

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА МОРСКОЙ ДЕВЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ВЕРСИЯХ БАЛЕТА «УНДИНА» Ц. ПУНИ – Ж. ПЕРРО

*Верба Н. И.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматривается процесс постепенной трансформации образа главной героини балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюль Перро в лондонской, петергофской и петербургской постановках. Основным ракурсом такого анализа выступает соотнесенность тех или иных качеств Ундины / Наяды, акцентированных авторами в трех версиях балета, с основными чертами архетипического образа морской девы, завоевавшего особую популярность в эпоху Романтизма. Подчеркивается, что при очевидных переменах от версии к версии, Ундина / Наяда все же сохраняет основную характеристику морской девы — амбивалентность образа, выражаемую соответствующими драматургическими и музыкальными средствами.

Ключевые слова: архетипический образ, морская дева, Цезарь Пуни, Жюль Перро, романтическое искусство.

THE TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPAL IMAGE OF SEA MAIDEN IN VARIOUS VERSIONS OF THE BALLET *UNDINE* BY CAESARE PUNI AND JULES PERRAULT

*Verba N. I.*¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 26 Malaya Posadskaya St., Saint Petersburg, 198097, Russian Federation.

The article considers the process of transformation of the image of the main character of the ballet *Undine* by Caesar Puni and Jules Perrault from London to

Peterhof and St. Petersburg productions. The main angle of this analysis is the correlation of certain qualities of the Undine / Naiad, emphasized by the authors in three versions of the ballet, with the main features of the archetypal image of the sea maiden, which gained special popularity in the era of romanticism. It is emphasized that with obvious changes from version to version, Undine / Naiad still retains the main characteristic of the sea maiden—the ambivalence of the image, expressed by appropriate dramatic and musical means.

Keywords: archetypal image, mermaid, Cesare Pugni, Jules Perrault, romantic art.

Балет представит вам вымыслы самые смелые, картины самые обворожительные, мысли самые свежие, сцены — самые поэтические.

В новых балетах наших поэзия бьет кастальским ключом, брызжет, пенится, играет искрами, льется гармоническими каскадами и даже переливается через край!

Балет перенесет Вас в другой мир, познакомит с новой жизнью, откроет небывалые вещи, покажет то, что Вам и во сне не грезилося. Но главное: он обдаст Вас с головы до ног поэзией и выпустит из очарованного своего круга со свежей головой, веселым сердцем и неповрежденной желчью [1, с. 9].

Романтический век отмечен в истории культуры актуализацией образных сфер, связанных с мифом и фольклором. Среди особенно популярных — архетипический образ морской девицы¹, веками сохраняющийся в легендах, поверьях, преданиях и сказках и находящий отражение во множестве художественных произведений именно романтической эпохи. Морская дева в различных ее национальных вариантах — Ундины, Мелузины, Русалки, Свитезианки, Наяды, Нереиды, Нимфы, Сирены — фигурирует в качестве главной героини в стихотворениях, поэмах, романах, повестях, драмах, операх, балетах, романсах, песнях, камерно-инструментальных и симфонических

¹ Под термином «архетипический образ» автор настоящей статьи понимает содержание, вкладываемое в него в смежных областях гуманитарного знания и сводящееся к следующему: «архетипический образ — это образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении» [2, с. 6]. Такое определение закрепилось в литературоведении, культурологии, философии и используется в целом ряде диссертаций, рассматривающих с разных сторон проблематику архетипического [2; 3].

опусах XIX столетия [4]. Причинами подобной востребованности самого образа и связанного с ним сюжета выступают очевидные их созвучия с мировоззренческими константами романтизма и исключительная емкость образа, его способность аккумулировать в себе знаковые черты эпохи [5].

Балет «Ундина» Жюля Перро на музыку Цезаря Пуни (урожд. Cesare Pugni, Чезаре Пуньи) по мотивам знаменитой сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке — еще одна красочная инсталляция сюжета о морской деве. Премьера балета состоялась в Королевском театре в Лондоне 22 июня 1843 года. Цезарь Пуни посвятил свою партитуру Августе, герцогине Кембриджской, известной любительнице балета, патронировавшей искусства в Лондоне и покровительствовавшей как композитору Пуни, так и балетмейстеру Перро.

Впоследствии балет подвергался переработкам для постановок в Петергофе в 1850 году и Санкт-Петербурге в 1851 году [6]: изменения касались как либретто, так и хореографии. Фактически три версии балета, созданные Перро, представляют в качестве главной героини трех различных морских дев, в образах которых более подчеркнуты то романтические и жертвенные, то обольстительные и опасные черты. Различаются и названия балетов, которые, на наш взгляд, отражают концептуальные перемены в их смыслах: В Лондоне — «Ундина или Наяда», в Петергофе и Санкт-Петербурге — «Наяда и рыбак».

Это во многом обуславливается разной творческой «статьей» партнерш Жюля Перро: для лондонского спектакля либретто создавалось в содружестве с итальянской балериной Фанни Черрито, которая и исполняла в балете главную партию, для петербургского спектакля балет модифицировался в расчете на «властительницу дум и сердца» Перро, легендарную танцовщицу Карлотту Гризи.

Необходимо отметить, что от сказки Фуке в либретто балета осталось не так уж и много: изменены имена, сюжетные ходы, смысловые подоплеку поступков главных героев. Как известно, суть сказки Фуке составляют трагические взаимоотношения духа воды — Ундины — с миром людей [7; 8]. Острота контакта иного существа с человеком раскрывается в нескольких планах. Христианский смысл сказки выражается в акцентуации причин стремления Ундины к браку с рыцарем: таким способом она может заполучить бессмертную душу. Кроме того, смыслообразующим христианским вектором сказки выступает противопоставление Ундины — морской девы, изначально душой не обладающей, однако демонстрирующей истинные христианские качества — смирения, прощения, бескорыстия, подлинной любви — людям, наделенным душой с рождения, но не способным оценить этот дар, а потому предающим, обманывающим, становящимся заложниками корысти и сиюминутных благ, не держащим слово [9].

Помимо выраженных христианских смыслов, в сказке Фуке претворен, пожалуй, самый важный аспект, на котором зиждятся все фольклорные и мифологические сюжеты: легенды о русалках в метафорическом смысле представляют собой сложные взаимоотношения человека и природы, персонализацией одной из стихий которой является морская дева в ее различных национальных вариантах. До тех пор, пока человек держит свое слово, он находится с природой в гармонии, и природа, в свою очередь, выступает как источник всевозможных благ. Вспомним в общем безобидных многочисленных nereid, дочерей старца Нерей, чьи архетипические образы закрепились в древнегреческой мифологии как благоволящие мореплавателям, помогающие человеку. Нарушение обета влечет за собой необратимые последствия: мстя человеку, природа демонстрирует свою сокрушительную силу, что в особенности наглядно явствует из техногенных катастроф, вызванных небрежным, потребительским отношением человека к природным ресурсам. В сюжетно-объективированном плане эти драматические взаимоотношения морской девы/водной стихии и человека метафорически выражены в трагических финалах многочисленных художественных произведений XIX века на русалочью тему (например, в последних актах многих опер)². Вспомним также и о надсюжетном смысле мотива возмездия: миф о всемирном потопе присутствует практически во всех мифологических системах народов мира³. Подобная амбивалентность образа морской девы как порождающей, благодатной и одновременно смертельно опасной водной стихии — суть важная примета всех художественных произведений на русалочью тематику. Писатели, поэты, композиторы, живописцы старались, независимо друг от друга, подчеркнуть эту амбивалентность. Как же воплощался столь сложный образ в балетах, созданных Цезарем Пуни и Жюлем Перро?

Лондонский вариант представлял собой, по мнению рецензентов, настоящую романтическую драму, наиболее близкую по духу литературному первоисточнику: «влюбленная в рыбака Маттео Ундина стремилась в мир людей

² Вспоминается сцена с Князем, увлекаемым русалками в пучины Днепра в финале «Русалки» А. С. Даргомыжского, или же смертельные поцелуи Ундины, дарованные ею рыцарю Гульбранду в финалах опер Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова на сюжет сказки Фуке.

³ Самые древние и общераспространенные представления о начале мира сопряжены с идеей возникновения жизни из воды. Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания, первоначалом, исходным состоянием всего сущего: «Для многих космогонических мифов характерен мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана. <...>. Вода — символ плодородия, зачатия и рождения <...>, выступает аналогом материнского лона и чрева <...>. В то же время водная бездна или олицетворяющее ее чудовище — символ опасности или метафора смерти. <...> Наконец, в эсхатологических мифах о потопе вода приносит конец мира» [10, с. 661].

и жертвовала ради любви к человеку собственным бессмертием» [11]. Вместе с тем уже в этом первом спектакле Ундины совершала поступки, выходящие за рамки сюжета Фуке: она топила свою счастливую соперницу Джаннину, чтобы занять ее место рядом с Маттео, и только вмешательство Повелительницы Моря воскрешало Джаннину и возвращало Ундину в родную водную стихию. На примере этой схемы очевидны серьезные сдвиги в интерпретации Перро сказки Фуке: вместо могущественного и мстящего человеку родственника Ундины Кюлеборна — Повелительница Моря, восстанавливающая справедливость и возвращающая мир в рыбацкое селение; вместо желания героини получить бессмертную душу — страстное влечение к человеку, определяющее весь событийный ход балета. В характере Маттео в первой версии балета подчеркнуто благородство: он выглядит, скорее, жертвой обольстительной и обманивающей его Ундины, оставаясь все же верным своей Джаннине.

Современники не пожалели красочных эпитетов ни для авторов, назвав балет «одной из самых красивых постановок, которыми когда-либо могла похвастаться сцена» [12, р. 42], ни для исполнителей главных ролей. Так, искусство Фанни Черрито сравнивали с «божественным порханием»: особенно поразил публику и критиков знаменитый «Танец с тенью», в котором героиня, получившая возможность стать смертной женщиной, чтобы быть с возлюбленным, впервые с изумлением осознает, что у нее есть тень. В рецензиях отмечалась также исключительная выразительность самого Жюля Перро, танцевавшего роль Маттео [12, р. 42].

Музыка Пуни была единогласно признана подлинным шедевром. По мнению критиков, она «изящна, иллюстративна, добавляет шарма всему балету». Отдельно был отмечен момент, в котором рыбак Маттео, окруженный танцующими наядами, все более погружается в глубины моря: данная сцена производила особенное впечатление благодаря «в высшей степени живописным волнам в музыке, тонко прорисованной ряби течения и шуму прибоя» [12, р. 42].

11 июля 1850 года в Петергофе состоялся показ дивертисмента⁴ «Наяда и рыбак», о чем есть заметка Л. Бранта в театральной хронике «Северной пчелы». В образах морских дев на этот раз, как следует из красочных опи-

⁴ Исследователи считают, что определение «дивертисмент» не вполне подходит к данному спектаклю: петергофская постановка представляет собой, скорее, одноактный балет, названный дивертисментом в силу своей непродолжительности. Если лондонский спектакль состоял из шести картин, каждая из которых имела свое название («Раковина», «Рыбачья хижина», «Грезы рыбака», «Празднество мадонны», «Блекнущая роза», «Свадебный поезд») и в центре каждой картины находился определенный хореографический ансамбль или *pas d'action*, то петергофский вариант представлял собой укороченную версию, в которой, однако, трансформировался и общий смысл [6, с. 78–79].

саний танца наяд, акцентировалась хрупкость, волшебность: «Наяд прелестных целый рой / Резвился группой над водой / Движенья их, извивов полны, / С собой изображали волны, / Жилище неги и прохлад, / Стихию вольную наяд. / Меж них стройна, легка, Гидрола, / Царица живописных дев...» [13].

Образ главной героини — наяды Азюрины — раскрывается в гораздо более модифицированном, по сравнению с лондонским спектаклем, виде. Безответно влюбленная в Маттео и оттого страдающая, она более всего напоминает Русалочку Г. Х. Андерсена. Со сказкой Андерсена дивертистмент сближают сюжетные параллели: Маттео, не ответив на любовный призыв Азюрины, женится на Джаннине, обрекая наяду на тоскливое одиночество. Отношения, складывающиеся между персонажами, ассоциируются с любовным треугольником «Принц — Принцесса — оставленная Русалочка». В петергофской версии балета Перро подчеркнуты жертвенные, неопасные черты морской девы, отчетливо сближающие ее в этом варианте с собирательным образом лирической и страдающей героини / героя, чьи мечты разбиваются вдребезги от столкновения с действительностью. Именно такой ракурс раскрывают красноречивые поэтические пассажи из вышеупомянутой рецензии Л. Бранта: «Но отчего среди наяд / Одна уже не веселится? / Слезой ее затмился взгляд / И сердце горестью томится? ...Из рук ее упал букет, / Цветок счастливого Маттео: / С тоской глядит ему вослед / навек покинутая дева...» [13]. Не случайно исследователи определяют жанр этого дивертистмента как «романтическую поэму» [11]; столь очевидны в ней знаковые черты эпохи.

Важно и то, что в петергофском спектакле (по-видимому, вслед за лондонской постановкой) Перро разграничивает два мира — волшебный и реальный, подчеркивая их противопоставление хореографическими средствами, то есть четким соотношением полных поэтического содержания *Pas des payades*⁵ и характерных танцев⁶, которыми был представлен мир людей. Симптоматично, что подобный драматургический ход, подразумеваемый самим сюжетом и побуждающий авторов прибегать к полярным выразительным средствам, отчетливо прослеживается и в произведениях смежного с балетом жанра — операх на русалочью тематику, объединенных независимым, но диктуемым архетипическим образом и архетипическими же мотивами сюжета стремлением размежевать мир волшебный и мир реальный. Композиторы,

⁵ Хореографическая форма *Pas des payades*, как свидетельствует О. А. Федорченко, — «grand pas, в котором имеются все важнейшие структурные особенности “классического” grand pas: entrée наяд, адажио Азюрины и Маттео в сопровождении кордебалета, сольные вариации, общая кода, соотнесенность солистов и кордебалета» [6, с. 80].

⁶ Так, «приход рыбаков и Джаннины заставлял наяд скрыться. Рыбаки исполняли характерный кордебалетный танец, а вслед за тем счастливые жених и невеста танцевали “увлекательную” Сицилиану» [6, с. 80].

не сговариваясь, использовали соответствующие разным сферам интонационные, фактурные, динамические, тембровые и жанровые средства, углубляя «пропасть» между идеальным и реальным, недостижимым и желаемым, освященным и профанным. Такой принцип драматургии очевиден в целой серии оперных «Ундин» Э. Т. А. Гофмана [14], А. Ф. Львова [15], А. Лорцинга [16], «Садко» [17] и «Майской ночи» [18] Н. А. Римского-Корсакова, «Русалке» [19] А. Дворжака и др.

В 1851 году балет «Наяда и рыбак» поставлен Перро в Петербурге (за дирижерским пультом был Цезарь Пуни), о чем также имеются заметки в соответствующих разделах театральной хроники как минимум трех печатных изданий: довольно краткая информативная статья — в «Северной пчеле», более развернутая — в «Отечественных записках» и пространная, подробная — в «Пантеоне». Все три издания подчеркнули обольстительный, волнующий, прекрасный и, в то же время, опасный, страстный и фатальный для главного героя образ морской деви. Исследователи трактуют трансформацию балета следующим образом: «Изменения коснулись не только структуры (вместо одноактного балет стал трехактным), но и сюжета. Исчез мотив жертвенности Наяды: она не теряла бессмертия, но напротив, пыталась расстроить помолвку, используя свои волшебные чары, а когда это не удавалось, увлекала Маттео в море. Балет заканчивался гибелью героя и соединением влюбленных в мире наяд. В связи с сюжетными изменениями, балет понес потери хореографические: в петербургской версии отсутствовал центральный эпизод лондонской “Ундины” — “Танец с тенью”, который исполняла наяда, превратившись в смертную девушку» [6, с. 82].

Иными словами, петербургская постановка была максимально далека от первоисточника, то есть от сказки Фуке. В предлагаемой зрителю фабуле следа не осталось от христианских мотивов. Исчезло бескорыстие помыслов героини, составляющее одну из важнейших драматургических линий шедевра Фуке. На наш взгляд, именно отдаленность от первоисточника, даже более того — противоречивость ему — обусловили окончательное закрепление названия «Наяда и рыбак», поскольку главной героиней балета Перро выступает теперь отнюдь не чистый дух воды, каковой предстает у Фуке его Ундина, но обворожительная и вместе с тем опасная, Морская дева. В этом новом образе гораздо более акцентированы игривые и в то же время хищнические черты.

Театральная хроника «Северной пчелы», посвященная по большей части шумному успеху Карлотты Гризи (Наяда), Жюльи Перро (Маттео) и Елены Андреевны (Джаннина), так раскрывает смысловые трансформации балета: «В одного бедного рыбака влюбляется *Наяда и употребляет все средства сверхъестественных чар и собственных своих прелестей, чтобы обольстить его* [курсив наш — Н. В.]. Вот и всё. Но из этого незначащего сюжета

созданы три большие акта прелестнейших и очаровательнейших танцев...» [20, с. 2]. В схожем ключе, подчеркивающим смертельную для несчастного (и одновременно счастливого) рыбака прелесть Наяды, выдержана и заметка в «Отечественных записках», детально отражающая повороты сюжета в обновленном либретто и раскрывающая всю глубину его трансформации в сравнении с лондонской и петергофской постановками. Автор заметки сравнивает фабулу балета с балладой Гёте «Рыбак», справедливо замечая схожесть судеб обоих героев: «Помните ли вы прекрасную балладу Гёте “Рыбак”, балладу, написанную такими звучными стихами? Ее нельзя не помнить: мы все коверкали ее в школах. Помните ли вы, как кипела вода, как вздувались волны под ногами рыбака, который, как прикованный, сидел на берегу, не отрывая глаз от колыхавшегося поплавка? <...> Г. Перро чрезвычайно хорошо развил эту мысль в своем новом балете. Он совершенно согласен с Гёте <...> Надобно удить рыбу, чтобы увидеть ... наяду! <...> и не только видеть — в него влюбляется наяда и еще из очень-очень хороших и уж, конечно, из самых грациозных наяд, какие когда-либо обольщали взоры смертного...» [21, с. 68–69].

Рецензия в «Пантеоне» останавливается на всех изгибах сюжета, смакуя в подробностях те меры, которые предпринимает героиня, чтобы завладеть своим возлюбленным. Сущность Морской девы в этой постановке балета Перро красноречиво охарактеризована в следующих строках: «Они увлекают слабосердых рыбаков только за тем, чтобы бедняки сперва утопали в горе и отчаянии, а потом утопились бы в их реке или ручейке... <...> Уж в том их ремесло» [1, с. 11]. Как видно, здесь в облике героини произошла существенная, по сравнению с лондонским и петергофским спектаклями, метаморфоза, экспонирующая перед нами совсем иную Морскую деву.

В довольно масштабной (на восемь страниц!) рецензии в «Пантеоне» красной нитью проходят эпитеты, раскрывающие замороженность Маттео своей Наядой. Приведем некоторые из них:

«...вот и наш бедняк Маттео, как ни борется против искушения, как ни старается отогнать его воспоминанием своей невесты, а все не может выбить этой подкупающей улыбочки из головы и этих пронзающих глазок – из сердца...;

...так и Наяда отдает свои плоды и цветы влюбленному юноше, который не в состоянии отвести от нее глаз...;

... он бросается за нею, ... но она уже в волнах, он прыгает туда, чтобы спасти ее, и – сам утопает...» [1, с. 12–14].

По-видимому, особенности образа главной героини весьма занимали и автора заметки в «Пантеоне», поскольку большое место он отвел характеру взаимоотношений между наядами, никсами, ундидами и человеком, подчеркивая драматический градус таких «контактов» и предопределенность смертельного для героя исхода.

Как рецензенты-современники, так и исследователи нашего века уделяют огромное внимание драматургии балета и отмечают процесс кристаллизации в этом детище Перро основных хореографических форм [6, с. 90–92]. Важной приметой балета Перро становится углубленное разграничение двух (бытовой и волшебной) сфер: «...вся конструкция спектакля была уравновешена и подчинена одному общему композиционному замыслу: два “реалистических” акта (первый и третий) обрамляют фантастический (остров наяд)» [6, с. 91]. Подчеркнем еще раз, что подобный драматургический принцип эффектного контрастного сопоставления ирреального водного мира и жанрово-бытовых сцен, свойственных миру человеческого, присущ и всем волшебным операм на различные сюжеты о морских девах: в этом сказываются общие черты эпохи романтизма с ее исключительным вниманием к мифу и фольклору и, как следствие, особой популярностью сказочных образов.

Дальнейшая судьба «Наяды и рыбака» связана с именем Мариуса Петипа, который дважды — в 1874 и 1892 годах — обращался к балету Перро и музыке Пуни и ставил балет (взяв за основу хореографию Перро и дополнив партитуру музыкой Л. Минкуса) на сценах Большого и Мариинского театров в Петербурге. Впоследствии, как известно, балет Петипа – Перро восстанавливал на сцене Мариинского театра внук Цезаря Пуни А. В. Ширяев (в той постановке блистала Анна Павлова)⁷. Именно хореографическая версия Петипа стала причиной, по которой не прервалась преемственная связь с «Ундиной – Наядой» Перро – Пуни. Так, в программу выпускного спектакля 2018 г. Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой вошел «большой Pas d'action из балета “Наяда и рыбак”». <...> При воссоздании хореографии была использована видеозапись сюиты из балета “Наяда и рыбак”, поставленной в 1984 г. П. А. Гусевым по его воспоминаниям о постановке, осуществленной А. В. Ширяевым в 1924 г. по мотивам балета М. Петипа – Ж. Перро...» [22].

В истории «реинкарнаций» произведения есть еще одна важная веха — постановка балета на сцене Мариинского театра в хореографии Пьера Лакотта и с названием «Ундина»⁸, словно возвращающая к первоначальному лондонскому либретто и представляющая очередной виток в истории любви Морской девы и Рыбака. Важно то, что постановка позволяет *услышать*

⁷ История постановок, восстановлений и возобновлений балета Перро в Петербурге и Москве подробно, красочно, с использованием иллюстраций и фотоматериалов отражена в публикации на официальной странице Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в социальной сети Facebook [22].

⁸ На официальном сайте театра указано: балет на либретто Жюль Перро и Фанни Черрито (по новелле Фридриха де ла Мотт Фуке); музыка Цезаря Пуни в авторской оркестровке Павла Смелкова; хореография Пьера Лакотта (2006) [23].

(а не только представить, исходя из отзывов и рецензий⁹) созданную Цезарем Пуни музыку и оценить интенции композитора живописать архетипический образ Морской девы.

Востребованность этого образа в художественной практике обусловила процесс постепенного накопления соответствующих выразительных средств. В музыке наиболее ярко, узнаваемо и эффектно образ воплощается при помощи замкнутых кольцеобразных мотивов в мелодике вокальных и инструментальных партий, иллюстрирующих волшебные, колдовские семы образа. Предпочтительными для характеристики Морской девы тембрами оказываются тембры духовых (гобой, флейта) и арфы. Фактурные решения, связанные со «звукописью» различных градаций морской стихии, общей тенденцией к повторности музыкального материала, усиливают круговой, заманивающий «модус» музыкальных характеристик морской девы [24]. Именно таким образом охарактеризованы Ундина, Русалка, Волхова, Панночка в уже упоминавшихся операх, а также Лорелея, Мелузина, Свитезянка, русалки, наяды, nereиды, нимфы в огромном числе романсов, песен, кантат различных композиторов (что важно — вне зависимости друг от друга) на стихи разных авторов.

Цезарь Пуни интуитивно следует этим средствам, несомненно, диктуемым самим образом. Музыка балета¹⁰, даже принимая во внимание «прикладной» ее характер, содержит те же средства выразительности, что и в других произведениях на русалочью тему. Так, она изобилует круговыми мотивами. И пусть такая замкнутая природа мелодики может быть названа одним из свойств балетной музыки вообще, всё же в сцене обольщения круговые мотивы приобретают особое значение и специфическую, присущую именно образу Морской девы, выразительность. Ундина здесь буквально опутывает Маттео «кольцами» своего обаяния, что выражается в музыкальной ткани повторением одной и той же мелодической фигуры. Круговые мотивы впечатляюще иллюстрируют и смысл танца с тенью: здесь ярко проявляется колдовская сущность героини, высокий обольстительный «градус» ее воздействия на Маттео. Это качество воплощается и при помощи повторяющихся, замкнутых мотивов. Они же составляют основу музыкального материала сцены с подругами Ундины.

И в то же время музыкальные характеристики выходов героини, наряду

⁹ В вышеупомянутой рецензии 1851 года музыке Пуни отдавалось должное: «все мотивы свежи, новы, блестящи. Они одушевляли танцы и увлекали зрителей своей игривостью и гармонией...» [20, с. 2].

¹⁰ Нотная библиотека Мариинского театра располагает Репетитором. Кроме того, в интернете доступна запись постановки [25].

с акцентуацией ее чаровского естества, пронизаны лиризмом и проникновенностью чувства. Противоречивый и многозначительный для архетипического образа Морской девы «симбиоз», безусловно, завораживает не только бедного Рыбака, но и слушателя, заставляя его сопереживать героине.

Огромную выразительность в партитуре балета приобретают тембры арфы и духовых: каждый выход Ундины отмечен серебристыми арфовыми арпеджиато, а тема гобоя пронзительна, рельефна и по речевому выразительна в сцене с Повелительницей Моря, когда Ундина молит сделать ее смертной женщиной, чтобы иметь возможность быть с любимым.

Итак, образ главной героини, начиная с лондонской постановки, претерпел серьезные изменения, отразившиеся даже в самих названиях балета и раскрывающие все возможные модусы его интерпретации. Вместе с тем, несмотря на очевидные трансформации, образ сохранял в себе основное качество амбивалентности, которое Перро неизменно подчеркивал во всех трех версиях. Музыка Пуни естественно дополняет драматургические решения балетмейстера, выявляя самые знаковые черты Ундины / Наяды.

Сложность и неоднозначность героини балета коррелируют с образами морских дев из других художественных произведений: созданная Перро и Пуни Ундина / Наяда связана многочисленными интертекстуальными «ни-тиями» со своими «сестрами», героинями опер, романсов, камерно-инструментальных опусов и являет собой важную часть ярко характеризующего эпоху Романтизма в целом интереса к русалочьей теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Наяда и рыбак»: фантастический балет в трех действиях и пяти картинах; сочинение балетмейстера Перро, музыка Пуни (Бенефис г-жи Карлотты Гризи) // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9.
2. Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М. 2007. 44 с.
3. Пивнева Н. С. Архетипические образы в русской культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону. 2003. 24 с.
4. Верба Н. И. Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сборник научных трудов. Кемерово: КемГУКИ, 2017. С. 47–53.
5. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 2. С. 124–128.
6. Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического

- балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2006. 265 с.
7. Лабулэ Э. О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: в 2 т. СПб.: Изд-во Н. И. Ламанского, тип. Г. Ф. Мюллера, 1869. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. С. 126–133.
8. Шталь О. Введение // Фуке Фридрих де ла Мотт. Ундина: Рассказ Фридриха Де-ля-Мот Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии: 2-е изд., испр. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1866. С. 1–6.
9. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. тр. СПб.: Астерион, 2010. Вып. 5. С. 32–50.
10. Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.
11. Федорченко О. А. «Скажи, которая Ундина?..» // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44) [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/skazhi-kotoraya-undina> (дата обращения: 01.12.2019).
12. The Illustrated London News. 1843. July, 14.
13. Брант Л. Праздник в Петергофе // Северная пчела. — 1850. — 18 июля.
14. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 22/2. С. 124–138.
15. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // Музыковедение. 2015. № 6. С. 25–42.
16. Верба Н. И. «Ундина» Альберта Лорцинга: к вопросу об основном образе оперы // Музыковедение. 2016. № 6. С. 9–15.
17. Верба Н. И. Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипического образа в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. ст. по мат-лам VI Международ. науч.-практ. конф. (4–6 дек. 2013 г.): в 2-х ч. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. Ч. 2. С. 17–39.
18. Верба Н. И. Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипического и интертекстуального // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 2. С. 117–124.
19. Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. ст. по мат-лам VI Международ. науч.-практ. конф. (25–27 ноября 2015 г.): в 2-х ч. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 24–59.
20. Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 9 февр. С. 2.
21. Театральная хроника // Отечественные записки. 1851. № 3-4. С. 68–69.
22. Радина М. «Наяда и рыбак» а-ля Петипа [Электронный ресурс]. URL: <https://>

www.facebook.com/academyvaganova (дата обращения: 24.12.2019).

23. Ундина: анонс балета [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/10/7/1_1900 (дата обращения: 24.12.2019).
24. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
25. Ундина: Запись спектакля [Электронный ресурс]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/760/47733.html> (дата обращения: 24.12.2019).

REFERENCES

1. «Nayada i ry`bak»: fantasticheskij balet v trex dejstviyax i pyati kartinax; sochinenie baletmejstera Perro, muzy`ka Puni (Benefis g-zhi Karlotty` Grizi) // Panteon. 1851. T. I. Kn. 2. S. 9.
2. Kryukova O. S. Arxetipicheskij obraz Italii v russkoj literature XIX veka: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. M. 2007. 44 s.
3. Pivneva N. S. Arxetipicheskie obrazy` v russkoj kul`ture: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Rostov-na-Donu. 2003. 24 s.
4. Verba N. I. Syuzhet o morskoy deve v muzy`kal`noj kul`ture XIX veka // Muzy`kal`naya kul`tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sbornik nauchny`x trudov. Kemerovo: KemGUKI, 2017. S. 47–53.
5. Verba N. I. K probleme peresecheniya arxetipov syuzhetov o morskix devax s mirovozzrencheskimi konstantami e`poxi romantizma // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2012. № 2. S. 124–128.
6. Fedorchenko O. A. Tvorchestvo Zhyulya Perro v Peterburge (1848–1859): k probleme formirovaniya muzy`kal`no-xoreograficheskoy struktury` akademicheskogo baleta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2006. 265 s.
7. Labule` E`. O duxe verovanij v fej v Germanii i Francii // Labule` E`. Arabskie, tureczkie, cheshskie i nemeczkie skazki: v 2 t. SPb.: Izd-vo N. I. Lamanskogo, tip. G. F. Myullera, 1869. T. 2: Cheshskie i nemeczkie skazki. S. 126–133.
8. Shtal` O. Vvedenie // Fuke Fridrix de la Mott. Undina: Rasskaz Fridrixa De-lya-Mot Fuke, izdannyy`j dlya russkix gimnazij s prisoedineniem vvedeniya, ob`yasnenij, primechanij i slovary` O. Shtalem, uchitelem Pervoj Moskovskoj gimnazii: 2-e izd., ispr. M.: Tip. V. Gracheva i K°, 1866. S. 1–6.
9. Verba N. I. Syuzhety` o morskix devax v kul`ture romantizma: k probleme arxetipov // Muzy`kal`naya kul`tura glazami molody`x ucheny`x: Sb. nauch. tr. SPb.: Asterion, 2010. Vy`p. 5. S. 32–50.
10. Mifologicheskij slovar`: Osnovny`e mifologicheskie motivy` i terminy` / Red. E. M. Meletinskij. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1991. 736 s.
11. Fedorchenko O. A. «Skazhi, kotoraya Undina?» // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2006. № 2 (44) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/skazhi-kotoraya-undina> (data obrashheniya: 01.12.2019).

12. The Illustrated London News. 1843. July, 14.
13. Brant L. Prazdnik v Petergofe // Severnaya pchela. — 1850. — 18 iyulya.
14. Verba N. I. «Undina»: ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena «arxetip» (na primere obraza glavnoj geroini) // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 22/2. S. 124–138.
15. Verba N. I. Arxetipicheskie obrazy «Undiny» A. F. L'vova v «rusaloch'em» muzykal'nom kontekste XIX veka // Muzykovedenie. 2015. № 6. S. 25–42.
16. Verba N. I. «Undina» Al'berta Lorcinga: k voprosu ob osnovnom obraze opery // Muzykovedenie. 2016. № 6. S. 9–15.
17. Verba N. I. Volxova i Morskaya deva: specifika pretvoreniya arxetipichnogo obraza v opere «Sadko» N.A. Rimskogo-Korsakova // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sb. st. po mat-lam VI Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. (4-6 dek. 2013 g.): v 2-x ch. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2014. Ch. 2. S. 17–39.
18. Verba N. I. Obrazy «Majskoj nochi» N.A. Rimskogo-Korsakova v kontekste problem arxetipichnogo i intertekstual'nogo // Obshchestvo. Sreda. Razvitie. 2014. № 2. S. 117–124.
19. Verba N. I. «Rusalka» Dvorzhaka v kontekste opernykh versij syuzheta o morskikh devax // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sb. st. po mat-lam VI Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. (25-27 noyabrya 2015 g.): v 2-x ch. SPb.: Skifiya-print, 2017. Vy'p. 8. Chast' 2. S. 24–59.
20. Teatral'naya xronika // Severnaya pchela. 1851. 9 fevr. S. 2.
21. Teatral'naya xronika // Otechestvenny'e zapiski. 1851. № 3-4. S. 68–69.
22. Radina M. «Nayada i rybak» a-lya Petipa [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.facebook.com/academyvaganova> (data obrashheniya: 24.12.2019).
23. Undina: anons baleta [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/10/7/1_1900 (data obrashheniya: 24.12.2019).
24. Verba N. I. Syuzhet ob Undine v opere XIX veka. Problema arxetipicheskikh obrazov: monografiya. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2019. 220 s.
25. Undina: Zapis spektaklya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/760/47733.html> (data obrashheniya: 24.12.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Верба Н. И. — канд. искусствоведения; verba.natalia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Verba N. I. — Cand. Sci. (Arts); verba.natalia@yandex.ru