

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СЮЖЕТА

*Петухова С. А.*¹

¹ Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия.

В статье рассматриваются пути формирования сюжетных линий балета «Лебединое озеро», его сходства с более ранними сочинениями на родственную тему: оперой «Озеро фей» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1839) и двумя балетами «Озеро волшебниц» на ту же музыку, поставленными в Лондоне и Санкт-Петербурге (1840).

Первая редакция балета П. И. Чайковского (1877) в большой степени унаследовала приметы, решения, композиционные линии и мизансцены, характерные для «волшебных» (или «фантастических») балетов первой половины XIX столетия: сказочный сюжет в основе сценария; противопоставление и столкновение реального и фантастического миров, обязательно отраженное в апофеозах; разработка фантастических образов, явлений, предметов и их дуализм. Во второй редакции балета (1895) психологические предпосылки поведения персонажей подчеркнуты, неотвратимость судьбоносного поворота усилена, движение к трагической развязке стало значительно более очевидным.

Однако яркие составляющие «волшебного стиля», изначально присутствовавшие в хореографическом замысле «Лебединого озера», всё-таки уводили зрительское восприятие в сторону фантастических трактовок. Это привело к тому, что очевидцы премьер не только первой, но и второй редакций балета зачастую не могли понять смысл завершения спектаклей, да и в целом его трагический пафос вызывал множество вопросов. И только в XX веке, когда интерпретации сочинения почти перестали напоминать о путях его преемственности, балет занял наконец соразмерное своему значению место в театральном репертуаре.

Ключевые слова: «Лебединое озеро», «Озеро фей», «Озеро волшебниц», Э. Скриб, П. И. Чайковский, апофеоз, фантастический балет, восприятие, дуализм.

SWAN LAKE: TO THE QUESTION OF THE PLOT ORIGIN

*Petukhova S. A.*¹¹ State Institute for Art Studies, 5, Kozitskij per., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article discusses the ways of forming the storylines of the ballet *Swan Lake*, its similarities with earlier works on a related theme: the opera *Le lac des Fées* by D.-F.-E. Auber to the libretto by E. Scribe (1839) and two ballets *The Fairy Lake* to the same music, staged in London and St. Petersburg (1840).

The first redaction of P. I. Tchaikovsky's ballet (1877) inherited to a large extent the signs, solutions, compositional lines and mise-en-scenes characteristic of the "magic" (or "fantastic") ballets of the first half of the 19th century. This is a fairy story at the heart of the script; opposition and collision of the real and fantastic worlds, necessarily reflected in apotheoses; development of fantastic images, phenomena, objects and their duality. In the second redaction of the ballet (1895), the psychological prerequisites for the behavior of the characters are emphasized, the inevitability of a fateful turn is strengthened, and the movement towards a tragic denouement becomes much more obvious.

However, the bright components of the "magic style", traditionally present in the choreographic concept of *Swan Lake*, still diverted the audience's perception towards fantastic explanations. This led to the fact that eyewitnesses of the premieres of not only the first, but also the second editions of the ballet often could not understand the meaning of the completion of the performances, and in general, its tragic pathos raised many questions. And only in the 20th century, when interpretations of the work almost ceased to remind of the paths of its succession, did the ballet finally take its place in the theatrical repertoire commensurate with its significance.

Keywords: *Swan Lake*, *Le lac des Fées*, *The Fairy Lake*, E. Scribe, P. I. Tchaikovsky, apotheosis, fantastic ballet, perception, dualism.

Установление путей происхождения сюжетов — одна из наиболее почвенных тем не только для истории балета. В последние десятилетия здесь проще продвигаться вперед, сопоставляя ранее известные сведения и появившиеся в открытом доступе недавно. Хотя методология изучения преемственностей и сходств была заложена в предшествовавшие времена, некоторые линии, объединяющие театральные сочинения разных периодов, стилей и стран, поныне остаются актуальными.

Наиболее яркие примеры, связанные с русским искусством, это опера и балет «Красавица спящего леса» (соответственно, 1825 и 1829)¹, балеты «Питомица фей» (1849)² и «Спящая красавица» (1890)³; балеты «Тень» (1839)⁴, «Млада» (1879)⁵ и опера-балет «Млада» (1892)⁶; балет «Ундина или Наяда» (1843)⁷ и опера «Ундина» (1869)⁸; балеты «Сакунтала» (1858)⁹ и «Баядерка» (1877)¹⁰; опера «Весталка» (1807)¹¹ и два одноименных балета (1818 и 1888)¹²; наконец, опера «Озеро фей» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба (1839), балеты «Озеро волшебниц» в хореографии А. Гуэрра и Ф. Тальони на ту же музыку (1840) и «Лебединое озеро» В. Рейзингера (1877) и М. И. Петипа (1895) на музыку П. И. Чайковского.

¹ «Красавица спящего леса» (*La belle au bois dormant*): опера М. Карафы на либретто Ф.-А. де Планара, премьера 2 марта 1825 г. в Grand Opéra (Париж); балет Ж.-П. Омера на музыку Ф. Гарольда, премьера 27 апреля 1829 г. там же.

² «Питомица фей» (*La Filleule des Fées*): балет Ж. Перро на музыку А. Адана, премьера 8 октября 1849 г. в Grand Opéra (Париж).

³ «Спящая красавица» — балет М. И. Петипа на музыку П. И. Чайковского, премьера 3 января 1890 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург).

⁴ «Тень» — балет Ф. Тальони на музыку Л. В. Маурера, премьера 22 ноября 1839 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

⁵ «Млада» — балет М. И. Петипа на музыку Л. Минкуса, премьера 2 декабря 1879 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

⁶ «Млада» — опера-балет Н. А. Римского-Корсакова на либретто С. А. Гедеонова, В. А. Крылова и собственное, хореографы Л. И. Иванов и Э. Чекетти, премьера 1 ноября 1892 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург).

⁷ «Ундина, или Наяда», также «Наяда и рыбак» (*Ondine, ou La naïade, La Naïade et le Pêcheur*), балет Ж. Перро на музыку Ц. Пуни, премьера 22 июня 1843 г. в His Majesty's Theatre (Лондон).

⁸ «Ундина» П. И. Чайковского на либретто В. А. Соллогуба написана в 1869 г. В 1870 г. отвергнута коллегией дирижеров Императорских театров и частично уничтожена композитором. Сохранившиеся разделы в виде сценической версии исполнены впервые 11 ноября 2015 г. в зале Государственного мемориального музыкального музея-заповедника им. П. И. Чайковского и изданы в т. 3 Полного собрания сочинений Чайковского в 2017 г.

⁹ «Сакунтала», также «Шакунтала» (*Sacountala*) — балет Л. Петипа на музыку Л. Рейера, премьера 14 июля 1858 г. в Théâtre impérial de l'Opéra (Париж).

¹⁰ «Баядерка» — балет М. И. Петипа на музыку Л. Ф. Минкуса, премьера 23 января 1877 г. в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург).

¹¹ «Весталка» Г. Спонтини на либретто В. Э. де Жуи и М. Дьелафуа, премьера 15 декабря 1807 г. в Salle Montansier (Париж).

¹² «Весталка» — балет С. Вигано на музыку Г. Спонтини, премьера 9 июня 1818 г. в театре La Scala (Милан); «Весталка» — балет М. И. Петипа на музыку М. М. Иванова, премьера 17 февраля 1888 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург). О сходствах сюжетов «Сакунталы», «Баядерки» и «Весталки» подробнее см.: [1, с. 264–268; 2, с. 86–89].

Названия этих сочинений — верхушки айсбергов, виднеющиеся на поверхности вод. Толщу же их составляют не сразу определимые течения, волны и мелкие струйки: замеченные острым глазом драматурга или хореографа нюансы и детали действия, затем перенесенные в новое зрелище. В этой области вопрос о том, слышал ли *композитор* какое-либо сочинение предшественников, естественным образом отходит на дальний план. А на ближний выдвигаются подобию либо прямые аналогии финалов (благополучных или трагических), структур (например, наличие или отсутствие обязательных балов и снов), эффектов (переодевания и фантастические превращения), географических и хронологических перемещений, волшебных и ритуальных предметов и, конечно, реакций героев на то или иное событие. Все это в совокупности (и многое не упомянутое) составляет внутренний каркас сюжета, его драматургию, иногда позволяя заглянуть на пути его формирования. И тогда те произведения, что представляются нам единичными, явившимися ниоткуда, обретают родословную и в семье себе подобных ярче могут проявить свою уникальность. Среди источников, питавших историю создания «Лебединого озера», постепенно выявляются ранее не акцентировавшиеся, так что настоящую статью можно определить как очередную вариацию на давно известную тему.

Приключения сказочных героев становились основой для огромного числа европейских балетов. Сказка Иоганна Карла Августа Музеуса «Похищенное покрывало» (“Der geraubte Schleier”) из третьего тома «Народных сказок немцев» (1784), впервые переведенная на французский язык в 1803 году [3], а на русский — в 1812-м [4, с. 3–108], вовремя попала на глаза Эжену Скрибу, создавшему либретто будущей оперы Даниэля Обера «Озеро волшебниц» [5, с. 123–147]. Именно Скриб стал автором того содержательного наполнения истории, отголоски которого сохранились в «Лебедином озере» Чайковского. Из сказки Музеуса, длинной и сложной, охватывающей разные временные пласты и сюжетные линии, драматургом традиционно была заимствована и развита одна из них: любовь смертного юноши и воздушной феи. Мотив кражи покрывала, в первоисточнике взятый для названия, опирался на использование волшебного / ритуального предмета (талисмана, амулета, оберега) и выступал в качестве метафоры обмана.

У горного озера студент Альбер наблюдает за резвящимися феями и похищает у одной из них вуаль — он влюблен и таким образом желает привязать к себе предмет страсти. Фея Зеила, оказавшись беззащитной, нанимается прислугой в гостиницу, которую содержит Маргарита — невеста Альбера. Мотивация чувства в данном случае прозаична: Альбер должен Маргарите большую сумму денег, которую тотчас занимает у ростовщика, чтобы обрести свободу от этих уз. Злодей Родольф, владелец местного замка, также влюбившийся в Зеилу, выкупает вексель Альбера. Влюбленные поселяются вместе и скапливают необходимые средства, но злодей позаботился о том, чтобы их вовремя укра-

ли. Альберу грозит заточение; Зеила готова спасти возлюбленного ценой своего замужества с Родольфом, однако в последний момент к ней возвращается волшебная вуаль. Фея улетает, но ненадолго, выпросив у Королевы фей освобождение любимого и позволение остаться с ним вместе на Земле.

Премьера пятиактной оперы прошла 1 апреля 1839 года в парижской Grand Opéra, и несмотря на то, что позднее биографы Обера не сочли эту постановку успешной, тогдашняя критика ее хвалила. А наиболее значительным свидетельством популярности спектакля может служить тот факт, что спустя чуть более года, 14 мая 1840-го, «Озеро фей» было показано в лондонском Театре ее величества (Her Majesty's Theatre) уже в виде двухактного балета, придуманного Антонио Гуэррой. В рецензии газеты The Times упомянуто об «отрядах белоснежно-муслиновых фей, плетущих по старинке цветочные гирлянды» (цит. по: [1, с. 332]). Конечно, этот штрих — одновременно и отсылка к «белому антракту» «Роберта-Дьявола» (1831), и предвосхищение «белого акта» «Жизели» (1841). Один из ее будущих постановщиков, Жан Коралли, был автором дивертисментов в опере Обера.

Сюжет «Озера фей» даже в нюансах сценического оформления соответствовал эстетике «фейных» зрелищ, в которых существование фантастического мира противопоставлено реальности. Не менее отчетливо прослеживается здесь и другая традиционная линия столкновения миров, стремление сказочного существа превратиться в человека или хотя бы войти в земное бытие наравне с его коренными обитателями. Одна из тем, наиболее востребованных романтическим театром, закономерно нашла отражение в танцевальном искусстве, которое постепенно все настойчивее отрывалось от физических представлений и предпосылок, заставляя зрителей поверить в волшебство.

В балетах сюжеты такого рода имеют два традиционных типа финалов: трагический, когда фантастическое существо гибнет в результате соприкосновения с миром людей, сгорает в любви к его представителю, как бабочка в огне¹³, и благополучный, когда «пришельцу» удастся уцелеть¹⁴. В качестве яркого образца, за долгую жизнь неоднократно завершавшегося и первым, и вторым, вспомним «Ундину»¹⁵. Интересно, что только в двух востребованных

¹³ В частности, это «Сильфида» (1831), «Искушение» (балет-опера, 1832), «Фауст» (1832), «Влюбленная дьяволица» (1840), «Альма, или Дочь огня» (1842), «Герта, повелительница эльфид» (1842), «Эолина, или Дриада» (1845).

¹⁴ «Дева Дуная» (1837), «Кобольд» (1838), «Лейла, или Пери» (1843), «Питомца фей» (1849), «Дух долины» (1853).

¹⁵ Премьера наиболее раннего балета, разрабатывавшего «ундинную» тематику, состоялась в Вене 6 марта 1825 г. в хореографии Л. Анри на музыку А. Гировца. Две контрастные трактовки данного сюжета принадлежат, в частности, одному композитору, А. Лорцингу, изменившему трагический финал первой редакции своей оперы «Ундина» (1845) на благополучный во второй ее редакции (1847).

романтических сюжетах герои заключают семейный союз — в «Ундине» и в «Озере фей»¹⁶.

Неприкрытый бытовизм изображения счастливого брака, придуманный Скрибом и поддержанный Обером, в английской версии балета был снивелирован. Однако Филиппо Тальони, транспонировавший этот сюжет на петербургскую сцену почти полугодом позднее (премьера прошла 27 ноября 1840), вернул сочинению его изначальное содержание. Хореограф придумывал пластический рисунок роли для дочери, привлекавшей просвещенную публику в любых картинах и сценах, неизменно воплощая образ «воздушной девы», «дочери воздуха», волшебному танцу которой не мешали земное притяжение и земные интерьеры.

«Полеты волшебниц, их пляски на берегу озера, купания в прозрачных струях, а посередине всего этого Талиони <sic!> в легком облачении феи, очаровывают зрителя..., — отмечал обозреватель «Северной пчелы». — ...Танцы Г-жи Талиони, щедро распределенные по всему балету, имеют в каждой картине особый характер, особую прелесть: фея, она порхает между подругами, едва касаясь земли; прислужница в трактире... она танцует... прелестную, оригинальную пляску в роде галопа; на народном празднике она затемняет своим искусством всех окружающих и, наконец, в надоблачной сфере ее танцы вновь полувоздушны и очаровательны, как в начале балета» [6, с. 1107].

С дуализмом трактовки финалов неразрывно связано наличие апофеозов, присутствовавших почти во всех волшебных драматических балетах. В опере «Озеро фей» финальная сцена может быть по существу приравнена к апофеозу, который входил в сюжет на правах его полноценной составляющей, демонстрируя полет героини не с земли вверх, а, напротив, с небес вниз: «...Мы видим, как она проходит сквозь облака, которые, по-разному окрашенные солнечными лучами, постоянно меняют цвет; ...как появляется Земля, сначала вершины гор, затем здания, города, реки, прерии, дом, затем комната, в которой Альбер обитает в третьем акте. Альбер один..., отягощенный отчаянием, вот-вот покончит с собой. Он поднимает глаза и видит Зеилу, которая на облаке спускается к нему, протягивая руки. Он бежит к ней, и занавес падает» [7, с. 38].

Однако традиционный *балетный* апофеоз вовсе не означал полностью счастливого завершения событий, подчеркивая важность типичного для жанра «двоемирия». В опере-балете «Искушение» (1832) Миранда, посланная на Землю соблазнить отшельника, но вместо этого помогавшая ему, была убита злым духом отшельника же, направившим в рай, куда тот поднимался

¹⁶ Каждый из балетов 1840 г. выдержал множество представлений: лондонский спектакль возобновлялся до 1844 г. включительно, петербургский шел как минимум до весны 1842 г.

по ступеням золотой лестницы. Сатанилла (1840), влюбившаяся в графа Фабио, погибла. Темные и светлые силы спорили над ее телом в то время, как граф и его невеста приближались к аналою. Деву Дуная и ее жениха (1837) Дунайская нимфа возвратила из глубин на землю. Напротив, Ундину Жюля Перро (1851) венчала с ее избранником Царица вод на дне моря, а на берегу рыдала брошенная невеста. Дриада Эолина (1835 и 1858), чья плоть сгорела в дупле ее дерева, в апофеозе вознеслась на небеса, оставив на земле и возлюбленного, и постылого злодея — гнома Рюбецаля. А волшебница Пери (1843) в апофеозе унесла любимого «в пределы надзвездного мира».

Проницаемость границ между двумя пространствами порождала размытость представлений о том, что же все-таки происходило с героями: выходит, не только фантастические существа могли в тех условиях жить среди людей, но и люди могли перемещаться сквозь эти границы без ущерба для здоровья¹⁷. Лишь примерно со второй половины 1860-х сюжетный поворот «к жизни или смерти» в ряде случаев стал определяться более отчетливо; в частности, после страшного катаклизма в финале балета «Млада» (1879) в небесное царство входили не собственно герои, а их призраки.

Чайковский настаивал на сохранении однозначно трагического финала в московском спектакле «Лебединое озеро». Однако инерция восприятия «волшебных зрелищ» с их заключительным дуализмом была тогда еще достаточно сильной, и в сложившейся ситуации далеко не все просвещенные зрители спектакля в принципе смогли понять, умерли ли принц и Одетта. На последней странице либретто указание апофеоза отсутствует, однако подобная сцена была поставлена, о чем свидетельствовал очевидец: «...Зигфрид, сорвав венок с Одетты, бросается вместе с нею в бурные воды озера. Гром, молния, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдали Одетта и Зигфрид. Куда плывут они, зачем и доплывают ли до цели, если таковая имеется, неизвестно: но буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает...» [8, с. 178].

Удивительно, но неопределенность восприятия финала сохранилась и во второй хореографической редакции (той, что признала шедевром Мариуса Петипа – Льва Иванова). Об этом написал в своей диссертации Андрей Галкин:

¹⁷ Об этом в пародийной форме написал М. Е. Салтыков-Щедрин в журнальной рецензии (1864), которая полностью была опубликована только в 1959 г.: «...До сих пор он [балет] с непостижимым нахальством выступает вперед с своими “духами долин”, с своими “наядами”, “метеорами” и прочею нечистою силой. Все это до такой степени противно и нестерпимо, что положение балетного посетителя можно сравнить разве с положением человека, внезапно очутившегося в обществе полоумных спиритистов... Он видит, что перед ним выделяются всевозможные па, раскрываются таинственные раковины, поднимаются ноги, двигаются цветы, отворяются и затворяются трапы, он сознает, что все это самое непробудное невежество, самая беспардонная гиль — и остается подавленным — именно громадностью этого невежества и гили» [11, с. 201].

«Видевшие спектакль В. М. Красовская и Г. А. Римский-Корсаков (профессиональные балетные критики!) не только не почувствовали никакой глубины финала, но даже не поняли, что в нем фигурируют уже умершие, а не спасшиеся каким-то чудом Одетта и Зигфрид» [9, с. 139].

В недавнем исследовании Сергея Конаева и Бориса Мукосея отмечено, что трагическая «концепция... была слишком необычной для балета 1860–1870-х гг., и уже в 1880 г. Ж. Хансен [Йозеф Хансен], “оставив весь сюжет, за малыми изменениями, во всех актах... переделал развязку... Принц и Одетта более не погибают, но спасаются, и Одетта, превратившись в обыкновенную девушку, прощается с своими родичами-лебедями и уходит с принцем” (Суфлер. СПб., 1880, № 8, 22 января, с. 2)» [10, с. 9].

Тем не менее далеко не все балеты указанного периода, как и предшествовавшие, были ориентированы на наступление благополучных финалов. В частности, Петипа переставил «Фауста» Перро в 1867 году с традиционным апофеозом, в котором герои соединялись лишь на небе. Трагически завершались «Царь Кандавл» (1868) и «Баядерка» (1877) — вариант балета «Сакунтала» (1858) с полным переосмыслением финала. Стоит упомянуть также «Ручей» А. Сен-Леона (1866) и «Деву Ада» того же Хансена (1879)¹⁸. Продолжали идти «Сильфида», «Жизель», «Сатанилла», «Мраморная красавица».

О неоднозначности восприятия балетных финалов свидетельствует язвительный отклик еще одного очевидца премьеры «Лебединого озера»: «Принц в отчаянии срывает с Одетты венец, изображавший лебедя, что является причиной гибели их обоих. Конец плачевный, что тоже замечательно, ибо в балетах все обыкновенно кончается ко всеобщему удовольствию. Если же с кем и приключается смерть, то ведь за сим следует апофеоз, где душу погибшего несет на небо какой-нибудь благодетельный гений» [12, с. 1].

Считается, что московская публика ценила сочинения, завершавшиеся трагически, значительно меньше петербургской. Однако невозможно установить, какая часть зрителей второй столицы смотрела премьеры, поставленные в первой. И необходимо еще раз подчеркнуть, что не только в Петербурге, но и в Москве не переставали идти трагические балеты.

Что же до переделки Хансена, то он, скорее всего, просто вернулся к варианту первоисточников — «Озера фей» или «Озера волшебниц», которые мог видеть на какой-либо из европейских сцен еще до того, как приехал по контракту в Москву (1879).

Имманентной особенностью волшебных сюжетов являлся также образ Доброго или Злого гения, волшебника, повелителя стихий — второго потустороннего

¹⁸ Неслучайно в классическом труде В. М. Красовской спектаклям с трагическими завершениями посвящен специальный раздел [1].

существа, в той или иной степени покровительствовавшего главному, которое стремилось обрести счастье на Земле. Дуализм образа «повелителя» нашел воплощение и в первой редакции «Лебединого»: там у Одетты есть родной дед — колдун, выплакавший это озеро и живущий на его дне, но есть и ненавистница — мачеха, обернувшаяся совой. Происхождение облика последней прослеживается достаточно отчетливо: «На французской гравюре Мэдж [колдунья из «Сильфиды»] зловеще высится среди персонажей праздника, — пишет В. М. Красовская. — Ее отброшенный за плечи плащ напоминает тяжелые крылья совы» [2, с. 203]. То и другое воплощения, несомненно, являются полярными (светлой и темной) сторонами одного образа. Волшебники-покровители во многих сюжетах — еще и охранители, нередко старавшиеся вообще не допускать контакта фантастического существа с земным миром.

Более сложное происхождение имеет двойственность образа героини. Как и в трактовке финала, здесь нет окончательной ясности и устойчивости. В мире волшебных зрелищ «лебединая дева», воздушный персонаж, тесно смыкается с родственным — с «лунной девой», танцующей ночью в неверном природном свете. Мизансценически такое решение представляет героиню, постепенно выступающую из череды (*из тени*) себе подобных и затем занимающую главенствующее положение в танце. По-видимому, впервые эта постановочная находка появилась в сцене мертвых монахинь в спектакле «Роберт-Дьявол», открыв путь многочисленным вариантам.

Была и иная линия формирования сложного образа: опытные балетоманы могли бы вывести хореографическое решение двойничества Одетты / Одиллии из многочисленных сцен артистов с их отражениями и их тенями. Причем по смыслу ближе всего к «Лебединому» находился не танец с тенью, как дуэт партнеров (в частности, *pas de deux* Лоредана, героя балета «Тень», и призрака Анжелы), а танец как соло именно героини (например, Ундины, на время превратившейся в смертную девушку, со своей тенью). В качестве подобной *тени* можно было воспринимать сперва и Одиллию — темное отражение Одетты, под влиянием злых чар превратившееся в самостоятельного персонажа. А во второй редакции (1895) за каждой из солисток уже возникало собственное одушевленное пространство: за Одеттой — «белый» кордебалет, за Одиллией — «черный». Знатоки наверняка приняли бы это логичное объяснение, если бы в кратком сценарии балета, опубликованном в программке 1877 года, не были расставлены иные акценты:

«Принц, при виде Одиллии, поражен ее красотой, ее лицо напомнило ему его лебедя — Одетту. Он подзывает своего друга Бенно и спрашивает его:

– Неправда ли, как она похожа на Одетту?

– А на мой взгляд – несколько... ты всюду видишь свою Одетту! — отвечает Бенно [13, с. 16–17].

Разумеется, мимо этого замечания не прошли не только наблюдательные балетоманы, но и большинство позднейших балетоведов, что добавило очередную неясность к числу уже имевшихся в трактовках этого сочинения. «Одиллия лишь напоминает Одетту, но не является ее двойником, — констатировал Александр Демидов в монографии 1985 года. — И более того — *не старается выдать себя за Одетту*. Тема бессилия человека перед лицом колдовства, распоряжающегося добром и злом, жизнью и смертью, здесь отсутствует. Причины бед, случившихся с героями, в их собственных человеческих слабостях» [14, с. 153].

«Лебединое озеро» — волшебный драматический сюжет, глубоко укорененный в эстетике первой половины романтического XIX столетия, не только попал на переходное время от раннего к зрелому романтизму. Этот сюжет был освоен Чайковским, для которого мотивы борьбы с темными страстями и одновременно трагической предрасположенности к ним олицетворяли роковое влечение, жестокий почерк судьбы, фатум, которому невозможно противостоять. Повествование «волшебного театра» получило в музыке трагико-психологическую интерпретацию с элементами мистики, столь органичную для композитора. Поэтому в оценке причин премьерного приема, по поводу нюансов которого по сей день спорят специалисты, приходится согласиться с Демидовым: «Этот балет упустил свое время... Подобно “Жизели”, он мог бы остаться для нас шедевром чистой романтической классики, не смущенной позднейшими напластованиями самых различных идей и мотивов» [14, с. 160–161].

Еще одна сюжетная составляющая, также испытывавшая влияние «идей», — ритуальный предмет или талисман¹⁹. В сказке Музеуса и в либретто «Озера фей» это — волшебная вуаль (в первой редакции балета — венец, во второй — корона; их смысловое различие очевидно). В балетных сценариях покрывала, шарфы и вуали по частоте использования находятся на первом месте, венцы (вместе с букетами), скорее всего, — на втором. Чудесные аксессуары отсылают к почвенным библейским символам: покрову как олицетворению защиты, венцу в качестве знака избранности. Как и положено в фантастическом театре, подобные талисманы также дуалистичны: они не только защищают носителей, но и накладывая на них определенную ответственность, а то и представляют опасность. Покров дает волшебные силы, укрывает, но может и пленять. Венец становится олицетворением не только высокого положения, сковывающей тайны, но и освободительного цветения.

Замена венца короной, демонстрация статуса и власти, а вовсе не волшебства, достаточно ясно маркирует границу, пролегающую между двумя редакциями

¹⁹ Как и волшебные образы, предметы фантастического театра также могли умножаться; например в «Талисмане» М. И. Петипа на музыку Р. Дриго (1889) фигурировали два защитных талисмана — золотой жезл и звезда.

«Лебединого озера». Неслучайно репутацию шедевра заслужила вторая из них, в которой значительно меньше двойственности толкований, неясностей и тайн, оставшихся от волшебного театра, однако и значительно отчетливее выражены романтический пафос недостижимости идеала и движение к трагической развязке.

Между премьерами оперы «Озеро фей» и балета «Лебединое озеро» в его московской редакции прошло почти 38 лет, в петербургской — почти 56. Однако в театральной практике редко пропадают удачные находки. Мариус Петипа и Лев Иванов знали либретто давней волшебной оперы в достаточной степени для того, чтобы позаимствовать оттуда важные композиционные решения. Андрей Галкин в процессе исследования неопубликованных заметок Петипа обнаружил сходство двух сцен в опере «Озеро фей» и балете «Лебединое озеро». Во второй картине, по раннему замыслу хореографа, девушки-птицы должны были упасть в воду, а затем, ненадолго исчезнув из поля зрения, явиться уже в человеческом облике, примерно так же, как указано в либретто Скриба, и в противоречии с московским сценарием и ремарками Чайковского в партитуре. В той же картине состав действующих лиц также перекликался с мизансценой оперного первоисточника: «В московском либретто Зигфрид приходил на озеро вдвоем с Бенно. У Иванова действовала группа охотников, Бенно находился в их числе и предводительствовал ими в отсутствии принца. По набору персонажей сцена совпадала с экспозицией “Озера фей”, где главного героя — студента Альбера — сопровождают его друг Фриц и хор студентов» [15, с. 76].

Возникновение интереса исследователей к путям формирования музыкально-хореографического полотна «Лебединого озера» можно датировать началом XX столетия, когда четыре версии балета, придуманные Александром Горским в жестокой полемике с предшественниками (1901, 1906, 1912, 1920), постепенно отодвинули на дальний план и сюжетные контексты сочинения, и линии преемственности. Задуманный в качестве полномочного представителя «волшебного-фантастических зрелищ», герметичного по отношению к окружающему, этот балет превращался в торжество «театра переживания», который, как известно, всегда отражает эмоциональный фон и «шум времени».

«В танцах лебедей Горский пытался усилить эмоциональность лирического начала, — констатировала В. М. Красовская. — Он внес асимметрию в общий план танца, сделал тревожно-напряженными отдельные группы и позы, подчеркнул трепетные взмахи рук. Сдержанная романтика танца, у Льва Иванова кристально передающая лиризм Чайковского, у Горского окрасилась импрессионистскими тонами. Все говорило теперь о нарушенной гармонии» [16, с. 240].

Изучение истории возникновения сюжета и хореографических решений обеих редакций «Лебединого озера» охватывает привлечение документальных,

историографических, иконографических материалов. В результате их осмысления можно сделать вывод о многослойности путей преемственности этого произведения, их сложных и тонких переплетениях.

Такая ситуация ставит множество проблем не только перед профессионалами балетного театра, но и перед исследователями. Чем больше ранее неучтенных источников удастся здесь привлечь, постепенно устанавливая связи между различными сочинениями, мизансценами, сюжетными переходами, явлениями, предметами, тем значительнее становится число неясностей и нестыковок. Некоторые детали либретто ныне кажутся попросту излишними, затрудняющими понимание смысла. Так происходит по причине утраты контекста — почти полного ухода из репертуара сочинений «волшебного театра», которые были рассчитаны на соответственное публичное восприятие.

Возможно, постепенное, хотя бы частичное, возрождение этого мира, скрытого под наслоениями позднейших трактовок, приведет к установлению неизвестных фактов и прояснению многих пока загадочных обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Балеты с трагической развязкой // Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 262–276.
2. Красовская В. М. Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
3. [Musäus J.-K.-A.] Le voile enlevé // Contes populaires des Allemands par J.-C.-A. Musaeus avec une préface de Wieland et précédés d'une notice sur Musaeus par J. Lefèvre. Traduits de L'Allemand par J. Lefèvre. Leipzig: G. H. Friedlein, 1803. Т. I. P. 119–167.
4. Музеус И. К. А. Источник красоты. Народные сказки Музеуса, изданные Виландом: в 6 ч. / пер. Вас. Полякова. М.: Тип. А. Воейкова и компании, 1812. Ч. 5. 228 с.
5. [Scribe E.] Le lac des fées // Œuvres complètes de M. Eugène Scribe. Nouvelle éd. Paris: Furne et Cie, Aimé André, Libraires-Éditeurs, 1841. Т. II. 732 p.
6. Озеро волшебниц, большой балет, в четырех картинах, соч. Гг. Скриба и Талиони <sic!>, музыка соч. Обера и Келлера. (Бенефис Г-жи Талиони) // Северная пчела. 1840. № 277, 7 дек. С. 1105–1107.
7. Le lac des Fées, opera en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Melesville, musique de M. Auber. Paris: Bezou, Libraire, 1839. 39 p.
8. А. Д. «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 39. 22 февр. С. 178.
9. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2015. 194 с.
10. [Конаев С. А., Мукосей Б. В.] I. Либретто // П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883.

- Скрипичный репетитор и другие документы / сост., выявл., публ. документов С. А. Конаев, коммент. к муз. документам С. А. Конаев и Б. В. Мукосей. СПб.: Композитор, 2015. С. 7–9.
11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Петербургские театры. «Наяда и рыбак», фантастический балет в трех действиях и пяти картинах. Соч. Ж. Перро; музыка г. Пуни // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: в 20 т. / гл. ред. С. А. Макашин М.: Худ. лит., 1966. Т. 5. Критика и публицистика. 1856–1864. С. 199–215.
 12. *Зуб [Щуровский П. А.].* Бенефис Карпаковой: «Лебединое озеро», балет Рейзингера, музыка Чайковского // *Современные известия.* 1877. № 56 26 фев. С. 1.
 13. *Лебединое озеро.* Балет в 4-х действиях. Музыка П. И. Чайковского. М.: Тип. И. И. Смирнова, 1877. 22 с.
 14. *Демидов А. П.* «Лебединое озеро» (Шедевры балета). М.: Искусство, 1985. 368 с.
 15. *Галкин А. С.* Лебеди и феи. Скрибовский след в петербургской редакции «Лебединого озера» // *Academia: танец, музыка, театр, образование.* 2019. № 2. С. 75–77.
 16. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.

REFERENCES

1. *Krasovskaya V. M.* Balety` s tragicheskoy razvyazkoj // *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.; M.: Iskuststvo, 1963. S. 262–276.
2. *Krasovskaya V. M.* Zapadno-evropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Romantizm. Izd. 2-e, ispr. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2008. 512 s.
3. [Musäus J.-K.-A.] Le voile enlevé // *Contes populaires des Allemands* par J.-C.-A. Musaeus avec une préface de Wieland et précédés d'une notice sur Musaeus par J. Lefèvre. Traduits de L'Allemand par J. Lefèvre. Leipzig: G. H. Friedlein, 1803. T. I. P. 119–167.
4. *Muzeus I. K. A.* Istochnik krasoty`. Narodny`e skazki Muzeusa, izdannyy`e Vilandom: v 6 ch. / per. Vas. Polyakova. M.: Tip. A. Voejkova i kompanii, 1812. Ch. 5. 228 s.
5. [Scribe E.] Le lac des fées // *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe.* Nouvelle éd. Paris: Furne et Cie, Aimé André, Libraires-Éditeurs, 1841. T. II. 732 p.
6. *Ozero volshebnicz, bol`shoj balet, v chety`rex kartinax, soch. Gg. Skriba i Talioni <sic!>, muzy`ka soch. Obera i Kellera. (Benefis G-zhi Talioni)* // *Severnaya pchela.* 1840. № 277, 7 dek. S. 1105–1107.
7. *Le lac des Fées, opera en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Melesville, musique de M. Auber.* Paris: Bezou, Libraire, 1839. 39 p.
8. *A. D.* «Lebedinoe ozero», balet g. Rejzingera. Muzy`ka g. Chajkovskogo // *Teatral`naya gazeta.* 1877. № 39. 22 fevr. S. 178.
9. *Galkin A. S.* Po`tika baletnogo spektaklya koncza XIX v. (Pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2015. 194 s.

10. [Konaev S. A., Mukosej B. V.] I. Libretto // P. I. Chajkovskij. *Lebedinoe ozero*. Balet v 4-x dejstviyax. Postanovka v Moskovskom Bol'shom teatre. 1875–1883. Skripichnyj repititor i drugie dokumenty / sost., vy'yavl., publ. dokumentov S. A. Konaev, komment. k muz. dokumentam S. A. Konaev i B. V. Mukosej. SPb.: Kompozitor, 2015. S. 7–9.
11. *Saltykov-Shhedrin M. E.* Peterburgskie teatry. «Nayada i rybak», fantasticheskij balet v trex dejstviyax i pyati kartinax. Soch. Zh. Perro; muzyka g Puni // *Saltykov-Shhedrin M. E.* Sbranie sochinenij: v 20 t. / gl. red. S. A. Makashin M.: Xud. lit., 1966. T. 5. Kritika i publicistika. 1856–1864. S. 199–215.
12. *Zub [Shhurovskij P. A.]*. Benefis Karpakovoj: «Lebedinoe ozero», balet Rejzinger, muzyka Chajkovskogo // *Sovremennye izvestiya*. 1877. № 56 26 fev. S. 1.
13. *Lebedinoe ozero*. Balet v 4-x dejstviyax. Muzyka P. I. Chajkovskogo. M.: Tip. I. I. Smirnova, 1877. 22 s.
14. *Demidov A. P.* «Lebedinoe ozero» (Shedevry baleta). M.: Iskustvo, 1985. 368 s.
15. *Galkin A. S.* Lebedi i fei. Skribovskij sled v peterburgskoj redakcii «Lebedinogo ozera» / Academia: tanecz, muzyka, teatr, obrazovanie. 2019. № 2. S. 75–77.
16. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr nachala XX veka. 1. Xoreografy. L.: Iskustvo, 1971. 526 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петухова С. А. — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр. сектора музыки;
sapetuch@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
SPIN code: 1691-9493

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petukhova S. A. — Cand. Sci. (Art History), Senior Researcher of Department of Music History; sapetuch@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
SPIN code: 1691-9493