обусловлена тем, что балетмейстер, призванный сочинить хореографическую драматургию будущего спектакля и дающий заказ композитору, либо неспособен это сделать, либо не отдает себе отчета в необходимости наделять спектакль собственной темой, которая возвысила и углубила бы зарождающееся произведение.

Словимский хорошо показывает, как обогащал сценарий «Спящей красавицы» Петипа и как, выполнив задания балетмейстера, Чайковский нашел в музыке такие аспекты темы, какие, видимо, не приходили в голову его соавторам.

В свое время Н. Волков сочинил замечательный сценарий балета «Бахчисарайский фонтан», — на мой взгляд, просто классический. Ситуации пронизаны пушкинской мыслью о любви. И тот же автор написал сценарий балета «Золушка», не видя для этого спектакля другой темы, кроме вознаграждения таких «добродетелей», как терпение, смирение и покорность. Когда в работу вступил балетмейстер, он не нашел, что прибавить к сделанному сценаристом. Между тем у авторов был перед глазами образец того, что и как можно сделать. Вспомним одноименный фильм по сценарию Е. Шварца, наделившего свое произведение вечно живой темой поиска счастья не одной Золушкой, но и другими персонажами, включая смешного короля. У Шварца сказка оборачивается притчей о трудностях быть человеком, о странностях любви, о гуманизме как всепобеждающей силе. Вот бы нечто подобное дать в руки Прокофьеву! Как жаль, что он, верный привычке писать по заказу, вынужден был воспроизводить трафаретные задания, лишённые какого-либо поэтического подтекста.

Мы браним театры и балетмейстеров за чрезмерно широкое использование беспрограммной симфонической музыки. Это име-

ет свою причину — готовые партитуры не требуют заказа и расходов, популярность симфонических музыкальных произведений помогает успеху и т. п. Но недавние воспитанники Ленинградской консерватории — балетмейстеры Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, В. Елизарьев, Л. Лебедев, Г. Майоров, А. Полубенцев, С. Сидоров, М. Тлеубаев — не мыслят балетов на симфоническую музыку без сюжета, разрабатывая его в соответствии с содержанием композиторского опуса. И без освоения сценарной драматургии — стало быть, без содружества со специалистами этого дела — им не обойтись. Ибо при первом же соприкосновении с полнометражным балетом они увидят, что все расчеты «постройки» такого «здания» иные, нежели при сочинении миниатюры или одноактного балета. Структура, распределение красок, кульминаций, использование больших пластов танца, опосредованно работающих на сюжет, — весь ход повествования, все, все иное. Тут сценарная драматургия выходит на первый план, пуждаясь в самых высших качествах.

Будущих балетмейстеров успешно учат музыкальной драматургии — они профессионально ориентируются в ней. Но как учить сценарной драматургии — никто не знает.

Тем радостней появление на свет книги Слонимского. Творения классического наследия преподаны в ней авторитетно и профессионально. Авторская мысль, опирающаяся на конкретные примеры, полезней всего. Благодаря ей делается наглядной связь меры содержательности сценариев и хореографического их воплощения. Оскудение драматургической мысли сценаристов второй половины XIX века в Западной Европе (меньше — в России) роковым образом сказалось на балетных партитурах таких композиторов Франции, как Массне и Лало, Мессаже и Сен-Санс; хотя их балеты обладают чисто музыкальными достоинствами, сценическая жизнь этих произведений ничтожно мала. Слонимский делает зримым процесс упадка и вырождения балетной драматургии, рассказывая, во что выродился балет Доберваля «Дезертир» в руках Готье и Сен-Леона, использовавших тот же сюжет в балете «Пакеретта». Утрачены положительные идеалы, а с ними и право на долгую жизнь.

Читая книгу Слонимского, ощущаешь неразрывную связь века минувшего с веком нынешним.

Каков «участок власти» балетного театра? Можно ли считать, что удел балетной сюжеттики — «частная жизнь», точнее — неисчерпаемая тема любви, занимающая, бесспорно, очень большое место в человеческих отношениях? Сценарии, публикуемые в «Драматургии балетного театра XIX века», как и вся практика театра прошлого века, отвечают на этот вопрос утвердительно. И одновременно вносятся существенные поправки. Любовь следу-

ет толковать расширительно, как это делал, в частности, Чайковский: любовь к родителям, к детям, к друзьям, к женщине, к людям, к народу, к Родине, к всепоглощающему делу жизни. Назвав театр оперы и балета лирическим, французы были, считает Слонимский, в сути характеристики правы. И одновременно он же показывает, как в условиях наименьшего благоприятствования делались усилия выйти за эти пределы в тематике и сюжетике, как успешно пытались прогрессивные авторы связать судьбу человеческую с судьбой народной. Напомню, что таковы балеты классиков хореографии — Новерра, Доберваля, Дидло, Вигано, Перро (быть может, больше, чем других). Блестящие тому примеры содержат публикуемые в «Драматургии балетного театра XIX века» сценарии «Дезертира», «Эсмеральды», «Катарины», особенно — «Войны женщин», балета, о котором до сих пор исследователи хранили молчание. Героика и патетика составляли едва ли не главное содержание легендарных балетов Вигано.

Огромный успех балета «Спартак» А. Хачатуряна и Ю. Григоровича — блестящее доказательство творческих сил хореографического искусства. Надо только смелее обращаться к таким темам, заведомо зная, что новаторские разведки всегда уязвимы, но это несколько не умаляет их огромной ценности, что традиционно-старое, созданное в итоге вековых накоплений, всегда будет доступным в искусстве и иметь большой повседневный спрос. Спору, разгоревшиеся вокруг «Ярославны» О. Виноградова, созданной в содружестве с композитором Б. Тищенко и режиссером Ю. Любимовым, лишний раз свидетельствуют о том, как трудно и как важно искать неразведанные пути народно-исторического эпоса в балете.

Тут-то и возникает вопрос—один из самых наболевших в наши дни. Возможно ли прямое вторжение балета в современность? В состоянии ли он — на уровне сегодняшних высоких требований к поэзии и правде — воплощать образы наших современников и соотечественников, борющихся за передовые идеи человечества?

По первому впечатлению, ответ будет отрицательным. С 30-х годов прошлого века и вплоть до 20-х нынешнего балетный театр избегал прямого отображения современности. Долгое время властвовала теория «дистанции времени»—она, мол, позволяет классическому танцу, не фальшивя против жизни, говорить о чувствах и делах людских. Опыт советского балета изрядно расшатал укоренившееся заблуждение. За последние десятилетия ему помогали в этом и немногочисленные, но блестящие усилия зарубежных мастеров танца: вспомним, например, «Матросов на берегу» и «Вестсайдскую историю» Дж. Роббинса. Советские балеты «Юность», «Ленинградская симфония», «Берег надежды»,

«Геологи», «Асель», «Горянка» и другие при всех возможных претензиях к ним сломали вековую преграду и явственно шагнули вперед. Но на афишах сегодняшних театров отсутствует большинство названных балетов, а новых нет и что-то не предвидится в ближайшее время.

Балеты о наших днях могут быть трагедиями и драмами, поэмами, буффонадами, пародиями, комедиями нравов и положений, сатирическими и лирическими сценами— возможностей хоть отбавляй. Из книги Слокимского видно, что балетные комедии о современниках и жанровые зарисовки их жизни бытовали в театрах даже тогда, когда теория «дистанции времени» исключала возможность прямого обращения к современности. Ряд одноактных балетов Блаша, Омера, Перро, Сен-Леона и Петипа, созданных в прошлом веке, убеждают в целесообразности продолжения такой линии в работах советских балетмейстеров. Это, разумеется, легче, чем создавать трагедии, драмы с их эпичностью, героичностью, каких нам очень недостает. Но и комедия нужна острая, обличительная, враждебная к чужой морали, дружеская по отношению к просчетам, случающимся иногда, например, в воспитании советского человека.

Иногда слышишь разговоры о том, что советская действительность лишена острых, действенных конфликтов, ибо у нас нет классовых, расовых, национальных, имущественных столкновений. Какими богата действительность капиталистическая. Да, бесконфликтной подлинная драматургия не может быть. Но разве полностью отсутствуют эгоцентризм, нарушение моральных норм, собственничество, стяжательство, высокомерие, грубость, жестокость, ложь, обман? Разве не возникает серьезных драм в жизни молодых людей, чьи чувства не выдержали испытаний? Разве не живучи еще многие пережитки прошлого, острое столкновение с которыми продолжает иметь место в быту?

Одно время, лет пятнадцать-двадцать тому назад, существовало изобилие сценариев о современности. Кустарные, дилетантские, но они были. Их беспомощность очевидна и, конечно, во многом послужила причиной неудачи созданных по ним спектаклей («Аврора», «Дочь народа», «Под небом Италии», «Гатьяна», «Рубиновые звезды», «Родные поля», «Далекая планета», «Круг ада» и многие другие). За последние годы появились «Прозрение» Н. Касаткиной и В. Василёва, «Озарение» В. Смирнова и О. Рыжовой. После редкой удачи «Геологов» («Героическая поэма», поставленная в ГАБТ СССР) Касаткину и Василёва не назовешь лишенными способностей драматургов. Но два их последних сценария — «Сотворение мира» и «Прозрение» — нельзя признать удачными. Первый отвоеван у В. Катаева под предлогом непонимания им специфики балета и испорчен наивно-вульгарной «пе-

рекличкой» с современностью. Второй сценарий настолько неинтересен и банален, что трудно поверить, что это сочинение авторов «Геологов».

В связи с этим более чем странно заявление Касаткиной и Василёва в печати, что вся беда новых спектаклей происходит по вине сценаристов. От тех-де надо отказаться и поручить их дело балетмейстерам. Точнее — надо вообще отказаться от сценария, он — лишнее звено. Как все просто! Века истории балета, лучшие его достижения утверждают противоположное. Самая лучшая балетмейстерская экспозиция не заменяет сценария — это два драматургических проекта в разных сферах балета. Чтобы сочинить сценарий, нужен человек одаренный и умелый именно в этом деле. Способности такого рода проявляет далеко не всякий балетмейстер.

Поиски литературных произведений, приемлемых для использования их мотивов в балете, тоже прекратились. А ведь при первом прочтении «Иркутской истории» у многих деятелей балета возникла вера в возможность сделать из этого балет. Валька-дешевка и Сергей, их любовь, внутренняя, душевная борьба добра и зла, сложность и противоречивость натуры Вальки, чистота и цельность героя, их окружение, в котором есть и грязные люди, и сбитые с пути, и, так сказать, образцово-показательные, — все это отличный материал для балетного спектакля. Но прошло немало времени, прежде чем появился балет «Апгара» А. Эшпая, поставленный Ю. Григоровичем. Обидно, что первая же неудача с балетом по рассказу Б. Лавренева «Сорок первый» оттолкнула хореографов от великолепной, абсолютно балетной темы — любовь сильнее смерти, а долг и классовое чувство «Сильнее любви» (так и был назван балет). Если такие выгодные по эмоционально-психологическим показателям произведения, столь долго не использованы балетом, то что же в советской литературе может взволновать, увлечь хореографов и сценаристов балета?

О. Виноградов вместе с композитором В. Власовым и сценаристом Б. Харитоновым сочинили балет «Асель». Повесть Ч. Айтматова дала им отличный материал. Пережитки прошлого, моральная неустойчивость, легкомыслие; вера в человека, любовь к Родипе, к женщине, к ребенку — вот о чем рассказал балет. Нескладный и неровный балет. С ярчайшими находками в образах и характерах, с удивительно изобретательной хореографией и вместе с тем с чудовищными длиннотами, повторами, мрачностью и боязнью показаться сентиментальным. Тот же Виноградов вместе с композитором К. Кажлаевым сочинил балет «Горянка» по поэме Р. Гамзатова. Побывав в Дагестане, Виноградов увидел воочию, что конфликты старого и нового еще могут привести и приводят к трагедиям шекспировского масштаба. Спектакль Виноградова —

страстный, бурный протест против всего, что нам мешает, призыв к смелости в борьбе, воспевание нового в сознании и поступках людей.

Часто слышишь такое оправдание бездействия деятелей балетного театра: «Публика предпочитает все же «Жизель», «Лебединое озеро» и т. п.» Ну и что же? Предпочтение не дает никаких оснований делать вывод, что так всегда было и будет. Книга Слонимского и тут приходит на помощь. «Так не было», — отвечает она скептикам. Правда, в кпиге пет балета Новерра «Бельтон и Элиза», бичевавшего рабство и аморальность героя, продавшего свою возлюбленную-негритянку. Но и «Дезертира» достаточно, чтобы положить конец разговорам о якобы вечной препоне — «дистанции времени». Рядом с «Дезертиром» в книге дается другой балет о современниках — «Сомнамбула», а из сравнительного их анализа рождаются поучительные уроки. Первый: современность утверждается в балете, содержащем большую поэтическую тему, почерпнутую, так сказать, в «жизни сердца» народа, индивидуума. Без нее самое мастерское творение мертво. И второй: современность требует мобилизации всех резервов творческой души участников создания балета. Только подлинное мастерство может обеспечить искомое единство поэзии и правды. Иначе говоря, мало хорошего сценария, мало хорошей музыкальной драматургии, нужна отличная хореографическая драматургия; только высокое качество всех слагаемых позволяет надеяться на достижение цели.

Возьмем, к примеру, балет «Тропою грома», музыка которого выше всяких похвал. К. Караев — музыкант-драматург, каких раз два — и обчелся. Гамма чувств — от лирического раздумья до бури народного гнева — пульсирует в музыке с такой силой и разнообразием, каким можно только позавидовать. Но возьмите роман, сравните его со сценарием, с планом-заказом, по которому композитор писал музыку, прочтите, что и как происходило в процессе сочинения балета авторами. Вы увидите, что оковы хореографии, лишенной воображения и, стало быть, драматургии парализовали музыку¹. А когда музыка сочинена — драматургия уже сложилась, и существенно пересматривать ее во время постановки означало бы начинать дело сначала.

Уязвимость хореографической драматургии — «ахиллесова пята» немалого числа балетов о современности, созданных в минувшие времена. Объясняется это не столько даже ремесленностью хореодраматургов, сколько ложным представлением о природе балета и его выразительных средствах. Самое страшное даже не это, а бедность духовного мира, узость идейно-художест-

¹ Речь идет о спектакле в ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

венного горизонта авторов. Для создания балета о наших днях нужны творцы, наделенные талантом проникать в глубь явлений и образно их раскрывать.

Вспомним «Сомнамбулу». Превосходная разработка деталей реального сценического действия Э. Скрибом, у которого нельзя отнять таланта и мастерства; хорошая, возвышающаяся над обычным балетным уровнем музыка; яркие жанровые танцы и оригинальные пантомимные сцены Ж. Омера, одного из любимых учеников Ж. Доберваля, — ничто не спасло «Сомнамбулу». Слонимский прав — отличное здание, но нежилое. Здесь не бушуют человеческие страсти, достойные искусства. Здесь не действуют люди с большой буквы. Смерть такого балета неизбежна.

Тут мы подходим к самому главному в книге и в позициях ее автора.

Слонимский первый заговорил о социальной биографии балетного театра всех времен и народов, призывая заглянуть в глубь спектаклей, но внешности своей как будто ограничивающихся чисто зрелищными развлекательными целями.

В оригинальной книге «Балетные строки Пушкина», открывающей для нас неожиданные грани творчества поэта и нашего балета той поры, Слонимский писал: «Мы всего лишь начинаем путешествие в страну балета как искусства, живущего тревожениями своего времени, часто плутающего в поисках своего места и правильного решения задач, но все же тянущегося к могучим сестрам — к литературе и поэзии, к музыке и драме, отданным поискам счастья человека, народа»¹.

В своих книгах, и прежде всего в «Драматургии балетного театра XIX века», он проделал с нами это путешествие, и страна балета предстала в совершенно ином свете. За «Сильфидой» и «Жизелью», за «Эсмеральдой» и «Катариной», за «Лебединым озером» и «Баядеркой» открылись аспекты современной им жизни, иногда широкие, иногда узкие. «Неустроенность человеческого существования» (определение Слонимского), неудовлетворенность действительностью, разочарование в ней, трагическое одиночество человека, до которого никому нет дела, — антибуржуазность, пусть иногда непоследовательно, нечетко вырисовывалась, как ни удивительно, в контурах балетных па и поз, казалась бы, совершенно безучастных к происходившему вокруг, породила «немые» спектакли с романами, пьесами, поэмами, симфониями, картинами прославленных современников.

Читая книги о балете, мы сверяем их содержание, мысли авторов прежде всего с тем, что заботит нас на практике, требуя выяснения возникающих вопросов. «Драматургия балетного

¹ Ю. Слонимский, Балетные строки Пушкина, Л., «Искусство», 1974, стр. 177.

театра XIX века» лишний раз заставляет нас подумать, до какой степени необходимы нам книги по истории советского балета, по хореографической драматургии, содержащие анализ этапных спектаклей. Какой бесценной была бы для балета книга «Русская мысль о танце», наподобие «Русской мысли о музыке» Двепрова. Нет у нас ни одной советской книги, прослеживающей путь западноевропейского балетного театра прошлого. Замечательная рукопись Л. Д. Блок «Очерки по истории развития техники классического танца» до сих пор не издача, хотя она сделала бы честь передовому советскому балетоведению. Разве не очевидно, что балет при всей периферийности своего места в ряду других искусств и при всей ограниченности своих возможностей — своеобразная отрасль человековедения, а художники танца, как называл М. Е. Салтыков-Щедрин Санковскую и Герино, — «глашатаи добра, истины и красоты».

Взгляды Слоимского на прошлое балетного театра принципиально новые, рожденные советской идеологией и эстетикой, расширяют горизонты будущего, ратуют за актуальность, современность нашего балета. В этом лейттема всего творчества Слоимского, пафос его новой книги, проникнутой гражданственностью, партийностью.

П. Гусев

Что такое драматургия балета? В театральных энциклопедиях и справочниках ответа на этот вопрос нет. Нет и такого термина. Определение это появилось преимущественно в устной речи только в 1920-х годах. И сейчас еще нередко приходится защищать самое право на существование применительно к балету термина и понятия «драматургия» как основы театра и решающего фактора в судьбе спектаклей, а также зачастую бороться против превратных представлений о ней.

Намерение отождествлять ее с драматургией сценария оказалось несостоятельным — существуют плохие спектакли, имеющие хороший сценарий, и хорошие, имеющие далекий от идеала сценарий. Длительное время драматургию балета отождествляли с музыкальной драматургией. И это ошибка. Бывают партитуры хорошие по качеству собственно музыки, но настолько плохие по драматургии, что спектакли по ним сценически нежизнеспособны.

Ответ подсказывает синтетическая природа хореографического искусства. Его драматургия создается как минимум тремя искусствами: литературой — поэтическим планом спектакля, облеченным в форму сценария или программы (в зависимости от степени сюжетности спектакля), его музыкой и хореографией. Драматургия балета состоит из трех ветвей, сплетающихся водно. Они различно соотносятся друг с другом в каждом спектакле, завися всецело от замысла, типа, жанра спектакля. Каждая из них развита в той или иной степени в зависимости от индивидуальных возможностей и задач авторов¹. Из сценарного проекта вырастает балетмейстерский заказ композитору, представляющий собой проект спектакля, его структуры, форм, их различных функций. И наконец, получив музыку, балетмейстер сочиняет хореографический текст.

Плод содружества сценариста, композитора и балетмейстера образует в конечном счете драматургию балетного спектакля.

Ни в нашей, ни в иностранной литературе XX века нет ни одной книги, целиком посвященной этой теме. Нет и ни одной

¹ История балета знает случаи, когда в одном лице совмещались балетмейстер, сценарист, композитор и художник. Это ни в коей мере не колеблет положения о трех искусствах — пайцках в деле.

книги, отданной какой-либо из трех ее ветвей. Видимо, еще рано предлагать мало-мальски бесспорное, всеобъемлющее определение «драматургия балета». Я разумею под ней разработку системы музыкально-хореографических образов, воплощающих поэтический замысел, ход действия, характеристику его носителей. Обеспечивая содержание спектакля, драматургия распространяется и на вспомогательные сферы, имеющие чрезвычайно большое значение, — на живописное оформление, костюмы, технику сцены.

Если музыкальная драматургия уже завоевала признание благодаря замечательным работам Б. В. Асафьева и его последователей, то сценарная драматургия как неотъемлемая часть сюжетного балета нет-нет да и подвергается сомнениям. Еще хуже с хореографической драматургией. Даже такое наименование внове, содержание ее толкуется вкривь и вкось.

Мои взгляды на хореографическую драматургию изложены в ряде работ¹. Коротко напомним главное. В опере основой драматургии является музыка; в вокальной части она органически срослась с либретто, предлагающем прозаические и стихотворные монологи, диалоги — все виды оперной речи. В балете танцевальные монологи, диалоги и другие специфические формы балетной «речи» создают основу хореографической драматургии спектакля. Сочинение балетмейстером танцевально-пантомимного текста делает его хореодраматургом, а не только постановщиком номеров и сцен. В конечном счете это и составляет содержание спектакля, его художественный образ².

Именно потому, что балетмейстер — драматург, участвующий в сочинении балета, его функции делаются многообразными. Он вступает в содружество либо на стадии сочинения сценария, либо тотчас же после его рождения. Прежде чем композитор начинает сочинять музыку, балетмейстер предлагает ему проект хореографической драматургии будущего спектакля, естественно заказывая тем самым ему структуру, формы, разные функции музыки, длительность эпизодов и т. п. «Свобода в оковах» — как называл это А. Глазунов, — заложенная в плане-заказе балетмейстера, регламентирует и окрыляет музыку больших композиторов. Она возвышается над заказом, обогащает хореодраматурга в ходе сочинения танцевального текста. Так было, в частности, в балетах на музыку Чайковского и Глазунова (первого — больше, второго —

¹ Назову книги: «П. И. Чайковский и балетный театр его времени», «Жизель», главу о «Раймонде» в двухтомнике «Глазунов». Наиболее развернуто эти вопросы освещаются в сб. «В честь танца» (главы «Реализм балета», «Реализм танца») и специально в статье «О драматургии балета» (сб. «Музыка и хореография современного балета», Л., «Музыка», 1974).

² Анализ хореографической ткани спектакля ныне делается общепринятым в обиходе. См. интересную книгу В. Ванслова «Балеты Григоровича и проблемы хореографии».

меньше). Композиторы же менее одаренные больше перенимают от хореодраматурга, чем ему дают.

Очень важно понимание трех компонентов драматургии балета как ступеней в развитии идейно-художественного замысла.

Плох композитор, неспособный придать содержанию новое, возвышающее его качество. Беда, если балетмейстер будет считать, что его дело всего лишь «обшивать» танцами скелет действия, изложенный в сценарии. В этом случае он не хореодраматург, а режиссер. Главная обязанность хореодраматурга в том, чтобы герои обрели жизнь в танце, чтобы танец имел не только текст, но и подтекст. А для этого необходимо развивать танец, как цветок из семени. Лучшая хореография та, в которой без остатка растворяется сценарная канва, а зритель видит в танце и пантомиме актеров как бы естественную жизнь действующих лиц, не замечая ни балетмейстера, ни сценариста. Иногда он готов даже не очень вслушиваться в музыку, чтобы наедине с танцующими прежде всего проникнуться душевными движениями, сопережить нехитрую жизненную драму или комедию.

В каждом очерке (в тех, где мы имеем дело с замечательной хореодраматургией, — особенно) я пытался привлечь внимание к конкретным приемам, сопоставляя в этом случае ситуации сценария с хореографическим их решением¹.

К сожалению, даже самые простые термины и те не имеют подчас ясного и точного определения в литературе. Таков, к примеру, термин «либретто». Унаследованное от оперы при эмансипации балетного театра XVIII века, слово это поныне кажется для многих синонимом сценария. На деле же в сегодняшнем понимании балетное либретто — брошюра для зрителей, знакомящая их с ходом действия и героями осуществленного на сцене спектакля. А сценарий — литературный первоэлемент будущего балета.

Этого разъяснения, может быть, и не потребовалось бы, если бы в нашем распоряжении сегодня были сами сценарии. Чаще всего они не издавались, но иногда появлялись на спектакле в виде либретто. Впрочем, и многие либретто балета за давностью лет исчезли или сделались библиографической редкостью.

Дважды — в 1941 и в 1948 годах — делалась попытка издать сборники очерков о драматургии XVIII—XX веков и сценариев (либретто)². Издание не состоялось в первый раз из-за блокады Ленинграда, во второй — из-за привходящих обстоятельств³.

¹ Рекомендую в этом смысле анализ балетов Ж. Перро и «Баядерки».

² Сборники балетных либретто, выпущенные издательством «Музыка», на поверку оказались вольным изложением сюжетов, причем выбор их носит случайный, произвольный характер. Знакомство с ними практически бесполезно для приобретения опыта работы над балетным сценарием.

³ Сохранившиеся три экземпляра верстки сборника, изданного в 1941 году,

В публикуемом ныне сборнике мы сконцентрировали внимание читателя на балетном театре XIX века. Этот театр разработал драматургию, рожденную идеями французских просветителей и трудами реформаторов балетного театра, превративших его в самостоятельную отрасль сценического искусства. За вычетом одного-двух балетов классическое наследие в сегодняшнем понимании относится к театру минувшего столетия. Лучшими произведениями своими он наиболее близок нам. Романтические начала искусства танца остаются во многом действующими поныне. «Жизнь человеческого духа», поиски героями балетов заветного, часто недостижимого счастья, борьба за него составляют и сегодня ведущую линию балетного театра. Как и театр XIX века, советский считает главным в репертуаре большие, сюжетные спектакли, в той или иной степени созвучные высокой литературе, навеянные конкретными мотивами. Наша преемственность по ряду ведущих признаков чрезвычайно велика, даже в тех случаях, когда благородным замыслом предков не суждено было пойти последовательного и законченного выражения в спектаклях. И разногласия века нынешнего с веком минувшим — а они есть, их немало — обогащают наш опыт.

Из-за небольшой «площади» мы выпущены были сузить круг обзора, ограничившись лишь балетами русского репертуара и западноевропейскими, вошедшими в репертуар нашего театра. Поэтому в сборнике нет интересных сценариев балетов Вигано, Джойя, С. Тальони, Блаша-отца, Блазиса, Омера, Бурновиля, Анри, Мазилье и других. За пределами сборника остались заслуживающие внимания сценарии и некоторых русских балетмейстеров (Дидло, Вальберха, Глушковского, Гюллень-Сор и других)¹. В сборнике фигурируют главным образом произведения, живущие поныне в репертуаре и составляющие вершину классического наследия. Есть и сошедшие со сцены балеты, поучительные для практиков и теоретиков театра наших дней.

Одно исключение из правила допущено — книга начинается публикацией сценария «Дезертира» Доберваля. Рожденный в XVIII веке, балет по праву жил долго в следующем столетии и сохранил свою примечательность. Наличие отдельной монографии позволило нам отказаться от публикации «Тщетной предосторожности» — старейшего шедевра, здравствующего до сих пор и даже недавно начавшего как бы новую жизнь. Недо-

находятся в Государственной Центральной театральной библиотеке (Москва), подарены мной Ю. Н. Григоровичу и П. А. Гуссу.

¹ Либретто балетов И. Вальберха опубликовано в кн.: Иван Вальберх, Из архива балетмейстера, Л., «Искусство», 1948; балеты Ш. Дидло анализируются в кн.: А. Гозенпуд, Музыкальный театр в России, Л., «Музгиз», 1939; в моих работах: «Дидло», Л.—М., «Искусство», 1958; «Балетные строки Пушкина», Л., «Искусство», 1974.

статок места не позволил включить в сборник талантливые и полезные сценарии, если балеты по другим статьям не приобрели мало-мальски полноценной жизни. По той же причине не публикуются сценарии на музыку, достойную жизни в нашем театре, но неполнокровную по вине сценарной драматургии (в их числе «Раймонда»).

Статьи, написанные для предшествующего, несостоявшегося издания сборника, обновлены за счет нового фактического материала, некоторые снабжены «постскриптумами», сделанными во время подготовки рукописи к публикации. Очерки о «Коптелии», «Баядерке», «Спящей красавице» написаны в 1966—1972 годах.

Разумеется, ни наши очерки, ни публикации¹ ни в коей мере не претендуют на то, чтобы возместить отсутствие в советской литературе очерков по истории западноевропейского балета. Нужда в книгах такого рода чрезвычайно велика. Мы располагаем всего лишь монографиями об отдельных спектаклях, очерками о некоторых выдающихся балетмейстерах XIX века и одним сборником отрывков их высказываний.

«Все говорят о поэзии, все требуют поэзии. Повидимому, это слово имеет такое же ясное и определенное значение, как, например, слово «хлеб» или еще более — «деньги». Но как только двое начнут объяснять один другому, что каждый из них понимает под словом «поэзия», то и выходит на поверку, что один называет поэзией воду, другой — огонь». Автор не раз вспоминал эти слова Белинского. Они полностью относятся и к разногласиям в понимании ведущих начал балетной поэзии. Задача моя в том, чтобы в меру возможностей материала наглядно показать, какова эта поэзия, имея в виду три ветви драматургии, всякий раз прихотливо сплетающиеся друг с другом. Выбор балетов, сценариев неизменно преследует ту же цель — показать, как формируется идейно-поэтический замысел, в каких, пусть самых отдаленных, связях и опосредованиях он находится со временем и его живейшими интересами, как в разных случаях по-разному он воплощается в слагаемых спектакля, часто неравноценных, как возникает произведение, обладающее художественной силой, какой процесс накопления средств и развития драматургии проходил в этом отношении театр на протяжении минувшего века. Пусть не пеняет нам читатель, если мы будем говорить об этом на примерах почти каждого рассматриваемого балета.

¹ Характер их находится в прямой зависимости от анализируемого произведения. Различно и соотношение очерка со сценарием. Мы стремимся по возможности публиковать рукописные либо печатные оригиналы времен премьеры. Большинство сценариев (либретто) предлагается нашим читателям впервые.

В работе над книгой мне помогали Б. В. Асафьев и Л. Д. Блок, Н. Д. Волков и В. И. Голубов, М. М. Габович и А. А. Ильин, Е. М. Кузнецов и М. О. Янковский. Памяти их автор с признательностью посвящает сборник.

В 1940 году П. А. Гусев возглавил подготовку сборника от имени Хореографического училища при ГАБТ, художественным руководителем которого был в предвоенные годы. Позднее он снова и снова хлопотал об издании рукописи. Весьма благодарен ему за верность давно задуманному делу.

Подготовка к печати публикуемых либретто (сценариев) заново сделана А. Б. Дегеном. Исключение — «Дезертир» (публикация Е. А. Михайловой), «Дон Кихот» (публикация О. А. Ильиной) и «Спящая красавица» (публикация К. Ю. Давыдовой). Советами и помощью А. Б. Дегена, А. М. Фурштейн и И. А. Вернерт я пользовался при подготовке к печати сборника. Иллюстрации заново собраны сотрудником Ленинградского театрального музея А. М. Нехендзи.

Ряд советских и зарубежных балетоведов с готовностью вел поиск необходимых материалов и консультировал возникавшие по ходу работы вопросы. То же делали и сотрудники Театральной библиотеки имени А. В. Луначарского в Ленинграде. Приношу всем им горячую благодарность.

Рукопись рассмотрена и одобрена кафедрой балетмейстеров Ленинградской консерватории.

ДЕЗЕРТИР*

Трагикомический
балет-пантомима
в трех действиях

Сочинение г-на Доберваля,
балетмейстера Королевской музыкальной Академии и
инспектора танцев Школы танцев его величества
Музыка аранжирована г-ном Бартедемоном,
композитором Театра его британского величества
Поставлен в Бордо 30 декабря 1785 года

Предисловие

Пьеса г-на М. Седена «Дезертир» всегда правилась и, несмотря на то, что план этого сочинения подвергался критике, она все же исторгала слезы у людей чувствительных. Единственно, в чем посмели упрекнуть автора, это в недостаточно ясной мотивировке дезертирства Алексиса. Поэтому я и заставляю его переправиться через границу. Г-н Седен значительно увеличил бы интерес пьесы, заставив Луизу броситься к ногам короля; этого сценического эффекта я не захотел упустить.

Возможно, что развязку сочтут чересчур трагичной, но существуют положения, которые никогда не следует бояться показать зрителю, если они трогательны и естественны и если они могут лучше оттенить веселье, которым обычно должен заканчиваться балет. Я был бы чрезвычайно счастлив, если бы публика, поощрявшая меня с детских лет, удостоила аплодисментами новые усилия поправиться ей.

* Либретто на русском языке публикуется впервые. Перевод Е. А. Михайловой

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Алексис, солдат — г. Гуайон.
Луиза — г-жа Доберваль.
Бабетта — г-жа Рошфор.
Нанетта, тетка Луизы — м-ль Мерсье.
Герцогиня, владелица замка — г-жа Обкен.
Бертран, двоюродный брат Луизы — г. Эжен.
Монтосьель — г. Доберваль.
Жан-Луи — г. Брошор
Дамы из свиты герцогини.

Действие происходит в деревне, принадлежащей герцогине, во Фландрии, неподалеку от границ Брабанта, поблизости от лагеря французской армии.

Действие первое

Сцена представляет богато убранную комнату.

Герцогиня, недовольная тем, что Алексис без ее позволения поступил в солдаты, задумывает устроить в день его возвращения мнимую свадьбу Луизы с Бертраном. Она показывает письмо, полученное ею от полковника, в котором последний сообщает ей, что дал ее крестнику отпуск и что Алексис должен в течение дня явиться к своей крестной матери. Луиза пытается убедить свою покровительницу освободить ее от участия в этом обмане, но герцогиня уверяет ее, что волнение, пережитое Алексисом, только усилит его любовь. Она дает Луизе свадебные подарки — золотой крестик, серьги и пояс с серебряной пряжкой. Жан-Луи и Нанетта обещают герцогине сделать все приготовления к мнимой свадьбе.

Сцена представляет луг: горизонт закрыт горой; виден мост через небольшую речку, отделяющую границы Фландрии и Брабанта, с двумя столбами, на которых изображены гербы обоих государств.

Жан-Луи собирает парней и девушек и сообщает им намерение герцогини. Поселяне обещают Жану-Луи постараться устроить все наилучшим образом и уходят. Одной Луизе претит обман, который должен ввергнуть в отчаяние ее возлюбленного. Луиза не понимает, как можно огорчить того, кого любишь. Жан-Луи уверяет ее, что страдания усиливают любовь и т. д. Наконец Луиза сдается на просьбы Жана-Луи и соглашается повиноваться приказаниям герцогини.

Вбогают Бертран, Бабетта и тетка и сообщают Луизе, что они наметили Алексиса на горе и что нужно идти готовиться к мнимой свадьбе. Они спешат увести Луизу, которая не скрывает, как ее огорчает эта шутка.

Жан Луи учит Бабетту, как отвечать Алексису. Бабетта повторяет все то, что она ему скажет, и они, завидев на горе Алексиса, присоединяются к остальным крестьянам.

Алексис с восторгом смотрит на родные места; новую прелесть находит он в родце, где Луиза обещала стать его супругой. Он не отрывает взора от деревни, где находится его возлюбленная.

Утомившись от только что пройденного пути, он отдыхает под деревом, где все напоминает ему о любви.

Нетронутой предположением, что Луиза его больше не любит, Алексис не смеет бежать к ней, чтобы броситься к ее ногам, но все же надеется, что она осталась ему верна. Терзаемый этими жестокими сомнениями, он видит крестьян, бегущих к свадебному кортежу, который направляется в его сторону. Не желая показаться на глаза своим друзьям, пока не узнает, продолжает ли любить его Луиза, Алексис углубляется в лес, чтоб выждать более благоприятного мгновения.

Луиза и Бертран разыгрывают роли новобрачных; Жан-Луи, Бабетта и Нанетта идут впереди них; девушки и парни подают им букеты и ленты; затеваются танцы. Герцогиня приходит и скрывается под деревьями, чтобы быть свидетельницей этой маленькой комедии и позабавиться огорчением, которое испытывает Луиза, вынужденная казаться веселой. Герцогиня приказывает ей танцевать с Бертраном, Луиза повинуется, но вскоре ей становится в тисость это ложное положение; она умоляет герцогиню прекратить этот праздник, который наверно приводит в отчаяние Алексиса. Герцогиня уступает ее просьбам, свадебный кортеж возвращается в замок, и Жан-Луи приказывает Бабетте остаться, чтобы сказать Алексису все то, что было условлено.

Алексис приближается к Бабетте и спрашивает ее, кто те молодые люди, которых венчают в деревне. Бабетта, продолжая притворяться, делает вид, что не слышит, и забавляется танцами. Алексис возобновляет вопросы с еще большей настойчивостью. Он в отчаянии от новости, которую Бабетта сообщила, а девушка в восторге, так как видит, что он все еще любит Луизу. Бабетта уходит.

Оставшись один, Алексис сомневается в неверности Луизы, но ревность лишает его способности найти возможность узнать истину. Вместо того чтобы объясниться с Луизой, Алексис надумал перейти к неприятелю: он не желает быть свидетелем счастья своего соперника. Он бросает саблю и шляпу и топчет ногами гнилой воинский мундир — вещи, напоминающие ему о постигшем

его несчастия. Он мечется взад и вперед в растерянности, свидетельствующей об охватившем его горе.

Патруль находит солдатский мундир и решает, что здесь был убит солдат, но вдруг замечает Алексиса, который бежит по направлению к Брабанту. Солдаты устраивают засаду возле моста, отделяющего обе границы. Алексис хочет перейти мост; в это мгновение его арестовывают как дезертира, и патруль уводит юношу в тюрьму.

Действие второе

Сцена представляет тюрьму и тюремный двор.

Арестанты поют, играют и курят. Входит тюремщик и заставляет их перейти во двор. Патруль приводит Алексиса. Тюремщик упрекает его за дезертирство и не дает ему ничего, кроме хлеба и воды. Алексис задумчив, но ничто не может поколебать его мужества.

«Смерть не страшна, нас ждет последний час,
И смертный миг подстерегает нас.
Минутка каждая и каждый шаг
Златые наши дни сечет, как злак».

Гораздо больше огорчает Алексиса то, что Луиза перестала его любить; эта мысль терзает юношу и заставляет его проливать слезы. Входит Монтосьель; он навеселе, не узнает Алексиса и бранит за его проступок. Алексис уверяет Монтосьеля, что дезертировал только потому, что хотел бежать от неверной возлюбленной и что сумеет умереть, как подобает французу. Тогда Монтосьель обнимает его и предлагает выпить вместе с ним. Входит тюремщик и сообщает Алексису, что какая-то девушка хочет говорить с ним. Алексис предполагает, что это его двоюродная сестра, и соглашается повидать девушку. Монтосьель не прочь поухаживать за прелестной особой, но, увидев, что та пришла к его товарищу, уходит с видом скромного наперсника.

Луиза удивлена холодным приемом Алексиса. Ее больше интересует причина его равнодушия, чем причина его ареста, который она приписывает какому-нибудь незначительному нарушению военной дисциплины. Алексис заставляет себя хранить мрачное молчание. Луиза возобновляет свои просьбы. Наконец он осыпает ее упреками за брак с Бертраном. Луиза клянется, что свадьба была мнимой, а сказанное ему Бабеттой было только шуткой... Услышав это, Алексис восклицает: «Только шуткой!..» Он совершенно подавлен открывшейся ему истиной. Луиза глубоко взволнована тем, что возлюбленный сомневается в ее словах.

В тюрьму входят Жан-Луи, Бабетта, Нанетта и Бертран и подтверждают Алексису, что Луиза верна ему. Чем более усугубляется ужас его положения, тем труднее юноше открыть родным причину своего заключения. Он просит Жана-Луи уговорить Луизу выйти; та нехотя повинуется.

В мгновение, когда Алексис собирается открыть родным причину своего ареста, вбегает Луиза и, бросившись в объятия Алексиса, восклицает: «Он — дезертир!»

Эти слова смущают несчастного Алексиса, который клянется Луизе любить ее до гроба. Входит сержант и говорит, что Алексиса требуют в штаб. Это известие подобно грому вносит смутение во все сердца. Вынужденный повиноваться ожидающему его сержанту, Алексис вырывается из объятий своей возлюбленной. Жан-Луи, Нанетта и Бабетта уходят, чтобы умолять герцогиню о помощи. Потрясенная Луиза спрашивает тюремщика, как помочь Алексису. Тот грубо отвечает, что только король в силах помиловать Алексиса, но что ей нечего надеяться на это. Луиза отдает ему свои серьги, пояс, крест и пряжки и уходит, чтобы бежать в лагерь.

Монтосьель останавливает Бертрана и заставляет его выпить. Бертран, поглощенный своим горем, отказывается. Но Монтосьель не признает ничего, кроме наслаждений Бахуса и любви; Бертрану приходится покориться, больше того — Монтосьель заставляет его танцевать, сам же не перестает прикладываться к чарке.

В разгар вакхического веселья Монтосьеля Бертрану удается улучить мгновение и ускользнуть от него. Он бежит, чтобы присоединиться к своим родным. Монтосьель бросается вслед за ним, но, охмелев от выпитого вина, спотыкается о стул, который он бросил вслед Бертрану. Тогда, прекратив целевую погоню, Монтосьель остается в тюрьме, откуда ему предстоит выйти в тот же вечер.

Действие третье

С одной стороны сцены — палатка генерального штаба, с другой стороны, на возвышенности, расположена штаб-квартира.

Офицеры генерального штаба допрашивают Алексиса, который сознается, что действительно дезертировал и что у него нет претензий к своим судьям; его уводят. В результате единогласного решения судьи подписывают смертный приговор и отсылают приговор к казни Алексиса. В это мгновение раздается браваурная музыка, возвещающая о смотре войск, который собирается устроить маршал. Проходят войска; все свидетельствует о блеске свиты мо-

нарха; генерал демонстрирует королю его армию. Его величество изъявляет удовлетворение раздачей наград своим подданным. К нему подводят двух раненых молодых офицеров, он жалует их крестом св. Людовика. Затем он приказывает армии начать смотр. Луиза прорывается сквозь толпу и бросается к ногам короля, умоляя его помиловать ее возлюбленного, который дезертировал только из-за любви к ней. Король милостиво выслушивает ее и дает распоряжение отменить приговор. Генерал пишет два приказа; один он посылает со своим адъютантом, другой вручает Луизе, которая заботливо прячет его у себя на груди. Король отдает Луизе все золото, которое имеется при нем, и обещает, что ее возлюбленный будет спасен, если только еще не поздно. Луиза не дает ему договорить, она роняет деньги, которые лежали в ее переноске, и, словно на крыльях Амура, летит к своему милому Алексису.

Король восхищен великодушием Луизы и выражает надежду, что помилование поспеет вовремя, чтобы сохранить двух столь нежно любящих людей. Король заканчивает смотр, и вся армия удаляется вслед за обожаемым ею монархом.

Сцена представляет тюрьму второго действия.

Алексис только что узнал о том, что приговорен, и хочет перед смертью написать Луизе. Тюремщик приносит ему бумагу; Алексис отдает то небольшое, что есть в кошельке, и просит оставить его одного.

Юноша предается размышлениям. Как мужественный человек, он не боится смерти, потому что совесть его чиста, однако не может не жалеть о жизни, раз Луиза оказалась невиновной. Алексис пишет Луизе, что она и за гробом будет царить в его сердце и что он умирает лишь потому, что слишком ее любил.

Монтосьель не может разобрать полученную им анонимную записку и обращается к Алексису с просьбой прочесть ее. Прежде чем исполнить его просьбу, Алексис отдает ему письмо, которое только что написал Луизе, и убедительно просит вручить его девушке. Монтосьель охотно берется выполнить поручение. Затем Алексис принимается за записку Монтосьеля и читает: «Вы молокосос...» Услышав это, Монтосьель хочет ударить Алексиса, но тюремщик останавливает его и показывает Монтосьелю, что в записке действительно сказано «вы молокосос...» Ссора прекращается и Монтосьеля волнует только мысль о предстоящей смерти его товарища.

Жан-Луи, Нанетта, Бабетта и Бертрап прибегают, чтобы сказать последнее прощание несчастному Алексису и сообщить, что герцогини не оказалось в замке, но что они сейчас опять возвра-

падают в замок. Алексис спокойно смотрит на их слезы, однако просит их уйти. Он боится, что слезы родных заставят его забыть, что он должен умереть, как подобает солдату. Гренадеры приходят на Алексисом; его родственники ретируются, страшась ужасного зрелища. Монтосьель обнимает своего друга и, подавая ему стакан вина, говорит: «Крепись, это последний стакан вина, который ты выпьешь!» Алексис спокойно выпивает вино; Монтосьель в восхищенном смотрит на него, потом поворачивается к гренадерам и кричит: «Друзья, товарищи мои, не промахнитесь!»

Алексис готов владеть на гренадерами; к нему подходит священник... В тюрьму бежит Луиза — ее волосы растрепаны, башмаки она держит в руках. Девушка едва успевает сказать Алексею: «Ты — мой отец во подданных», она теряет сознание и падает без чувств ноша табурета. Алексис схватывает ее и обхватывая, покрывает поцелуями ее руки: «О, моя Луиза! Как мне жаль тебя, как ужасно потерять тебя! Моя жизнь принадлежала тебе! Будь счастлива. Это мое последнее желание!»

Луиза приходит к себе, но не понимает, где находится; с трудом узнает она тюрьму — от страха девушка почти потеряла память; она зовет Алексиса... Все глухо к ее стонам. Наконец она начинает вспоминать, что видела короля, что он дал ей бумагу; девушка ищет ее... Барабанная дробь звучит громче... Луиза находит бумагу, спрятанную на груди. «О небо! Быть может, уже слишком поздно, летим спасти его!» Стрелой бросается она из тюрьмы; все ее любовь выражена этой стремительностью.

Сцена представляет обширную равнину. Вдалеке видны палатки.

Полк выстроен под ружье. Появляется Алексис; ему дают платок, чтобы он мог завязать себе глаза; юноша берет его, но, как храбрый человек, бестрепетно остается с открытым лицом. Старший офицер подает знак; гренадеры готовы стрелять... Появляется адъютант генерала, от имени короля объявляет о помиловании. Луиза бросается к Алексису: «Вот его помилование! Мне дал его король!» Входит герцогиня в сопровождении Монтосьеля, Жана Луи, Жанетты, Бабетты и Бертрана; она тоже просила королю в милосердии. Все обнимают Алексиса и несут его на руках. Герцогиня обещает дать молодым приданое и устроить свадьбу. Красоты разделяют общую радость. Солдаты и народ объединяются, чтобы вместе отпраздновать счастье Алексиса и Луизы, и все выражают свой восторг по поводу того, что родились в царственном лучшем из королей.

В предгрозовой атмосфере 80-х годов XVIII века — кануна Великой французской буржуазной революции — под непосредственным воздействием Ж.-Ж. Новерра, основоположника, теоретика и практика эмансипирующегося балетного театра, формируются новые выдающиеся хореографы — соратники, ученики, вольные и невольные его последователи¹. Вооруженные идеями французских просветителей, ободренные достижениями смежных искусств, используя опыт реформаторов театра, они образуют авангард европейского балета.

Творчество новерровцев наиболее успешно развивалось не в цитадели реакции — Королевской академии музыки, — где на полпути останавливались самые добрые начинания (в том числе и Новерра), и вообще не в Париже. Оно расцветало в французской провинции, где театры превосходили по чувству нового столичные и не считались с запретами, наложенными монополией Королевской академии музыки. В таких городах, как Бордо, Лион, Марсель, верхушка общества состояла из представителей «третьего сословия» — купцов, фабрикантов, банкиров, кустарей и других. Здесь погоду делала публика, чьи интересы были шире, прогрессивней, нежели придворных завсегдатаев оперно-балетного театра Франции. Развивалось творчество последователей Новерра и в других странах.

В ту пору явственно происходит смена героев балетной сцены. В придворных театрах по-прежнему властвовала известная формула: «страдающие короли, смешные горожане». А на провинциальной сцене «серьезные, страдающие» горожане и крестьяне делаются положительными героями большинства новинок.

Комическая опера, рожденная идеями просветителей, завладела музыкальным театром, прокладывая путь и соответствующим балетам². В новых спектаклях начинают воспевать чувства «простых людей», «естественное со-

¹ О деятельности Новерра, о связях его взглядов на искусство с эстетикой французского Просвещения, о роли провинциальных городов в балетной практике того времени — о театре Новерра и его эпохе — см.: А. Левинсон, Мастер балета, Пг., 1915; работу И. И. Соллертинского «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия» (сб. «О театре». Временник Отдела истории и теории театра, Л., «Academia», 1929); его вступительные статьи в кн.: Ж.-Ж. Новерр, Письма о танце, Л., «Academia», 1927; сб. «Классики хореографии», Л.—М., «Искусство», 1937, а также: Ю. Слонимский, Жан-Жорж Новерр и его «Письма». — Ки.: Ж.-Ж. Новерр, Письма о танце и балетах, Л.—М., «Искусство», 1965.

² См.: Лионель де Лоранси, Французская комическая опера XVIII века, М., Музгиз, 1937; И. И. Соллертинский, Заметки о комической опере. — Сб. «Исторические этюды», т. I, Л., Музгиз, 1963.

стояние» их в любви, в браке, в человеческих отношениях.

Поверр искал для воплощения актуальных тем современности либо далекие страны и экзотическую обстановку, либо легендарное прошлое. Его соратники часто обращаются непосредственно к своим соотечественникам и современникам, живописуют сцены их частной жизни, воплощенные в бытоподобных хореографических ситуациях.

Театр бойкой, развлекательный по преимуществу, каким он был при королевском дворе, становится театром сочувствующим, размышляющим, гневающимся, протестующим.

Это наиболее талантливо воплощено в творчестве одного из любимых соратников Поверра — Ж. Доберваля (1742—1800). Выдающийся танцовщик и балетмейстер вместе с женой — умной и талантливой балериной М. Теодор (1760—1799) танцует в Большом театре Бордо на протяжении десяти лет (1765—1775) и гастролирует в Лондоне (1783, 1791—1792, 1794).

Валет в Бордо и лондонские выступления Доберваля становятся школой для молодых артистических и балетмейстерских талантов. Три балета Доберваля этих лет — «Дезертир» (1784), «Ветреный паж» (1786) по мотивам «Жюльетты Фигаро» Бомарше и «Тщетная предосторожность» (1789) — посвящены современникам и наиболее долговечно выражают чувство нового их автора. Вместе с Саденом и Бомарше Доберваль высмеивает старую мораль и воспекает новую, представляет зрителю положительных героев своего времени.

«Тщетная предосторожность» и сейчас украшает многие театры мира¹. «Ветреный паж» был забыт — его вытеснили другие, более развлекательные варианты пьесы Бомарше. Он не шел на русской сцене и потому остался за пределами нашего обзора, хотя по сценарию и музыке заслуживает внимания лиц, изучающих драматургию балета².

Но выбор фабул сам по себе отличает Доберваля от собратьев по профессии и возвышает его над ними.

¹ Удивительно, что балет в его нынешнем виде, пройдя через множество балетмейстеров и исполнителей, тем не менее сохранил некоторые основные роды, мизансцены, жесты и даже отдельные па. Найдены монографии (см.: Ю. Слопинский, Тщетная предосторожность, Л., Музгиз, 1961), где публикуется сценарий, анализируется драматургия спектакля и приводится запись партии героини, позволяет не рассматривать его в настоящем сборнике.

² А. Гест в письме ко мне сообщил, что познакомился с музыкой «Пажа» и находит ее живой, интересной для сценического воплощения в наши дни.

М. Гардель, работавший в это время в Королевской академии музыки, годом позже Доберваля поставил «Дезертира» и, кроме того, сочинил несколько балетов, напоминающих по ситуациям и образам «Тщетную предосторожность». Так, А. Блаш-старший поставил в Монпелье в 1787 году остроумный балет «Мельники», в котором предвосхитил ряд сцен из деревенской жизни в образах, схожих с образами «Тщетной предосторожности». Блашу же принадлежит балет «Альмавива и Розина», перекликающийся с «Ветреным пажем». В умении ставить танцы, да и по силе своего таланта Блаш и особенно Гардель-младший могли тоже поспорить с Добервалем. Но их интересовала преимущественно занимательность действия, а Доберваля — суть вещей, породившая действие.

«Тщетная предосторожность» справедливо охарактеризована Блазисом как «совершенный образец комического балета», а «Дезертир», по отзыву критика наполеоновской поры Ж. Жоффруа, — «патетико-военный балет»¹. В первом — комедия, во втором — драма; там — идиллия, дыхание безмятежной жизни, здесь «вместо веселых картин жатвы» над происходящим витает «зловещая тень смерти».

Редко случалось, чтобы название и содержание так не вязались с обычным представлением о балете, как «Дезертир». Впервые поставленный в Лондоне 13 мая 1784 года, он имел огромный успех. В 1785 году состоялась премьера «Дезертира» в Бордо. За шесть месяцев 1786 года балет выдержал пятьдесят представлений. Премьеру в Петербурге увидели 27 апреля 1789 года. Вскоре в Европе не осталось театра, где бы не шел «Дезертир».

Первоисточник балета — популярная комическая опера композитора П. Монсиньи и либреттиста М. Седена (1769) под тем же названием. В следующем году появилась одноименная пьеса С. Мерсье, похожая по фабуле на оперу. Обе они быстро распространились на провинциальных сценах Франции и сценах других стран, приобрели исключительную популярность². Десятки художников обращаются к «Дезертиру». Д. Ходовецкий гравировал серию сцен спектакля. Безымянные немецкие живописцы изображали их на кофейных сервизах. Одна из сцен послужила скульптурным мотивом для бронзовых часов, описанных О. Бальзаком в романе «Старая дева». Часы,

¹ Здесь и далее привожу его высказывания из статьи, помещенной в «Les cours dramatiques», Paris, 1825, v. I—VI.

² Сведения эти предоставлены автору Л. Д. Блок.

музыкальные ящики, исполняющие музыку Монсиньи, имели широкое хождение, так же как ноты отдельных арий, дуэтов и т. п.¹.

Невероятный по тем временам успех темы и сюжета «Дезертира» свидетельствует о том, что авторы нашли волнующую тему, обеспечившую спектаклям различных жанров сценическую долговечность. Секрет ее раскрыл Жоффруа: «Эта драма имела большой успех в Итальянской комедии в 1782 году. Я несколько не удивлен этим: тогда были очень близки к революции». «Близость к революции» вызывала желание того, чтобы со сцены звучала актуальная тема, пусть репетная приемами мелодрамы, саптиментально, но современная. Вполне понятно, почему содержание «Дезертира» волновало зрителей различных стран Европы. Военная служба, отрывавшая человека на долгие годы от радостей мирного существования и грозившая смертью на каждом шагу, продажа солдат, как «вощечного мяса» одним государством другому, обманная вербовка в армию, каторжные тяготы службы в ней — все работало на острое восприятие спектакля публикой. Трагический конфликт между солдатским долгом и личной жизнью, загубленной прихотью аристократки, решался Добервалем очень просто. Не удивительно, что балет и после революции не был поставлен в Императорской академии музыки. Не «двор», а «город» — пользуясь терминами Жоффруа, — не новая аристократия, а демократические круги Парижа поняли и оценили «Дезертира», показанного в театре Порт Сен-Мартен на бульварах, где шли «спектакли для народа».

Доберваль использовал мотивы либретто и партитуры оперы. Одним из основных положений его творчества было: «Мне недостаточно услаждать зрение. Я хочу возвысить интересы сердца». А Жоффруа принимал эти слова с существенной оговоркой. «Секрет в том, чтобы волновать сердца, не возмущая ума», — писал он в связи с пьесой Мерсье. Эта оговорка существенна для понимания непримиримых разногласий в вопросе назначения театра вообще, балетного — особенно, разногласий, которые красной нитью проходят через всю историю балетной сцены. Лирикогет буржуазно-аристократической морали и эстетики, Жоффруа восставал против таких авторов, как Мерсье, заявляя, что «прибегающие к эшафотам злоупотре-

¹ См.: Г. П. Ушакова, Комическая опера «Дезертнр» в художественных памятниках Эрмитажа. — Труды отдела западноевропейского искусства», Л., мая Государственного Эрмитажа, 1941, т. II, стр. 193 и далее.

требили общественной чувствительностью и потеряли свои права на театр».

Драма жизни героев Доберваля выростала из легкомысленной затеи герцогини — титулованной властительницы округа: она решила проверить чувство героя к героине инсценировкой свадьбы героини с другим. В драме героев Гарделя героиня виновата сама: отец Луизы затеял пьяную и глупую шутку с целью проверить Алексиса. Глухие, туповатые шутники губят друг друга, тогда как умные, серьезные сановники спасают их — все поставлено вверх дном в гарделевском балете, на первый взгляд тождественном балету Доберваля. Ловкий и талантливый Гардель знал меру дозволенного в королевском театре и поэтому старательно вытраивал из спектакля Доберваля социальные мотивы, обличающие существующий порядок.

Не случайно дерзость Доберваля, позволившего себе показать, что священник приходит в тюрьму к Алексису перед расстрелом, отсутствует в спектакле Гарделя. Отсутствует и «неприличный» эпизод, когда дезертир в балете Доберваля топчет ногами военное обмундирование.

Следуя за цензорским карандашом Гарделя, за навешенной им ретушью, мы не только видим, что не пристало увеселителю придворно-аристократической публики, но еще больше ценим и лучше понимаем остроту и направленность замысла Доберваля — этого «Мольера танца», как прозвал его Дидло.

Экспозиция последней картины добервалевского балета не оставляет сомнения в трагическом характере спектакля, хотя концовка его и традиционно счастливая. «Вместо сладких флажолетов мерная и мрачная дробь барабанов» (Жоффруа) создает накал драматизма, предвещающая тяжкую беду. Ритмичным шагом, выбрасывая ногу, движется взвод солдат, ведущих Алексиса к месту казни. Автоматизм движений солдат, готовящихся к расстрелу, вскидывание ружей на прицел нагнетают драматизм обстановки, лишней раз напоминают зрителям о бездушных офицерах, чиновниках, тюремщиках, палачах, драматизируют конфликт, почерпнутый из жизни.

Доберваль, как и его современники, был сторонником бережного отношения к литературному первоисточнику, и тем не менее внес в либретто оперы изменения. В предисловии к либретто он писал: «Единственно, в чем посмели упрекнуть автора, это в недостаточно ясной мотивировке дезертирства Алексиса. Поэтому я заставляю его

переправиться через границу». Доберваль ввел в центр декорации пограничные столбы. А чтобы публика уяснила намерение героя дезертировать, он и сочинил пантомимно-драматический эпизод отказа от воинской службы, выраженный в отказе героя от военной формы и т. п.

Доберваль писал: «Г-н Седен значительно увеличил бы интерес пьесы, заставив Луизу броситься к ногам короля; этого сценического эффекта я не захотел упустить». Этот эпизод отнюдь не служит показателем ультрароялизма автора. Накапуне французской революции — да и в начале ее — еще бытовало мнение, будто во всех бедах страны виновны министры, чиновники, дворяне: стоило бы королю узнать о страданиях народа, как он мог измочить бы существующий правопорядок. Это нашло отражение в балете Доберваля — так и появилась первая картина третьего акта. Ее первая часть — суд над дезертиром — необходима для понимания второй: видимо, иначе балетмейстер не находил возможности объяснить, какой милости Луиза просит у короля.

Предвидя, что развязку балета могли счесть чересчур мрачной, Доберваль ссылается на необходимость усилить контрастность сцен третьего акта, дабы согласно традиции завершить балет общим весельем. Сцена в тюрьме заканчивается у Доберваля отчаянием обезумевшей Луизы, тогда как у Седена под занавес приходят тетка и отец Луизы с вестью о помиловании. Поэтому, вопреки Седену, последняя картина балета начинается с подготовки к расстрелу. Только в последний момент адъютант приносит королевский указ, дарующий Алексису жизнь, и тогда появляются все действующие лица.

Современный читатель может поставить под сомнение ценность спектакля на том основании, что большинство узловых моментов действия решалось пантомимой. Балет ли это? Не попирает ли Доберваль природу его?

Нельзя судить балетный театр XVIII века по законам XIX и даже XX. В ту пору его эмансипация только начиналась. До самоопределения хореографической драматургии и поэтики в современном их понимании было еще далеко. По самокритическому признанию Новерра «искусство действенного танца еще находится в стадии младенчества, ребенок всего лишь лепечет отдельные звуки или простые слова». Да, сравнительно с оперой «оперный», хореография и даже использованная музыка «Дезертира» только отчасти обладали специфическими чертами балета, приобретенными им в зрелости.

Мечтая о подъеме балетного искусства вровень с драматическим по способности вторгаться в жизнь и завоевывать широкую аудиторию, новерровцы не могли еще рассчитывать на танец придворного театра. Необходимы были огромные преобразования его, чтобы он мог воплощать совершенно новую сюжетику,— во времена Доберваля не существовало того богатства форм и средств экспрессии театрального танца, какими располагал театр 20—30-х годов XIX века.

Стремясь завоевать широкую аудиторию, новерровцы уповали на пантомиму, казавшуюся наиболее пригодной для такой цели. Для своего времени — времени ломки придворного балета и формирования самостоятельного театра — их взгляды были правильными, а ошибки — плодами полемического увлечения. В спектаклях Новерра пантомима, подав руку танцу, воплощала то новое в содержании жизни, чего балет ранее не знал и, казалось, не в силах был выразить. Пантомима (не устану это повторять) всегда первая приходит на помощь балетному театру, когда он вторгается в действительность и осваивает новые ее явления. Тогда, как и сейчас, она была такой же органической частью балета, как речитатив в опере. Ее соотношение с танцем зависит от жанра, сюжета, содержания, от подхода авторов к истолкованию замысла, от персонального их почерка, от владения ими многообразием речитативов.

Ученик Доберваля, Блазис запомнил его слова: «Пантомима мгновенно воспроизводит все волнения души. Она — язык всех народов, всех времен и возрастов. Предельное горе, скорбь или бурную радость она живописует даже ярче и лучше слов»¹. А другой его ученик — Дидло — вспоминал: «Основным свойством Доберваля было умение очерчивать характеры; несомненно, это одна из величайших трудностей искусства. Никто лучше его не умел ставить, показывать и играть пантомиму; тут все у него было правдиво и глубоко»².

Картины у герцогини (первая картина первого акта), в штабе (первая картина третьего акта) в либретто настолько антибалетны, что даже мы, обогащенные современными сценическими средствами, не можем представить себе, как достаточно убедительно осуществится это-кое на сцене. Как хореографически разрешался диалог

¹ См.: «Psyché et l'Amour» ballet érotique en 5 actes, composition de M. Didelot, musique de M. Cavos, décorations de Gonzague et Corsini, SPB, 1809.

² С. Блазис. Manuel complet de la danse, Paris, 1830, p. 123.

между Жаном-Луи и Луизой в начале первого акта или урок Бабетты? Как Луиза объяснялась в тюрьме с Алексисом, обвиняющим ее в измене? Как могла Бабетта без слов сообщить Алексису, что Луиза вышла замуж за Бертрана? Последнее решалось просто и убедительно. Тщетно Алексис старался добиться у девочки ответа — она беспечно плясала и резвилась до тех пор, пока в оркестре снова не всплывали звуки свадебного шествия: на горе показывался кортеж, впереди шла Луиза в подвенечном наряде под руку с Бертраном, и все становилось ясно без слов¹.

Можно ли опять-таки без слов сообщить, что Алексис приговорен к смерти? Описание действия делает этот момент не только понятным, но и драматически убедительным. Едва Алексис узнает, что он любим Луизой, как вдали слышится барабанная дробь. Юноша бледнеет, дрожит. Луиза хочет узнать причину его волнения. Тщетно! Появляется сержант с саблей наголо — он пришел за Алексисом, чтобы отвести его в суд. Все застыли в ужасе. Луиза обращается с вопросом к одному, к другому, к третьему — никто не хочет сказать ей правду. Страшную новость о предстоящем расстреле возлюбленного она узнает от тюремщика и без чувств падает на руки тетки и Бабетты. Женщины плачут. Бертран, мнимый жених Луизы, швыряет на пол букеты и другие свадебные украшения — бутафорию, которая привела человека к гибели. Содержание пантомимной сцены ясно зрителю. Число таких примеров можно умножить; они раскрывают образность языка пантомимы у Доберваля.

В предисловии к либретто балета «Ветреный паж» Доберваль винил Новерра в том, что, избирая сюжеты, неизвестные широкой публике, он чрезмерно уповал на ресурсы балета и потому лишился порой самого необходимого — сопереживания зрителей. Поэтому Доберваль предлагал пользоваться хорошо известными сюжетами и настаивать публику тем самым заново переживать знакомое. «Дезертир» (как и «Ветреный паж») — практическое осуществление такого подхода. Одноименную оперу знали отлично, мелодии ее были на слуху. Звуки любимой музыки вызывали ассоциации зрения; зрители знали сю-

¹ Для расшифровки таких ситуаций пользуюсь свидетельствами современников в периодической печати и в мемуарах. Кое-что проясняет и Гардель в своем либретто. Добиваясь признания авторства в «Дезертире», он намеренно опускал детали сцен, зашифрованных Добервалем, страдавшим от распространения в ту пору плагиата его работ.

жет, легко восстанавливали в памяти виденное ими ранее и с волнением следили за действием балета.

Участники спектаклей Доберваля, его ученики, их последователи распространили лучшие произведения великого художника танца по всему свету. Так, любимец Нoverра танцовщик Ш. Лепик, исполнявший заглавную роль «Дезертира» на премьере в Лондоне, осуществил постановку балета в Петербурге. Здесь разыгрался поединок Доберваля с Гарделем, решенный публикой в пользу «Дезертира» Доберваля; этот балет вытеснил быстро гарделевский и остался жить до 40-х годов XIX века¹. Таково одно из многочисленных проявлений отбора, какой происходил в русском балетном театре, сделавшемся в конечном счете владельцем почти всех наиболее прогрессивных ценностей европейской хореографии. Добервалевская драма героев, в которой повинна прихоть сильных мира сего, видимо, и здесь одержала победу.

В России, кстати сказать, собрались и другие отпрыски «Дезертира» — балеты, сочиненные на его мотивы: «Деревенская героиня» Шевалье, «Женщина-героиня» И. Вальберха, его же «Женщина-казак», «Следствие женщины-героини» и, наконец, «Карлос и Лизбетта» Ш. Дидло — произведение, в котором тема социальной несправедливости, губящей героев, развита у Дидло сильнее, чем у его учителя.

К 50-м годам «Дезертир» окончательно сошел со сцены. Факт полувековой жизни — сам по себе знаменателен. К тому времени снялась острота главного конфликта, рожденного минувшими событиями, а выразительные средства балетного театра настолько выросли и обновились, что спектакль утратил значительную часть прежнего художественного воздействия. Тогда-то, в условиях начавшегося вырождения балетного театра Западной Европы, заговорили о «дистанции времени» как законе законов хореографического искусства. Недаром, мол, дистанция времени отдалила в XIX веке сценическое действие лучших балетных спектаклей всех стран от зрителей уходя в далекое прошлое, в мифы, сказки, в экзотические страны. Недаром, мол, говорят и сейчас, преодолеть дистанцию далеко не всегда и не вполне удается в наши дни.

¹ Это доказала Л. Д. Блок, 27 апреля 1789 года балет появился на сцене Каменного театра в Петербурге. В афише автором его назван Лепик. На афише 5 августа 1837 года, при возобновлении этого балета, автором его значится Доберваль. По опубликованному в России либретто спектакль заканчивается «военными эволюциями», как у Доберваля; в гарделевской версии они отсутствовали.

Ниже мы коснемся обстоятельств, при которых родилась и пустила корни идея дистанции времени; в одних условиях она принесла пользу, способствуя освещению том современности, а в других — вред, знаменуя бегство от действительности, отказ от общественного значения балетного театра.

Что же до обвинения в небалетности «Дезертира», то оно проистекало из неверия в призвание балета быть театром больших общественных идей, из отрицания его социальной биографии. Практика, думается, служит опровержением подобных заблуждений. Называть спектакли, получившие широкое признание у нас и за границей благодаря освещению социальной тематики современности, нет надобности. Их число будет множиться. Создавать такие балеты действительно очень трудно. Они под силу немногим авторам, обладающим подлинным новаторством в хореографическом претворении общественных событий и образов героев нашего времени. Неизмеримо легче сочинять балеты забавные или драматические, действие которых происходит неведь где и неведь когда, а содержание исчерпывается любовными коллизиями. Но путь «протоптанней и легче» никогда не был путем больших художников.

15 января 1851 года на сцене Парижской оперы Сен-Леон поставил балет в трех актах и пяти картинах «Пакеретта» по сценарию Т. Готье (в сотрудничестве с балетмейстером) и с музыкой Бенуа. В Москве премьера его состоялась 27 декабря 1857 года, в Петербурге — 26 января 1860 года.

Стоит только познакомиться с либретто Готье, представляющим собой блестящую литературную запись хода спектакля, чтобы понять, какие огромные перемены к худшему произошли в западноевропейском театре, как отразились они на творчестве Готье и Сен-Леона и как трансформировалась у них фабула «Дезертира».

Герой балета Франсуа работает в столярной мастерской отца. Ростовщик, имеющий придурка-сына, требует немедленного возвращения ему занятой суммы. Отец Франсуа уходит в город, надеясь взять займы необходимые деньги. Пакеретта — возлюбленная Франсуа — заставляет его бросить работу, чтобы развлекать ее. Тщетно приволакивается за ней придурковатый сын ростовщи-

ка. На праздничном состязании Франсуа выигрывает золотое ожерелье для Пакеретты, а она — богатый женский наряд. Во время процессии во фламандском вкусе в танцевальном дивертисменте показывают смену времен года. В деревню приходит сержант Бриду. Парням предстоит тянуть рекрутский жребий. Он выпадает сыну ростовщика. Чтобы спасти отца от бесчестия из-за невыплаченного долга, Франсуа вызывается идти в солдаты вместо сына ростовщика. Прощание влюбленных заключает первый акт.

Второй акт происходит в городке на юге Франции. Казарма; комические сцены солдатской жизни. Воинскими занятиями и развлечениями управляет бравый Бриду. Появляется миниатюрный юноша, желающий добровольно стать солдатом. Бриду сомневается, пригоден ли он. В ходе остроумно придуманной сцены проверки и осмотра рекрута Бриду выясняет, что будущий солдат — девушка. Это Пакеретта, решившая стать солдатом, чтобы быть рядом с любимым. Галантный Бриду начинает за ней ухаживать, и тут появляется Франсуа. Взрыв ревности, лишенной всякого основания, приводит Франсуа к ссоре с сержантом, на которого он замахивается саблей. Франсуа арестовывают, ему грозит военный суд. В отчаянии Пакеретта молит Бриду простить Франсуа и соглашается даже на любовное свидание с ним. На помощь ей приходит маркитантка: она обещает подмелить Пакеретту на свидании с Бриду и спасти Франсуа. Идет искусно разработанная большая танцевальная сцена при участии Бриду, Пакеретты, маркитантки и Франсуа. В результате остроумных кви-про-кво Бриду остается с носом, Пакеретта, одурачив сержанта, убегает, а еще раньше скрывается переодетый женщиной Франсуа.

Действие переносится в харчевню, куда приходит Франсуа в костюме музыканта. Он играет; затеваются веселые пляски. Затем Франсуа засыпает, и ему снятся пестрые видения, в центре которых возлюбленная, окруженная подругами, в образе Сильфиды, Ундины, постоянно ускользающей от него. В харчевню вваливаются Бриду с солдатами, ищущие дезертира. Сюда же приходит Пакеретта. Бриду опознает в музыканте Франсуа, но тот, одлепив глаза солдат табаком, скрывается вместе с Пакереттой.

В последней картине происходит развязка. Она изложена скороговоркой, и понять ее без либретто невозможно. Герои убежали в Венгрию, поженились; он, как преж-

де, столяр, она цветочница. В городок вступают французские войска. Пакеретта узнает, что «несколько местных магнатов организуют заговор с целью убийства французских офицеров» во время праздника, и разоблачает их. В награду Франсуа, приговоренный к расстрелу за дезертирство, помилован.

Петрудно обнаружить в действии ситуации из «Дезертира», «Ундины», «Тщетной предосторожности», «Жизели», «Марко-бомбы», «Маркитантки», «Рауля де Креки», «Катарины» и других известных балетов. Авторы это ничуть не смущает. Готье уже не тот, что в «Жизели» или «Пери», а Сен-Леон давно понял прискорбную истину: были бы в балете разнообразные сцены и танцы всех жанров и богатство партий балерины, остальное — неважно.

Время романтического балета с его неприятием «мира нятифранковых добродетелей» минуло во Франции безвозвратно. Покончено с притязаниями балета на критическое осмысление действительности. Отныне он призван тонить зрение буржуазно-аристократической верхушки общества. Где уж тут ставить большие жизненные темы в новых спектаклях?

«Пакеретта» полностью отвечает этим временам. Талант актеров разменивается по мелочам; на сцене царят красочность и разнообразие внешнего действия. Старинный «Дезертир» по всем пунктам не идет в сравнение с «Пакереттой» — он беден танцами, пезамысловат, однокрасочен. «Однако не в одном таланте состоит дело в искусстве,— писал В. Стасов.— Для него есть что-то такое, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность — что-то такое, без чего они мертвы и ничтожны будут: это здоровое, светлое и прямое чувство, мысль, понятие жизни». Именно этим балет Добервалья и завоевал бессмертие.

ЗЕФИР И ФЛОРА*

Анакреонтический
балет
в двух действиях

Соч. г. Дидло
Музыка соч. г. Венуа,
декорации г. Кондратьева,
машины г. Тибо,
костюмы г. Бабини

Предисловие

Вот уже шестая эпоха счастливого сего сочинения, беспре­станно переделываемого, поправленного, увеличенного и, наконец, представленного в том самом виде, как оный был дан в Пари­же. Есть ли к оному недостает прекрасной музыки г. Кавоса, то вот причина сего. В несчастное путешествие мое в Англию вся музыка, все книги, программы, манускрипты, сочинение о тан­цевании, все рисунки моих балетов — все погибло в кораблекру­шении «Св. Георга»; по крайней мере, мне было так сказано. Вернее всего было то, что я все потерял. Балет «Зефир и Фло­ра», будучи от меня потребован в Лондоне, я принужден был делать вовсе новую музыку. Желая, однако, сохранить сделан­ные уже сцены, я напевал сочинителю, взявшемуся за постав­ление музыки (г. Венуа), некоторые из прекрасных мотивов г. Кавоса, и он подражал оным отчасти, а отчасти делал свое.

В сию минуту, при поставлении опять сего балета, я был в крайнем затруднении в выборе музыки, но, страшась смеше­ния сцен, утружденный работами постановления, я решился оставить балет точно в таком виде, как оный был дан в Париже. Если найдутся места в новой музыке близкого подражания г. Ка­воса, то не сочинитель, а я в том виноват, и я уверен, что г. Кавос, столь известный своими прекрасными сочинениями, не огорчится малым похищением, у него сделанным.

* Либретто «Зефир и Флора», Спб., изд. типографии Императорских теат­ров, 1818.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Зефир — г. Антонин
Флора — г-жа Новицкая
Еригона, вакханка, — г-жа Осипова
Венера — г-жа Иконина
Амур — г-жа Зубова
Бахус — г. Люстих
Аглая, Грация невинности, — г-жа Лихутина
Аминта — г-жа Иконина
Мелита, нимфа, — г-жа Никитина
Аспазия, нимфа, — г-жа Овощникова
Ифидя Ореада — г-жа Телешова
Гименей — г-жа Телешова
Клеиза, вакханка, — г-жа Шемаева
Хариклея, вакханка, — г-жа Травина
Пан — г. Стриганов
Епипан — г. Гольц
Грации: г-жа Селезнева
 г-жа Азарова
 г-жа Собинова
Силен — г. Пальников
Пастушки: г-жи Шемаева, Травина,
Горнышева, Пименова, Селезнева,
Дюмон, Новицкая м., Крылова,
Тарновская, Карачинцова,
Григорьева и Ерикова.
Пастушки, Амуры, Зефиры, Фавны,
Сатиры, Вакханки, Тритоны,
Нереиды и проч.

Действие первое

Театр представляет густой и романтический лес.

Зефир слетает с Амуром, держа его в своих объятиях; они ищут Флору и расходятся порознь, чтоб найти ее. Вскоре Зефир встречает ее и клянется ей в любви и верности. Флора, имея непостоянство ветреника, несмотря на свою к нему нежность, уклоняется всячески отвечать на усиленные убеждения его страсти; она хочет удалиться, но Зефир срывает прекраснейшую из роз, и Флора, прельстись оною, желает иметь ее. Он шутит, играет с цветком и отдает его наконец Флоре, которая, страшась теперь быть принужденною оказать ему малейшую

ласку, удаляется и запрещает за собою следовать. Амур возвращается к Зефиру, который ему рассказывает свою неудачу и просит сделать Флору чувствительною к его страсти. Амур обещает ему исполнить желание, но показывает между тем спящих Нимф, и непостоянный забывает уже о своих клятвах. Клеиза нравится ему прежде всех, и он изъявляет ей внушенную ему любовь. Прохлажденная дуновением Зефира Нимфа пробуждается и обращает взоры свои к прекрасному богу, который порхает вокруг нее, удивляется ее прелестям и, помахивая прозрачными своими крыльями, развеивает волнистые кудри юной Нимфы. Амур, шутя над непостоянством Зефира, отвлекает его от Клеизы и показывает другую приближающуюся Нимфу. Зефир готов влюбиться в другую и убегает от Клеизы, которая, тщетно его искав, удаляется наконец с горестью в сердце о неверности изменника. Приходит Аглая, в намерении принести первую свою жертву Амуру. Зефир пленяется ею — и Амур прячет его между ветвями розовых кустов, а сам всходит на пень и является в виде собственного своего кумира. Аглая приближается тихо, неся на груди своей пару голубей, и кладет их к ногам бога любви; со вниманием рассматривает она образ Амура — и все ей в нем нравится. Амур показывает ей на голубей, и Аглая в крайнем удивлении, что статуя движется; взоры ее обращаются, однако, на голубей, — и от них-то получает она первый урок любви... — они чокаются носиками! Сердце Аглаи трепещет неизвестным страхом, и Зефир, заступивший место Амура, дает ей первый поцелуй любви! Аглая отступает с ужасом, с изумлением и стесненным сердцем при виде прекрасного сына Авроры. Зефир приближается к ней, и она бежит от него; он удерживает ее в своих объятиях, и Аглая не в силах противиться.

Между тем Амур разбудил прочих Нимф, которые спешат разрушить сладостное сие свидание, и пристыженная Аглая скрывает лицо свое. Вскоре и Клеиза возвращается с упреками милому ветренику. Но Зефир улетает уже в толпе Нимф, и все попеременно привлекают любовь его. Тихая и быстрая Еригона долее всех удерживает его, и она заманивает его более и более то сладковатостью кимвалов, то чашею радости и веселия. Зефир гоняется за нею, но она его оставляет с томною Аминтою; и Зефир вскоре забывает Еригону, чтоб удивляться красоте, нежности и благородству Аминты, которой клянется в вечной любви. Но Нимфа не верит клятвам его и уходит к своим подругам.

В сию минуту Амур извещает Зефира, что Флора возвращается. Какое недоумение! Нимфы не хотят пустить его, и ему остается употребить только хитрость, чтоб от них освободиться. Он

продолжает с ними шутить и играть и, наконец, состави из них прекрасную вокруг себя группу, улетает от них в насмешкою. Оскорбленные Нимфы удаляются, клянясь отомстить неверному.

Действие второе

Является Флора. Нежность привела ее опять к местам пребывания Зефира. Она не находит его, и взоры ее обращаются на любимейший куст розанов. Она берет лейку и спешит освежить водой благоухающие цветы. Вскоре приходят Пастушки и просят ее участвовать в их играх. Клеиза подносит ей гирлянду, и радостные группы изъявляют Флоре признательность искренних сердец обитателей.

Тихий шум возвещает как будто прибытие Зефира, но вместо него являются обвинительницы его; все Нимфы приносят жалобы на изменника, и оскорбленная Флора плачет от негодования. Все утешают ее, и все решаются отомстить ему. Амур, подслушавший их, является посреди, и все обвиняют его. Он оправдывается и обещает помогать их мщению. Он показывает им возвращающегося Зефира и спешит дать Клеизе покрывало, говоря ей, какое употребление из него сделать; прячет Флору и дает ей также наставление; и потом удаляется, уводя с собою и прочих Нимф.

Вскоре является Зефир, порхая над вершинами дерев. Он сходит на землю и ищет Флору. Амур уверяет его, что ее нет еще, но он показывает ему Клеизу, горестную и унылую от измены его; и Зефир приближается к ней, чтоб ее утешить. Хитрая Нимфа, наученная Амуром, всему верит, что ей говорит Зефир, и упадает почти в объятия его; но в ту же минуту скрывается от взоров его, облакаясь в данное ей покрывало, и посылает Зефира осмотреть окрестности, чтоб их не увидел. Зефир спешит облететь все окрестные места, а между тем Флора становится вместо Клеизы под покрывало, и ветреник, возвратись, обнимает ее, думая держать в объятиях своих Клеизу. Он хочет уже сорвать завистливое покрывало, скрывающее прелести ее; но ложная Клеиза медлит еще сим мгновением и испрашивает его о Флоре. Он соглашается, что Флора, конечно, не дурна, но что он уже более ею не занимается; и, впрочем, какою разница между нею и Флорою!.. Флора при сих сравнениях снимает свое покрывало—и Зефир остолбенел. Флора осыпает его укоризнами. Нимфы, подслушивавшие их, выбегают и окрывают Зефира; тщетно он хочет вырваться и бежать—гирляндами спутывают ему руки и ноги, и он делается их пленником. С искренним раскаянием умоляет он Флору о прощении; но она

отвергает его с негодованием, а коварный Амур отнимает у него в свое время крылья и отдает их Флоре, которая в свою очередь улетает от неверного. Тщетны горечь и досада Зефира, он не может за нею следовать — и Нимфы оставляют его с насмешками.

Амур подходит к нему и старается его утешить; но Зефир обременяет его укоризнами и отвергает помощь его. Но вскоре, одумавшись, принимает утешение и надежду бога любви, который показывает ему издали тайно возвращающуюся Флору. Зефир желал бы лететь вслед за нею, но он лишен крыльев, и горечь терзает его сердце. Амур предлагает ему свои и скрывается с ним в ближние кустарники.

Вскоре Флора спускается опять на землю... В крайнем удивлении, что не видит Зефира, которого она думала найти в горести, она его ищет, зовет, подходит к водопаду и любитесь своими крыльями. Вдруг вода источника с шумом подымается и, составляя каскад, представляет взорам ее Зефира над оным. Он просит о помиловании, но Флора убегает от него. Зефир стремится за нею вслед, достигает ее, схватывает, уносит на воздух и спускает ее к подножию алтаря Гименея, приготовленного в свое время по повелению Амура. Флора уже не в рощице своей, она посреди Игр и Смехов; дочери Гименея бряцают на арфах священные песни в честь бога супружества; и сама Венера приезжает со многочисленною свитою в Цитеру, куда Амур перенес новобрачных. Бахус ожидает также их, окруженный свитою своею в великолепном гроте.

Венера украшает присутствием своим бракосочетание Флоры, которая возвращает супругу своему его крылья. Блистательное празднество оканчивает сей брак, по совершении коего Зефир уносит Флору к Олимпу и представляет Юпитеру для получения бессмертия; Венера отплывает к Фетиде, а Бахус уходит в пещеру.

«Зефир и Флора», балет, сочинение Ш.-Л. Дидло. Первоначально балет-дивертисмент в одном акте был показан в Лионе в 1795 г. и в Лондоне — 8 июля 1796 г. В России, в Петербурге, в 1804 г.—анакреонтический балет в одном акте на музыку К. Кавоса. Балет в двух актах на музыку Венуа в Лондоне — 7 апреля 1812 г., в Париже— 12 декабря 1815 г., в Петербурге — 26 января 1818 г. Последняя постановка неоднократно возобновлялась в 1822, 1829, 1841 гг.

Два великих хореографа, ученика Доберваля, обладавшие выдающимся талантом драматурга, озаряют горизонт балетного театра первых десятилетий XIX века. Сальваторе Вигано (1768—1821) прославил итальянский балет. Шарль Дидло (1767—1837) — русский. Первому посвятили немало восторженных строк Стендаль, Шелли и другие. Творчество второго увековечили Державин, Пушкин, Грибоедов.

К сожалению, лучшие балеты Вигано в русском репертуаре отсутствовали. Поставленный в Москве в 1828 году балет «Отелло», обескровленный заурядным, чисто механическим воспроизведением Бернаделли, жил недолго и не оставил следа в русской печати. Дидло шел своим путем, отличным от пути Вигано, предопределенного хореографией современной ему Италии. И все же некоторые черты общности, рожденные временем и насущными нуждами романтического балета, у них были. Оба хореографа жили и творили в эпоху победоносного распространения по Европе идей Великой французской буржуазной революции, в эпоху национально-освободительных войн, вызванных революцией.

Время заявило о себе в большинстве балетов Дидло. Время «мира хижинам и войны дворцам», время антикрепостнических, тираноборческих умонастроений, время стремления личности освободиться от оков отживающего мира феодальных привилегий. Народ присутствует в балетах его предшественников как однородная по преимуществу масса; у Дидло толпа начинает распадаться на множество лиц, наделенных каждое своими чертами. В творчестве его французских собратьев по профессии преобладали либо мифологические картины, либо «сцены частной жизни»; в балетах Дидло рядом с ними жили сказки, легенды, исторические драмы, мелодрамы. Личная жизнь героев, для которой все остальное составляло у других балетмейстеров лишь фон, у Дидло сплетается порой с радостями и горестями среды. Все чаще проявляются у него высокие стимулы человеческой деятельности — героические, патетические, патриотические, — характеризующие человека, народ.

Происходят и соответствующие преобразования выразительных средств балета. Значительно расширяется использование народных плясок, иногда в их первоизданном виде, иногда в стилизованном. Классический танец обогатился и обновился. Мужской — развивает виртуозность, приближающуюся к тому, чем он будет располагать в

конце XIX века. Женский — усваивает ряд технически сложных движений, заимствованных из лексикона мужского танца, приобретает прыжковую технику, широко использует в позах и движениях высокие полупальцы и кратковременные остановки на пуантах. Балетная пантомима тоже обновляется. Преодолевая эстетику придворного театра, она приобретает — несколько смягченную — грубость условных жестов из арсенала ярмарочных комедиантов. И одновременно идет процесс нарастающей пластической естественности и выразительности. Пантомима обогащается разновидностями, сближающими ее с танцем, который все больше претендует на образность, действительность, участие в узловых комедийных и драматических сценах. Так готовится исподволь переход верховных прав от пантомимы к танцу и сообразно с этим интенсивное формирование хореографической драматургии балета в его неповторимых танцевальных по преимуществу качествах.

Дидло, а чуть позже Перро — едва ли не самые выдающиеся драматурги балетного театра XIX века в сфере хореографии и сценарного дела. Поэтому их драматургическое наследие достойно пристального внимания. Мы уже располагаем сегодня анализом некоторых лучших произведений¹. В их числе «Кавказский пленник», выдвинувший Дидло на передний край балетного романтизма.

Меньше других рассмотрел в его поваторском значении как явление драматургии балет «Зефир и Флора». Можно с уверенностью сказать, что Дидло создал жанр балетного спектакля, нашедший свое продолжение и расцвет в балетах Петипа, в практике насквозь танцевальных спектаклей XX века.

Поистине счастливой была судьба этого балета. В Италии и Франции, в Австрии и Германии, в Англии и России — повсюду спектаклю была суждена долгая и плодотворная жизнь. 3 июня 1830 года исполнением роли Флоры в Лондоне дебютирует Тальони, Перро танцует Зефира. Успех настолько велик, что балет идет в следующем сезоне и возобновляется для этой же пары в 1835 году. Но еще раньше — 14 июня 1831 года — они побеждают

¹ См.: Ю. Слонимский, Дидло.— Кн. «Мастера балета», Л., «Искусство», 1937; его же: Дидло, Л., «Искусство», 1958; Балетные строки Пушкина, Л., «Искусство», 1974. А. Гозенлуд, Музыкальный театр в России, Л., Музгиз, 1959; J. Guest, The Romantic Ballet in England, London, 1954; J. Guest, The Romantic Ballet in Paris, London, 1966.

Париж и завоевывают мировую известность благодаря слегка подновленному балету Дидло. Снятый было с репертуара Оперы в 1826 году, после того как выдержал за десять лет 189 представлений и возобновленный, балет Дидло оказывается настолько жизнеспособным, что Тальони в 1832 году использует новаторские принципы и конкретные приемы его в своем первом детище — «Сильфиде»¹.

Державин, Пушкин, а также меньшая поэтическая братия их времени восторженно откликаются на балет Дидло. Л. Тик описывает сцены «Зефира», а Л. Берне не только выделяет его из других спектаклей, но и противопоставляет им.

Рецензент «Зефира» перечислил тех, кто до Дидло и одновременно с ним, порой под впечатлением от его спектакля, использовал ту же фабулу — Новерра, Доберваля, братьев Гарделей, Дезэ (Деге), Анри, Омера, Дюпора². Дидло, по словам рецензента, сделал невозможное для парижан возможным — вдохнул жизнь в затасканный сюжет, вызвав восторг скептиков. Время анакреонтических представлений и мифологических персонажей в истории балета уже истекло. Берне не без остроумия заметил, что спутники его детства — мифологические персонажи — к тому времени, когда он увидел спектакль, настолько стали чужими, что он даже не узнал их и не понял «кто есть кто». В чем же причина триумфа?

Шесть вариантов спектакля, начиная с лондонской постановки, отклики на них в периодической печати и в мемуарах, сравнение вариантов музыки позволяют считать, что спектакль Дидло рос, обновлялся по мере трансформации первичной композиции.

На русской сцене спектакль стал постепенно превращаться в лирическую поэму сквозного действия, богатую реально-психологическими подробностями в обрисовке типцем давным-давно знакомых персонажей. К моменту показа «Зефира и Флоры» в Париже в 1815 году из танцевальных сюит окончательно сложился балет нового типа. Сохранив внешне облик мифологического зрелища для тех, кто не искал в балете большего, спектакль по внутреннему содержанию стал авторским «разговором» о любви, о молодости, с ее многообразием чувств и настрое-

¹ См.: Ю. Слонимский, Дидло, Л.—М., «Искусство», 1958, стр. 186—191, 191—192.

² См. «Journal de Paris», 14 Décembre, 1815; статья без подписи. К перечисленным балетмейстерам следует прибавить Гильфердинга.

ний. Живое сердце бьется в каждом сценическом персонаже, эпизоде, в композиции произведения. Это и стало у Дидло ведущим началом спектакля нового типа, спектакля, в котором в танце раскрывается внутренний мир героев.

У Новерра и его «детей» ведущее «хочу» героев проявлялось преимущественно в поступках, у «внука», достойного «деда», — в тонких душевных движениях, в гамме сменяющихся чувств, состояний. У Новерра внутренний мир раскрывался ритмизованной пантомимой, переходящей в иллюстрирующий натуру танец. У Дидло танец в образе не воспроизводил натуру, а живописал средствами эмоциональных характеристик танцевальную галерею больших и малых портретов. В этом неизъяснимая прелесть «Зефира и Флоры» — балета, насквозь человеческого, полного задушевной лирики, шуток, улыбок, нежных встреч, хитроумных и простодушных обманов, огорчительных разочарований и ласковых примирений. Автор, улыбаясь, рассказывает о «странностях любви», веруя в ее силу. А поэтический вымысел оболочки произведения еще сильнее давал зрителям возможность почувствовать искренность и правдивость его героев. Не раз ранее я цитировал поразительные строки Берне — балетодоба до встречи с творением Дидло, исполненным двумя феноменами танца той поры — Тальони и Перро. Глядя на них, он, к великому удивлению, обнаружил «мысли, чувства и действия, подобающие этому важному искусству»¹.

«Секрет» Дидло очень прост. Очевидцы формулировали его так: «Он в грациозных телодвижениях действующих лиц открывал нам свою поэтическую душу»². Персонажи мифов и сказок, реальные и вымышленные, где бы они ни обитали по воле автора, наделены в танце чертами, позволявшими балетным героям приблизиться к идеалу «жизни сердца и страстей», говоря словами Белинского о литературе.

Именно потому, что «Зефир и Флора» насквозь танцевальный спектакль, чрезвычайно трудно рассказать об его красотах. На это справедливо сетовала еще Л. Блок. По либретто «Лебединого озера» вся картина лебедей состоит из того, что, выплыв на берег, птицы превращаются в девушек, которые пляшут, их царица молит Зигфри-

¹ Л. Берне, Парижские письма, М., ГИХЛ, 1933, стр. 178—180

² «Молва», 1834, № 21, стр. 325.

да не стрелять и берет с него клятву любить ее. Ни слова о главном — о песне торжествующей любви в танце героев и подруг Одетты. И так повсюду — самое существенное не поддается изложению: слова порой далеки от поэтического содержания танцев, от их истинной ценности. В либретто на французском языке петербургского «Зефира и Флоры» 1806—1807 годов, писала Л. Блок, «как редкое исключение» есть какая-то живость, какая-то прихотливость, словно балетмейстер записывает его сгоряча, после впечатлений от бурной, как всегда у него, ренетиции»¹.

Это «балет пантомимный, действенный балет, если верить афише. Однако в этой анакреонтической композиции не больше действия (в прямом смысле слова.— Ю. С.), чем в пантомиме»², — писал известный французский музыковед Кастиль Блаз. Это — «серия картин, живописных сцен, элегантных поз, движений быстрых, сладострастных. Во время спектакля зритель, конечно, схватывает общую идею и следит за развитием действия, но дать ясное представление о разных моментах или даже об общем впечатлении — почти невозможно. Так же бесполезно было бы пересказывать программу; прочитав ее, можно получить лишь очень неясное и несовершенное представление о происходящем на сцене»³.

Налицо новый тип экспрессии балетного спектакля. «Тут нет драматического сюжета, как в других балетах Дидло,— тут одна поэзия любви, светлая, чистая, обворожительная»⁴. Попробуем, однако, понять из либретто и рецензий, как строится действие, растворившееся в серии танцев.

Сначала об обстановке.

Державин описывал:

«Вижу холм под облаками,
Озлащаемый лучом,
Осеняемый древами,
Ожурчаемый ручьем,
Средь сребристых вод и брегу
Лебедей, детей зрю вдруг...»

¹ Л. Д. Блок, Заметки о балетах Дидло. Рукопись, Центральная театральная библиотека, Архив Ю. Слонимского.

² C. Blaze, La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à m-lle Tagliont, Paris, 1837, p. 314—315.

³ C. Blaze, Première représentation de «Zéphire et Flore», «Journal des débats», 14 Décembre, 1815.

⁴ Р. Зотов, И мои воспоминания о русском театре. Репертуар русского театра, кн. I, период 8, Спб., 1840, стр. 16.

Зефир слетает с небес, держа в объятиях Амура, то есть проявляя жажду любви (такова метафора). Уже первая встреча его с Флорой дает экспозицию отношений: Флора боится ветреника, а он пользуется цветком, чтобы сделать попытку сблизиться с ней. Любовная сцена, в которой Зефир предстает во всеоружии оболыстителя, — картина соблазнов Аглаи. Превосходная сцена, в центре которой действенное па-де-труа Зефира, Амура и Флоры. Признание в любви Зефира Флоре, писал рецензент, «одна из самых прелестных сцен в хореографии, какую можно было бы увидеть»¹. Мало-помалу Дидло расширяет танцевальные формы от сольных фрагментов к небольшим дуэтам, от них — к большому терцету. Затем он развертывает диалоги в ансамбль, из которого вырастает «хор Нимф», то есть массовый кордебалетный танец с солистами.

Другой рецензент так описывает хореографический ансамбль: «Нимфы засыпают среди рощи. С помощью остроумной аллегории эти спящие Нимфы изображают сон цветов. Известно, что цветы раскрывают свои лепестки не в один и тот же час. «Проснись, спящая красотка!» — припев, с которым Зефир танцует вокруг каждой из них, и вскоре богатая гирлянда, хор спящих цветов уже на ногах и принимают любезности влюбленного Ветра»².

Амур разбудил других Нимф; поочередно они становятся предметом ухаживания восторженного Зефира, у каждой Нимфы свои привлекательные черты. Когда зритель перевидал много соло и «фрагментов» дуэта, Дидло превращает ансамбль в одноголосый танец кордебалета. Он описан Л. Тиком.

«Все женщины были, разумеется, в телесного цвета трико, а поверх него в полосатых, но совершенно прозрачных платьях Нимф («платьях Флоры»), торчащих почти как воздушные роброны. Танцовщицы часто соединялись в так называемые группы, а именно по десять или двенадцать из них с каждой стороны сцены наклоняли верхнюю часть туловища и вытягивали далеко в воздух одну ногу. Потом, выпрямившись и стоя прямо, они вытягивали другую ногу под прямым углом от себя»³. Если бы не полосатый цвет тюников, можно было бы по-

¹ C. Blaze, Première représentation de «Zéphire et Flore». — «Journal des débats», 14 Décembre, 1815.

² «Journal de Paris», 14 Décembre, 1815. Статья без подписи.

³ L. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig, Bd. 11, 1852, S. 58. Перевод А. Г. Мовшенсона.

думать, что Тик описывает знакомые нам и сейчас выходящие аплодисменты танцы вилис из «Жизели» или танцы теней «Баядерки». Все эти движения в унисон рядов кордебалета, делающего девелопе на экарте и вытягивающегося затем на арабеск, здравствуют поныне (вспомним первое па теней в «Баядерке»).

«Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества»,—

писал Державин. И далее:

«Слышу: дышит повсеместно,
Порхает вокруг роз Зефир».

Хоровод Нимф преграждает ему путь к Флоре. Их действительным танцем и заканчивается первый акт. Второй акт не менее интересен. Он подробно описан в парижских рецепциях. Жаль, что мы не можем воспроизвести его во всех деталях. Но и того, что сказано, достаточно, чтобы ощутить поразительную вещь — близость принципов хореографической композиции Дидло к тому, что мы считаем вершиной классического наследия в жанре танцевальной поэмы или симфонии. В сущности говоря, у него мы обнаруживаем прообраз не только уже названных балетов, но и «Шопенианы», поразительно угаданной Фокиным в стилистике романтической хореографии,— словом, то, что некоторые балетмейстеры и критики на Западе пытаются выдать за «открытие XX века», давая ему название, правильно высмеянное Джорджем Балаanchиным,— «абстрактный балет». «Зефир» Дидло утверждает противоположное — исключительную действительность этого жанра, основанного на танце в образе. Налицо отказ от пантомимы как главного способа воспроизведения действия, содержания и превращение танца в основу действия. Происходит обмен местами и правами этих двух сфер хореографической речи — пантомима здесь выполняет скромную функцию звена, связующего действительные танцевальные сюиты. Главное у Дидло — разработка собственно танцевальной динамики действия, заключенной в смене и чередовании пластических ритмоформул — поз и па, в «голосоведении», в «гармонизации» танца, в «контрапункте» его, во взаимодействии контрастов отдельных танцев и целых сюит, создающих в свой черед «подводное

течение» действия — завидное, поучительное для нас искусство хореографической драматургии, лирической в данном случае «музыки для глаз».

Кастиль Блаз назвал «Зефира и Флору» «смесью старого с новым». Это замечено верно и тонко и касается ряда признаков. Анакреонтика в балете была явлением устаревшим и даже отмирающим. Здесь же она обрела реально-психологическое содержание образов и возродилась тем самым в новом качестве. Отречение от пантомимы, провозглашенной создателями балетного театра благодетельницей и хозяйкой балета, и одновременно служба танцу, как хозяину. Сведение к минимуму внешнего действия, разработка которого прежде составляла главное в драматургии балета, и одновременно проведение внутреннего действия во взаимоотношениях героев. Многочисленные полеты с помощью машин и проволоки, известные театру со времен эпохи Возрождения как на придворной сцене, так и в ярмарочных представлениях, и широчайшее их двустороннее использование в качестве неотъемлемой части «зрелищного обольщения», а одновременно элемента характеристики кульминационных пунктов действия, образа.

Восторгаясь финалом балета, автор статьи в «Журналь де Пари» писал: «Впервые в Опере показан такой из ряда вон выходящий взлет: Зефир не окружен облаками, туманом, он сам вздымается в воздух, порхает вокруг Флоры, тщетно она сопротивляется и, наконец, позволяя-ет возлюбленному увлечь себя в поднебесье».

Более подробно описал это рецензент «Журналь де Деба»: «В парижской Опере нам часто приходилось видеть то, что принято называть «изумительными полетами». Но все же мы видим или по крайней мере предполагаем наличие машины. «Зефир» господин Дидло — чудо совсем другого рода. Один, без каких-либо могущих ввести в заблуждение сооружений, он своими собственными силами поднимается с середины сцены. Презрительно отталкивается ногой от покидаемой им земли (это происходит в финале первого акта, когда Зефир отвергнут всеми Нимфами.— Ю. С.), несколько минут парит в пространстве, кончиками крыльев скользит по зеленым верхушкам деревьев и, наконец, величественно исчезает в лазурном своде. При этом, столь новом зрелище, секрет которого далеко еще не разгадан зрителями, публика не могла сдержать своего восторга. Аплодисменты, продолжавшиеся даже во время антракта, разлились с новой

силой, когда Зефир, опустившись тем же путем, что и улетал, поднялся вверх не один, а унося в своих объятиях Флору. Это чудо большее, нежели прежние, довело посторги до апогея».

Сейчас, в условиях современной техники сцены, когда централизованное управление электромашинерией сменило рабочих сцены, сматывавших или разматывавших проволоку, на которой висели, летая, артисты, не видно подобного рода удач. Почему-то иллюзорные элементы в балетном театре наших дней не в чести. Даже старые спектакли, и те обеднели в этом отношении. А жаль! Иллюзорность — органическая часть драматургии балетного спектакля. Полеты — в частности.

СОМНАМБУЛА, ИЛИ ПРИЕЗД НОВОГО ПОМЕЩИКА*

Балет-пантомима
в трех действиях

Сочинение Эжена Скриба
в сотрудничестве с г. Омером
Музыка Л.-Ж.-Ф. Герольда
Театр оперы 19 сентября 1827 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Эдмон, богатый фермер,—Фердинан
Г. де Сен-Ранбер, полковник мушкетеров, владелец замка,—
Монжуа
Деревенский нотариус — Мерант
Оливье, трубач мушкетеров, слуга Сен-Ранбера,— Брокер
Барабанщик — Ромэн
Писец — Шатильон
Тереза, невеста Эдмона, молодая сиротка, воспитанница матуш-
ки Мишо,— Монтессю
Матушка Мишо, мельничиха, приемная мать Терезы,— Эли
Мадам Гертруда, молодая вдова, владелица постоянного двора,—
Легаллуа
Мерселина, служанка на постоялом дворе,— Лоне
Кавалеры, дамы, крестьяне и крестьянки.

Действие происходит в Провансе, недалеко от Арля.

* Текст напечатан в «Oeuvres complètes de Eugène Scribe», v. I. Opéras, ballets. P. E. Dentu, 1875. Перевод с французского А. Г. Мовшесона. На русском языке либретто публикуется впервые.

Действие первое

Перекресток деревенской улицы. Направо вход на ферму Эдмона; слева постоянный двор с вывеской: «Вдова Гертруда — «Галантные Узлы». В глубине, под углом к постоянному двору, начало дома, на котором видна надпись: «Матушка Мишо, мельничиха». К чердаку дома матушки Мишо приставлена лесенка, а на краю чердака виден мешок с зерном, который не успели внести в дом. Справа столб с двумя дощечками; на одной написано: «Дорога в Арль»; на другой: «Дорога в Тараскон». Слева — столб с надписью: «Дорога в замок».

Сцена первая

Эдмон, Тереза, матушка Мишо, крестьяне, крестьянки, позднее мадам Гертруда и Марселина.

Деревенская картина. Пора сенокоса. Время — около полудня, час обеда и отдыха. Несколько работников сидят на траве, едят или отдыхают. Молодые девушки и парни развлекаются танцами.

Эдмон отдает распоряжения своим работникам и указывает им, какие стога сена пужью привезти. Время от времени он подходит к матушке Мишо и Терезе, смотрит на одну из них с любовью, на другую — с благодарностью.

Тереза принимает участие в танцах молодых девушек, но глазами она не перестает искать Эдмона, часто возвращается к нему и танцует с ним. Их искренняя радость отражает взаимную любовь и счастье.

Мадам Гертруда выходит из своего постоянного двора с Марселиной. При виде влюбленных она не в силах скрыть досаду, и указывает на них матушке Мишо, которая отвечает: «Свадебный контракт будет подписан сегодня, венчанье завтра... Что же в этом дурного?»

Тереза и Эдмон часто с нетерпением поглядывают в сторону замка, как бы ожидая кого-то. Наконец, заметив нотариуса, они бегут ему навстречу.

Танцы прекращаются.

Сцена вторая

Те же. Нотариус.

Эдмон и Тереза упрекают нотариуса в медлительности. Он оправдывается, говоря, что его задержали в замке, где ожидают приезда нового помещика, прелестного молодого человека, красавца офицера; но тот, по-видимому, не приедет сегодня.

Заметив мадам Гертруду, он кланяется ей и восторгается ее красивым лицом и изяществом. Мадам Гертруда, претендующая на брак с нотариусом, отвечает ему приветливым поклоном.

Эдмон, которому не терпится подписать свадебный контракт, велит приготовить столик, а Тереза лукаво берет нотариуса за руку, увлекает к столу и заставляет сесть.

Мадам Гертруда хочет уйти, так как сердится на Терезу, но Эдмон удерживает ее, прося тоже подписать брачный контракт.

Все садятся. Эдмон с одной стороны, матушка Мишо и Тереза — с другой. Крестьяне образуют группу вокруг них.

Нотариус спрашивает Эдмона:

— Какое имущество вы приносите с собой, вступая в брак?

— Ферму, поля и луга. Все, чем я владею, отдаю Терезе.

— А вы, Тереза?

— У меня нет ничего, кроме сердца. Уже давно оно принадлежит Эдмону и моей доброй матушке.

Эдмон и Тереза с радостью подписывают брачный контракт.

Перо вручают матушке Мишо, которая может только поставить крест.

— Не важно, — говорит нотариус, — это имеет законную силу.

Эдмон предлагает перо вдове Гертруде, которая берет его с досадой.

— Неблагодарный, после того как я вас так любила, вы хотите, чтобы я подписала ваш брачный контракт с другой?

Она хочет бросить перо, но, заметив, что все внимательно на нее смотрят, особенно нотариус, ставит подпись и заверяет Терезу в своей дружбе.

— Друзья мои, — говорит Эдмон, — вернемся к нашей работе; но сегодня вечером во время посиделок мы все соберемся здесь, а завтра — великий день.

Все уходят.

Сцена третья

Эдмон, Тереза.

Тереза и Эдмон тоже собрались уйти, но замешкались; увидев, что остались одни, выражают друг другу радость, восторг.

— Теперь ты моя, ничто не может нас разлучить! — говорит Эдмон.

Танцуя с Терезой па-де-де, Эдмон надевает на ее палец обручальное кольцо и вручает букет. Он просит поцелуя, в котором та отказывает, говоря: «Завтра». Эдмона это огорчает.

Тогда Тереза подносит к губам букет, подаренный им, за-

гом прячет на груди. Эдмон хочет броситься к ней, но Тереза никак не предлагает ему вернуться к работе. Эдмон послушно направляется к двери дома матушки Мишо. Он собирается взобраться на лесенку, стоящую в глубине.

Тереза пугается, боясь, как бы Эдмон не упал.

Эдмон переставляет лесенку к одному из окон постоянного двора. Прежде чем расстаться с Терезой, он просит о поцелуе, который наконец получает.

Сцена четвертая

Те же, мадам Гертруда.

Гертруда выражает ревность и возмущение.

— Как! девушка так ведет себя с человеком, с которым едва обручена!

Происходит ссора обеих женщин. Эдмон пытается помирить их.

— За что,— говорит он Гертруде,— вы сердитесь на нас? Разве оттого, что я не стал вашим мужем, мы должны стать врагами? Давайте все трое жить в добром согласии и дружбе. Послушайте меня, подайте друг другу руки.

Эдмон, танцуя, пытается соединить их, но они ускользают от него. Наконец Тереза дает уговорить себя и протягивает руку сопернице. Эдмон заставляет их поцеловаться, потом целует их обоих.

В это мгновение появляется Сен-Ранбер.

Сцена пятая

Те же, Сен-Ранбер, Оливье в форме трубача
мушкетеров.

— Bravo, дружок,— говорит Сен-Ранбер Эдмону,— не робей-
то. Везет же парню!

Эдмон удивлен фамильярностью незнакомца.

— Что вам угодно, сударь?

— Где дорога в замок?

Эдмон указывает в сторону столба, стоящего налево.

— Вот она.

— А далеко до него?

— Два лье.

— Ни за что не доберусь туда, умираю от усталости.

— Сударь,— говорит Эдмон,— буду счастлив предложить вам кров, хотя в моем доме много народу — завтра моя свадьба.

— Как! Эта девушка ваша невеста?

— Да, сударь.

— А эта?— спрашивает Сен-Ранбер, указывая на мадам Гертруду.

Та не скрывает досады, а тем временем Сен-Ранбер говорит Эдмону:

— Не хочу причинять вам беспокойство. Вот постоянный двор, я остановлюсь здесь.

— Вы окажете мне большую честь,— сухо отвечает мадам Гертруда.

Оливье отзывает своего хозяина в сторону и напоминает, что того будут ждать в замке.

— Не беда, отправлюсь туда завтра. Я устал, нужно отдохнуть. К тому же здесь много красивых женщин: я остаюсь.

— Но, сударь,— настаивает Оливье,— о вас будут беспокоиться.

— Ну что ж! Ты выступишь их.

— Вот если бы промочить горло.

— Коль дело за этим,— говорит Эдмон,— ступай на ферму; там любят смельчаков, и тебе дадут вина.

Оливье принимает приглашение и, увидев служанку постоянного двора, решает полюбезничать с пей. Марселина, весьма благосклонно отнесаяся к любезному вниманию, проявленному к ней Оливье, выражает радость, услышав, что тот остается. Он уже совсем было собрался войти на постоянный двор, но Сен-Ранбер напоминает, что тот приглашен на ферму. Оливье, поднеся руки к шапке, словно отвечает: «Есть, господин полковник!» Сен-Ранбер знаком велит Оливье молчать и не выдавать его.

Сцена шестая

Наступил вечер, и начинаются посиделки. Матушка Мишо и старые крестьянки садятся слева в кружок и вяжут... Справа, у стола, старики выпивают и играют в развлекательные игры.

Оливье после нескольких шуток над старушками отправляется пить со стариками.

На середине сцены молодые девушки, парни, Эдмон, Тереза и Гертруда танцуют и играют в «горячую руку» и в жмурки.

Сен-Ранбер с удовольствием наблюдает это и принимает участие в танцах с девушками. Эдмон следит за ним и всякий раз, как Сен-Ранбер приближается к Терезе, оказывается возле нее и мешает его ухаживанию.

Исполняется дивертисмент.

После дивертисмента матушка Мишо поднимается и говорит, что настала пора расходиться.

Гертруда, которая боится холода и простуды, велит Марселине принести красную шаль с узором и набрасывает ее на плечи.

Сен-Ранбер, пожелав доброй ночи всем жителям деревни, уходит на постоянный двор.

Оливье, осушивший множество кружек за здоровье присутствующих, позабыл про военную дисциплину; он немного замолел, походка его становится неуверенной. Оливье входит на ферму, воображая, будто следует за своим начальником.

Эдмон направляется за Терезой, идущей к мельнице; заметив это, матушка Мишо разлучает их и заставляет Эдмона пойти домой, говоря ему:

— Не сегодня, а завтра...

Все ушли. Задержались лишь Гертруда и нотариус, остающиеся последними и расточающие друг другу приветствия и поклонны.

Эдмон, зайдя ненадолго на ферму, выходит оттуда в это мгновение.

Сцена седьмая

Мадам Гертруда, Эдмон, нотариус.

— Важная новость, — таинственно сообщает им Эдмон. — Знаете, кто этот приезжий, который остановился у вас, мадам Гертруда, и которого вы так дурно приняли?

— Не знаю.

— Это владелец замка, повый помещик, которого все ждут.

— Откуда вы знаете?

— Мне сказал его слуга, который спяна все разболтал.

— Боже мой! — восклицает Гертруда, — а я-то так невежливо говорила с ним! Я заглажу неловкость предупредительностью и унижением.

— А я, — добавляет нотариус, — обрадую его приятным сюрпризом сегодня вечером.

— Прощайте, — говорит Эдмон, — до завтра...

— До завтра.

Эдмон смотрит на окно Терезы и вздыхает. Гертруда входит в свой дом, а нотариус, весь поглощенный своей идеей, удаляется в глубину сцены.

Действие второе

Комната на постоялом дворе мадам Гертруды. В глубине — окно, по сторонам — две двери. Справа, на первом плане, кушетка и кресло; налево — стол.

Сцена первая

Сен-Ранбер

Улыбаясь, он осматривает комнату и ее обстановку; он садится в кресло, потом встает и вспоминает только что проведенный им вечер... прелести девушек, которых видел: наивную Терезу и Гертруду, такую пикантную и такую недотрогу.

Сцена вторая

Сен-Ранбер, мадам Гертруда, Марселина.

Служанка входит впереди своей госпожи, приносит простой деревенский подсвечник и ставит его на стол. Хозяйка появляется с двумя красивыми позолоченными медными высокими канделябрами и бранит Марселину за то, что та проявила так мало уважения к господину де Сен-Ранберу; Гертруда знаком приказывает служанке унести свой подсвечник и уйти.

Марселина направляется к Сен-Ранберу, желая спросить, не нужно ли ему что-нибудь. Мадам Гертруда берет ее за руку и говорит, что сама будет прислуживать этому господину. Марселина уходит, делая реверансы и желая доброй ночи господину де Сен-Ранберу.

Оя удивлен переменной в обращении мадам Гертруды и пользуется этим, чтоб объяснить с ней. Гертруда, выслушав его с опущенными глазами, делает вид, будто хочет уйти. Сен-Ранбер удерживает ее; она отбивается так упорно, что тот больше не настаивает.

Но Гертруда так медленно удаляется, что он снова бежит за ней и хочет удержать ее за краешек шали; Гертруда увертывается; шаль остается в руках Сен-Ранбера, который бросает ее на кресло. Сен-Ранбер падает на колени, Гертруда смущена.

За окном слышится неясный шум. Гертруда пугается и убегает в комнату направо, а Сен-Ранбер, досадуя на неожиданную помеху, подбегает к окну, которое внезапно распахивается.

Сцена третья

Сен-Ранбер, Тереза, мадам Гертруда, спрятанная в соседней комнате.

Появляется Тереза. Она в простой белой одежде, ее руки обнажены, ноги босы. За окном виден верх лесенки, по которой Тереза взобралась сюда. Она — сомнамбула, медленно направляющаяся к середине сцены.

Сен-Ранбер поражен, он не верит глазам...

В оркестре проходят танцевальные мотивы, звучавшие накануне вечером.

Терезе кажется, что продолжается игра в жмурки. Она боится, что ее поймают. Она увертывается от того, кто ее преследует, убегает и прижимается к Сен-Ранберу, которого во сне принимает за Эдмона и которому протягивает руку для поцелуя.

Сен-Ранбер восхищен, очарован, он больше не владеет собой. Он направляется к окну и закрывает ставни.

В это мгновение Гертруда приоткрывает дверь комнаты. Она видит движение Сен-Ранбера и замечает женщину в белом, которую пока не может узнать. Ее жест выражает возмущение. Быстро прикрыв дверь, Гертруда скрывается в соседней комнате.

Сен-Ранбер приближается к Терезе.

Той чудится, что уже наступило завтра, что она в церкви, что происходит обряд венчания. Ей кажется, что священник спрашивает, любит ли она Эдмона. Показывая на свое кольцо, Тереза подносит руку к сердцу и клянется перед лицом неба, что будет вечно любить мужа и будет вечно ему верна.

— Боже! — восклицает Сен-Ранбер, — что собирался я сделать! Какое преступление чуть не совершил! Надо уважать эту чистоту, эту невинность. Я, которого так хорошо привили добрые крестьяне, я, их помещик... и так ознаменую свой приезд! Нет, нужно слушаться голоса чести, а потому благоразумнее всего уйти.

Он распахивает окно. Ярко светит луна.

— Я могу отправиться в замок пешком... легко и весело. Быстро идет тот, чья совесть чиста.

В это время Тереза, поднявшись с кресла, на которое села, приближается к кушетке... опускается на нее, кладет голову на руку и отдыхает... В оркестре звучит мелодия: «Спи, моя дорогая любовь».

Сен-Ранбер, собравшийся было уйти, невольно возвращается, останавливается, еще раз взглядывает на нее, потом бросается к окну и исчезает.

Сцена четвертая

Тереза, нотариус, Эдмон, матушка Мишо, крестьяне, позже — мадам Гертруда.

Тихо открывается дверь слева. Нотариус, Эдмон, несколько крестьян и матушка Мишо таинственно появляются с букетами цветов в руках... Они приближаются к кушетке. Общее удивление... возмущение... ярость Эдмона.

Его крики разбудили Терезу. Она удивлена и приходит в ужас от подобного пробуждения; Тереза не знает, где она, что с ней произошло. Матушка Мишо испускает крик... хватается за шаль, лежащую на кресле, и закутывает ею Терезу.

Гертруда тихо выходит из соседней комнаты. Она старается быть незаметной в группе и возмущается еще сильнее, чем они.

Тереза, удрученная насмешками Гертруды и упреками матушки Мишо, видит Эдмона и бежит к нему, ища защиты. Он отталкивает ее, не хочет ничего слышать, разрывает брачный контракт и заявляет, что их женитьбе не бывать — он больше не любит, презирает Терезу и отказывается от нее.

Все толпой уходят, а матушка Мишо уводит почти бесчувственную Терезу.

Действие третье

Один из самых восхитительных провансальских пейзажей. В глубине видна мельница, высокая крыша которой покрыта черепицей. Река вьется змеей и исчезает в дугах. Налево помост для оркестра; повсюду цветочные гирлянды, переплетенные вензелями. Все приготовлено к свадьбе Эдмона и Терезы.

Сцена первая

Молодые девушки и парни, украшенные бантами и букетами цветов, пересекают сцену. Они идут за участниками свадьбы. Указывая на окна дома матушки Мишо, молодые девушки как бы говорят: «Какая счастливица эта Тереза!»

Они с удовольствием разглядывают место для оркестра и все приготовления к свадьбе и намерены хорошенько развлечься. Парни прикрепляют к дверям Терезы цветочные гирлянды. Потом шествие идет дальше, и вдали слышны еще звуки тамбурина и провансальской дудки.

Сцена вторая

Матушка Мишо и Тереза выходят из дома.

Тереза появляется в растерзанном виде, едва держась на ногах. Она видит вокруг праздничные приготовления, которые еще более усугубляют ее несчастье. Она плачет, убивается, убеждает матушку Мишо в своей невинности.

— Этому трудно поверить, но раз ты мне это говоришь, дитя мое, я убеждена в этом.

— Как! Вы прощаете меня! Вы возвращаете мне ваше уважение. О! Теперь я несчастлива только наполовину!

И Тереза бросается в объятия матери, которая вытирает ей слезы.

— Дорогое дитя, следует убеждать не меня, а его,— говорит матушка Мишо, указывая на появившегося Эдмона.

Сцена третья

Те же, Эдмон.

Эдмон входит задумчиво и печально. Он не замечает ни Терезы, ни ее матери. Он стонет, вздыхает, достает платок и закрывает им лицо.

— О!— говорит Тереза своей матери,— видишь, Эдмон несчастлив; он плачет, он еще любит меня.

Тереза бежит к нему.

— Эдмон, ответьте мне!

Эдмон поднимает глаза и смотрит на нее так сурово, что Тереза застывает от ужаса.

— И вы еще смеете появляться мне на глаза... вы!

— Почему вы так страшно смотрите на меня? Что я сделал?

— Вы смеете спрашивать!..

Он хватает ее за руку и ведет на левую сторону сцены.

— Вспомните эту комнату... где вы были... Да, я любил вас, и вас обожал... все, чем я владел, принадлежало вам... а вы обманули меня! И та любовь, которая была моей радостью, моим счастьем, теперь стала моим несчастьем и бесчестьем! Будь она проклята... и вы тоже! Отныне я хочу забыть вас возле другой женщины.

Тереза в отчаянии бросается на колени.

-- Выслушайте меня!

.. Нет!

Эдмон отталкивает ее; она рыдает, и сам он опускается на

скамью слева, спиной к Терезе и прижимается головой к стволу дерева.

Раздается бодрая, веселая музыка.

Сцена четвертая

Те же; в глубине сцены Сен-Ранбер в парадной форме; кавалеры и дамы из замка.

Служанки приносят великолепную корзину. Сен-Ранбер, окруженный крестьянами и музыкантами, во главе которых идет Оливье, принимает поздравления всей деревни. Он отдает приказание Оливье и делает знак служанкам отнести в дом матушки Мишо корзину, предназначенную для Терезы. Заметив Терезу, Сен-Ранбер приближается к ней; он крайне удивлен, когда видит ее в слезах, а Эдмона — погруженным в глубокую печаль. Он просит всех оставить его наедине с обоими влюбленными.

При виде Сен-Ранбера Эдмоном овладевает новая вспышка гнева и ревности... Он хочет уйти. Сен-Ранбер удерживает его.

— Что с вами произошло? Какие странные лица для жениха с невестой! Неужели семейные ссоры начались до свадьбы?

— Ах, сударь,— говорит Тереза,— вы знаете, виновна ли я,— зацятите меня! В вашей комнате... правда, я была там, но объясните, как я очутилась в ней, потому что сама не знаю, как это произошло.

Сен-Ранбер раздражается смехом и объясняет Эдмону: Тереза вошла в его комнату через окно, ночью... во сне, в состоянии сомнамбулизма.

— Рассказывайте это другим,— говорит Эдмон.— Вы не заставите меня тому поверить... Никогда не поверю, что можно ходить и говорить во сне... Она пришла к вам, но в полном сознании...

Сен-Ранбер клянется, что сказал правду.

— Это бесполезно,— говорит Эдмон.— Если бы не вам принадлежала деревня, я отомстил бы вам... Но мне позволена лишь одна месть, и я воспользуюсь ею — женюсь на другой... сегодня же... Это решено, и есть согласие той, кого я предпочитаю взять в жены.

— О небо!— восклицает Тереза вся дрожа.

— Да, я поспешил полюбить ее, я ее люблю; уже эта-то будет мне верна... Ей отдаю я мое сердце и мое доверие. — И, схватив руку Терезы, Эдмон снимает с ее пальца кольцо, которое подарил.

Тереза испускает крик, смотрит на свою руку, на которой уже нет больше кольца, и, лишившись чувств, падает на руки вошедшей матушки Мишо, которая переносит ее на мельницу.

Сцена пятая
Сен-Ранбер, Эдмон.

Сен-Ранбер, очень огорченный случившимся, винит себя в их несчастье. Он старается придумать, как переубедить Эдмона.

— Значит, вы не верите,— говорит Сен-Ранбер,— слову и чести офицера?— И он подносит руку к кресту, словно беря его в свидетели.

— Оставьте меня,— говорит Эдмон.

— По крайней мере отложите эту новую свадьбу. Поверьте, истина прояснится.

— Нет, я спешу отомстить, женившись на другой.

— Кто же она?

— Самая скромная, самая добродетельная женщина во всей деревне. Вот она.

Сцена шестая

Те же, мадам Гертруда в подвенечном платье, пышно разряженная. Марселина в праздничном наряде.

Узнав в новой избраннице Эдмона свою хозяйку, Сен-Ранбер с трудом скрывает овладевшее им при виде ее веселье. Гертруда, опустив глаза, скромно приседает перед Сен-Ранбером.

Он уже собирается рассказать обо всем Эдмону. Гертруда быстро прикладывает палец к губам — так, чтобы ее нареченный не видел, и Сен-Ранбер умолкает.

«В самом деле, — как бы говорит тот себе, — не мое дело выдавать ее.— И, глядя на Эдмона,— удивительные создания мужья! Вот этот не хочет верить в невиновность бедняжки Терезы; он не поверит также и в кокетство своей новой невесты».

Сцена седьмая

Те же, Оливье, свадебный кортеж.

Оливье возвращается; он во главе кортежа и трубит в трубу; его сопровождают музыканты, которые идут впереди кавалеров и дам из замка, крестьян и крестьянок.

Эдмон приказывает сорвать цветочные гирлянды с двери мельницы и снять инициалы, переплетенные цветами; он велит заменить их другими, в которых сплетены буквы «Э» и «Г».

Все удивлены.

Гертруда обрадована. Эдмон представляет ее всем присутствующим как свою новую невесту.

Нотариус, чьи надежды на получение руки Гертруды рушатся, делает недовольную гримасу.

Эдмон берет Гертруду за руку и дает знак кортежу, что пора отправляться в церковь.

К Оливье обращаются с просьбой стать во главе музыкантов, но он наотрез отказывается, так как венчаться будет не Тереза.

Гертруда знаком показывает, что можно обойтись и без трубача; все направляются к выходу.

Сцена восьмая

Те же, матушка Мишо, выходящая из мельницы.

— Бедное дитя заснуло,— говорит она, глядя в сторону мельницы.— Она так нуждается в сне и отдыхе!

Матушка Мишо выходит на сцену и сталкивается лицом к лицу с Эдмоном и Гертрудой, которые направляются к выходу.

— Куда вы идете?

— В церковь.

— С кем?

— С Гертрудой.

— С Эдмоном.

— Как! Так вот ради кого вы покидаете Терезу?!

— А разве он неправ? — говорит Гертруда.— Девушка, которая ведет себя так...

— Вы обвиняете ее. Вы обвиняете мое дитя! Хорошо, сударыня, я последую вашему примеру... А эта шаль,— говорит она, доставая из кармана шаль Гертруды,— эта шаль, которую я вчера нашла на кровати этого господина? — и Мишо указывает на Сен-Ранбера.— Кому она принадлежит? Терезе? Нет, она принадлежит женщине более добродетельной, и эта женщина — вы.

— О небо!

Эдмон, державший руку Гертруды, уничтоженный, отпускает ее. Гертруда смущена. Сен-Ранбер отворачивается, чтобы скрыть улыбку.

— Как!—в бешенстве говорит Эдмон,— не одна! Значит, новый помещик прибыл, чтобы отнять у нас всех!

— Нет,— говорит Сен-Ранбер, взяв его за руку,— и я снова уверяю вас, что Тереза невинна.

— А кто докажет мне это?

— Смотрите,— говорит ему Сен-Ранбер,— смотрите на мельницу... и верьте собственным глазам.

Сцена девятая

Те же, Тереза.

Все оборачиваются и с ужасом видят Терезу, которая только что вышла из мансарды мельницы. Она идет во сне по самому краю крыши... На берегу реки, прямо под нею, мельничное колесо быстро вращается и грозит гибелью, если девушка сделает неверный шаг...

Эдмон в ужасе и хочет броситься к ней.

Сен-Ранбер рукой закрывает ему рот, чтоб удержать крик, готовый сорваться с губ юноши... Он объясняет Эдмону, что, если Терезу разбудят,— она погибла, и единственное средство спасти ее, это предоставить самой себе.

Все стоит, оцепенев, и с ужасом следят за движениями Терезы.

Оркестр перестал играть; слышна только глухая дробь барабана.

Тереза медленно продолжает идти. Дойдя до середины крыши, она останавливается... поворачивается лицом к толпе. Кажется, что она пойдет в другую сторону и поставит ногу на мельничное колесо.

В это мгновенье Сен-Ранбер и крестьяне падают на колени и возносят молитвы к небу. Даже Гертруда растрогана, и, следуя общему примеру, падает на колени и молится за свою соперницу.

К краю крыши примыкает полуразрушенная стена; выступы ее образуют подобие лестницы... По ним Тереза спускается вниз. Вот она уже посередине сцены... прислушивается... Ей чудится звон колоколов во время венчания Эдмона. Она опускается на колени и молится за него:

— Пусть он будет счастлив... А я, для меня уже не может быть счастья, хоть я и невинна...— Она смотрит на свою руку.— У меня уже нет кольца... он отнял его, чтобы отдать его другой. Но воспоминание об Эдмоне принадлежит мне, любимый образ запечатлен в моем сердце... Хорошо,— говорит она, озираясь кругом,— что никто не видит меня...— Тереза достает со своей груди букет роз, который дал ей Эдмон.— Этот букет увял, высох.— Она орошает его слезами, покрывает поцелуями...

Гертруда, взволнованная такой любовью, чувствует, что невинность исчезает из ее сердца и уступает место жалости и великодушию... Она вручает Сен-Ранберу документ, подтверждающий решение Эдмона о браке с ней, и умоляет молодого помещика соединить Терезу с Эдмоном.

Эдмон становится на колени перед Терезой и снова надевает ей кольцо, которое прежде отнял.

Тут Сен-Ранбер делает знак, открывает корзину и вынимает из нее белую фату, которую Гертруда надевает на голову Терезы-сомнамбулы, а Сен-Ранбер прикрепляет цветы флердоранжа. Тереза делает движение... Музыканты поднялись на помост. Все разбиваются по-четверо.

Эдмон берет руку Терезы. По сигналу Сен-Ранбера оркестр начинает играть. Внезапный шум пробуждает Терезу, она потрясена, ослеплена... Окружающая ее роскошь, возлюбленный, стоящий рядом, друзья, теснящиеся вокруг, возгласы радости — все это заставляет Терезу думать, что все видится ей во сне: она прикрывает одной рукой глаза, а другой делает жест, словно говорящий: «О, не будите меня!..»

Но счастье Терезы — не сон, а явь. Сен-Ранбер соединяет руки молодых и вручает подарок — документ на ренту.

Зная, что нотариус претендовал на руку Гертруды, Сен-Ранбер успокаивает его относительно эпизода с шалью, и честный нотариус предлагает руку и сердце красивой вдовушке, которая соглашается на брак с ним, послушная воле помещика.

Оливье достается рука Марселины.

В глубине сцены по распоряжению Сен-Ранбера накрыты столы, вращаются вертела... Налево, за столом новобрачных, занимают места Сен-Ранбер, Эдмон, нотариус, Тереза, Гертруда, матушка Мишо, дамы из замка.

Когда пьют за здоровье Терезы, маленький мальчик поднимает подвязку, которую стащил у новобрачной. Тереза смущена и опускает глаза. Эдмон ободряет ее. Каждый хочет получить кусочек этой ленты, и все спорят из-за нее. День заканчивается веселыми и радостными танцами.

«Сомнамбула» — первая известная нам в XIX веке попытка видного драматурга принять участие в создании балетного спектакля, дебют автора многочисленных комедий, водевилей и оперных либретто Э. Скриба.

«Хореографы злоупотребляли терпением зрителей, показывая им древние комедии и обширный репертуар старых комических опер и водевилей, приукрашенных антраша и пируэтами. Кропатели балетов, с давних пор весьма бедные умом и мыслями, неприкрыто демонстрировали свое полное убожество. Некий богатый и щедрый финансист, сжалившись над их нищетой, открывает свой денежный сундук, свой ларец с драгоценностями, и в мгновение ока балет, этот молчаливый слепок наиболее

известных пьес, и при том часто наиболее тривиальных, превратился в остроумную драму, полную интереса, драгоцельной и острой оригинальности. Вы, быть может, подумаете, что прелестный водевиль преобразился в балет... Ничего подобного: «Сомнамбула»-водевиль схож со своей сестрой из театра Оперы только заглавием... бесплодные хореографы заставляли нас глотать заплесневелые объедки театров Опера-Комик и Водевиль. Благодаря г-ну Скрибу «Сомнамбула»-балет превратился в хорошенький водевиль для Театра варьете, в либретто оперы, обошедшей весь мир и поддержавшей музыку Беллини»¹.

Так Кастиль Блаз освещает события, связанные с приходом в балет Скриба и рождением «Сомнамбулы». Скриб был большим мастером театра с выдумкой и фантазией, быстро сочинявшим не только сюжет, но и разрабатывавшим оригинальные сценические ходы².

Знакомство с либретто вызовет, надо полагать, двойственное впечатление.

Создатели «Сомнамбулы» и их многочисленные единомышленники пали жертвой заблуждения, виновниками которого являлись, как ни странно, убежденные последователи Новерра. Балетмейстеры, притом одаренные и талантливые (Омер — один из наиболее ярких), должны понимать закон преемственности в искусстве. Идти вслед за учителями отнюдь не означает копировать их, подражать им, воспроизводить благоговейно каждый их прием: это приводит к измене заветам, к отречению от них.

Призыв Новерра равняться на драму французские балетмейстеры 10—20-х годов воспринимали как обязанность уподоблять балет ей. Это при всей парадоксальности вело к обратным результатам — к утрате жизненного содержания, психологической правды образов, актуальной тематики, отличающих драму. Из драматургической канвы сценарий превратился в остов спектакля, нуждающийся всего лишь в обшивке хореографическим и музыкальным материалом. Не удивительно в этой связи, что танец — главный источник содержания хореографического спектакля — терял главенствующее значение, стал одним из подсобных средств, появляющимся в спектакле лишь в тех случаях, когда он оправдан бытовым явлением —

¹ C. Blaze, L'Académie Impériale de Musique, v. II, P., 1856, p. 205—206.

² После «Сомнамбулы» Скриб написал балетные сценарии — «Спящая красавица» (1829), «Манон Леско» (1830), «Бог и баядерка» (1830), «Оргия» (1831), «Тарантул» (1839), «Марко Спада» (1857).

праздником, сном, грезами, аномалией состояния героев (у Скриба — Омера героиня впадает в сомнамбулический транс) и т. п. Артисты, чья техника танца имела феноменальную по тем временам виртуозность, стали произвольно прерывать действие, вводить танцы, в которых демонстрировали свое искусство, а зрители вознаграждали их за это благодарными аплодисментами. Разрастался непримиримый конфликт между обогащающимися выразительными средствами и тормозящим их развитие пантомимным действием, игнорирующим особенности природы балета. В талантливой попытке драматурга «Сомнамбулы» примирить непримиримое, снять, хотя бы в данном случае, существующее противоречие это видно отчетливо. Превратив героиню в лунатичку, Скриб сразу узаконил ее право на танец в самых неожиданных обстоятельствах, «приподнял» ее над бытом в любовных эпизодах как существо необыкновенное, дал возможность говорить на том же языке другим персонажам, так или иначе связанным с героиней. В данном конкретном случае это — бесспорный выигрыш.

По своей архитектонике, по мастерству разработки действий и ролей, по искусству обыгрывания деталей драматургия «Сомнамбулы» продолжает быть поучительной. Не будем сетовать на «разговоры», содержащиеся в либретто. Когда сочинялась «Сомнамбула» (да и на всем протяжении прошлого столетия) их считали необходимыми. Во-первых, для частичного воспроизведения на театре диалогов путем жестикюляции, во-вторых, для лучшего понимания зрителями «немых разговоров» на сцене. Сейчас ни жестикюляция, ни словесный текст диалогов для балета не нужны. Они неизбежно уводили бы в сторону от главной задачи, всегда стоящей перед авторами, — сделать спектакль убедительным в смысле воздействия на зрителя собственно хореографическими средствами.

В сценарии Скриба интересуют прежде всего разработка действия, умение обыграть каждую мелочь. Скриб понимал, что строит фундамент немого спектакля, и потому уделял большое внимание деталям, которые помогают без слов понять происходящее.

Само описание декораций — перекресток улицы с указателями дорог, надпись «Матушка Мишо, мельничиха», вывеска на постоялом дворе «Вдова Гертруда» — способствует экспозиции главных линий действия. В сущности, действие еще не начиналось, а зритель уже многое знает.

Хозяйка гостиницы — вдова. Возможно, она ищет нового мужа, к тому же, будучи хозяйкой, пользуется правом входа в любое помещение. Когда в последнем акте инициал «Т» («Тереза») заменяют буквой «Г», зритель понимает, что речь идет о победе Гертруды, которая женит на себе героя пьесы Эдмона. Перекресток дорог с надписями позволяет приводить и уводить действующих лиц в понятном направлении. А объяснить зрителю в балете, откуда приходит на сцену персонаж и куда он уходит, всегда очень трудно, почти невозможно.

Уже первые сцены отчетливо, и притом танцевально, определяют характер взаимоотношений главных действующих лиц. Распоряжающийся работами Эдмон с любовью относится к девушке, находящейся подле дома с падшисью «Матушка Мишо, мельничиха» и общающейся с пожилой женщиной (значит, это матушка Мишо и ее дочь). Из постоянного двора выходит красивая властная женщина, недовольная отношениями этих молодых людей. Все ясно — перед нами любовный треугольник. Быстро и просто выясняются их намерения: Эдмон и Тереза бегут встречать и радостно приветствуют запоздавшего нотариуса, — значит, они готовятся вступить в брак. Здесь же делается окончательно ясной и роль третьего участника треугольника. Гертруда из ревности не хочет подписывать брачный контракт влюбленных. Итак, на протяжении двух сцен все главные персонажи охарактеризованы и расставлены.

Третья сцена отведена любовному дуэту. Букет, обручальное кольцо и поцелуй искусно обыгрываются Скрибом и Омером, чтобы закрепить в танцевальном дуэте ход действия. Однако было бы ошибкой считать эту сцену интермедией, ловко оправданным дивертисментом. В том и заслуга Скриба, что типичное балетное па-де-де для него служит способом искусно подготовить центральный момент. Размолвка приводит Эдмона к лестнице, по которой он машинально начинает взбираться. Испуганная Тереза хочет примириться с ним и заставляет его перенести лестницу. Этот перенос лестницы вполне естествен и мотивирован: «Не бойся, я уберу лестницу». А между тем именно перестановка сыграет в дальнейшем роковую роль — по этой лестнице лунатичка Тереза войдет в комнату к полковнику, и создастся главный драматический конфликт.

Сцена четвертая на первый взгляд кажется лишней. Отношения участников треугольника ясны; зачем же сно-

ва подчеркивать их? На самом деле она необходима. Прежде всего ссора двух женщин и попытки мужчин их примирить — испытанный мотив для действенного танца — па-д'аксьон. Следует отметить, что сценический прием этого трио подсказан драматургом («Эдмон, танцуя, пытается соединить их, но они ускользают от него»). Цель сценариста иная. Примирение соперниц к финалу акта снимает непосредственную угрозу счастью влюбленных и обманывает зрителя — для главного конфликта время еще не настало, место его в конце второго, а не первого акта.

Сцена пятая вводит новых персонажей — полковника и его слугу. Снова, казалось бы, излишняя подробность — ухаживание слуги за служанкой Гертруды. Этот эпизод Скрибу необходим не для украшения и не в качестве смешной детали. Именно слуге драматург поручает в дальнейшем раскрыть инкогнито хозяина и тем самым сделать его объектом внимания Гертруды. Задача сцены в том, чтобы свести полковника с героинями и подготовить его решение остаться здесь. Вот тут-то и заключено зерно будущего конфликта. Эдмон начинает ревновать полковника к своей невесте; таким образом, создается почва для драматического узла второго акта — недоразумения, повлекшего за собой разрыв отношений героев.

Сцена шестая отведена танцевальному дивертисменту под обычным предлогом гулянья, вечеринки. Уступая традиционным требованиям балетного спектакля, Скриб не забывает и в этом дивертисменте намеченной им действенной линии. Эдмон все время находится подле своей невесты, не подпуская к ней близко полковника; ревность юноши разгорается.

Первый акт заканчивается сценой седьмой, основанной на жестикуляционном диалоге. По своему содержанию она необходима. Благодаря болтливости слуги все узнают, кто их гость, и у Гертруды рождается план обольстить его. В наши дни такое окончание акта было бы сочтено недопустимым. Повествовательный диалог или монолог, сообщающий о событиях, фактах, предметах, отсутствующих на сцене, чужд балетному спектаклю. Спокойный характер этого диалога вообще недостаточно выразителен для финала. Современные нам сценаристы и балетмейстеры сделали бы это разоблачение в ходе действия раньше, введя комедийный эпизод: все узнали бы, кто такой незнакомец, и стали почтительны, переменили тон. Акт заканчивался бы убедительным танцем: либо

прощальным дуэтом влюбленных, либо дефиле (кода, бал-бале) участников гулянки, либо танцевальной кутерьмой, вызванной сенсационным открытием: «Сам владелец замка среди нас!»

Первая сцена второго акта намеренно дана в спокойных тонах. Это лишь вступление. Зато вторая — оживленная, интересная: Гертруда пытается обольстить полковника. Здесь впервые в спектакле начинает «работать» вещь, придуманная Скрибом, — шаль Гертруды¹. В дальнейшем она окажется на плечах Терезы, попадет в руки матушки Мишо и в последнем акте будет служить уликой против Гертруды. Сцена обольщения умышленно обрывается на высокой ноте: через окно тайпствешпо пропикает Тереза в сомнамбулическом состоянии.

Третья сцена — одна из драматургических удач Скриба. Найден превосходный мотив для дуэта полковника с Терезой. С помощью музыкальных реминисценций авторы быстро вызывают ответную реакцию зрителя. Танец сомнамбулы, основанный на воспоминаниях, переходит в мечту о свадьбе, и в это мгновение поведение полковника — партнера по дуэту — резко контрастирует с действиями Терезы. Дуэт трудный, но интересный по задаче. Однако Скриб не удовлетворился достигнутым. Он показывает, что ловелас полковник принимает ласки Терезы, адресованные Эдмону, но постепенно начинает испытывать чувство стыда. Два противоположных чувства борются в нем все сильнее и сильнее, пока он не принимает неожиданного решения — бежать через окно. Его бегство наверняка вызывало у зрителя смех и чувство удовлетворения. Комическая развязка сцены складывается, по существу, и пользу беглеца, что, несомненно, входило в намерение драматурга — подчеркнуть душевное благородство аристократа.

Впрочем, и здесь Скриб «убивает двух зайцев» сразу. Помимо всего, нужно увести полковника, чтобы создать центральный конфликт: «измена» Терезы для пришедших очевидна, а разъяснить недоразумение некому. Поэтому второй акт заканчивается драматичным разрывом отношений между Эдмоном и Терезой. Кстати сказать, драматург хорошо придумал повод, чтобы привести в комнату всех заинтересованных лиц. Вот зачем нужен был Скрибу мимический финал первого акта. Тогда узнают,

¹ Зритель впервые видит эту шаль на плечах Гертруды в первом акте, когда ее приносит служанка.

что приезжий — владелец поместья; теперь все приносят ему поздравления, цветы и неожиданно оказываются лицом к лицу с Терезой, обманувшей доверие поселян.

Обстановка третьего акта сама по себе характеризует случившееся. Все приготовлено для свадьбы Терезы и Эдмона, но после событий, происшедших ночью, она не может состояться. Мало того, первая сцена последнего акта должна еще больше подчеркнуть случившееся. Молодежь, не зная о событиях, украшает цветами инициалы героев.

Вторая сцена посвящена отчаянию Терезы, третья — ее тщетным попыткам примириться с Эдмоном. Но Скриб хочет показать, что тщетность попыток примирения обусловлена силой горя Эдмона, а не его капризом. Чтобы убедить в этом зрителя, Скриб описывает горе юноши так: Тереза рыдает, Эдмон «опускается на скамью слева, спиной к Терезе и прижимается головой к стволу дерева».

Пора снять напряженное драматическое настроение, поэтому в сцене четвертой Скриб приводит из замка веселую процессию гостей во главе с полковником. Зритель ждет развязки, а Скриб искусно отдаляет ее. Попытка полковника объясниться с Эдмоном и Терезой только усугубляет положение. Эдмон срывает обручальное кольцо с руки Терезы.

Сцена пятая — проходная и, с нашей точки зрения, лишняя — приводит к сцене шестой. Появляется новая невеста Эдмона — Гертруда; она в некотором замешательстве при встрече с полковником.

Новый поступок Эдмона в сцене седьмой — смена инициалов — как бы закрепляет его разрыв с Терезой. Вот-вот отправятся в церковь жених и невеста, но тут появляется матушка Мишо.

В восьмой сцене она с помощью шали разоблачает Гертруду — так начинается большая и развернутая развязка. Разоблачение Гертруды не решает участи героини; оно только отталкивает Эдмона от Гертруды, а не возвращает его к Терезе.

Все это для Скриба лишь преддверье к еще одной драматургической находке в спектакле. В сцене девятой на крыше дома неожиданно появляется сомнамбула Тереза. Снова сильно волнующий эпизод мелодраматического характера, на помощь которому привлекается даже традиционный цирковой прием, — словно во время «смертельного» номера акробатов оркестр умолкает, слышна лишь тревожная дробь барабана. Эта сцена изобилует всевоз-

можными драматическими эффектами, из которых главный прибережен к концу. Когда опасность миновала и Тереза спустилась на землю, авторы прибегают к приему, навеянному оперой и балетом «Нина, или Безумная от любви», — Тереза танцует и мимирует сцену воспоминания, чем достигает кульминации напряжения спектакля. Гертруда и Эдмон раскаиваются. Спящую одевают в подвенечное платье (несколько нарочитое, но сценически возможное положение), и этим создают эффектный эпизод: проснувшись, Тереза видит себя невестой, долго не перит глазам, несмотря на то, что танцующие всячески стараются ей доказать, что беда миновала. Примирение завершается свадебным дивертисментом; тут тщательно разработаны жанрово-фольклорные эпизоды (например, эпизод с подвязкой).

Мы анализируем шаг за шагом ходы сценариста, чтоб читатель не только видел искусство Скриба, но и понял его драматургическое мышление. Прямолинейное, хотя и несколько осложненное развитие действия, выигрышные ганцевальные ситуации, ясность и доходчивость сценических событий, искусное обращение с предметами, «работающими» на решение основной задачи (букет в последнем акте, напоминающий о букете первого акта), прозрачность и чистота деталей — все объективно свидетельствует о высоких профессиональных качествах сценария. Не удивительно, что современники, подобно Блазу, восгорженно отзывались о работе Скриба.

Судя по немногим отзывам о постановке, имеющимся в нашем распоряжении, Омер постерничал со Скрибом. Ученик Доберваля, его прямой наследник, первый учитель Фанпи Эльслер, был большим мастером выразительного танца. Уже начало «Сомнамбулы» сделано им оригинально. «Я не стану говорить об успехе этого шедевра изобретательности и исполнения, — пишет Блаз. — В конце увертюры занавес поднимался и открывал картину деревенского бала в полном разгаре; все ноги танцевали в то мгновение, когда глаз впервые видел их; этот новый эффект чрезвычайно понравился». Другими словами: полный подъем занавеса задерживался на некоторое время, и зритель любовался только танцующими ногами, прежде чем увидеть фигуры пляшущих.

При всем удовольствии, которое доставляет сценарий и постановка, при всей удаче музыки Л. Герольда — одного из лучших балетных композиторов Франции до появления Адана и Делиба — «Сомнамбула» может сейчас

вызвать чувство разочарования. Причина этого даже не в чрезмерном обытовлении танца, не в отягощении каждого па тщательной логической мотивировкой, не в поисках железной логики, подавляющей порой танцевальную стихию, что, разумеется, способствовало исчезновению «Сомнамбулы» из репертуара, едва лишь появились первые романтические балеты типа «Сильфиды».

Любуясь великолепным зданием, сооруженным таким умелым зодчим, как Скриб, изучая его технические приемы, трудно в то же время подавить чувство сожаления. Сколько таланта, выдумки, творческой энергии израсходовано авторами этого балета на стрельбу из пушек по воробьям. Скриб, по сути дела, не разделял позиций Новера — поборника балета как театра больших идей, высоких человеческих страстей. Он, видимо, не понимал, что сценарий должен быть изнутри освещен большой авторской темой, подсказанной самой жизнью, что только это дает балету необходимую художественную силу, сливает воедино слагаемые синтетического спектакля. А Омер и Герольд, недооценивая поистине решающее значение хореографического содержания, выступали всего лишь как одаренные, но покорные иллюстраторы перипетий сюжета Скриба.

О чем говорит этот балет? Да ровно ни о чем. Перед нами ловко разработанный частный случай, каких великое множество в жизни. Силой своего таланта и опытности Скриб приукрасил то зрелищное искусство, каким был рядовой балет его дней. Но этого мало. Балет требует фронтальности действия. Из всех сценических представлений он наименее способен к ответвлениям, к обилию боковых линий, вводимых эпизодов — того, чем силен драматический театр; талантиливые, смелые попытки преодолеть это лишь подтверждают неизбежность правила. Превосходно фронтально выстроенное действие «Сомнамбулы» однозначно, плоско, внутренне пусто, а это обрекает балет на забвение.

Заблуждения создателей «Сомнамбулы» — переоценка роли сценария, уподобление балета драме, подчиняющее искусство танца чуждым и гибельным для него законам, непонимание или игнорирование внутреннего смысла произведения — грех не их одних. Были периоды в жизни балетного театра многих стран в XIX и XX веках, когда эти же явления приводили к тем же пагубным последствиям, хотя и были продиктованы самыми благими намерениями — борьбой за отражение правды жизни, к сожа-

лению, вульгарно понятой. Тем полезней для раздумий о балетной правде и фальши горький опыт по-своему блистательной «Сомнамбулы».

Показательна судьба балета в России. Он шел редко, начиная с 1828 года ряд лет отсутствовал в репертуаре. В 1859 году по настоянию дирекции, на которую нажимали влиятельные лица, балет был поставлен в Большом театре столицы для приезжей балерины Катерины Фридберг, но выдержал всего два представления и окончательно сошел со сцены¹.

¹ См.: А. Вольф, Хроника петербургских театров с 1855 до 1881 года, ч. III, Спб., 1884, стр. 151.

СИЛЬФИДА*

Балет
в двух действиях
г. Тальони

Музыка г. Шнейцгоффера
Впервые представлен в Королевском театре
Академии музыки в Париже
12 марта 1832 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Сильфида — м-ль Тальони
Джемс Рюбен, крестьянин-шотландец, —
г. Мазилье
Анна Рюбен, его мать, — м-ль Брокар
Эффи, крестьянка, — м-ль Ноблэ
Гюрн, крестьянин-шотландец, — г. Эли
Старая Мадж, ведьма, — м-м Эли
Сильфиды — м-м Алексис, м-ль Леру,
м-ль Персеваль
Ведьма — м-ль Ролан
Сильфиды, шотландские крестьяне, старики,
ведьмы.

Действие происходит в Шотландии.

Акт первый

Перед зрителем часть фермы в Шотландии. В глубине сцены дверь, направо от которой высоко над полом расположено окно. Там же, несколько поодаль, большой камин. Лестница слева от двери ведет в покои хозяев. Светает.

Сцена первая

Джемс и Гюрн спят; один — в большом кресле, другой — на вязанках соломы; первый — на авансцене, второй — в глубине

* Либретто публикуется в переводе с французского А. Паскаль. Сведения о действующих лицах и исполнителях, указанные в оригинале на отдельном листе, смонтированы в титульный лист либретто.

сцены. В момент поднятия занавеса Сильфида стоит на коленях у ног Джемса; она не наглядится на него и счастлива быть вблизи любимого. Потом она начинает порхать вокруг Джемса и своими голубыми крылышками освежать воздух, которым он дышит.

Но сон Джемса беспокоен; временами кажется, что он следит за Сильфидой и вторит ее движениям. Она же, влекомая властью чувств, от которых тщетно хочет избавиться, приближается к нему и целует в лоб. Джемс пробуждается и устремляется вслед за Сильфидой, которая скрывается в камине. Юноша встревожен этим таинственным существом, не единожды чаровавшим его сон, и силится убедить себя, что оно лишь видение. Но чувства не обманывают Джемса — он был разбужен поцелуем Сильфиды, сылающим на его челе.

Рассеять сомнение Джемса может Гюрн, — возможно, он видел Сильфиду. Джемс будит Гюрна, однако тот на все вопросы отвечает, что во сне видел только милую, горячо любимую им Эффи. Но герой Эффи — Джемс. Воспоминания о девушке успокаивают растревоженное воображение Джемса. Во имя любви к Эффи он должен забыть фантастическое существо, смущающее его покой, — ведь близится час помолвки, и все предвещает счастливое будущее.

Сцена вторая

Под руку с матерью Джемса, Анной, входит Эффи. Гюрн устремляется к ней, робко кланяется и осмеливается подарить ей перья убитой им цапли — пусть она украсит ими свою соломенную шляпу. Эффи благодарит его милой улыбкой и подходит к погруженному в раздумье Джемсу, который не заметил его появления.

— О чем вы думаете, Джемс?

И, как бы возвращаясь в мир земной, тот отвечает:

— Я думаю... я думаю о вас, моя дорогая кузина.

— Вы меня обманываете.

— Нет, уверяю тебя, нет.

— Вы грустны, а ведь сегодня день нашей помолвки.

— О, я счастлив, моя Эффи, тем, что люблю тебя и хочу любить вечно.

— Слава богу!

Она подает ему руку для поцелуя. Гюрн подходит к девушке, чтобы также поцеловать ей руку, но она прячет руку, а Джемс поспешает стать между Эффи и Гюрном: в его позе — насмешка, кажущаяся угрозой. Смущенный и пристыженный

Гюрн отходит, скрывая наворачнувшиеся слезы, которые не в силах сдержать. Горе его усиливается, когда он видит, что Анна соединяет руки любящих. Они становятся перед ней на колени, она благословляет их.

Сцена третья

Появляются подруги Эффи. Они приносят подарки. Это и плед, и венок, и фата, и букет цветов, и многое другое. Девушки поздравляют своих молодых друзей и подтрунивают над Гюрном, который, однако, надеется, что они замолвят за него словечко перед Эффи,— он не теряет надежды стать женихом ее. А она— примеряет подарки, любуется собой, смеется.

Джемс тем временем против воли своей оказывается у каминна — перед глазами его непрестанно возникает образ, лишивший его покоя. Сильфида, где она? Отрешенный взор юноши ищет, куда она скрылась, но вдруг видит нечто отвратительное. Это ведьма Мадж, вошедшая вслед за девушками и доселе таившаяся возле каминна.

— Что ты тут делаешь?

— Хочу переждать у вас грозу, которой боюсь.

— Убирайся отсюда, исчадье преисподней, вон! И не являй нам лица несчастья! Твой приход несет горе! Вон отсюда, вон! Девушки заступаются за старуху: ведь она вещунья и гадалка, предсказывающая время свадеб.

— Твоя свадьба близка,— говорит она одной,— а твоя — твоя никогда! А ты,— обращается она к третьей,— ты ребенок, подожди еще.

Четвертая, выслушав от гадалки нечто по секрету, отходит от нее, покраснев. Лукавые глаза Эффи спрашивают у Мадж, будет ли она счастлива в замужестве.

— Да,— отвечает старуха.

— Любит ли меня мой жених так же, как я его?

Колдунья разглядывает руку Джемса:

— Нет!

Джемс раздосадован, умоляет девушку не верить словам старухи. Гюрн протягивает ей свою руку.

— О, этот, милочка, любит тебя по-настоящему, и, быть может, скоро ты пожалеешь, что отвергла его.

Разгневанный Джемс выталкивает Мадж за дверь, а Гюрн в последний раз пытается помешать помолвке: «Мадж ведь сказала вам, что я должен быть женихом!» Девушки смеются над

этими словами, а Эффи старается успокоить Джемса уверениями, что предсказание колдуньи — злая ложь.

Анна напоминает племяннице, что надо подготовиться к помолвке. Вместе с подругами они поднимаются по лестнице. Джемс устремляется следом, но девушки останавливают его, а Эффи посылает ему воздушный поцелуй.

Сцена четвертая

Оставшись один, Джемс размышляет о счастье быть помолвленным с Эффи, но постепенно воспоминания о Сильфиде заволадевают им.

— Кто она? Кто это обворожительное существо, которое каждую ночь вторгается в мой сон и чарует меня. Это мой добрый ангел или фея, хранящая мою судьбу. Однако хватит думать об этом!

Внезапно, как бы порывом ветра, окно растворяется. Джемс оборачивается и видит застывшую в углу окна Сильфиду. Она,

поникшая и грустная, прячет в ладошках лицо. Джемс приглашает ее войти, и она соскальзывает вниз.

— Отчего ты грустна? — спрашивает юноша.

Она безмолвно отвечает ему взглядом, полным нежности.

— Доверь мне свою печаль, — настаивает он.

— Разве ты не догадываешься? Ты готовишься к помолвке с Эффи.

— Но почему это тебя беспокоит?

— Увы, тебе не дано понять моей любви.

— Неужели ты любишь меня? Иль просто смеешься над моей доверчивостью?

— Милый, с того дня, что я увидела тебя, моя судьба связана с тобой, я всегда подле тебя, зримая или нет. Этот очаг — мой приют. Днем я провожаю тебя в леса и горы, ночью стерегу дом от злых духов и храню сон твой, склоняясь к изголовью. Ты видишь сны любви — они навеяны мной.

Джемс внемлет ей с волнением. Сердце его тронуту любовью Сильфиды, а она — она ждет ответа.

— Долг запрещает мне любить тебя. Я поклялся Эффи и обязан быть верным ей.

Сильфида в отчаянии — ей остается смерть; она покидает Джемса, и он никогда больше ее не увидит. В смятении он призывает ее, напрасно стараясь скрыть непонятную тревогу. Несмотря на любовь к Эффи, образ Сильфиды повсюду с ним, и он не в силах изгнать его из сердца. Сильфида вновь обретает воздушность — она порхает вокруг Джемса, трепеща голубыми крылышками.

Джемс в растерянности, и Сильфида, чувствуя состояние юноши, старается увлечь его за собой.

— Чего ты хочешь?

— Идем, идем со мной.

— Покинуть Эффи? Нет, лучше смерть. Уходи! Ты — ты только пустая тень, пытающаяся обмануть мои чувства.

С этими словами он вырывается из объятий Сильфиды и с негодованием отталкивает ее. Она закутывается в плед, забытый Эффи. Обернувшись, Джемс находит Сильфиду подле ног своих, напоминающую ему суженую Эффи. Юноша в смятении. Он поднимает Сильфиду и, нежно обнимая, целует ее.

Сцена пятая

Недавно вошедший Гюрн видит все. Он крадется по лестнице, чтобы привести Эффи и разоблачить Джемса. В тот момент, когда Джемс целует Сильфиду, появляется Гюрн и Эффи с подругами. Гюрн делает знак девушкам, но Джемс, обернувшийся на шум, успевает спрятать Сильфиду в кресле, укрыв ее пледом. Гюрн видел это, вместе с Эффи он подходит к креслу. Джемс старается отвлечь Эффи; с тревогой она смотрит на юношу, а он, застыв, смущенно отводит глаза. Гюрн и Эффи сдергивают плед — Сильфида исчезла. Девушки смеются над Гюрном, а Эффи рассержена.

— Ты выдумал это, чтобы вызвать мою ревность и недоверие к бедному Джемсу!

Сцена шестая

Все жители деревни пришли справить помолвку. Джемса и Эффи. Старики усаживаются за стол и осушают не один кувшин пива. Юноши и девушки начинают танцы. Дивертисмент.

Джемс озабочен, и, кажется, глаза его все время ищут Сильфиду. Он столь рассеян, что даже забывает пригласить на танец Эффи, и она сама делает это. Временами между группами танцующих мелькает Сильфида, но доступна она лишь взору Джемса.

Нарушая контракт, он устремляется к ней, но всякий раз попытки коснуться ее безуспешны — она ускользает. Поведение юноши озадачивает окружающих: «Наверное, любовь к кузине смутила его покой. Нужно поскорей сыграть свадьбу, а то он совсем спятит». Танец окончен.

Начинаются приготовления к помолвке: подружки украшают Эффи венком и букетом, Анна подает ей кольцо. Все радостно приветствуют девушку. И только Джемс не обращает на нее внимания; ему грустно и одиноко среди общего веселья. Он снимает с пальца кольцо, которым должен будет обменяться с кузиной.

Поворачиваясь к ней, он словно спрашивает Эффи: отчего ему не весело, отчего он несчастлив, хотя соединяет свою судьбу с той, которую давно любит?

Выпорхнувшая из камина Сильфида вырывает кольцо у Джемса. Сильфида в неистовом отчаянии, и Джемс старается ее успокоить, но усилия его тщетны: она умрет, если он покинет ее. Джемс лишается рассудка при мысли, что может потерять Сильфиду. Она же, воспользовавшись этим, увлекает его за собой. Оба исчезают за толпой, окружившей Эффи.

Эффи прощается с подружками. Зовут жениха — он не откликается. Где Джемс? Его ищут, но безуспешно. Все изумлены. И только Гюрн видел его бегущим с женщиной в сторону гор. Ночь эта причиняет страдания Эффи. Анна разгневана, все возмущены. Гюрн, торжествуя, напоминает Эффи о пророчестве Мадж, говорит о своей любви. Девушка безмолвствует, а подруги поддерживают Гюрна. Отчаяние овладело Эффи, и ни слова утешения подруг, ни ласки Анны, ни склоненный у ног ее Гюрн — ничто не спасает ее от горя.

Акт второй

На сцене лес. Слева, среди скал, вход в пещеру, вверху видна тропинка. Ночь. Густая целена тумана скрывает ландшафт, видны только отдельные деревья; среди них, немного сбоку, стоит высокий бук.

Сцена первая

Старая Мадж готовится к шабашу. Она очерчивает круг, в центр которого на треножник ставит вверх дном огромный котел, а рядом размещает орудия своей колдовской кухни: мехи, горшок, шумовку, две сферы, человеческую голову и черепа животных, прозрачный сосуд, наполненный шевелящимися гадами, мешок с сухими травами и т. п. Потом ведьма три раза обходит котел, всякий раз ударяя по нему огромной суповой ложкой. Это — сигнал. Верхом на помеле из пещеры выскакивают двадцать ведьм, каждая держит фонарь; ведьм сопровождают звери — обезьяны, лесные коты, свиньи, совы, крокодилы и т. п. По знаку Мадж зверье окружает котел, кружится и беснуется подле него, затем переворачивает котел и раздувает огонь. Тем временем ведьмы, слезши с метел, отправляются за ядовитыми сладостями, а возвратясь, кидают их в котел. Колдовское зелье начинает вариться. Ведьмы волокут жаб, гадюк, ящериц, филина, волчьи зубы, кошачьи уши, козлиные копыта, цыкату и бросают их в котел, а Мадж наполняет его жидкостью. Из котла подымается пар. Обезьяны шумовкой снимают пену, звери еще более раздувают огонь; начинается колдовская пляска ведьм, но Мадж вскоре ее прерывает: варево готово. «За дело, за дело!» — восклицает она. Ведьмы на помелах окружают котел. В руках у них кубки. Зверье помещается неподалеку от котла, образуя как бы подставку, на которую Мадж кладет большую книгу черной магии. Она раскрывает ее, произносит заклинания, погружает

в котел всевозможные предметы, которые становятся талисманами, и, достав, раздает их ведьмам. Себе же Мадж оставляет шарф и обматывает его вокруг тела. Потом снова перемешивает варево, из котла вырывается кровавое пламя. Большой ложкой Мадж разливает зелье по кубкам. Ведьмы с воплями, которым вторит зверье, чокаются и пьют. Кубки пустеют. Шабаш закончен. Снова — поганый пляс. Ведьмы верхом на помелах исчезают со сцены. Звери собирают орудия колдовства и один за другим скрываются в пещере. Туман начинает рассеиваться, и открывается вид на пейзаж, проступающий сквозь контуры деревьев.

Сцена вторая

По уступам крутой и узкой тропинки, выщепя по скалам, Сильфида ведет за руку Джемса. Каждый шаг вызывает его страх, тогда как ножки Сильфиды едва касаются земли, она скользит с одного уступа на другой.

— Куда мы идем?

— Сюда. Здесь мой дом. Здесь мое царство. Здесь я скрою тебя от всех, и ты забудешь земные дела.

Несмотря на любовь к Сильфиде, Джемс не может забыть покинутую Эффи. Сильфида развлекает Джемса танцами, чтобы изгнать из его памяти образ невесты. Но тщетно — Джемс все время видит плачущую Эффи.

Тогда Сильфида сзывает своих сестер, и из лесу, раздвигая ветви, сквозь заросли шиповника и боярышника спешат юные Сильфиды с голубыми и розовыми крылышками. Джемс дивится чуду их появления. Танцы дев воздуха вскоре развеивают его грусть. Одни, обвязав деревья шарфами, раскачиваются на них, другие же, пригибая ветви, легко взлетают над землей. Джемс очарован этим зрелищем, и большая любовь к Сильфиде все больше разгорается в его душе. Он беспрестанно стремится обнять Сильфиду, но тщетно: та выскользывает из его рук. Разбуженное желание юноши неистовствует. С тревогой и трепетом он ищет Сильфиду, а та скрывается среди подруг. Взор Джемса вопрошает— где она? Но Сильфиды безмолвно одна за другой скрываются в лесу.

Сцена третья

Джемс в отчаянии. Любовь Сильфиды — самообман, химера, а он в погоне за мнимым счастьем нарушил клятву верности и причинил страдания той, которая обещала сделать его счастливым. Все кончено.

Сцена четвертая

Вышедшая из пещеры Мадж наблюдает за горестными метаниями Джемса. С ехидным лукавством вопрошает она юношу о причине его отчаяния.

— Я одинок. Всего себя я отдал существу, которое противится ласкам моим и не позволяет обнять себя. Она обманула меня своими обещаниями, увлекла за собой, но едва я протягиваю руки, чтобы прикоснуться к счастью, оно ускользает, вызывая в душе моей отчаяние и угрызения совести. Я думал, что она — ангел. Ее любовь сулила мне радости рая, но она — оборотень, терзающий мое сердце. И все же сейчас я люблю ее, как никогда, готов расстаться с жизнью за мгновение быть рядом с ней.

— Я знаю ту, что мучает тебя. Ты любишь Сильфиду. Удерживать ее трудно, но мой талисман поможет тебе.

— Дай мне его; все, чем я владею, будет твое!

— Эх, ты! Только утром ты отказался поверить мне и незаслуженно вытолкал из своего дома.

— Забудем обиды. Я у ног твоих, внемли раскаяниям моим, верни мне жизнь, соедини меня с той, что для меня значит больше жизни.

— Следовало бы наказать тебя, но я не злопамятна, добра и помогу тебе. Видишь этот шарф. Доверься его волшебной силе, и ты овладеешь счастьем. Если сможешь опоясать им Сильфиду, крылышки ее отпадут. Потеряв их, она лишится свободы и навсегда останется с тобою.

Джемс бросается колдунье в ноги. Его признательности нет предела. В упоении сотни раз целует он волшебный талисман, сулящий ему власть над Сильфидой. Расставаясь с юношей, Мадж вновь напоминает о чудодейственной силе шарфа. Джемс благодарит ее и провожает до входа в пещеру.

Сцена пятая

Возвращаясь, Джемс видит в ветвях деревьев играющую с **птичьим** гнездом Сильфиду. Он размахивает шарфом, привле-

кая ее внимание. Сильфида спускается с дерева и предлагает юноше гнездо в обмен на шарф.

— Нет, не хочу. Несчастные пичуги погибнут, если лишить их свободы. Верни малышей матери.

— Ты прав,—соглашается Сильфида, водворяет гнездо на дерево и пытается схватить шарф. Джемс не дает его, попрекает Сильфиду за то, что та всегда убегает от него и не дает заключить себя в объятия. Сильфида настаивает на своей просьбе и обещает, что не будет противиться его желаниям. Но Джемс делает вид, что отказывает ей. Сильфида подходит к нему за шарфом, а он так обвивает им ее руки и ноги, что та не может высвободить их. Джемс освобождает ее лишь тогда, когда отпадают крылышки. В тот же миг Сильфида подносит руку к сердцу—словно смерть пронзила его. Джемс сжимает Сильфиду в объятиях, она отталкивает юношу, и он падает, простершись у ее ног. Смертельная бледность покрывает лицо Сильфиды.

— Что же ты сделал?

— Я сделал это, чтобы приковать тебя к себе. Теперь ты моя, и мы навеки вместе.

— Ты заблуждаешься. Лишив меня свободы, ты лишил меня жизни.

— Этого не может быть!

— Ты видишь, как я бледна. Еще мгновение — и я навсегда **лишусь** твоей любви.

— О, горе мне!

— Не плачь, я так тебя любила, но я не могла быть твоей. Я была счастлива этой любовью, но сделать тебя счастливым не в моей власти. Прощай, я умираю. Возьми кольцо и торопись — ты еще можешь жениться на той, кого так любил до встречи со мной. Прощай, я умираю счастливой, в надежде, что ты будешь счастлив.

— Нет, лишившись тебя, я лишусь жизни!

Появляется Мадж. Она пришла насладиться отчаянием Джемса.

— Злодейка! Смотри, что ты натворила. Ты обманула меня. Можно ли так мстить за мой невинный проступок? Будь проклята небом так же, как мною!

Силы Сильфиды заметно тают. В эти последние мгновения сестры окружают ее. В их объятиях последний вздох слетает с ее губ. Плачущий Джемс обнимает ее. Сильфиды покрывают ее лицо шарфом и взлетают, бережно унося ее с собой. Малень-

кне сильфиды поддерживают умершую сестру, целуют ее ножки.

Ведьма смеется над горем Джемса. Она указывает ему на кузину. Уступив настойчивости Гюрна, Эффи дала согласие на брак с ним. Свадебный кортеж направляется к часовне, и оттуда доносится колокольный звон... Пролетают Сильфиды. Бросив последний взгляд на любимую, Джемс падает без чувств.

«Сильфида» балет в 2-х действиях, хореография Ф. Тальони, музыка Ж. Шнейцгоффера, сценарий А. Нурри. В России (в Петербурге) перенесен 28 мая 1835 г. в редакции А. Титюса (главный исполнитель Круазет), 6 сентября 1837 г. показан в оригинальной постановке Ф. Тальони (главные исполнители М. Тальони, Э. Гредлю). В 1892 г. возобновлен М. Петипа с добавлением музыки Р. Дриго (главная исполнительница В. Никитина). В 1922 г. возобновлен В. Пономаревым для выпускного спектакля Петроградского хореографического училища, в 1925 г.— В. Тихомировым в Большом театре (второй акт).

Считанные месяцы отделяют очередной спектакль «Зефира и Флоры» от премьеры «Сильфиды», тем не менее создается впечатление, будто между старым и новым балетами пролегла пропасть и прошло много времени, неузнаваемо преобразившего самую суть сценического искусства балета. Зрители балета «Сильфида» были взволнованы почти так же, как публика на премьере «Эрпани» В. Гюго в 1830 году. И там и тут спектакли воспринимались как переворот в сценическом искусстве. Вся когорта романтиков Франции — литераторов, живописцев, музыкантов и т. п. — приветствовала в «Сильфиде» открытие новых горизонтов искусства, говорящего о волнующих вопросах бытия в театре, ранее разменивавшемся на ловкие пустяки и искизные забавы. Обращение балета к недоступным, невероятным для него прежде глубинам поэтической мысли не могло не взволновать. Недаром к балету неожиданно потянулся великий Берлиоз. Недаром Гейне заговорил одобрительно об этом легкомысленном искусстве, смахивающем обычно лишь на ремесло. Недаром, по сообщению Фанни Кемоль, «Шопен однажды сказал, что не раз черпал вдохновение в танце Тальони»¹.

Во всем этом действительно сыграла огромную роль, словно рожденная для партии Сильфиды, Мария Тальони. Здесь наиболее сильно слились возможности артистки с поэтической идеей произведения.

Множеством путей — видимых и невидимых — «Сильфида» соединена с накопленным опытом. Поворотство всегда вырастает из освоения традиций, а не из разрыва с ними. Идеи и достижения непосредственных предтеч «Сильфиды» стали фундаментом романтического балета. Без «Тщетной предосторожности», без «Сомнамбулы» трудно было бы создать первый акт «Сильфиды», без «Зефира и Флоры» — ее второй акт. Без Дидло, возможно, не было бы самого жанра лирической танцевальной поэмы, какой является «Сильфида», сквозного танцевального действия, в котором растворялся бы сюжет. Опыт Дидло несомненно помог Тальони решить в конкретном спектакле проблему, представляющую наибольшую трудность для мастеров балета во все века, вплоть до наших дней, — проблему двуединства концертности, к которой тяготеет тапец по своей природе, с образностью и действенностью; развлекательности, которую (что скрывать?!) ищет зри-

¹ Цит. по кн.: J. Guest, *The Romantic Ballet in England*, London, 1954, p. 61.

толь в балете, с позпавательностью; гимнастичности, ка-кая заложена в комплексе технически сложных телодви-жений человека, с духовной красотой и содержательностью таковых.

Считается, что балет взят из новеллы Ш. Нодье «Трильби, или Аргальский домовый», опубликованной в 1822 году.

Напрасно стали бы искать в балете репродукцию ос-новных ситуаций новеллы. В балете все иначе. Не дух типа лесного шалуна Пека любит девушку Дженни, а Сильфида любит жениха девушки по имени Эффи. В сце-нарии, написанном Нурри — замечательным молодым пев-цом, исполнявшим главные роли в паре с Тальони в опе-рах-балетах Обера и Мейербера, — совпадают с «Сильфи-дой» лишь некоторые детали, имена¹. Не сомневаюсь, был ряд первоисточников вдохновения. Авторы (Тальони участвовала в сочинении балета) сплели множество мо-тивов — литературных и изобразительных, музыкальных и хореографических. Даже в музыке Шнейцгоффера — из-вестного виолончелиста Академии музыки — исследова-тель обнаружил парафразы Паганини, Буальде и дру-гих². Что же до постановщика, то печать обвинила его в использовании ряда моментов действия, чисто танцеваль-ных приемов из одноименного балета Анри, поставленно-го четырьмя годами ранее в Ла Скала, в заимствовании у Дидло («Зефир и Флора») композиционных находок, машинерии полетов и др.³. Доля истины — притом пема-лая — в этих обвинениях есть.

И все же прав Готье, утверждая, что «Сильфида» как бы сдала в архив все, что прежде было его гордостью и славой балетного репертуара. Романтический балет 30-х годов существенно изменил эстетику, поэтику и драма-тургию театра.

Идиллическое, бесстрастное по преимуществу восприя-тие жизни в модных балетах 20-х годов (вспомним дети-ще Скриба — Омера — Герольда) сменяется страстным, тревожным, критическим восприятием. Непримиримый конфликт реальности и мечты явился знаменем новатор-ских преобразований театра 30-х годов. Действительность воспринимается в новых балетах сквозь призму фанта-зии; в ней слиты элементы разочарования и сомнений.

¹ Его имя как автора названо Ж. Жанеиом в очерке «Сильфида». см.: «Les Beautés de l'Opéra», Paris, 1845, p. 4.

² А. Гест сопоставил две «Сильфиды», равно как и музыку Шнейцгоффера, с первоисточниками, в «The Romantic Ballet in Paris», p. 116, 289.

³ См.: Ю. С. Лопатинский, Дидло, стр. 186—187.

Романтический балет отказался от больших праздничных дивертисментов, завершавших, как правило, спектакли чуть ли не со времен первых придворных представлений. Счастливые концовки перестали быть обязательными, от них веяло балетной фальшью. Их место заняли лирические, элегические, меланхолические, скорбные сцены под занавес¹. Прежде отчет о судьбе героев завершали точкой, теперь появились многоточия, восклицательные и вопросительные знаки. Так авторы сценариев выражали неустроенность самой жизни, хрупкость счастья, недостижимость идеалов, и это наделило поэтической правдой новые балеты.

В 20-е годы на сцене показывали преимущественно современников. Романтики в балете редко обращаются непосредственно к современности, а если делают это, то почти исключительно в комедийных балетах. «Дистанция времени» становится непреложным законом их творчества. Отдаленные от современности и конкретной действительности, новые спектакли вместе с тем пронизаны современным и прогрессивным мировосприятием неизмеримо больше, нежели репродукции с натуры в балетах предшественников. Обращаясь к фантастике, экзотике, романтики восставали против натурализма французского балета 10—20-х годов. Дидло, Вигано, Омер и другие были склонны к монументальным спектаклям с участием масс на сцене, к показам грандиозных шествий, баталий, широко прибегали к драматическим и мелодраматическим коллизиям. «Сквозь призму сердца» смотрит на жизнь поэт романтизма. «Характерная особенность нашего времени — избыток лиризма», — утверждал Готье. Так проявилось желание углубиться во внутренний мир человека — мир социально-психологический, что было в балете объективно полезно. Оно помогало в борьбе с ложноклассицизмом, противостояло некоему бытовизму — соответствовало новым потребностям и возросшим возможностям балетного театра.

«Сильфида» ввела в танцевальную сферу мысли и чувства, присущие и другим художественным явлениям той поры. Стоит только выйти за пределы балетного мирка 30-х годов в широкий мир искусства и литературы, как

¹ Отдельные попытки такого рода с успехом делал Дидло (см. финал «Ациса и Галатен»). Романтический балет, борясь с традицией, преодолевал власть развлекательного финала. Однако по мере исчерпания своей потенции он тоже стал славить завоеванные им же позиции. Показательны в этом смысле вынужденные уступки Перро. О них см. стр. 172, 210, 215 настоящей книги.

повсюду мы обнаружим присутствие темы «Сильфиды». Бок о бок с ней звучит музыка Вебера, Беллини, Шопена, Берлиоза, Паганини, Мейербера, Листа. Творчество Гюго, Готье, Гейне, Мюссе, Нодье — звенья пестрой, неоднородной, но все же единой цепи. Романтический полет мысли озаряет «Сильфиду». «Особенность «Сильфиды», — писал Ж. Жанен, — это вымысел, искусно вплетенный в реальность: идеальное очень тесно связано с реальным миром, герой принадлежит в равной мере и земной деве и деве заоблачных высот»¹. Сочетание двух планов действия в драматургии «Сильфиды» и в самом деле достойно похвалы. Сюжет ее, по словам Готье, «один из счастливейших сюжетов в балете, какой только можно было найти. Он содержит трогательную и поэтическую идею. Это редкость в балете. Действие разворачивается и понимается без труда и дает материал для богатейших картин». Переплетение вымысла с реальностью настолько искусно, что зритель ни на миг не утрачивает ощущения достоверности действия.

«Сомнамбула» была бытовой драмой, «Сильфида» — фантастическая поэма. Сценарий первого спектакля кажется созданным для драмы, оперы, то есть для театра слова, сценарий второго просится на язык музыки и танца. В первом балете танец появляется там, где он оправдан в быту, — на празднике и т. п. — или возможен в силу нарушения житейской логики, как, например, при лунатическом состоянии героини. Во втором спектакле танец не нуждается в бытовых оправданиях: герои живут в мире танца, это само их естество, их единственное средство общения друг с другом, как стихотворная речь героев романтических драм.

Сценарист «Сильфиды» не в пример сценаристу «Сомнамбулы» мыслит хореографически тему, образы, ситуации. Главное рассчитано на воплощение танцем. Именно такой принцип драматической экспрессии сделал «Сильфиду» не столько насквозь танцевальной, сколько — что самое существенное — насквозь поэтической и правдивой. В этом принципе — сила балетного романтизма. Использование поэмого жанра как жанра лирического и притом танцевального — до известной степени «открытие» авторов «Сильфиды» и самой Тальони. Их спектакль балетен в настоящем смысле слова. И начинается эта балетность с органичности сценария, где все предназначено для

¹ J. Janin, «La Sylphide», — «Les Beautés de l'Opéra», Paris, 1845, p. 7.

танца. Оперирруя бытовыми предметами, действуя в бытовой обстановке, учась в этом смысле у Доберваля, у Скриба, сценарист «Сильфиды» умышленно смешивает действительность и фантастику, а при малейшей угрозе появления бытовщины снимает ее неожиданным поворотом действия. Так, в частности, построена сцена с пледом невесты и неудавшимся разоблачением Сильфиды.

Первый акт имеет динамическое сквозное действие в его внешних проявлениях. Второй акт начинается впечатляющей сценой такого же рода (заговор колдуньи). Затем внешнее действие как бы исчезает. Однако в действительности драматургия второго акта напряжена не меньше, чем первого; только все идет из глубины. Он строится скачкообразно. Первым взлетом является исчезновение Сильфид и поиски героя средства удержать любимую. После крутого подъема — на деле, лирического интермеццо — внешне наступает спад, а затем начинается новое нарастание, приводящее ко второй драматической кульминации — к гибели Сильфиды, к развязке, оставляющей героя одиноким и безутешным.

Начиная с «Сильфиды», сценаристы и хореографы не размежевывают мечту и действительность в жизни героев, их поступки и чувства, внешнее и внутреннее действие, что имело место в «Сомнамбуле». Напротив, они сливают одно с другим, что и обеспечивает «трехмерность» изображения, поэзию и правду прихотливого искусства танца.

Действие балетов 20-х годов было интенсивным, многособытийным. Внешнее действие лучших романтических балетов во главе с «Сильфидой» кажется малоподвижным, на протяжении целых картин и даже актов вращается вокруг одной-двух ситуаций. Неприметно для зрителя центр тяжести лучших спектаклей уходил вглубь, и «закрытый» подтекст приобретал главенствующее значение.

Огромное достоинство «Сильфиды», представляющее исключительную важность для нас, — многозначность подтекста. В нем отчетливо видна антимещанская направленность балета, делавшая его в дни премьеры спектаклем актуальным, перекликающимся с аналогичными произведениями драматического театра, литературы. Здесь и разоблачение чувства собственничества, погубившего мечту, и наказание себялюбия героя, и апология любви — чувства, возвышающего человека над «миром пятифранковых добродетелей», очищающего его от эгоизма, и крушение мечты, столкнувшейся с непривлекательной реальной

действительностью, и несовместимость истинной красоты с бессердечием равнодушных и сытых обывателей. Такая направленность спектаклей французского балета исключительно редка, а многозначность содержания почти что единственная.

Превосходный сценарий А. Нурри (его имя отсутствует в афишах и программах «Сильфиды») своей простотой и безыскусственностью прокладывает дорогу этим темам в хореографической драматургии балета. Превосходны танцы. Не только умным чередованием красок, но и лиризмом, переданным простодушными па.

В иностранной литературе нет ни одной работы, посвященной специально этому балету, в которой анализировался бы ход действия, как плод драматургического замысла, как реализация поэтического содержания спектакля. В советской литературе по истории балета есть лишь одна небольшая работа на эту тему¹. Здесь же, на примере отдельных эпизодов постановки, попытаюсь подтвердить сказанное об идейном замысле и его воплощении.

Вот происходит первая встреча героев: Джемс спит, показывается Сильфида, и зритель видит ее танец, составляющий экспозицию образа. Игривыми движениями она обегает кресло со спящим Джемсом, затем обнимает его и робко целует в лоб, а когда Джемс просыпается и устремляется в погоню, Сильфида скрывается в камине. Уже здесь слушатель обнаруживает сопровождающий героиню лейтмотив.

Вот после объяснения с невестой и встречей с друзьями Джемс задумался и в навойливый плясовой мотив вторгается уже знакомая скрипичная мелодия. Сильфида вырастает из стены, тело ее медленно расцветает дрожащим арабеском, и руки манящим движением протягиваются к юпоше; происходит объяснение между Джемсом и Сильфидой. Небезынтересно, что в это время в музыке звучит тема невесты Джемса — Эффи, и тема эта вплетается в лирическую кантилену общения героев.

Если первая часть танца Сильфиды (томление, неж-

¹ См.: Ю. Слонимский, «Сильфида», Л., «Academia», 1927. Написанная свыше полувека назад, книга, естественно, несколько устарела; тем не менее я отсылаю к ней желающих более обстоятельно познакомиться с балетмейстером, с его спектаклем и с значеннем «Сильфиды» для судеб балетного театра прошлого столетия. В то время (это была моя первая работа, написанная в 1921—1922 гг.) я располагал только журнально-газетными статьями, преимущественно иностранными, а также сведениями от репетиторов, знавших балет. Зрительные впечатления, полученные весной 1922 г. от «Сильфиды» в версии Петина, восстановленной для школьного спектакля, как это ни странно, мало чем обогатили мои представления об этом балете.

ность, ласка) дана в форме анданте, то вторая (пылкое признание) выражена в бравурной вариации, имеющей коду, состоящую из кружений и перелетов. Сцена мучительных размышлений Джемса об Эффи и Сильфиде передана большим хореографическим трио — едва жених и невеста начинают танцевать, как между ними появляется невидимая для всех, кроме Джемса, Сильфида. Таким образом, действие движется при помощи сложных танцевальных форм, а не пантомимы, как в «Сомнамбуле» и в подобных ей балетах минувших десятилетий. Во втором акте внешнее действие почти полностью исчезает, и весь акт может показаться дивертисментной сюитой танцев Сильфид и героя. Было бы, однако, большой ошибкой не увидеть в ней сквозного «подводного» течения, пронизанного одной задачей — желанием героя овладеть неуловимым видением — Сильфидой. *Внешнее* напряжение уступает окончательно место растущему *внутреннему* — оно подчиняет себе все элементы хореографического материала, включая ритм. Сюита начинается массовым задумчиво-созерцательным адажио (танец Сильфид в медленном темпе). Постепенно экспрессия усиливается путем хореографической разработки (совсем как в музыкальной пьесе) мотива погони героя за ускользающей Сильфидой. Скачкообразность хореографической структуры этой танцевальной сюиты сама по себе интересна. Ее разовьют создатели «Жизели».

И уж совсем удивителен финал «Сильфиды». В балетах 20-х годов после развязки, как правило, пантомимпой, шли танцы. В «Сильфиде» все наоборот: после танцевальной развязки — пантомимный финал. Там веселье танца снимало драматизм пантомимы. Здесь она поднимает финал до высшей точки. Там преобладали, если нужно было, драматические ноты под занавес, здесь — элегические; музыка бывшего веселья звучит лишь как напоминание о несбывшемся, утраченном. Там сцена переполнялась участниками (исключение — финал балета «Зефир и Флора»), здесь она пуста, оставляя зрителя наедине с героями — с погибшей Сильфидой, с невольным убийцей ее Джемсом, с ликующей колдуньей. И еще один немаловажный штрих. Одиночество героя подчеркивается проходом на заднем плане свадебного кортежа, мелькающего среди деревьев, вдалеке от Джемса, максимально приближенного к зрителю. Крупный план здесь — очень тонкий поэтический прием. Такой финал выше по идее, романтическому звучанию, нежели финал «Жизели», где Готье, ра-

ди появления под занавес приглянувшейся ему артистки Форстер, исполнявшей роль Батильды, в чьи объятия падает герой, зачеркнул в какой-то мере подвиг любви Жизели, преобразившей Альберта.

Создать заглавный образ средствами экспрессии самого классического танца — женского, в особенности, — было бы невозможно, если бы не обновился и не обогатился его лексикон. К концу 20-х годов прошлого века назрело противоречие между небытоподобными выразительными средствами танца и методом «протокольного реализма», сделавшееся преградой на пути дальнейшего развития хореографического искусства.

Концепция действия, показывающего «вечную борьбу духа и плоти, мечты и действительности», обострила это противоречие. Балет «Сильфида» не снял его. Это невозможно; оно всегда будет возникать в работе создателей новых спектаклей, требуя каждый раз своих способов диалектического единства в решении сценария, музыки и хореографии. Создатели «Сильфиды» сумели воплотить свой идейный замысел, покончив (разумеется, лишь на время) с необходимостью оправдывать «разговор» действующих лиц на языке «натурального» танца. В женский танец вводятся не только те, принадлежавшие ранее мужчинам, ему придают новые смысловые, эмоциональные интонации, расширяя, так сказать, речь действующих лиц. Тальони начинает широко пользоваться прыжковыми движениями, дающими исключительные возможности выражать страстные, порывистые, активные действия, бурные восклицания и т. п. С Тальони начинается применение арабеска в статике и в динамике с целью достижения иллюзии парения над землей.

Бледно-голубой или белый колокол тюников, взлетающий при движении танцовщицы, усиливает иллюзию парящей тени, подчеркивает лирико-фантастический строй спектакля. Все чаще в лексику женского танца входят позы на высоких полупальцах, а затем и на пуантах, что тоже способствует созданию образа легкого, неземного существа, его приподнятости над миром.

Постепенно выразительные средства театрального танца разделяются на две категории, соответствующие двум категориям неизменных участников новых спектаклей. Балерина и премьер — главные герои — и непосредственное их окружение, как правило, «говорят» языком классического танца. Персонажи, противостоящие им, изъясняются классикой и ее полухарактерными разновидностями.

ми. Масса чаще всего действует в образах характерного, народного танца. Отрицательные персонажи пользуются разновидностями пантомимы и гротесковым танцем. В отдельных случаях, после «Сильфида», балерина выступает в полуклассических и в характерных танцах, но это не составляет в целом ее лексикона. Такое различие «речи» главных персонажей и массы неизбежно должно было превратиться в клише, зачеркнувшие логику осмысленного их использования в первых романтических балетах. «Сильфида» еще свободна от этих бед.

Напомню, что балеты Доберваля были сочинены на сборную музыку, как, впрочем, и балеты многих его современников, включая Вигано и Омера — к этому принуждал в известной мере ряд условий тогдашней работы в театрах. Впрочем, от сборной музыки, лишенной перечисленных качеств, не откажутся и дальше — до конца XIX столетия. Но наиболее чуткие, прогрессивные композиторы, поднявшиеся над ремесленным отношением к музыке для танца, тянутся к романтическому балету; нужда в композиторе-содраматурге балетного спектакля дает себя чувствовать все больше и больше.

Шнейцгоффер не блистал талантом. Его музыка не выходит в основном из традиционной роли музыки, сопровождающей действие¹. Однако, вслушиваясь в нее, можно все же заметить нечто новое. Изредка появляются эмоционально-яркие интонации, возникают паузы взволнованного дыхания, звучит и обрывается плавная кантилена, предвещающая рождение песенных эпизодов, готовящих замечательное приобретение балета — адажио. В более чем скромных откликах на содержание и образы произведения еще нет музыкальной драматургии в нашем понимании. Правда, и в хореографической драматургии многого еще не хватает. Лишь отдельные интуитивные находки в характеристике Сильфида, отчасти — ее возлюбленного и Эффи, в меньшей степени — ее воздушных подруг говорят о ростках танцевального образа, которые выйдут наружу в творениях Перро, чтобы расцвести в русском балете второй половины XIX века.

«Сильфида», как и ее предтеча — балет «Зефир и Флора» (да и некоторые балеты Дидло), выдвигает на пер-

¹ Примечательно, что при перенесении балета «Сильфида» на сцену Ковентгарденского театра в 1833 г. директор его Лапорт поручил обработать музыку А. Адану, только что написавшему первую партитуру балета «Фауст», поставленного на этой же сцене. (См.: J. Guest, The Romantic Ballet in England, p. 517.)

вый план — паряду со сценарной драматургией — хореографическую и делает важные заявки на музыкальную драматургию. Сценарная драматургия как первоэлемент лейттемы, поэтического содержания, системы образов и т. п. здесь налицо — она, повторяю, образцовая.

«Сильфида» наделила балетный театр таким духовным потенциалом, какой казался в то время недоступным балету, попросту говоря, невозможным: взять, к примеру, ту же «Сомнамбулу». Такие спектакли (их было немного) вырывались из глухих стен маленького мирка навстречу жизни, распахивали горизонты действительности, требуя от балетного театра авторской оценки, отношения к ней, намечали неясные дотоле перспективы будущего. Это ли не самое дорогое и чудотворное в искусстве танца?

В начале 20-х годов я написал в монографии об этом балете, что «Сильфида» отжила свое время, став эскизом для более совершенной «Жизели», и теперь живет в ней. К счастью, я оказался не прав. Один театр сберег «Сильфиду» до наших дней и опроверг полностью бытовавший приговор.

28 ноября 1836 года выдающийся датский балетмейстер А. Бурнонвиль показал этот балет на копенгагенской сцене, заказав музыку Херману Левенскьелду. Композитор использовал немало мелодий и ритмических фраз оригинала, но инструментовал и обработал их по-своему. Бурнонвиль пишет о датском спектакле как об оригинале — «танец, пантомима, группы и некоторые изменения в плане действия моего собственного сочинения». Сличение его спектакля с парижским, с виденной нами «Сильфидой» на петроградской сцене в редакции Пети-па весьма колеблет утверждение Бурнонвиля, а датское либретто почти полностью совпадает с парижским даже в тексте. По справедливости следует назвать работу Бурнонвиля редакцией балета Тальони¹.

Последующие возобновители балета либо механически воспроизводили первоначальную постановку, либо кое-

¹ Датские историки балета вынуждены это признать. См. сб.: «Theatre Research Studies», v. II. The Institute for Theatre Research, The University of Copenhagen, 1972, p. 17—18, а также статью о «Сильфиде» Ф. Ричардсона в «Dancing Times» (London, 1961, January, p. 227). Благодарен Н. П. Рославлевой за указание этой статьи.

что переделывали, к счастью не столь уж много. За пределами Копенгагена «Сильфида» оставалась неизвестной до тех пор, пока гений русского балета в 10-х годах нашего века не начал зажигать огни этого искусства и балетный театр приобрел широкую публику во всех концах света. Тогда датская «Сильфида» отправилась завоевывать мир.

Недавний показ ее на советской сцене позволил оценить по достоинству хореографический шедевр. Мы прочли в нем то, что угадывалось в материалах и документах времен парижского спектакля, — чувство современности, породившее балет и породившее его с лучшими творениями французского романтизма во всех отраслях искусства и в литературе. Правда, антимещанская направленность спектакля у датчан несколько затухала, многозначность содержания, быть может, уменьшилась, а некоторые штрихи, составляющие художественную концепцию, оказались утрачены.

Так, во втором акте ушли детали образа тальониевской Сильфиды. Думается, не случайно обновители убрали из партии моменты, характеризующие человечность поведения героини, сконцентрировав внимание зрителя на одном пункте: Сильфида робко и нежно выражает свою любовь, с доверием отдается в руки Джемса и гибнет.

От гран-па де сильфид с дуэтом героев остался минимум, что уменьшило красоту лирической поэмы. И тут, как в «Жизели», стилизация, а порой стилизаторство произвольно сказывались в действиях возобновителей и исполнителей. (Сравните нынешние костюмы сильфид и вилис.)

Бурнонвиль ввел в сценарий второго акта спектакля эпизод, зачеркивающий главное в концепции тальониевской «Сильфиды». Героиня привела героя в свой мир — мир ликующей природы, доступный лишь тому, чья любовь возвысилась до проникновения в него. Остальным он так же недоступен, как, скажем, нам — антимир. Поэтому выглядит полной бессмыслицей приход Эффи, Гюрна и крестьян: они бродят по лесу в поисках героя, деловито осматривают каждый предмет и т. п. В оригинале Тальони ничего этого не было. Бессмыслица двойная. С одной стороны, таким, как они, вход в этот мир закрыт. С другой, по смыслу первого действия и поведения Эффи и Гюрна никаких поисков сбежавшего жениха и не может быть: вопрос решен — Эффи дала согласие на брак

Гюрну, через несколько сценических минут он поведет ее к алтарю¹.

И уж совсем против поэтической логики произведения решен финал.

У Тальони крупным планом даны три фигуры: Джемс, склонившийся подле умирающей Сильфиды, и колдунья поодаль. Лишь где-то в глубине леса, вдали от мира грез, мелькают среди деревьев фигуры свадебного кортежа, и только музыка, вторгаясь в элегию оплакивания погибшей мечты, прозаическим контрапунктом вещно и зримо говорит о другом мире, совершающем свой кругооборот. В датском спектакле, увы, кортеж движется рядом с героем, проходит мимо него по переднему плану, умаляя обобщающий смысл спектакля².

¹ Рад сообщить, что балетмейстер Э.-М. фон Розен, перенесшая датский спектакль на сцену Малого театра оперы и балета в Ленинграде, согласилась изъять этот эпизод.

² Это сделано, по-видимому, из-за малых размеров датской сцены и непродуманного оформления второго акта. Планировка декорации не позволяет сделать прохода в глубине сцены.

ЖИЗЕЛЬ, ИЛИ ВИЛИСЫ*

Фантастический
балет
в двух действиях

Музыка Адольфа Адана
Декорации г-на Сисери
Представлен в первый раз в Театре Королевской
Академии музыки
в попятельник, 28 июня 1841 года в Париже

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Герцог Силезии Альберт, в одежде крестьянина, —
г. Петипа

Князь Курляндский — г. Керю

Вильфрид, оруженосец герцога, — г. Коралли

Иларион, лесничий, — г. Симон

Старый крестьянин — г. Л. Пети

Батильда, невеста герцога, — г-жа Форстер

Жизель, крестьянка, — г-жа Карлотта Гризи

Берта, мать Жизели, — г-жа Роланд

Мирта, царица вилис, — г-жа Адель Дюмилатр

Зюльма — г-жа Софи Дюмилатр

Монна — г-жа Карре

Вставные па:

Па-де-де — г. Мабиль, г-жа Натали Фитцжемс

Па-де-ванданж — г. Петипа, г-жа Гризи

* Либретто на русском языке публикуется впервые. Перевод с французского
А. Г. Мовшенсона. Из кн.: *T. h. Gautier, Théâtre Mystères, Comédies et
Ballets, Paris, 1882.*

Предание, лежащее в основе балета «Жизель, или Вилисы»

В славянских странах живет предание о ночных плясуньях, посящих имя Вилы. Вилы — невесты, умершие накануне свадьбы; эти злополучные юные существа не могут успокоиться в могиле. В их угасших сердцах не заглохла любовь к танцу, которым они не успели насладиться в жизни. В полночь они встают из могил, собираются у дорог; и горе юноше, повстречавшемуся им: он должен с ними танцевать, пока не упадет замертво.

В подвенечных нарядах, с венками на голове, с кольцами на руках, при свете луны, как Эльфы, танцуют Вилы; их лица, белее снега, все же блещут красотой молодости. Они смеются коварно и весело, манят соблазнительно; весь облик их полон столь сладких обещаний, что эти покойницы-вакханки неотразимы.

Действие первое

Сцена изображает одну из солнечных долин Германии. Вдали, по холмам, виноградники. Гористая дорога ведет в долину.

Сцена первая

На холмах Тюрингии идет сбор винограда. Светает. Крестьяне направляются на виноградники.

Сцена вторая

Входит Иларион, оглядывается, словно ища кого-то. С любовью смотрит он в сторону хижины Жизели, потом гневно — на хижину Лойса. Там живет его соперник. Если бы можно было ему отомстить, вот было бы счастье! Дверь хижины Лойса таинственно открывается. Иларион прячется, чтобы паблюдать. Что будет?

Сцена третья

Молодой герцог Альберт Силезский, скрывающийся в одежде крестьянина под именем Лойса, выходит из хижины в сопровождении оруженосца Вильфрида. Видно, что Вильфрид уговаривает

герцога отказаться от его тайных планов, но тот противится. Он указывает на хижину Жизели; под этой соломенной кровлей живет та, которую он любит, которой принадлежит вся его нежность. Он приказывает Вильфриду оставить его одного. Вильфрид медлит, но повелительный жест герцога — и он, почтительно кланяясь, удаляется.

Иларнион поражен, видя, что нарядный дворянин так почтителен перед простым крестьянином, его соперником. В голове Иларниона зарождаются подозрения, которые он и постарается выяснить.

Сцена четвертая

Лойс — герцог Альберт — подходит к хижине Жизели и тихо стучит в дверь. Иларнион все еще подсматривает. Жизель тотчас выходит и спешит обнять возлюбленного. Восторг, счастье обоих влюбленных. Жизель рассказывает Лойсу свой сон: ее мучила ревность к прекрасной даме, которую Лойс полюбил, которую предпочел ей. Смущенный Лойс успокаивает Жизель: только

ее он любит, только ее будет любить вечно. «Если бы ты обманул меня,— говорит девушка,— я умерла бы, я чувствую». И она прикладывает руку к сердцу, словно говоря, что сердце ее часто болит. Лойс снова успокаивает ее горячими ласками.

Жизель срывает ромашки, гадает по ним о любви Лойса. Гадание счастливо, и она снова в объятиях любимого.

Иларион не выдерживает — подбегает к Жизели и упрекает ее за подобное поведение. Он был тут и все видел. «Какое мне дело,— весело отвечает Жизель,— я за себя не краснею: люблю его и буду любить вечно...». Она смеется Илариону в лицо и отворачивается от него. Лойс же отталкивает лесничего и угрожает ему, запрещая преследовать Жизель своей любовью. «Ну ладно,— говорит Иларион,— мы еще посмотрим, чья возьмет...».

Сцена пятая

Девушки, направляясь на виноградники, зовут на работу Жизель. Совсем рассвело, пора идти. Но Жизель бредит лишь пляской, весельем и удерживает подруг. Больше всего на свете, после Лойса, она любит танцы. Жизель предлагает девушкам повеселиться, вместо того чтобы идти работать. Она начинает танцевать. Ее веселость, живость, увлекательный и ловкий танец, попеременно с ласками Лойсу, неотразимы. Вскоре девушки присоединяются к Жизели. Они побросали свои корзины, и танец их быстро переходит в безудержное шумное веселье. Берта, мать Жизели, выходит из хижинки.

Сцена шестая

— Ты что же, вечно будешь танцевать? — говорит она Жизели. — Утром... Вечером... Это просто страсть какая-то... Вместо того чтобы работать, подумать о хозяйстве...

— Она так хорошо танцует! — говорит Лойс Берте.

— Это моя единственная радость, — отвечает Жизель, — а он, — добавляет она, указывая на Лойса, — мое единственное счастье!

— Вот! — говорит Берта. — Я уверена, что если бы эта сумасшедшая девочка умерла, она стала бы вилисой и продолжала бы танцевать даже после смерти как девушка, слишком любившая танец.

— Что вы хотите сказать? — восклицают в ужасе девушки и жмутся одна к другой.

Тогда под звуки мрачной музыки Берта начинает изображать появление покойниц, вставших из гроба и затеявших общую пляску. Ужас девушек достигает предела, одна Жизель смеется. Она весело говорит матери, что исправить ее невозможно, — живая или мертвая, она вечно будет танцевать.

— А ведь это тебе очень вредно, — говорит Берта. — Не только твое здоровье, может быть, и жизнь от того зависит! Она очень слабенькая, — обращается Берта к Лойсу, — усталость, волнения ей очень вредны; доктор говорил, что они могут быть губельны.

Лойс смущен словами Берты, но успокаивает добрую мать. А Жизель берет руку Лойса и прижимает к своему сердцу, словно говоря, что с ним никакие опасности ей не страшны.

Вдали трубят охотничий рог. Лойс обеспокоен этим и живо подает знак — пора уходить на виноградники. Он увлекает за собой девушек, в то время как Жизель по настоянию матери идет домой. Она посылает поцелуй Лойсу, который уходит вместе со всеми.

Сцена седьмая

Оставшись один, Иларион объясняет свои намерения. Во что бы то ни стало лесничий хочет разгадать тайну соперника, узнать, кто он... Убедившись, что его никто не видит, Иларион тайком прокрадывается в хижину Лойса. В этот момент звук рога приближается и на холме появляются егери и загонщики.

Сцена восьмая

Вскоре верхом, в сопровождении многочисленной свиты дам, кавалеров и охотников, с соколами на левой руке, появляется и князь с дочерью Батильдой. Жаркий день утомил их, они ищут удобного места для отдыха. Егерь указывает князю на хижину Берты; он стучит в дверь, и на пороге появляется Жизель в сопровождении матери. Князь весело просит приюта; Берта предлагает войти в свою хижину, хотя она и слишком убога для такого вельможи.

Тем временем Батильда подзывает Жизель; она рассматривает ее и находит очаровательной. Жизель всеми силами старается быть радушной хозяйкой; она предлагает Батильде сесть,

предлагает ей молока и плодов; Батильда покорена ее миловидностью, снимает с шеи золотую цепь и подает ее девушке, совершенно сконфуженной, но гордящейся таким подарком.

Батильда спрашивает Жизель о ее работе, развлечениях. О, Жизель счастлива! У нее ни горя, ни забот; утром работа, вечером танцы.

— Да,— говорит Берта Батильде,— особенно танцы, она на них помешана.

Батильда улыбается и спрашивает Жизель, заговорило ли ее сердце, любит ли она кого-нибудь?

— О да,— восклицает девушка, указывая на хижину Лойса,— того, кто живет тут! Он мой возлюбленный, мой жених! Я умру, если он разлюбит!

Батильда живо заинтересована девушкой.. их судьба одинакова — она тоже выходит замуж за молодого и прекрасного дворянина! Она обещает дать Жизели приданое: девушка ей все больше и больше нравится... Батильда хочет видеть жениха Жизели и идет к ней в хижину в сопровождении отца и Берты, а Жизель бежит искать Лойса.

Князь дает знак своей свите и просит продолжать охоту; он устал и хочет немного отдохнуть. Когда он пожелает, чтобы все вернулись, то затрубит в рог.

Иларион появляется в дверях хижины Лойса, видит князя и слышит его приказанья. Князь с дочерью уходят в хижину Берты.

Сцена девятая

Пока Жизель смотрит на дорогу и ищет своего возлюбленного, Иларион выходит из хижины Лойса, держа в руках шпагу и рыцарский плащ; наконец он узнал, кто его соперник! Вельможа! Теперь-то уж он убедился — это переодетый соблазнитель! Иларион держит шпагу в руках и хочет разоблачить соперника в присутствии Жизели и всей деревни. Затем он прячет шпагу Лойса в кусты, ожидая прихода поселян на праздник.

Сцена десятая

Вдали показывается Лойс. Осторожно озираясь, он удостоверяется, что охотники ушли.

Жизель замечает его и бежит к нему. В эту минуту раздаётся веселая музыка.

Сцена одиннадцатая

Начинается шествие. Сбор винограда закончен. Медленно движется повозка, украшенная виноградной лозой и цветами. За ней — крестьяне и крестьянки всей долины; в их руках корзины, полные винограда. По старому обычаю торжественно несут верхом на бочонке маленького Вакха. Все окружают Жизель. Ее избирают царицей праздника и надевают венок из виноградных листьев и цветов. Лойс восхищен красотой девушки еще более, чем прежде. Безумное веселье вскоре овладевает всеми.

Праздник сбора винограда. Жизель увлекает Лойса в середину толпы и уоевно танцует с ним. Все кружатся в танце. В финале его Лойс целует Жизель. При виде этого поцелуя бешенство и ревность завистливого Илариона достигают предела. Лесничий бросается в центр круга и объявляет Жизели, что Лойс — обманщик, соблазнитель. Переодетый вельможа! Сначала испуганная Жизель все же отвечает Илариону, что ему все это приснилось, и он не знает, что говорит.

— Ах, приснилось! — продолжает лесничий, — так смотрите сами! — И он показывает окружающим шпагу и плащ Лойса.

— Вот что я нашел в его хижине... Надеюсь, это убедительное доказательство.

Альберт в бешенстве бросается на Илариона; тот прячется за крестьян.

Внезапное известие страшным ударом сразило Жизель. Шатаясь от горя, готовая упасть, она прислоняется к дереву.

Крестьяне замерли в изумлении. Лойс бежит к Жизели, думая, что еще сможет опровергнуть обвинение, и старается ее успокоить, заверяя в своей любви. Ее обманывают, утверждает он, для нее он всегда будет Лойсом, простым крестьянином, ее возлюбленным, ее женихом.

Бедная девушка так рада поверить... Надежда возвращается в ее сердце; доверчивая и счастливая, она позволяет коварному Альберту обнять себя. Но тут Иларион вспоминает приказание князя, данное свите, вернуться по звуку рога. Он хватается вскачь на дереве рог одного из приближенных князя и громко трубит. Услышав условный сигнал, сбегаются все охотники, а князь выходит из хижины Берты. Иларион указывает им на Альберта, стоящего коленопреклоненным перед Жизелью.

Свита, узнав молодого герцога, почтительно приветствует его. Видя это, Жизель уже не может сомневаться в истине и понимает, какое горе ее постигло.

Сцена двенадцатая

Князь приближается к Альберту и, тотчас узнав его, спрашивает, что означает странное поведение и необычный паряд герцога.

Альберт встает с колен, пораженный и пристыженный внезапной встречей.

Жизель все видела! У нее уже нет сомнений в предательстве любимого. Горю ее нет предела. Она делает над собой усилие и с ужасом отступает от Альберта. Потом, окончательно уничтоженная обрушившимся ударом, Жизель бежит к хижине и падает на руки матери, которая выходит из двери вместе с юной Батильдой.

Сцена тринадцатая

Батильда, тронутая и сочувствующая причине ее волнения, живо подходит к Жизели и спрашивает. Та вместо ответа указывает ей на Альберта, смущенного и убитого.

— Что я вижу? — говорит Батильда. — Герцог в подобном наряде! Это мой жених! — говорит она, указывая на свое обручальное кольцо.

Альберт подходит к Батильде и тщетно пытается задержать роковое признание; но Жизель все слышала, все поняла. Невроятный ужас отражается на лице бедной девочки; в голове ее все мутится, ужасный и мрачный бред овладевает ею — обманута, погибла, обесчещена! Девушка теряет рассудок, из глаз ее текут слезы... Она смеется неестественным смехом. Потом берет руку Альберта, прикладывает к своему сердцу, но тут же в ужасе отталкивает ее. Схватив лежащую на земле пшугу Лойса, сначала машинально играет ею, потом хочет упасть на острый клинок, но мать вырывает оружие. Любовь к танцу возникает в сознании бедняжки; ей слышится падев танца, который она танцевала с Альбертом... Она начинает танцевать с жаром, со страстью... Но нежданное горе, жестокие потрясения исчерпали угасающие силы девушки... Жизнь покидает ее — мать склоняется над ней...

Последний вздох вырывается из уст бедной Жизели... Она бросает печальный взгляд на потрясенного Альберта, и ее глаза закрываются навек!

Батильда, великодушная и добрая, заливаясь слезами. По забывший обо всех Альберт хочет оживить Жизель горячими

ласками... Он кладет руку на сердце девушки и с ужасом чувствует, что сердце больше не бьется.

Он хватается шпагу и хочет поразить себя. Князь удерживает и обезоруживает Альберта. Берта поддерживает тело своей несчастной дочери. Альберта, обезумевшего от горя и любви, уведут.

Крестьяне, свита князя, охотники толпятся и довершают эту печальную картину.

Действие второе

Сцена изображает лес и берег озера. Среди сырости и прохлады растут камыш, осока, лесные цветы и водяные растения; кругом березы, осины и плакучие ивы, склонившие к земле бледную листву. Налево, под кипарисом, белый мраморный крест, на котором начертано имя Жизели. Могила тонет в густой траве и цветах. Голубой свет яркой луны освещает эту холодную и туманную картину.

Сцена первая

Несколько лесничих сходятся по глухим тропинкам; они ищут удобное место, где бы подстеречь дичь, и направляются к берегу, когда прибегает Иларион.

Сцена вторая

Иларион в ужасе.

— Это проклятое место,— говорит он товарищам,— оно в круге танцев вилис.

Иларион показывает им на могилу Жизели... Жизели, которая вечно танцевала. Он называет ее имя, показывая на венок из виноградных листьев, который надели девушке во время праздника и который висит теперь на кресте.

В эту минуту вдали бьет полночь — зловещий час, когда вилисы, согласно народным преданиям, собираются на свои ночные пляски.

Иларион и его товарищи с ужасом слушают бой часов; дрожа, озираются и ждут появления призраков.

— Бежим! — говорит Иларион. — Вилисы беспощадны; они хватают путника и заставляют его танцевать, пока тот не умрет от усталости или не будет поглощен этим озером.

Звучит фантастическая музыка; лесничие бледнеют, шатаются и, охваченные паническим страхом, разбегаются во все стороны. Их преследуют появившиеся вдруг блуждающие огоньки.

Сцена третья

Камыш медленно раздвигается, и из влажных растений выпархивает легкая Мирта, царица вилис,— прозрачная и бледная тень.

С ее появлением повсюду разливается таинственный свет, который внезапно освещает лес, разгоняя ночные тени. Так бывает всегда, как только появляются вилисы. На белоснежных плечах Мирты дрожат два прозрачных крыла, которыми вилиса может укрыться, как газовым покрывалом.

Призрачное видение ни минуты не остается на месте, взлетая то на кусты, то на ветви ивы, порхая тут и там, пробегая и осматривая свое царство, которым каждую ночь завладевает вновь. Она купается в водах озера, потом висит на ветвях ивы и качается на них.

После па, исполненного Миртой, она срывает ветку розмарина и касается ею каждого цветка, куста, дерева.

Сцена четвертая

От прикосновения цветущего жезла вилисы все цветы, кусты, травы раскрываются, и из них поочередно вылетают вилисы, окружающие Мирту, словно пчелы свою царицу. Мирта простирает лазурные крылья над своими подданными и тем дает им сигнал к танцу. Несколько вилис поочередно исполняют танец перед своей повелительницей.

Сначала Монна, одалиска, танцует восточную пляску; за ней Зюльма, баядерка, исполняет медленный индусский таец; потом две французевки танцуют менуэт; за ними вальсируют две немки...

В финале танцуют все вилисы, девушки, умершие слишком рано, не успев утолить свою страсть к танцу. Они неистово предаются ей и в новом, столь грациозном своем облике.

Сцена пятая

Яркий луч падает на могилу Жизели; растущие на ней цветы выпрямляют стебли и поднимают головки, словно открывают путь белой тени, которую они стерегли.

Жизель появляется, укутанная в легкий савап. Она направляется к Мирте; та прикасается к ней веткой розмарина; савап падает... Жизель превращается в вилису. Появляются и растут ее крылья... Ноги скользят по земле, она танцует, или, вернее,

порхает по воздуху, как и ее сестры, вспоминая и с радостью повторяя танцы, которые исполняла прежде в первом акте, перед смертью.

Слышен какой-то шум. Все вилсы разбегаются и прячутся в камыши.

Сцена шестая

Несколько молодых крестьян возвращаются с праздника в соседней деревушке. С ними старик. Они все весело проходят по сцене.

Уже почти все ушли, когда раздается странная музыка — музыка танца вилс; крестьян против воли охватывает непреодолимое желание потанцевать. Вилсы тотчас окружают их и пленяют негой поз. Каждая из них, желая удержать, очаровать, танцует свой национальный танец.. Пленные крестьяне уже поддаются очарованию, готовы танцевать до смерти, когда старик бросается посреди них и с ужасом предупреждает о грозящей опасности. Крестьяне разбегаются. Их преследуют вилсы, с озлоблением наблюдающие исчезновение своих жертв.

Сцена седьмая

Выходит Альберт в сопровождении Вильфрида, верного оруженосца. Герцог печален и бледен; одежда его в беспорядке; он почти потерял рассудок после смерти Жизели. Альберт медленно подходит к кресту, словно сосредоточивая ускользающие мысли. Вильфрид умоляет Альберта уйти, не останавливаясь у роковой могилы, с которой связано столько горя.. Альберт просит его удалиться. Вильфрид пробует спорить, но Альберт так твердо приказывает ему уйти, что оруженосцу остается лишь повиноваться. Он удаляется, но с твердым намерением снова попытаться увести своего господина из этих злосчастных мест.

Сцена восьмая

Оставшись один, Альберт предается отчаянию; сердце его разрывается от горя; он заливается горькими слезами. Вдруг он бледнеет; внимание его привлечено представшим перед ним странным видением.. Альберт поражен, узнав Жизель, которая смотрит на него с любовью.

Сцена девятая

Охваченный безумием, в сильнейшей тревоге, он еще сомневается, не смея верить глазам. Перед ним не милая прежняя Жизель, но Жизель-вилиса, девушка в новом, страшном облике.

Жизель-вилиса стоит перед ним неподвижно и взглядом манит его... Уверенный, что это лишь обман воображения, тихо, осторожно приближается к ней Альберт, словно ребенок, желающий поймать на цветке бабочку. Но едва он протягивает руку, Жизель отбегает от него.словно пугливая голубка, она улетает и, опустившись на землю, снова смотрит на Альберта взглядом, полным любви.

Эти переходы, или, вернее, эти перелеты повторяются несколько раз. Альберт в отчаянии; он тщетно старается поймать вилису, которая порою проносится над ним, подобно легкому облачку.

Иногда она посылает ему ласковый привет, бросает ему цветок, сорванный с ветки, посылает поцелуй. Когда же он думает, что уже держит ее,—исчезает и тает, как туман.

Полный отчаяния, Альберт опускается на колени около креста и начинает молиться. Словно притягиваемая этим безмолвным горем, дышащим такой любовью к ней, вилиса летит к своему возлюбленному. Он коснулся ее; охваченный любовью, счастливый, он готов ее обнять, но она ускользает и исчезает среди роз; в объятиях Альберта лишь могильный крест.

Крайнее отчаяние овладевает юношей; он поднимается и хочет уйти из этих грустных мест, но тут странное зрелище приковывает его взгляд. Будучи не в состоянии оторваться от него, Альберт вынужден быть свидетелем страшной сцены.

Сцена десятая

Спрятавшись за плакучую иву, Альберт видит появление несчастного, преследуемого вилисами Илариона.

Бледный, дрожащий, полумертвый от страха, падает лесничий под деревом и молит обезумевших преследовательниц о пощаде. Но царца вилис, прикоснувшись к нему своим жезлом, принуждает его подняться и повторить танец, который начинает исполнять. Иларион под влиянием волшебных чар против своей воли танцует с прекрасной вилисой, пока та не передает его одной из своих подруг, которая передает его по очереди всем ос-

тальным. Едва несчастный думает, что мученье кончено и партнерша его устала, как ее тотчас сменяет, полная сил, другая, и ему приходится делать новые нечеловеческие усилия, чтобы танцевать в такт ускоряющейся музыки. Под конец он шатается и чувствует полное изнеможение от усталости и боли. Собрав последние силы, Иларион стремится вырваться и убежать; но виллы окружают его широким хороводом, который затем постепенно суживается, и кружатся в быстром вальсе. Волшебная сила заставляет Илариона танцевать. И снова одна партнерша сменяет другую.

Ноги несчастной жертвы, заключенной в эти тонкие, смертельные сети, начинают слабеть и подгибаться. Глаза Илариона закрываются, он ничего больше не видит... но продолжает бешено танцевать. Царица виллис хватается за него и кружит в вальсе в последний раз; несчастный снова поочередно вальсирует со всеми и, дойдя до берега озера и думая, что протягивает руки новой партнерше, летит в бездну. Виллы, предводительствуемые Миртой, начинают радостную вакханалию. Но тут одна из виллис обнаруживает Альберта и ведет его, ошеломленного виденным, в середину волшебного хоровода.

Сцена одиннадцатая

При виде новой жертвы виллы приходят в восторг; они уже замечались вокруг своей добычи, но в минуту, когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, выбегает Жизель и удерживает руку царицы, поднятую над ее возлюбленным.

Сцена двенадцатая

— Беги,— говорит Жизель тому, кого так любит,— беги или умрешь, умрешь, как Иларион, — добавляет она, указывая на озеро.

При мысли о предстоящей гибели Альберт застывает от ужаса. Воспользовавшись его нерешительностью, Жизель берет его за руку; движимые волшебной силой, они направляются к кресту, и виллы указывают на священный символ, как на единственное спасение.

Мирта и виллы преследуют их, но Альберт под защитой Жизели достигает креста и хватается за него. В момент, когда Мирта хочет коснуться Альберта волшебным жезлом, ветка розмарина ломается в ее руке. В ужасе, и она и ее подружки замирают.

Озлобленные неудачей, вилисы кружатся вокруг Альберта, пытаются на него напасть, но каждый раз их отбрасывает неведомая сила. Царица желает отомстить той, что похитила ее добычу. Она простирает руку над Жизелью. Крылья той раскрываются, и она начинает грациозно и страстно танцевать. Стоя неподвижно, Альберт смотрит на нее, однако скоро прелесть и очарование танца вилисы невольно привлекают его, а этого-то и хотела Мирта. Альберт покидает крест — спасение от смерти — и подходит к Жизели; та в ужасе останавливается и умоляет его вернуться, но царица касается ее рукой, и Жизель вынуждена продолжать свой завлекающий танец. Это повторяется несколько раз. Наконец, увлекаемый страстью, Альберт покидает крест и бросается к Жизели.. Он хватает волшебную ветку розмарина и обрекает себя на смерть, чтобы соединиться с вилисой и никогда не покидать ее!

Словно крылья выросли и у Альберта; он скользит по земле, порхает вокруг вилисы, которая порой старается еще остановить его.

Однако вскоре новая сущность Жизели побеждает, и вилиса присоединяется к своему возлюбленному. Они начинают быстрый, воздушный танец; партнеры словно состязаются в легкости и ловкости; порой они останавливаются, обнимают друг друга, но фантастическая музыка придает им новые силы и новую страсть.

Вилисы присоединяются к их танцам и окружают их группами, источающими негу.

Смертельная усталость начинает овладевать Альбертом. Он еще борется, но силы постепенно покидают его. Жизель подходит к нему, ее глаза полны слез; однако по жесту царицы она снова

вынуждена упорхнуть. Еще несколько мгновений — и Альберт погибнет от усталости и изнеможения... И вдруг начинает светать. Первые лучи солнца освещают серебристые воды озера.

Исчезает ночь, и бурный, фантастический хоровод вилис стихает. Видя это, Жизель снова полна надежды на спасение Альберта.

Под ясными лучами солнца весь хоровод вилис словно тает, пикнет; то та, то другая клонится у куста или цветка, из которого появилась вначале. Так с рассветом дня вянут ночные цветы.

Жизель, подобно своим сестрам, испытывает пагубное действие дня. Она тихонько склоняется на ослабевшие руки Альберта и, увлекаемая неотвратимым роком, приближается к своей могиле.

Альберт, поняв, что ждет Жизель, несет ее прочь от могилы. Он опускает ее на холмик, покрытый цветами. Альберт становится на колени и целует Жизель, словно желая отдать той душу и вернуть ее к жизни.

Но Жизель указывает ему на сияющее уже ярко солнце, говоря тем, что надо покориться своей участи и расстаться навеки.

В это время в лесу раздаются громкие звуки рога. Альберт прислушивается к ним с опасением, а Жизель — с тихой радостью.

Сцена тринадцатая

Вбегает Вильфрид. Верный оруженосец ведет князя, Батильду и многочисленную свиту. Он привел их к Альберту в надежде, что им удастся увести герцога из этих грустных мест.

Увидя Альберта, все останавливаются. Тот бросается к своему оруженосцу и останавливает его. Но мгновения жизни вилисы истекают. Уже цветы и травы подыались вокруг нее и почти закрыли ее легкими стебельками...

Альберт возвращается и стоит, пораженный удивлением и горем, — он видит, что Жизель все глубже и глубже медленно опускается в свою могилу. Жизель указывает Альберту на Батильду, склонившуюся на колени и с мольбой протягивающую к нему руки.

Жизель словно просит возлюбленного отдать его любовь и верность этой кроткой девушке... Вот ее последнее желание, ее просьба.

С последним печальным «прости» Жизель исчезает среди цветов и трав, которые окончательно ее скрывают.

Альберт сражен горем. Но приказание вилы для него свя-
щенно... Он срывает несколько цветков, только что скрывших Жи-
зель, с любовью подносит их к губам, прижимает к сердцу и,
слабея, падает на руки свиты, протягивая руку Батильде.

*«Жизель», сценарий Ж.-А.-В. Сен-Жоржа и Т. Готье. Премь-
ера в Париже 28 июня 1841 г. Постановка Ж. Коралли,
Ж. Перро. В Петербурге балет показан в редакции А. Титю-
са 18 декабря 1842 г. Главные исполнители Е. Андреевна,
П. Фредерик. В 1884 г. — новая редакция М. Петипа.*

В романтическом театре драматургия сценария при-
обрела новое значение. Блестящий по-своему сценарист
«Сомнамбулы» Э. Скриб занимался главным образом раз-
работкой внешнего действия — понятного, занимательно-
го, разнообразного, захватывающего своим драмоподобием.
С появлением «Сильфиды» изменилось представление
о самом назначении балета. Достоинства сценариев Скри-

ба и его единомышленников, определявшиеся искусным ремеслом авторов, отступили на задний план. На первый же вышла ведущая поэтическая идея драматургов.

Литераторы романтического направления, отталкиваясь от балета «Сильфида», — Нурри, Бюра де Гюржи, Десмар, Галеви, Сен-Жорж, Т. Готье — явились вдохновителями новых балетов, поставщиками различных тем, сюжетов, героев, жанров спектаклей. Некоторое время писатели и представляемая ими литература стали задавать тон в сценарном деле балета. Имена этих литераторов начали называть в афишах и программах, считая их главными авторами произведений.

Наиболее перспективным и активным из них был Т. Готье, хотя эстетические воззрения его на природу и назначение балета дезориентировали мастеров танца. И все же назвать другого столь действенного и практически полезного литератора для французского балета 30—40-х годов невозможно. Изучение его сценариев¹ принесет немало пользы. Его видение хореографических образов богато. Он лепит сцену за сценой так, будто видит готовое сценическое действие.

На первом месте среди балетных опусов — «Жизель».

Четыре по меньшей мере поэта — Гюго, Гейне, Мюссе и сам Готье — оплодотворили спектакль, вложив в него одну из самых животрепещущих тем, почерпнутых в действительности, — воплощенную в «Утраченных иллюзиях» Бальзака, в «Фантастической симфонии» Берлиоза. Как я уже рассказывал, она претворялась в разных искусствах.

Литература о «Жизели» достаточно велика, поэтому не стоит здесь воспроизводить ее блистательную сценическую судьбу².

¹ «Жизель» (в соавторстве с Сен-Жоржем и Ж. Перро), «Пери», «Пакеретта» (в соавторстве с М. Сен-Леоном), «Джемма» (в соавторстве с Ф. Черрито), «Янко-разбойник», «Сахунтала» — таков список балетов, осуществленных по его сценариям. Остались нереализованными сценарии «Ночь Клеопатры», «Гамельнский крысолов», «Лесной царь» — первый, видимо, предназначался для Г. Берлиоза, второй и третий — для Т. Масне. Ряд сценариев был создан другими авторами на основе произведений Т. Готье: «Дочь фараона», «Царь Кайдавл» (Петина, Сен-Жоржа), «Египетские ночи», «Павильон Армиды» и др.

² См.: Ю. Слои н с к и й, «Жизель», Л., «Музыка», 1969. В монографии сделана попытка объяснить, почему этот балет стал жемчужиной классического наследия, рассказана подробно история его создания и сценической жизни, проанализирована драматургия «Жизели», опубликована запись парижского спектакля 40-х гг. прошлого века, сделанная М. Петипа, что позволяет понять эволюцию и трансформацию произведения за сто тридцать лет. Имеется также моя ранняя работа под тем же названием (1927), с подробностями и наблюдениями, отсутствующими в монографии 1969 г. Работы А. Геста, названные выше, монографии С. Лифара и С. Бомонта о «Жизели», а также фундаментальное исследование Е. Binney «Les ballets de Theophile Gautier» (Paris, 1965) значительно расширяют представления о балете и его авторах.

Мы публикуем новый для русского читателя документ — перевод оригинала то ли сценария, то ли либретто (это не вполне ясно), принадлежащего Готье. Существовавшие до сих пор изложения воспроизводили содержание балета в неуклюжих переводах и вольных пересказах, без подробностей, какие следует знать, с погрешностями в названиях и т. п. Написанное в форме новеллы отличным литературным языком, оно может служить образцом для сценаристов наших дней. Это едва ли не лучший сценарий, сочиненный в XIX веке. Но ограничиться только констатацией таких достоинств — означало бы не понять, что именно сделало этот балет вершиной балетной драматургии, если не всего XIX века, то по меньшей мере его первой половины.

К этому времени драматургия балета уже вышла далеко за пределы собственно сценарной драматургии. С начала XIX века, с наиболее развернутой версии «Зефиры и Флоры» Дидло, как, впрочем, и ряда других его балетов, вместе с балетами Вигано, быть может, не приметно для современников возникает новая ветвь драматургии — мы называем ее хореографической. Отныне к драматургу-сценаристу присоединяется драматург-балетмейстер. Его задача не подверстывать танцы в ситуациях, оправдывающих таковые, не иллюстрировать танцами те или иные моменты сюжета, не следовать за пером сценариста по части содержания, а самостоятельно мыслить танцевальную тему, сюжет, ход действия, систему образов, ведущие линии развития идейно-поэтической концепции произведения. Даже больше: его задача растворить в хореографических образах сценарий, как бы перелив его в пластику, то есть в хореографию, и в звуки, то есть в музыку; кстати сказать, вторая долго будет отставать от первой по способности и силе выражения цели.

Романтический балет начиная с «Сильфиды» совершает и в этом отношении давно готовившийся переворот. Хореографическая драматургия спектакля, ранее ведомая сценаристом, делит с ним власть и проявляет намерение стать ведущей. Жизнь в танце героини балета не требует ни мотивировок, ни «оправданий». Это само естество Сильфиды, суть действия спектакля, его поэзия и правда.

«Жизель» — шаг вперед хореографической драматургии по сравнению с «Сильфидой». Хореографическая драматургия «Жизели» становится ведущим слагаемым

драматургии спектакля, сквозной по движению действия, развивающей систему образов неизмеримо сложнее и глубже, чем в «Сильфиде», где ее достижения проявляются в обрисовке двух главных героев и соперничают с «Жизелью» лишь в создании образа самой Сильфиды. Хореограф, реализуя драматургию сценария, вместе с тем корригирует и возвышает ее, вступая, до известной степени, в спор со сценаристом.

Готье и Сеп-Жорж больше оглядываются на вчерашние достижения, на «Сильфиду» в частности, нежели музыкант и постановщик, увидевшие перспективы дня грядущего. Достаточно сказать, что у сценариста Жизель — плясунья по призванию, и это они всячески обыгрывают, чтобы предоставить ей широкие возможности танцевать¹. Не потому ли легенда о вилисах Гейне, прочитанная Готье, разбудила его воображение, и балет первоначально должен был называться «Вилисы», сохранив это название в качестве второго, ныне забытого, и пляски этих персонажей оправданы². У Перро — создателя партии Жизели — танец героини естественно выражает ее чувства, ее, так сказать, речь. Благодаря Перро и Адану не только изменился и вырос образ героини, укрупнилась и неизмеримо обогатилась лейттема произведения. Ведущая роль Ж. Перро привела к возвращению его имени в XX веке на афиши и в программы «Жизели». Он — главное действующее лицо в длительном процессе приобретения балетом подлинного бессмертия.

Рискуя надоесть, снова хочу привлечь внимание читателя к тому, чем частенько пренебрегают, — к закону преемственности, иначе говоря, к наследованию новыми балетами завоеваний старых. Ни в одном искусстве накопление приемов, будь то сюжеты и их разработка в действии, выразительные средства танца, машинерия и тому подобное, не имеет столь важного, поистине решающего значения, как в балетном театре. Здесь живые побеги нового всегда прорастают из зерен старого. Сравнение балетов «Жизель» и «Сильфида» в этом плане нео-

¹ Это все равно как искать оправдание стихотворной речи героев в их профессии или призвании, вокальной речи оперных героев — в их любви к песне в быту.

² Примечательно в этой связи, что даже после премьеры, когда уже стало ясно, что не в страсти к пляске суть образа, Готье по-прежнему, как бы подчеркивая свое разногласие с Перро, педалирует эту страсть, а в описании виллис сохраняет полюбившуюся ему пестроту их национальных обликов, хотя на сцене они носят белые тюники и танцуют все одно и то же, а не каждая свое.

быкновенно плодотворно — наглядно видно, что унаследовано, что переосмыслено, чем обогащено.

Дети своего времени, они принадлежат к романтической семье. Черты сходства «Жизели» с «Сильфидой» явственны во всех элементах — от ситуаций до приемов машинерии, от па до музыкальных приемов — и постигаются легко. В «Сильфиде» дней ее рождения больше принципиальной новизны, больше впечатления открытия по сравнению с предшествующими спектаклями, больше наивности, безыскусности, непосредственности, внесенных «божественной Марией». В «Жизели» дней ее рождения меньше, на взгляд современников, открытий, меньше наивности, непосредственности, моментов кажущейся импровизации. Зато она привлекает чертами искусности, сознательности развития завоеваний первенца романтической хореографии, до какой-то степени стилизацией под него. «Сильфида» побеждала главным образом искусством Тальони, опиравшейся на поэтический сюжет и его сценическую интерпретацию. В «Жизели» вся система образов так выражает жажду желанного, но недоступного и неведомого счастья, что это делает произведение апофеозом романтического балета, какова бы ни была степень совпадения личной темы исполнительницы заглавной роли со спектаклем в целом.

Сопоставим героинь двух балетов, имея в виду их родство и различие.

Образ Сильфиды в какой-то мере статичен. Точнее — рассчитан на показ его разных граней: состояние героини в целом заложено уже в экспозиции.

Образ Жизели динамичен. Он претерпевает к финалу первого акта крушение, и весь второй акт развивается по новой трассе, приобретая при этом и соответствующие краски.

Сильфида — неземное существо, Жизель — земная даже в облике вилисы. Сильфида отдается любви, но лишена средств борьбы за себя и за любимого. Жизель беззащитна перед лицом катастрофы, но, став вилисой, она борется за любимого.

Родство Альберта с Джемсом не требует доказательств. Оба — виновники гибели своих возлюбленных. Даже финалы спектаклей (правда, в их нынешнем виде) схожи по ситуации. Однако есть между ними и некоторое различие. В «Сильфиде» вине героя способствует колдунья. В «Жизели» виновен он один. В «Сильфиде» герой остается в раздумье на пороге осознания своей вины, в «Жизели»

на протяжении второго акта он проходит путь преодоления эгоизма, нравственно очищается и осознает величие любви.

История «Жизели» в России, ставшей во второй половине века единственным приютом этого балета, характеризуется совершенствованием хореографического, а отчасти и музыкального текста.

Сегодня акты этого спектакля отмежеваны друг от друга схематически просто: первый — чисто реальный, второй — чисто фантастический; исключение — разве только сцена виллис с лесничим. Сознательно или безотчетно шел процесс изъятия эпизодов, делавших второй акт двуплановым, сказать трудно. Так, Перро купировал сцену прихода крестьян в лес. Начиная со времени А. Павловой и В. Нижинского, шло не прекращающееся пониженье переосмысление второго акта. Его цель — отдать акт покаянию героя, как бы размышляющего вслух о происшедшем и преображающегося в своей человечности. Это, естественно, привело в конечном счете к отказу от первоначального финала — утешения в объятиях невесты: духовно обновившийся Альберт будет жить с памятью о Жизели в сердце.

Развивая эту тему — что было правильно, — возобновители, возможно сами того не замечая, стали превращать второй акт в чисто фантастический. Убрали совсем или оставили как бессмысленный фрагмент бытовую сцену лесничих в начале второго акта. Абстрагировали образ Жизели, уподобив его во всем бесстрастным призракам. Этим они отняли у спектакля тему поединка за Альберта между каменным сердцем Мирты и начеловечнейшим — Жизели. Незабываемое впечатление производила Жизель — О. Слесивцева во втором акте при виде Альберта, раскаивающегося в содеянном и безутешного в горе. Сохраняя по видимости холодность виллисы, она утрачивала бесстрашие и проявляла моментами сострадание к вечно любимому. Дуэтино обладало штрихами, призванными подчеркнуть это. И дальше актриса яростно (не для проформы, как сейчас) защищала любимого от расправы виллис, от приговора Мирты. Не понимая, какое искажение смысла несет утрата этих черт образа, ленинградский Театр оперы и балета имени Кирова, где покоя века сохранялся спектакль, завершил перемены, уничтожив придуманный Адамом замечательный финал, — Жизель исчезает в могиле, а не в холме с цветами, как бы растворяясь в природе под солнечными луча-

ми, и ее последний жест говорит о вечной, беспредельной любви к герою.

Стоит ли упоминать о деталях, если сохранилось великое целое, спросит иной читатель. Не только стоит. Необходимо. Исчезновение деталей, перемены, о которых рассказывалось в связи с «Сильфидой» и «Жизелью», тревожат. Они говорят о недостаточном вникании в суть вещей. Именно эта суть — мера глубины содержания, и постижение ее возобновителями и исполнителями обеспечивает жизнеспособность лучших балетов, отличающихся трудной осязаемостью внутреннего смысла танцевального текста. Каждый из исполнителей Жизели и Сильфиды, Альберта и Джемса вправе по-своему ответить на вопросы жизни. Но для этого необходимо обладать способностью постигать их и ставить во главу угла своего творчества. А этого нередко недостает и театрам, и актерам, и балетмейстерам. Порой и публике, которую блистательным, все затмевающим виртуозным танцеванием концертного характера отучают в балетном театре от самого дорогого, что могли бы подарить ему шедевры наследия,— от человековедения.

Иногда спрашивают: почему «Жизель» стала одним из главных спектаклей мирового репертуара, а «Сильфида» лишь в последние годы скромно занимает подобающее место в считанном числе театров? Чаще всего слышим один ответ: «Жизель» от времени богатели, а «Сильфида», если и не беднела, то и не приобрела дополнительных ценностей. При этом неизменно ссылаются на Петипа: он же внес существенные коррективы в спектакль Перро и, по-существу, даровал балету искомое бессмертие. Значит, делается вывод: надо неустанно обновлять, переделывать, «исправлять», «совершенствовать» старые балеты. Это — пагубное заблуждение, за которое расплачивается, и очень дорого, балетный театр XX века.

Современник и очевидец премьер большинства балетов XIX века, Петипа задумался об их судьбе в 80-е годы, когда авторов не было в живых, а бурный процесс одностороннего развития ресурсов женского классического танца грозил стереть с лица земли скромные по краскам творения первой половины века. Петипа не перекраивал их на свой лад, как это делали другие балетмейстеры, не считал себя умней исконных авторов, не искал своей славы в торговле чужой, хотя обладал честолюбием не меньшим, чем другие. Тончайший стилист, благоговевший перед творениями своих учителей, он проявил уни-

кальный талант реставратора, способного оживить потухлые места картины, заставить заблестеть потускневшие краски, сделать ослабевшую было связь зрительного зала с произведением сцены снова прочной, создав видимость обновления картины. Другого такого художника в балетном театре XIX века не было. Вот почему мы должны быть предельно бдительны, не позволяя «улучшать» шедевры классического наследия. Попытки такого рода современных балетмейстеров, в «Жизели» в частности, ухудшали шедевры, а не улучшали их. «Жизель» нетленна и неприкосновенна.

БАЛЕТЫ ПЕРРО

Балет «Жизель» явился высшей точкой развития французского балета XIX века. Ни одно новое произведение того времени не достигло целостности и гармонии слагаемых «Жизели», богатства ее идей, танцевальной поэзии, значительности образов, совершенства различных ветвей драматургии — того, что и сделало этот балет вершиной классического наследия.

Однако «второй Рим» хореографии — Париж, былой питомник балетмейстеров, педагогов, исполнителей, поставивший их всей Европе, — будет все реже показывать новинки, заслуживающие воспроизведения за рубежами Франции, все чаще прибегать к помощи иностранных мастеров, все меньше выдвигать возвращенные у себя таланты. Между тем в расцвете сил был Ж. Перро, показавший в своей первой работе, балете «Жизель», что он способен развивать и множить славу французского балета. Однако ему доступ в ведущий театр Парижа закрыт. Ни «Ундина», ни «Эсмеральда», ни «Катарина», ни «Фауст», ни «Лалла Рук», ни «Эолина», ни даже прославленный повсеместно квартет четырех богинь танца — ничто и никогда не увидит света рампы Гранд-Опера.

Напрасно знаменитые французские критики, посмотрев эти новые постановки в Англии, Австрии, России, обещали парижанам в ближайшее время возможность их постановки. Единственное исключение — балет «Питомца фэй», отмеченный печатью таланта Перро, но находившийся на периферии его творческих интересов; он будет значительно позже показан в Гранд-Опера. Лишь эпизодически мелькнет на второстепенной парижской сцене одно из любимых детищ Перро — «Эсмеральда».

Настойчивое игнорирование творчества Перро на родине — следствие не только неприязни одних и боязни других допустить существование рядом с собой выдающегося таланта. Курс на откровенную развлекательность и бездумность балетного театра лишил его возможности служить высокому предназначению, некогда начертанно-

му французскими просветителями, делая Перро *persona non grata*¹.

В частной антрепризе лондонского театра балет Перро имел много нужных ему условий. Однако и здесь преобладали чисто зрелищные интересы публики. Отсюда известная непоследовательность, компромиссность практики Перро, нашедшая свое отражение даже в лучших его работах. Любые новинки предпочитают здесь хорошим спектаклям, любые новые «звезды» — старым, некоторые заманчивые намерения Перро вовсе не реализовывались².

В 1848 году Перро появляется в Петербурге и отдает русскому балету с перерывами десять лет. Развертывается «последний акт» его творческой жизни. Словно в коде некоей сюиты, как бы на прощанье со зрителем, перед ним проходят самые драгоценные танцевальные мелодии, самые яркие драматургические находки, самые важные хореографические заявки Перро. Русская критика сразу же признала в нем наследника и единомышленника Дидло, равного тому по таланту³. Перро показалось, что наконец-то он нашел обетованную землю и покончил с десятилетиями кочевой жизни. В Петербурге он впервые смог ввести в репертуар все, что было разбросано по театрам Западной Европы, в том числе полностью осуществить сообразно своим замыслам «Жизель».

Однако чем больше Перро входил во вкус, тем больше сгущались тучи на его небосклоне. Дирекции Императорских театров, как и влиятельным балетоманам, претили стремления Перро видеть балет хореографической драмой, комедией нравов, живописать волевые характеры персонажей, вступающих в неравный бой с сильными мира сего.

Заведующий репертуаром дирекции Императорских театров Р. М. Зотов писал: «При Дидло мы требовали от балета, чтобы в нем были драматический интерес, завязка, поэзия. Теперь мы сделались гораздо снисходительнее. Нам нужны картины, декорации, музыка, роскошь, величие, а о содержании балета мы и вовсе не заботимся...

¹ Здесь царил А. Сен-Леон. Видя судьбу Перро и понимая, что идет распад балета на Западе, а ему лично грозит отсутствие работы, Сен-Леон приспособился к требованиям балетоманской элиты Гранд-Опера и долго пользовался ее доверием.

² Достаточно сказать, что разработанный им в деталях проект постановки «Гамлета» с ним в главной роли и намерение воплотить сценарий балета Гейне о Фаусте были отвергнуты администрацией театра.

³ «С тех пор, как явился к нам волшебник Перро — воскрес... век поэта Дидло» — писал Ф. Коин («Балет в Петербурге» — «Пантеон и репертуар русской сцены», т. I, кн. вторая, Сиб., 1851, стр. 9).

Да и к чему оно?.. Творения его (хореографа. — Ю. С.) делаются для глаз зрителя и ног артистов, если те и другие удовлетворены, то цель достигнута»¹. Перро принадлежал к редким хореографам, которые в отличие от большинства «связывали свои идеи правилами, условностями, вероятностью»².

Ко всему что-то, чего мы не знаем, удручало Перро. Похоже, что в душе его воцарилась неуверенность, а быть может, и растерянность перед лицом катастрофы, нараставшей в западноевропейском балете.

«Трагическое должно — увы! — иметь благополучный исход, иначе сочинителя балета постигает судьба Еврипида. Нам остались в удел только сказки»³. Горестное признание Бурнонвиля имеет прямое отношение к Перро. Его тяготение к трагическим развязкам судеб героев балета, продиктованное самой жизнью, неизменно сталкивалось с требованием публикой счастливого конца спектакля. Всюду обязывали сочетать моду дня (парад балерин в костюмированном концерте) с массовками больших костюмированных феерий. К подобного рода постановкам Перро не был склонен. Тем самым участь его была решена.

Однако не будь Перро, мы не имели бы сегодня ни прекрасных новаций «Жизели», внесенных им в Петербурге, ни «Эмеральды», ни нескольких превосходных фрагментов «Корсара», ни обогащенной им «Тщетной предосторожности», ни — что главное — самых важных традиций романтико-реалистического наследия. Для Петипа Перро был другом, учителем балетмейстерского искусства, вечно живым, а его балеты — источником творчества. Оглядываясь на пройденный путь, девяностолетний Петипа писал: «Перро выше Сен-Леона». Прогрессивные критики 60—70-х годов ссылались на спектакли Перро как на ориентиры на будущее русского балета. П. И. Чайковский формировал свои вкусы под впечатлением его спектаклей. Н. Г. Чернышевский не без оговорки писал о «прекрасном искусстве Перро»⁴. А. Н. Се-

¹ Литература о Перро мала. Это глава в моей книге «Мастера балета XIX века» (Л., «Искусство», 1937), страницы, посвященные ему в монографии о «Жизели» (Л., «Музыка», 1969), книги А. Геста, названные неоднократно выше, и интересное по фактическому материалу послесловие к американской публикации моей главы о Перро Джорджа Шеффи (Danse, Index, vol. IV, December, 1945, N 12).

² Р. Зотов. И мои воспоминания о русском театре, период III, стр. 48.

³ Цит. по верстке моей книги «Драматургия балета», издание которой готовилось в 1939—41 годах.

⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., Гослитиздат, 1949, стр. 778.

ров считал его «Фауста» по степени соответствия первоисточнику выше одноименной оперы Гуно¹.

«Произведения Перро дышали правдой»². Трудно, пожалуй, сказать что-либо более лестное о балетном драматурге-хореографе. Не замыкаясь в узкие рамки цеха, Перро дышал воздухом высоких широт искусства. Современные ему литература, театр, живопись были неиссякаемыми источниками его творчества. Перро питал особое пристрастие к драмам из реальной жизни, его изблюбленные герои — представители социальных низов.

Большой художник нередко вносит в свои творения, в отдельные образы автобиографические мотивы, то утверждая себя, то восполняя в любимых героях недостающие ему черты. Нечто автобиографическое есть и в балетах Перро. Поэзия жизни простого человека — малоприметного во всех отношениях — занимает видное место в его спектаклях. Персонажи такого рода могут быть заурядными, некрасивыми по внешности. Жизненные идеалы этих людей у Перро не выходят за пределы скромных человеческих чувств. Но то, что они их проявляют, то, как отстаивают, не жалея жизни, делает маленьких людей героями с большим сердцем. И пусть жизнь отказывает им порой в том немногом, что им пужно и что они заслужили делами своими, в лучших вещах Перро подводит зрителя к типичной для романтического искусства теме одиночества человека, его неустроенности в обществе.

Одна из наиболее распространенных в балетах Перро коллизий — большая любовь героини, вышедшей из низов, к лицу знатного происхождения или высокого положения, сулящая трагическую развязку — измену любимого, его предательство. Мысль о человеке преданном и проданном себялюбивыми эгоистами или корыстолюбцами — как правило, представителями сильного мира сего — проходит через большинство его спектаклей, наделяя их актуальным звучанием.

Время, когда в Западной Европе полыхали зарницы близящихся революционных событий 1847—1848 годов, нашло свое отражение (чаще всего не прямое) в балетах Перро, где мелодраматические мотивы все более сплетаются с героическими. Чувство современности привело его к мысли о сложности связей индивидуума с массой, судь-

¹ См.: А. Н. Серов, Критические статьи, т. IV, Спб., 1895, стр. 157.

² С. Н. Худяков, История танцев, т. III, Пг., 1915, стр. 253.

бы человеческой — с судьбой народной. Неизменная участница балетов Перро — масса становится одним из действующих лиц и, что ново, сама расслаивается. Социальные низы, представители которых наделены порой индивидуальными характеристиками, стоят за героев, действуют вместе с ними против представителей верхов. Такое расслоение всего лишь намечено Перро, порой несколько схематично выражено, но оно составляет одну из самых драгоценных черт его повторского творчества.

Накал страстей, игра контрастов, причудливое порой смешение драматических и комедийных элементов действия, обостренность конфликтов, фресковость сценических картин — таковы особенности его хореографических композиций. Непривычная для балетов той поры емкость содержания, обилие эмоциональных и смысловых ассоциаций с реальной действительностью того времени, цельность и многогранность образов — все противопоставляло балеты Перро миру кукольных по преимуществу персонажей, игрушечных и мещанских страстей, господствовавших в балетном театре, отгораживавшемся от широких социальных и этических проблем. В балетах Перро накапливается едва ли не наибольшее количество демократических элементов искусства, придающих ему неповторимые достоинства, опять-таки дорогие нам.

Интуитивно Перро сплетал в своих балетах элементы романтической драмы с реалистической. И в этом его ответ на художественные запросы времени.

«Последний» мужчина, которому прощали, что он танцует» (Готье), Перро ставил балеты так, как сам их исполнял, — возрождал новерровскую действительную драматургию уже в повом качестве сквозного танцевания. В его время классический танец обладал такими возможностями, какие вряд ли даже мог вообразить Новерр. Эти ресурсы Перро и направил на службу образу, ситуации. Вот почему современники называли его изобретателем невиданного ими ранее жанра па-д'аксьон. Русский рецензент писал в неописуемом восторге: «Ему первому принадлежит честь изобретения так называемых «Pas d'action» и мысль ввести в самые танцы, обыкновенно составляющие только рамку балета, цель, содержание, мимику. Перро первый осмыслил все эти «Pas de trois», «Pas de quatre», «Pas de cinque» — самую скучную и вместе с тем почти необходимую (поправим — самую важную. — Ю. С.) часть балета» («Пантеон», 1854, т. XIV, кн. 3, стр. 45—47). Танцевальность характеристик,

действенность пластических форм «Жизели», кстати говоря, прежде всего и есть то новое, что Перро как хореограф внес в балетный театр¹.

Он стал учителем и руководителем первых шагов М. Петица на балетмейстерском поприще, делясь всем, что имел, вплоть до неосуществленных композиций. Лучшие произведения Перро помогали русскому балету сохранять и развивать национальные традиции, противостоять иностранным новинкам и новшествам, отмеченным печатью упадка хореографического искусства на Западе. Для практиков балета и критиков они служили веским аргументом в пользу романтических заветов. Перро непосредственно пригодился Петица в его сочинениях 80—90-х годов, суммировавших опыт века и перекинувших мостки в новое столетие. Мы и сегодня считаем Перро своим современником, видя в нем до какой-то степени нашего единомышленника в борьбе за сегодняшние художественные идеалы.

Ни как танцовщик, ни как балетмейстер он не нашел должного признания во Франции. Его творения не обрели места на ведущих сценах. Он был забыт в рассказах о славе французского театра прошлого века.

Долгое время Перро не знал счастья личной жизни. Выпестованная им и полюбившаяся ему Карлотта Гризи, едва ее озарили лучи славы, отреклась от мужа и благодетеля, лишив его единственной возможности вместе с ней утвердиться в Гранд-Опера и довести до конца хореографическое воплощение «Жизели». Более ста лет его имя не фигурировало на афишах спектакля и лишь недавно стало возвращаться на свое место благодаря советскому балету.

Власти царской России тоже не ценили Перро. Он хотел сделать эту страну своей родиной, нашел позднее счастье в любви к русской девушке. Но поступиться человеческим достоинством ради милости вельможи-крепостника он не захотел. Перро ушел из императорских театров и, полный творческих сил, тридцать лет провел в бездействии, хотя французский балет нуждался в нем — в последнем могикане романтической хореографии.

¹ Объявляя Перро изобретателем этих действительных ансамблей, русская печать мимоходом указывала на наличие подобных явлений в балете еще пушкинской поры. Конечно, Перро не изобрел па-д'аксьон (самый термин принадлежит Поверру), а всего лишь развил находившийся в тени опыт прошлого, использовав его для решения основных драматургических узлов. Тем самым он обеспечивал главное — жизнь героев в танце.

УНДИНА, ИЛИ НАЯДА*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Ундина — м-ль Черрито
Гидрола, королева ундиин, — г-жа Копер
Маттео, молодой рыбак, — г. Перро
Тереза, мать Маттео, — г-жа Камиль
Джианнина, невеста Маттео, — м-ль Ги-Стефан
Г. Сен-Леон, м-ль Камиль, Планкет, Шеффер,
Бенар, Гальби, Дюси, Шевалье.
Крестьяне, крестьянки, ундины, наяды и другие.

Место действия: Сицилия.

Картина первая

Морская раковина

Крестьяне и рыбаки — жители итальянской деревушки — собрались на берегу моря. Они готовятся к празднику в честь богини матери. К ним подходят Маттео и Джианнина, девушка, с которой он обручен. Молодой рыбак приглашает друзей на свою свадьбу — она должна состояться на следующий день. Все расходится, и, оставшись один, Маттео хочет забросить сеть в море; и тут из его глубин возникает большая раковина. Маттео впервые видит живую Ундицу, которая до того часто являлась ему во сне.

Маттео остается равнодушным к соблазнам, предлагаемым ему Ундиной, чтобы заставить его забыть любимую. Он отворачивается и хочет уйти к хижине, где живут Джианнина и его мать. Но Ундина взглядом зачаровывает молодого рыбака. Напрасно старается он преодолеть сверхъестественную силу этих чар — он уже околдован: шаг за шагом Маттео поднимается за Ундиной на скалы, покуда, бросив на него последний взгляд, та не соскальзывает в

* Архив Ж. Перро не обнаружен. Либретто к лондонской премьере выпущено не было. А. Гест нашел лишь краткое изложение содержания балета в клавише «Наяды», издание которого датировано тем же годом, что и премьера в Лондоне. Публикуется впервые в переводе И. М. Ершовой.

воду. Маттео все еще во власти чар, уже готов броситься за ней вслед, но его спасает неожиданное появление крестьян. Присутствие людей на время лишает силы колдовское заклятье Ундины. Маттео падает на колени и возносит благодарственную молитву.

Картина вторая Хижина рыбака

Мать юности и Джиаппина с нетерпением ждут его возвращения. Маттео приходит, все еще взволнованный воспоминаниями о том, что произошло на берегу. Нежные утешения Джиаппины успокаивают его волнение, и Маттео рассказывает женщинам о своей встрече с Ундиной.

— Это все лишь видение, — убеждает сына Тереза.

Женщины берутся за домашние дела: мать достает прялку, а Джиаппина просит Маттео помочь ей размотать пряжу. Вдруг, словно от порыва ветра, распадается окно, и в хижину на гребне волны, подкатившейся к самому дому, вливает Ундина. Видит ее одна лишь Джиаппина. Страх и волнение девушки непонятны

ее возлюбленному и Терезе — им кажется, что и Джианнина во власти видений. Ундина между тем исчезает, все трое принимаются за работу.

Однако спокойное счастье этой семьи причиняет Ундине боль, и она начинает досаждать женщинам: то порвет пряжу, которую сматывает Джианнина, то вырвет пряжку из рук Терезы. Морская дева делается видимой Маттео и снова околдовывает его своей сверхчеловеческой красотой.

Опьяненный ее неземной прелестью, молодой рыбак уже готов поддаться чарам Ундины, но тут дочь морей становится видимой и Джианнине. Девушка пытается схватить Ундину, но та исчезает. Джианнина упрекает возлюбленного в неверности. Маттео успокаивает ее — ведь завтра их свадьба. Тереза благословляет молодых и уводит Джианнину — настало время готовиться к празднику.

Картина третья

Видение

Ундина уверена в могуществе своей несравненной красоты и не оставляет надежду завоевать сердце Маттео. Она проникает в его сны и раскрывает перед ним необычайные чудеса своего сказочно прекрасного дворца в морских глубинах. Маттео видит во

сне очаровательных сестер Ундины: они танцуют вокруг него вместе с самой Ундиной.

Забыв все на свете, охваченная восторгом любви, морская дева бросается к ногам своего земного божества, и тут ее застаёт Гидрола — ее мать, королева рек, озер и родников. Гидрола страшится за дочь. Она убеждает Ундину, что союз бессмертной со смертным невозможен. Жизнь бессмертной станет брэнной.

Но страсть Ундины сильнее страха. Она срывает бутон с куста розы, который растёт рядом с Маттео, и говорит матери, что готова увянуть, как вянет этот цветок, если юноша полюбит ее. Гидрола уводит упирающуюся Ундину. На сцене появляется торжественная процессия в честь праздника богоматери.

Картина четвертая Праздник богоматери

К ногам статуи богоматери приносят дары. Жители деревни пляшут огненную тарантеллу. Звон колокола, призывающего к вечерне, доносится из ближайшего монастыря. Крестьяне опускаются на колени, возносят вечернюю молитву.

Из фонтана появляется Ундина, видимая только Маттео. Он вскакивает, чтобы следовать за ней, но Джианпина отводит возлюбленного к изображению богоматери. Лишь только Маттео подхо-

дит к ней, статуя исчезает и на ее месте оказывается Ундина. Юноша оборачивается — он хочет показать морскую деву Джианнине, но Ундина мгновенно исчезает. Молитва окончена, праздник продолжается. Маттео и Джианнина остаются до конца торжества. Но вот они собираются домой — рыбак отвязывает лодку, а Джианнина нагибается к воде. Там ундины — прекрасные сирены. Они стараются заманить девушку в воду. Джианнина падает в озеро, а оттуда поднимается Ундина. Выходит луна, и Ундина впервые видит свою тень.

Ундина приняла облик Джианнины и с ним вместе — любовь Маттео, но теперь морская дева смертна. Новые ощущения охватывают ее; она не может до конца понять, что с ней, и принимает свою тень за соперницу. Отвязав лодку, Маттео увозит в ней Ундину, которую считает Джианниной.

Картина пятая

Увядаящая роза

Гидрола тоскует у ложа Джианнины, на котором спит Ундина, но исчезает, когда морская дева просыпается.

Прежняя Ундина — капризная, своевольная, неземная — исчезла. Бессмертная стала смертной. Ее пугает собственная слабость,

и Ундина опускается на колени для молитвы. Снова появляется Гидрола. Она говорит дочери, что бутон розы уже вянет, и она, Ундина, подобно ему, теряет силы. Гидрола умоляет дочь отказаться от земной любви.

Ундина ни в чем не раскаивается. Печально, но решительно она просит мать предоставить ее своей судьбе. Едва уходит королева вод, как появляются Маттео и Тереза. Печать смерти лежит на челе невесты — идеальное не может жить земной жизнью. Ундина утратила свежесть и юность. Боль и тоска разрывают сердце Маттео при виде Ундины. Он понимает, что та обречена. Дева же настаивает на совершении свадебного обряда; и в смертный час Ундина хочет быть уверена, что тот, ради кого она пожертвовала бессмертием души, принадлежит ей до конца.

Картина шестая

Свадебный обряд

В глубокой печали движется свадебный кортеж. Ундина почти не в состоянии держаться на ногах, она опирается на руку Маттео. Роза роняет по лепестку, и, подобно ей, теряет силы Ундина.

В окружении ундин появляется Гидрола, ведя спасенную Джиннипу.

С глаз Маттео спадает пелена. Страдающая и отвергнутая Ундина вновь обретает бессмертие.

«Ундина» — фантастический балет в 3-х действиях, 5-ти картинах, сочинение Ж. Перро. Музыка Ц. Пуни. Премьера состоялась в Лондоне 22 июня 1843 г. (главная исполнительница Ф. Черрито).

В России поставлена новая версия под названием «Наяда и рыбак» в Петербурге 30 января 1851 г.; главная исполнительница К. Гризи. Балет был в репертуаре до 1887 г. Возобновлен М. Пегипа по программе Перро в 1892 г.; в 1903 г.— А. Ширяевым.

Сценаристом и постановщиком балета был Ж. Перро. Исполнительница заглавной роли Фанни Черрито разработала отдельные эпизоды своей партии и третью картину. Героини «Ундины» и «Сильфиды» сродни друг другу по принадлежности к миру стихийных духов, стремлению к реальной жизни, самоотверженности и любви и, наконец, невозможности преодолеть разрыв между мечтой и действительностью.

Однако, вникая в строение действия, видишь и существенные различия между этими балетами. Герой «Ундины» не уходит от постылой ему действительности в царство мечты, что делал Джемс в «Сильфиде»: мечта — Ундина — живет бок о бок с самой действительностью. Не половинки мира, расколотога на две несоединимые части, составляют жизнь, как утверждали авторы «Сильфиды», а эти две части жизни образуют единое целое, и одно без другого для настоящего человека невысказимо. Пассивная, казалось бы, по натуре Сильфида с горестной улыбкой отдает свое бессмертие любимому; активная, волевая Ундина в последний момент отказывается это сделать. В этом различии не одних лишь характеров героинь, но и различии миропонимания создателей балетов.

При сопоставлении «Ундины» со спектаклями других авторов вырисовывается лицо Перро. Не одиночество, не горе и не разочарование ждут человека, приобретающего способность мечтать, — утверждает он вопреки действительности, рождавшей горестные размышления, — человек создан, чтобы мечтать и биться за жизнь, возвышенную и облагороженную мечтой.

«Бедность действительной жизни», ее отталкивающие стороны и обращали Перро к жизни в фантазии. Он шел сложным путем к раскрытию своих взглядов, но прямо говорить о неблагополучии действительности, если бы он этого захотел, невысказимо, даже в фантастической «Удине».

Иронизируя по поводу распространенных утверждений, будто красота людей жалка по сравнению с красотой фантастических существ — сильфид, гурий, пери и т. п., — Чернышевский писал: «При этом упущено из виду одно — мы репительного не можем себе представить этих гурий, пери и сильфид иначе, как с очень обыкновенными чертами действительных людей»¹. Для Перро фантастика образов всего лишь поэтический прием, с помощью которого он реально драматически, реально психологически разрешает тему произведения². И в этом «Ундина» отличается от «Сильфиды». Сказочное проис-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 100.

² Даже по выбору места действия Перро спорит с «Сильфидой». Шотландский пейзаж как бы уводит от горячих страстей, итальянский — делает их неотъемлемой частью действия. Перро черпает зрительные образы из знакомой природы и тщательно воспроизводит подсказанные ему жанровой живописью картины. Отсюда сходство ряда сцен с картинами современного ему художника Робера, сходство, о котором говорили русские современники (см. статью в «Пантеоне» за 1851 г.).

хождение Ундины для Перро всего лишь простой оборот речи, нечто подобное зачину: «Жила-была девушка. Звали ее Ундиной». Перро лепит образ смелыми танцевальными мазками, в которых краски природы находят чисто хореографический образ. Грациозные атитюды, волчкообразные кружения не конечная цель танцев, как это думали до Перро. В любом балете Перро действенные танцы представляют собой лучшее место спектакля. Они «перестают быть простой беспредметной пляской, а получают мимический смысл»¹.

Образ Ундины слагается из действенных танцевальных эпизодов непривычно и завидно для балета — жизненных, психологически убедительных. Потребность и способность Перро насыщать страстным человеческим чувством все хореографические портреты, фантастические в особенности, делает их исключительно привлекательными, волнующими. Он мыслит танцем самые напряженные действенные сцены. Критик газеты «Морнинг пост», допущенный на репетицию «Ундины», был поражен творческим принципом Перро, казавшимся ему невозможным ранее. Все танцуется, а не чередуется, как обычно, жестами и мимикой, нарушающими впечатление от танцевальных фраз. Для Перро, по его заявлению, они должны соотноситься с танцем в балете так же, как в опере речитатив с «бравурным» пением². Декларация, единственная в ту пору по четкости и перспективности взгляда на вещи.

Публикуемая листовка дает недостаточно представлений о драматургических и постановочных приемах Перро. Пополняем ее за счет очерков о лондонском и петербургском спектаклях³, отчасти — русских либретто, хотя они содержат эпизоды, отсутствовавшие в лондонской и петербургской премьерах⁴.

Насколько по листовке нельзя представить себе структуру действия, видно из первой картины. Судя по листовке, первым эпизодом должно быть появление Наяды. На самом же деле оно следует за большой танцевальной сценой жанрового плана: рыбаки и девушки пляшут, на лодке приплывает герой, дается экспозиция его отноше-

¹ Philarète Charles, L'Ondine.— Сб. «Les Beautés de l'Opéra», Paris, 1845.

² Цит. по кн.: I. Guest, Fanny Cerrito, The Life of Romantic Ballerina, London, 1956, p. 59.

³ См. статью Ф. Конн «Балет в Петербурге», — «Пантеон», 1851, т. 1, кн. 2, стр. 9—16.

⁴ О петербургском либретто см. стр. 171—174 настоящей книги.

ний с невестой. После огненной тарантеллы все уходят, и лишь тогда начинается лирико-фантастическая сцена появления Ундины, пойманной сетью Маттео, дуэт их первой встречи — действенное па, в котором Маттео словно зачарованный движется следом за Ундиной. Эта сцена «полная страсти и грации, благоприятная для чисто мимического развертывания. Ее достаточно для популярности драматического произведения»¹, — писал лондонский очевидец. Борясь с влечением, Маттео тем не менее вторит движениям Ундины. Она заставляет юношу подняться вслед за ней на скалу и медленно падает с ее вершины в воду, призывая к тому же Маттео. Здесь, восторгаясь выдумкой Перро и машиниста сцены, рецензент описывал, каким чудом кажется это падение, позволяющее зрителю следить за выражением лица Ундины, манящей Маттео своей улыбкой. Он борется со страхом, но влечение побеждает: еще мгновение — и рыбак прыгнул бы в пучину, однако в последний момент его удерживают подоспевшие друзья. Не понимающий, что с ним случилось, Маттео постепенно приходит в себя. Развертывается сначала танец гребцов с девушками (квартет), в который вовлекается и Маттео. Это па тоже служит двум целям — создает паузу в действии, давая жанровую зарисовку, и одновременно движет его. Среди пляшущих невест откуда появляется крестьянка. Она проскальзывает между танцующими, квартет превращается в квинтет. Зритель догадывается: это Ундина «старается пробудить в сердце Маттео любовь, подобную той, от которой сама сгорает». Большой, развитый по танцевальным формам номер заканчивается драматическим штрихом, — убедившись в готовности Маттео следовать за ней, Ундина одним прыжком бросается в воду и исчезает.

После большой массовой картины — вторая, камерная, после пленэра — интерьер, после зажигательных плясок — лирические танцы. Там сети, весла, тут — прялка, вертено, нитки — обыкновенные бытовые аксессуары. Задумчивый Маттео, пришедший домой, пытается помогать в труде женщинам. И снова трюк Перро, вызвавший бурю восторга. За окном вздымается большая волна, на гребне которой возвышается Ундина. Окно распаивается, и Ундина одним прыжком влетает в комнату. Она порхает вокруг людей, мешая их работе и, насладившись внесенным в их жизнь беспорядком, а также растерянностью

¹ Phila r ê t e Chas les, L'Ondine.— Сб. «Les Beautés de l'Opéra», p. 13.

Маттео, который увидел ее, исчезает так же, как появилась. Снова действенный танец, не похожий на прежние, рисующий героиню с новой стороны — она ревнует Маттео к невесте.

Обсуждать третью картину мы не можем: листовка ничего не дает. В описании Ф. Кони картина содержит ряд интересных моментов, но они, скорее всего, появились в петербургской версии. Как пластически воплощался диалог Гидролы с Ундиной о неизбежности утраты морской девой бессмертия из-за желания стать человеком — не ясно. В центре сновидений Маттео — его дуэт с Ундиной. Судя по музыке и описаниям, тапец ее богат нюансами: реальная любовная игра полна шутки, кокетства, обмана. В Петербурге Перро прибегает к образам-символам: Ундина попадает в сеть Маттео, высвобождается и пленяет в свою очередь рыбака; затем они оба запутываются в сети, как бы характеризуя этим сложность и даже безнадежность своих отношений.

Четвертая картина богата блистательными находками драматургии и хореографии. Сама идея развернуть действие в ходе сцены богослужения требовала смелости воображения, предвещая решение картины соблазнов Маргариты в прекрасном балете Перро «Фауст». Дерзка мысль ввести в музыку молитвы сначала мелодию капризной, своенравной Ундины, характер которой чужд строгому, покорному мотиву молитвы. А в конце картины грех побеждает благочестие — народный танец вытесняет молитву. Это, по сегодняшним понятиям, быть может, далеко от желаемого, но для своего времени заявлено интересно и убедительно¹.

Вот Ундина, появляясь из фонтана, дразнит Маттео, прекращающего молитву, а затем порхает, как вольная птица, в рядах склонившихся перед статуей крестьян: отличный, собственно хореографический прием — танец балерины во весь рост на фоне неподвижных фигур в полроста. «По смелости, недозволенной ни в одной католической стране, мы видим Ундины, на миг подменившую собою Мадонну, но эта профанация длится недолго»², — писал рецензент. Когда подруги Ундины увлекают Джаннину в озеро, на месте ее появляется Ундина. Она обрела облик смертной. Идет соло Ундины — танец с тенью, появившейся с того момента, как морская

¹ Аналогичный прием использует с огромной силой убедительности Ролан Пети в балете «Собор Парижской богородицы».

² Philarète Chasles, L'Ondine. — Сб. «Les Beautés de l'Opéra», p. 18.

дева стала смертной. Ундина дразнит свою тень, гонится за ней и убегает от нее, играет с тенью. Прекрасная поэтическая мысль, выраженная бравурной и виртуозной вариацией! Новая техника классического танца служит здесь небывалой цели — радости ощущать себя реальным существом, человеком. На каждом представлении в Лондоне, по свидетельству очевидца¹, танец производил фурор.

И вот наконец картина в ночь перед свадьбой. Вместе с ней близится и финал земного существования Ундины. Теперь идет драматическое действенное па, составляющее кульминацию хореографической драматургии, — дуэт слабеющей Ундины в облике Джиганнины с Маттео — танец отцветающей розы. Знакомый мотив: цветок призван играть роль шагреновой кожи. Но Перро был бы Скрибом, а не Перро, если бы воспользовался предметом лишь в качестве иллюстрации мысли. В его композиции убеждает новая ступень хореографической образности. Игре с помощью аксессуаров столь искусной, например в «Сомнамбуле», здесь не место — танец так развился, что в состоянии самостоятельно решать поэтическую задачу. И Перро разворачивает действенный дуэт Маттео и Ундины. Чем ярче горит в их движениях любовь, тем быстрее вянет цветок, то есть сама Ундина. Радость любить и быть любимой смешивается в танце с нарастающей слабостью и страхом приближающейся смерти. Сто с лишним лет спустя оставить «адажио угасания жизненных сил» уже не кажется невозможным. Однако и сейчас балетмейстер проявил бы максимальную осторожность, боясь прибегнуть к ложно понятому жизненному правдоподобию там, где Перро — во имя этого правдоподобия — создал оригинальный дуэт со сложными поддержками и виртуозными па танцовщицы².

В преодолении страха смерти, в угасании физических сил и заключен драматизм танца, его внутренний смысл. Перро питает особый интерес к раскрытию противоречий в танце (вспомним танец Эсмеральды на балу).

Балет жил в России под названием «Наяда и рыбак». Однако фабула его претерпела немаловажные изменения по сравнению с лондонской. Печатные либретто новой версии появились в Петербурге лишь в 60-е годы, в Москве — в конце 50-х, и они отступают даже от того, что

¹ См.: Philarète Chasles, L'Ondine.— Сб. «Les Beautés de l'Opéra», р. 20.

² Показательна, например, осторожность Л. М. Лавровского в постановке адажио Ромео и Джульетты, принявшей сонный напиток.

было на премьере в 1851 году. Поэтому воспроизведем в выдержках рассказ о новых картинах, хотя и неполно¹.

Картина третья: Маттео, чтобы забыться, «бросается на свою камышовую постель. Наяда и тут не оставляет его в покое. Река разливается и наводняет комнату. Волны тихо поднимают ложе уснувшего... и нежно баюкают его». Наяды во главе с героиней танцуют колыбельную. На рассвете Маттео просыпается, распускает парус лодки и плывет по реке, «но чудный сон преследует его... Влюбленная Наяда, грациозно плывя под лодкой, ведет его к своему заветному островку». Здесь разворачивается Большое па наяд. Героиня «то порхает по камышам, то качается на ветвях дерев, то легкой тенью носится вокруг него, то резвой рыбкой ныряет в волнах». Маттео преследует Наяду, но она неуловима, рыбак остается один.

Картина четвертая: Наконец сыграна свадьба Маттео и Джиннины. «Он счастлив... гости пируют... а он осыпает свою молодую жену ласками, поцелуями...». Это задевает за живое Ундину, и она мгновенно является из колодца. При виде ее все земное счастье бедняка разлетелось как дым. Он «спешит в кружок пирующих, чтобы забыться... возле хорошенькой своей жены». Но тут происходит нечто неожиданное. На колодце сидит прелестный юноша, играющий на мандолине. Звуки музыки и «пламенные глаза притягивают Джиннину помимо ее воли». Она готова отдать ему все, лишь бы он продолжал играть. В результате Ундина (в облике юпоши) завладевает обручальным кольцом Джиннины, бросает его в колодец и «целует ее белые ручки». Происходит сцена, в которой Маттео ревнует Джиннину. Тем временем Ундина скрывается. По более поздним вариантам либретто балет начинается бурным сицилианским танцем. В него включается невеста откуда взявшаяся девушка, отесняющая от Маттео других исполнительниц. Он узнает в ней Ундину, которая, показав ему обручальное кольцо, снова исчезает в колодце. Дальнейшее изложено суммарно. «Вот молодых с торжеством везут с песнями и плясками в дом новобрачного; вот раздастся и «Ave Maria», час, когда все веселье должно прекратиться. Вдруг среди толпы появляется Наяда, под видом крестьянки, упрекает Маттео в жестокости, измене... грозит утопиться и

¹ См.: «Пантеон», 1851, т. 1, кн. 2, стр. 12—14.

бежит к заливу. В испуге он бросается за ней... но она уже в волнах; он прыгает туда же, чтобы спасти ее и — сам тонет. Окончательная картина показывает нам подводный дворец повелительницы наяд, у ног ее стоят на коленях влюбленная нимфа и утопленник, она их соединяет. Бедная Джиганнина в отчаянии хочет броситься к нему, но между ними восстает стена из живых фонтанов».

Переделки Перро для петербургской премьеры, скажем откровенно, ухудшили простой и законченный по линиям лондонский спектакль, затемнили даже содержание. Видимо, перемены диктовались владычицей сердца и ума Перро Карлоттой Гризи, исполнительницей в Петербурге роли Ундины. Характер ее дарования требовал других сценических красок, нежели Черрито, и Перро пошел навстречу знаменитой танцовщице, жертвуя многим. Намек на это есть в статье: «О! господин Перро самый ловкий, самый сметливый балетмейстер, он с удивительным тактом умеет понять — что и где нужно; что надо урезать и что добавить. Где недостает сил у исполнителя, там он дополнит их собственным вдохновением. Честь и слава ему!»¹ А может быть, не обошлось дело и без цензуры, свирепствовавшей именно в эти годы. Ведь в изъятой четвертой картине балетмейстер превращал народную пляску в молитву, молитву — в пляску, а деву Марию подменял Ундиной. Это отчасти шокировало зрителей даже в Лондоне.

Перро и сам был неудовлетворен второй частью петербургского спектакля, переделывал ее не раз, стремясь сблизить постановку с лондонской по содержанию и трактовке образов. Позже Перро сделал последней картиной балета праздник мадонны, соединив его с торжеством бракосочетания. Это бесспорная удача. Навейная полотном Л. Робера «Возвращение с жатвы», она приобрела драматическую развязку. Теперь появление Ундины на празднике имело уже другой смысл. Для нее все было кончено. Оставалось лишь сказать последнее «прости» любимому. Поэтому сюда Перро ввел танец увядающей розы, контрастирующий с танталеллой, исполняемой кордебалетом. Это находка. Находкой следует назвать и возвращение автора к первой картине. Спектакль кончается тем, что Ундина идет к морю, Матео движется за ней «стопа в стопу»; взбравшись на скалу, она падает

¹ «Пантеон», 1851, т. 1, кн. 2, стр. 14.

в море, Маттео за ней. «Джианнина пытается прорваться к любимому, но вырастающая скала разделяет их навек»¹. Такое решение искусно замыкает спектакль в кольцо, начав с любовной игры и кончив драмой. В целом балет ухудшился. Из спектакля ушло самопожертвование Ундины ради любви к человеку, ушло испытание ее в готовности стать смертной, исчезла идея несовместимости мещанского существования с высокими порывами души — то, что пленило лондонского зрителя, выразившего это словами: «Ундина возвращается к своему сверхъестественному бытию, предоставив Джианнине преходящее счастье, радости, сплетающиеся с треволнениями бытия простых смертных»².

Как достигал этого Перро? Воображение его обретало смелость благодаря тому, что оно было пропитано поэтическими мотивами, подсказывавшими танцевальные образы. В «Ундине» эти мотивы порой становятся очевидны, порой глубоко скрыты, настолько они переплавлены в нечто непохожее на первоисточники. Современники указывали на один из них — повесть «Ундина» Фуке де ла Мотта. Но прав рецензент лондонской премьеры — этого автора почти не знали во Франции, он был чрезвычайно популярен лишь в Германии, Австрии и, пожалуй, в России. Видимо, Перро познакомился с его повестью где-то за пределами Франции. Зато он отлично знал другие первоисточники по сочинениям Г. Гейне, переведенным на французский язык, в частности его очерк о духах стихий и другие рассказы о народных поверьях, подсказавшие «Жизель». Знал ли он баллады о «Лорелее» Брентано или Гейне — неизвестно, но рассказ о деве, заманившей на скалу смертного и губящей его в пучине вод, получил известность благодаря этим стихам. Несколько опер, посвященных «Ундине» (в их числе Э.-Т.-А. Гофмана и Лортцинга), мог знать Перро, инсценировки повести Фуке де ла Мотта в балете — тоже³. Читая описание действия, обнаруживаешь в некоторых моментах сходство балета со сказкой Х. Андерсена «Маленькая русалочка»⁴, но это невозможно — сказка сочинена в

¹ «Наяда и рыбак», фантастический балет, сочинение Жюль Перро, Спб.—М., изд. Вольфа, 1869, стр. 25—27.

² Philargète Chasles, L'Ondine.—Сб. «Les Beautés de l'Opéra», p. 21.

³ В 1834 г. на сцене театра Сен-Карло в Неаполе шел балет «Ундина» Анри — талантливо и смело балетмейстера. Кстати, его Дидло рекомендовал дирекции Императорских театров в качестве своего преемника. В том же году Анри поставил «Ундину» в одном из второстепенных парижских театров.

⁴ По силе идеи, по духовной красоте образа Ундина Перро не идет в сравнение с Русалочкой Андерсена, чья самоотверженность в любви смертью побеждает смерть.

1846 году. Скорей наоборот: Андерсен — в прошлом балетный артист, тесно связанный с замечательным балетмейстером О. Бурнонвилем, мог видеть балет Перро или слышать о нем от своих друзей. Так или иначе балет «Ундина» не одинок. Его окружают родственные Ундине образы в поэзии, в литературе, музыке, живописи, ваянии. И здесь Перро осуществляет свой долг подлинного художника танца — жить интересами искусства и литературы, а не одного своего ремесла¹.

Его умение перевоплощать образы «чужих» искусств в «свои», словесные, живописные — в балетные достойно всяческого изучения драматургами и балетмейстерами. Он далеко ушел от своих немощных собратьев, видевших верность оригиналу в копировании фабулы. Не поднимаясь над ремесленным спектаклем, они как маленькие дети со страхом цеплялись за «одежду» оригинала, не понимая главного, что постиг Перро: верность подлиннику определяется не количеством фабульных совпадений драмы и балета, а общностью идей произведений прежде всего.

Думая об «Ундине» Перро на русской сцене, вспоминаешь, как трижды на протяжении своей жизни мечтал осуществить эту тему о морской деве П. И. Чайковский — сначала в первой своей опере, затем в размышлениях о ней и, наконец, в балете, предложив дирекции театра в конце 80-х годов сочинить музыку по сценарию своего брата М. П. Чайковского. Он не единственный тянулся к этой теме. Решения ее искал вместе с А. Арендсом А. Горский, сочинивший одноактный балет для Большого театра на музыку Ф. Шуберта. О танцевальном воплощении «Маленькой русалочки» мечтал юный Д. Д. Шостакович.

¹ Новатор хореографической и сценарной драматургии, Перро недооценивал возможности музыки, отводя ей служебное, иллюстративное место. Быть может, в этом сказались низкие вкусы балетного зрителя и бродяжническая жизнь балетмейстера, требовавшая работы наспех, без надежды на долготерпение творений.

Больше всего он работал с молодым Ц. Пуни, в котором интересы музыканта еще не были задушены нуждой и тоской о несбывшихся мечтах. В рельефно-дансатной музыке «Ундины» есть моменты яркой драматической характеристики ситуаций и образов, приятно звучат итальянские мелодии и народные пляски. Удачное в партитуре, видимо, рождено не столько фантазией Пуни, сколько заказом балетмейстера, жаждавшего сильных контрастов.

Мы видели одноименный балет, показанный впервые на лондонской сцене талантливым английским балетмейстером Ф. Аштоном на музыку Х.-В. Хенце 27 октября 1958 года. Спектакль получился красочный, богатый танцами, привлекательный. И все же он не идет в сравнение с балетом Перро по поэтической содержательности, по глубине авторских размышлений и жизненности образов. Справка «Энциклопедии танца» примечательна: «Аштон упростил чрезвычайно сложный сценарий Перро — Черрито, но сохранил в общих чертах сюжет»¹. Это не вполне соответствует действительности. Авторы новой «Ундины» обратились к первоисточнику — повести Фуке дела Мотта, но по ряду причин не смогли воплотить главное в ней. С одной стороны, создателям балета недоставало наивности и простодушия романтического писателя. С другой — узким местом английского балета того времени, по признанию его руководительницы проницательной Нинетт де Валуа, было отсутствие опыта создания больших балетных полотен, так сказать, романов. С третьей — сказалась недооценка идейно-поэтической концепции первоисточника. С четвертой — талантливейший Ф. Аштон как постановщик танцев был выше балетмейстера-драматурга. В этом смысле «Энциклопедия танца» права. При всей уязвимости, на наш сегодняшний взгляд, старинный балет «Ундина» остается непревзойденным, хотя мы были вправе надеяться, что мастера балета второй половины XIX века по всем статьям смогут оставить его далеко позади.

¹ «The Dance Encyclopedia Compiled and edited by Anatol Chjoy and P. W. Manchester», Simon and Schuster, New York, 1967, p. 687.

ЭСМЕРАЛЬДА*

Новый балет

Сочинения г. Перро
на основе произведения Виктора Гюго
«Собор Парижской богоматери»
представлен будет на театре Ее Величества
в субботу 9 марта 1844 года
с новым реквизитом, костюмами и декорациями
Музыка синьора Луни

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Эсмеральда — м-ль Карлотта Гризи
Флер де Лис, невеста Феба, — м-ль Аделаида Фрасси (первое выступление в Англии)
Алоиза Гонделорье, мать Флер де Лис, — м-ль Копер
Подруги Флер де Лис:
Диана — м-ль Фердинанд
Беранже — м-ль Бервиль (первое выступление здесь)
Феб де Шатопер — г. Сен-Леон
Клод Фролло — г. Госселен
Пьер Гренгуар, поэт, — г. Перро
Квазимодо, звонарь собора Парижской богоматери, — г. Кулон
Клопен Трульфу — г. Гурье
Бродяги — гг. Венафра, Барачини, Бертрам

Действие происходит в Париже.

Танцы:

1-я картина: Двор Чудес

Вальс старого Парижа — корифей кордебалета
Трюандэз — характеристическое па — м-ль Карлотта Гризи и г. Перро
Вакханалия — кордебалет

2-я картина: Брачная ночь

Па сценик — м-ль К. Гризи и г. Перро

3-я картина: Флер де Лис

Па цветов — м-ль Аделаида Фрасси при участии м-ль Фердинанд и Барвиль

Па-де-труа — м-ль Шеффер и Плюкет и г. Сен-Леон

Па Эсмеральды — м-ль К. Гризи, г. Перро и г. Сен-Леон

4-я картина: Любовь и ревность

5-я картина: Праздник дураков

Танцевальное шествие и финал.

* Либретто издано к премьере балета в Лондоне. Публикуется впервые.
Перевод с английского И. А. Лихачева.

Картина первая

Двор Чудес. Перед заходом солнца.

Когда занавес поднимается, сцена заполнена бродягами и нищими. Глава их Клопен восседает на бочке и повелевает этой буйной и непослушной братней. Среди безудержного веселья в толпу врывается поэт Пьер Гренгуар, преследуемый кучкой бродяг, и падает к ногам Клопена. Спозаранку озабоченный поисками добычи, Клопен велит ему подняться, но несчастный поэт лишь боязливо озирается и еще ниже припадает к земле, поняв, что попал на страшный Двор Чудес. Безжалостные бродяги набрасываются на него, намереваясь обобрать. Однако у Пьера ничего нет, кроме драгоценной для него поэмы, которая для бродяг ценности не представляет. Раздосадованный неудачей грабителей, Клопен велит его повесить.

Тщетно горемычный бард молит о пощаде. Его ужас вызывает лишь смех, но тут король бродяг вспоминает о законе, согласно которому любая женщина может избавить осужденного от казни, если согласится выйти за него замуж. Он кличет женскую часть своих подданных; они разглядывают поэта и в один голос от него отказываются. Обезумев от страха, Гренгуар бросается к ногам придворных дам Клопена, но все напрасно. В это мгновение приглушенные возгласы возвещают появление Эсмеральды. Красота юной дочери Египта утихомиривает возбужденную толпу бродяг. Легкими прыжками пробираясь сквозь толпу, она вскоре достигает Гренгуара и сразу понимает причину его отчаяния. Жалостливое сердце ее тронуту, и она соглашается вступить с ним в брак. Глубокое отчаяние поэта сменяется его неумным восторгом. Выносят глиняный горшок, который Эсмеральда подносит Гренгуару, предлагая бросить его на землю. Он так и делает, и горшок разлетается на черепки. Клопен благословляет юную цыганку и ее супруга; она принимает участие в играх и плясках, которыми бродяги отмечают состоявшуюся свадьбу.

Звучит сигнал тушить огни. Вечерний звон кладет предел всеобщему веселью, и толпа мгновенно рассеивается. Во время последней пляски за Эсмеральдой наблюдает Клод Фролло. Всякий раз как цыганка встречалась с ним глазами, она, ежась, старалась спрятаться от него. Клод подзывает Клопена Трульфу и говорит ему, что страстно влюблен в юную плясунью и непременно должен овладеть ею, в ту же ночь! Клопен не возражает и говорит Фролло, что Эсмеральда еще должна пройти через Двор Чудес. Фролло подзывает Квазимодо, и они прячутся неподалеку от веселившейся толпы. Но вот раздаются легкие шаги —

это проходит Эсмеральда. Клод набрасывается на свою жертву. В то время как цыганка отбивается от Клода и Квазимодо, раздаётся марш ночного дозора. Появляется Феб во главе отряда. Фролло удаётся скрыться, но лучники хватают Квазимодо. Отделившись от лучников, юная египтянка подходит к Фебу и смотрит на него с любопытством и восхищением. Поражённый красотой девушки, офицер расспрашивает её и узнаёт, что она одна на белом свете и никогда не знала нежных забот матери.

Рассказывая о себе, Эсмеральда играет шарфом, который Феб носит через плечо. Феб дарит его цыганке; в это мгновение взор её падает на несчастного Квазимодо, который после отчаянной борьбы оказался во власти лучников. Она заступается за него, и, видя, что он тяжело дышит и вот-вот лишится чувств, снимает с пояса фляжку и даёт ему пить. Феб по её просьбе приказывает лучникам отпустить горбуна, который медленно уходит, не спуская глаз со своей благодетельницы.

Теперь офицер намекает Эсмеральде, что в награду за исполнение её желания хочет получить поделуи. Она отступает от него и хочет вернуть шарф. Феб отказывается от шарфа и преследует

девушку. Она ускользает из его объятий и скрывается. Разочарованный воин снова становится во главе своего отряда. Все радости его прежней жизни меркнут при волнующем воспоминании о чудесном видении, которым он любовался лишь мгновение назад.

Картина вторая

Брачная ночь

Небольшая сводчатая каморка с небольшим ложем, столом и стулом.

Входит Эсмеральда, грустная и задумчивая. Она смотрит на шарф, подаренный ей молодым офицером, садится за стол и, взяв буквы из слоновой кости, складывает из них имя «Феб», на которое смотрит с любовью. В момент, когда девушка погружена в сладостные мечты, в комнату входит Гренгуар. Поэт смотрит на нее с восхищением, воображая, что причиной задумчивости Эсмеральды является любовь к нему. Он подходит к ней с выражением робкого торжества и обнимает прекрасную цыганку за талию. Она отшатывается от него. Гренгуар гонится за де-

вушкой, но когда уже почти настиг ее, видит перед собой блестящий клинок кинжала. Теперь уж он вынужден отпрянуть. Но страх мгновенно рассеивается, когда Эсмеральда объясняет Гренгуару, что выйти за него замуж заставила ее только жалость. Он, конечно, может стать ее спутником и, если захочет, плясать с ней на улицах, но на большее рассчитывать не должен. Гренгуар соглашается, и они разучивают танец. Но, несмотря на удовольствие, которое испытывает поэт, следя за фигурой девушки, красиво и грациозно проносящейся в пляске, тревоги и волнения этого дня заставляют его жаждать отдыха. Эсмеральда отводит Гренгуара в соседнюю комнату; он удаляется с видом разочарованным и грустным.

Оставшись одна, Эсмеральда бросается на кровать. Не успела она лечь, как в комнату проникает Фролло. Квазимодо замирает у порога. Девушка вскакивает, чтобы позвать Гренгуара. Фролло бросается на колени и умоляет ее внять его страсти. Она велит ему удалиться, и, показав ему на имя Феба, заявляет, что любит офицера. В ревнивом бешенстве Фролло бросается к девушке, которая съезживается у его ног и умоляет пощадить ее. Квазимодо не устремляется к ней на помощь, хотя благодарность и требовала бы, чтобы он это сделал. Но, воспользовавшись тем, что Фролло оборачивается к двери, чтобы проверить, надежно ли она заперта, Эсмеральда исчезает через потайной ход. Фролло

устремляется за ней, и в этот момент дверь в комнату Пьера с треском распахивается. Клод грозит поразить Пьера, если тот осмелится приблизиться. Квазимодо отводит руку своего хозяина и клянется отомстить Фебу.

Картина третья

Флер де Лис.

Сад в замке Гонделорье. Идут приготовления к венчанию Флер де Лис и Феба.

Входят прекрасная Флер де Лис и сопровождающие ее подруги. Две из них держат корзины с цветами. На лице невесты— радость и веселье.

Вместе с подругами она плетет праздничные гирлянды. Входит ее мать Алоиза Гонделорье, и девушки почтительно приветствуют ее. Флер де Лис подбегает к матери и показывает ей, что она сделала для праздника.

Вскоре появляется Феб де Шатопер, он кланяется госпоже Алоизе и с безразличным видом целует руку невесты. Флер де Лис замечает, что на нем нет больше шарфа, который для него выпила. Прибывают гости, приглашенные на свадьбу, и праздник начинается.

На свадебный праздник Флер де Лис приходит танцевать Эсмеральда. За ней следует Гренгуар, держащий гитару и тамбурин своей спутницы. Флер де Лис, пораженная странным костюмом и дикой красотой юной цыганки, подходит к ней и вступает в разговор. Эсмеральда сообщает, что может предсказывать будущее. Флер де Лис задает ей вопросы, и Эсмеральда сулит счастье новобрачной. Обрадованная гаданьем, невеста дарит ей кольцо и просит потанцевать. В тот момент, когда юная цыганка готова пуститься в пляс, она встречается глазами с взволнованным Фебом. Напрасно старается он противиться ее нежному взгляду. Феб подходит к Эсмеральде. Она не отнимает руки, которую тот страстно сжимает. Завороженный ее красотой, он забывает о невесте и закликает Эсмеральду танцевать с ним. Любовь заставляет ее пренебречь осторожностью, радость видеть любимого держивает ее верх над всем.

Удивленная поведением жениха, Флер де Лис обращается к нему с упреком. Смущенный Феб холодно заверяет невесту, что любит ее. Эсмеральда начинает танцевать с Гренгуаром, но, чтобы показать Фебу, что продолжает его любить, показывает тому подаренный им шарф. Флер де Лис вырывает шарф из рук цыганки и, осыпая неверного возлюбленного упреками, лишается чувств. Несчастную Флер де Лис уносят. Гренгуар защищает Эсмеральду от ярости гостей; за ними уходит и Феб.

Картина четвертая

Любовь и ревность

Помещение в таверне с окном, выходящим на реку.

Ночь.

Входит Клопен с факелом в руке, за ним следует Фролло. Клопен показывает Клоду, где спрятаться, и уходит. Фролло привлекает из-за пазухи кивжал Эсмеральды, но, услышав шаги на лестнице, прячется. Появляются Феб и Эсмеральда. Девушка замирает на пороге; офицер говорит ей о своей любви. Эсмеральда спрашивает, что это за любовь, которая может одновременно быть обращена на двух, и в приступе ревности бросает кольцо, подаренное ей Флер де Лис. Феб продолжает заверенья в любви. Эсмеральда срывает пушинку с плюмажа офицера и, дунув на нее, говорит, что таковы его любовь и клятвы. Однако невинное кокетство этого дитя природы готово поколебаться: преклонив перед Фебом колена, Эсмеральда смотрит на него со страстным восхищением и нежно кладет голову на руку Феба. Этого зрелища уже не в состоянии вынести ревнивый Клод Фролло.

ло; с кинжалом в руке он бросается на влюбленных, но в первый момент не решается осуществить свой преступный замысел. Когда же Феб увлекает цыганку в соседнюю комнату, он следует за ними. Слышен удар и стон, затем звук подающего тела. Фролло выбегает из комнаты и, открыв окно, исчезает. За ним устремляется Эсмеральда, которая падает затем от ужаса без чувств. В таверне появляется толпа незнакомцев. Клопен входит в комнату. Он возвращается, сообщая — было совершено убийство, в нем виновна Эсмеральда. Девушку хватают и уволакивают вон, несмотря на ее протесты и слезы.

Картина пятая

Праздник шутов

Берега Сены; направо тюрьма;
в отдалении башни собора Парижской богородицы

Эсмеральду отводит в тюрьму отряд лучников, во главе которого идет Клод Фролло. За ними следует толпа. Вскоре появляется Пьер Гренгуар. Он останавливается перед одной из ре-

шток тюрьмы и замирает от ужаса, слыша приговор, вынесенный девушке. Он обращается с призывом к народу, который готов взбунтоваться; в это время появляется процессия короля шутов. На плечах бродяги несут Квазимодо. Толпа смешивается с пирующими, и их проявившиеся было гнев и жалость поглощает безудержное ликование толпы. Вошедший Фролло срывает с Квазимодо его царственные одежды. Ворота тюрьмы отворяются, появляются стражи, ведущие Эсмеральду на казнь. Шествие останавливается, чтобы та могла попрощаться с Гренгауром. Она просит Пьера, чтобы шарф Феба похоронили вместе с ней. Фролло подходит к несчастной девушке и обещает ей жизнь, если только она отдаст ему свое сердце. В душевной муке она отворачивается и призывает кару на его голову. Фролло приказывает вести Эсмеральду дальше. В толпе появляется Феб, рана которого оказалась не смертельной. При виде его Эсмеральда лишается чувств. Бросившись перед ней на колени, молодой воин объявляет ее невиновной и указывает на Фролло как на убийцу. Эсмеральда видит Феба у своих ног, предлагающего ей руку и сердце. Радость озаряет ее лицо. При виде радости возлюбленных Фролло доходит до безумия. Он бросается на Эсмеральду с намерением заколоть ее; Квазимодо вырывает кивжал из руки Фролло и вонзает в его грудь. Балет заканчивается всеобщим ликованием по случаю освобождения Эсмеральды.

«Эсмеральда», большой балет в 4-х действиях, 5-ти картинах, сочинение Ж. Перро, музыка Ц. Пуни. Премьера состоялась в Лондоне 9 марта 1844 г.

В России поставлен 21 декабря 1848 г. (в главных ролях— Ф. Эльслер, Ж. Перро). В 1866 г. по программе Перро возобновлен М. Петипа, в 1886 г. им же добавлено па-де-сис на музыку Р. Дриго.

Балет «Эсмеральда» впервые увидел свет ramпы в Лондоне, обошел все театры Европы, кроме французских, обрел прочный приют на русских сценах, дожив в советском театре до наших дней.

В 1835 году в Париже состоялась премьера одноименной оперы Луизы Бертень. Либреттистом ее был сам Виктор Гюго. Одержимый страстью Клод Фролло в опере сделан жертвой этой страсти и становится типичным героем-любовником. Развязка оперы далека от романа. В последний момент перед казнью Эсмеральды появляется тяжело раненный Феб и умирает в объятиях возлюбленной. В либретто отсутствует Гренгуар, роль Квазимодо эпизодична, а парижская толпа — едва ли не главное дейст-

вующее лицо романа — сведена к традиционному ансамблю хористов. Кто бы ни был инициатором этих отступлений, Гюго одобрил их, включив либретто в собрание своих сочинений. И это показательно для воззрений передового художника слова на музыкальный театр.

Как ни странно на наш взгляд, но его либретто понравилось современникам¹, оперу же отвергли. Вскоре появилась еще одна опера, тоже не имевшая успеха. Перро, по словам А. Геста, не сразу заинтересовался идеей создания балета по мотивам романа Гюго, возникшей у Ламлея, и лишь постепенно вошел во вкус затеи антрепренера. Читая сценарий Перро, сочиненный не без участия Ламлея, легко убедиться, что он ближе к роману, чем версия либретто оперы самого Гюго.

Задуманный Перро балет резко отличается от других произведений того времени. Активное мелодраматическое действие, живописные портреты главных героев, пестрая и выразительная толпа представителей социальных низов, резко очерченные интересы действующих лиц делали «Эсмеральду» Перро беспрецедентной по многокрасочности хореографических картин. Гюго подсказал Перро образ героини — «бедной плясуньи, бедной мушки, которой предопределена погибель», этого подлинного изумруда (так переведется имя героини) в груде отбросов. Гюго наделил известным правдоподобием ходульный образ злодея — Клода Фролло, который «понял, что без любви и нежности жизнь не что иное, как мертвый, ржавый, скрипящий механизм». Гюго населил балетный спектакль другими выразительными фигурами — неловким, ушедшим в мечты Гренгуаром, горбуном Квазимодо, в чьем уродливом теле бьется доброе, верное сердце, бессердечной кокеткой Флер де Лис, — вдохновил Перро на создание образа толпы — веселящегося парижского люда, мрачных подонков общества в лице Клопена Трульфу и его подручных.

Первоначальный замысел Перро, воплощающий концепцию Гюго, был изменен в ходе работы над спектаклем. В финале его мрачные события на время вытеснялись грандиозной по масштабу картиной карнавального Парижа. Толпы студентов, горожан, солдат, бродяг, нищих, наряженные в причудливые одежды персонажей «праздника дураков», заполняют громадную площадь, вьются по улицам и переулкам ночного Парижа. Они за-

¹ Это либретто использовал для одноименной оперы А. Даргомыжский. См.: I. Guest, *The romantic ballet in England..*, p. 101.

держивают шествие на казнь Эсмеральды и, едва взглянув на привычное зрелище, уносятся дальше. Когда же казнь свершилась — так задумывал Перро, — беспечный пляс толпы своим весельем заглушает последний крик погибшей. Парижу нет дела до драмы цыганки! Париж веселится! Надо ли объяснять, что такой замысел идейно и художественно выше того, что утвердилось в качестве финала.

В отличие от танцевальной поэмы «Ундина», в отличие от танцевальных сюит, перевитых пантомимными сценами, составлявшими балет «Катарина», «Эсмеральда» кажется типично добервальевской пантомимной драмой с танцами. Читая либретто, можно подумать, что это сценарий мелодрамы, оперы — чего угодно, только не балета: лишь однажды там, где речь идет о празднике, упоминается слово «танец». Но в том-то и заключалась хореографическая драматургия Перро, что бытовая мелодрама прочтена им балетно, то есть воплощена специфически образными средствами.

Выход Эсмеральды — танцевальное антре; так обыгрывается ее профессия плясуньи. После шуточного бракосочетания Гренгуара с Эсмеральдой они исполняют небольшое дуэтино. Точнее — танцует Эсмеральда; неуклюжий, непривычный к танцу Гренгуар тщетно пытается поймать

цыганку, а она ловко увертывается от него и снова, слегка поддразнивая, вызываяще пляшет вокруг, пока их движения не делаются согласованными. Танец очень прост, но весьма убедительно рисует различные характеры. А движения, взятые балетмейстером из средневековых танцевальных словарей (таково па-тортийе) придают балетному диалогу оригинально бытовой оборот.

В романе поэт Гренгуар практически не приспособлен к жизни, ничего не умеет делать. Чтобы участвовать в уличных концертах Эсмеральды, он учится ходить на руках. Понимая различие природы литературных и балетных образов, Перро и не подумал воспроизводить подобные эпизоды. В поисках собственно хореографического аналога балетмейстер заставляет Эсмеральду обучать Гренгуара танцам, дабы сделать его своим партнером в уличных выступлениях. Гренгуар изо всех сил старается подражать учительнице, но его неуклюжие усилия комически контрастируют с мастерством партнерши. Перро нашел новый для того времени прием внутреннего монолога Эсмеральды: из букв она складывает имя Феба, выдавая свои затасанные мысли.

Превосходно задумана действенная танцевальная сюита, составляющая основу третьей картины. Она состояла в лондонском варианте (русский — другой), насколько удалось выяснить, из четырех танцев. Первый — кордебалетный номер — украшение цветами зала для встречи жениха с невестой. Второй — трио жениха с двумя подружками невесты. Третий — соло Эсмеральды, перерастающее в дуэт: Феб включается в танец. Четвертый — танец Эсмеральды с Гренгуаром — пляска, для которой она звана на бал. По мере развития пляска окрашивается любовным чувством Эсмеральды, горем ее при виде Феба, то любезничающего с невестой, устраивающей ему сцену ревности, то «бросающего Эсмеральде взоры, полные огня и любви». Сюита завершается пантомимной сценой — взрывом ревности Флер де Лис, ее обмороком, уходом Эсмеральды с Гренгуаром, за которыми спешит Феб.

Заметим, что все эти номера, каждый из которых выглядит самостоятельным, по сути дела, образуют единую хореографическую композицию действенного плана. Об этом же говорят старинные нотные материалы¹. Похоже, что для Эльслер, драматизировавшей все роли, Перро сде-

¹ Они хранятся ныне в библиотеке ленинградского Театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

лал другой вариант, усиливший напряженность этих танцев.

В настоящее время вместо этого большого действительно па идет секстет, сочиненный Петипа и Дриго для В. Цукки в 1886 году (Эсмеральда, четыре цыганки, Гренгуар). Ни Флер де Лис, ни Феб в нем не участвуют — они заняты друг другом и лишь изредка поглядывают на Гренгуара, Эсмеральду и ее подруг-цыганок. Адажио Эсмеральды с Гренгуаром имеет два плана: с одной стороны, она тяжело переживает поведение Феба; с другой — вынуждена плясать, хотя, как писали очевидцы, ее «сердце разрывается от муки». Это взято Петипа у Перро и превосходно передано в постановке. Еще выразительней вариация Эсмеральды. Танцовщица, то замедляя, то ускоряя движения, перемещается по сцене, не спуская глаз с Феба, любезничающего с невестой. Создается образ девушки, растерявшейся, не верящей глазам своим, по тем не менее вынужденной развлекать публику, свою соперницу и обманувшего ее любимого. Медленный, словно сомнамбулический, ход, ломаная кривая, вычерчиваемая исполнительницей в движении, отлично передают это состояние. А в заключительной части вариации характер резко изменяется — в танце взрыв отчаяния. Это шедевр. Он возник не случайно. Судя по рецензиям, Петипа сделал блестящие парафразы танца, который предлагал Перро.

Разной была у них структура танцевальной сюиты, за этим различием стояла и разная хореографическая драматургия. Перро обрисовывал в танце всех действующих лиц, показывал их отношение к происходящему. А Петипа сконцентрировал все на Эсмеральде, привлекая в адажио к танцу одного Гренгуара. Феб совсем не танцует, Флер де Лис выступает в декоративно-дивертисментном номере, не относящемся к ее характеристике. Перро воспроизводил в сюите смену душевных состояний и реакций действующих лиц. Нетрудно представить себе, как была счастлива Эсмеральда, когда Феб включался в ее тапец, как реагировала на это Флер де Лис, какую двойную игру вел Феб, как усложнялось поведение Гренгуара. Ради укрупнения портрета Эсмеральды Петипа пожертвовал всем этим. Выдающийся талант Цукки и время власти балерины обязывали к таким переменам.

Особо скажем о толпе. Даже отказавшись от замысла трагического контраста, достигавшегося показом беспечной толпы и гибнущей героини, Перро в первой картине

сделал интереснейшую заявку на воплощение такого образа. В запрещенной цензурой статье об «Эсмеральде» читаем: «Мы видим кордебалет во всем его блеске... Нам надоели тонкие фигуры с систематически раскачивающимися руками и корпусом»¹. Вместо кордебалета в традиционной униформе, передвигающегося стройными рядами в унисон, Перро показал во Дворе Чудес разношерстную массу уродов, калек, нищих и т. п., наделенных индивидуальными характеристиками и в одежде и в танце. В последней же картине такой кордебалет подчеркивает одиночество, единственность героини.

Отлично срежиссирован Перро ряд пантомимных сцен (столкновение Эсмеральды и Клода, любовные сцены ее с Фебом, убийство Феба, шествие на казнь). Но едва ли не самое тонкое по внутреннему смыслу — это образ первой встречи Эсмеральды и Феба. Блестящий офицер вторгается в мрак труппы, словно Феб, то есть солнце, вызывая замороженный взгляд и замедленные жесты цыганки, буквально потрясенной встречей.

Опыт Перро весьма поучителен в плане драматургии. Соплещем на Б. В. Асафьева, которому принадлежат мудрые соображения о ценности балетной инсценировки Перро. Она сохраняет жизненно ценное зерно сюжета, «верно охватывает основные линии драмы и дает ряд острых моментов, в которых танец, как органически неизбежное и психологически обоснованное состояние, вытекает из хода действия — то как фактор, разряжающий эмоциональное напряжение, то, наоборот, как импульс, обостряющий душевную неуравновешенность героев, но вместе с тем воплощающий ее в четких, конструктивно стройных и выразительно ритмованных формах». Асафьев защищает в этом спектакле то, что вызывает наибольшую критику сегодняшних противников «Эсмеральды»; его «восхищает постоянное колебание действия между напряженной диалогикой танца и погружением в хаос неритмованных, но театрально задуманных мимических сцен, связующих действие»². Да, контраст и даже конфликт двух стихий — танца и пантомимы — служит лейттеме произведения: пе-

¹ ЦГИА, ф. 780. Цензурная экспедиция III отделения собственной Его императорского величества канцелярии (1828—1865), л. II, оп. 2.

Публикуется впервые. Запрещенная рецензия на бланке редакции «С.-Петербургских ведомостей» (от 5 января 1849 г., подписанная буквой «Т») чрезвычайно интересна оценкой «Эсмеральды», Эльслер, работы Перро и его выступления в роли Гренгуара как исторического события в жизни русского балета.

² И. Г л е б о в (Б. В. А с а ф ъ е в), Музыкальные заметки.— «Театр», Пг., 1923, № 3, стр. 2.

устроенность жизни человека, его гибнущая красота, глубокое равнодушие толпы к судьбе человека. Достояния внимания мысль Асафьева о том, что противопоставление пантомимным пластам танцевальных (не столь уж больших и частых, добавлю от себя) возникло у Перро «под воздействием стихийно-порывистого и бушующего течения драмы у Гюго»¹. Такая структура действия имеет своим центром сцену у Флер де Лис, большую танцевальную композицию, о которой рассказано выше.

Музыка Пуни — сегодня наиболее устаревшее звено произведения. Но для своего времени она верно служила драматургии спектакля. Перро помогал балетным композиторам (в частности, Пуни в «Эсмеральде») живописать образы, в меру возможностей вскрывая их внутренний смысл. Не потому ли в сцене первой встречи Эсмеральды с Фебом Пуни передает наивно восторженную реакцию цыганки простодушным мотивом, делая его своего рода лейттемой героини. Как ни бедна на наш слух его оркестровка, как ни примитивна сегодня система музыкальных образов, пытливая мысль современного балетного композитора и в этой партитуре найдет для себя плодотворный опыт.

Любимое детище Перро приобрело исключительную аудиторию только в русском театре. Известно, как критически относился к балетному театру В. В. Стасов. Тем не менее он положительно отзывался об «Эсмеральде» и «Катарине» Перро². Если вспомнить высокие оценки, данные А. Н. Серовым «Фаусту» Перро, Г. Ларошем — «Наяде и рыбаку», нельзя не увидеть в этом признание оригинальности и прогрессивности таланта Перро.

Недавно мы стали зрителями балета Ролана Пети «Собор Парижской богородицы». Всем он хорош. И, прежде всего, природой спектакля, вызванного к жизни искусством XX века, со всеми его новыми особенностями. Однако и он не зачеркнул балета Перро. В центре спектакля Пети «собор» и «толпа». Хотя все персонажи разработаны талантливо, Эсмеральда утратила главенствующее значение, ее любовь к Фебу — тоже, а героем спектакля Пе-

¹ И. Глебов (Б. В. Асафьев), Музыкальные заметки. — «Театр», Пг., 1923, № 3, стр. 2.

² См.: В. В. Стасов, Письма к родным, т. 1, ч. 1, М., Музгиз, 1953, стр. 258.

ти стал Квазимодо. Словом, два балета эти о разном, о разных героях, хотя пошли они от одного корня, используют некоторые общие ситуации и оба имеют все права на сценическую жизнь. Только не надо уродовать старинную «Эсмеральду» новыми «редакциями». Следует бережно воспроизводить хореографический рисунок Перро — Петипа, заботливо и осторожно внося в актерские образы новые штрихи. Большой горький опыт учит нас даже при самых благих намерениях и талантах обновителей предпочитать оригиналы «усовершенствованным» спектаклям. Лучше совсем не жить таким балетам, чем подвергаться каким-либо операциям. Разрушаются цельность и единство драматургии, старинность превращается в устарелость, нас лишают непосредственности и наивности спектакля.

«КАТАРИНА, ДОЧЬ РАЗБОЙНИКА»*

Во время одной из своих прогулок художник Сальватор Роза в поисках живописных мест попадает в руки разбойников. На этих отчаянных людей его эскизы, разбросанные в беспорядке вокруг, не оказывают такого воздействия, как поэзия Людовико Ариосто в аналогичной ситуации. Вскоре появляется та, в чьем сердце живет глубокое природное восхищение искусством; это Катарина, дочь главаря банды, которая после смерти отца унаследовала его власть над горными разбойниками. Лейтенант и адъютант Катарины Дьяволино, молодой разбойник, полный дерзких и разнообразных выдумок, тайно влюблен в своего прекрасного капитана.

Катарина освобождает Сальватора Розу, и он чувствует к ней такую глубокую симпатию, что советует Катарине оставить ее опасное занятие и последовать за ним. Катарина отказывается, и Сальватор удаляется, глубоко опечаленный.

Но горную крепость, где Катарина собирает отряд амазонок, оценивают войска. После жестокого столкновения с ними, видя, что сопротивление бесполезно, Катарина и Дьяволино спасаются бегством. Они находят убежище на постоялом дворе в предместье Рима, подкупают трактирщика и просят спрятать их и дать им другую одежду.

Едва Катарина и Дьяволино успевают изменить свою внешность, как прибывают войска с пленными; несколько солдат входят, чтобы отдохнуть и подкрепиться; им прислуживает Катарина, которая привлекает их своими грациозными стремительными движениями. Шумное восхищение ею возбуждает любопытство других солдат, находившихся снаружи; один за другим они присоединяются к своим товарищам. Дьяволино пользуется этой возможностью, чтобы освободить своих сообщников. Солдаты бросаются в погоню за беглецами.

После различных приключений Катарина и Дьяволино находят убежище в студии Сальватора, вспоминающем о смелой горной красавице. Однако и здесь их вновь выслеживают; Сальватор пытается спасти Катарину, но ее в конце концов хватают и бросают в тюрьму.

* *Либретто, изданного к премьере в Лондоне, нет. Программа, изложенная в газете «Таймс» от 4 марта 1846 г., публикуется впервые. Перевод с английского Л. В. Азаровой. В нем сохранены выражения оригинала, уязвимые в литературном отношении.*

Дьяволино, которому удалось бежать, приходит сюда с целью освободить Катарину. Терзаемый ревностью, он требует, чтобы Катарина никогда больше не виделась с Сальватором Розой, которого грозит убить при первой возможности. Катарина отвергает его требование. Дьяволино сменяет гнев на милость — они совершают побег.

Действие переносится на карнавал. Здесь Катарина, переодевая в костюм колдуньи, присоединяется к группе бродячих актеров, чтобы предупредить Сальватора об угрозе Дьяволино. Ее предупреждение, однако, тщетно — Дьяволино нападает на Сальватора. Катарина заслоняет собой возлюбленного, и балет заканчивается ее смертью.

«Катарина, дочь разбойника», большой балет в 3-х действиях, 5-ти картинах, сочинение Ж. Перро, музыка Ц. Пуни. Премьера состоялась в Лондоне 3 марта 1846 г. Впервые в Петербурге показан 4 февраля 1849 г. (исполнители — Ф. Эльслер, Ж. Перро). Возобновлен М. Петипа в 1870 г. и Э. Чеккети (с добавлением музыки Р. Дриго) в 1888 г.

Премьера балета «Катарина, дочь разбойника» состоялась в Лондоне. Перро дорожил новым балетом, пришедшемся по вкусу зрителям большинства театров Европы, но во Франции показанном лишь в Бордо. Перро вложил в него, как и в «Ундиону», любовь к Италии, где пестрая, пылкая, восторженная публика не раз с триумфом встречала танцовщика. Здесь Перро испытал впервые большое чувство любви к Карлотте Гризи, не угасшее на протяжении всей жизни. Удивительная природа Италии и ее народ вдохновили Перро на создание балетов; в них отразились впечатления от живописи эпохи Возрождения и романтического претворения образов Италии французскими художниками его времени. Память Перро, как и других путешественников по Италии, запечатлела образы жителей Аbruцких гор. Обитатели этого края были бедны, но свободолюбивы, непокорны властям, что было характерно для населения этих мест еще с древнеримских времен.

Рядом с героиней Перро в «Катарине» действует героиня, хотя к тому времени верховная и единодержавная власть в балете уже перешла к женщине-балерине. В качестве прототипа автор взял реальное лицо — Сальватора Розу (1615—1673). Выдающийся итальянский художник уникально сочетал в себе мастерство живописца и гравера, поэта и музыканта, певца и актера. Романтики XIX века, художники особенно, видели в нем своего предтечу; творчество его вызывало их живой интерес. Легенды изображают его другом контрабандистов, участником грандиозного народного восстания против испанского ига, происшедшего в Неаполе и возглавленного рыбаком Мазаньелло. Сальватор Роза бродил по горам, не боясь встречи с контрабандистами и повстанцами, скрывавшимися в горах. Художник запечатлел многих из них, порой романтизируя их образы.

Творчество Сальватора Розы было особенно близко Перро и заинтересовало его как постановщика. Не случайно в афишах и либретто после перечня действующих лиц указывается: «Модели, рисунки, эскизы Сальватора Розы». Балетмейстер вдохновляется конкретными изобразительными источниками, сделал их материалом своих пластических фантазий, определяющих живописную, изобразительную сторону спектакля. Иначе говоря, влияние картин Сальватора Розы используется в пейзажах, группах, мизансценах, костюмах сценических персонажей. Претворить конкретные изобразительные материалы в яркие

танцевально-пластические образы под силу далеко не каждому талантливому балетмейстеру.

По жанру балет в корне отличен от того, что мы видели в «Эсмеральде». Там — неуклонное стремление к высокой мелодраме с минимумом сценических ситуаций, каждая из которых значительна в драматургическом отношении. Здесь — предельное нагромождение ситуаций, обилие поворотов действия, смена красок — от комических в начале до трагических в финале. Здесь и дань привычным приемам театра тех лет. Видимо, ради Эльслер Перро поступался многим, желая в самом выгодном свете представить ее дышащий страстью многокрасочный талант.

При всем том над многим в работе хореографа стоит призадуматься. Экспозиция действия, развитие ведущей линии, обрисовка героев, сплетение в драматический узел разрозненных эпизодов, развязка — главное задумано и (это еще важнее) воплощено вполне оригинальными балетными средствами, каких не знали предшественники Перро. Он доказал возможность развитым танцем решать драматически сильные ситуации, придавая ему многосложные, большие формы. Словом, и здесь Перро, если отделить второстепенное от главного, предстает во весь рост.

Интерес Катарини к Сальватору Розе, независимость, гордость героини, пылкость характера, ее влечение к незнакомцу (начало первой картины) создают превосходные мотивы для дуэта, которому предшествует танцевальный выход балерины. Даже небалетный диалог Катарини с офицером оригинален: на угрозу офицера Катарина отвечает «мобилизацией» — женщины вооружаются и большой военной пляской демонстрируют решимость дать отпор войскам. Из пляски вытекает новая драматическая ситуация — назревает конфликт между Дьяволино и Сальватором Розой. Для хореографии это благодарный мотив, на котором Перро строит действенное танцевальное трио (па-д'аксьон), осложняющее завязку: выявляются два соперника в любви к Катарине и, что важнее, — два противоположных характера.

Удачна вторая часть второй картины. Катарина в роли служанки естественно и выразительно входит в танец. Ее соло превращается в театрально-эффективный любовный дуэт, начало которого — приход Сальватора и опознание им переодетой Катарини — представляет собой волнующий момент. Но автору этого мало — он стремится создать хореографический ансамбль, где бы нити любовной интриги сплелись со второй сюжетной линией — с освобождением пленных. Поэтому дуэт сменяется зажигательной пляской Катарини, вовлекающей в танец опьяненных солдат и освобождающей горцев. В таком па-д'аксьоне с большой настойчивостью проявляется одна из ведущих тенденций Перро, составляющих его чувство нового, — в ходе развлекательного танца вырисовывается направление действия, выявляются характеры, психологические состояния, порой паходящиеся в разногласии с поступками.

На первый взгляд третья картина — обычная дань развлечению зрителей. В ателье Сальватор Роза пишет большое полотно. Центр картины — большой танец натурщиц (па-де-модель), мифологический дивертисмент, в котором участвует Катарина в образе богини Венеры. Но за видимостью «просто танца» скрывается движение действия. Статика сменяющихся живых картин разрушается то танцем соло или групп, то пантомимой. Героиня скрывается от преследования солдат среди натурщиц и нет-нет да выражает влечение к художнику, забыв свое маскарадное обличье. Ко всему танец натурщиц позволяет хореографу воссоздать эскизы и картины Сальватора Розы, сделав происходящее на сцене достоверней и богаче по содержа-

нию. Такому сочетанию развлекательного и действительного элемента в большой танцевальной форме стоит поучиться. И еще одну функцию драматургического плана выполняет дивертисмент. Он служит паузой после активного действия первой картины и отдыхом перед кульминацией действия — большого танцевально-драматического повествования последней картины. Искусство «хореографического интермедцо» порядком недооценено и забыто балетным театром XX века; его предстоит еще возродить теперь в современных многометражных спектаклях.

Последняя картина балета производила огромное впечатление. В ней показан римский карнавал — зрелище, привлекавшее внимание многих современных художников и писателей (вспомним «Римский карнавал» Берлиоза, сцены из его же оперы «Бенвенуто Челлини», описания карнавала, сделанные прославленными путешественниками). Здесь Перро обращается к любимому им приему умышленного противопоставления красок, к игре контрастов — беснечности толпы и трагизма судьбы героев. Мотив, не реализованный в последнем акте «Эсмеральды», разработан в «Катарине».

Массовые танцы карнавала составляют сквозное движение действия. Это — арки, связывающие в одно целое эпизоды взаимоотношений героев. В центре его — большая танцевальная сюита, в которой сплетаются судьбы известных зрителю персонажей¹.

Балетная музыка тогда еще не была готова, чтобы создавать нечто подобное диалогам оперных ансамблей, хоров, финалов и т. п. Заглядывая вперед, Перро уже готовил хореографические ансамбли, где звучал то «голос» одного из танцующих персонажей, то «голоса» всех действующих лиц, звучавшие как слившиеся воедино. Так построена последняя картина, которая предвосхитила наши сегодняшние мечты о полифоническом и контрапунктном «звучании» действительных кульминаций в танце.

К сожалению, счастливый конец в русской версии спектакля банален и явно не вяжется с ходом действия, подобно тому как развязка «Эсмеральды» (спасение героини Фебом) тоже не вытекала из развития спектакля. Катарина гибнет, защищая легкомысленного возлюбленного от удара кинжала Дьяволино. Именно эта концеп-

¹ См. либретто «Катарина, дочь разбойника», Спб., Типография Ф. Королькова, 1849.

ция образа типична для театра Перро. Однако в России она, видимо, пройти сквозь цензурные рогатки не смогла. Показательно в этом смысле изложение действия для цензора. «...Сальватор Роза влюбляется в... начальницу шайки разбойников, выпрашивает ей прощение у правительства (так! — Ю. С.) и предлагает ей свою руку». И вот развязка: «Но Катарина, чувствуя себя недостойной великого художника, отказывается от него и удаляется от света»¹, — поясняет русское либретто, — в монастырь; словом, все переиначено ради законопослушной морали.

С полным основанием С. Худеков утверждал: «Из балетов Перро нельзя было исключить ни одного танца, иначе нарушалась бы не только общая гармония произведения, но и самый смысл остался бы перазъясненным... Каждый из них (танцев. — Ю. С.) служит выразительным пояснением развивающейся на сцене драмы»². Цельность и законченность замысла во всех слагаемых спектакля, вплоть до музыки, — высшая похвала Перро и Пуни. Ее воздал В. В. Стасов: «Катарину» я всегда считал и по сочинению, и по танцам, и по музыке лучшим балетом, какой видел»³.

В «Катарине» Перро заявляет одну из лейттем своего творчества — тему героическую, по существу; отблеск ее лежит в той или иной степени на большинстве персонажей — выходцев из народа. Пусть то ли цензура, то ли меры авторской предосторожности, продиктованные условиями работы, привели в русском либретто, написанном для публики, к словам осуждения горцев. Однако собирательный образ народа эстетически и этически прекрасен. Воплощенный в их предводительнице Катарине, он намного выше образов тех, кто противостоит «бандитам» — за редким исключением безликих и бесхарактерных персонажей. Перро не пощадил в этом отношении даже Сальватора Розу, чья любовь не идет ни в какое сравнение с самоотверженным, героическим по-своему подвигом Катарины. И одновременно отважился сложить в честь горцев романтическую балладу, составляющую притягательный центр первой картины и памятную зрительно на протяжении всего спектакля, — так называемый абруцский танец. Танец рождается в ответ на требование офицера иностранных войск капитулировать, вызы-

¹ ЦГИА, ф. 780. Цензурная экспедиция III отделения собственной канцелярии, д. 26, оп. I, стр. 35.

² С. Худеков, История танцев, т. III, стр. 252.

³ В. В. Стасов, Письма к родным, т. III, ч. I, стр. 258.

вая ассоциации с тем, что происходило в Италии, накапливавшей силы для свержения австрийского ига.

Далеко не все пришедшие в театр знали, кто такой Сальватор Роза, в каком веке он жил. И пусть в качестве иноземных захватчиков в балете выступает кто угодно — испанцы, французы, австрийцы, итальянцы, — зрители воспринимали абруццских жителей положительно¹.

Бурная и многообразная жизнь, жестокая и несправедливая к одним, чересчур благосклонная к другим, кипит в произведениях Перро. Милости и несправедливости судьбы здесь, как и в «Эсмеральде», не случайно вошли в содержание спектакля: искусство Перро, как и его учителей, вносило в балет социальные мотивы.

¹ Второе название балета первоначально гласило: «Катарина, амазонка Аbruццских гор» и лишь в дальнейшем звучало по-другому: «Катарина, дочь бандита» или: «Катарина, дочь разбойника». Впрочем, слову «разбойник», применительно к жителям Аbruцц, придавался тогда не уголовный, а, скорее, политический смысл. Сам Перро пользовался словом «гверильясы»: так называли в его время повстанцев Испании и Южной Америки, сражавшихся за национальную независимость своей родины.

«ВОЙНА ЖЕНЩИН»

«Война женщин, или Амазонки IX века», большой балет в 4-х действиях, 6-ти картинах, сочинение Ж. Перро, музыка Ц. Пуни.

Премьера балета состоялась в Петербурге 10 ноября 1852 г. (в главной роли К. Гризи). В репертуаре театра существовал до 1855 г.

Сказав, что в «Катарине» Перро сделал заявку на героическую тему, я хотел подчеркнуть ее законное существование в репертуаре балета первой половины прошлого века. Перро был последним в ряду застрельщиков такого рода тем и жанров спектаклей, пасчитывающих в рядах авторов бессмертных Вигано и Дидло.

Воинственный тапец в «Катарине» для Перро отнюдь не единственная попытка утвердить героику масс. Об этом говорит балет, обойденный вниманием историков театра и биографов Перро, носивший необычное название «Война женщин». Его происхождение и обстоятельства рождения так примечательны, что, в отступление от принятого в сборнике порядка, мы предварим публикацию либретто, притом лишь его фрагмента, справкой исторического характера.

В разрешении цензуры на издание либретто имеется подпись неусыпного стража николаевской реакции, шефа жандармов Дуббелята, и пометка: «Ежели была бы пьеса, то не пропустил бы». Почему? Цензор так излагал сюжет балета: «Молодой герцог, владелец большого замка и поместья, проводящий время с товарищами своими в играх и волокитстве, похищает хорошенькую служанку, разлучив ее с семейством и женихом ее. Волшебница Власта готовит мщение ему и всем мужчицам, обижающим женщин, и для сего зовет под свои знамена ополчение прелестниц, с коими осаждает замок герцога и побеждает его, а вместе с тем, лишив его герцогского достоинства, возводит в оное жениха освобожденной его девушки как достойного того по его добродетели. Цензура,— говорится

далее, — не встречает тому никакого препятствия»¹. (На этом-то листе и начертана приведенная выше сентенция Дуббельта.)

Выходит, что содержание балета, столь невинное по справке цензора и, как сказано там же, «удостоенное годом ранее высочайшего утверждения с французским заглавием», все же встревожило «недреманное око» Дуббельта, а спасло положение лишь то, что действующие лица лишены дара словесной речи.

Либретто так существенно отличается от изложения его в справке, что естествен вопрос: то ли автор справки не увидел главного за частоколом всяческих прикрытий — того, что учуял Дуббельт, — то ли по доброжелательному отношению к Перро попытался закрыть глаза на это?²

В отличие от других балетов Перро этот он сочинял вместе с Пуни в России. Приобретенное Дирекцией императорских театров, произведение тем самым считалось ее безраздельной собственностью. Балет нигде за пределами Петербурга не появлялся. Автор адресовал его именно русской публике. Заметим, что французское название «Власта, или Война служанок» тоже не пришлось по вкусу начальству. И все же с цепкостью, свойственной тогдашней цензуре, во избежание расширительного восприятия восстания женщин как представительниц народа, цензура схватилась за слово «служанки», сделав их в либретто и спектакле главными действующими лицами. Главная коллизия замысла Перро была наиболее уязвима и не могла не подвергнуться правке — на вытравливание подобных ассоциаций Николай I был большим мастером. Если к этому прибавить особую любовь царя к феерическим, зрелищным моментам в спектакле (напомним его неумные восторги при виде глупейшего балета «Восстание в серале», ни одного представления которого он не пропускал), нетрудно представить себе, какую обработку прошел сценарий ради того, чтобы соответствовать монаршему желанию.

Действующие лица балета и их исполнители указаны в либретто³. Приводим эту часть его титульного листа.

¹ ЦГИА, ф. 780, д. 29, оп. 1, стр. 472. Публикуется впервые.

² Похоже, что тот же, кто цензуровал «Катарину», сознательно сгладил все острые углы. В угоду кому и чему? Быть может, высокому начальству? Неловко как-то, получив одобрение самого Николая I, обнаружить нечто, в корне неподобающее императорской сцене.

³ Издано в Спб., в типографии К. И. Глазунова и комп., 1852.

**«ВОЙНА ЖЕНЩИН,
ИЛИ АМАЗОНКИ IX ВЕКА»**

Большой балет в 4-х действиях
и 6-ти картинах

Соч. для С.-Петербургского театра
Ю. Перро

Новая музыка г. Пуни

Действующие лица:

Мицислас, завладевший герцогством в Богемии, — г. Петипа
Власта, бывшая его сообщница, признаваемая волшебницей, —
г-жа Андреенова

Резамислас, наследник герцогов Богемских, скрывающийся
под именем Ульриха, — г. Иогансон

Влаида, молодая сирота, его невеста, — г-жа К. Гризи

Коло, шут Мицисласа, — г. Перро

Гески, друг Мицисласа, — г. Фредерик

Менник, воспитатель Влаиды, — г. Артемьев

Зара, прежняя подруга Влаиды, — г-жа Максимова

Тюремный страж — г. Пишо

Старый конюший — г. Морозов

Вельможи, пажи, служанки, амазонки, воины и прочие

Действие происходит в Праге

Действие первое

Театр представляет деревню; вдали видна Прага, налево гостиница, направо дом Ульриха, темного выше готический фонтан, сходбище служанок у фонтана.

Фонтан

Служанки собираются к фонтану с разных сторон. Прекрасная Влаида присоединяется к своим подругам. Коло, шут герцога, преследует ее.

Ульрих выходит из своего скромного убежища; мечтая о минувшем, вспоминая о прошедшем, ему кажется, что в дни его юности он играл богатым оружием, диадема украшала его голову. Но вдруг, среди темной ночи, вооруженные люди увлекли его от родного места. Мечтания его прерываются молодыми стрелками, приглашающими Ульриха состязаться с ними в стрельбе на приз. Он с радостью принимает их предложение и следует за ними.

Влаида, соскучившись любезностями Коло, приказывает ему удалиться. «Если ты не хочешь меня выслушать, — говорит Ко-

ло,— то я заколю себя у ног твоих». Он вынимает кинжал, но видя спокойствие молодой девушки, рука его останавливается. Влада, подражая его движению, насмешливо советует ему лишиться себя жизни, но Коло, попробовав рукою острие кинжала, решается вложить его в ножны и опять начинает свои докучливости, преследуя ее до фонтана. Выведенная из терпения Влада обливает его водой. Все смеются над ним.

Неожиданное появление герцога освобождает Владу от докучливости шута. Между тем спутники герцога ухаживают за подружками Влады.

Красота Влады поразила герцога. Он спрашивает ее о причине ее гнева, и она рассказывает ему о дерзости его шута. Строгий взгляд герцога повергает испуганного Коло к ногам прекрасной девушки. Влада благодарит герцога и хочет удалиться; но герцог, удерживает ее и сам достает для нее воды из колодца. Герцог, кончив свой труд, требует награды. Влада отвечает, что не может ничем наградить такого знатного и богатого господина. «Ошибаешься, — говорит герцог, — твое сердце награда, достойная короля». «Сердце мое отдано, — отвечает Влада, — владельцу этой скромной хижинки, и вот кольцо, залог нашего обручения». Герцог предлагает ей взамен кольца богатый перстень: «Хотя это и блестит, но не прельщает меня», — говорит Влада. Герцог старается поцеловать ее, но резвая девушка схватывает свой кувшин и ускользает от преследования. Подруги следуют ее примеру. Друзья герцога смеются, но Мицислас обещает, что волею или неволею он овладеет этой гордой красавицею, и уходит со своими спутниками.

Вскоре молодые стрелки спускаются с холма, предшествуемые Ульрихом, их победителем. Молодые служанки, и во главе их Влада, присоединяются к ним. Это день праздника стрелков. Ульрих повергает к ногам своей возлюбленной венки — знак его победы. Этот день назначен также и к совершению его брака. Танцы начинаются. Коло, покинув герцога, вмешался в веселую толпу поселян, заигрывая с молодыми девушками. Влада и Ульрих окончили таец. Неожиданное появление волшебницы Власты прекращает праздник. Влада боязливо спрашивает о причине ее появления. Власта отвечает, что она пришла защитить ее. «Какая нужда мне в защите, — говорит Влада, — я счастлива и скоро буду соединена с тем, кого я люблю». Но Власта, с видом прорицания, говорит ей, что одно покровительство жениха не защитит ее от замыслов Мицисласа. Ульрих клянется, что никто не может разлучить его с возлюбленной. Власта отвечает язвительным смехом; потом, приводя себя в пример, она рассказывает Владе, что было время, когда герцог клялся и ей в вечной любви, но вскоре изгнал ее, но за-

то, говорит она, я поклялась отомстить. И, обращаясь к поселянам, убеждает их присоединиться к ней. При этом безрассудном предложении поселяне удаляются от нее. Не найдя отголоска между поселянами, она обращается к молодым служанкам.

«Возьмите эти луки и стрелы, — продолжает она, указывая им оружие стрелков, — и последуйте моему примеру». Увлеченные энтузиазмом Власты, все служанки, кроме Влаиды, смеющейся их ветренности, схватывают луки и под предводительством Власты начинают действовать этим оружием (*Danse des arcs*). Власта тщетно убеждает Влаиду, которая, играя и резвясь, отвечает ей, что она не знает другого оружия, как веретено; что женщина сотворена не для того, чтобы устрашать, но чтобы любить и быть любимой. Амазонка говорит: «Погоди, ты пристанешь к нам!»

Мужчины, изумленные неожиданностью такого зрелища, вскоре опомнились и, следуя примеру Ульриха, отнимают оружие и бросают его в сторону и тем заставляют новых воинов возвратиться к танцам. Влаида помогала обезоруживать своих подруг; Коло принимал также в этом участие, с злобной радостью; одна Власта устраивается от этого веселья, не соответствующего расположению ее духа.

Общее веселье опять прерывается появлением герцогских стражей. Беспокойство выражается на лицах поселян. «Что такое?» — спрашивают друг друга. Тогда начальник воинов, обращаясь к Влаиде, передает ей приказание следовать за ним в замок. Отец и жених хотят защищать Влаиду, которая умоляет телохранителей; но в порыве благородного негодования Ульрих принимает ее в свои объятия и, презирая гнев посланного, угрожает ему мщением. Просьбы и упорство только раздражают оруженосца. По его приказанию несчастную Влаиду вырывают из объятий жениха; тогда отец, следуя отчаянию, овладевшему им, обращается к уstraшенным поселянам, прося их помощи для освобождения своих детей. Но робкие защитники обратились в бегство. Влаиду, ее отца и Ульриха влекут в тюрьму.

Женщины, оставшись одни, оплакивают свое бессилие. «Пусть будут прокляты низкие беглецы!» — восклицает Власта; ее присутствие внушает женщинам какой-то суеверный страх. «Пусть будут отторгнуты от сердец наших эти слабодушные мужчины, не умеющие нас защитить, накажем их нашим презрением и равнодушием. Клянемся покорить их». Увлеченные восторгом Власты, молодые девушки клянутся следовать ее повелениям, и все удаляются за своей предводительницей.

Не будем воспроизводить дальнейший текст либретто. Действие круто сворачивает с интереснейшей трассы, размениваясь на пестрые эпизоды, уже использовавшиеся ранее, на отлично разыгранные драматические пантомимы. В массе старого, привычного тонут отдельные сцены, возвышающиеся до найденного в первом акте.

Первоисточники сюжета указаны в рецензии. Рассказав ход действия балета, Ф. Кони приводит чешскую легенду «о геройских подвигах женщин в массе» (заметим это словечко.— Ю. С.) и ссылается на некоего пражского каноника, поэта и историка XIV века Далемиска¹. Это, по-видимому, безымянный поэт, писатель XIV века; имя Далимил ему дал в XVI веке Хашек. В его стихотворной хронике есть раздел, посвященный войне женщин.

В «Старинных чешских сказаниях» Алоиса Ирасека, воскрешающих страницы истории чешского народа, первый раздел книги основан на труде «отца чешских историографов», священника Косьмы (Cosmas) Пражского (1045—1125), «Богемская хроника». Здесь воспроизведена легенда о «девичьей войне»². Ирасек использует хронике Косьмы, обработанную позднее Далимилом и Хашеком, сближая при этом легенду с реальными фактами истории.

Рассматривая в этом свете сюжет балета, нельзя не оценить намерений Перро. Выбор чешского сказания в качестве отправного пункта фантазии говорит о славянских симпатиях его советчиков, драматурга и хореографа. Стало быть, рядом с Перро были литературно образованные люди, знавшие древние хроники и познакомившие его с малоизвестными материалами. Главное не это даже, а трактовка первоисточников.

Сказание «Девичья война» относило время действия к незапамтным временам родового строя. Перро же, пополняя легенду реально-бытовыми эпизодами, повествовал не о мифических временах, а об исторических событиях в Чехии. Сказание воспроизводило эпизоды борьбы в период перехода от матриархата к патриархату, имевшей трагическое окончание — расправу победивших мужчин с восставшими женщинами. Перро сделал попытку показать на балетной сцене народ, поднявшийся против правителя

¹ См.: Ф. Кони, Балет в Петербурге «Война женщин, или Амазонки IX века», раздел «Театральная летопись». — «Пантеон», т. VI, кн. двенадцатая, Спб., 1852, декабрь, стр. 1—3.

² См.: А. Ирасек, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, М., Гослитиздат, 1955, стр. 68—76, 574—576.

страны, поставив во главе легендарную героиню девичьей войны. Такого образа балетный театр того времени не знал.

Мотив восстающих против мужчин женщин (О. Вигано, «Амазонки». Героический пантомимный балет. Венеция, 1795; балет того же названия Л. Анри, Вена, 1823) реально не развертывался в восстание против власти, как у Перро. Возможно, автор и отталкивался от названных источников, но имел свою тему, подчиняя ей весь материал. Правда, Перро не был последователен в ее реализации и пользовался чешским материалом вольно, как не раз поступали до него и при нем классики литературы и театра.

Когда изучаешь дошедшие до нас либретто, музыку балета, знакомишься с рецензиями, становится понятно, что вызвало недовольство Дуббельта. От первой части балета «несло бунтом». Еще не была до конца задумана при активном участии николаевской России революция 1847—1848 годов, не развеялся пороховой дым над Европой, повсюду видны еще были следы кровавой расправы реакции с повстанцами. Как ни старались власти в России сделать вид, что ничего подобного никогда не было, напоминать о происшедшем даже в спектакле, события которого происходили в столь отдаленное время, было нежелательно. Если тем не менее спектакль увидел свет рампы «с дозволения начальства», то лишь потому, что, по его мнению, балетный театр лишен ума и смысла. Впрочем, в данном случае были обезврежены даже намеки на «преступное вольнодумство». Правителя наделили отталкивающими чертами и объявили в либретто для публики «незаконным властителем — узурпатором герцогского престола». Таким образом, бунт служанок подан как свержение узурпатора и престол занял, по указке цензуры, не представитель народа в лице женщины-героини, а законный наследник — сын герцога, сверженного узурпатором. Непосредственным предлогом для восстания против него становится не возмущение издевательством пад людьми, а посягательство узурпатора на девичью честь и месть ему... отвергнутой возлюбленной.

При всех оговорках балет Перро — явление исключительное. Даже Пуни, трудолюбивый ремесленник, композитор на «каторжной» службе дирекции, работавший день и ночь по ее приказам, и тот обрел какие-то силы в соприкосновении с живым, необычным материалом. Музыка лучших эпизодов выше обычной; в ней звучат чешские на-

родные мотивы, что делает сценическое действие более достоверным и реальным.

Сюжет первого акта напоминает по ситуациям «Овечий источник» Лопе де Вега и, несомненно, навеян его пьесой. Она дала Перро драматургический материал для экспозиции действия балета и завязки главного конфликта.

Драматургия акта поучительна не только в сценарной разработке, но и в ее воплощении средствами танца. Отлично характеризован фон действия. Уголок старинной Праги, у фонтана — девушки-служанки; показаны их труд и девичьи забавы. Развернутый действенный танец, судя по либретто и музыке, передавал многочисленные оттенки ухаживания шута за Влаидой и отпор девушки; желаящие представить себе, как это делал Перро, пусть вспомнят картину «Эсмеральды» — героиня и Гренгуар. Вслед за шутком появляется и его господин — узурпатор. Автор вторично воспроизводит уже знакомую зрителю ситуацию ухаживания и отпора, опять-таки в танце, насыщенный жизненными деталями. При этом Перро умело меняет жанр: в первый раз столкновение звучало комедийно, во второй — драматически. Все усилия соблазнить девушку кончаются педачей — Влаида насмехается над знатным волокитой. Затем следует картина народного гулянья и состязания стрелков. Давая дивертисмент, Перро не изменял сквозной драматургии: внутри праздника он накапливал необходимый действенный элемент, готовя завязку. В ходе танцев зрителю представляется герой — возлюбленный Влаиды, лишенный в детстве герцогского престола, экспонируются его отношения с героиней. Показаны разнообразные чешские танцы, победитель в состязании — герой увенчивает возлюбленную полученным им венком. Большой пласт внедейственного, казалось бы, веселья, помимо всего, призван обрисовать народную массу с ее бесхитростными забавами и человеческими слабостями.

Сейчас легко подвергнуть серьезной критике ряд сцен. И прежде всего «рассказ» Власты о насилии и обмане властителя, судя по всему решенный пантомимными жестами. Но будем честны. Если восемьдесят с лишком лет спустя в советском балете «Лауренсия» талантливый В. Чабукиани, которому помогал изобретательнейший режиссер Э. Каплан, также пантомимно решал схожий эпизод, то какие претензии вправе мы предъявить к Перро? Начав в этой сцене с пантомимного призыва к мести,

Перро переводит затем действие в план массового танца служанок с луками, возглавляемого Властой, и на этих мотивах выстраивает героический танец борьбы и восстания, составляющий кульминацию спектакля.

Интересно, как задумал Перро разработку действия в танцевальной композиции, состоявшей из нескольких эпизодов, связанных между собой на манер музыкального рондо. По мере роста сочувствия девушек Власте мужчины, отпугнувшись от нее, препятствуют консолидации женских сил, отбирают у девушек оружие, вовлекают их в прерванные было характерные пляски. Им помогают, с одной стороны, Влаида, с другой — шут, наперсник узурпатора. Таким образом, создается контрапункт двуголосья танцующих групп, в которых одна группа то накапливает силы, заглупая, так сказать, другую, то, напротив, уступает ей первенство. Блистательная композиционная задумка! И опять наглядно видна мысль драматурга — показать борьбу в сознании людей двух противоположных желаний: то ли уйти от происходящего в беспечное веселье, остаться в стороне от опасности для жизни, то ли пожертвовать радостями, чтобы одержать победу над злом, насилием, уродством.

Перро сначала включал в жепский танец с луками все новых и новых исполнительниц, а затем вводил в него мужчин, переманивающих на свою сторону женщин и этим как бы гасящих пламя женского гнева. Поучительны приемы динамизации, выраженные в самой структуре танца. Соло Власты постепенно разрастается в большой «хор»: одна за другой девушки повторяют «слова» — то есть па — Власты. «Хор» сменяется репликами Влаиды и ее возлюбленного, развитая форма танца — речитативом. Речитатив затем опять превращается в большой «хор», то есть в танец, когда в него включаются один за другим мужчины. Повторяется схема предшествующего эпизода, но она звучит по-новому: там был однородный женский танец, здесь — смешанный, мужской и женский одновременно¹.

Беспечное веселье срывается второй раз: появляется стража, происходит бурная сцена ареста героев. Теперь Перро не щадит средств драматизации. «Женщины, оставшись одни, оплакивают свое бессилие», — говорится в либ-

¹ Мы — свидетели «Лауренсии» В. Чабукани, — сравнивая два решения схожей ситуации, имеем больше других основание заявить, что композиция Перро остается поныне недосыгаемой, и перед ней меркнет, превращаясь в школьную пропись, то, что волювало нас на премьере «Лауренсии».

ретто. Ответ им дает Власта: она вторично призывает девушек к борьбе. Под занавес звучит героическая клятва, в которой, надо полагать, были использованы мотивы, найденные в предшествующем танце с луками. Таким образом, конец акта строится аналогично большому оперному финалу.

Балет начинается отлично. Завязка сделана сильно. Народ, в лице его женской части, показан необычно — героически. События — многообещающи. После такой завязки действие должно было бы выйти на широкую дорожку, а тема восстания против угнетателей — развернуться. Этого не произошло. Второй акт, наверно, «успокоил» Дуббельта. Показан пир в замке узурпатора; столкновения его с волшебницей и похищенной девушкой сочинены искусно, но довольно обычны для балетного театра. Предвидел ли Перро заранее невозможность без уступок осуществить спектакль или же выпущен был исказить свой первоначальный замысел по мере возникновения претензий театрального начальства и цензуры — мы не знаем, но после блистательного прорыва в будущее отступление Перро разительно.

Пройдем мимо всевозможных сценических эффектов и частных танцевальных находок, которые так легко давались этому великому художнику. Остановимся на четвертой картине — из нее видно, куда должен был бы идти спектакль, если бы на то был волен и способен Перро. Это «стан амазонок» в горах. По сигналу Власты из палаток появляются вооруженные копьями, мечами, луками девушки; начинается большая танцевальная сюита, которую сам Перро именует «пиррическим танцем» — древнегреческой военной пляской. «Власта быстро несется впереди воинственных колонн; копье, которым она ловко играет, блестит, как молния; потом, закрываясь щитом, она как будто защищается от тысячи ударов многочисленного неприятеля».

Но это последний взлет мысли художника. Дальше идут комедийные сцены вызволения героя из тюрьмы в традициях «опер спасения» и аналогичных им балетов. Завершается спектакль мастерски спланированной батальной картиной: вооруженные девушки штурмуют крепость — последнее убежище узурпатора. Победа и традиционный балетный апофеоз венчают действие.

Не случайно именно первый акт оказался самым лучшим. В некоторых других сценариях балетного наследия тоже наиболее удачны первые акты. Разработка всякой

новой для театра темы начинается с успеха экспозиции, то есть с ознакомления зрителя с набросками портретов новых героев, с завязкой их сценической судьбы. Значительно трудней повести действие вперед — через осложнение и развитие к развязке. Показ жизни в движении требует владения *реалистическим методом*. А это и было самым уязвимым местом драматургической практики балетного театра той поры. Выдвинув новую тему, Перро добился в экспозиции ее значительных успехов, но то ли не получил дозволения найти сюжетные коллизии для последовательного движения к цели, то ли не смог этого сделать.

Высшим выражением бунтарско-романтического отношения Перро к действительности было воспевание трагического одиночества в единоборстве с обществом. В «Войне женщин» Перро занят поисками нового героя, точнее — нового взаимоотношения героев и массы. В предшествующих балетах Перро «каждый умирает в одиночку», в «Войне женщин» — «каждый живет, если живы все». Здесь, насколько нам известно, непоследовательно и противоречиво находит некое выражение пушкинская формула о единстве судьбы человеческой и народной. Не против общества выступали герои балета, а против его врага — узурпатора власти; общество же, в лице чешского люда, действует в критический для своих судеб момент вместе с героями. Сравнивая в этом отношении «Катерину» с «Войной женщин», видишь разницу между ними. Не потому ли, что первый балет отражает размышления Перро до революции 1847—1848 годов, второй — после разгрома ее.

Была тревожная пора. Куда и как идти, не знал ни один из классиков хореографии. Не знали этого и деятели русской хореографии — балету предстояло биться в тисках реакции, плутать десятилетия, прежде чем он ошущью выберется, не без потерь, на дорогу, ведущую вперед, отнюдь не так, как это предполагали и предсказывали в начале 50-х годов.

«Война женщин» увидела свет рампы, «когда все было прибито к земле, одна официальная низость громко говорила, литература была приостановлена и вместо науки преподавали теорию рабства, цензура качала головой, читая притчи Христовы, и вымарывала басни Крылова»¹.

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. IX, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 122.

Чего же можно было ждать от художника в искусстве, обреченном служить послеобеденным времяпрепровождением сильных мира сего? Каково приходилось Перро, если торжествовала «поэзия жандармов, драматические упражнения сыщиков, роскошная постановка для доказательства верноподданнического усердия»¹?

«Война женщин» — последняя попытка балетного театра прошлого века воспеть тему народного гнева и восстания. Лишь после Октября, да и то не сразу появились предпосылки для ее возрождения на балетной сцене и проведения через весь полнометражный спектакль. Но для этого, как писал еще Пушкин, «надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий». Короче — осуществить полную, всестороннюю революцию в обществе, повлекшую за собой коренные преобразования искусства.

Тот факт, что русский балет попытался и достиг какого-то успеха в овладении темой «Овечьего источника», прежде чем эта пьеса утвердилась в драматических театрах России, вызывает у нас чувство гордости и веру в будущее. Говоря словами Герцена, то были всего лишь «начальные ячейки, зародыши истории, едва заметные, едва существующие, как все зародыши вообще»². Пусть они далеки от наших желаний и достижений, пусть мы, свободные от предрассудков и узости взглядов наших предков, проявлявших «нравы и понятия целых столетий», видим изъяны их творчества, немногие смельчаки, искавшие в глубинных процессах жизни смысл своего творчества, дороги нам — наследникам их сокровенных помыслов.

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. IX, стр. 56.

² Там же, стр. 35.

КОШЕЛИЯ, ИЛИ ДЕВУШКА С ГОЛУБЫМИ ГЛАЗАМИ*

Балет
в двух действиях
и трех картинах

Ш. Нюиттера и А. Сен-Леона
Музыка Лео Делиба
Представлен впервые в Париже
в Императорском оперном театре
25 мая 1870 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Сванильда — м-ль Бозаччи
Франц — м-ль Э. Фюкр
Кошпелиус — г-н Доти
Бургомистр — г-н Корне
Сеньор — г-н Ф. Мерант
Нетхен — м-ль Алис
Крестьяне: г-да Ремонд, Пети,
Плюк, Монталле, Фрианд, Ж. Пьерр.

Действие первое

Картина первая

Площадь в маленьком городке на границе Галиции. Высокие деревянные дома с островерхими крышами, расписанные яркими красками. Некоторые из них украшены фресками; только один дом, с низкими зарешеченными окнами и крепко запертой дверью, резко отличается от всех. Это дом Кошпелиуса.

В одном из домов, расположенном в глубине площади, приоткрывается окно и показывается девушка. Потом она спускает

* Либретто публикуется впервые. Перевод с французского К. Н. Липхарт. Перечень танцев с именами артистов опущен. Список действующих лиц и их исполнителей вмонтирован в титульный лист либретто.

ся и, остановившись на пороге дома, оглядывает площадь: не следит ли кто-нибудь за ней. Она одна.

Сойдя с крыльца, Сванильда подходит к дому Коппелиуса и поднимает глаза к большому окну, за стеклами которого виднеется девушка, сидящая с книгой в руке: она неподвижна и кажется погруженной в чтение. Сванильда ее хорошо знает: это Коппелия, дочь старого Коппелиуса. Каждое утро Коппелию можно видеть на том же месте, в той же позе, потом она исчезает. Она никогда не выходит из этого таинственного дома. Ее никогда нигде не встречали. Однако Коппелия кажется красивой, и не один юноша провел долгие часы под ее окном, моля о взгляде, об улыбке.

Многие пытались проникнуть в дом Коппелиуса. Но двери прочно закрыты и старый Коппелиус не принимает никого.

Любопытство Сванильды усилено еще и тем, что она подозревает Франца, своего жениха, в равнодушии к красоте Коппелии. Может быть, он ее любит? Сванильда с неприязнью смотрит на соперницу, которая, как всегда, неподвижна и молчалива. Сванильда пытается привлечь к себе внимание Коппелии — ходит, бегаёт, танцует, смотрит на нее, но все напрасно. Коппелия недвижима, она все в той же позе, так же читает книгу, страницы которой даже не переворачивает.

Сванильда сердится. Она не может более сдерживаться и готова постучаться в дверь дома, но останавливается, услышав шум. В одном из нижних окон появляется Коппелиус. Сванильда прячется. Одновременно она видит приближающегося к дому Франца и, затаившись, наблюдает за тем, что произойдет.

Франц, шедший к дому Сванильды, останавливается, задумавшись. Словно против воли, он подходит к дому Коппелиуса, бросает взгляд на окно — Коппелия на своем месте. Он кланяется ей. В этот момент Коппелия поворачивает голову, рука, державшая книгу, опускается, другой рукой девушка, вставшая с места, делает приветственный жест, отвечая Францу на его поклон. Потом она резко садится. Все это происходит в одно мгновение. Франц еле успел послать воздушный поцелуй, как опять раскрывается окно Коппелиуса, и он с усмешкой следит за поведением Франца.

Сванильда все видела. Каковы намерения Коппелиуса? Хочет ли он приблизить к себе Франца? Способствовать его неверности? Девушка сердится и на Коппелию и на Франца. Но она сдерживается и делает вид, что ничего не заметила.

Сванильда бежит за бабочкой. Франц присоединяется к ней. Он ловит бабочку и победно прикалывает ее к своей одежде. Сванильда упрекает его: «Что сделало вам это бедное создание?» Сванильда говорит ему, что ей все известно: он ее обманывает, любит не ее, а Коппелию, только что посылая той воздушный по-

делу. Франц тщетно пытается защищаться, но Сванильда не хочет ничего слышать — она его больше не любит!

В это время площадь заполняет шумная толпа девушек, юношей, стариков. Бургомистр собрал всех, чтобы сообщить о том, что завтра будет большой праздник. Сеньор подарил городу колокол. Будет очень весело, будут танцы, и день кончится развлечениями, в которых примут участие самые красивые девушки. Все окружают бургомистра, все пересказывают друг другу радостные новости.

Общее оживление нарушается шумом, доносящимся из дома Кошпелиуса. Красные отсветы пламени полыхают в окнах. Некоторые девушки отходят подальше от этого проклятого дома. Но ничего страшного не происходит: это звук молота, бьющего по наковальне, и отсветы огня в кузнечном горне. Кошпелиус, старый сумасшедший, работает всегда! Над чем? Кто знает! Не все ли равно! Лучше подумать о предстоящих развлечениях!

Бургомистр подходит к Сванильде. Он говорит, что завтра сеньор собирается раздавать девушкам приданое и соединить несколько пар пест и женихов. Если она невеста Франца, то будет ли завтра в числе счастливых пар? О! Еще не все готово для этого, и Сванильда, лукаво взглянув на Франца, говорит бургомистру, что хочет рассказать ему одну историю. Это история колоса, который раскрывает все секреты.

Баллада о колосе

Сванильда берет из снопа колос. Она подносит его к уху и делает вид, что слушает. Потом предлагает послушать и Францу. Не говорит ли ему колос, что он неверен ей, что он не любит больше Сванильду, а любит другую? Франц заявляет, что ничего не слышит. Просто он не хочет слышать! Сванильда повторяет опыт с одним из друзей Франца. Тот, улыбаясь, говорит, что действительно очень ясно слышит то, что рассказывает колосок! Франц отрицает это, но Сванильда, ломая на его глазах соломинку, заявляет, что все между ними кончело! Огорченный Франц уходит, а Сванильда танцует с подружками. Присутствующие накрывают столы и пьют за здоровье сеньора и бургомистра.

Вариации, чардаш

Наступает ночь; постепенно толпа расходится. Расставаясь, договариваются встретиться завтра на празднике в честь колокола. Уходит и бургомистр.

В это время Кошпелиус уходит из дома, запирая дверь на два оборота ключа. Но не успел он сделать несколько шагов, как его окружает шумная гурьба юношей; одни хотят увести его

с собой, другие — заставить танцевать. С трудом освобождаясь, Кошелиус, ворча, уходит.

Сванильда возвращается, окруженная подругами. Вдруг они замечают, что на земле что-то блестит. Это — ключ, его потерял Кошелиус, отбиваясь от окруживших его юношей. Ключ от дома Кошелиуса! Кошелиус далеко. Девушки предлагают Сванильде воспользоваться его отсутствием и проникнуть в загадочный дом, куда никогда никто не входит и о котором рассказывают столько интересных вещей! Сначала Сванильда колеблется, но у нее больше, чем у других, причин желать попасть в дом Кошелиуса. Она хотела познакомиться со своей соперницей — с той, которой Франц посылает воздушные поцелуи. Ей кажется, что в глубине деревьев показался Франц; наверно, он опять ищет встречи с Кошелией. Ревность уничтожает сомнения Сванильды. «Ну что ж! пойдем!» — говорит она девушкам. Одна из них вставляет тяжелый ключ в скважину замка. Дверь открывается. На мгновение они заколебались, но любопытство берет верх, и девушки входят в дом Кошелиуса.

Не успели они исчезнуть в доме, как перед ними Франц, несущий большую лестницу. Сванильда его отвергла, и он хочет попытать счастья у Кошелии. Ответила же она ему на приветствие?! Может быть, она только и мечтает покинуть дом, где старый ревнивец держит ее взаперти? Случай благоприятствует ему. Кошелиус далеко... Однако в тот момент, когда Франц прислоняет лестницу к балкону, появляется Кошелиус, он что-то ищет. Обнаружив прощажу ключа, Кошелиус вернулся, чтобы найти его. Подходя, он видит Франца, который уже поднялся на несколько ступенек лестницы; старик не может сдержать ярости. Франц, услышав его приближение, соскочил с лестницы и быстро скрылся.

Конец первого акта

Действие второе

Картина первая

Мастерская Кошелиуса

Большая комната, заполненная разными инструментами. Стоят несколько кукол-автоматов, установленных на подставки. С одной стороны — старик с белой бородой, в персидском костюме, сидит за столом, листая книгу. У двери в угрожающей позе — кукла-негр. Маленький мавр, играющий на цимбалах, сидит в глубине на подушках. Справа — большой китаец сидит перед литаврами. Тут и там разбросаны книги, материи, оружие, незаконченные куклы-автоматы.

Ночь. Лампа, подвешенная на шнуре, бросает рассеянный, слабый свет на разбросанные вещи, заполняющие жилище старого ученого. Девушки, проникшие со Сванильдой к Кошпелиусу, осторожно выходят из глубины комнаты. Мы видим, как осторожно они поднимаются по старой лестнице с резной балюстрадой. Девушки двигаются с опаской, оборачиваются, в страхе жмутся друг к другу. Постепенно любопытство делает их смелее. Они рассматривают фигуры, так напугавшие их.

Сванильда подходит к окну; большие занавеси задернуты и закрывают его. Она отдергивает их, и появляется Кошпелия, сидящая на своем месте — на стуле, с книгой в руках. Сванильда хочет внести испосность. Она кланяется незнакомке, но та остается неподвижной. Сванильда заговаривает с ней — никакого ответа. Не заснула ли Кошпелия? Но ее глаза широко открыты. Подруги окружают их, глядят на Кошпелию, удивляются, подбадривают Сванильду. Сванильда подходит ближе, дотрагивается до руки девушки и отскакивает. Живая ли она? Она прикладывает руку к сердцу Кошпелии. Оно не бьется! Девушки подходят ближе и убеждаются в истине. Эта очаровательная девушка — автомат, сделанный Кошпелиусом! Они весело смеются над своим заблуждением! «А Франц? — думает Сванильда. — Вот какова красавица, которой он посылал воздушные поцелуи!» Сванильда не боится больше соперницы, она хорошо отомщена! Какое удовольствие посмеяться над Францем, рассказав ему потом все! Девушки бегают по мастерской; их ничто больше не страшит! Но одна из них, пробегая мимо автомата с литаврами, случайно задевает какую-то пружину — автомат поднимает руки, поворачивает голову и начинает играть какой-то смешной мотив! Сначала девушки смущаются, но затем успокаиваются и начинают танцевать. Осмелев, они ищут пружину у маленького мавра, находят ее, и автомат начинает играть на цимбалах, вторя своим серебристым звуком странной мелодии литавр.

Неожиданно, будто выскочив из-под земли, влетает по лестнице разъяренный Кошпелиус. Он задергивает занавески, скрывавшие Кошпелию, останавливает движения автоматов. Затем падает гоняться за девушками, которые от него бегают, стараясь не попасться. Более ловкие, чем старик, они проскальзывают у него под руками и исчезают одна за другой, спускаясь по лестнице в глубине комнаты.

Сванильда с двумя подругами спряталась за занавеской, где сидит Кошпелия. Подруги убегают последними. Сванильда остается. Мы видим, как она выглядывает из своего убежища, но, заметив, что Кошпелиус направляется к ней, плотно закрывает занавеску. Сейчас он ее поймает! Однако, забившись в уголок, она остается незамеченной. Он осматривает Кошпелию. Все цело! Кош-

целиус облегченно вздыхает. Но что это за шум? Окно в глубине комнаты осталось незапертым, видны последние ступеньки лестницы, потом появляется Франц. Он преуспел в своем намерении. Кошпелиус не показывается, дает юноше войти. У него свои намерения. Франц спрыгивает с окна, думает, что он один, и хочет направиться к Кошпелии, но две еще крепкие руки хватают его и останавливают.

Испуганный Франц просит прощения, хочет убежать, но старик преграждает ему дорогу. «Зачем ты пришел? Почему так проникаешь в дом?» Франц сознается, что влюблен. «Хорошо, я не такой злой, как говорят, садись сюда и выпьем!» Кошпелиус приносит старую бутылку и два бокала. Он чокается с Францем, а затем тихонько выливает содержимое своего бокала. Францу кажется, что у вина странный вкус, но он пьет, и Кошпелиус болтает с ним с наигранной живостью.

— Есть ли у тебя деньги?

— Нет, у меня ничего нет...

— Но ты пылаешь большой любовью?

— О да!

И Кошпелиус все подливает ему и заставляет пить.

Франц, рассказывая Кошпелиусу о своей любви, хочет направиться к окну, у которого сидит Кошпелия, но ноги не повинуются, голова его кружится.

Кошпелиус толкает Франца, и тот тяжело подает на скамейку и засыпает.

Кошпелиус торжествует. Он может наконец свершить чудо. Старик приносит книгу магии, изучает кабалистические заклинания своей черной книги. Потом, открыв занавеску, выкатывает подставку, на которой держится Кошпелия, и пододвигает ее ближе к спящему Францу.

Приблизив дрожащие руки ко лбу и груди спящего, Кошпелиус делает вид, что хочет отнять душу юноши, чтобы наделить ею свое творение, которое создал ценой больших трудов и бессонных ночей. Он удваивает заклинания и магические пассы. Кошпелия встает, как обычно. Она начинает делать привычные для куклы движения, потом выпускает книгу из рук. Кошпелиус вздрогнул; задыхаясь, растерянный, он смотрит на нее, внимательно следя за каждым ее движением. Она делает шаг, потом другой. Она спускается с первой ступеньки своей подставки, затем со второй. Она двигается! Она живет!

Кошпелиус без ума от счастья. Наконец осуществилась его мечта — его творение превосходит все, что когда-либо создано человеком. Пока Кошпелиус находится во власти радости, неподвижное лицо девушки оживает — она украдкой угрожает старику, потом принимает прежнюю, привычную позу. Ее глаза смотрят на

Кошпелиуса. Да! Она на него смотрит! Или это галлюцинация? Кошпелиусу кажется, что она пожимает плечами. Но нет! Он снова направляется к Францу, чтобы передать от него несколько искорок жизни кукле.

Вот Кошпелия ходит. С каждым шагом ее движения делаются более совершенными, походка менее механичной, более легкой. Она танцует. Сперва медленно, потом все быстрее, так что Кошпелиусу трудно уже за ней успеть! Ее взгляд, такой застывший вначале, теперь полон живости и выразительности. Она радуется жизни, расцветает, все оживает в ней! Она становится женщиной!

Вальс автомата

Вот в ней пробуждается любопытство, появляются всякого рода прихоти. Она замечает напиток, который опьянил Франца, хочет его выпить и подносит к губам. Кошпелиус еле успевает выхватить бутылку у нее из рук. Она замечает на полу книгу и ногой переворачивает ее страницы, спрашивает Кошпелиуса, что в ней написано? «Это секреты, в которые нельзя проникнуть»,— говорит он и закрывает книгу. С любопытством она разглядывает автоматы... «Это я их сделал»,— говорит Кошпелиус. Она останавлива-

ется перед Францем: «А этот?..» «Этот, как и другие», — отвечает Кошчелиус и старается отвлечь ее внимание.

Она видит пиагу и хватается ее. «Осторожно! Это не для молодой девушки!» Она пробует пальцем острить пиаги и развлекается тем, что прокалывает несколько раз маленького мавра.

Кошчелиус весело смеется, но девушка подходит к Францу и делает вид, что хочет проколоть и его. Старик останавливает ее, тогда она поворачивается к Кошчелиусу и преследует его. Наконец он ее обезоруживает. Не зная, как успокоить ее, он хочет вызвать в ней кокетство, надевает на нее мантилью. Прикосновение к мантилье словно пробуждает в Сванильде целый мир новых мыслей: она танцует испанский танец.

Манола

Потом она находит шотландский шарф, накидывает на себя и танцует жигу.

Жига

Кошчелиус хочет ее схватить, остановить, но она ускользает от него. Она прыгает, бежит, хватается и бросает на пол все, что попадет под руку. Решительно, она слишком возбуждена! Что делать?

В это время приходит в себя Франц, он просыпается, трет рукой лоб, стараясь вспомнить, что с ним было. Кошчелиусу удается схватить девушку. Он заставляет Сванильду подняться на свою подставку и скрывает ее за занавеской.

Вернувшись к Францу, он велит ему уйти туда, откуда пришел, и толкает его к окну. «Убирайся,— говорит он ему,— убирайся! Ты не годен больше ни на что!»

Потом он прислушивается. Не услышит ли он музыки, которая сопровождает обычно движения его автомата? Он подбегает к кукле Кошчелии, и, пока смотрит на нее, повторяющую свои привычные движения с их примитивным автоматизмом, Сванильда незаметно убегает, запустив еще два автомата. Что такое? И эти двое тоже оживают сами?

Тут Кошчелиус замечает в глубине комнаты Сванильду, исчезающую вместе с Францем. Он не знает, что и подумать, подозревает, что разыгран, и, чувствуя, что теряет разум, падает в изнеможении среди автоматов, которые продолжают двигаться, как бы издеваясь над своим хозяином.

Конец первой картины

Картина вторая

Лужайка, окруженная тенистыми деревьями перед замком сеньора. В глубине, на мачте, украшенной лентами и хоругвями, подвешен колокол — подарок сеньора. Перед колоколом — аллегорическая колесница, на которой сгруппировались актеры феерии. Воздвигнута эстрада для сеньора и гостей. Стража сдерживает толпу.

Священники благословили колокол. Они представляют сеньору пары, которые должны быть соединены в этот праздничный день. Пока первые две пары кланяются сеньору, Франц и Сванильда мирятся. Он уже не думает о загадочной девушке, которую видел в окне Коппелиуса. Он знает, игрушкой какого самообмана сделанся. Сванильда прощает Франца и, дав ему руку, идет к сеньору.

В это время в толпе заметно движение. Несмотря на сдерживающую Коппелиуса стражу, он вырывается из толпы. Он пришел жаловаться и искать защиты: над ним посмеялись, в его жилище все переломали и перевернули. Шедевры, с таким трудом созданные, с таким терпением сделанные, уничтожены, разрушены... Кто заплатит за все? Кто это исправит?

Сванильда, только что получившая приданое, под влиянием охватившего ее чувства предлагает полученные деньги Коппелиусу. Она не желает ему зла. Пусть он возьмет ее приданое и оставит в покое молодоженов, даст им наслаждаться счастьем.

Но сеньор останавливает Сванильду. Она может оставить приданое себе. Это он позаботится о Коппелиусе. Сеньор бросает Коппелиусу кошелек с деньгами и занимает свое место на эстраде. Коппелиус удаляется, а сеньор дает знак начинать праздник.

Праздник колокола

Звонарь первым начинает танец. Он приглашает к танцу «Утренние часы».

Вальс часов

«Утренние часы» приходят, за ними появляется Аврора, окруженная маленькими полевыми цветами.

Колокол бьет — это час молитвы. Аврора исчезает, изгнанная дневным временем. Это пора работы: пряжи, жницы начинают свой труд.

Колокол бьет снова. Он возвещает свадьбу. Появляется Гимней, сопровождаемый маленьким Амуром.

Вдруг мрачные звуки оглашают воздух — это война, это раздор. Оружие поднято, отблески пожаров освещают потемневшее небо.

Но все успокаивается. Колокол, который только что призывал к войне, славит возвращение мира. Распри окончены. С появлением «вечерних» и «ночных» часов начинаются танцы, радость, веселье, игры.

Финальный дивертисмент

«Коппелия», балет в 2-х действиях, 3-х картинах, сценарий Ш. Нюиттера и А. Сен-Леона, музыка Л. Делиба, хореография А. Сен-Леона.

Премьера состоялась в Париже 25 мая 1870 г.; в России — в Москве 24 января 1882 г. в постановке И. Ганзена, в Петербурге в постановке М. Петипа — 25 сентября 1884 г. (главная исполнительница В. Никитина).

Через двадцать девять лет после премьеры «Жизели» на сцене Оперы в Париже появилась «Коппелия» — единственное произведение второй половины XIX века, сохранившееся в репертуаре французского балета и переступившее порог нашего столетия. Все было предано забвению — «Тщетная предосторожность», «Сильфида», «Жизель» и другие балеты, — а «Коппелия» с 1870 года по 1961 год выдержала 761 представление¹.

Как уже говорилось, вторая половина XIX века проходит под знаком упадка западноевропейского балетного театра. Никто из мастеров сцены не понимал главной причины — нарастающую враждебность развитию искусства верхушки буржуазного общества². Но надвигающуюся катастрофу — одни умом, другие сердцем — чувствовали давно. К 50-м годам относятся печатные выступления Бурнонвиля, Блазиса и Сен-Леона; в них перечислены тревожные симптомы, грозящие хореографическому искусству неисчислимыми бедами.

¹ Процесс создания балета и его сценическая судьба прослежены в книгах Айвора Геста, богатых фактическим материалом.

² См. интересную в этом смысле, хотя и уязвимую в ряде моментов, статью А. Плотровского в сб. «Коппелия», Л., изд. Гос. Малого оперного театра, 1934, стр. 5—8.

Сокращалось количество театров и школ. Уменьшалась численность трупп и учащихся балетных школ. Сужался репертуар. Реже давались новинки, обреченные, как правило, на короткую жизнь. Культура классического танца вырождалась в виртуозное ремесло. Возобладала гастрольная система, подчиняющая жизнь, судьбу театра приезжей диве. Роль мужчины в балете низведена до функции «носильщика» балерины и мимиста; все чаще танцовщиков-мужчин заменяли танцовщицами-травести. Значение кордебалета умахалось до такой степени, что, скажем, в Италии, его порой подменяли наспех обученными сценическим манерам статистами, даже не владеющими балетной грамотой.

Маловажность сюжета, действия вопла в плоть и кровь как закон эстетики балета, отданного пустой забаве. Вырождение балетной драматургии, измельчание тематики нарастает. Творения балетного романтизма, основанные на других началах, исчезали со сцены, а с ними — заветы классиков хореографии. Искусство, не поддающееся фиксации, утрачивало свое танцевальное достоинство, обескровливая самые благие намерения. Сблизившаяся было с балетным театром и питавшая его животворными идеями творческая интеллигенция теперь отделилась и отвернулась от него. Предоставленный самому себе, балет духовно нищал.

Накануне создания «Коппелии» балета не чурались еще отдельные литераторы и музыканты, составлявшие цвет культуры Франции. Но в отличие от своих предшественников и собратьев по профессии в России они не поднимали балет до уровня высших потребностей в своем деле, а опускались до его изрядно обедневших потребностей и возможностей, чем способствовали его дальнейшему падению. Поэтому-то, в частности, балетные партитуры видных композиторов Франции второй половины века (и в их числе шедевр Делиба «Сильвия») при всех достоинствах пали жертвой откровенно развлекательного назначения самого театра. В известной мере это относится и к «Коппелии» — типичному дитяти безвременья; мелкотемье, свойственное балету той поры, сказалось и здесь. Французский театр все чаще стал пробавляться одноактными, от силы двухактными балетами, добрую половину их отдавая ничем не прикрытому дивертисменту. Двухактная «Коппелия» неизмеримо бедней двухактной «Сильфиды» или «Жизели» — доказывать это нет надобности. И одновременно богаче ранее показанного в Опе-

ре трехактного балета тех же Сен-Леона и Нюиттера «Ручей» (сочинение музыки его Л. Минкус осуществил совместно с дебютантом Л. Делибом). Богаче не обилием и разнообразием сценических положений — в этом «Ручей» впереди,— но о мнимом достоинстве такого преимущества по существу говорить неловко, настолько в спектакле много чуши и бессмыслицы. Содержательность «Коппелии» противостоит бессодержательности «Ручья» по всем статьям, начиная с фабулы.

Обдумывая балет, Сен-Леон наверняка рассчитывал на популярность Э.-Т.-А. Гофмана. В то время Франция переживала вторую волну интереса к его творчеству; первая нахлынула в 30-е годы, когда столпы романтической литературы объявили Гофмана своим единомышленником и популяризировали его произведения в многочисленных переводах.

В 50-х годах пьеса П.-Ж. Барбье и М. Карре «Сказки Гофмана» имела длительный и шумный успех. На сценах большинства европейских театров появлялись не раз комедийные по преимуществу балеты, герои или героини которых переодевались в кукол, подражали им, чтобы обмануть своих противников и преодолеть преграды на пути к торжеству любви. Образы манекенов, механических фигур, как известно, всегда особенно удавались в балете. Самая неправдоподобная фабула из жизни игрушек как нельзя больше совпадала с условностью движений, будь то классический, характерный или гротесковый танец. Расчет на популярность Гофмана и доходчивость кукольных эпизодов сыграл, видимо, немаловажную роль в решении Сен-Леона делать «Коппелию». Либретто ее авторы предпослали большой отрывок из «Песочного человека» Гофмана, подчеркивая этим серьезность своих намерений и связь балета с известной новеллой.

Сценическое действие балета связывают с первоисточниками (в том числе и рассказ «Автоматы» — мир кукол, в котором живет их создатель Коппелиус) преимущественно внешние черты сходства. Авторам балета особенно пришлось по душе подчеркнутое Гофманом описание прототипов Коппелиуса. Персонажам Гофмана вообще свойственны театральное преувеличение черт героев. Лейттема творчества немецкого писателя (люди, у которых утрачена личность и они живут в царстве автоматов-кукол) далека от понимания и воплощения в балете. Разве только здесь есть отзвук идеи Гофмана о том, что «деревянная кукла, вдвинутая в общество живых людей, слыву-

щая человеком среди них, самозванка и втирушка», а потому обманутые ею люди «заражаются ее деревянными качествами, глупеют, оболваниваются»¹.

В балете, как и в рассказе, речь идет о молодом человеке, влюбившемся в куклу². Но сравнение одного с другим показывает наглядно, что произведения эти далеки друг от друга.

Гофман предложил читателю фантастическую историю, авторы «Коппелии» — бытовую. Его рассказ повествует о тяжелых переживаниях героя и приводит к трагической развязке — к поражению большой любви, к гибели героини и сумасшествию героя. А балет показывает смешные ситуации и приводит к счастливой развязке — к разоблачению всех мистификаций с куклами, к торжеству любви героев. В рассказе главенствует герой, в балете — веселая, смелая девушка, отвоевывающая возлюбленного у мнимой соперницы. Рассказ многозначен и богат возможностью обобщения. Балет сводит содержание спектакля к забавному происшествию. В рассказе создатель куклы — маньяк, носитель причудливой смеси реального и фантастического. В балете он чудак, уверовавший в способность с помощью черной магии вдохнуть в куклу человеческую жизнь. В рассказе Спаланцани страшен, в балете — смешон. В рассказе действие происходит в Германии, в балете — «на границе Галиции». Простым радостям жизни в балете противопоставлена механическая красота и бездушные кукол, но сделано это достаточно поверхностно, не всерьез.

В некоторых оборотах музыкальной речи Коппелиуса, в строе его фраз, их ритмике и мелодии есть что-то от одержимости, зловещести прототипа его — Коппопы, Спаланцани. Сто лет тому назад любители Гофмана искали эти черточки в музыке Делиба. Юноша А. Бенуа даже утверждал, что «если бы Гофман услышал музыку... он первый пришел бы в безоговорочный восторг»³. В зрелом возрасте Бенуа, подтверждая прежний отзыв, внесет существовавшую оговорку. Горькую гримасу Гофмана Делиб «заменял улыбкой добродушной, чисто французской ирони-

¹ Цитирую автора превосходной кн.: Н. Я. Берковский, Романтизм в Германии, Л., изд-во «Художественная литература», 1973, стр. 489. Без нее не обойдется ни один исследователь и постановщик «Коппелии».

² Название балета вроде как бы заставляет считать главным действующим лицом куклу, а не героиню, носящую имя Сваанильда. Что это — плод авторской мысли, целиком вытекающей из эпитафии, почерпнутого у Гофмана? Первоначально балет назывался иначе — «Автоматы».

³ Цит. по кн.: Гр. Берлиандт, Александр Бенуа и музыка, М., «Советский композитор», 1969, стр. 44.

ей»¹. Это обусловлено прочтением Гофмана по-французски: вспомним пересказы, сделанные Дюма, в том числе «Шелкунчика».

Партитуры Делиба и Оффенбаха (опера «Сказки Гофмана») многим казались высшим воплощением гофмановщины в театре до появления гофмановских тем и образов в творчестве Чайковского — в Пятой симфонии, в образах Карабосса и старой графини, в Дроссельмейере «Шелкунчика».

Но это нисколько не умаляет исторического значения музыки Делиба. Опираясь на достижения в балете Галеви и Герольда, Обера и особенно Адана, Делиб предложил партитуру, составившую «новое слово» в музыкальной драматургии балета. Отныне эта ветвь драматургии будет по праву притязать на решение в своей сфере всего того, что со времен «Сильфиды» окончательно было обязательным в сценарной и хореографической драматургии балета, то есть на воплощение поэтической концепции, системы образов и т. п. Музыка, ведомая хореографией, теперь начинает уходить в прошлое; три ветви драматургии делят по-братски любовь, веру посетителей театра в правду и поэзию балета.

К сожалению, балет не удостоился до сих пор ни одного исследования, которое проникло бы в глубь драматургии и рассмотрело бы ее конструктивные особенности шаг за шагом. Правда, о самом композиторе есть французские монографии, но «Коппелия» занимает в них сравнительно небольшое место, а музыка рассматривается как «вещь в себе».

Наиболее развернуто Л. Делиб охарактеризован Б. В. Асафьевым в ряде его работ, особенно в работах о Чайковском². Чайковский шел своим путем, прежде чем услышал музыку балетов Делиба и выразил восхищение ею. Асафьев писал о Делибе: «Как человек, одаренный вкусом, чутьем и богатством мелодического, гармонического и инструментального изобретения, он создал совершенно изумительные по изяществу и элегантности стиля, блеску и в то же время ясности выражения балеты, в которых законченное совершенство точного и строгого рисунка тематического сочетается с гибко разработанной

¹ Цит. по кн.: Гр. Бернадт, Александр Бенуа и музыка, стр. 162.

² См.: Б. В. Асафьев, Критические статьи, очерки, рецензии, М.—Л., «Музыка», 1960; сб. «Французская музыка второй половины XIX века», М., «Искусство», 1938; М. Друскин, История зарубежной музыки, вып. четвертый, М., «Музыка», 1967; И. Давидсон, Балеты Делиба.— «Советская музыка», 1961, № 2, стр. 79—83.

танцевальной ритмикой и богатством выдумки в сфере инструментального колорита»¹.

Длительная работа Делиба в сфере театральной музыки, сочинение им опер, оперетт, где многое доходчиво и сравнительно верно в обрисовке характеров, помогли композитору. Он обогатил балетную партитуру простотой выражений, сообщающих сцене жизненную достоверность, известный демократизм. Музыка завораживает зрителя. Почти осязаемо рисует портрет героини — капризной, веселой, шаловливой, задумчивой, нежной, ласковой, многоликой в своих проявлениях. Трудно сказать, что лучше в этом смысле у композитора — обаятельнейший вальс Сванильды, представляющий ее зрителям, или «Баллада о колосе», где в поучение нам композитор придал сюжетной балладе танцевально выразительный оборот. Серия небольших соло, варьируя музыкальную тему, знакомит с разными по характеру подругами Сванильды, объединяя всех в заключительной вариации, являющей собой оригинальную балетную коду. Новизна композиторского замысла заслуживает пристального внимания. Он возродил давно забытую традицию — разработал музыкальную тему с вариациями в балетном адажио, вариациях и коде танцевального ансамбля.

Не менее хороши юмористические сценки Сванильды, разыгрывающей роль куклы во второй картине, и заключительное ее выступление в третьей, где как бы подводятся итог прожитого и пережитого.

Чтобы воплотить такие образы в танце (а не в пантомимных эпизодах, как это часто имело прежде место), композитор должен был подняться на новую ступень характеристичности. И он этого достиг, оставив нам прекрасные образцы симфонической образности танца.

Лучшие музыканты влюбились в музыку «Кюппелии», не раз перелистывали ее партитуру, учась многому у ее создателя. По свидетельству Н. Д. Кашкина, Чайковский высоко ценил эту партитуру и к концу жизни даже предпочитал ее «Сильвии» того же Делиба². На склоне дней А. К. Глазунов сообщал: «Уже после постановки «Раймонды» я стал проигрывать «Кюппелию» Делиба и восхищался полным соответствием изящной музыки к сцене

¹ Б. Асафьев, Критические статьи, очерки, рецензии. Л., «Музыка», 1967, стр. 160.

² См.: Н. Д. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., Музгиз, 1954, стр. 119—120.

и к танцам»¹. Р. Дриго признавался, что только услышав музыку «Коппелии», он «прозрел и понял, что нужно па- стоящему художественному балету... В моей деятельности «Коппелия» была всегда моей путевой звездой, и я по мере сил и возможностей стремился к этому идеалу хореографической музыки»².

Перелистаем партитуру балета в связи со сценическим действием. Это нужно для того, чтобы оценить замыслы драматургов и вскрыть неиспользованные ими ресурсы, выявляющиеся при чтении и слушании.

Первые две картины разработаны весьма интересно. Здесь авторы балета показали себя драматургически сильными в том, что всегда кажется наименее доступным балету, — в «списывании картин с природы». Отделенная почти столетием от «Тщетной предосторожности», «Коппелия» обнаруживает кровное родство со своей «прабабушкой». Различные по характеру и стилю, эти произведения сродни друг другу по выражению национального духа французского театра.

Насколько композитор думает о музыкальном образе спектакля, о некоторых его сквозных линиях, видно из интродукции. Она складывается из двух эпизодов. Начинается темой, которую мы услышим не раз в различных обстоятельствах, посвященной не столько любви героев, сколько влечению Франца к девушке с глазами цвета эмали — Коппелии. Тема эта в интродукции резко сменяется мотивом лихой мазурки. Так композитор заявил о том национальном мире, в котором живут его герои, — мире польских народно-мазурочных мелодий и ритмов, имеющем своей вершиной балладу и тему с вариациями, заимствованную из сборника Монюшко «Эхо Польши». Разбитная, энергичная, плясовая мелодия как бы удаляется, тает, и зритель вводится в атмосферу действия. Оно начинается в № 1 вальсом Сванильды — своего рода выходной арией примадонны, в данном случае появлением балерины. Примечательно, что вальсовые формулы использованы композитором с двумя целями — развить танцевальность образа и одновременно создать завязку действия.

В № 2 дана экспозиция характера Франца и обрисовывается треугольник, составляющий пружину последующих событий.

¹ А. К. Глазунов, Исследования, материалы., т. 2, Л., Музгиз, 1960, стр. 77.

² «Из воспоминаний Риккардо Дриго». — «Музыкальная жизнь», 1973, № 2, стр. 5.

№ 3. Мазурка обрывает действие. Идет дивертисментный номер, вовлекающий в танец всю массу участников спектакля.

№ 4. Следует мимический «разговор» бургомистра о предстоящем завтра празднике. Сегодняшний зритель не знаком с «азбукой Морзе» старой балетной жестикуляции, да ему и не нужно знать заранее, будет ли большой праздник завтра (во втором акте). Но для композитора этот эпизод служил как бы интермедией между двумя танцевальными пластами.

№ 5. Новая смена красок. Развертывается большой действенный танец — «Баллада о колосе». В нем использован опыт па-д'аксьон, достигших высшей точки у Перро: в развитых формах классического танца излагается драматургически важная мысль, дается убедительная характеристика персонажей — Франца, Сванильды и ее подруг. Правда, хореографическое решение ансамбля в том виде, какой дошел до нас, утратило едва ли не главное — содержание баллады о колосе, а вариации на тему стали сольными и групповыми танцами чисто дивертисментного плана.

Судя по музыкальным фразам, репликам персонажей в либретто и ремаркам на старинных нотах, это был игровой эпизод, в котором участвовали влюбленные, их друзья и подруги. Колос в руках Сванильды, играющей с ним, создает предлог для флирта с легковерным Францем. Сванильда советуетеся с колосом (совсем как Жизель с цветком), любит ли Франц ее или нет, и «слышит» от колоса, что Франц ее не любит. От досады она ломает колос, бросает его и намеренно кокетничает с другом Франца, отказывая возлюбленному во внимании, а подруги не дают возможности Францу подойти к Сванильде и объяснить с ней начистоту. Адажио, таким образом, складывается из фрагментов соло и дуо, где поддерживает балерину то один, то другой партнер. Оно раскрашивается разнообразными цветами лирики. Делалось это, видимо, в форме танцевально обогащенного речитатива. При таком содержании баллады следующие за ней вариации тоже приобретают образно-действенный характер смелых настроений и микрохарактеристик их участников.

Примечательно, что Сен-Леон и Делиб задумали узловой пункт действия в национально окрашенных формах классического танца. Это ново для театра и характеризует давнишнее желание Сен-Леона. В каждом своем балете он талантливо претворял фольклорные мотивы в балетные

образы и в этом качестве является одним из корифеев XIX века, у которого Петипа в своих лучших спектаклях (взять, к примеру, «Раймонду») многому научился.

Впервые, насколько нам известно, французский балетный театр обратился к славянскому (украинскому) фольклору. Сен-Леон, утверждали современники, напел композитору ряд народных мелодий — польских и украинских (гуцульских). Впоследствии выяснилось, что сам того не подозревая, Делиб воспроизвел популярные мелодии Моношкю. Стремление к национальной опоре в классических танцах составляет драгоценную черту романтического балета; русскому балету, стремившемуся к тому же, принадлежат выдающиеся хореографические находки Петипа: испанские — в «Дон Кихоте», восточные и венгерские — в «Раймонде».

№ 6. За «Балладой» следует «Чардаш», создающий превосходный контраст. Опять большая удача хореографа и музыканта! Венгерские мотивы использовались в французском балете не раз (вспомним того же Сен-Леона и его «Пакеретту»), но с значительно меньшей фольклорной достоверностью и не по прямому назначению. Здесь же, когда вместе с чардашем на сцену врывается новая волна обитателей пограничного города (или гостей из-за кордона), дается народная краска, какой можно только порадоваться. Отметим верный расчет хореографа-драматурга. «Баллада» исполняется женщинами, «Чардаш» — по началу только мужчинами. Ансамбль «Баллады» основан на чисто классическом танце, ансамбль «Чардаша» — на чисто характерном. А заключается спектакль участием в танце мужчин и женщин. В таком сочетании красок видно умное распределение контрастов.

№ 7. Уход массы со сцены подсказывает балетмейстеру опять-таки возможность жанровых зарисовок обитателей городка, их общения друг с другом.

№ 8. Теперь надо сплести в один узел интересы и поступки всех, включая Коппелиуса, чья характеристика, по существу, раньше не давалась.

Заключительная сцена задумана хорошо. Картипа кончается, как и начиналась, — выходом двух героев, снова устремленных к заветной цели: к дому, где скрывается красotka. В начале они лишь созерцали ее, теперь идут на встречу с ней. В балетах того времени тяготели к массовым зажигательным сценам и танцам под занавес. Здесь же финал содержит как бы многоточие («продолжение следует»); сценически это читается оригинально и ново.

Уместно привлечь внимание интересующихся драматургией балета, строением спектаклей к немаловажному обстоятельству, строго учитываемому художниками танца прошлого. Впечатления зрителя, созерцающего немое действие, — если оно рассчитано не на несколько минут, а на целый вечер — должны обеспечиваться сменой эмоциональных красок, настроений, ритмов и т. п.

Верные ему, авторы «Коппелии» строят вторую картину совершенно иначе, нежели первую. Там — площадь, тут — внутренность дома; там — толпа, шум и беспечное веселье, здесь — типина, безлюдье, напряжение в ожидании непредвиденных бед; там — массовые сцены и танцы с минимумом пантомимы, здесь — пантомима с немногочисленными, вкрапленными в нее сольными танцевальными эпизодами. Там главные действующие лица лишь заявляют о себе, тут их трио (влюбленные и старик Коппелиус) разыгрывает почти всю картину. Подобная композиция обусловлена не только необходимостью смены красок по отношению к тому, что было, но и подготовкой к предстоящему в третьей картине. Она по богатству впечатлений и силе воздействия на публику, как и положено развитию спектакля, должна перекрыть прежние. Чтобы это наиболее эффективно удалось, авторы готовы даже чуть-чуть обеднить танцевально вторую картину: тем сильнее зазвучит третья.

Считаясь с балетоманами, съезжавшимися в Оперу ко второму акту, Сен-Леон приберегает для третьей, и последней, картины наиболее развлекательные средства танца; вторую же отдает, по-существу, развитию действия и его развязке. Не потому ли композитор воспользовался для вступления к ней своего рода характеристикой Сванильды — знаменитым вальсом, экспонирующим образ в начале спектакля: это связывает обе картины единой мыслью.

Движение действия второй картины разработано во всех подробностях Сен-Леоном и Делибом. Здесь-то они добиваются труднодостижимого единства звуковых и пластических образов в каждом такте. Удивительно, с какой точностью воспроизводит Делиб каждую реплику персонажей в диалоге, каждый пластический штрих, какими изобилует прихотливое действие, — игра куклы, движения Коппелиуса и Франца.

Существенный недостаток музыкально-сценического замысла этой картины является продолжением его достоинств. Прежде чем это объяснить, надо обратить вни-

мание на различие структуры первой и второй картины. Первая основана на чередовании танцевальных эпизодов с пантомимными, «ариозных» — с речитативными, действенных — с дивертисментными. Хотим мы этого или нет, такая структура обязывает балетмейстера к точному расчету смены впечатлений, красок и приемов. Иное во второй картине. Здесь померное строение перемежающихся пластических форм уступает место почти сквозному действию речитативного характера с вкрапленными в него небольшими танцевальными эпизодами. Выполнение заказа сценариста и балетмейстера, рассчитывавших на активное сценическое действие, снижает ценность музыки, — невзирая на талант Делиба, она иллюстративна, на мой взгляд, порядком затянута и однообразна. Третья представляет собой типичное по тем (да и по более поздним) временам концертное послесловие. Она начинается короткой развязкой действия. Идет предельно краткое (явно для проформы) «освящение попами» (так написано в нотах) нового колокола, отлитого по заказу владельца замка. А затем начинается, как гласит текст либретто и заголовков в нотах, «Праздник колокола».

Непревзойденный мастер увлекательных дивертисментов такого рода, Сен-Леон без стеснения использует здесь многое из того, что сделали его предшественники и современники, равно как свои собственные удачи в балете «Пакеретта», уже сошедшем со сцены.

Дивертисмент складывается из двух танцевальных сюит. В каждой из них действуют аллегорические фигуры, вывозимые на сцену в колеснице, в которой висит новый колокол.

Первая группа фигур обеспечивает «Праздник колокола», вторая — «Сельскую свадьбу». Первая сюита начинается превосходным вальсом «Утренних часов», предвосхищающих восход солнца. Танцу Зари, в окружении полевых цветов, аккомпанируют «Дневные часы». Настает время молитвы. Танцовщица исполняет соло, благославляя приход нового дня. Затем следует номер, названный «Работа», с подзаголовком «Прядильщицы». Комментарии к номеру гласят: «Утренние часы удаляются вместе с Зарей, очищая место для дневных часов. Пришло время работы. Прядильщицы и жницы начинают действовать».

Вторая сюита открывается свадебным кортежем во главе с Гименеем. Сопровождаемый Амуром, он с факелом в руке возглавляет сельскую свадьбу. Затем следует эпизод, названный «Распря, или Война». В нем кроме воинов

и крестьян участвуют два аллегорических персонажа — Распря и Война. Танцевальная картина столкновения воинов и крестьян сменяется появлением персонажа с оливковой ветвью в руках, олицетворяющего Мир. Раздоры кончены. Идет энергичный, ликующий праздничный танец — его исполняла Сванильда в качестве своего соло. Балет заканчивается большим финальным галопом. Предлогом для него был танец, возглавленный солисткой в образе Ночи. Часы приводят с собой на сцену кортеж удовольствий и забав, как их именовали в XVII—XVIII веках.

Нельзя сказать, чтобы перечисленные номера дивертисмента представляли собой нечто небывалое. Их успех (акт этот у завсегдатаев Оперы имел наибольший спрос и нередко показывался отдельно) обусловлен всецело балетмейстерской изобретательностью Сен-Леона, умевшего превосходно использовать исполнительские ресурсы, персональные возможности танцовщиц. В балете нет традиционного дуэта героев — неотъемлемой принадлежности последней картины. В 1870 году и позднее на сцене Оперы он был невозможен — талантливыми солистами (как в это ни трудно поверить) труппа уже не располагала: роль Франца исполняла танцовщица-травести.

Мой рассказ о спектакле может вызвать разочарование. Слишком уж действие его представляется легковесным, главные партии бедны танцами и т. д. и т. п. Все как будто верно в таком безжалостном приговоре, и тем не менее выносить его было бы неправильно. За фасадом такого зрелища существует нечто, заставляющее нас отозваться добром на замысел автора. Другое дело, что замысел этот был глубоко скрыт привычными формами балетного зрелища и далеко не последовательно проведен Сен-Леонам.

Биография Сен-Леона мало изучена; личность его — сложная, противоречивая, в своем роде выдающаяся — во многом недооценена. Образованный, литературно одаренный, талантливый музыкант-профессионал (скрипач), лучший танцовщик после Перро, бесспорно талантливый балетмейстер, в условиях упадка западноевропейского балета не мог найти себе постоянное пристанище. Вся его сравнительно недолгая жизнь (он скончался внезапно на 50-м году жизни) прошла в пути, в гастролях по разным странам. Сен-Леон знал несколько европейских языков, пылливо изучал музыку европейских народов, больше других балетмейстеров ценил танцевальный фольклор и предоставлял ему много места в своих балетах, выращая и

развивая всячески так называемый характерный танец. В этом отношении ему романтический балетный театр обязан большими достижениями.

Работая в Петербурге, он стал завсегдатаем дома Э. Ф. Направника, где исполнялись новинки и обсуждалась практика оперно-балетного театра. А в Варшаве он, судя по косвенным данным, общался с Моношко и благодаря ему знал польские народные напевы.

Насколько пристальным было внимание Сен-Леона к фольклору во время подготовки «Кюппелии», свидетельствует следующий факт. А. Гест публикует его письмо к директору Парижской Оперы — Сен-Леон рекомендовал принять в труппу «славного парня, хорошего танцовщика *pas de genre*», то есть характерных танцев, мимиста и кавалера, особо выделяя его умение исполнять «венгерские и славянские па». Речь шла об Аладаре Бекефи. 7 марта 1861 года он выступал в концертах венгерской труппы на сцене Театра Дежазе в Париже. Из Бекефи вырастет в дальнейшем выдающийся деятель русского балета 1870—1890 годов, основоположник (вместе с А. В. Ширяевым) курса характерного танца, консультант Петипа и Иванова в их постановках, использующих мотивы венгерского танца («Очарованный лес», «Раймонда», Вторая рапсодия Листа), и исполнитель ведущих партий многих балетов.

Вдумаемся в ремарку авторов «Кюппелии» — «Действие происходит на границе Галиции». Авторы будто бы так подчеркивали, что их спектакль живет «в некотором царстве, в некотором государстве»: писал же Готье в либретто «Жизели», что героиня обитает в Тюрингии, героя называл герцогом Силезским, а отца невесты — князем Курляндским, — словом, смешал сознательно титулы, страны, дабы придать действию далекий от конкретности характер. Для 70-х годов прошлого века обозначение места действия «на границе Галиции» конкретно географически и многозначно по смыслу. Польша и Украина были насильственно разорваны на части, отданы «кусками» Германии, России и Австро-Венгрии. И вот городок на границе двух государств. Насильственно разобщенные в ту пору, натравливаемые властями друг на друга, поляки, венгры, украинцы тем не менее живут в спектакле общими интересами, — быть может, небольшими, но самыми насущными: любят, ревнуют, мечтают о семейной жизни, о мире, немножко хитрят, немножко вздорят и веселятся, пляшут свои и чужие национальные танцы, начисто игнорируя искусственно созданные границы.

«Много ли человеку нужно для счастья?» — словно спрашивают авторы у зрителя о том, что волновало их современников, отражаясь в литературе и в искусстве. И хотя совместное празднество обитателей городка прерывается на время раздором и войной, торжество одерживают мир, труд, любовь, дружба, спокойная жизнь с ее неуклонным отсчетом времени — рассвета, полдня, вечера, ночи.

Когда вспоминаешь время авторских раздумий о «Копцелии», время речетивий балета, невольно на память приходят бури, уже пронесшиеся над Европой и еще больше стусившиеся над ней, — трагическую расправу царизма с польским восстанием, войну Пруссии с Австрией, драму нашествия на Францию пруссаков, разгром французских войск под Седаном по вине бездарных военачальников и правителей, осаду Парижа, народ, взявшийся за оружие, — в непритязательной балетной комедии обнаруживаются далекие, еле слышные отзвуки времени, его тревог и чаяний.

Могут сказать, что я вижу в «Копцелии» больше, чем в ней есть. Позволю себе не согласиться с этим. Вглядываясь в балеты корифеев хореографии, мы уже не раз обнаруживали в бездумных по видимости творениях заведные размышления авторов о жизни, их отношение к совершающемуся вокруг. Не потому ли они и классики?

Вопрос другой: что делать с обнаруженным и извлеченным на поверхность? Это относится не только к «Копцелии», но и к другим балетам с содержательной музыкой, предлагающей свое прочтение темы и образов. Должны ли мы довольствоваться той «Копцелией», какую предложили нам сто лет назад Сен-Леон и Делиб и какую хореографически обогатил Петипа? Или же стоит стать на путь перестройки всех слагаемых спектакля с целью возвысить драматургию балета, приблизить ее к Гофману, внести в хореографию приобретенное за минувший век, дабы сделать образы более емкими, характеристичными, доходчивыми и т. п.?

Опыт, накопленный за десятилетия, позволяет высказаться на сей счет¹. Время доказало несостоятельность

¹ См.: Ю. Слонимский, В честь танца, М., «Искусство», 1968 (статья «Хранить наследство»).

попыток «подправлять» оригиналы и более одобрительно отнеслось к талантливым попыткам коренной реконструкции всех слагаемых спектакля, имеющей целью указанные выше задачи. Это касается прежде всего «Коппелии» Ф. Лопухова, показанной в ленинградском Малом оперном театре в 1933 году. Похоже, что будет одобрена и недавняя постановка в том же театре О. Виноградова. «Вздыбленная» им «Коппелия» приобрела гофмановское звучание, оправдала название, показав куклу, танцующую виртуозно и увлекательно, пленила остроумным дивертисментом последней картины, в которой есть ряд находок.

Такое обращение с «Коппелией», как и с другими произведениями классического наследия (именно классического, а не любого спектакля наследия), возможно лишь при определенных условиях.

Есть балеты, неприкосновенные по всем статьям. Такова «Жизель». И есть произведения неприкосновенные, но позволяющие, ничего не меняя ни в музыке, ни в танцах, обогащать их хореографически за счет музыкальных эпизодов, оставшихся пераскрытыми. Такова, к примеру, «Спящая красавица» (об этом скажу в соответствующей главе). Есть балеты, не приобретшие хореографического истолкования, равноценного и соответствующего сложной, противоречивой, глубоко скрытой музыкальной драматургии. Таков «Щелкунчик», в версии Ю. Григоровича заметно продвинувшийся к цели. И есть, наконец, балеты, в которых существует большой разрыв между музыкальным и сценическим содержанием, обусловленным плохой сценарной драматургией. Такова «Раймонда».

Все образцы классического наследия, кроме «Жизели», могут быть не «исправлены», не «отредактированы», не «пополнены», а прочтены *полностью заново при неизменном условии сохранения в одном из ведущих театров неприкосновенного старинного оригинала*. Это относится и к «Коппелии». Талантливые прочтения в разных советских спектаклях (конечно, если балетмейстеру есть что сказать нового) возможны, если бы где-то бережно хранить оригинал М. Петипа.

ДОН КИХОТ*

Балет
в четырех действиях
и восьми картинах
(Эпизоды, заимствованные
из романа Сервантеса
«Дон Кихот»)

Сочинен для сцены Императорского московского театра
балетмейстером г. Мариусом Петипа
и поставлен им в бенефис танцовщицы г-жи Собещанской
14 декабря 1869 г.
Музыка соч. Л. Минкуса

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Дон Кихот
Санчо Панса¹
Китри, дочь Лоренцо
Жуанитта, торгующая опухалами
Пикилья, торгующая фруктами
Базиль, цирюльник, влюбленный в Китри
Дульдинея
Гамаш, богатый землевладелец
Лоренцо, трактирщик
Жена Лоренцо
Караско, бакалавр
Жуанна, племянница Дон Кихота
Алькад
Альгвазил
Эспада
1-й и 2-й пикадоры
Король, Королева, Принцесса, Грациозо,
Шут короля, Черт, актер,
представляющий марионеток, Арлекины 1-й и
2-й, цыгане, Цыганка — труппа странствующих
комедиантов.
Граждане, гражданки, вельможи, народ, погон-
щики мулов, лакеи, музыканты, нищие, водо-
возы, слуги, поваренки.

* Печатается с небольшими сокращениями текста, не имеющего ни лите-
ратурной, ни сценической ценности.

¹ Здесь и далее в оригинале сценария это имя писалось: Санхо Панса.

Действие первое

Картина первая

Театр представляет жилище Дон Кихота. Налево буфет, наполненный посудой, и окно на улицу. В глубине сцены входная дверь, которая сообщается с коридором, библиотека и окно. На сцене столы, стулья, кресла и пр.

Караско стоит на стуле и оканчивает приколачивать на дверцы шкафа обои.

— Еще три или четыре удара молотком — и я ручаюсь, госпожа Жуанна, никому и в голову не придет, что здесь находится библиотека.

— Тише, тише, — отвечает ему Жуанна, — вот и сам сеньор Дон Кихот.

С левой стороны входит Дон Кихот; в одной руке он держит шпагу, в другой — книгу о рыцарских похождениях. Сеньор дочитывает последние страницы. Он подвигается вперед, постоянно останавливаясь, и различными жестами выражает, что чтение произвело на него сильное впечатление; то прикладывает он руку к сердцу, то отчаянно машет шпагой, то снова с любовью прижимает книгу к груди. Таким образом он обходит всю комнату, не заметив Караско и Жуанны.

Наконец подходит к библиотеке, не отрывая глаз от книги; Дон Кихот машинально хочет отворить дверцы шкафа, но, не находя их, ощупывает стену со всех сторон, продолжая перелистывать страницы. Видя свои старания безуспешными, он отскакивает в изумлении, затем снова приступает к поискам и, наконец, вскрикивает с досадой:

— Черт возьми! Куда же девался шкаф с книгами? — С ужасом он озирается кругом; Жуанна и Караско в свою очередь также выражают удивление по поводу исчезновения шкафа.

— А! Правда ваша, — говорит Дон Кихот. — Я знаю! Это все проделки злого волшебника!

Караско и Жуанна уходят. Оставшись один, Дон Кихот садится в большое кресло и снова углубляется в чтение. Воображение его наполняется вычитанными им всевозможными романтическими приключениями, сражениями, битвами, любовными похождениями, волшебством и пр. В это время сцена наполняется фантастическими видениями, представляющимися его расстроенному воображению.

Тут ему приходит в голову мысль, что ему дано иное призвание. Для блеска своей славы, для пользы и блага своего отечест-

ва он считает необходимым сделаться странствующим рыцарем, карать зло и быть защитником добродетели. Чем более Дон Кихот рассуждает таким образом, тем более он приходит в восторг от своего будущего предприятия.

Затем он начинает прискивать даму своего сердца. Наконец останавливается на молодой крестьянке, в которую он был прежде влюблен, но которая никогда и не подозревала об этой любви. Так как крестьянка эта называлась простонародным именем Алдонизы, а дама его сердца должна быть непременно знатною особой, он дает ей более звучное имя — Дульцинея.

Видения и призраки исчезают.

Подобно урагану в окно влетает Санчо Панса, с пустою торбою в руках, которою он отмахивается направо и налево. Следом за ним, через окно и в двери, вбегают несколько женщин, нападающих на Санчо, с метлами в руках. Санчо отчаянно отбивается.

При виде этой сцены нападения Дон Кихот вырывает метлу у одной из женщин, вооружается ею, наподобие пика, укропает рассерженных работниц и принимает Санчо под свое покровительство.

Женщины удаляются, и Дон Кихот остается вдвоем с Санчо. Санчо затворяет все двери, а Дон Кихот тем временем усаживается в кресло.

— Хорошо ли ты размыслил о моем предложении и решился ли ты, друг Санчо, следовать за мною?

— Я согласен и твердо решил отправиться с благородным сеньором,— отвечает Санчо, стоя в почтительной позе.

Дон Кихот отворяет шкаф, где развешаны различные заржавленные и сломанные рыцарские доспехи.

— Это что за кастрюли и сковороды? — спрашивает его Санчо.

— Ты ошибаешься. Это мое оружие, и сейчас же мы приступим к испытанию прочности железа.

Дон Кихот ставит шлем на стол, вынимает шпагу и со всего размаха ударяет по шлему, который рассыпается на мелкие куски.

Санчо подбирает их с пола. Дон Кихот сначала удивляется, потом приходит в себя, ударяет себя по лбу.

— Теперь я понимаю, в чем дело! Моя шпага также заколдована. Это все волшебные проделки,— утверждает Дон Кихот. При этом он замечает стоящую на столе бритвенницу на манер блюда с углублением, схватывает ее и надевает на голову.

Санчо не может удержаться от смеха.

— Время нашего отъезда настало! Пора, пора,— говорит Дон Кихот, вынимая из шкафа остальные рыцарские доспехи.

— В таком случае отправляюсь седлать Росинанта и моего осла, а там и в дорогу! — отвечает Санчо, прыгая в окно.

Дон Кихот передает ему шлем, шпагу, пику и выпрыгивает также в окно, повторяя: «В дорогу, в дорогу!»

Картина вторая

Площадь в Барселоне; в глубине, налево, большая улица, направо пристань. Направо гостиница Лоренцо с большим балконом, украшенным цветочными гирляндами. У входа в гостиницу скамья; в углублении лавочка с апельсинами и другими фруктами, принадлежащая Пикильи. Налево дом богатого Гамаша, около которого стоит стол Жуанитты, на нем разложены бумажные опухала и зонтики.

Уличные мальчишки забавляются в разные игры. Водовозы и нищие проходят через сцену. Картина очень оживленная. Жуанитта и Пикилья за своими столиками с нетерпением ожидают прихода своих возлюбленных — знаменитого Гвереро и храброго Нуеца.

У дверей гостиницы показывается хозяин ее Лоренцо, снимает свой фартук. Жена подает ему шляпу, напоминает о любви их дочери Китри к Базилю. Лоренцо и слышать не хочет о Базиле, решив отдать руку своей дочери богатому Гамашу; он показывает на жилище Гамаша, куда и направляет свои шаги.

Вбегает Китри. Она старается отгадать причину визита отца к Гамашу; подозрения закрадываются в ее голову, и она делается печальной... но вскоре принимает свой обычный веселый вид, старается рассеяться, танцует с опухалом в руке.

Влюбленный в нее Базиль подкрадывается потихоньку и вырывает опухало. Удивленная Китри выражает неудовольствие и убегает от него. Базиль, не обращая на это внимания, привязывает опухало к гитаре и начинает наигрывать любимые ее мотивы. При первых звуках Китри делается веселее, обнимает Базилья, и они начинают национальный танец.

В этом занятии их застает возвращающийся Лоренцо. Старик грубо приказывает Базилю немедленно удалиться, запрещая ему даже говорить с его дочерью. Влюбленные бросаются к ногам отца, умоляя дать им разрешение на брак; но Лоренцо неумолим, он строго приказывает дочери отправиться домой; Базиль же положительно запрещает показываться в его дом. Базиль, в отчаянии, удаляется.

В это время входит Гамаш; заметив его, Лоренцо приказывает дочери утереть слезы, берет за руку и идет навстречу бо-

гачу, низко приветствуя его и заставляя Китри улыбаться и приседать своему жениху. Гамаш отвечает на поклоны с некоторой напыщенностью и сознанием своего собственного достоинства. Он садится и не спускает глаз с Китри, которая кажется ему обворожительной. Китри угощает гостя фруктами. Гамаш, в совершенном от нее восторге, указывает Лоренцо на дом, который он дарит в приданое своей невесте. Довольный выгодной сделкой, Лоренцо потирает руки от удовольствия и приглашает к себе Гамаша поговорить насчет свадьбы, которая должна быть через несколько дней.

Сцена наполняется народом — сначала показываются мальчишки, потом мужчины и женщины с кастаньетами и тамбуринами; продавцы воды перебегают от кадрили к кадрили, предлагая пить воду.

В окнах и на балконах в домах показываются женщины, бросающие цветы в народ. Жуанитта и Пикилья, со своей стороны, вполне счастливы при виде своих возлюбленных — пикадоров, идущих во главе шествия.

Лоренцо появляется у дверей своей гостиницы и объявляет, что обед готов.

— Идем, идем! Есть, пить и веселиться! — раздаются голоса в толпе. — Но прежде порасправим свои кости и перед закуской

повеселимся, чтобы с большим аппетитом потом поесть и попить!

Начинаются национальные танцы, после которых пикадоры затевают ссору с бандериллеросами и угощают друг друга кулаками; ссора доходит до того, что даже ножи пускают в ход.

Во время общего смятения среди хаоса внезапно показывается Дон Кихот, держа пику наперевес. Он воображает себя в неприятельском лагере и приказывает толпе положить оружие и смириться.

— Смирно! — приказывает Дон Кихот. — Иначе ваша жизнь на волоске... поражу! Уничтожу!

После его слов спокойствие восстанавливается, и все спешат подойти к Дон Кихоту с низким поклоном, втихомолку подсмеиваясь над ним и принимая его за сумасшедшего.

Довольный собой, Дон Кихот подходит к гостинице и принимает этот дом за богатый рыцарский замок; он приказывает своему стремлянному Санчо трубить в рог, чтобы возвестить об их прибытии.

Выходит трактирщик Лоренцо, которого Дон Кихот принимает за владетельного принца, проживающего в этом замке.

Скрестивши руки на груди, сеньор становится на колени и приветствует мнимого принца. Обезумевший от радости Лоренцо принимает эти приветствия за чистую монету; он приподнимает Дон Кихота и приглашает к столу.

Девушки насмеваются над Санчо, заигрывают с ним и просят поиграть с ними в жмурки. Санчо завязывает глаза, и с ним начинается целый ряд комических приключений и столкновений. Заметив невежливое обращение играющих со своим другом, Дон Кихот встает из-за стола, вооружается вилкой вместо пики, схватывает тарелку, которая заменяет ему щит, бросается на толпу и освобождает своего друга. Народ преклоняется перед сумасшедшим сеньором, который с торжеством снова возвращается к столу.

Танцы возобновляются. Во время общего веселья Китри незаметно подходит к Базилу, и они дают друг другу клятву в вечной любви; при этом Китри дает слово скорее убежать из родительского дома, чем выйти замуж за богатого Гамаша.

По окончании танцев Дон Кихот садится на своего Росинанта, а Санчо — на осла; они благодарят за гостеприимство, спеша на новые подвиги и приключения.

Толпа желает им благополучного пути и успеха в предстоящих битвах.

Действие второе

Картина третья

Поляна; вдали виднеются мельницы, направо и налево проезжая дорога. Кустарники, холмы и груды камней, пещера, вход в которую зарос растениями.

Привал труппы странствующих костюмированных комедиантов. Король, Королева, Принцесса, Грациозо, Придворный Шут, весь обвешанный бубенчиками, с жезлом в руке, на оконечности которого висят надутые воздухом бычьи пузыри. Цыгане, цыганки, Актер, представляющий марионеток, и прочие. Все они лежат, развалившись, у пещеры, вокруг костра, над которым на треножнике висит котел с горячим кушаньем. У самого входа в пещеру воткнуто древко с флагом, на котором надпись:

«Труппа знаменитого Анджело исполнит комедию «Коварный», в которой объясняется, как витязь Дон Гайферос освобождает свою супругу Мелитандру, находящуюся в плену у мавров».

Тут же, на траве, раскинуты разнообразные театральные аксессуары. Грациозо уплетает кусок сыру, Черт занят своим супом, Королева штопает панталоны Короля.

В это время показывается Китри, одетая в костюм молодого испанца. Не желая стать женою Гамаша, она убежала из дому. С боязнью приближается она к пестрой группе комедиантов, которые окружают ее, расспрашивая, кто она такая и с какой целью она к ним пожаловала. Сконфуженная Китри объясняет, что она заблудилась и отыскивает ближайший трактир, где бы можно было отдохнуть и пообедать. Импресарио труппы тотчас смекает, что пришелец принадлежит к прекрасному полу, и, не желая упустить случая пополнить свой персонал, просит Китри принять участие в представлении, которое он намерен дать в соседней деревне. Бедную девушку против ее желания увлекают в пещеру и заставляют наряжаться в костюм танцовщицы.

Пока Китри занята своим туалетом, появляются Дон Кихот и Санчо; первый с пикой в руках, второй тащит громадный бич, мех с вином и куль с провизией.

Увидев комедиантов, Дон Кихот поражен: он объясняет Санчо, что они видят перед собой самого великого Короля, с его блестящей свитой, который не погнушался сделать привал на скромной поляне. Санчо, со своей стороны, поражен видом котла, он подбирается к нему, подымает крышку и с жадностью вдыхает аромат кушанья. Дон Кихот делает почтительный поклон Королю и Королеве. Комедианты тотчас же догадываются, что имеют

дело с сумасшедшим, решают одурачить его и тем заработать лишнюю деньгу.

— Радуюсь счастливой встрече,— говорит комедиант Король, обращаясь к Дон Кихоту,— и по случаю вашего прибытия приказываю моим придворным актерам дать блестящий спектакль.

Дон Кихот в восторге от царской милости.

Комедианты представляют разнообразный дивертисмент из танцев. После того дают представление марионеток. Движущиеся куклы разыгрывают пьесу, в которой Мелизандр жестоко обходится с одной из своих пленниц, женой знатного Дон Гайфероса.

Дон Кихот принимает игру марионеток за действительность, с остервенением вскакивает и подбегает к театру.

— Черти! — кричит он, — не смейте терзать этой женщины; я ее спасу и непременно освобожу от тиранства этого жестокого негодяя! Вот вам, каналы!

Бешеный сеньор колет и рубит направо и налево так, что миниатюрный театр превращается в развалины, декорации и куклы все поломаны. В это время на небосклоне восходит Луна в виде женской головы, напомнившей Дон Кихоту портрет грустной Дульцинеи.

— Это она... моя Дульцинея, — говорит он, — я сочувствую ее горю, которое отзывается и в моем сердце (Луна плачет). Не плачь, осуши слезы, улыбнись при мысли о моих подвигах, о славе, которой я добиваюсь ради тебя (Луна улыбается), и скоро, скоро добытые мною лавры я повергну к твоим ногам (Луна смеется). — Дон Кихот падает на колени. — О счастье! Она смеется! (Луна исчезает в облаках.)

— Видишь ли ты этих великанов, которые собираются напасть на мою Дульцинею? — продолжает Дон Кихот, обращаясь к Санчо.

— Это не великаны, а ветряные мельницы, — отвечает ему слуга.

Но Дон Кихот, не обращая внимания на возражения Санчо, берет пику наперевес и атакует вертящуюся мельницу. Одно крыло захватывает сеньора и начинает его быстро вертеть по воздуху; другое крыло отбрасывает Санчо, кинувшегося на выручку своего господина.

Комедианты обступают рыцаря, требуя у него уплаты за поломанные марионетки. Пользуясь общей суматохой, Китри убегает.

Едва успела она скрыться, как появляется Гамаш и Лоренцо в сопровождении слуг. Они отыскивают Китри и спрашивают о ней у комедиантов, которые отвечают, что ни одна девушка за это время не проходила по дороге.

Они продолжают путь.

Картина четвертая

Большая зала в гостинице. В углублении входная дверь; направо дверь во внутренние комнаты, налево дверь в сад. Столы, скамьи и пр.

По случаю праздника в гостинице собираются крестьяне, крестьянки, погонщики мулов с женами. У мужчин верхняя одежда висит на руках, женщины входят с цветами, букетами и миртовыми ветками. Прежде чем приступить к церемонии праздника, трактирщик и служанка, по требованию погонщиков, приносят бутылки с вином; начинают пляску под звуки кастаньет, сопровождаемые чоканьем стаканов.

В самый разгар общего веселья вбегает Китри и умоляет присутствующих дать ей пристанище, спрятать от преследования Гамаша и Лоренцо.

Жуанитта узнает переодетую девушку.

— Разве ты меня знаешь? — спрашивает ее Китри.

— Как же не знать, — отвечает Жуанитта, — моя лавочка против твоего дома.

— Спаси же меня, — молит Китри, падая в изнеможении перед статуей.

Жуанитта советуется с подругами, придумывая средство для спасения Китри; наконец они засыпают беглянку цветами и букетами, чтобы скрыть ее присутствие.

Некоторые девушки окружают этот импровизированный цветник, служащий убежищем для Китри; другие же продолжают танцевать или же делают вид, будто плетут венки и гирлянды.

Входит Гамаш и Лоренцо, которые спрашивают у трактирщика, не видал ли он молодую девушку-путешественницу; получив отрицательный ответ, уходят в смежные комнаты.

Жуанитта продолжает прерванный танец. После неудачных поисков Гамаш и Лоренцо возвращаются в залу. Они восторгаются грациозными и соблазнительными танцами Жуанитты. Гамаш дарит ей золотую монету и в благодарность получает букет из рук молодой девушки. Его, по совету Жуанитты, Гамаш присоединяет к цветнику, украшающему статую, не воображая, что там скрыт предмет его поисков. В сопровождении Лоренцо он удаляется.

Тогда хорошенькая Китри выходит из цветника. Все радуются ее избавлению от преследования Гамаша, поздравляют с успехом и пьют за ее здоровье.

По просьбе присутствующих Китри также принимает участие в празднике и танцует. После ее танцев все собираются уходить, за толпою следует и Китри. Но внезапно открывается средняя дверь, в нее быстро вбегают Лоренцо и Гамаш, они увлекают с собой испуганную и застигнутую врасплох бедную Китри.

Действие третье

Картина пятая

Дикий лес, кругом большие деревья, направо громадный дуб. Входит Дон Кихот и Санчо, они утомлены. Санчо садится у дерева и засыпает. Дон Кихот тоже садится и рассуждает сам с собой.

— О добрый волшебник! Научи меня хотя бы во сне, каким путем могу я получить доступ в заколдованный дворец.. чтобы взглянуть на мою Дульцинею..

Он засыпает, бормоча бессвязные слова.

Ему видится сон.

Картина шестая

Дон Кихоту представляется, что он окружен препятствиями, мешающими достигнуть Дульцинеи. Он храбро углубляется в лесную чащу. Целая армия лесных кактусов преграждает ему дорогу. Выдержав нападение и одержав победу, он снова продолжает путь. Новые препятствия — кустарники срастаются и образуют непроходимый барьер. Вместо цветов на деревьях показываются

совиные глаза; шипы и колючки превращаются в громадные клыки и причудливые рога, появляются разные страшилища, змеи, драконы и крокодилы, извергающие пламя... Дон Кихот храбро раздвигает кусты, которые внезапно исчезают, и его расстроенному воображению представляется гигантской величины паук, свивший гигантских размеров паутину.

Рыцарь сначала останавливается в испуге, но, придя в себя, начинает упорную борьбу со страшным чудовищем. Паук то поднимается, то ползет вниз по паутине, чтобы укусить противника. Дон Кихот и тут остается победителем — он закалывает паука и рассекает паутину.

Картина седьмая

Ход в лесную чащу свободен. Открывается великолепный сад, где отдыхает прекрасная Дульцинея, окруженная своими прислужницами. При виде приближающегося Дон Кихота женщины машут ветками, а Дульцинея приподнимается с ложа, подходит к храброму рыцарю и венчает его лавровым венком. Наконец лес и все видения исчезают. Дон Кихот просыпается, воображая себя около Дульцинеи, и спронея обнимает своего слугу Санчо.

Действие четвертое

Картина восьмая

Замок и парк богача Гамаша. Слева на пригорке виден лес; направо и налево буфеты с закусками.

Приближается свадебная процессия Гамаша и Китри. Раздаются звуки труб, флейт, тамбуринов и пр. В это время с горы из лесу спускаются Дон Кихот и Санчо. Потом появляются разнообразные группы танцовщиц и танцовщиков; двенадцать молодых юношей с рапирами, несколько девушек с гирляндами. Последняя группа входит под звуки волынки; этой группой предводительствует почтенный старец и величественная матрона. Шествие замыкается Гамашем и Китри, которые входят в сопровождении их родственников, алькада и других приглашенных на свадьбу гостей.

Все занимают места, алькад подает жезлом знак к молчанию. В это время появляется неизвестный юноша в черном плаще с пунцовыми лентами, в руке у него длинная трость, на го-

лове печальный венок (Ciprés). Все узнают в незнакомце влюбленного в Китри красавца Базилья. Бледный и задумчивый, он останавливается перед молодыми, укоряет Китри в неверности. При этом он втыкает в землю свою трость с острым железным наконечником, быстро вынимает из трости шпагу и кидается на острие, которое пронзает его и выходит в спине. Он, обессиленный, падает на землю.

Все окружают раненого, Дон Кихот берет его под руки и выражает при этом свое уважение к геройскому поступку молодого человека.

В предсмертной агонии Базиль умоляет, чтобы его хотя бы перед смертью соединили браком с Китри. Лоренцо колеблется, Китри рыдает, и один только Гамаш не соглашается на мольбы умирающего. Но Дон Кихот объясняет, что Базиль безнадежен, и только поэтому Гамаш соглашается исполнить желание несчастного.

Приблизившись к Базилью, алькад соединяет его руку с рукою Китри и благословляет их.

Вдруг, к общему изумлению все присутствующих, умирающий воскресает и вскакивает с земли.

— Это чудо!.. — восклицают все в изумлении.

Алькад убеждается, что Базиль совсем не ранен, что тело его нимало не задето шпагой, что все это была одна только ловко разыгранная и всех одурачившая комедия.

Китри совсем не в обиде на своего возлюбленного. Гамаш вне себя, требует немедленного удовлетворения за нанесенное ему оскорбление, выхватывает шпагу, желая сразиться с Базилем, но Дон Кихот, держа пику наперевес, бросается в толпу, разнимая ссорящихся противников.

После некоторого размышления Гамаш приходит к мысли, что брак его с девушкой, которая любит другого, был бы для него несчастьем, и поэтому он не противится более соединению двух любящих сердец. Он успокаивается и приказывает продолжать праздник по случаю свадьбы Китри с Базилем.

По окончании празднества все присутствующие окружают Дон Кихота и Санчо, машут шляпами и славят рыцаря за его подвиги и победы.

К о н е ц

«Дон-Кихот», балет в 4-х действиях, 8-ми картинах, с прологом, по мотивам романа Сервантеса, сценарий и хореография М. Петипа, музыка Л. Минкуса.

Премьера состоялась в Москве 14 декабря 1869 г. (главные исполнители А. Собошанская, С. Соколов, П. Карпакова), новая редакция осуществлена в Петербурге в 1871 г. (главные исполнители А. Вергина, Л. Иванов).

Балет возобновлен в новой редакции А. Горского в Москве 6 декабря 1900 г., художники К. Коровин, А. Головин, Н. Клодт; перенесен в Петербург в 1902 г.

К лицу ли нам, любовавшимся всемирно известным фильмом Е. Шварца и Г. Козинцева, с музыкой К. Карачева, восторгавшимся Ф. Шаляпиным в одноименной опере Массне, видевшим незабвенного Н. Черкасова в этой роли на драматической сцене, аплодировавшим мюзиклу «Человек из Ламанчи», знающим прекрасные партитуры на испанские темы Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Альбениса, Гранадоса, Лало, Бизе, Де Фалья, всерьез обсуждать достоинства и недостатки столетнего балета, посвященного отнюдь не герою романа Сервантеса, с музыкой искусного ремесленника Л. Минкуса, со сценарием, не блещущим оригинальностью, мыслью?

Первое побуждение — ответить отрицательно. Но факты — упрямая вещь. «Дон Кихот» второй век пребывает на сцене, распространился в той или иной мере по театрам нашей страны и за пределами ее. В нем блистают

прославленные звезды балета. Заключительный дуэт героев стал буквально хрестоматийным — любимым концертным номером балерин и танцовщиков на всем свете.

Что же привлекает зрителя? Любители хореографии и не думают сравнивать балет с перечисленными образцами, не проверяют придирчиво строками Сервантеса, верен ли он литературному оригиналу. Поклонники балета, думается, принципиально ближе к истине, нежели те, кто искренне верит, что возможно создать в театре или кино аналоги оригинала, его слепки, романа — особенно. Ибо обеспечивает удачу спектаклей, навеянных литературой, прежде всего и главным образом их идейно-художественная *самоценность*, привлекательность в качестве *самостоятельных* произведений искусства. Балет, быть может, и не по праву носит название романа. Герои его — второстепенные, чуть ли не эпизодические персонажи Сервантеса, но живут они в спектакле такой привлекательной хореографической жизнью, что она исключает какую-либо надобность сравнения с романом. В этом главная заслуга М. Петипа, сочинителя балета — сценариста (не без помощи московских друзей) и балетмейстера.

Когда в 1869 году спектакль родился на свет, за спиной Петипа было уже три десятилетия сценической деятельности, свыше двух десятков постановок, в их числе спектакли, пользовавшиеся какой-то популярностью. Но па пути к бессмертию, которое Петипа обрел в итоге многотрудной долгой карьеры, «Дон Кихот» был лишь первым, далеко не уверенным и во многом еще не осознанным шагом. К сожалению, литература о Петипа не знает пока ни одного исследования творческого пути великого художника. Нет в ней и объяснения более чем странного обстоятельства — его лучшие произведения созданы в возрасте шестидесяти, семидесяти и даже восьмидесяти лет, когда людские силы чаще всего идут на убыль. В правильном объяснении этого скрывается понимание особенностей не только творчества Петипа, не только русского балета, но и всего процесса движения этого искусства в Европе XIX века. Рассмотрение практики Петипа в отрыве от социальной биографии русского и зарубежного балета, в отрыве от сложной личности художника лишало возможности понять происходящее. Пройти мимо этого в наших очерках об его спектаклях невозможно¹.

¹ В итоге работ последних десятилетий мы находимся на подступах к истинному. См. сб. «Мариус Иванович Петипа», Л., «Искусство», 1971; Ф. Ло-

Приехав в Россию накануне революции 1848 года, горимый нуждой и безработицей, Петипа предполагал здесь отсидеться и, накопив капитал — материальный, творческий, деловой, — ринуться в бой за овладение цитаделью французского балета — парижской Оперой, где премьером был его брат. В 50-е годы Петипа работал не покладая рук, видя перед собой эту заветную цель. Пригретый Перро, выдвинутый им на первые места в качестве артиста, найдя в жене — М. Суровщиковой оригинальную балерину, Петипа делал вылазки в Париж. Все безуспешно! Перспективы выгодного устройства там сужались с каждым сезоном.

В 1862 году он осуществил на петербургской сцене балет «Дочь фараона», пользовавшийся прочным успехом. Однако и это не открыло ему дверей на Запад. Все говорило за то, что надо жить и работать только в России. Уверовав в свой талант и мастерство, Петипа с необыкновенной быстротой и легкостью поставил тогда ряд новых балетов в духе «Дочери фараона», но потерпел поражение. Ориентировка на модные, пестрые, экзотические зрелища с эффектными танцами «звезд» была встречена русской прогрессивной публикой критически. Артистическая карьера Петипа подошла к концу, над ним нависла угроза увольнения. Пришлось еще оглядеться вокруг, серьезно задуматься о том, что происходит в русском балете, как ему самому жить дальше.

На глазах Петипа терпели поражение мировые знаменитости — Сен-Леон, Блазис, приглашенные для работы в России. На его глазах чахли творения балетного романтизма. Перед ним и руководимым театром стала проблема выбора: либо разделить с западноевропейским балетом его немногочисленные радости и бесчисленные горести, либо отмежеваться от него, явно нисходящего, и попытаться найти какую-то свою тропу. Он метался из стороны в сторону, то оглядывался на современный иностранный балет, то на его старину, то весьма робко, неуверенно и неумело нащупывал какие-то ему самому до конца неясные традиции в опыте русского балета, его репертуаре, исполнительском искусстве. И все это под ропот столичной печати и влиятельных балетоманов. Нити его связи с Францией к этому времени истончились, жизнь

п у х о в, Хореографические откровения, М., «Искусство», 1971; Ю. С л о н и м с к и й, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., Музгиз, 1958; его же очерк «Раймонда» в сб. «А. К. Глазунов...», т. 2, и статья «Как Петипа оказался в Россин», — «Нева», 1968, № 3.

все больше связывала его с Россией. В Петербург переехали его дядя и тетка, здесь жил и был похоронен его отец, рядом находился младший брат. Дома жена и дети говорили по-русски, уча тому же главу семьи. В театре и балетной школе воспитывались и преуспевали его многочисленные ученики. Петипа начал сживаться с русской средой, завел многочисленные знакомства. Особенно в Москве, куда переносил свои спектакли. Здесь нашел он добрых советчиков, компаньонов в работе, познакомился и сдружился с артистом П. М. Садовским, с композиторами Л. Минкусом и Ю. Гербером, стал завсегдатаем дома начальника репертуара московских Императорских театров драматурга В. П. Бегичева и его пасынка К. Шиловского¹. В 1867 году он даже согласился на предложение дирекции переехать в Москву².

«Всемирная иллюстрация» сообщала: «В непродолжительном времени на сцене Большого театра будет поставлен новый балет г. Петипа «Дон Кихот», и, кроме того, есть слух, что он же намерен поставить здесь еще другой балет — «Трильби, или Домашний гений», программа которого составлена г. Шиловским»³. Дирекция театра (в лице Бегичева, прежде всего) выразила готовность осуществить обе новинки, хотя спрос на балеты в Москве был тогда настолько мал, что их давали всего один раз в неделю и отпускали деньги на одну премьеру в год.

Замысел «Дон Кихота» родился у Петипа не без участия посетителей Артистического кружка. Скорей всего — в доме Бегичева — Шиловской, где, кстати сказать, возник и проект «Лебединого озера». К. Шиловский разрабатывал вместе с Петипа по меньшей мере два балетных сценария — «Трильби» и «Дочь снегов». Подле Петипа всегда был инспиратор новых затей, составитель программ, сочинитель сценариев. После смерти Сен-Жоржа Петипа все чаще прибегал к русским друзьям, подсказывавшим сюжеты и помогавшим ему всячески в создании новых балетов. Поэтому замысел «Дон Кихота» не мог миновать Шиловского.

Сервантес, его «Дон Кихот», испанская литература, музыка, живопись, фольклор в ту пору волновали умы лучших людей России. Письмами Боткина об Испании зачитывались. С волнением следили русские люди за собы-

¹ Подробней см.: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., Музгиз, 1956, стр. 22—24.

² Это намерение дирекции отпало по материальным соображениям.

³ А. С.-ч, Московская жизнь.— «Всемирная иллюстрация», Спб., 1869, № 45, стр. 295.

тиями в Испании, где шла ожесточенная борьба против феодально-клерикальной деспотии. В России с начала XIX века роман Сервантеса в переводе на французский язык был очень популярен. В 1867 году вышел первый четырехтомный перевод на русский язык «Дон Кихота», в следующем — появилось издание для детей, а два года спустя — новый перевод. За короткое время роман выдержал четыре издания.

В годы создания балета звучали испанские увертюры и романсы Глинки, родилась опера Даргомыжского «Каменный гость», А. Рубинштейн сочинил симфоническую картину «Дон Кихот», фортепианное переложение которого принадлежало Чайковскому.

О том, как прочно тема «Дон Кихота» бытовала в балетном театре минувших столетий, нечего и говорить. Балеты на сюжет «Дон Кихота» Гильфердинга, Новерра, Доберваля, Милона, Дидло, Гюльен-Сор, Бурновиля, Ф. Тальони составляют цепочку длиной в сто лет¹. Каждый из них трактовал фабулу по-своему. Один подвергал осмеянию мир «рыцарей печального образа», другой воспевал его в противовес «презренной прозе жизни» таких, как Санчо Панса, третий использовал образ Дон Кихота лишь для связи сценических ситуаций из разных глав романа. Милон в 1801 году положил начало многократному использованию тех глав, в которых рассказывается о красавице Киттерии и ее возлюбленном Базилио, чьему счастьем мешает богатый крестьянин Камачо, пользующийся предпочтением у родителей героини. Его балет назывался «Свадьба Гамаша». Петипа знал эту инсценировку романа: первый акт его спектакля вырастает непосредственно из балета Милона, на заре XIX века обошедшего весь свет².

В черновых вариантах сценария Петипа существуют многочисленные эпизоды «Свадьбы Гамаша», впоследствии опущенные³. Но и в нынешнем балете сохранились сцены, взятые оттуда. Отбор действующих лиц и ситуаций

¹ В версии Дидло на музыку Кавоса балет шел в Петербурге 10—30 гг., в версии Гюльен-Сор — в Москве 20—30-х гг. Из милоновского спектакля исходит Ф. Тальони, осуществивший спектакль на музыку Гериха в Берлине 19 марта 1839 года, просуществовавший в репертуаре до 27 декабря 1858 года. В связи с милоновским замыслом находился и балет Бурновиля в 1837 году, кстати сказать, называвшийся в точности как милоновский. Что из этого видел Петипа, что знал по рассказам других, не уточнено.

² Наброски сценария Петипа хранятся в Ленинградском театральном музее.

³ Любопытно, что годом ранее Петипа или того меньше дирекция Гранд-Опера обсуждала вопрос о постановке «Дон Кихота», даже слушалась написанная музыка, но предпочтение было отдано «Коптели». Если учесть, что судьбой нового балетного репертуара ведал Сен-Леон, сотрудничавший во Франции и в России с Минкусом, возникает вопрос — не шла ли речь о «Дон Кихоте», уже сочинявшемся Петипа?

романа тоже подсказаны Милоном. В первом акте Петипа опирался на опыт предшественников, в следующих ему пришлось идти непроторенным путем.

Известно, какое место занимала Испания в биографии Петипа. Он провел в ней едва ли не самые счастливые годы жизни — личной и творческой, — годы многообещающей юности, бурных увлечений, успешных артистических проб. Со свойственной ему пылкостью и памятью Петипа освоил испанские танцы, проник в самую их душу.

Используя некоторые сцены буффонады Милона «Свадьба Гамаша», Петипа изменил жанр спектакля. «Сцены частной жизни», типичные для театра начала века, превратились в массовые народные сцены, веселая буффонада вошла в эффектное зрелище с элементами феерии, герои приобрели эскизно намеченные, но все же характеры, нить действия протянулась до конца спектакля. У предшественников Петипа испанские танцы составляли лишь небольшую долю спектакля. У него же почти вся хореография вырастает из испанского народного быта, игр, забав, плясок, ритуалов. Спектакли Милона и Дидло (меньше — Бурнонвиля) — пантомимы с танцами. В спектакле Петипа властвует и торжествует танцевальная стихия.

Милон и Дидло честно назвали спектакль с этой же фабулой «Свадьба Гамаша». Первоначально в анонсах балета Петипа фигурировали два названия, соединенные традиционным «или» — «Дон Кихот, или Свадьба Базиля и Китри». Второе — вполне соответствовало содержанию: герой романа скорее позирует в спектакле, нежели выступает в качестве главного действующего лица. В то время, особенно в московской версии, куда более привлекательной по ситуациям для показа Дон Кихота в связи с другими персонажами, его участие в действии не требовало объяснения. Посвятив большой пантомимный пролог известным по роману ситуациям жизни Рыцаря печального образа и его оруженосца, Петипа с облегченным сердцем принимается за рассказ о приключениях влюбленных. Чрезвычайно большой успех балета у москвичей привел к тому, что 12 ноября 1871 года Петипа показал его петербуржцам в новой сценической и музыкальной редакции. Спектакль как балетная пьеса в ряде моментов существенно ухудшился и обесмыслился.

В петербургской постановке последний акт происходит не там, где в московском спектакле — в Барселоне, а

в саду, подле дома Гамаша. Кульминация действия — мнимое самоубийство Базиля — перекочевало из последней картины в среднюю (таверна), и насильственный брак в последнем акте естественно отпал. На петербургской сцене исчезли или ослабели мотивировки и связи. Даже в феерических эпизодах снов и схватке рыцаря с мельницами все было осмысленней, логичней. Так, например, нападение на мельницу имело свою весьма юмористическую причину. Он видел плачущую Луну, и это вызвало желание защитить ее от великанов, машущих крыльями. Кое-где пострадал элементарный смысл: так, Амур со свитой, являвшийся в сновидениях Дон Кихота, в последнем акте фигурирует на балу у герцога. Преобладание в целом характерного испанского танца ослабело из-за испанизированной классики. Лирико-комедийный, подчеркнута демократический жанр спектакля утратил ряд достоинств. На первый план вышли концертно-развлекательные элементы. Бурнонвиль прав: «Дон Кихот» отличался от большинства спектаклей этого периода некоторым подобием логической связи, здравого смысла, моментами заслывшегося множеством однообразных бравурных выступлений¹. Отзыв его относится именно к петербургскому спектаклю, где сюжет утонул в калейдоскопе ошеломляющих зрителей сцен и танцев². Петипа отвечал Бурнонвилю, что в глубине души сам питает отвращение к подобным явлениям, но объяснил их присутствие необходимостью для себя «плыть по течению». Чтобы услужить придворно-аристократическим любителям столицы, Петипа с готовностью перекраивал удавшийся спектакль.

Ни в первой, ни во второй версии балета Петипа герои не танцевали заключающего сегодня спектакль дуэта. В первой — дуэта вообще не было, во второй он носил вставной характер: партнером Китри выступал не Базиль, а посторонний действию классический танцовщик. Лишь Горский создал предпосылки для того, чтобы этот дуэт стал эмоционально-смысловым завершением действенной линии героев — танцевальным триумфом любви.

Очевидцы премьеры были крайне удивлены почти полным отсутствием в спектакле чисто классических танцев. Рецензент считал, что танец ловли жаворонка, разыгры-

¹ А. Бурнонвиль, Моя театральная жизнь.— Сб. «Классики хореографии», Л., «Искусство», 1937, стр. 326.

² Бурнонвиль был всей душой в романтическом балете 30—40-х годов. Для него происходившее в балете 60—70-х годов было по своей эстетике неприемлемым.

ваемый бродячими актерами (Китри, актер-Арлекин и шесть танцовщиц, одетых жаворонками), уместен в виде исключения, так же как и классическая сюита в сновидениях Дон Кихота. Из массы народных плясок он выделял «Хоту», «Лолу», «Морену», цыганский танец, кадрили, представляющую бой быков, где танцовщицы изображают пикадоров и матадоров под предводительством эспады, танец двенадцати танцовщиков со шпагами, описанный в романе¹. «Пестро, разностильно», — скажет иной. «Одна картина отдана характерному танцу, другая — классическому, третья — смесь разновидностей. Типичная для костюмированных ревиу мешанина». На первый взгляд это верно. Но стоит начать вникать в существо дела, как возникают серьезные сомнения в правоте приговора.

В наши дни насчитывается немало сторонников «чистоты» хореографического стиля современных спектаклей. Ссылаются на «Шопениану», «Половецкие пляски» и др. Но такая «чистота» свойственна лишь небольшим балетам, большие всегда содержат сплав разных танцевальных «наречий» (лучший пример — «Легенда о любви» Ю. Григоровича). Что же до многоактных балетов наследия, то попытки делать их средствами одного классического, или характерного, или гротескового танца неизбежно приводили к утрате привлекательности, проще говоря, — к скуке.

Полихромность прославленных балетов прошлого века отнюдь не следует считать разностильем. Выращивая их из балетов-феерий, ревиу и костюмированных концертов, Петипа в той или иной мере сохранял пестрядь, но при этом пользовался многообразием танцевальных красок, как непременным условием богатства содержания многоактного спектакля. Заметим, кстати, что в ряду балетмейстеров, бравшихся за инсценировку «Дон Кихота», Петипа первый рискнул сделать балет на целый вечер. Его предшественник в этом Ф. Тальони, осуществив двухактный балет, с 1 июля 1852 года свел его к одному акту, назвав комическим. Почему Тальони по мере показа спектакля сокращал его длительность и переводил в комедийный план — объяснить нетрудно: ему и зрителям недоставало для большого балета хореографических красок. Петипа отважился на то, что часто до него не удавалось, — обеспечить многоцветие танца, строго рассчитанное и отмеренное в смысле сочетания и чередования красок. Москов-

¹ См.: «Современная летопись», М., 1870, № 2, стр. 9.

ская версия спектакля в этом смысле лучше петербургской.

За пантомимным прологом шла большая картина на площади — испанизированный классический танец героев контрастировал с национальными играми и плясками массы, и все перемежалось пантомимными сценками, отданными Санчо Пансе, Дон Кихоту, Гамашу, трактирщику, их взаимоотношениям и контактам с главными действующими лицами. Следующая картина происходила не в таверне, куда сейчас переносится действие, а в лесу. Табор цыган, бродячая труппа актеров, появление спасающихся от погони героев, их участие в разыгрываемом актерами представлении, приезд Дон Кихота и Санчо, приключение с ветряными мельницами, сон избитого Дон Кихота, мрачные видения его, сменяющиеся светлыми (он видит Китри и ее подруг в фантастических образах Дульцинеи Тобосской и приближенных к ней девушек), пробуждение, бегство влюбленных от настигающей их погони — калейдоскоп сменяющихся эпизодов с единственной остановкой — в картине светлых сновидений. Только теперь действие переносится в таверну, и происходит полная смена красок — вьется цепь фольклорных зажигательных испанских танцев. Последняя картина смешивает все краски, использованные ранее, — насильственная свадьба Китри с Гамашем, прерванная сценой мнимого самоубийства Базиля, завершается торжеством влюбленных.

Во всем этом виден тщательно обдуманый расчет конструктора спектакля, хотя он и допустил некоторую пестроту, несколько убранный А. Горским. Сама идея Петипа сопоставить, противопоставить и смешать в картинах большие пласты танца различных жанров, связав их между собой разнообразными танцевальными речитатива, — правильная, плодотворная. Только это позволило в последующих балетах (при том с успехом, нарастающим по мере того, как балетмейстеру становилась ясна формообразующая, драматургическая роль контрастности и конфликтности подобных сюит) прийти постепенно к «Спящей красавице», «Лебединому озеру», «Раймонде». В них Петипа с разной степенью удачи, объяснявшейся степенью полноценности драматургии, в целом приблизил весь балетный театр XIX века вплотную к нашему. «Дон Кихот» стоит в начале этого движения. Петипа многого еще не осознал, многого не понял в том, что делает и куда направляется, — частично это домыслил Горский.

Многоактный спектакль реального действия — сам по себе редкость и до известной степени новшество в условиях 70-х годов. Плутовка Китри и Базиль подчеркнута демократичны в своих интересах, симпатиях, в характере сценической деятельности. Они — выходцы из толпы. Хотя, как положено солистам, партии их выделены, танцы героев поначалу немногим отличаются от тех, которые исполняются кордебалетом, — от испанских народных плясок, чуть-чуть классических, а в общем характерных танцев. Не потому ли образы героев, изрядно обедненные последующими «улучшениями», все же импонируют публике сто лет спустя? Концепция первого акта, сохранившаяся поныне, как это ни парадоксально, приближает старинный балет к спектаклям наших дней. Народная масса в нем не безликий фон, как во многих произведениях наследия. Она по праву становится одним из главных героев. Зритель видит ее и в национальных танцах, и в сочных жанровых зарисовках, и в ярких пантомимных сценах. Каждый персонаж — законченный портрет. Санчо Панса, Гамаш, трактирщик — отец Китри, Эспада, две подружки Китри, уличная танцовщица — все вместе создают большое полотно народного быта, не имеющее себе равных в других дошедших до нас балетах Петипа. Здесь живет, кипит, волнуется веселая темпераментная толпа южан — пестрый испанский люд.

Немалую роль в этом сыграли знание Мариусом Петипа страны, его любовь к испанскому фольклору. Спектакль, созданный им на пятьдесят первом году жизни, когда недолгая радость трудной юности была уже далеко позади, несомненно вылился в прощание с невозвратимым прошлым, с теми временами, когда он сам был ловким, пылким Базилем, для которого всегда море по колено, который всех обведет вокруг пальца, если к нему пришла пылкая любовь. Но субъективные предпосылки к созданию такого балета сплетались с объективными.

«Театром русской Испании» назвал Б. В. Асафьев «Дон Кихота», и мы можем подтвердить его правоту. Спектакль не просто родился в России; его характер до какой-то степени определяли интересы русского искусства 60-х годов. Об этом говорят, пожалуй, больше всего слова Б. В. Асафьева: «Рождение тапца из возбуждения уличной толпы, из ее эмоций, из ее впечатлительной настроенности»¹. Тапец возникает самопроизвольно из

¹ Б. В. Асафьев, Театр русской Испании.— «Театр», 1925, № 3, стр. 11

глубины бытия, характеризуюя социальный и национальный характер. Народ в балете Петипа, представленный героями и массой, в своем ощущении вольности, праздничности, увлеченности рожден «чувством современности». В ликующей танцевальной стихии Петипа воплощал, скорее всего, сам того не подозревая, то «содержание жизни», в котором, по мнению Салтыкова-Щедрина, остро нуждался балет. Асафьев считал «Дон Кихота» для того времени революционным в хореографии русским произведением. Это верно. Разве только следует заменить слово «революционное» другим словом — «новаторское».

Недаром образ первого акта «Дон Кихота» возникал порой сознательно, порой безотчетно у советских художников танца, когда они начинали думать о балетном спектакле с «господином народом» во главе, могущем по «донкихотски» захватить зрительный зал. Из старинного спектакля протягиваются живые нити к третьему акту «Пламени Парижа», ко второму акту «Лауренсии» — к тому, что вошло в актив советского балетного театра, сделалось уже его наследием. Так же как и дуэт последнего акта, ставший отправным пунктом для размышлений о дуэте героического склада, о дуэте триумфа любви.

В «Дон Кихоте» подмастерье балетмейстерского цеха держал экзамен на мастера. Плодотворные результаты мастерства видны повсюду. В пантомимных мизансценах первого акта (эпизоды с Гамашем, Санчо Пансой, трактирщиком, Базилем, Китри) видны уроки отца Петипа — пропагандиста балетов Милона, Э. Гюса, А. Блаша, Ж. Омера, Ж. Коралли, восходящих в конечном счете к традициям Новерра, Доберваля. В танце Арлекина с жаворонками, к примеру, угадывается почерк Сен-Леона, использовавшего каждую паузу для развлечения публики. Массовое танцевальное действие первого акта прямо вытекает из аналогичных по принципам композиций Ж. Перро — напомним хотя бы последний акт «Катарины» и первый — «Войны женщин». В сцене видений Дульцинеи Петипа строит массовый классический танец кордебалета в духе романтических спектаклей, но с концертным шиком Сен-Леона. Эта переимчивость Петипа в овладении опытом прошлого позволила ему в конечном счете стать создателем энциклопедии театрального танца XIX века.

Хотя в афишах и программах нынешних спектаклей крупными буквами всюду пишут «Дон Кихот», балет

Л. Минкуса», а фамилию балетмейстера, набранную мелким шрифтом, где-то внизу, рядом с фамилиями репетиторов спектакля, с трудом можно прочесть, к Минкусу как музыканту все относятся отнюдь не как к единственному или главному автору балета. В театр ходят не слушать Минкуса, а *смотреть* постановку. Музыка Минкуса не блещет симфоническими достоинствами и не претендует на главенство. Она откровенно служебна и носит как бы вторичный, а не первичный характер — подсказана фантазией Петипа.

Петипа в одиночестве думал и о сценарной, и о музыкальной, и о хореографической драматургии, и об оформлении сцены, включая даже всевозможные феерические трюки. Не удивительно, что музыка как бы растворяется в зрительно-пластических образах. Единодушие и единогласие ее с хореографией таково, что это придает партитуре Минкуса в восприятии публикой специфическое качество — ее слышишь потому, что словно видишь. А Петипа наделяет спектакль такой радостью бытия, такой правдой танца, таким эмоциональным запалом и захватом зрителя, что кажется, будто сцена и оркестр вправе стоять в одном ряду с лучшими русскими театрально-музыкальными произведениями об Испании. Даже сегодня, когда спектакль повсеместно запущен и нуждается в чуткой и тонкой реставрации.

Нельзя не увидеть ростков нового в творчестве Петипа на пороге 70-х годов. Только ростков! В «Дон Кихоте» преобладает, так сказать, физическая жизнь героев. Их образы складываются главным образом из поступков и не развиваются — душевные состояния героев лишены драматических перипетий, внутренний мир их лишь слегка приоткрыт. По сравнению с прежними балетами его «Дон Кихот» — заметный сдвиг в сторону важных для русского балета начал. Но «Дон Кихоту» и его создателю еще недостает очень многого. Движение началось — это главное. Цель его — впереди.

В афишах и программах сегодняшнего «Дон Кихота» автором хореографии значится Горский, а не Петипа. Это неверно.

Когда в 1900 году Горский показал балет «Дон Кихот» в Москве, а два года спустя перенес его в Петербург, он был еще далек от мысли делать новую постановку. Так говорил он сам. Так оценили его «возобновление балета Петипа» члены комиссии, посланные из Петербурга в Москву, чтобы решить, можно ли показать спектакль в Ма-

рийском театре на юбилейном вечере Петипа. Этот факт говорит о том, что речь шла о балете Петипа, а не Горского, о восстановлении петербургской постановки 1871 года — первоначальной московской. Горский даже и не знал. Его влекло желание подчистить спектакль учителя, чтобы он соответствовал по мизансценам, декорациям и костюмам художников А. Головина и К. Коровина. Поэтому его правка постановки Петипа, возобновляемой по памяти, была минимальной. Горский отнюдь не ставил заново старый спектакль, а лишь где-то чуть-чуть подправлял, где-то вышивал свои узоры на старой канве, где-то (сравнительно редко) сочиняя совсем новые танцы.

Режиссура мизансцен и редакция танцев Петипа в 1900—1902 годах несомненно обогатила и до какой-то степени омолодила спектакль. Постепенно увлекаясь пробами, Горский явно утрачивал способность тонкого реставратора старины, хотя обладал для этого многими данными и вкусом. В дальнейшем он исходил в перекраивании старых спектаклей Петипа из убеждения, что балет в XX веке должен иметь иные, чем у мастеров прошлого, контуры телодвижений, классического танца — особенно.

Это было тяжким заблуждением, за которое Горский жестоко поплатился — его переделки преданы забвению даже в театре, где он их начинал, а на их место все чаще возвращаются оригиналы, к тому моменту тоже изрядно попорченные теми, кто рассуждал и действовал, как Горский. Редкие исключения лишь подтверждают горькую истину — переделки, «реконструкции», «обновления», идейно-художественные «углубления» старинных спектаклей ведут в тупик, где произведения обречены на гибель.

БАЯДЕРКА*

Балет
в четырех действиях
и семи картинах
с апофеозом

Сочинение г. Петипа
Музыка г. Минкуса
Представлено в 1-й раз на Императорском Спб.
Большом театре 23-го января 1877 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Дугманта, раджа Гольконда
Гамзатти, дочь его
Солор, богатый и знаменитый кшатрия
Никия, баядерка
Великий брамин
Мадгава, факир
Талорагва, воин
Браминь, браматшоры, судры (слуги раджи),
воины, баядерки, факиры, стражники, индий-
ский народ, музыканты и охотники

Действие первое

Картина первая

Праздник огня

Театр представляет священный лес; ветви бананов, амрасов, магдависов и других индийских деревьев переплетаются между собой. Налево пруд, назначенный для омовений. В глубине — вершины Гималая.

Богатый кшатрия Солор (знаменитый воин) входит с луком в руке. Охотники преследуют тигра. По знаку Солора они пробегают по сцене и углубляются в лес.

Солор на несколько времени отстает от них и приказывает факиру Магдавае не покидать этого места, чтобы найти случай

* Печатается с небольшими сокращениями текста диалогов, не представляющих ни литературной, ни сценической ценности.

поговорить с прекрасной Никией, которая живет в пагоде. Потом Солор уходит.

Двери пагоды отворятся, и из храма торжественно выходит Великий брамин; за ним следуют мунисы, ришисы, браматшоры (индийские священники) и, наконец, гуроны, в длинных полотняных одеждах. На лбу у всех священные шнурки — знак браминского достоинства. Из пагоды выходит также дерихахи (баядерки первого разряда) ¹

Делаются приготовления к празднику огня. Подле пагоды и на самых галереях ее собираются факиры, джогги, фадины (странствующие духовные лица).

— Где же, однако, наша скромная баядерка Никия? Я не вижу ее здесь,— спрашивает Великий брамин.— Прикажите позвать ее. Она должна своими танцами украсить нашу духовную процессию.

Несколько баядерок уходит за Никией. Какющиеся играют железом и огнем. У некоторых кинжалы, сабли, ножи и другое острое оружие, которым они размахивают; другие держат зажженные факелы.

Факир Магдавая тоже принимает участие в танце, но не перестает искать глазами прекрасной Никии.

Наконец в дверях пагоды появляется закутанная покрывалом баядерка.

Освещенная красноватым светом факелов, она привлекает к себе общее внимание.

Великий брамин подходит к ней, поднимает покрывало и призывает ее принять участие в танцах.

Никия сходит со ступенек пагоды и начинает танцевать.

Танец «Джампо»

Потом звуки турти (волынка) и вины (небольшая гитара) служат аккомпанементом грациозным и сладострастным движениям баядерки. Движения эти делаются все живее и быстрее, оркестр положительно гремит, и прежний танец снова возобновляется.

Во все это время Великий брамин не спускает с прекрасной баядерки влюбленного взора.

Когда она танцует, он подходит к ней и говорит:

— Я люблю тебя... я с ума схожу от любви к тебе... и сделаю тебя главой в нашем храме... заставлю весь народ обожать тебя!.. Только... отвечай мне на мою любовь!

¹ Баядеркам поручено смотреть за пагодами; они живут в этих пагодах и учатся у браминов. (Примечание автора.)

— Ты забываешься! — говорит она — Посмотри на этот шнурок! Это знак высокого сана, который ты занимаешь... Я не люблю тебя и никогда не полюблю.

Она с ужасом отталкивает его.

— А! — восклицает брамин... — Помни же, что я никогда не забуду этого оскорбления!.. Я употреблю все силы, чтобы отомстить тебе!.. И моя месть будет ужасна!..

Никия старается удалиться. Она идет с другими баядерками и, так же как они, наполняет свою вазу водой из священного пруда и дает пить утомленным странникам и людям, принимавшим участие в танцах.

Факир Магдавая продолжает свой оригинальный танец и свои фанатические бичевания. Никия подходит к нему и предлагает воды, чтобы прохладиться. Факир пользуется удобным случаем и говорит баядерке:

— Солор тут поблизости... Он хочет тебя видеть.

Никия в восторге от этого известия.

— Пусть он придет, как только кончится торжество, — отвечает она. — Я буду у окна... Постучи три раза, и я выйду.

— Хорошо, понимаю. Только тише! Нас могут услышать.

Факир опять принимается за свою безобразную пляску, а Никия уходит, как бы ничего не зная.

Церемония оканчивается. Брамины велят баядеркам идти в храм. Все уходит со сцены.

Показывается месяц. Окна пагоды темны.

Солор идет в сопровождении факира, садится на грудь кам-

ней и с беспокойством ожидает появления своей возлюбленной баядерки. В одном из окон пагоды показывается свет. Раздаются приятные звуки вины. Солор медленно приближается к окну и стучит три раза. Окно открывается, и в нем показывается Никия с гитарой в руках.

Факир кладет сучья и подставляет к окну доску, по которой спускается баядерка, озаренная лучами луны. Солор бросается к ее ногам, потом заключает ее в свои объятия. Они счастливы.

— Я люблю тебя,— говорит Никия,— ты храбрый!.. Какое только горе, что нам нельзя часто видеться!..

— Я жить не могу без тебя,— отвечает Солор.

— Да, но что делать?.. Взгляни на эту одежду — я баядерка!.. Меня с детства обрекли на это звание. Я не могу его оставить... Ты — мое единственное утешение в жизни.

В дверях пагоды показывается Великий брамин. Он застаёт влюбленных обнимающимися. В порыве ревности и гнева он хочет подойти к ним, но удерживается, обещая отомстить. Он прячется и подслушивает их разговор. Потом уходит.

— Убежим! — говорит Солор.— На этих днях я приду за тобой... Я богат... От тебя зависит только согласиться!..

— Я согласна! Но поклянись только мне перед этим храмом... что твое сердце никому не будет принадлежать, кроме меня... что ты меня будешь любить всю жизнь!..

— Я клянусь тебе в этом и призываю в свидетели Брам и Вишну!

— Хорошо, помни же свою клятву... Если ты позабудешь ее, тебя будут преследовать всевозможные несчастья.

— Посмотри, однако, уже начинает рассветать, нам нужно расстаться.

В это время подбегает факир с известием, что охотники возвращаются. Двери пагоды растворяются, и баядерки идут к пруду за водой. Никия, не замеченная ими, поспешно входит в пагоду, и Солор видит, как она становится опять к окну. Услышав приближение молодых девушек, Солор прячется за деревья.

Охотники приносят с триумфом убитого тигра. Кшатрия Толорагва рассказывает Солору, каким образом им удалось убить дикого зверя, но Солор рассеянно слушает и задумчиво смотрит на окно своей возлюбленной. Наконец он отдает охотникам приказание возвращаться домой и отправляется вместе с ними, рассчитывая скоро вернуться.

Никия посылает Солору из окна воздушные поцелуи и начинает играть на инструменте прежнюю мелодию.

В дверях пагоды опять показывается Великий брамин. Он призовет всех богов в свидетели своей будущей мести.

Действие второе

Картина вторая

Две соперницы

Театр представляет великолепную залу во дворце раджи Дугманты.

Раджа сидит на тигровой коже, на подушках. Он приказывает позвать баядерок, чтобы они его развлекали, и предлагает одному кшатрии сыграть с ним партию в шахматы.

Во время игры раджи — дивертисмент.

После танцев раджа посылает за своей дочерью Гамзатти, которая приходит в сопровождении подруг.

— Сегодня, дитя мое,— говорит Дугманта,— будет назначен день твоей свадьбы с храбрым воином Солором.

— Я согласна, отец.. Только я не видала еще своего жениха.. и не уверена, будет ли он меня любить.

— Он — мой подданный!.. Он обязан исполнить мои приказания!.. Позвать его!

Через несколько минут является Солор. Когда он входит, дочь раджи опускает на лицо покрывало.

— Тебе, кажется, уже давно известно,— обращается к нему раджа,— что на днях должна быть твоя свадьба с моей дочерью¹.

— Но, государь,— отвечает в замешательстве Солор,— я совсем не приготовлен к этому..

— Подойди сюда, дочь моя!

Девушка приближается к отцу, и он снимает с нее вуаль.

— Смотри, Солор.. Не правда ли, как она хороша!.. Я уверен, что ты с нею будешь счастлив.

Солор глядит, и действительно, красота девушки его поражает, но, вспомнив о прекрасной баядерке, которую клялся вечно любить, он вдруг отвращивается.

— Ты храбрый кшатрия,— продолжает раджа,— тебе я поручаю судьбу моего милого ребенка.

Солор совершенно смущен предстоящей женитьбой.

Дочь раджи в недоумении смотрит на своего нареченного, теряясь в догадках, чему приписать его печаль.

— Он меня не любит!.. Я ему не нравлюсь,— говорит она.— Но он будет-таки моим супругом.. Недаром я дочь раджи.. Мою волю должны исполнять!..

¹ Браки у индийцев заключаются, когда девочкам не меньше семи и не больше девяти лет, а мальчикам — от двенадцати до четырнадцати лет. После долгой брачной церемонии, на которой присутствует брамин, невеста возвращается обыкновенно в родительский дом, где остается до возмужалости. Тут опять новая брачная церемония, с другими формальностями. (Примечание автора.)

— Государь, — произносит несмелым голосом Солор, приближаясь к радже, — новость, которую вы объявили мне, поражает меня. Признаюсь откровенно, я не могу исполнить вашего желания.

— Что?! Ты осмеливаешься возражать на требования своего раджи!.. Повторяю тебе свою волю: через три дня ты женишься на моей дочери. Понял?

Солор знает, что умиловить раджу невозможно, и чувствует себя совершенно уничтоженным этим фатальным приказанием.

Судра (служитель) докладывает о приходе Великого брамина.

— Пусть войдет! — говорит раджа.

Брамин входит и преклоняется перед светским владыкой.

— Я знаю большую тайну!.. Мне нужно сообщить ее вам наедине, — шепчет он на ухо раджи и смотрит с ненавистью на молодого Солора.

— Выходите все отсюда! — повелевает раджа, — а ты, Солор, смотри не забудь моего приказания.

Все уходят; раджа и брамин остаются вдвоем. Дочь раджи прячется за портьеру и подслушивает их разговор.

Великий брамин с живостью рассказывает о том, что происходило в прошедшую ночь. Он объявляет, что Солор не любит

Гамзатти, но обожает баядерку, с которой видится каждую ночь, и хочет вместе с ней бежать. Раджа возмущен поведением своего будущего зятя и говорит Великому брамину о своем намерении погубить баядерку. Брамин, желавший только смерти Солора, пугается при мысли о сильной опасности, которой подвергается его любимая баядерка, и говорит радже, что смерть ее разгневет и вооружит против них бога Вишну. Раджа, однако, не хочет ничего знать и объявляет брамину, что завтра, во время праздника в честь Бадрината, Никия будет, по обыкновению, танцевать с цветами. В одну корзинку с цветами спрячут змею, которая выползет, потревоженная движениями танцовщицы, и ужалит ее смертельно. Услышав эти слова, брамин вздрагивает всем телом.

Гамзатти, все слышавшая за своей портьерой, хочет видеть баядерку и приказывает своей невольнице немедленно сходить за нею. Раджа, совершенно удовлетворенный задуманной мстью, уходит с брамином.

Гамзатти горестно плачет и рыдает. Она хочет услышать от самой баядерки, правда ли, что Солор обожает ее.

Невольница прибегает с вестью о приходе Никии. Баядерка с поклонами приближается к дочери раджи. Гамзатти смотрит на нее и находит ее прекрасной. Она говорит Никии о своей скорой свадьбе и приглашает танцевать у нее в этот день.

Никия польщена такой честью.

Гамзатти хочет посмотреть, какое впечатление произведет на баядерку, если она узнает, кто ее жених, и показывает портрет Солора¹. Никия едва не обезумела от горя. Она объявляет, что Солор поклялся вечно любить ее и что брак его с дочерью раджи никогда не состоится. Гамзатти настаивает, чтобы Никия отказалась от Солора.

— Никогда! — отвечает Никия, — скорее умру!

Тогда Гамзатти предлагает ей бриллианты и золотые вещи и уговаривает уехать в другую страну.

Никия вырывает у дочери раджи драгоценности, которые та ей предлагает, и бросает их на пол.

Гамзатти умоляет баядерку уступить ей Солора, а самой уехать. При этих словах Никия схватывает кивжал, который случайно попадает ей в руки, и бросается на свою соперницу.

Невольница, следившая с беспокойством за движениями и намерениями баядерки, защищает своим телом госпожу. Никия между тем скрывается из дворца. Гамзатти поднимается и провозносит: «Теперь она должна погибнуть!»

¹ Я очень хорошо знаю, что у индийцев не было портретов, и употребил этот анахронизм только для большего уразумения сюжета. (Примечание автора.)

Картина третья

Смерть баядерки

Театр представляет фасад дворца раджи со стороны сада. Масса громадных цветов и широколиственных деревьев. В глубине башня большой пагоды, Мегатпады, доходящая чуть не до самых небес. На заднем плане голубоватые вершины Гималая, покрытые слегка серебристым снегом.

При поднятии занавеса представляется великая процессия Бадринага. Идут брамины, потом четыре класса баядерок (девадахи, натше, вестриатриссы, кансениссы), наконец, служители при пагодах, различные индийские касты и пр. Являются кающиеся с раскаленным железом. Раджу, дочь его, Солора и прочих богатых индийцев несут в паланкинах.

Раджа помещается на возвышении и приказывает открыть празднество.

По окончании танцев раджа приказывает привести красавицу Никию и велит ей забавлять публику. Никия выходит из толпы со своей маленькой гитарой. Лицо баядерки под покрывалом. Она играет ту же мелодию, что и в первом акте.

Солор, который все время находится возле трона раджи, внимательно слушает эту гармоническую мелодию и узнает по ней свою возлюбленную. Он с любовью смотрит на нее.

Великий брамин с затаенной злобой следит за ним и едва скрывает свой гнев.

Во время танца баядерки ревнивая дочь раджи употребляет все усилия, чтобы не показать своего душевного настроения. Улыбаясь, она сходит с балкона и приказывает принести корзинку с цветами для грациозной Никии. Никия берет корзинку и продолжает свой танец, любуясь на задумавшегося Солора. Вдруг из корзинки выползает змея и ужаливает баядерку в сердце. Укушение это смертельно. Продолжая свой танец, красавица зовет о помощи к Солору, и он заключает ее в свои объятия.

— Не забывай своей клятвы,— лепечет она.— Ты ведь мне поклялся.. Я умираю.. Прощай!

Великий брамин подбегает к танцовщице и предлагает вышить противоядие, которое спасет ее. Но Никия отталкивает флакон и бросается в объятия Солора.

— Прощай, Солор!.. Я люблю тебя! Я умираю невинной!..

Это последние слова баядерки, после которых она падает и умирает.

Раджа и дочь его торжествуют.

Как будто сквозь туман виднеется тень, за которой следуют блуждающие огоньки. Тень эта бледнеет и исчезает в ледниках Гималая.

Действие третье

Картина четвертая

Появление тени

Комната Солора во дворце раджи.

При поднятии занавеса Солор ходит по сцене как безумный, то медленно, то с какой-то дикой торопливостью. Он, по-видимому, силится что-то припомнить. Потом падает в изнеможении на диван. Факир Магдавая следит за ним с видом глубокого сожаления, потом велит привести укротителей змей (мужчину и женщину), чтобы изгнать из тела Солора злого духа (комический танец). Солор приказывает факиру удалить их.

Стучат в дверь. Факир открывает. Входит Гамзатти, дочь раджи, с толпою своих прислужниц. Одеты она роскошно, вся залита золотом и жемчугом. Она обращается к Солору с упреками.

Факир замечает, что его надо лечить, а не ссориться с ним. Тогда Гамзатти хочет развлечь его и донельзя любезна с ним.

Она садится с ним рядом, ласкает и всячески старается привлечь на себя его внимание. Солор наконец оживляется и берет ее за руку. В это время раздаются унылые звуки песни баядерок. На стене появляется тень плачущей Никии. Солор трепещет.

— О! Теперь начнутся несчастья,— говорит он.— Я забыл свою клятву! Угрызения совести будут меня преследовать всю жизнь.

— Успокойся!.. Что с тобой? — говорит Гамзатти и старается его утешить.

— Умоляю тебя.. оставь меня одного.. Завтра мы увидимся опять!.. Завтра наша свадьба.. Теперь мне что-то нездоровится. Мне нужно отдохнуть!..

Гамзатти, грустная, удаляется из комнаты, прощаясь с ним до завтра.

Солор подходит к стене, но тени там уже нет; она по временам только показывается в его раздраженном воображении.

— Ты забыл свою клятву, несчастный! — как бы говорит тень.— Собираешься жениться на Гамзатти и этим нарушить мой могильный покой! Но я тебя все еще люблю!

Солор напрасно старается схватить ускользающую тень Никии.

— И я люблю тебя,— отвечает Солор.— Я не забыл тебя и по-прежнему люблю.

Наконец тень исчезает.

Солор падает без чувств на диван. Сон овладевает им, и он засыпает, не переставая думать о тени.

Спускаются облака.

Картина пятая

Царство теней

Очаровательное местоположение. Слышна гармоническая, тихая музыка.

При звуках ее появляются тени — сначала Никии, потом Солора.

Танцы

Пластические группы

— Я умерла невинной,— говорит тень Никии,— я осталась верна тебе; ну взгляни же теперь на все, что меня окружает. Боги одарили меня тут всевозможными благами. Мне недостает только тебя!

— Что же я должен сделать, чтобы принадлежать тебе? — спрашивает ее Солор.

— Не забывай своей клятвы! Мелодия, которую ты слышишь теперь, станет покровительствовать тебе... а моя тень — охранять тебя... В несчастиях я буду тебе сопутствовать. Если ты не изменишь мне, — продолжает Никия, — то душа твоя будет отдыхать здесь, в этом царстве теней.

Большой заключительный танец теней.

Облака спускаются.

Картина шестая

Пробуждение Солора

Прежняя комната Солора.

Солор лежит на своем диване. Сон его тревожен. Входит Факир, останавливается подле своего господина и с грустью смотрит на него. Солор внезапно просыпается. Ему кажется, что он в объятиях Никии. Слуги раджи приносят богатые подарки и докладывают Солору, что все приготовления к свадьбе с дочерью раджи уже окончены. Все уходит. Солор, углубленный в свои мысли, следует за ними.

Действие четвертое

Картина седьмая

Гнев богов

Сцена представляет большую залу с колоннами во дворце раджи.

Идут приготовления к празднованию сипманади (свадьба) Солора и Гамзатти. Входят воины, брамины, баядерки и другие. Появляется Гамзатти; за ней — отец ее со своей свитой. Когда приходит молодой воин Солор, то раджа приказывает открыть праздник.

Во время танцев тень преследует Солора и напоминает о его клятве.

Гамзатти между тем употребляет все усилия, стараясь понравиться своему жениху, который все время грустит и не перестает думать о Никии. Четыре молодые девушки подносят невесте корзину, совершенно такую, какая была поднесена баядерке и из которой выползла ужадившая ее змея. Гамзатти в ужасе отталкивает корзину, так как она напоминает ей соперницу — причину всех ее несчастий. Воспоминание о корзине воскрешает в памяти Гамзатти отравленную баядерку. Перед ней показывает-

ся тень, и пораженному уму Гамзатти является призрак баядерки. Дочь раджи бежит от него и бросается в объятия отца, умоляя его поспешить со свадьбой.

Тогда раджа приказывает начать обряд.

Великий брамин берет жениха и невесту за руки.

При начале церемонии небо помрачается, молния блещет, гремит гром и идет дождь.

В ту минуту, когда брамин берет руки Солора и Гамзатти, чтобы соединить их, раздается страшный раскат грома и следует землетрясение. Молния ударяет в залу, которая обрушивается и засыпает своими развалинами раджу, его дочь, Великого брамина и Солора.

Апофеоз

Сквозь дождь видны вершины Гималая. В воздухе скользит тень Никии; она торжествует и нежно смотрит на своего возлюбленного Солора, который помещается у ног ее.

«Баядерка», балет в 4-х действиях, 7-ми картинах с апофеозом, хореограф М. Петипа, сценарий С. Худекова, музыка Л. Минкуса.

Премьера состоялась в Петербурге 23 января 1877 г. (главные исполнители Е. Вазем, Л. Иванов, М. Горшенкова), возобновлен в 1900 г. в Москве, постановка А. Горского (1904 г.). В ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова идет с 1940 г. (в 3-х действиях) в редакции В. Пономарева и В. Чабукиани.

Удивительное дело! Балет этот, исчезавший не раз из репертуара театра, в котором родился, неоднократно объявлявшийся архаическим зрелищем, за последние десятилетия обнаружил способность распространиться в наших и зарубежных театрах, привлечь внимание различных слоев публики. А картина теней приобрела поистине мировую известность и признана одним из хореографических шедевров наследия.

Непосредственным первоисточником спектакля был французский балет «Сакунтала». Основанный на музыке Эрнеста Рейера, созданный по сценарию Теофиля Готье и поставленный братом Мариуса Петипа — Люсьеном, он впервые увидел свет ramпы парижской Оперы 15 июля 1858 года.

Мотивы балета почерпнуты авторами из одноименной драмы индийского классика Калидасы. Царь Душманта влюбляется в отшельницу Сакунталу и заключает с ней на словах брачный договор. Плодом их любви является ребенок. Сакунтала идет к царю, чтобы напомнить о брачном договоре, но злой отшельник Дурвазас, наказывая Сакунталу за невнимание к нему, лишает царя памяти. Душманта отвергает Сакунталу, она погибает. Увлеченный возницей бога Индры в потусторонний мир, Душманта встречается с духом Сакунталы. Теперь он сознает свою невольную вину, сближается с Сакунталой на почве нетленной, возвышенной любви и возвращается на землю, чтобы стать добрым, милостивым властелином.

Готье, видимо, заинтересовал не столько круг идей Калидасы, сколько ряд свежих для балетного театра того времени фабульных ходов.

Парижский спектакль развивался так.

Священная роща подле храма. Во время охоты царь Душманта, никем не замеченный, наблюдает забавы служительниц храма. Одну из девушек, Сакунталу, жалит пчела. Душманта приходит на помощь. Вспыхивает взаимная любовь. Злой отшельник Дурвазас застаёт влюбленных в объятиях друг друга: их страсть оскорбила убежище богов — храм и рощу. В наказание Дурвазас произносит формулу проклятия, и царь теряет память. Придворные уводят Душманту, не узнающего Сакунталу, а Дурвазас отнимает у нее царское кольцо и бросает в пруд.

Душманта находится в полном забвении, из которого его не могут вывести даже ласки царицы Гамзатти. Сакунтала тщетно напоминает царю о первой встрече и его клятве: Душманта все забыл. Гамзатти заставляет Сакунталу удалиться. Душманта засыпает. Воспользовавшись этим, факир Магдавая снова приводит Сакунталу. Следивший за ней Дурвазас вызывает царицу Гамзатти. Происходит бурное столкновение соперниц. Гамзатти велит казнить Сакунталу. Безучастие Душманты к мольбам девушки служит для палачей знаком одобрения: Сакунталу уводят на казнь. Тем временем приходит рыбак; он поймал рыбу, которая проглотила царское кольцо, брошенное в пруд Дурвазасом. Рассматривая кольцо, Душманта вспоминает происшедшее и приходит в ужас от того, что отдал возлюбленную в руки палачей. Поздно! Сакунтала уже погибла. Внезапно происходит чудо: обстановка преобразуется, боги возвращают жизнь Сакунтале и благословляют ее любовь к Душманте. Сакунтала

прощает Гамзатти покушение на ее жизнь. Исполняется большой дивертисмент с дуэтом героев в центре.

М. Петипа видел постановку брата во время наездов в Париж, имел возможность познакомиться со сценарием Готье, с изобразительными материалами, использованными Люсьеном. Знал парижский спектакль и С. Н. Худеков: после смерти либреттиста А. Сен-Жоржа и прекращения контактов Петипа с К. Шиловским в Москве он стал советчиком балетмейстера в разработке сценария, а в «Баядерке» даже считал себя фактически соавтором Петипа.

Однако ни тот, ни другой ни словом не обмолвились о заимствовании мотивов «Сакунталы» Калидасы — Готье — Рейера — Люсьена Петипа. Мариус Петипа, не стесняясь, брал из постановки брата все, что могло пригодиться, — героиню-баядерку, злодея жреца, имена действующих лиц (Дугманта¹, Магдава и Гамзатти), мстительную соперницу, ситуации. Первые акты двух балетов схожи по структуре и изложению действия. Некоторое сходство имеет и сцена объяснения соперниц. Из парижского спектакля Петипа заимствовал элементы экзотики и феерии, каким всегда славилась Опера.

И все же «Баядерка» не вариант французского балета и тем более не инсценировка драмы Калидасы. Содержание, образы, направленность спектакля в целом, талантливое хореографическое воплощение самостоятельны — они-то и входят в актив русского балетного театра.

Снова (в который раз!) Петипа переплавил чужой материал так, что он сделался для него своим, вошел в его собственное произведение органически, приобрел черты повизны. Хотя сценарий Готье искусно следует за действием пьесы Калидасы, хотя Л. Минкус не идет в сравнение с Э. Рейером (тот мастерски, на уровне современной ему симфонической музыки, интерпретировал ориентальные ритмы, мелодии, ситуации), хотя по эффективности массовых сцен и «восточных танцев» «Баядерка» кое-где уступает «Сакунтале», парижский балет не дожил даже до премьеры «Баядерки», а она собирается отмечать вековое свое существование.

Старинный балет Петипа, полный всяческой мишуры, обветшалых мизансцен, устарелых картин «индийской

¹ Имя героя драмы и парижского балета передано отцу Гамзатти, но при этом искажено: вместо Душманта в либретто балета «Баядерка» — Дугманта. Искажены и другие имена персонажей «Баядерки». Приводим их в транскрипции, принятой Худековым и Петипа.

жизни», начисто лишенный индийских мелодий в музыке, победил в честном соревновании не одну парижскую «Сакунталу». В ряде советских театров поставлен балет «Шакунтала» С. Баласаняна по сценарию С. Ценина, придерживавшегося фабулы Калидасы. Талантливая постановка Е. Тангиевой-Бирзник тонко сочетала в движениях и позах приемы классического индийского танца — притом различных его школ — с европейской балетной пластикой, освобожденной от традиционных примет. Нельзя было не аплодировать плодам труда создателей и исполнителей «Шакунталы». А спектакль сравнительно быстро сошел со сцены.

В чем же секрет долголетия старинного балета? В музыке Минкуса? Конечно, нет — она в профессиональном отношении значительно уступает музыке Баласаняна. В «роскошных танцах»? Сравнительно с другими балетами их мало, особенно у балерины и первого танцовщика. Парадоксально, но факт — взятые в отдельности слагаемые спектакля Петипа серьезно уязвимы, а балет в целом вырвался из-под власти времени и сохранил художественную силу для поколений самых разнообразных зрителей¹.

Новое в «Баядерке» относится, прежде всего, к образу героини. Сакунтала в парижском балете — перереженная гризетка. В ее любви немало преклонения перед богатством и властью пылкого поклонника — царя. Исчезла главная идея подлинника — идея самоотверженной любви, не требующей ни почестей, ни благ — ничего, кроме ответного чувства. Никия из русского балета «Баядерка» значительно ближе к героине Калидасы. Хотя авторы сохранили в «Баядерке» треугольник, придуманный Готье, в их трактовке не осталось и намека на адюльтер, движущий интригу балетной «Сакунталы». Произошло типичное для русского балета переосмысление фабулы, мотивы которой взяты на прокат. Героиня «Баядерки» ценой жизни утверждала тему мужества, нравственной красоты и чистоты. Сквозь мишуру спектакля, в котором «индийский колорит» нередко служит экзотике, проступал драматизм человеческой судьбы, загубленной несправедливостью жизни.

Для такой гуманистической трактовки образа Никии авторы создали коллизию, отсутствовавшую в «Сакунта-

¹ Статьи А. Вольнского («Биржевые ведомости» от 3, 6, 10 сентября 1912 г.) впервые привлекли внимание любителей и практиков балета к выдающимся достоинствам хореографии «Баядерки». Глубокий балетмейстерский анализ картины «Теней» сделал Ф. Лопуховым в его книге «Хореографические открытия» (М., «Искусство», 1972).

ле»: великий брамин, влюбленный в Никию и отвергнутый ею, из ревности способствовал ее гибели. Нельзя сказать, чтобы этот персонаж был оригинален. Однако введение его в действие создало выразительные ситуации. Особенно в сцене вероломного убийства Никии, отсутствовавшей в «Сакунтале».

В балетном театре той поры не было другой ситуации, где бы с такой художественной убедительностью могла воплотиться ведущая мысль спектакля. Авторы нашли превосходные положения для танца и смерти Никии, где запечатлели образ девушки, в смертный час выражающей презрение убийцам. Нет в парижском балете и картины «Царство теней» (третий акт).

Разобраться в «Баядерке» трудно потому, что в нашем распоряжении уже давно отсутствует оригинал Петипа: он не только искажен купюрами, вставками, «поправками». Чтобы понять идейный и художественный замысел (а одно без другого немислимо), необходимо представить себе спектакль таким, каким он вышел из рук Петипа, удалив *все* позднейшие вставки: из первого акта — дуэт героев, из второго — адажио героини и раба, из третьего — недурной сам по себе танец божка и гранпа, совершенно порывающее с авторской системой образов, из картины теней — соло героя, разрушающее композицию Петипа, ее мысль. И одновременно надо восстановить партии Никии и Солора в первом акте, вернуть на место декоративные танцы баядерок, танцы участниц праздника. Впрочем, все это мелочи по сравнению с главным бедствием, постигшим балет. С 1920-х годов спектакль идет без акта развязки. Зрители и мастера танца, сформировавшиеся за последние десятилетия, порой и не подозревают, что балет безжалостно оборван на полуслове. Лишь восстановление оригинала позволило бы нам оценить по достоинству мир идей и образов «Баядерки», понять, как глубоко и талантливо воплотил их в своей хореографии Петипа, сколько уроков на будущее завещал он своим подходом к задаче, как надо беречь этот балет, а не корезить его под предлогом «улучшения», «исправления» классиков.

Под возвращением к оригиналу я понимаю восстановление купированных или искаженных танцев и эпизодов и отказ от вставок новых танцев в существующую ткань спектакля авторами так называемых «новых режиссерских и хореографических редакций». На моей памяти создавалась новая инструментовка музыки «Баядерки», осу-

щественная Б. В. Асафьевым; украсив партитуру, она невольно обеднила содержание многих танцев, их перво-зданную прелесть, рассчитанную на «бедность» инструментовки Минкуса. Помню постановку А. Горского, где добавленная музыка Луиджини дала возможность интересно, но в полном противоречии с хореографическим материалом построить танцевальную картину второго акта «Баядерки» на индо-китайских национальных мотивах. Особенно же разочаровала картина теней, где Горский одел танцовщиц в индийские сари вместо белых тюников.

Исходя из сохранившейся части оригинала, надо про-никнуться общим замыслом автора, изучить систему образов подлинника, овладеть его стилем, знать все описа-ния, изображения, ему посвященные, воспользоваться исполнительским опытом ветеранов сцены,—словом, проде-лать все то, к чему обязывает реставрация любого шедев-ра искусства, будь то памятник архитектуры или живо-писи, музыки или устного творчества, танца или вокала. Тогда можно будет воскресить забытые, уничтоженные, пожухлые места хореографического полотна Петипа, в крайнем случае воссоздать нечто близкое ему. Так сплошь и рядом поступал он сам, восстанавливая балеты пред-шественников. Так воссоздал Ф. Лопухов вариацию феи Сирени в «Спящей красавице». Другого способа беречь богатства классического наследия, думается мне, не суще-ствует.

Первоисточниками своих балетов Петипа овладевал долго, капитально, преображал их почти до неузнаваемо-сти. Он имел право повторить вслед за В. Жуковским: «Здесь почти все чужое и в то же время все мое». Он обрабатывал и перерабатывал их под влиянием увиденной картины, иллюстраций, спектакля в театре, танца в быту, прочитанной книги, беседы. Непосредственно на сюжет, образы и приемы хореографического решения спектакля влияла начатая было работа Петипа над танцами для не-состоявшейся оперы «кучкистов» «Млада» (либретто архе-олога и директора Императорских театров С. А. Гедеоно-ва¹) и над одноименным балетом, завершенным двумя годами позже «Баядерки». При ближайшем знакомстве с либретто и набросками хореографии, дошедшими до нас, становятся очевидными вольные или невольные заимст-вования Петипа из «Млады», сходные ситуации, оказав-

¹ Впоследствии на это либретто написал оперу-балет Н. А. Римский-Кор-саков.

шиеся в распоряжении балетмейстера¹. Герой «Баядерки», как и герой «Млады», безволен, неспособен разрубить узел, завязавшийся вокруг его любви. Как и в «Младе», героине «Баядерки» противостоит женщина, не останавливающаяся перед убийством соперницы, и одна картина посвящена встрече героя с тенью погибшей героини. Как и в «Младе», последний акт «Баядерки» отдан «мести разгневанных богов» — в момент бракосочетания героя с виновницей гибели героини рушится дворец и погребает всех, кто так или иначе повинен в смерти героини. Петипа извлек немалые уроки из обдумывания «Млады» и избежал ее существенных драматургических просчетов. Главный заключался в том, что отравленная героиня «Млады» погибала до начала действия оперы (балета), а в спектакле появлялась лишь ее тень. При таких обстоятельствах отсутствовала основная пружина драмы, а все сценическое действие утрачивало необходимое напряжение. Ставя акт «Царство теней» в «Баядерке», Петипа тоже оттачивался от «Млады» и достиг оригинального решения, недостававшего оперному первоисточнику. Словом, этот параллелизм в работе пошел на пользу балету «Баядерка», стимулируя его действенность, драматизм, короче — поэзию специфически балетного содержания².

Балетное действие, быть может, разворачивается слишком неторопливо для нашего сегодняшнего представления о динамике сценических событий. Но эта кажущаяся замедленность имеет свой архитектурный расчет: впереди еще много сценического времени, много бурных обстоятельств — медлительность повествования исчезнет по мере накала действия.

Из композиции спектакля как будто выпадает лишь первая картина второго акта — «Две соперницы», — где сталкиваются Никия и Гамзатти. Конфликт кажется небалетным — Петипа вынужден был поместить на стене большой портрет Солора, чтобы пояснить зрителю причину столкновения соперниц. Иного решения и не могло быть на том уровне балетного искусства. Советский театр достиг в сходной сцене неизмеримо большего: диалог Марии и Заремы в третьем акте «Бахчисарайского фонтана» — столкновение психологически сложное — одна из кульминаций спектакля.

¹ См. раздел «Млада». — Сб. «Петипа», Л., «Искусство», 1971, с комментариями Ф. В. Лопухова. Были другие балеты, подсказывавшие нужные образы. В их числе балет «Тень» Тальони, шедший в Париже и в Петербурге.

² Были у Петипа перед глазами и другие примеры сценического решения собственно индийской любовной темы — итальянский балет «Брама» и др.

Возобновители «Баядерки» исходили из двух предположений: а) балет беден танцами в партиях героев,— значит, надо их «обогащать»; б) Никия — баядерка, то есть танцовщица в храме,— значит, Петипа вдвойне не прав, лишив героиню, профессионалку танца, развитой партии, и вдвойне правы те, кто исправляет его ошибку.

Одно верно: партии героев действительно бедны танцами. Чем же это объяснить? Что-что, а сочинять сольные танцы и дуэты героев, притом предельно разнообразно, Петипа любил и умел, как никто другой. Между тем в первом акте Никия участвует в общем танце баядерок, где никак не выделена и имеет небольшое, очень скромное соло, а встреча с Солором не оформлена в традиционное адажио. Во втором акте то же: у Никии нет танца, лишь пантомимный диалог с соперницей. В третьем акте она получает наконец настоящее соло, которое, как говорится, «оправдано» ситуацией: на празднике баядерка обязана плясать. Ее пляска, ритуальная поначалу, переполняется страданием при виде любимого, восседающего рядом с невестой. Так возникает прославленный «танец со змеей»¹.

Печать в дни премьеры, да и позднейшие рецензенты с одобрением отмечали, что, представ видением перед Солором, Никия наконец-то обрела красноречие классического танца. А много позже сторонники «драмбалета» считали, что авторы «Баядерки» ловко «выкрутились» из трудного положения, прибегнув к «затасканному, но верному средству»,— к царству видений. Фантастические существа, мол, в отличие от реальных людей могут танцевать что угодно и сколько угодно, а их переход от бытоподобной пантомимы к танцу может быть легко «оправдан». До этого идет небольшая картина, подготавливающая появление видений. Солор, терзаемый совестью, не находит себе места и засыпает, накурившись гашиша. Зачем это? Что может быть лучше картины теней под занавес? Танцев в ней хоть отбавляй. Такого рода рассуждения настолько распространены поныне, что ими, видимо, утешаются в ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова, где картину теней превратили в фи-

¹ Его первоисточник очевиден — танец Эсмеральды на балу. Но ситуация укрупнена драматически, а хореографическое решение при той же схеме а) *lento*, б) *allegro* совершенно другое. Кстати сказать, Петипа нашел для образа баядерки здесь ряд на классического танца, отдаленно говорящих об ее национальности. Давно пора было бы дать обстоятельный хореографический анализ технологии и содержания этих прославленных танцев.

нал балета, тогда как у авторов за ней следует целый акт¹.

Нет, не всеми понят последовательный, оригинальный замысел хореографической драматургии Петипа в этом спектакле, хотя она-то и даровала в своих высших проявлениях долготлетие этому балету. Не сценарная, ремесленно добротная, но банальная и не музыкальная драматургия, покорно оформившая заказ Петипа, а именно хореографическая. Ее не поняли в дни премьеры балетоманы, требовавшие от балета «зрелища для глаз». Не поняли «драмбалетчики», хотя им-то следовало стоять на страже смысла, логики действия, сквозной идеи. Не понимают ее в наши дни обновители балета, признавшие, что Петипа почему-то обеднил партию балерины, лишил премьеру развитой танцевальной партии и только к концу спектакля частично возместил нанесенный им ущерб.

Отступив от традиционной структуры заглавной партии, Петипа презрел при этом интересы балерины, игравшие в ту пору решающую роль. Первая исполнительница партии Никии — Е. Вазем владела богатой по тем временам техникой классического танца, любила ею щегольнуть, предпочитала насыщенные танцами роли. А тут она совершенно лишилась всего этого в первой половине спектакля.

Танцевальная бедность партии Никии обусловлена содержанием образа. Вульгаризаторы реализма в балете полагают, что плясовая профессия персонажа — лучший предлог для бесконечных танцев. А Петипа отказал героине в праве на танец неспроста. Как баядерка она может плясать для других на празднестве, но она лишена главного — права любить и быть любимой, права свободно выражать эти чувства. Отсюда ее танцевальная немота². И балет этот не о любовных отношениях Солора и Никии, что потребовало бы традиционных форм выражения согласной любви — развитых адажио, дуэтов, вариаций, каких нет в первой половине спектакля. Балет — о жажде любви, о трагической расплате за недозволенное стрем-

¹ Мы привыкли считать ленинградский Театр оперы и балета имени С. М. Кирова хранилищем классического наследия, и потому все театры признают эту картину теней последней в спектакле, а переделки и вставки возобновителей приписывают Петипа. В этой связи любопытно отметить, что из танцев спектакля наиболее устарели и кажутся нетерпимой архаикой «инновации» балетмейстеров, то есть «исправления» Петипа.

² Можно найти аналогичные прецеденты в балетной практике времен молодого Петипа. Что-то могла ему подсказать и опера-балет «Бог и баядерка», исполнительница главной роли М. Тальони, художница исключительного красноречия в «немоте», предписанной ей авторами. Но образ Никии беспрецедентней по нарастающей экспрессии и чистоте замысла.

ление к счастью. Ведущая тема эта заявляет о себе в первых актах и развивается по ходу действия, начиная с финала празднества — с танца Никии со змеей и гибели ее. Только теперь тема любви зазвучит в полный голос — в картине теней и в финальном акте: уста Никии раскрылись, чтобы оплакать любовь, оставшуюся неизведанной в жизни.

Экспозиция темы изложена в первом акте спектакля, имеющем своеобразную структуру. Постепенно три плана действия, параллельно развиваясь, ведут к кульминации. Вереница покорных баядерок, навсегда отрешившихся от личных желаний, буйство факиров, чуждых человеческих радостей и горестей, образуют контрапункт с поведением Великого брамина в сцене, когда он, забыв свой сан, сулит Никии блага мира, если та ответит на его страсть. Все вокруг подвластно ему. Одна Никия отказывается жить, как другие, и бросает тем самым вызов земле и небу, вступает с ними в неравный бой. Тихой, скромной поступи Никии в первом акте противопоставляются резкие, грубые, изуверские движения факиров и аффектированные жесты Великого брамина. Контраст этот играет чрезвычайно важную роль в хореографической драматургии спектакля. Одиночество и «единственность» человека в лице Никии подчеркнуты исступленной бесчеловечностью «Индусского танца» — хореографического шедевра Петипа. После него в развитии действия, в судьбе Никии неизбежен взрыв. И он происходит.

Так движется образная мысль Петипа. Надо видеть, как она воплощается в походку, поступки, танец персонажей, как сливаются различные формы танцевальной пантомимы участников сцены, какие полифонические предпосылки рождаются из одновременного, но различного по характеру действия факиров, баядерок. Брамина, каким «хором» звучат они, как выделяется и лаконично противостоит им «негромкий» голос протеста Никии. Скажут, что замысел неизмеримо лучше его хореографической реализации. Возможно, хотя мы не вправе сказать, повинен ли в этом Петипа или Н. Г. Легат и другие возобновители спектакля¹. Одно бесспорно — чуткий, талантливый хореограф-реставратор наверняка стал бы бережно выращивать из этих зерен сложную пластическую по-

¹ А. Л. Волынский писал, что па-д'аксьон последнего акта «современной постановки» скопировано («Биржевые ведомости», 10 сентября 1912 г.). Это сделал Н. Г. Легат. Его переделки балетов Петипа частенько нарушали внутренний смысл подлинника.

лифонию трехпланового движения, завязывающую непримиримую драму.

Да, партия Солора весьма бедна танцами, даже больше — неприметна в спектакле. Принято считать, что такая эстетика театра Петипа, где трон принадлежал женщине, а мужчина играл скромную роль принца-консорта. Не упрощаем ли мы театр Петипа? Ведь в «Баядерке» и балерина лишена своего царства. А в «Дон Кихоте» она делила свое царствование с партнером. Исполнитель роли Солора, первый танцовщик театра П. А. Гердт, вступивший в пору зрелого мастерства, в это время с успехом танцевал Альберта. Что же заставило Петипа сделать роль Солора до самой последней картины незначительной и нетанцевальной? Тут не сошлешься на возрастную немощь исполнителя. Дело в том, что так виделось автору место Солора в системе образов. Ибо он не герой. Носительницей идеала является героиня. У Солора есть свой образ, в который не вдумывались и продолжают не вдумываться. Раджа, знатный человек, властелин бесчисленных подданных, лишен власти над самим собой; он бесхарактерен, безволен, проявляет в критические моменты жизни незрелость ума и сердца. Он сродни Альберту, ибо не столько любит, сколько позволяет себя любить, пока обстоятельства не заставляют его совсем отречься от Никии и согласиться на брак с Гамзатти. По этой причине (и здесь тонкая, глубокая мысль Петипа делает интересную заявку) он лишен права на танец. У него нет ни дуэта с Никией, ни адажио, ни соло — ничего, что красноречивей всего выражает большое чувство. Нет у него и соло в картине видений. Только в коде ее, когда видения прощально пролетают мимо, Петипа дает Солору слово. Но какое! Теперь, когда Никия потеряна навек, в душе его возникает чувство, какого он не знал и какое пробудила в нем Никия. Солор всего лишь как безгласное эхо повторяет движения Никии, на большее он не способен¹. Мучимый совестью, он и в дальнейшем не найдет в себе сил преодолеть слабование, чтобы отдаться великому чувству, дарованному Никией. Словом, тради-

¹ Мало сказать, что возобновители балета этого не поняли. В. Чабукиани вставлял в картину видений вариацию, имеющую только одну цель — продемонстрировать виртуозные па, могущие исторгнуть взрыв аплодисментов публики, точь-в-точь как в дуэте из «Дон Кихота». Вслед за ним, но без его исключительных возможностей, воспроизводят сухую эту бессмыслицу последующие исполнители. То же сделано и в коде. Исполнитель роли Солора делает па «на успех» вне какой-либо связи со смыслом и стилем хореографии этой картины.

ционный любовный треугольник в спектакле лишь видимость, и не составляет его сути. Речь идет об образе жизни, отвечающем авторским представлениям о морали, о личности ее носительницы — истинной героини. Обманули Солор Никию и почему именно — не столь уж существенно для ведущей идеи произведения. Никия любит в нем любовь как великое благо жизни, как самую жизнь и тем противостоит другим действующим лицам, считающим любовь прихотью или средством для брачного союза по деловым соображениям.

В этом свете становится понятней картина теней. Элегия жизни образует в танце, по словам Вольтинского, «симфонию пластических идей». Впервые звучит скорбная поначалу тема любви в адажио. Но и тут это не столько любовь Никии к Солору, сколько любовь к любви, гимн бессмертию чувства, если оно самоотверженно, если преодолевается себялюбие, если человек способен к самопожертвованию.

Картина теней многозначна, как всякое высокохудожественное произведение, да еще такого склада. Это и танцевальный ноктюрн с неуловимыми оттенками чувств, настроений. Это и мир высоких страстей, внезапно открывшийся для Солора, человека заурядного, не знающего душевных порывов, мир счастья, недостижимого, но отныне желанного. Может быть, вообще картина теней — лишь «размышления вслух» или сон Солора. Все внешне бесстрастно в этом мире, привидевшемся герою. И все взывает к чувству, протестуя против бессердечия. Поэтому и Никия здесь не скорбящая, не гневающаяся, не любящая, а несбывшаяся или безвозвратно утерянная мечта. И в то же время белые тени, возникающие из мрака, создают образ ожившей природы, сострадающей человеку и вздыхающей вместе с ним. Эта гениальная картина многозначна. Когда Театр имени С. М. Кирова в 1956 году показал ее парижанам, когда «из мрака стали возникать белые тени и скорбной чередой двигаться по сцене, подхватывая и множа одни и те же па до многоголосого хора в унисон, — писал мне английский историк балета Айвор Гест, никогда раньше не видевший «Баядерку», — у меня перехватило горло. Рядом со мной сидела известная французская балерина. И она была растеряна перед этим волшебством».

Здесь нет, к сожалению, места для того, чтобы рассмотреть хореографические жемчужины Петипа, содержащиеся в выходе теней, в адажио героини с героем, в ва-

риациях ее белых подруг¹. Ни вставленное в наши дни, вопреки содержанию диалога, цирковое соло героя, ни музыка разухабистого галопа в коде, на которую Петипа поставил соответствующие движения, не могут отнять у композиции качеств подлинного шедевра. Главное в том, что, переключая действие в мир фантазии, Петипа держит в памяти лейттему произведения и напоминает о ней тонкими штрихами.

Знакомство зрителя с Никией начинается в первом акте с того, что Великий брамин, снимая вуаль, открывает нам лицо баядерки. В картине теней Никия предстает перед зрителем снова закрытая вуалью. Все словно то же и так же. Только вуаль улетает сама собой, когда ее касается рука Солора. Лицо Никии, открытое жрецом, было ничего не говорящим; теперь оно освещено изнутри тихой и нежной любовью. К сожалению, возобновители и исполнительницы часто не понимают этого и отказываются от вуали в картине видений.

Русская хореография 1870-х годов в картине теней впервые достигла выдающейся образности массового классического танца. Звучит протяжная меланхолическая песнь оркестра (это одно из лучших мест музыки), и 64 танцовщицы (в Большом театре; в Мариинском — 32) в белых тюниках с вуалями возникают словно из небытия, оплакивая горькую долю женщин. Отсюда — прямой путь к новаторству Льва Иванова в лебединых картинах, к округлой, большого дыхания пластической мелодии вальсов в «Спящей красавице» и «Щелкунчике», — словом, к тому, что составляет вершину русского, а значит, и мирового балетного театра XIX века.

Сказанное имеет одну цель — вскрыть под внешним пластом роскошного ориентального зрелища «в духе времени», то есть упадка балетного театра Запада, драму чувств, борьбу идей, рожденную современным спектаклю мировосприятием художника. Хореографическая драматургия призвана образовать подводное течение действия, составляющее *самое важное*.

Петипа должен был поставлять императорской сцене зрелище, парад-алле танцовщиц — то, что от него требовалось прежде всего. Но в «Баядерке» эффектное зрелище стало благодаря хореографу элементом драматургии спек-

¹ Это отлично сделал Ф. В. Лопухов в книге «Хореографические откровения» (стр. 69—79). Наши частные замечания и возражения нимало не колеблют выдающегося значения его анализа танцевальных форм и заложенного в них смысла.

такля. Грандиозный дивертисмент второго акта, открывающийся шествием, не ограничивался мишурными эффектами. Веера, попугаи, корзины цветов, паланкин с дочерью раджи, слон, на котором восседал Солор, пестрое сборище индийцев, негров, мулатов — все оттеняло образ Никии, противопоставляло общее бездушие ее трагическому одиночеству и гибели.

Рецензенты премьеры наиболее приблизились к пониманию Петипа, когда раздумывали о заключительном акте. «Лучший же танец в балете как по своей поэтической мысли, так и по выполнению — это *pas d'action* последнего действия, где воображение жениха Солора поминутно тревожится появлением повсюду преследующего его образа безвременно погибшей баядерки. Трудность постановки подобного танца выражается тем, что необходимо было группировать действующих лиц так, чтобы тень баядерки действительно была бы видима только одному Солору. И тут из этого затруднения балетмейстер вышел блестящим образом»¹, — читаем в одной рецензии. Читаем — и не видим этого в нынешнем спектакле. Акт, увенчивающий балет самой сложной формой хореографической выразительности, сплетающий нити действия и судьбы всех героев большим па д'аксьон, выбросили полностью в «доме Петипа» — в Театре имени С. М. Кирова. Попробуйте представить себе «Евгения Онегина», заканчивающегося дуэлью героев, «Пиковую даму» — сценой у Зимней канавки, «Горе от ума» — монологом Чацкого на балу. Это невозможно! А в балетном театре, вопреки клятвам его мастеров в верности наследию, этакое существует почти полвека!

Фабула финального акта незатейлива и на первый взгляд мало что обещает. Солор сочетается браком с Гамзатти. Торжество во дворце. Появляется тень загубленной Никии. Боги мстят за нее — гроза и землетрясение погребают под обломками дворца убийц героини.

И тут хореографическая драматургия преображает и возвышает банальную фабулу. Она делает этот акт истинным финалом, притом в самом лучшем балетном смысле слова. Мне посчастливилось видеть «Баядерку», когда четвертый акт еще жил в спектакле. Впечатление было велико. Не от самого финала, когда под театральные громы и молнии массивные стены дворца (сделанные, кстати сказать, из легких кубов, обтянутых холстом) рассыпа-

¹ «Театральная газета», 1877, 18 января, стр. 107—108.

лись, погребая под собой участников торжества, — это оставило меня равнодушным. А все предшествующее ему потрясло. Сегодня, располагая не только собственными воспоминаниями, но планом Петипа и комментариями к нему Лопухова¹, попытаюсь восстановить ход хореографического действия.

После традиционного марша придворных и жениха с невестой по знаку отца Гамзатти начинаются танцы, и почти сразу зритель включается в действие. «Па дельфийских лотосов» танцуют девушки», — записал Петипа. В мои времена его исполняли маленькие ученицы школы, — по-видимому, Петипа передал танец ученицам, когда в конце века обновлял спектакль. Танец состоял из трех частей — антре, развития и коды. Поначалу казалось, что мы смотрим чисто дивертисментный номер. В заключении его, когда собравшиеся тесным кругом дети образовывали группу, напоминавшую цветок лотоса, а затем, словно раскрывали лепестки, расходясь в стороны, — из люка выростала белая тень Никии. И тогда орнаментально-декоративный танец сразу делался фантасмагорией, оказываясь в общей композиции введением в драматургию акта. Вариации Никии в стиле теней, о которой пишет Лопухов, не помню. Одна подробность засела в памяти: танец перебивался бурной явью. Затем начинался в темпе аллегро (темп тоже имел драматургическое значение) па-д'аксьон. Самое начало его в виде выхода четырех солисток и вторящих им четверок кордебалета² сохранилось поныне³. В финале общего антре появлялись Солор и Гамзатти. После вариаций солисток шло адажио героев. Небезынтересно, что в антре снова возникала тень Никии, которая «кружилась вокруг Солора» (Петипа), не видимая никому, кроме него. Адажио фактически было не дуэтом, а трио. Тень Никии «все время становится между Солором и Гамзатти», — записал Петипа. И каждый раз, когда с ней встречался взглядом Солор, он «терял дар речи», то есть выпадал из дуэта, стремился к Никии, делал бессмысленные движения — «казался почти сумасшедшим», как вспоминает Лопухов. Зрителю передавалась тревога Солора, ожидавшего все нового и нового появления тени, а она исчезала так же мгновенно, как возника-

¹ См. сб. «Петипа», стр. 174—175.

² На сцене петербургского Большого театра танцевали не четверки солисток и кордебалета, а шестерки.

³ Оно идет в картине празднества, куда вставлена музыка па-д'аксьон, в постановке В. М. Чабукяни утратившего весь смысл.

ла. «Тень завлекала Гамзатти в цепь chainés (оставаясь при этом невидимой для соперницы. — Ю. С.), вырывала из ее рук и бросала вверх цветов, подаренный Солором. Во всем этом было что-то непонятное, жуткое», — фантазмагория развивалась. Затем шли вариации подруг Гамзатти и ее самой — действие возвращалось в реальную жизнь, сменялось дивертисментом, призрак, казалось, исчезал навсегда. Но начиналась общая кода — образец полифонической разработки массовой танцевальной сцены. Придворные вносили сюда элемент характерного танца, четверка подруг — классику с приметами ориентализма, Гамзатти и Солор развивали мотив своего антре. И снова дважды в толпе мелькала белая тень Никии, прерывая сплетения танцующих. Петица представлял себе появление теней в танце и в музыке, — «как... будто слышалось бы дуновение ветра». Коду заключала отличная ассоциация. Подруги подносили невесте корзину цветов — точь-в-точь так, как по знаку Гамзатти подносили Никии корзину с цветами, где таилась змея. Перед отпрянувшей в ужасе Гамзатти возникал впервые зримый образ убитой ею соперницы, и па-д'аксьон заканчивался тем, что Гамзатти кидалась в объятия отца. Полная растерянность окружающих. Оцепенение Солора. Вдали гремел гром, предвещая месть богов.

Нельзя не согласиться с Ф. В. Лопуховым — картина теней в композиции чистого танца была вершиной лирической линии балета, композиция танцев последнего акта, соединяющая всех действующих лиц, — вершиной драматической.

Пусть идейно-художественные намерения авторов «Баядерки» противоречивы, двойственны, непоследовательны. Таков весь русский балетный театр той поры. Важно, что побеждает в спектакле при всей эклектике ряда приемов сценария и постановки. Даже сейчас, в театре поистине героическом, каким является в лучших творениях советский балет, лучшие сцены «Баядерки», особенно танец со змеей и смерть Никии, сохраняют ценность, вызывают ассоциации с героическими образами новых балетов.

Если пользоваться по аналогии выражением Б. В. Асафьева касательно «Дон Кихота», можно сказать, что «Баядерка» — «театр русской Индии». Это русский балет, а не французский, как «Сакунтала», который, кстати сказать, заканчивался не гибелью героев, а «поцелуем в диафрагму».

Современные индологи наверняка откажутся признать балет «Баядерка» индийским по национальному колориту, найдя в нем (и в тексте либретто) сотни погрешностей против языка, истории, быта, наименований, этнографии, танцевального фольклора и т. п. Так, наверно, оно и есть. Но сто лет назад русская и французская индология мало чем могла снабдить балетмейстера. Перелистывая французские иллюстрированные издания 1850—1860-х годов, посвященные быту народов, видишь и начинаешь ценить интерпретацию их танцев, созданную Петипа. Таковы его танцы: «Ману» — девушка с кувшином на голове и две забавляющиеся с ней девочки; «Джампэ» — соло с маской; и, конечно, «Индусский танец» — замечательная находка балетного образа, навеянного фольклорными мотивами. Причудливо хитросплетение ритмов, пляшущих фигур; по-современному, не взирая на устаревшую инструментовку, интересно звучит музыка — здесь Минкус превзошел себя. Вспомним индийский колорит в «Лакме» Делиба, в «Искателях жемчуга» Бизе. Петипа не отставал от прославленных современников, а кое в чем опережал их.

Не надо краснеть за «Баядерку» и извиняться перед сегодняшними зрителями. Этот балет завоевал право на жизнь. Завоевал стремлением воспеть человека, идущего в неравный бой за освобождение от пережитков кастовых, социальных, моральных.

Салтыков-Щедрин восклицал: «Разве в «Кипрской красавице» или в «Дочери фараона» идет речь об убеждениях, о честности, о любви к родной стране? Никогда!»¹ На пороге 60-х годов Петипа свято веровал в непогрешимость опыта французской хореографии, еще не знал духовных запросов русской, считая, что любая репродукция парижских новинок должна покорить петербургских зрителей. Он еще не мог (даже если бы хотел) задуматься насчет таких непривычных для балетного театра проблем, о которых писал Салтыков-Щедрин. Пятнадцать лет спустя он существенно изменился. Об этом говорит петербургский балет «Баядерка», словно рожденный спором с парижской «Сакунталой».

Известно, что премьера «Лебединого озера» Чайковского в московском Большом театре меньше чем на месяц отстала от петербургской премьеры «Баядерки». Оба ба-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. 16. Л.—М., ГИХЛ, 1932—1941, стр. 499.

лета создавались одновременно. И это не случайно. Это повесть «о стремлении к истинному счастью и любви» (говоря словами Чайковского о «Грозе»), и там и тут поэтизируют образ женщины, для которой лучше гибель, чем жизнь в оковах. Таких героинь немало в русской литературе и живописи, театре и музыке той поры. Среди них Одетта Чайковского и Никия Петипа.

Как удалось хореографу пройти за короткий срок дистанцию от «Дон Кихота» к «Баядерке»? Чтобы ответить, необходимо изучить связи Петипа с внешним миром, познакомиться с его друзьями, выяснить интересы членов его разветвленной русской семьи, короче — понять, как окружающая жизнь воздействовала на творчество Петипа, вторгаясь в существующий около него «малый круг». Одно бесспорно: российская действительность 1870-х годов, накаленная остротой и размахом общественной борьбы, не позволяла мало-мальски чуткому художнику оставаться безучастным, требовала отклика. Так или иначе в 1877 году появились два произведения, вызванные к жизни конфликтами российской действительности. В одном заявил о себе выдающийся балетмейстер, в другом — гениальный балетный композитор. Стремясь к близкой обоим цели, они, как люди, пробивающиеся с разных сторон гору, в конце концов вышли навстречу друг другу, и тогда их творения обрели в полном смысле слова бессмертие. Но этого часа надо было еще долго ждать.

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА*

Фантастический
балет
в пяти картинах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Флорестан XIV
Королева
Принцесса Аврора, их дочь
Принц Флер де Пуа
Принц Шери
Принц Шарман
Принц Фортюне } претенденты на руку Авроры
Каталабют, старший дворецкий короля
Флорестана
Принц Дезире
Фея Сирени
Фея Кандид
Фея Флер де Фарин
Фея Виолант
Фея Канареек
Фея Хлебных крошек
Фея Карабосс } добрые феи
Дамы, сеньоры, пажи, охотники,
охотницы, телохранители, лакеи.
Духи из свиты фэй и другие.

* Сценарий на французском языке. Оригинал хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (Аб № 9). Публикуется впервые. Перевод с французского А. Л. Андрес.

Пролог

Картина первая

Крестины принцессы Авроры

Парадный зал в замке Короля Флорестана XIV. Направо возвышение для Короля, Королевы и фэй — крестных принцессы Авроры. В глубине — дверь из прихожей.

Дамы и сеньоры стоят группами в зале, ожидая появления Короля и Королевы. Распорядители празднества указывают каждому его место, прося строго придерживаться намеченного порядка во время церемонии поздравлений и выражения своих пожеланий Королю, Королеве, а также влиятельным фейам, приглашенным на праздник в качестве крестных.

Каталабют, окруженный придворными, проверяет список фэй, которым разсланы приглашения. Все сделано так, как того хотел Король. Все готово к празднику — Король и Королева могут вступить в парадный зал; весь двор в сборе, и с минуты на минуту ждут появления фэй.

Фанфары. Входят Король и Королева, предшествуемые пажми, сопровождаемые няньками и кормилицами принцессы Авроры, несущими колыбель, в которой спит королевское дитя.

Едва Король и Королева заняли свои места на возвышении по обе стороны колыбели, как распорядители возвещают, что прибыли фэй.

Явление фэй.

Фей Кандид, Фарин, Виолант, фей Канареек и фей Хлебных крошек входят в зал первыми. Король и Королева встают им навстречу и приглашают подняться на возвышение.

Появляется фей Сирени — главная крестная принцессы Авроры. Она окружена своей свитой — добрыми духами, несущими большие опахала, благовония и поддерживающими шлейф своей повелительницы.

По знаку Каталабюта появляются пажи и девушки, несущие на парчовых подушках подарки, которые Король приготовил для крестных своей дочери. Образовав красивые группы, они указывают каждой фее на предназначенные ей дары.

Фей спускаются с возвышения, чтобы в свою очередь одарить свою крестницу.

Наступает очередь фей Сирени, но едва она хочет подойти к колыбели, чтобы преподнести Авроре свой дар, как раздается громкий шум в прихожей. Вбегает паж и сообщает Каталабюту, что прибыла новая фей, которую забыли пригласить на праздник, и

она находится у ворот замка. Эта фея Карабосс, самая могущественная и самая злая в стране.

Каталабют в растерянности. Как мог он позабыть о ней — он, сама точность. Весь дрожа, дворецкий приближается к Королю и сознается в своей вине. Король и Королева очень встревожены. Оплошность главного дворецкого может стать причиной больших несчастий и повлиять на судьбу дорогой их дочери. Феи тоже кажутся озабоченными.

Появляется Карабосс в возке, который тащат шесть больших крыс. Уродливые, нелепо одетые пажи сопровождают ее. Король и Королева умоляют фею простить забывчивого Каталабюта. Они готовы подвергнуть его любому наказанию, какое только соблаговолит указать Карабосс. Каталабют, ни жив ни мертв, бросается к ногам злой феи — пусть только она сохранит ему жизнь, и он готов верно служить ей до конца своих дней.

Карабосс злобно хохочет и забавляется тем, что вырывает волосы Каталабюта и бросает крысам, которые тут же их пожирают. Вскоре голова Каталабюта становится лысой.

«Я не крестная Авроры,— говорит Карабосс,— но все же хочу преподнести ей свой дар».

Добрые феи уговаривают Карабосса простить невольную вину дворецкого, умоляя не отравлять счастья лучшему из Королей,

но в ответ Карабосс только злобно хохочет, хохочут с ней ее чудовища пажи и даже крысы.

Добрые феи с негодованием отворачиваются от своей сестры.

«Дары шести крестных принцессы Авроры, — говорит Карабосс, — помогут ей стать самой красивой, самой пленительной и самой умной принцессой в целом мире. Но дабы ничто не могло омрачить ее счастья, — видите, как я добра, — в первый же раз, как принцесса уколет себе палец или руку, она уснет, и сон этот будет вечным».

Король, Королева и все придворные в ужасе.

Карабосс протягивает к колыбели свою волшебную палочку и произносит волшебные заклинания. Затем, радуясь, что ей удалось провести своих сестер, добрых фей, разражается смехом. Свита Карабосс безудержно ликует.

Но тут фея Сирени, которая не успела еще одарить крестницу и стояла незамеченной за колыбелью Авроры, выходит из своего убежища. Карабосс смотрит на нее с недоверием и гневом.

Добрая фея склоняется над колыбелью.

«Да, ты уснешь, моя маленькая Аврора, как того пожелала наша сестра Карабосс, — сказала фея Сирени, — но не вечным сном. Наступит день — и явится принц, который, влюбившись в твою красоту, поцелует тебя, и ты очнешься от долгого сна, чтобы стать подругой принца и жить в счастье и радости».

Взбешенная Карабосс усаживается в свой возок и исчезает. Добрые феи собираются вокруг колыбели, словно защищая свою крестницу от злой сестры.

Картина.

Конец пролога.

Действие первое

Картина вторая

Четыре жениха принцессы Авроры.

Парк замка Флорестана XIV. Направо от зрителей — вход в замок, первые этажи которого скрыты за листвой деревьев. В середине сцены мраморный фонтан в стиле XVII века.

Авроре исполнилось двадцать лет. Флорестан, видя, что предсказания феи Карабосс не сбываются, полон радости. Каталабют — волосы которого так и не выросли, и он носит смешной парик — собирается оштрафовать нескольких поселянок, которые с рукоделием уселись перед замком. Он указывает им на объявление, в котором говорится о запрещении пользоваться иглами или спицами в округе ста лье от королевской резиденции. Дворецкий велит отвести их под стражей в тюрьму.

На балконе замка появляются Король и Королева. Их сопровождают четыре принца, претенденты на руку Авроры. Король спрашивает, какое преступление совершили поселянки, которых препровождают в тюрьму. Каталабют сообщает о причине ареста и показывает вещественные улики. Король и Королева в ужасе: «Пусть их примерно накажут за преступление и пусть никогда не увидят они света дня». Принцы Шарман, Шери, Флер де Пуа и Фортюне умоляют пощадить виновных. Ни одна слеза не должна пролиться в королевстве Флорестана в день двадцатилетия Авроры. Король дает себя уговорить. Поселянки прощены, но их рукоделия будут сожжены палачом на площади. Все радуются. Начинаются деревенские танцы и хороводы. Да здравствует Король Флорестан! Да здравствует принцесса Аврора!

Четыре принца никогда не видели принцессу Аврору, но у каждого из них есть медальон с портретом дочери Короля. Каждый принц охвачен страстным желанием быть любимым ею, и они выражают это желание Флорестану и Королеве. Те отвечают, что предоставляют дочери полную свободу и право выбора. Тот, кого она полюбит, будет их зятем и наследником королевства.

Появляется Аврора. Она бежит в сопровождении фрейлин, несущих букеты и венки. Четверо принцев потрясены ее красо-

той. Каждый из них старается понравиться ей. Но Аврора никому не оказывает предпочтения. Она танцует, окруженная своими поклонниками.

Па-д'аксьон

Следует сцена соперничества принцев и кокетства Авроры.

Король и Королева уговаривают дочь остановить свой выбор на одном из претендентов на ее руку.

— Я еще молода,— отвечает Аврора,— дайте мне насладиться жизнью и свободой.

— Поступай как знаешь, но помни, что интересы королевства требуют, чтобы ты вышла замуж и подарила стране наследника. Мы не перестаем тревожиться, думая о предсказаниях Карабосс.

— Успокойтесь, отец. Для того чтобы сбылось ее предсказание, мне надобно уколоть руку или палец. Но ведь я ни разу не держала в руке ни иголки, ни спицы, я пою, танцую, забавляюсь, но никогда не работаю.

Четыре принца окружают Аврору, умоляя ее потанцевать при них, ибо они слышали, что на свете нет девушки грациознее принцессы.

Аврора охотно исполняет их желание. Она танцует под звуки лютни и скрипок, на которых играют ее фрейлины и пажы.

Четверо принцев по очереди подходят к принцессе, чтобы выразить свой восторг и заслужить ее внимание. Танец становится все изящнее и живее. Не только принцы — весь двор любит ее; население города и окрестных деревень, и стар, и млад, с любопытством следят за каждым ее па. Все в восторге. Начинается общий танец. Вдруг Аврора замечает какую-то старуху, которая сидит за прилкой и веретеном словно отбивает такт ее легких па. Аврора схватывает веретено и, то размахивая им, словно скипетром, то подражая работе пряжи, вызывает новый восторг своих четырех поклонников. Но внезапно танец прерывается — принцесса смотрит на свою руку, пронзенную веретеном и обгавленную кровью. Вне себя от ужаса, она уже не танцует, а мечется словно в приступе безумия. Она бросается в одну сторону, потом в другую и в конце концов падает замертво. Король и Королева устремляются к любимой дочери и, увидев окровавленную руку, понимают всю меру несчастья. И тут старуха с прилкой внезапно сбрасывает прикрывающий ее плащ, и все узнают фею Карабосс. Она хохочет над отчаянием Флорестана и Королевы. Четыре принца выхватывают из ножен свои шпаги и бросаются, чтобы поразить ими фею, но Карабосс с адским хохотом исчезает в вихре огня и дыма. Принцы и их свита в ужасе спасаются бегством. В этот момент в глубине сцены волшебным светом начинает светиться фонтан, и среди бьющих струй появляется фея Сирени.

— Утешьтесь, — говорит фея убитым горем родителям, — принцесса спит и будет спать сто лет. Но чтобы ничто не нарушило ее счастья при пробуждении, вы будете спать вместе с нею. Когда пробудится она, проснетесь и вы. Возвращайтесь в замок. Я буду охранять ваш покой.

Уснувшую принцессу укладывают на носилки и уносят. За ней следует Король, Королева и главные придворные.

Сеньоры, пажи и телохранители низко склоняются перед приближающимся к ним кортежом. Фея указывает своей волшебной палочкой на замок. И стоящие на крыльце и на лестнице люди внезапно окаменевают. Все засыпает, даже цветы, даже вода в фонтане. Внезапно выросшие плющ и лианы скрывают из виду замок и уснувших людей. Деревья и густые заросли сирени, поднявшиеся по мановению руки могущественной феи, превращают королевский парк в непроходимый лес. Вокруг феи Сирени собираются духи из ее свиты. Фея наказывает им строго следить за тем, чтобы ни один посторонний не приблизился к замку и не нарушил покой ее любимицы.

Картина.

Конец первого действия.

Действие второе

Картина третья

Охота принца Дезире.

В глубине сцены на фоне густого леса вьется широкая река. Направо от зрителей скала, покрытая растительностью. Веселое солнце освещает этот пейзаж.

Поднимается занавес, на сцене — никого. Слышатся звуки охотничьих рогов. Это охота принца Дезире на волков и рысей в соседних лесах. Появляются охотники и охотницы и располагаются на траве, чтобы отдохнуть и подкрепить свои силы.

Вскоре появляется принц Дезире со своим наставником Галифвроном и несколькими сеньорами, придворными его отца-короля. Принцу и его спутникам подают угощения. Охотники и охотницы, чтобы развлечь молодого принца, водят хороводы, стреляют из лука и придумывают всякие игры. Галифвроном уговаривает своего воспитанника присоединиться к развлечениям придворных, а главное, быть полюбознее с дамами, ибо ему предстоит выбрать супругу из числа наиболее знатных девиц страны. У королей соседних государств одни лишь сыновья, а дочерей нет. Поэтому Галифвроном пользуется случаем, чтобы на охоте представить принцу наиболее достойных его внимания невест.

Танец герцогинь

Танец маркиз

Танец княжен

Танец баронесс

Все девицы во что бы то ни стало стараются понравиться принцу, но Дезире, держа бокал вина в руке, лишь посмеивается над тщетными усилиями этих красивых девушек. Сердце его молчит — он еще не встретил женщину своей мечты. Принц не женится, пока не встретит ту, которую ищет.

Являются егеря и сообщают, что обложили медведя в берлоге. Если принцу угодно, ему достаточно сделать один только выстрел.

Но принц чувствует себя утомленным.

— Охотьтесь без меня,— говорит он придворным,— я хочу еще отдохнуть. Мне нравится здесь.

Охотники и придворные удаляются, а Галифвроном, который выпил не одну бутылку шампанского, засыпает рядом с принцем.

Едва все исчезли, как на реке появляется перламутровая лодка, украшенная золотом и драгоценными камнями. Из нее выходит фея Сирени, являющаяся крестной и принца Дезире.

Принц преклоняет перед ней колени; фея благосклонно поднимает его и начинает расспрашивать о сердечных делах.

— Ты еще никого не полюбил? — спрашивает она.

— Нет, — отвечает принц, — благородные девицы моей страны не пленили моего сердца; лучше остаться холостяком, чем жениться лишь ради интересов государства.

— Если так, — говорит фея, — я покажу тебе твою будущую супругу; она — самая красивая, пленительная и умная принцесса во всем мире.

— Но где мне увидеть ее?

— Я сейчас явлю тебе ее тень. Посмотри, понравится ли тебе принцесса и сможешь ли ты полюбить ее.

Фея Сирени обращает свою волшебную палочку в сторону скалы, которая внезапно разверзается, и в глубине ее виднеются спящие Аврора и ее подруги. Фея взмахивает палочкой, и Аврора пробуждается. Вместе со своими фрейлинами принцесса устремляется на сцену. Лучи заходящего солнца освещают ее розовым светом. Дезире поражен, охваченный восторгом; он неотступно следует за Авророй, но та всякий раз ускользает от него. Ее танец, то томный, то страстный все больше и больше восхищает его. Он хочет обнять девушку, но она ускользает, чтобы внезапно появиться там, где принц не ожидает ее увидеть, — то качается на ветвях деревьев, то плавает в реке, то покоится сре-

ди цветов. Наконец, она вновь оказывается в глубине скалы — и тут же исчезает. Обезумев от любви, Дезире бросается к ногам своей крестной.

— Где это божественное создание, которое вы мне показали? Отведите меня к ней, я хочу видеть ее, хочу прижать ее к своему сердцу!

— Пойдем! — говорит фея. Она велит принцу сесть в ее лодку, которая начинает медленно спускаться по течению реки. Галифрон продолжает спать сладким сном.

Панорама

Лодка плывет быстро, ландшафт становится все более и более пустынным. Темнеет, вскоре наступает ночь — серебряный свет луны освещает путь лодке. Вдалеке появляется замок и вновь исчезает за поворотом реки. Но вот наконец и замок — цель путешествия. Принц и фея выходят из лодки.

Движением волшебной палочки фея велит открыться двери замка. Видна прихожая, где сладким сном спят телохранители и пажи.

Принц Дезире устремляется туда, сопровождаемый феей. Сцену окутывает густой туман. Звучит тихая музыка.

Музыкальный антракт.

Картина четвертая

Замок Спящей красавицы.

Когда туман рассеивается, зрители видят покой, где на большой постели, под балдахинном, спит принцесса Аврора. Король Флорестан и Королева спят в креслах у ложа дочери. Придворные дамы, сеньоры и пажи, привалившись друг к другу, крепко спят. Густые слои пыли и паутина покрывают мебель и людей. Спит пламя свечей, спит пламя в камине.словно фосфорический свет освещает всю картину.

Слева открывается дверь — Дезире и фея проникли в святилище.

Дезире устремляется к ложу Авроры, но сколько он ни зовет принцессу, сколько ни пытается разбудить Короля, Королеву и Каталябюта, который спит на табурете у ног Короля, те не просыпаются. Фея спокойно взирает на отчаяние Дезире.

Наконец принц устремляется к Спящей красавице, целует ее в лоб.

И вот чары разрушены. Аврора просыпается. Вместе с ней пробуждаются и придворные. Пыль и паутина исчезают, свечи вновь освещают комнату, огонь весело трещит в камине.

Дезире умоляет Короля отдать ему руку своей дочери. «Это ее судьба», — отвечает Король и соединяет руки молодых людей.

Конец второго действия.

Действие третье

Картина пятая

Свадьба Дезире и Авроры.

Эспланада, наподобие той, что перед Версальским дворцом. Появляется Король в сопровождении свиты и жениха. Их приветствуют придворные.

Дивертисмент.

Выход балета.

Турецкая кадрили

Эфиопская кадрили
Африканская кадрили
Американская кадрили
Шествие персонажей «Волшебных сказок»
Большой полонез

В нем участвуют:

1. Синяя Борода и его жена.
2. Кот в сапогах. (Маркиз де Карабас появляется в своем портпезе, в сопровождении слуг.)
3. Золушка и принц Фортюне.
4. Красавица и Чудовище.
5. Голубая птица и принцесса Флорина.
6. Белая кошечка. (Ее несут на алой бархатной подушке четверо высоких слуг.)
7. Красавица с золотыми волосами и принц Авенан.
8. Ослиная кожа и принц Шарман.
9. Красная шапочка и Волк.
10. Рике с хохолком и принцесса Эме.
11. Мальчик-с-пальчик и его братья.

12. Людоед и Людоедка.
13. Фея Карабосс. (В своем возке, запряженном крысами.)
14. Добрые Феи. (Из «Пролога».)
15. Фея Сирени и ее свита.
16. Четыре феи:

фея Чистого Золота,
фея Серебра,
фея Сапфиров,
фея Алмазов.

Все проходят перед Королем и женихом, кланяются им.

Все танцуют кадрили.

Па-де-катр фей: Чистого Золота, Серебра, Сапфиров, Алмазов.

Па-де-де — Кот в сапогах и Белая кошечка.

Берийское па — Мальчик-с-пальчик и его друзья.

Па-де-труа — Золушка, Красная Шапочка, Красавица с золотыми волосами.

Возможен также танец принцев.

Па-де-де — Аврора и Дезире.

Кода, исполняемая всеми участниками картины.

Апофеоз.

Большие фонтаны Версаля или Слава Фей (ad libitum¹).
Конец балета.

«Спящая красавица», балет-феерия в 3-х действиях с прологом, сценарий и хореография М. Петипа, музыка П. Чайковского.

Премьера состоялась в Петербурге 3 января 1890 г. (главные исполнители К. Брианца, П. Гердт, Э. Чеккетти), балет возобновлен А. Горским в 1914 г., в 1922 г. возобновлен Ф. Лопуховым (добавлены новые танцы).

13 (25) мая 1888 года директор Императорских театров И. А. Всеволожский писал П. И. Чайковскому: «Я задумал написать либретто на «La Belle au bois dormant» по сказке Перро. Хочу mise en scène сделать в стиле Louis XIV — тут может разыгаться музыкальная фантазия, — сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо — и пр. В последнем действии непременно нужна кадрили всех сказок Перро — тут должен быть и Кот в сапогах, и Мальчик-с-пальчик, и Золушка, и Синяя борода и др.»².

Автор письма, европейски образованный человек, недурной рисовальщик театральных костюмов и карикатур, получивший домашнее музыкальное образование, был на голову выше своих предшественников — организаторов придворных развлечений, какими обязаны были быть прежде всего балетные спектакли. Высший свет столицы России во главе с царской фамилией постулировал свои требования решительно и бесповоротно в соответствии с некогда сказанным Пушкиным: «...важным людям важны вздоры». Модой дня для хозяев Императорских театров была повсеместно утвердившаяся балетная

¹ «На выбор» (латин.).

² Литература о «Спящей красавице» сравнительно велика. Партитура проанализирована, процесс создания балета рассмотрен, материалы Петипа опубликованы и изучены, спектаклю и его слагаемым посвящена специальная работа. Ниже приводятся те издания, из которых почерпнуты используемые в очерке сведения:

Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. II, М., Изд-во АН СССР, 1958.

Д. Житомирский, Балеты Чайковского, М., Музгиз, 1950.

Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., Музгиз, 1956.

Сб. «Музыкальное наследие Чайковского». Из истории его произведений. М., Изд-во АН СССР, 1958.

Ф. Лопухов, Хореографические откровения, М., «Искусство», 1972.

Сб. «Мариус Петипа», Л., «Искусство», 1974.

феерия, основу которой составлял ряд концертных выступлений артистических звезд. Задуманный Всеволожским балет призван был стать «визитной карточкой» Императорских театров 90-х годов¹.

По настоянию министерства двора двери театров в 1884 году впервые распахнулись перед итальянскими гастролерами. Два года спустя, по воле царя, на петербургской сцене появилась шумевшая в Париже феерия «Волшебные пилюли», получившая полное одобрение «верхов». Отныне все заботы Всеволожского отданы новым, каждый раз отличным от прежних, гран-спектаклям с максимально разработанными, сменяющимися танцами. Спротивление Петипа нашествию итальянок и пустозвонных феерий кончилось, когда над ним нависла угроза увольнения. «Приказ короля», «Гарлемский тюльпан», «Весталка», «Талисман» — таков итог двух сезонов.

Глядя на сценическую недолговечность новинок и зная отрицательное к ним отношение художественной интеллигенции, Всеволожский не мог не беспокоиться. Оперы и симфонические концерты привлекали все больше самую разнообразную публику, свидетельствуя о присутствии могучих сил в русской музыке, растущих из года в год. Танцы в операх Глинки, Даргомыжского, Серова, Чайковского доказывали, что в недрах русской музыки таились огромные возможности воплощения хореографических образов. Это лишний раз подчеркивало неспособность партитур прикладного характера. Балет явно нуждался в помощи передовых русских композиторов. Но царской семье творчество Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова было непонятно и чуждо, как и вся деятельность «Могучей кучки». С другой стороны, названные композиторы скептически относились к сочинению балетных партитур. Попытки Всеволожского привлечь к созданию балетной музыки бездарного М. Иванова и скромного по возможностям Н. Кроткова не увенчались успехом. Всеволожский постепенно расположился к Чайковскому, видя, что и при дворе против этой кандидатуры не возражают. Правда, и этого композитора тоже причисляли к тем, чья «ученость» и «серьезность» музыки, как писали балетоманы, «мешает смотреть танцы», музыку «Лебединого озера» считали «монотонной», «однообраз-

¹ О состоянии русского балета 70—80-х годов и о Всеволожском см. подробнее: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, «Введение» и стр. 108—109.

ной», «бедной мелодиями» и противопоставляли Чайковскому в качестве желанного образца... Минкуса.

Переговоры с Чайковским о балете Всеволожский вел давно. Начал с попытки показать царской семье акт из «Лебединого озера». Затем, не преуспев в этом намерении, предложил композитору сочинить балет-феерию «Саламбо», а после его отказа согласился было на «Ундиону», о которой тот давно мечтал. Но и эта затея по невыясненным причинам не была реализована.

На письмо Всеволожского, сообщавшее о новом замысле, Чайковский не ответил. Отмалчивался он и от повторных предложений сочинять музыку для этого балета.

Прошел месяц, другой. Начался третий, а реакции не было, хотя обычно на письма Чайковский отвечал быстро. Говорят, что он был занят сочинением Пятой симфонии и фантазии «Гамлет», но это не мешало ему писать Всеволожскому на другие темы, обходя молчанием «Спящую красавицу». Видимо, что-то в затее директора поначалу его не привлекало. Известно, что Чайковский не терпел феерий, виденных за границей и в России, в отличие от большинства зрителей не выносил Цукки, а проявлял симпатию к лирико-драматическому репертуару романтического театра, к «Жизели» больше других¹.

И вдруг, 22 августа, прочтя сценарий, Чайковский тотчас же сообщил Всеволожскому, что он «в восхищении, которое не в силах описать», не желает «ничего лучшего, как написать музыку этого балета». Что же случилось? Чем объяснить его восторженную реакцию? Ответ дает публикуемый сценарий².

Стремление Всеволожского создать роскошное зрелище, театрализованный концерт сказочных персонажей и тому подобное осуществлено в «послесловии» балета, как-им является его пятая картина. Четыре предшествующих отданы сказке Перро, и прав Чайковский: «Нельзя было лучше переложить для сцены материал этого прелестного сюжета». В сравнении с большинством балетных сценариев тех лет, где царили затасканные схемы, ситуации, лишепные поэзии, безликие персонажи, где

¹ О взглядах композитора на балет см.: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, гл. I.

² В обиходе историков и практиков театра до сих пор было либретто, изданное к премьере балета, музыкально-сценические планы Петипа и вольные пересказы действия, порой со всяческими отсебятинами. Удивительна в этом смысле брошюра на четырех языках, изданная в 1973 году к комплекту долгоиграющих пластинок музыки «Спящей красавицы».

бессмысленность и штамп владели канвой действия, сценарий «Спящей красавицы» выглядел поэтичным.

Сопоставляя сценарий со сказкой, нельзя не заметить, что в ряде мест действия сказки привлекательно трансформировалось в интересах музыки и танца¹.

Узловые пункты действия проектируемого спектакля в сценарии значительно укрупняются. Вместо званого обеда, куда забыли позвать очень старую фею, считая ее давно умершей, сценарист предлагает собрать фей, так сказать, на крестины новорожденной, а историю с неприглашением феи считать ошибкой церемониймейстера. Забытая фея не просто обойдена вниманием и потому обиделась — она от природы злобна, губительна. Это создает предпосылки для обобщения образа феи, накликавшей беду на героиню.

Вспоминать в балете о прошлом еще как-то можно, а вот предвидеть будущее и рассказывать о нем собственно танцевальными средствами почти невозможно. В сценарии и спектакле старая фея предсказывает гибель новорожденной, а молодая заменяет предсказанную смерть столетним сном. Авторы балета считали, что объяснять это излишне — все знают сказку, нужно только показать реакцию окружающих на предсказания.

В сказке случайная старушка стала невольной виновницей укула принцессы и ее векового сна. В сценарии и спектакле принцесса становится жертвой той же злой феи, осуществляющей свое предсказание.

У Перро появление старухи и укол принцессы веретеном — проходной эпизод, происшедший на чердаке. В сценарии этому посвящен целый акт, действие которого разворачивается в саду перед замком. События его приурочены ко дню двадцатилетия героини, то есть времени, предсказанному злой феей. По сценарию действующие лица с самого начала охвачены страхом перед катастрофой, нависшей над принцессой в этот день. Эпизодом, ее предвещающим, начинается акт. За ним следует праздничное веселье, постепенно стирающее из памяти угрозу злой феи. В ходе его незаметно готовится, а затем и осуществляется предсказание. Это драматически наиболее сильный акт. Образ Карабосс вырастает до фигуры Зла, которая приобретает широкое обобщение в дальнейшем.

¹ Вынужден повторить некоторые соображения, изложенные в книге, дополнив их новыми.

В сказке одна из фей избавляет героиню от заклятия Карабосс. Когда заклятие исполнилось, фея Сирени вмешивается в событие. По ее в спектакле распоряжению Спящую красавицу уносят в замок, по мановению волшебной палочки все засыпают, а замок на глазах зрителя зарастает кустами, деревьями, скрываясь от докучливых взоров. Так укрупняется образ фей Сирени.

Сценарий подчеркивает противостояние двух антагонисток: Карабосс несет смерть, фея Сирени — жизнь, в первой сосредоточено зло, во второй — добро. Сценарий формирует два действующих лица, важных по своему месту в системе образов. Сценарист и дальше укрупняет образ фей Сирени — в отличие от Перро, у которого принц случайно набредает на замок, — он поручает фее Сирени сто лет спустя открыть принцу тайну Спящей красавицы¹. Более того — фея проводит его через дремучий лес в опочивальню Спящей красавицы и ее подруг. Героиня получает в сценарии имя Авроры, то есть Зари, по сказке принадлежащее не Спящей красавице, а ее дочери. Главное в том, что вокруг героини завязывается борьба, так сказать, высших сил — Жизни и Смерти, Добра и Зла, Весны и Зимы, — олицетворенных двумя феями, ведущими, по-существу, действие. В сценарии появляются персонажи, завязывающие узел главного драматического конфликта, достойного музыкального воплощения. Поэтому, очевидно, предложение дирекции становится для Чайковского желанным и перспективным.

Кто же был сценаристом? На присланном композитору документе подписи нет. По почерку определить автора невозможно. В первом письме Чайковского к Всеволожскому композитор обмолвился такой фразой: «Если Вы автор этого, то позвольте мне принести Вам самые пылкие поздравления», а в заключение писал, что должен высказать с Петипа подробности «относительно музыки по Вашему сценарию». В письме композитора к Ю. Шпажинской безоговорочно сказано: «Сценариум чрезвычайно эффектно и поэтично составлен самим Всеволожским». Для такой работы у Всеволожского безусловно были данные. Перу его принадлежат пьесы, шед-

¹ В сценарии и проекте Петипа делалось это так: по жесту фей Сирени скала раскалывалась и внутри ее обнаруживалась опочивальня Авроры, окруженной фрейлинами. Однако в проекте, посланном композитору, он ставил перед ним вопрос — не придать ли фрейлинам облик фантастический и, видимо, получив согласие, сделал это в спектакле. В новом оформлении спектакля К. Коровни (1914) придал им вид то ли няяд, то ли nereid.

шие в петербургских театрах. Первоначальный план оперы «Пиковая дама», в основном использованный Чайковским, тоже принадлежал Всеволожскому.

Сопоставляя данные, можно, однако, думать, что над «Спящей красавицей» Всеволожский работал не один. 3 июля, то есть за семнадцать дней до посылки сценария Чайковскому, у Петипа уже был распланирован спектакль на пять картин, дан перечень действующих лиц и сделаны заметки. Примечательно, что название имеет в подзаголовке слово «фантастический», его сменил в либретто бывшее все время на устах Всеволожского слово «феерия». Из сказанного следует вывод: сценарий разработан директором совместно с балетмейстером.

Кстати, оба они наверняка знали о существовании предшествующих инсценировок сказки Перро — об одноименных феериях на Западе и в России, о напумевшем в свое время французском балете по сценарию Скриба на музыку Л. Герольда, поставленном Ж. Омером в 1829 году. Костюмы Карабосс и ее слуг по эскизам Всеволожского безусловно навеяны соответствующими костюмами злой феи и ее приближенных из балета Омера.

Там же имелась движущаяся панорама, а в лесу шел фантастический дивертисмент. Но в целом между двумя балетами нет родства. Мещанский водевиль Скриба не идет ни в какое сравнение с возвышенной лирико-эпической поэмой в намеченном сценарии.

После прочтения сценария у Чайковского начали вырисовываться контуры спектакля. Танцевального по форме, лирического по излиянию чувств, сказочного по внешности, скрывающей реально-психологическое содержание, драматическое в том понимании драмы, какая имеется не в пьесах и, возможно, не в операх, а в лирических сценах или же в программных поэмах, симфониях. Что фантазия композитора зажглась сразу же после знакомства со сценарием (притом под впечатлением не зрелищных моментов, а образов действующих лиц), видно из появившихся тотчас же первых музыкальных эскизов. Они относились к прологу, то есть к завязке действия, к персонажам, в нем участвующим, — к феям, пажам, девушкам. Возник набросок эпизода, когда фея Сирени подходит к колыбели и несет с собой в дар новорожденной одну из незабываемых мелодий. В первых же откликах музыканта нельзя не увидеть целенаправленности его мысли.

Власть традиции обязывала заключать спектакль

празднеством¹. А появление персонажей других сказок отлично вписывалось в общую картину: день свадьбы законно завершает цикл событий в жизни Авроры — рождение, совершеннолетие, пробуждение первой любви.

Однако Чайковский обусловил начало своей работы встречей с Петипа: «Уговорюсь с балетмейстером, как, что и когда нужно». 6 ноября 1888 года Петипа, предвосхитив желание композитора, вручил ему план-заказ музыки пролога. План вызвал безоговорочное одобрение Всеволожского и Чайковского. По-видимому, тогда же обсудили следующие акты, и балетмейстер передал Чайковскому свои заметки-пожелания по отдельным танцам. 18 декабря 1888 года он вручил композитору подробный план-заказ первого и второго действий. 17 января 1889 года музыка четырех картин балета была уже написана. 22 января на встрече с Петипа и Всеволожским Чайковский получил план-заказ последнего действия, а 23-го — сыграл им музыку первого.

Заказы Петипа опубликованы². Они представляют собой непревзойденные образцы содружества балетмейстера с композитором. В них выражено желание предусмотреть все — от структуры сценического действия, форм музыки и хореографии, отвечающих драматургическому замыслу, до отдельных метро-ритмических штрихов и даже инструментовки. Наметки Петипа подчинены строгому расчету сценического времени. Выдвигая примат хореографии, балетмейстер рассматривал музыку не как звукосопровождение танца, что обычно делал прежде в заказах композиторам, а как нечто большее, качественно иное. Об этом свидетельствует план-заказ Петипа. Его содержание выходит далеко за рамки обычных заказов выдающихся балетмейстеров, Петипа в том числе.

Друг и советчик его С. Н. Худеков жаловался, что с 1888 года Петипа резко изменился³. Он был прав. Однако суть вещей осталась для Худекова за семью печатями. В работе над «Спящей красавицей» выявился (до известной степени) новый Петипа. В 90-е годы он поднялся на самую высокую ступень своего творчества, взглянул новыми глазами на себя, на окружающий его мир.

¹ Нелишне вспомнить, что в сказке повествование продолжается еще долго после того, как состоялась встреча принца со Спящей красавицей и разгорелась их любовь.

² См. сб. «Мариус Петипа». Сводный план-проект, сохранившийся в архиве Петипа, и окончательный текст, посланный Чайковскому, см. в кн.: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 312—322.

³ См.: С. Н. Худеков, История танцев, т. IV, стр. 154—155.

Его возмущали огромный восторг при виде итальянских балерин и всяческое умаление достоинства танцовщиц русских. Переоценка ценностей разом зачеркивала то, чему Петипа учился сам и чему учил в школе и театре, что нажил в русском балете, добываясь оригинальности его репертуара. Нелюбитель всякого рода деклараций, Петипа в это время всюду твердил, что русские артистки с их способностью и склонностью создавать образ в танце стоят на недостижимой для гастролерш (исключение — такие как Цукки) высоте, что русскому балету не нужны акробатички, что итальянские феерий-балеты лишены главного — драмы страстей человеческих, что все это растлеивает искусство¹. Но противостоять нашествию феерий и приезжих балерин в Императорские театры он был не в силах.

Оставалось лишь одно — идти на новшества, чтобы отстоять самое дорогое и заветное, удовлетворять чуждые потребности, чтобы, по существу, их отвергнуть. Так возникла двойственность, создававшая у Худекова и других впечатление калитуляции Петипа — итальянские балерины стали исполнителями главных ролей в новинках, а новинки, по видимости, приобрели характер традиционных феерий. Обстоятельства сближали Петипа с Чайковским. Оба шли на уступки, чтобы соединенными усилиями выиграть бой.

В 1888 году Петипа пошел восьмой десяток. Уже давно он перестал быть иностранцем среди русских. Начал претендовать на то, чтобы его считали русским даже среди французов. Дети, внуки его делали завидную карьеру в русском искусстве. Сверстники ушли на покой или умерли, близкие — тоже. Он остался наедине с искусством, которому отдал свыше полувека, среди людей, считавших многое в балете, как и самый факт его существования, невероятным анахронизмом. Пусть Петипа находят «вышедшим из моды» (это твердил Всеволожский даже Чайковскому), устаревшим, не понимающим «новых веяний», кружащих головы юнцам, ослепленным, как всегда, новизной внешности, непохожестью на старое, одобрением публикой спортивных рекордов и т. п. По мере того как порастала травой забвения деятельность предшественников, учителей, сверстников, соратников Петипа, балетмейстер все чаще задумывался о том, что они оставили, что уже взято и что еще следует взять у

¹ См. сб. «Мариус Петипа», стр. 115—116.

них. Он дожид до вселенского потопа балетного театра на Западе и считал — его долг спасти от гибели сохранившееся. Встречи с прошлым всегда служили ему прибежищем в нараставшем одиночестве, будили его дремавшую порой фантазию, возрождали образы минувшего, требуя запечатлеть их в новых работах. Он — посланец прошлого — призван это сделать. Именно теперь. Именно в «Спящей красавице». Встречаясь с Чайковским, слыша его музыку скорее сердцем, чем умом, он ощутил то, что было ему раньше недоступно. Из воспоминаний А. Молчанова¹ возникает образ Петипа в пору создания «Спящей красавицы» — маленького, сухонького старичка, одинокого даже на людях, чужого в собственной семье, в юной артистической среде «внуков» и даже «правнуков», — Петипа, шагнувшего в творческое бессмертие.

Поздняя осень Петипа на поверку оказалась самой богатой порой цветения, одарившего мир хореографическими сокровищами, каких раньше не бывало. «Спящая красавица», быть может, потому и стала энциклопедией танца, своего рода антологией балетной поэзии XIX века, что в ней Петипа собрал много забытых хореографических шедевров. Его новому детищу феи классики хореографии XIX века принесли бесценные дары. Перро, Сен-Леон, Коралли, Тальони — называю лишь часть балетмейстеров, чьи находки в танцах Петипа взял и развил в «Спящей красавице». Но талант его был так велик, что он вырастил нечто отличающееся от прежнего. Накопленное им самим и подсказанное другими, частные, пусть даже крупные удачи превратились в основу «Спящей красавицы».

Стоит сличить сценарий с либретто, изданным для публики перед премьерой, как обнаружится, что они почти тождественны, даже текстуально. Это означает, что за полтора года до премьеры Петипа и Всеволожский увидели и спроектировали будущий спектакль так хорошо и прочно в деталях, что изменять было почти нечего². В сценарии предуказаны даже танцевальные формы, составляющие особенность хореографической структуры, шире — драматургии этого балета.

До первой встречи с композитором Петипа, повторяю,

¹ См. сб. «Мариус Петипа», стр. 241—245.

² По либретто сарабанда идет в конце акта, а не в начале, Голубая птица и принцесса Флорина танцуют отдельный номер, а не участвуют в общем с Золушкой, у которой появился свой танец. Остальные разночтения относятся не столько к тексту, сколько к переводу его с французского языка.

самостоятельно разработал в подробностях план пролога¹ и следующих актов. Словом, ему принадлежит инициатива в создании во многом новаторского, до известной степени, построения балетного спектакля².

У Петипа пролог сложился так:

- а) введение в ситуацию и в спектакль — выход персонажей;
- б) развертывание вытекающего из ситуации подступа к узловому пункту действия — выход фэй и танец благословения новорожденной;
- в) узловой пункт действия — дары фэй, — вводящий в
- г) развитый финал — появление Карабосс, столкновение с феей Сирени, заключение.

Если в этом аспекте проверить заказы Петипа следующих актов, то окажется, что с некоторыми отступлениями в них воспроизводится схема пролога.

1 акт

- а) Сцена вязальщиц, издалека готовящая экспозицию предстоящего.
- б) Крестьянский вальс, снимающий возникшее напряжение и готовящий узловой пункт действия.
- в) Узловой пункт — Аврора и женихи.
- г) Финал — укол, смерть, — сон Авроры, погружение в сон царства, зачатие его.

2 акт

- а) Выход персонажей, составляющих экспозицию предстоящего, — принца и его окружения.
- б) Сюита видений, готовящая узловой пункт — любовный дуэт Авроры и принца.
- в) Путешествие в спящее царство.
- г) Финал — пробуждение Авроры.

Следование схеме не буквально, но наличие элементов типовой структуры спектакля бесспорно. Каждый

¹ В копии этого плана Петипа сделал пометку: «Они нашли марш из пролога воспитательным». Надо полагать, что эту оценку каждый дал со своих позиций: Всеволожский, — мечтая о мизансценах в духе Людовика XIV, Чайковский, — увидев богатство возможностей в контрастах эпизодов танцевального марша.

² Готовя рукопись к изданию, я ознакомился с интересной статьей В. В. Ванклова о «Спящей красавице» («Советская музыка», 1973, № 10). В размышлениях о логике новаторской драматургии этого балета статья представляет большой интерес. С радостью обнаружил ряд выводов, совпадающих с излагаемыми мною. Жаль только, что все достижения в сфере драматургии В. В. Ванслов приписывает одному композитору: Чайковский, к стати говоря, был иного мнения о вкладе Петипа. Нельзя согласиться и с определением «дивертисмент», каким автор считает ряд больших хореографических композиций в спектакле, имеющих, по существу, важную действенную функцию.

акт имеет предпосылки для самостоятельного существования в действенном плане — у него есть завязка и развязка; если угодно, его можно играть отдельно, как происшествие, имеющее свое начало и свой конец. В каждом акте узловой пункт так ли иначе дает характеристику героини, чьим именем назван балет.

Не свидетельство ли это скудости воображения Пети-па? Нет, он сознательно прибегает к структурным аналогам в каждой картине, более того, — к аналогам развернутых танцевальных форм. Именно эта особенность, под-сказанная сценарием и одобренная, несомненно, композитором, позволила создать спектакль симфонического характера не только в оркестре, но и на сцене. Выясняется, что параллели, переключки, ассоциативные мотивы, проведенные через весь балет, создали предпосылки для развития тематизма в хореографической драматургии.

Вальсу фэй в прологе соответствует крестьянский вальс в первом акте, маршу придворных в прологе — марш сказок в последнем акте. Вариации фэй в прологе перекликаются с вариациями (на сей раз групповыми) фэй в последнем акте. Отступления от этих намерений продиктованы тоже драматургическими интересами. Так, в отличие от предшествующих картин третья картина второго акта содержит две сюиты танцев: первая — старинных бальных танцев, вторая — классических. Это объясняется желанием сопоставить, а может быть, и противопоставить два мира: реальный — принца Дезире, впервые представшего перед зрителем, — миру грез царства Спящей красавицы. В последнем акте танцы двух родов (точнее — даже трех, имея в виду танец характерный) сливаются в коде, образуя единство участников, славящих исполнение заветных желаний героев.

Благодаря такой схеме Пети-па наращивает на протяжении каждого акта эмоционально-действенное напряжение и впечатление, готовя драматическую развязку. Начало картин отдано либо пантомимному речитативу, либо жанровому танцу. Мера его в общей длительности акта относительно невелика. На смену этому эпизоду Пети-па вводит сравнительно большой танец (танец фэй в прологе, большой крестьянский вальс в первом акте, сюиту придворных танцев — во втором, кажущиеся, на первый взгляд, вставными номерами). После этого идет па-д'аксьон, то есть танцевальный ансамбль с адажио в центре, составляющий хореографическую вершину акта

и занимающий большую часть его. Выстраивается «лестница», ее «ступени» служат смене и одновременно накоплению впечатлений. То, что в иных условиях и в самом деле было бы внедейственным, дивертисментным номером, в предлагаемых обстоятельствах становится частью музыкальной и хореографической драматургии. Иначе говоря, материал «балетного музыкального концерта», как называл Асафьев функцию партитур служебно-прикладного характера, в «Спящей красавице» Чайковскому удалось поднять до «формы музыкально-хореографического действия». Это, по справедливому и пронизательному выводу Асафьева, позволило протянуть нить от «Спящей красавицы» к балетам на музыку Стравинского, Прокофьева — к балетам современного типа.

Предшественники и учителя Петипа сочиняли спектакли, в центре которых были гран-па, па-д'ансамбль, па-д'аксьон — большие танцевальные сюиты или действительные ансамбли, пронизанные эмоционально-смысловым единством хореографической драматургии. Сопоставление и противопоставление таких танцевальных пластов призвано создавать нарастание действия за счет чередования света и теней, за счет контрастов различных форм классического, гротескового, характерного, буффонадного танца, равно как и разнообразия форм пантомимы. Эти завоевания романтического балета Петипа сделал в «Спящей красавице» основой спектакля. Настойчивость его намерений можно проследить, начиная от сценария и кончая постановкой, даже в изменении названий танцев. Если в сценарии пролога выделяется секстет фей, то в либретто для публики (то есть в осуществленном спектакле) Петипа называет его гран-па-д'ансамбль. Если в сценарии первого акта мы видим па-д'аксьон, под которым имеется в виду адажио Авроры с претендентами на ее руку, а остальным танцам (фрейлин и других) даны свои наименования, в плане-заказе и в либретто все танцы акта, за исключением крестьянского вальса, объединены названием гран-па-д'аксьон. Если в сценарии и в либретто танцы Авроры и фрейлин, показываемые феей Сирени принцу, не имеют объединяющего наименования, то в плане-заказе, перечислив их, Петипа подчеркивает: «Это одно па», то есть единый танцевальный пласт, включающий действительное адажио солистов и кордебалета, его аллегро, вариацию Авроры и общую коду. Даже заключающий спектакль свадебный дуэт героев был сочи-

пен Петипа как квартет: две феи — Золота и Сапфиров, участвуя в антре и вариациях, связывали дуэт с предшествующим квартетом фей драгоценностей. Стремление обобщить сюжетно-смысловое начало, слив его в танце с дивертисментным, нигде не проявлялось столь последовательно и широко, столь большими «блоками».

Петипа использовал в «Спящей красавице» оба выразительных средства, составлявших содержание действенного балета XIX века, — арии и речитативы¹. В балетах романтического театра (выдающиеся исключения не в счет) арии, то есть танцы, служили главным образом эмоционально выразительным целям, речитатив, то есть пантомима, — повествовательно-изобразительным. Наибольшего сближения этих сфер в общих целях достиг — далеко не всюду и не всегда последовательно — Перро. Но в его балетах служебная музыка не позволяла преодолеть разобщенность двух различных сфер и назначений выразительных средств. В «Спящей красавице» Петипа благодаря Чайковскому стер прежнюю демаркационную линию между ними: повествовательно-изобразительное начало балета переставало быть монополией пантомимы, а эмоционально-выразительное — танца. Разные, некогда антагонистические, средства балета взаимно обогащают друг друга. По-существу, в планах Петипа и в его постановке танец и пантомима меняются не только местами (танец стал главенствующим в изложении действия), но и ролями — развитая танцевальная ария, обогащаясь за счет элементов пантомимного речитатива, придала ему одновременно черты, так сказать, ариозности. Словом, в противовес зарубежным коллегам, разорвавшим союз танца и пантомимы, Петипа тяготел к их двуединству.

Впервые после длительного перерыва в «Спящей красавице» так многообразно используются заложенные в балете «Жизель» тематизм, лейтмотивность танца, полифоничность его. В обстоятельствах, предложенных планом Петипа, они стимулируют развитие симфонических начал танца. Притом развлекательная стихия танца имела одновременно смысловое значение, простота движений сочеталась с виртуозностью, перенятой у итальянцев, не как

¹ Как ни грустно, но именно на той сцене, где балет родился (ныне — ленинградский Театр оперы и балета имени С. М. Кирова), спектакль отдалился от оригинала; он изуродован балетмейстерскими отсечениями «правщиков» текста Петипа, сделанными за последние десятилетия. Исчезло игровое начало в танцевальных эпизодах. Последнее — бич многих спектаклей наследия в их нынешнем виде; взаимоотношения действующих лиц в развитых формах классического танца нередко лишь регистрируются исполнителями, но не развиваются, не обогащаются.

«вещь в себе», а как средство лепки хореографического образа.

Особенно наглядно постигается ценность этого в последнем акте, отданном диетрисменту. Исполняя желание Всеволожского, касающееся парада сказок, Петипа спроектировал музыкально-хореографическую галерею небольших портретов. Впрочем, если прибегать к аналогии с живописью, где были не только портреты, но и зарисовки. Одни — рассчитанные на уголь и карандаш, другие — на пастель, третьи — на акварель, четвертые — на масло. Петипа пользовался самыми разнообразными средствами танцевальной живописи для богатства колорита, требующегося монументальному полотну, для придания каждому образу свойственных ему черт, для музыки, нуждавшейся в этом всем едва ли не больше хореографии. Сколько ни карежили балет со времени его премьеры, руководствуясь намерением «исправления», «подновления», «совершенствования», «обогащения», «нового прочтения», танцы персонажей из сказок во многом сохранили первозданную красоту и несравненность. Все, кто замахивался на балетмейстера, оказывались перед Голиафом Петипа пигмеями или варварами.

Исключение — танец Золушки и принца Фортюне. Его Петипа сочинил для дочери Марии, исходя из бедности ресурсов ее классического танца и богатства выразительной пластики, — так говорят историки балета. Это верно и неверно. Все танцы сольные и парные Петипа проектировал, представляя себе, кто персонально и как будет лучше других их исполнять, что и как в них выгодней всего оттенить. Специфические свойства Марии Петипа, быть может, делали ее Золушку весьма интересной. Однако вместе с уходом первой исполнительницы танца исчезла неповторимая суть сочинения балетмейстера — танец, по существу, утратил все. Эта потеря эпизодична. Неизмеримо хуже в плане и постановке Петипа с партией феи Сирени. Поручение этой роли опять-таки М. Петипа привело к купюре вариации в сюите фэй пролога¹. Одно из главных действующих лиц лишилось, так сказать, визитной карточки, имеющейся у всех сказочных гостей, а их сюита танцев добрых пожеланий насильственно оборвана в момент, когда заключительное слово предоставили предводительнице фэй — фее Сире-

¹ Сейчас всюду в прологе балета «Спящая красавица» фея Сирени танцует — вариация ее превосходно сочинена Ф. В. Лопуховым в ключе Петипа.

ни. В сценарии, в музыке, в спектакле на нее падает большая действенная нагрузка, а танцевальных средств выразительности исполнительнице не дано совсем: остается разгуливать по сцене, делать картинные жесты, мимировать. Фея Сирени ведет весь финал пролога вслед за предсказанием Карабосс, финал первого акта после того, как Аврора засыпает, а во втором акте направляет ход действия. Здесь Петипа планировал диалог феи Сирени с принцем, переходящий в картину видений Спящей красавицы, образ которой вызывал бурю чувств героя. Диалог этот фактически сведен на нет из-за отсутствия танцевальной «речи» у феи (М. Петипа) и лишения — по традиции — прав на танец принца Дезира (П. Гердта). Дальше еще хуже. Петипа разработал в постановке сложное полифоническое па-д'аксьон при участии Авроры с подругами, Дезире и феи Сирени. Каждому участнику — трем персонажам и кордебалету как своего рода четвертому персонажу — поручена определенная действенно-игровая функция. Полбеда, что актер, играющий роль Дезира, довольствуется у Петипа поддержками Авроры; это можно объяснить тем, что принц — единственное реальное лицо среди других, вызванных силой собственного воображения или чарами феи. Гораздо печальней, что властительница видений — их, так сказать, режиссер — в постановке тоже лишена танцевальной роли и ограничивается самой примитивной пантомимой, чаруя лишь грацией, если ею обладает исполнительница.

Просчет этот, думается, не случаен. Он замаскирован в сценарии (и либретто тем более) текстом диалога феи Сирени и принца, читать который трудно без улыбки. Что привело Петипа к такому решению образа? Отечественная забота о дочери, восторженное отношение к артистке влиятельных лиц, убежденность балетоманов в том, что разработка сюжета не столь уже существенна? Или же, попросту говоря, здесь был предел, за который не выходило хореографическое мышление Петипа? Думаю, что и то, и другое, и третье — все понемногу. Это больше, чем просчет, — серьезный изъян драматургии; он грозил свести на нет достоинства сценария и оригинальные конструктивные принципы, намечавшиеся у Петипа.

Счастье балетмейстера, что рядом был Чайковский. Без него вряд ли бы «Спящая красавица» смогла избежать участи «Синей бороды», «Волшебного зеркала» и других балетов, хотя они и наделены щедрой выдумкой

Петипа. Иначе говоря, созданная Чайковским музыкальная драматургия возместила слабости и просчеты драматургии сценарной и хореографической. Чайковский вдохнул в балет «Спящая красавица» такую жизнь, которая позволила ему вступить в XX век и быть поныне источником нашего восторга. Вот когда высокий уровень музыкальной драматургии помог балетному театру, придал ему новое качество. Одни видные композиторы Запада, приходя в балет, оставляли у его порога свои интересы и требования к симфоническому творчеству, инструментальной и оперной музыке, считая их противостоящими балету по его специфике. Другие, напротив, решительно отказывались признавать специфику балетной музыки, сочиняли так, как им слышалось, попирая при этом законы, продиктованные зрительной сутью балетных образов, то есть хореографической драматургией. Партитуры первых преданы забвению из-за отсутствия музыкальной ценности балета. Вторые лишили спектакль сценической жизни, хотя наиболее удавшиеся им музыкальные фрагменты исполняются иногда в концертах.

Ради балета Чайковский не поступался ничем. Напротив, — нес все свое искусство в мир танца. Считая балет главным образом царством пластической красоты и выразительности, он рассматривал композитора как пайщика в том «акционерном обществе», какое образуют в синтетическом спектакле сценарист, балетмейстер, музыкант, художник, танцующие актеры. Чуждо было ему и широко распространенное, к сожалению, еще и поныне ложное представление о «самодержавных» правах композитора в балете. «Главкомандующим» спектакля для него оставался балетмейстер, а себя в период процесса создания балета он считал ведомым и ведущим одновременно — где мог заполнял пробелы, изъяны работы партнеров, углубляя, обогащая драматургию сценария и хореографии за счет драматургии музыкальной. Такой подход был единственно правильным для его времени. Впоследствии, когда Петипа предложит Глазунову работать так, как Чайковский, композитор назовет этот метод содружества «свободой в оковах» и отзовется о нем с полным одобрением.

Чайковский еще не остыл от сочинения увертюры-фантазии «Гамлет» и Пятой симфонии, во многом уже сложившихся к моменту прочтения сценария балета. Он смело ввел в ткань симфонии вальсовые формулы в их открытом и снятом виде настолько обширно, что о Пя-

той симфонии, где «живут три вальса», писали, будто это принижает, дискредитирует жанр симфонии. А Чайковский — сознательно или безотчетно — готовился к тому, чтобы поднять музыкальное повествование в балете до вершины симфонии, и достиг этого в «Спящей красавице». Он так и напишет Юргенсону: «Балет — та же симфония».

За фактами, ситуациями, поступками, зафиксированными в сценарии, композитор, как всякий великий художник, да еще любящий балетный театр, искал движущую ими силу, рожденную самой жизнью. Он нашел в сценарии и в хореографическом проекте свой сюжет, свою тему, свою волнующую идею и оплодотворил ими симфоническое произведение.

Чайковский увидел в сказке и в сценарии гимн юности, самой светлой поре в жизни, когда рождается и расцветает великое чувство, свойственное человеку, — любовь. Не беда, что новорожденная Аврора дремлет в колыбели и не участвует как действующее лицо в прологе, — все делается для нее, вокруг нее. У композитора образ Авроры приобрел многогранность, развивающуюся по мере того, как она учится «любить человечески» (Белинский). Прав Асафьев: «Если только базироваться на *Adagio* как на музыкальных точках опоры течения всего действия (колыбель — девичество — любовь — свадьба), можно исходить из них и, исследуя ритмы примыкавших к ним сцен и танцев, раскрыть шаг за шагом конструктивное богатство этого изумительного балета»¹. Все же не это главное — и до Чайковского композиторы по заказу балетмейстера опирались в своих партитурах на схожие опорные пункты. Нужна была поэтическая концепция произведения в целом — этого, по-видимому, не могли предложить композитору ни Всеволожский, ни Петипа. Не рождалась ли она в сложных связях с «Гамлетом», Пятой симфонией? Они были написаны поздней весной и в начале лета — в пору, когда Чайковского волновали чудотворные метаморфозы обновляющейся природы. Наряду с темой всепобеждающей весны в ней есть, говоря словами Асафьева, «призраки», которые «вьют себе гнездо» в скерцо, в колорите его сюит... Постепенно они «множатся, выступают рельефней: в злом комизме феи Карабосс они уже становятся назойливо жуткими, угрожающими»².

¹ Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. II, стр. 182.

² Там же, стр. 83.

Ключ к музыкальной драматургии дали композитору укрупненные сценаристами и балетмейстером образы злой и доброй фэй — Карабосс и фэй Сирени. В них он увидел главные силы судьбы героев, а Пятая симфония подсказала ему эту тему настолько, что в «Спящей красавице» есть поэтические и звуковые переключки с симфонией. И возникают эти переключки с первых тактов.

У Чайковского балет начинается с интродукции. Тут в сжатой форме излагается суть сюжета. Интродукция знакомит слушателя сначала с феей Карабосс, затем с ее извечным врагом — феей Сирени. Карабосс — не только зло. Это слепящая злобой тьма. Это буйство зимней вьюги, готовой в иступленной ненависти к человеку разрушить все и вся. Крикливо-злая тема атакует слушателя с первого акта и исчезает так же внезапно, как появилась. Полная света, обаяния тема фэй Сирени, несущая добро, весну, поглощает тему Карабосс, растопляет ее. Резким возгласам «рваной речи» Карабосс противостоит мерное колыхание широкой, плавной мелодии, напоминающей русский романс. Звуковой образ Карабосс холодный, жестокий, фэй Сирени — теплый, сердечный. В Карабосс все уродливо, немелодично, в фее Сирени — прекрасно, кантиленно. Фее Сирени принадлежит ариозная «речь», Карабосс — речитативная. Снова мы вовлекаемся в конфликт добра и зла во второй половине пролога, слышим и видим вакханалию торжества Карабосс, напророчившей гибель новорожденной. И снова вмешательство фэй Сирени парализует торжество зла.

Как широко обобщение, заключенное в образе Карабосс, и всевластие его над людьми, я воочию увидел в годы войны, когда солдатам показали хроникальный фильм о вандализме гитлеровцев в Доме-музее Чайковского в Клину. Перед взором нашим предстали изуродованные комнаты, обломки мебели, обрывки документов и нот. Слух зрителей терзали вопли ярости проклятой старухи Карабосс. Злая вьюга бесновалась, заметая следы разрушения, и ее порывы, скачки, метания представлялись шабашем ведьм, еще грозной, но уже обреченной силой.

Останавливаюсь далее лишь на том, на что и намек нет у Петипа в проекте, как нет, впрочем, ни в сценарии, ни в сказке Перро. Имею в виду венчающий линию единоборства добра и зла гениальный антракт Чайковского между третьей и четвертой картинами второго акта.

Напомню план Петипа:

«№ 15. Музыкальный антракт.

Четвертая картина.

Замок Спящей Красавицы.

№ 16. Когда облака и пары рассеиваются, таинственная музыка — 24 т [акта].

№ 17. Небольшая фантастическая сцена для летучих мышей, толстых мух и комаров. Засурдиненные инструменты, 2/4 — 64 т [акта]».

После разговора с Чайковским № 17 Петипа вычеркнул. С таким же успехом можно вычеркнуть и предшествующий номер. Вместо этого композитор сочинил антракт, относящийся к числу прекрасных творений симфонической звукописи. Он состоит из двух частей: первая — *Andante sostenuto* — обычно опускается, исполняется лишь вторая. Напомню слова Асафьева: «В холодной скованности *Andante misterioso*... мы имеем глубоко выразительную поэму оцепенения жизни, связанности сил, истоки которой таятся, вероятно, в знаменитом чародейном сонном навождении I акта «Руслана». Изумительно находчиво сковал Чайковский устремления и, столь упорно наглые, злой силы: тема Карабосс здесь только вырисовывается, как *memento*, но уже не угрожает. «Секвенции сна» (цепь холодных аккордов) и в начале и в заключении антракта, как мрачный, молчаливо сосредоточенный страж, охраняют мертвый покой»¹. Мало-помалу сквозь стынь все чаще и настойчивей пробиваются теплые фразки мелодии феи Сирени². Весна издалека возвещает о своем приближении и смущает мертвый покой. Вот она все ближе и ближе. Как бы на крыльях весны мчится сюда увлекаемый любовью принц Дезире, и перед ним отступает мрак, стужа, а затем поцелуй его разом снимает с царства оковы зимнего сна.

Разработав выдающуюся вакханалию Карабосс в прологе, отказавшись после беседы с Чайковским от своего представления о музыкальном антракте, Петипа то ли не заметил содержания музыки, то ли оказался бессилен

¹ Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. II, стр. 181—182.

Первую попытку облечь эту музыку в сценическую форму в соответствии с толкованием Асафьева сделал в 1923 году Ф. В. Лопухов. К сожалению, она осталась не подкрепленной приемниками. Главное — они не ввели в подготовку к ней предшествующие эпизоды второго акта, включая и панораму, не улубили чрезмерно иллюстративное воспроизведение мысли Чайковского Лопуховым.

² Напомню, что антракту предшествует путешествие на ладье феи Сирени с принцем к замку Спящей красавицы, находящемуся во власти Карабосс. Оно происходит на фоне движущейся панорамы под музыку, знакомую по интродукции и развивающую тему феи Сирени.

что-либо сделать для хореографического воплощения действия именно в кульминационный момент, каким был антракт. Скорее всего, он был не в силах воспринять его как нечто хореографически интерпретируемое. И не только это: А. В. Ширяев рассказывал, что Петипа, слушая оркестрованную музыку балета, порой проявлял растерянность. Он пытался убедить себя, что заказывал совсем другое, но каждый раз обнаруживал точное выполнение композитором своего заказа. Как ученик чародея Гёте, Петипа, вызвав бурю, не знал, какими магическими псами ее утихомирить. Тогда на помощь ему пришел большой почитатель Чайковского, тонкий музыкант и ценитель его балетных опусов, бессменный их дирижер; талантливый Р. Дриго¹. Без него, похоже, Петипа в ряде важных моментов не смог бы подняться на ту ступень развития хореографической драматургии спектакля, какой требует музыка и какой отличается его постановка.

«Спящая красавица» не традиционная балетная пьеса и даже не лиро-эпическая поэма, а программная симфония — шедевр лирической поэзии классического танца, ее пир и торжество, каких балетный театр раньше не знал. Со времен Дидло, Тальони, Перро в романтическом искусстве лирическое начало росло и ширилось. Главенство его в «Спящей красавице» по многообразию такого рода поэзии, по психореализму оставило позади достигнутое прежде.

В воспоминаниях А. Бенуа, написанных через полвека после премьеры, ей посвящена удивительная по силе и новизне впечатлений глава. Здесь он говорит, что «Спящая красавица» разбила предрассудки многих в отношении балета, как вида искусства. «...От полного моего неведения и даже презрения это увлечение меня привело к восторженному поклонению... покорила меня музыка, нечто бесконечно близкое, родное»².

Зато заказчики роскошной грандиозной феерии в духе Louis XIV не поняли и не приняли ничего из того, что составило новаторскую суть произведения. Их действительно обманули: балет назывался феерией, а был лишен всех ее привычных признаков. По одним сведениям, Александр III процедил сквозь зубы: «Очень мило», —

¹ См.: «Из воспоминаний Риккардо Дриго». — «Музыкальная жизнь», 1973, № 23, стр. 5—6.

² Александр Бенуа, Жизнь художника, ч. III, гл. 8, стр. 182—184. (Рукопись хранится в Русском музее.) Благодарю А. Савинова за возможность познакомиться с рукописью и процитировать ее.

и скрылся, чтобы больше никогда не появляться на этом спектакле; по другим — ушел молча, не дождавшись конца; за ним поспешило и его окружение. Официозная печать запестрела критическими выпадами в адрес всех, начиная с Чайковского. Он «развел скучную симфонию», «небалетную музыку», усыпившую публику, а Петипа разучился ставить танцы. Труппа на первых порах разделяла это мнение, считая, что музыка мешает танцевать как следует¹. В высших чиновных кругах поговаривали о провале «Спящей красавицы» и предстоящем увольнении как Всеволожского, так и Петипа. А любители феерий вспоминали былые победы ее: «Дочь фараона», «Царя Кандавля», совсем недавно виденных на сцене «Весталку» и «Талисман», — словом, другого Петипа. Тогда балетмейстер при активном участии своих соавторов — включая художников, машиниста сцены и мастеров световых трюков, — нагромождал массу эффектных превращений, перебрасывая действие из одной экзотической страны в другую, эпатировал зрителей небывалыми картинами грез и сновидений, распахивал огромную сцену Большого театра, управлял маневрами 64 танцовщиц в тюниках, делавших в унисон традиционные па, заваливал площадку всякого рода бутафорией, заставлял фигурантов играть предметами, показывал живые картины. Глаз едва поспевал схватить то, что ему предлагалось. Публика угощалась причудливой смесью состязаний в виртуозности танца с водевильными кви-про-кво, эксцентрики — с экзотикой, лирики — с буффонадой, комедии — с мелодрамой. Такого рода «хореографические глыбы» Петипа (определение А. Волынского) страдали гипертрофией развлекательности. В этой болезни была их притягательность для части публики, наиболее почтенной в смысле платежеспособности и положения в свете.

Балет «Спящая красавица» словно принципиально отказывался от проверенных веками средств «зрелищного обольщения». Все в нем отдано только музыке и танцу: они должны воплощать поэзию внешнего и внутреннего действия, текста и подтекста. Петипа не ошарашивает, как некогда, зрителя. Вслед за Чайковским он говорит со зрителем о чем-то ему дорогом безыскусственно просто, словно вдруг ощутив острую потребность высказаться.

¹ «Музыка показалась мало мелодичной, слишком сложной и сумбурной, — вспоминает А. Бенуа, — а главное, не танцевальной. Ходил слух, будто артисты отказывались под нее танцевать, до того она представлялась им непонятной» (Александр Бенуа, Жизнь художника, ч. III, стр. 183).

В отличие от людей феи должны не приходить и уходить, а появляться и исчезать, им надо не шагать по планшету сцены, а летать над ним. Казалось бы, что картина, когда замок зарастает лесом,— отличный предлог для работы машины и чудесной трансформации обстановки. Явление Спящей красавицы и ее фрейлин взору принца Дезире в любой феерии было бы эффективейшим зрелищем сонного царства, как бы оживающего от прикосновения руки принца, а путешествие его на лодке с феей Сирени естественно должно было стать предлогом для показа множества феерических картин, одна другой занимательней в танцевальном и опять-таки зрелищном отношении. В спектакле Петипа всего этого нет. Можно подумать, что он нарочно отказывался от всех соблазнов феерии, проникших в его план-заказ, но отсутствующих в спектакле.

Возобновители «Спящей красавицы» в 1914 году, однако, изгнали из спектакля Петипа даже ту прелесть сказочности в оформлении и мизансценах, какую создатели балета считали необходимой. Дошедший до нас постановочный сценарий позволяет узнать часть этих эпизодов¹. Из фонтана возникала в первом акте фея Сирени. По ее приказу засыпали не только все персонажи, но и струи фонтана. Спящая Аврора, привидевшаяся принцу, то качалась на ветвях деревьев, то плавала в воде, то пряталась в цветах. Когда принц входил в замок, густая паутина препятствовала ему подойти к ложу Спящей красавицы, и он прорывал ее чуть ли не мечом. Облако пыли поднималось при этом, скрывая на миг Аврору².

Сегодня нет надобности механически восстанавливать все перечисленное в постановочном плане 1890 года. Мы должны благоговейно, бережно, как искуснейшие реставраторы, воссоздавать и пополнять зрелищные впечатления оригинала, включив в действие чудеса и превращения. Этого пока что не делается. В лучшем случае панорама воспроизводит пейзаж, безучастный к музыке, к разыгрываемым событиям. Но у Чайковского это плавань по реке жизни — образ, заслуживающий достойного воплощения на сцене. Быть может, следует трансфор-

¹ См.: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 323—324.

² Бенуа с восторгом и удивлением рассказывает о декорации К. Иванова опочивальни Авроры, написанной на одном полотне и чудом трансформировавшейся в момент поделуа принца (см.: Александр Бенуа, Жизнь художника, ч. III, стр. 182).

мировать пейзаж по мере продвижения ладьи? Возможно, — в зимний, по мере продвижения к замку, находящемуся во власти Карабосс. Затем, по мере приближения к замку, преобразовать зиму в весну, в царство расцветающей Сирени, знаменуя близость освобождения Авроры от чар Карабосс. Так или иначе необходимо балетно, исподволь готовить эпизод, где происходит последнее столкновение феи Сирени с Карабосс и окончательно побеждает весна.

Здесь, как и в ряде других мест спектакля, оставшихся непонятными и недоступными Петипа, я призываю наших современников двигаться не вспять, а вперед — к максимальному воплощению заветных желаний авторов. Надо «изнутри», бережно вычитывать и реставраторски восполнять то, что было не под силу Петипа, всему искусству времен премьеры балета. В слове «реставраторски» вижу до известной степени этический ключ к подходу. Восстанавливая вариацию феи Сирени, органически вошедшую сегодня в хореографию Петипа, Ф. Лопухов не назвал своего имени в афишах, программах и т. п. Этим он подчеркнул, что поступает так не для себя, не для утверждения своего превосходства над Петипа, а, напротив, для немеркнущей и непреходящей славы создателя шедевра. Пример, достойный подражания!

Главное было сделано. Произошел словно переворот. «Спящая красавица», представившаяся тогда косной и отсталой публике чем-то чужеродным и старомодным, на деле оказалась новаторским произведением. Бенуа рассказывал: «Восхищением к балету я заразил всех моих друзей, ставших настоящими балетоманами. Тем самым создалось одно из главных условий того, что через несколько лет продвинуло нас самих на деятельность, которая доставила нам мировой успех»¹ в дягилевской антрепризе. Кстати сказать, сам организатор ее без конца играл со своим двоюродным братом в четыре руки всю музыку «Спящей красавицы», смакуя каждую ее деталь. Чайковский и Петипа, быть может, того не подозревая, открыли преемникам дверь в будущее и сами шагнули в балетный театр нового столетия. Танцевально-симфонические полотна, ставшие знаменем и гордостью XX века, как выясняется, являются прямыми и законными потомками «Спящей красавицы».

¹ Александр Бенуа, Жизнь художника, ч. III, стр. 193.

Слонимский Ю. И.
С 48 **Драматургия балетного театра XIX века. Вступит. статья П. Гусева. М., «Искусство», 1977.**

343 с. с ил.

Книга Ю. Слонимского — историко-теоретическая разработка проблем балетной драматургии XIX века. Она ценна не только собранным во многом впервые большим, разнообразным материалом — сценариями, либретто классических балетов прошлого столетия, — но и авторским комментарием. Эта книга еще больше вооружит балетмейстеров знанием первоисточников классических спектаклей, которые явились основой развития хореографического движения в XX веке, поможет им, опираясь на классическое наследие, создавать еще больше принципиально новых современных произведений.

С 80105-129
025(01)-77 — 28-77

792.5

**Юрий Иосифович
Слонимский**

**ДРАМАТУРГИЯ
БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА
XIX
ВЕКА**

Редактор
Н. Б. ПОЛЯКОВА
Оформление
Э. Э. РИНЧИНО
Художественный редактор
И. С. ЖИХАРЕВ
Технический редактор
Н. С. ЕРЕМИНА
Корректор
И. В. РАЗИНКИНА

Сдано в набор 18/V-76 г. Подп. в печать 8/IV-77 г. А05457. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 18,060. Уч.-изд. л. 19,36. Изд. № 4925. Тираж 10000 экз. Заказ 1995. Цена 1 р. 72 к. Издательство «Искусство». 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.