

ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА

Материалы III Научно-теоретической конференции «Homage à Petipa»

УДК 792.8

Б. А. Илларионов

СТРУКТУРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ» М. И. ПЕТИПА

Общепризнанно, что «Спящая красавица» — один из главных шедевров М. И. Петипа. Об истории создания, музыке, драматургии, хореографии, сценографии, общекультурном значении этого балета написано достаточно много и ответственными, и зарубежными исследователями. Однако эта тема неисчерпаема. И мы попытаемся рассмотреть «Спящую красавицу» Петипа в аспекте организации (структуры) собственно хореографического действия, разумеется, во взаимосвязи с другими элементами художественной структуры балетного спектакля как синтетического произведения искусства.

Оговоримся сразу, что предметом рассмотрения является балет, сочиненный (как известно, не только хореографически) и поставленный Мариусом Ивановичем Петипа в 1888–1989-х годах (преьера на сцене Мариинского театра состоялась 3 января 1890 года). Есть масса исследований; была реконструкция спектакля, выполненная в Мариинском театре в 1999 году под руководством Сергея Вихарева. Но стопроцентно верифицированного источника, какой была «Спящая красавица» при Петипа, нет! Поэтому за основу анализа берётся «Спящая красавица» в редакции К. М. Сергеева в версии 1989 года, с учетом понимания редакторских правок К. М. Сергеева и предшественников, прежде всего, Ф. В. Лопухова. Такой подход сознателен и основывается на том, что редакция К. М. Сергеева является результатом сценической жизни спектакля в месте его создания, при безусловно пиететном отношении к классическому наследию, которое, при всех потерях и возможных оговорках, культивировалось в петроградском — ленинградском — петербургском балете.

Важным материалом также является и упомянутая реконструкция спектакля в версии С. Г. Вихарева 1999 года (на основе так называемых «Гарвардских нотаций»), так как в ней в основном чётко воспроизведена структура сценического действия, номенклатура и численность персонажей; выдержана исторически точная система выразительных средств — условная пантомима, группировки, «эволюции» персонажей и т. п. — (за исключением, быть может, вариации и коды Дезире в последнем акте). Также в версии С. Г. Вихарева весьма обстоятельно и грамотно реконструирована сценография спектакля. Это важно, так как помимо сценарной,

музыкальной и хореографической драматургий в балете Петипа имеется и самостоятельная сценическая драматургия.

Разумеется, в процессе работы использовались разнообразные письменные источники. Среди исследований (кроме тех, которые будут упомянуты позднее) назовем, прежде всего, монографию о «Спящей красавице» Марины Константиновой [1] и книгу «Балеты Чайковского» Роланда Джона Уайли [2] — американского музыковеда, глубоко вникшего в специфику балета, и, как представляется, самого крупного специалиста по Петипа за рубежом сегодня. Главными фактическими свидетельствами о замысле, процессе работы и премьерном спектакле рассматриваются широко известный План-заказ Петипа Чайковскому, опубликованный в сборнике «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» 1971 года [3, с. 129–136] и афиши премьерного и последующих спектаклей (где подробно перечислялись эпизоды представления, исполнители всех танцев и сцен).

За рамками нашего рассмотрения остаётся вопрос, танцевала ли Фея Сирени в Прологе (была ли там у неё вариация на премьере 1890-го года, и какая), так как с точки зрения тех вопросов, которые будут затрагиваться, эта проблема не представляется существенной. Хотя она и чрезвычайно важна для истории балета.

В балетоведческой литературе при разговоре об этапности «Спящей красавицы» всегда подчеркивается сотрудничество Чайковского и Петипа — небывалое прежде сотрудничество двух гениев, давшее исключительно плодотворный результат. Также часто говорится о внедрении, по европейской моде и по заказу Дирекции Императорских театров, «балета-феерии» как новой формы спектакля. Однако без должного акцента остается фактическое начало нового периода в творчестве Петипа, который «Спящая красавица» и определила.

До «Спящей красавицы», до конца 1880-х годов, ведущим жанром у Мариуса Ивановича оставался большой драматический балет с разработанным сюжетом, интригой (в литературном и театрально-драматическом смысле этих понятий), персонажами, характерами, их взаимоотношениями, сюжетными перипетиями, драматическими конфликтами. Были и танцы, масса танцев (зачастую сложно структурированных), таких, к примеру, как «Тени» в «Баядерке», «Оживленный сад» в «Корсаре», Grand Pas в «Пахите». Драматические сюжеты в балетах раннего и зрелого Петипа — это, безусловно, наследие романтизма, которым он пользовался и которым дорожил. Но, если одним из идеалов балетного романтизма был действенный танец, — танец, которым живописуется драматическое содержание и движется драматическое действие¹, то, уже начиная со своего первого оригинального большого балета («Дочери фараона»), Петипа разделял, структурировал фабульное содержание² и танцевальное действие. Он раскрывал фабулу, главным образом, средствами пантомимы, условной жестикуляции; танец же классический, да и характерный, приближал по своей выразительности к музыкальным формам.

¹ В данном случае термины «драматическое» и «действие» употребляются в том значении, в каком они понимаются в драматическом, прежде всего, реалистическом театре.

² Здесь и далее мы будем употреблять термин «фабульное содержание» при разговоре о сюжетном содержании в его литературном значении.

Для современников (артистов, коллег, зрителей, Дирекции) фабульность, «драматизм», экзотические страсти были признаком содержательности, а танцы — орнаментом, бутоньерками к этим страстям; признаком пресловутой «изящностной» сути балетного искусства. Петипа честно верил в идеалы балетного романтизма, но подспудно в его творчестве фабульное действие становилось «внешней» оболочкой спектакля, внешним его действием, а танцевальное — действием внутренним.

Тем не менее, до «Спящей красавицы» в общедраматургическом построении спектакля у Петипа главенствовал романтико-драматический принцип со скрупулезным вниманием к внешнему действию. «Спящая красавица» уже на уровне организации действия, замысла, проекта (о чем свидетельствует План-заказ) обозначает переход к новому этапу; обнажает наличие собственно хореографического — внефабульного, **внутреннего** действия, хотя и фабульное там безусловно есть.

Таким образом, этапность «Спящей красавицы» для творчества Петипа и для истории балетного театра заключается:

1. в переходе Петипа к новому типу спектакля;
2. в счастливом возвращении Петра Ильича Чайковского в балетный театр;
3. в том, что попытка внедрить форму феерии в русский балет оказалась поводом для вывода на первый план симфонической сущности:
 - действия в балете,
 - хореографии в балете,
 - музыки в балете.

В отечественном балетоведении есть традиция рассматривать музыкально-хореографическую драматургию балетного спектакля как единую, к тому же, основанную на сценарной драматургии. Получается некий неразделимый конгломерат, имеющий лишь стороны или даже аспекты: музыкальный, хореографический, сценарный. Наиболее четко эта позиция формулируется в трудах московского исследователя В. В. Ванслова [4; 5; 6; 7; 8]. Мы основываемся на том, что у каждой из составных частей спектакля — сценария, музыки, хореографии, сценографии — был свой автор. И здесь не столь важно, что в «Спящей красавице» Петипа даже чисто формально был и одним из авторов сценария (вместе с И. А. Всеволожским), и автором хореографии, а сценографов было шестеро, и работали они сепаратно. Важно, что каждый из элементов имеет свою собственную функцию, логику композиции, внутреннюю структуру — фактически свою собственную процессуальность, то есть драматургию. Примечательно, что музыковед, признанный специалист по балетной музыке Е. Н. Дулова, отмечает наличие «трех (по крайней мере!) художественных текстов» [9, с. 63] в балете, соответствующих трем компонентам «балетного жанра»: драме, хореографии и музыке. Она также размышляет о синтетической природе жанра, но сам факт выделения «трех (по крайней мере!)» разных художественных текстов чрезвычайно важен.

Таким образом, с точки зрения анализа, целесообразно выделить четыре самостоятельных вида драматургии в балетном спектакле — сценарную, музыкальную, хореографическую, сценографическую; рассматривать их отдельно, отмечая впо-

следствии их взаимодействие, логику и принципы взаимофункционирования в конкретном произведении.

Также, с точки зрения анализа целесообразно и обоснованно рассматривать в первую очередь хореографическую драматургию «Спящей красавицы». Здесь мы имеем в виду аргументацию этиологическую (Петипа сочинял, проектировал балет без музыки, давая указания П. И. Чайковскому, какая нужна музыка) и конкретно-историческую (означенные принципы работы, принципы создания балетного спектакля были общеприняты в данный период), и имманентно-структурную (балет делает балетом наличие хореографии, пластической организации действия).

Справедливости ради нужно заметить, что физически музыку от танца отделить невозможно. Однако в рамках данной работы мы рассматриваем общие принципы организации хореографического действия, а не анализируем собственно хореографический текст. Сугубо аналитическое отделение хореографического действия и хореографической драматургии от драматургии музыкальной поможет нам впоследствии точнее определить, какие образные задачи решают хореография и музыка, в чем они сходятся, а в чем расходятся.

Так же как «содержание драмы — в самом действии», внутреннее и главное содержание балета — в танце, в движении, развитии танцевальных форм. Важное замечание относительно хореографического действия и танцевальных форм. Под ними мы понимаем всю «пластическую ткань» спектакля — от сложноорганизованных форм на основе классического танца до простого шествия участников спектакля и пластики персонажей в мизансценах, разумеется, с включением всех форм мимирования, жестикуляции и условной пантомимы.

Конструктивные особенности построения актов «Спящей красавицы» образно описывает В. М. Красовская: «Музыкально-танцевальное развитие каждого действия «Спящей красавицы» имеет свой центр-кульминацию, не всегда совпадающий с кульминацией сценария. В прологе такой вершиной симфонической разработки темы становятся адажио и вариации фей, одаряющих новорожденную Аврору. В первом акте — адажио Авроры с четырьмя принцами. Во втором акте — grand pas nereid, имеющее свой собственный центр — адажио Дезире и Авроры. В последнем, третьем акте — свадебное адажио героев» [10, с. 299].

Все акты «Спящей красавицы» построены единообразно. На это также обращают внимание Ю. И. Слонимский и В. В. Ванслов.

Слонимский в книге «Драматургия балетного театра XIX века» [11] отталкивается от драматургии сценарной. Именно она — основной предмет рассмотрения в его книге. Но в отношении «Спящей красавицы» он неминуемо переходит к разговору о хореографических формах и драматургической обусловленности использования различных выразительных средств балетного театра. Юрий Иосифович наглядно сравнивает принципы построения Пролога, I и II актов [11, с. 327]. Они процитированы в прилагаемой ниже таблице.

Относительно III акта есть замечания в тексте, но его структуру Слонимский не расписывает по шаблону. В крайней правой столбце таблицы курсивом дается

Структура актов «Спящей красавицы» (по Ю. И. Слонимскому)

Пролог	1 акт	2 акт	
а) введение в ситуацию и в спектакль – выход персонажей;	а) Сцена вязальщиц, издаലെка готовящая экспозицию предстоящего.	а) Выход персонажей, составляющих экспозицию предстоящего, – принца и его окружения.	<i>Экспозиция (завязка)</i>
б) развертывание вытекающего из ситуации подступа к узловому пункту действия – выход фей и танцы благословления новорожденной;	б) Крестьянский вальс, снимающий возникшее напряжение и готовящий узловую пункт действия.	б) Сюита видений, готовящая узловую пункт – любовный дуэт Авроры и принца.	<i>Подготовка узлового пункта (развитие действия)</i>
в) узловый пункт действия – дары фей, – выводящий в	в) Узловой пункт – Аврора и женихи.	в) Путешествие в спящее царство.	<i>«Узловой пункт» (характеристика героини) – кульминация хореографическая (не фабульная!)</i>
г) развитый финал – появление Карабоса, столкновение с Феей Сирени, заключение.	г) Финал – укол, смерть – сон Авроры, погружение в сон царства, зарастание его.	г) Финал – пробуждение Авроры.	<i>Финал (развязка) – как правило, фабульная кульминация</i>

комментарий-резюме автора настоящей статьи о том, как укладывается структурирование действия в схему драматургического развития «завязка – развитие действия – кульминация – развязка».

Налицо четкое и логичное четырехчастное членение каждого из рассматриваемых актов. Слонимский использует термин «экспозиция», который, по нашему мнению, правильнее заменить термином «завязка». Развитие действия – это подготовка «узловой точки». Сам «узловой пункт» для Слонимского принципиален, так как именно он «в каждом акте ... так или иначе дает характеристику героини» [11, с. 328]. Финал–развязка является кульминацией фабулы.

Относительно Пролога Слонимский указывает, и мы также придерживаемся этой точки зрения, что ансамбль фей является прообразом (прологом) хореографического образа Авроры. Во II акте, по Слонимскому, есть некоторое смещение: «узловой пункт» фигурирует под буквой «б» (а не «в», как в Прологе и I акте), но это не нарушает общую логику построений.

Более полные схемы единообразного построения актов дает В. В. Ванслов в статье 1973 года, посвященной новой редакции балета, созданной Ю. Н. Григоровичем [5]. Кроме анализа нового спектакля, в статье имеется теоретическая вводная часть, где автор размышляет о музыкально-хореографической драматургии балета в целом. Он дает две схемы – первоначальную (см. рис. 1) и уточненную (см. рис. 2).

		Интродукция		
Пролог:	Вступление	Дивертисмент (придворные, феи)	Ансамбль (па-де-сиз)	Финал
I акт:	Вступление	Дивертисмент (большой вальс)	Ансамбль (гран па)	Финал
II акт:	Вступление	Дивертисмент (танцы на пикнике)	Ансамбль (па д'аксьон)	Финал
III акт:	Вступление	Дивертисмент (драгоценности, сказки)	Ансамбль (па-де-де)	Финал
		Апофеоз		

Рис. 1. Схема «Логика драматургии балета» (по В. В. Ванслову) [5, с. 39]

Общее построение:	Вступление	Дивертисмент	Ансамбль	Финал
Драматургия:	Подготовка действия	Фон действия	Внутреннее действие	Внешнее действие
Музыка:	Марш-шествие	Жанровые танцы	Симфонизированные танцы, адажио	Сквозное симфоническое развитие
Хореография:	Преобладание пантомимы	Преобладание характерных танцев	Классический танец	Действенная сцена
		прелюдия – fuga (гомофонность – полифоничность)		

Рис. 2. Схема дополненная (по В. В. Ванслову) [5, с. 40]

В. В. Ванслов основывается на единстве музыкальной, хореографической, сценарной драматургии и в дополненной схеме приходит к весьма стройной композиции балета. Вансловым используются понятия внутреннего и внешнего действия, но в нашем изложении они трактуются несколько иначе (более концептуально) и охватывают все элементы спектакля. Также Виктором Владимировичем Апофеоз (вместе с Интродукцией) вынесен за рамки основного действия, с чем мы не можем согласиться, и к этому вопросу вернемся позднее. Придерживаясь четырехчастного членения каждого акта, Ванслов выделяет «сердцевину» действия (на схемах она обозначена рамкой), при этом последование второй и третьей частей уподобляет циклу прелюдии и фуги (с их соответственно гомофонностью и полифоничностью) как в музыке, так и хореографии.

Структурность, единый принцип построения актов, единый принцип построения действия в «Спящей красавице» очевидны, описаны и не могут подвергаться сомнению. Наиболее чётко структура хореографического действия «Спящей красавицы» прослеживается в I акте, к которому мы и обратимся для более подробного рассмотрения. Но прежде — уточним терминологию.

В. В. Ванслов использует определения «Дивертисмент» и «Ансамбль». Нам они представляются неточными. Строго говоря, дивертисмент в «Спящей красавице»

наличествует только в III акте, а ансамблем можно назвать любой не сольный номер. В практике Петипа (не только в «Спящей красавице») широко использовались два рода больших танцевальных форм, которые условно можно назвать «Большой многофигурной композицией» (далее — БМФК) и «Классической формой». Рассмотрим их характеристики и отличия.

БМФК отличается:

- сложной иерархической структурой исполнителей (структурированный кордебалет);
- относительно несложной хореографией, основанной на повторении лейтмотивных движений, без существенной разработки;
- многочисленными перестроениями, прихотливым рисунком групп, изобразительностью;
- использованием разнообразных аксессуаров.

Примерами БМФК являются: Танец с веерами и гиляндами во II акте «Баядерки», Адажио «Оживленного сада» в «Корсаре», Вальс в I картине «Лебединого озера» (в первоначальной постановке Петипа 1895 года — с табуретами и лентами).

«Классическая форма»:

- строится, как правило, на основе классического танца в наиболее виртуозных формах;
- это устоявшаяся форма «Большого Па» (Pas de deux/trois/quatre/..., Grand pas, Pas d'action): антре — адажио — вариации — кода;
- отличается стремлением к усложняющейся разработке хореографических тем (лейтмотивов), к хореографической полифонии;
- отличается приматом собственно хореографического рисунка над группировками и «эволюциями» исполнителей, их иерархией.

Структура I акта в драматургическом последовании «завязка — развитие действия — кульминация — развязка», использование хореографических форм и выразительных средств, разделение действия на внутреннее и внешнее представлены на рис. 3.

Принципиально, что внутреннее действие относится к образу, характеристике, танцу Авроры и ассоциированных с ней персонажей (не родителей, не жениха, не покровительствующей ей феи (у них другая функция), а именно её дальнего и ближнего окружения, её «большой» свиты). Здесь тот самый «узловой пункт» по Слонимскому. Много говорилось, что в центре спектакля — Аврора как образ расцветающей красоты, женственности, в общем, банальные слова, которые в литературном тексте и заменить-то нечем; ничего более определенного, тем паче научного, здесь не скажешь. Но это тот случай, когда содержание произведения искусства — в самом произведении искусства. Его гениальность именно в том, что ничем другим это содержание не выразить: только теми средствами, тем способом, той художественной структурой, теми «красками», которыми «написана» эта «картина». В драматическом смысле Аврора ничего не делает³: она танцует на собствен-

³ Только лишь берет веретено и им случайно укальвается. Даже от поцелуя она пробуждается не своей воле.



Рис. 3. Схема «Структура I акта»

ном совершеннолетия, чуть кокетничая с потенциальными женихами, она танцует, являясь в видении суженому, и она танцует на собственной свадьбе. Можно говорить, что Петипа показывает нам Аврору с разных сторон, поворачивая как изящную статуэтку. Можно говорить, что он создает последовательность сложных архитектурных композиций, в центр или на вершину которых помещает Аврору. Всё так! Но это обязательно надо видеть.

Кстати об архитектурных композициях. «Спящая красавица», как и большинство балетов Петипа, с точки зрения иерархии персонажей подобна пирамиде: миманс, кордебалет, корифеи, солистки и солисты — пьедестал для балерины. И это тоже важная характеристика действия в большом балете Петипа. Балерина не может начать танцевать, как бы случайно зайдя на сцену. Её появление готовится, действие **разворачивается** неторопливо, по «ступеням пирамиды», прежде чем наступит очередь балерины и случится «узловой пункт».

Об экспозиционно-изобразительной сущности балета подробно размышляет П. М. Карп в «Балете и драме». Он пишет, что в балетном театре «по преимуществу время вовсе не означает времени действия, но лишь время **развертывания** (курсив и выделение шрифтом мои — Б. И.) представляющего зрителю пространства, время его

обозрения зрителем. Друг за другом, а подчас и чередуясь друг с другом, нам демонстрируются лица, существующие в изображаемой картине как бы одновременно. Экспозиционная, живописная, пространственная стихия балета предшествует действенной, динамической, временной. Время обозрения отличается от времени действия⁴ [12, с. 111]. «Экспозиция», «обозрение», «развертывание» по Карпу — основной способ существования, процессуализации сценического танца. Нам эти замечания важны, так как они полностью смыкаются с нашим пониманием внутреннего действия в «Спящей красавице», равно как и во многих других балетах Петипа.

Кульминация I акта — Па Авроры — тоже имеет свою внутреннюю структуру (см. рис. 4).

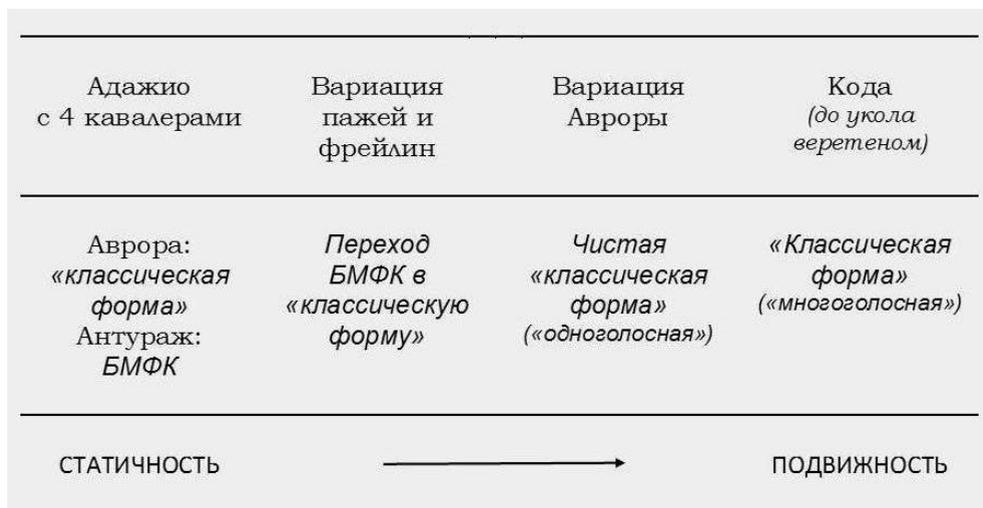


Рис. 4. Схема «Структура Па Авроры — I акт»

Па Авроры предшествует Большой пейзажный вальс — типичная БМФК. Черты БМФК содержатся и в Па Авроры. Оно начинается с адажио с четырьмя кавалерами, в котором участвуют не только кавалеры, но и четверка фрейлин, четверка молодых девиц, восемь пажей. Аврора, её танец, её партия — уже классическая форма, а антураж — это всё ещё БМФК, так как они прихотливо группируются вокруг танцующей Авроры. Далее идет вариация пажей и фрейлин: БМФК начинает более активно танцевать, начинает «распадаться». Вариация Авроры — уже чистая классическая форма, но форма одноголосая, потому что Аврора танцует одна. Наконец в коде (в данном случае мы подразумеваем чисто хореографически, не музыкально) до укола веретеном — многоголосый, весьма развернутый

⁴ П. М. Карп употребляет здесь термин «действие» в фабульном, «драматическом» значении.

и по преимуществу классический танец, пажей, кавалеров и фрейлин, Авроры. На протяжении всего Па Авроры мы видим последовательный, поступательный переход от статичности к подвижности.

Рассматривая структуру Па Авроры в I акте, мы видим миниатюрное повторение структуры всего акта — аналогичное членение, кульминация (хореографическая, эмоциональная) в сольном танце (вариации) Авроры, и главное — такое же разворачивание действия; то же движение от статичности к подвижности.

«Рок» внешнего действия настигает Аврору в момент наивысшей виртуозности, достижения полноты, полнокровности, разнообразия, максимальной развернутости танцевального — внутреннего действия. Расхожий оборот «сбили на взлете» здесь имеет чисто хореографическое воплощение: действие резко сворачивается, укол веретеном вызывает агонию и обездвижение героини, засыпание всего роскошного, разнообразно танцевавшего царства.

С учетом выявленной фундаментальной характеристики хореографического действия в I акте «Спящей красавицы» — движения от статичности к подвижности и обратно — предлагаем дополненную схему I акта (см. рис. 5).

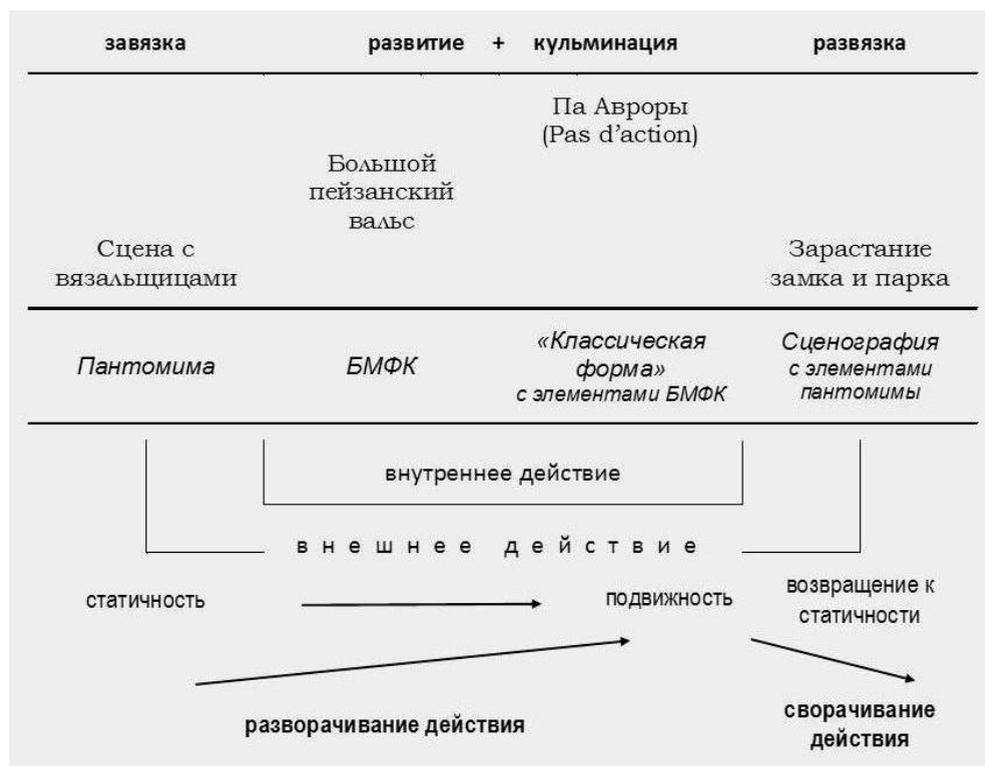


Рис. 5. Схема «Структура I акта (дополненная)»

Хореографическое действие в «Спящей красавице» строится по принципу пластического разворачивания и сворачивания. Сворачивание тоже очень важно. Поскольку действие разворачивалось неторопливо, последовательно, постепенно, враз всё остановить невозможно; необходим пусть не такой длительный, но всё же — процесс, а не точечная «вспышка». При этом основным выразительным средством раздела «Сворачивание действия» в I акте становится сценография и сценические эффекты — зарастание замка и парка кустами сирени и непроходимыми дебрями.

Таким образом, разворачивание и сворачивание хореографического действия вскрывает основной драматургический конфликт внутреннего и внешнего действий.

Разворачивание обозначает:

- стремление к «классической форме»;
- переход от статичности к подвижности;
- тяготение к полифонии.

Внешнее действие — это:

- по преимуществу реализация сценарной драматургии;
- изложение литературного сюжета / фавулы;
- действия персонажей — «двигателей» фавулы (Фея Сирени, Карабос, Дезире);
- в части выразительных средств — пантомима и сценография.

Внутреннее действие это:

- «узловой пункт» хореографической драматургии (по Ю. И. Слонимскому) и его активная, хореографическая подготовка;
- «движение» внутри хореографической формы;
- действия (танец) Авроры и связанных с ней персонажей;
- в части выразительных средств — классический танец.

Необходимо прокомментировать отнесение Феи Сирени к области внешнего действия и, соответственно, решения её партии средствами пантомимы. Пантомимность Феи Карабосс у Петипа известна (зловещая, посреди шабаша нечисти «вертушка» с размахиванием палкой в Прологе — позднее нововведение). Также общеизвестны исключительно пантомимный рисунок роли и партнерские функции Принца Дезире в старинном спектакле (за вычетом, быть может, нескольких тактов сольной мазурки в коде свадебного *pas de deux*, точнее — *pas de quatre*). Повторимся: мы не касаемся проблемы вариации Феи Сирени в Прологе (по этому поводу, в частности, подробно высказалась Н. Н. Зозулина [13, 14]). Свою фавульную функцию в Прологе (смягчение предсказания Карабосс) Сирень выполняет мимикой и жестикующей. И далее, в I и последующих актах, она действует только пантомимно, в костюмах, никак не подразумевающих классические танцы. Это нам кажется принципиальным. Поскольку, если Аврора ничего не делает в фавульном плане, то действуют, работают на развитие сюжета именно эти персонажи: Сирень, Карабосс, Дезире. Благодаря их взаимодействию завязывается, развивается и разрешается сценарный драматургический конфликт. Они являются субъектами и двигателями фавульного (сюжетного), то есть внешнего действия.

Хореографическое действие остальных актов спектакля (Пролога, второго и третьего) в главном повторяют структуру I акта. Все основные принципы вполне на них

экстраполируются. Разумеется, в каждом есть свои особенности. Экстраполяция не может быть буквальной. О том, что канон в искусстве при «дословном» повторении «засушивается» и о неточностях формы у настоящих художников замечательно написал Дмитрий Сергеевич Лихачев: «В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. <...> В подлинных произведениях романского искусства правая и левая сторона портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются. <...> Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются», — и далее о «неприятной сухости» Кёльнского собора [15, с. 161–162].

Пролог по строению аналогичен I акту. Феи как персонажи и как участницы главного танцевального эпизода (Па фей) являются прообразом, хореографическим прологом партии Авроры. Петр Андреевич Гусев в статье «Заметки о хореографии “Спящей красавицы”» в сборнике «Мариус Петипа» 1971 года [3, с. 287–303] подробно разобрал все вариации Пролога, привел важные сведения из практики исполнения, ценные замечания из воспоминаний «стариков». Феи Пролога в своих вариациях намечают те движения, которые впоследствии появятся в хореографии партии Авроры, на что подробно обращает внимание и Ф. В. Лопухов в «Хореографических откровениях» [16, с. 86–90].

Заключительная сцена Пролога — сцена Карабосс и всех других персонажей, относящихся к внешнему действию (в т. ч. Сирени и Королевской четы), решена, в отличие от I акта, главным образом условной пантомимой. Сценографические эффекты (затемнение) имеют вспомогательный характер.

II акт имеет несколько иное членение, чем Пролог и Первый акт. Здесь три больших самостоятельных эпизода:

- «Охота»: выходы, пантомима, жанровые танцы⁵;
- «Нереиды»: ⁶ «классическая форма», с элементами *действенности* (в адажио нереид фея Сирени показывает Аврору; Аврора ускользает; кордебалет ее заслоняет — романтический элемент действенности здесь явно присутствует);
- Панорама и «Комната»⁷ (сценография, мизансценирование, пантомима).

В III акте основное танцевальное действие — Дивертисмент, как представляется, построен по принципу музыкального рондо: «Камни» начинают Дивертисмент, они же присоединяются к Авроре и Дезире в свадебном *Pas de deux (quatre)*, «закольцовывая» хореографическое действие. Феи драгоценностей (Бриллиантов,

⁵ В более поздней (по сравнению с премьерой 1890 года) версии спектакля Петипа сцена «Охоты» сократилась: выходы персонажей, «Жмурки», Менуэт и Фарандола. На премьере у Петипа было больше танцев. Это мы можем выяснить по программе спектакля. Кроме означенных танцев, были вариации Герцогини и ее партнера (одного из охотников), Баронесс, Графинь и Маркиз.

⁶ Название кордебалета свиты Авроры и всей сцены «Нереидами» условно. Вероятно, это произошло из-за нарядов танцовщиц «цвета морской волны». В программе премьеры данные персонажи обозначены «Нимфами».

⁷ Сцена в спальне Авроры, где поцелуем её будит принц Дезире. В театральном обиходе используется обозначение «Комната».

Золота, Серебра, Сапфиров — «Камни») ассоциируются с Авророй. «Камни» ей дарятся, озаряют волшебным светом ее дальнейшую судьбу. И далее у Петипа в свадебном *Pas de quatre* (это был именно *pas de quatre*, а не *pas de deux*) вместе с Авророй и Дезире участвовали Феи Золота и Сапфиров, они же танцевали вариацию-дуэт на музыку мужской вариации. Таким образом, Дивертисмент начинают персонажи, которые четко ассоциируются с Авророй. Внутри этой «рамки» — дивертисмент сказок — разнохарактерный дивертисмент, своего рода аттракцион. Основные его персонажи — герои сказок Перро и сказок современницы, коллеги великого французского сказочника — графини д'Онуа.

Важно подчеркнуть, что *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины мы воспринимаем как классическое. В контексте спектакля и в историческом контексте оно не должно восприниматься как чисто классическое. Это эпизод-аттракцион в серии других аттракционов. Голубая птица — виртуозный танцовщик-мужчина. Дезире и другие персонажи-мужчины не танцуют. И друг — *brisé, entrechat-six, soubressaut* — показное трюкачество в мужском танце, совсем не характерное для этого периода театра Петипа. Неслучайно, что Голубую птицу танцевал Энрико Чекетти — итальянский виртуоз почти акробатического плана (в противоположность благородному жанру танца у основных героев балета Петипа).

Апофеоз, которому обычно и внимания особого не уделяют, решен как грандиозный сценографический финал, и это также укладывается в общую структуру хореографического действия с завершением «в статике».

Исходя из всего вышеизложенного, предлагаем следующую структурную схему хореографического действия в «Спящей красавице» (см. рис. 6).

«Охота», как видим, занимает место переходное и чуть выходит из стройной структуры. То же и у Ю. И. Слонимского. Очень хорошо всё объясняет приведенная цитата из работы Д. С. Лихачева.

На схеме проведена прерывистая линия между первым эпизодом каждого акта и второй частью (развитие и кульминации), потому что граница здесь подвижна. Действие разворачивается. Где-то мы видим разграничение, а где-то перетекание. При переходе к развязке мы видим более четкую границу. Здесь явный конфликт, всегда динамичное сворачивание. Таким образом, внутреннее действие — в центре композиции, внешнее действие его обрамляет.

«Спящая красавица» — это произведение искусства, и как любое другое, оно не сводимо ни к каким, даже очень логичным и стройным, схемам. Предлагаемые схемы лишь помогают яснее понять внутренние связи, архитектонику целого. И, честно говоря, ясность общей конструкции, которая виделась в самом начале, в финале наших рассуждений, может быть, не столь очевидна. Очевидна **подвижность** художественной структуры. Так, например, сценарная и сценографическая драматургия во многом видятся частью, компонентами драматургии хореографической.

Также возникает вопрос: структура спектакля (в основной своей матрице) трехчастная или четырехчастная? Нам видится превалирование трехчастности. В первых, аристотелевы (из «Поэтики») «начало, середина и конец» любого целого. Поэтому в наших схемах мы даём «развитие действия + кульминация» единым

экспозиция и завязка		развитие + кульминация		развязка
Пролог	Марш	Scène dansante	Па фей	Сцена Карабосс и финал
I акт	«Вязальщицы»	Вальс	Па Авроры (Pas d'action)	Зарастание
II акт		«Охота»	«Нереиды»	Панорама и «Комната»
III акт	Марш и полонез	Рондо: «Камни» – разнохарактерный дивертисмент – Pas de deux (quatre)		Апофеоз
<i>Шествие, мизансценирование, пантомима, частично жанровые танцы</i>		<i>БМФК / Дивертисмент</i>	<i>«Классическая форма»</i>	<i>Сценография, в т.ч. с элементами пантомимы</i>
внешнее действие		внутреннее действие		внешнее действие
		↑		
		Граница подвижна: разворачивание действия		
				↑
				Граница более чёткая: явный конфликт, сворачивание действия

Рис 6. Схема «Структура хореографического действия «Спящей красавицы»»

блоком. Далее может быть несколько уровней структуры, из которых первый – отмеченный В. В. Вансловым цикл «прелюдия-фуга» [5, с. 40]⁸. Во-вторых, приходится поспорить с Верой Михайловной Красовской, которая в «Русском балетном театре второй половины XIX века» хореографическое строение «Спящей красавицы» сравнила с четырехчастным циклом романтической симфонии [10, с. 298]. С нашей точки зрения «Спящая красавица» более похожа на инструментальный концерт, где есть солирующий инструмент – балерина – и антураж. Кроме того, и название самого первого действия Прологом вряд ли случайно. Это нечто «до» основного действия (героини еще нет). Основное (хореографическое, внутреннее) действие начинается позже, в официальном I акте; и с него начинается четко читаемая трехчастность.

Но главная проблема: о чем музыка и о чем хореография? Хореография – об Авроре. Она посвящена идее балерины, и все раскрывающие эту идею конфликты, ход действия, противопоставления, оппозиции, коллизии, по сути, формальны и никак не эмоциональны. В музыке – противопоставление и конфликт (прежде всего, на тематическом, то есть легко слышимом уровне) – эмоциональные, страстные: это конфликт Сирени и Карабосс, их противоборство, борьба добра и зла, света и тьмы, цветения и увядания. Музыкальная и хореографическая драматургия

⁸ В случае с I актом: цикл Вальс (БМФК) – Па Авроры («Классическая форма»).

в «Спящей красавице» взаимодействуют по принципу музыкального контрапункта: в образном (не технологическом!) плане музыка и хореография имеют самостоятельные траектории развития, соединяясь лишь в ключевых моментах действия. В музыке чрезвычайно важны, в отличие от хореографии, изобразительно-характеристичные эпизоды. Зачастую партнером музыки остается только сценография (сцена зарастания в I акте, Панорама во II акте), и здесь нет надобности «отанцовывать» музыку.

Драматургии в «Спящей красавице» чередуются, образно говоря, отступают друг перед другом, давая возможность «коллеге» высказаться. При этом старшей сестрой всё равно остаётся хореографическая драматургия Мариуса Ивановича Петипа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Константинова М. Е. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. 239 с.
2. Wiley Roland John. Tchaikovsky`s ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon Press, 1985. 430 p.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
4. Ванслов В. Балет в ряду других искусств / Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 5–32.
5. Ванслов В. В. «Спящая красавица» Чайковского и новый спектакль Большого театра / Сов. музыка. 1973. № 10. С. 38–45.
6. Ванслов В. В. Балет и симфония / Сов. музыка. 1962. № 2. С. 62–66.
7. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Второе изд. М.: Искусство, 1971. 304 с.
8. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
9. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века). М.: Изд-во «Четыре четверти», 1999. 378 с.
10. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 552 с.
11. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
12. Карп П. М. Балет и драма. Л.: Искусство, 1979. 246 с.
13. Зозулина Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы». Ч. 2. Пролог / Балет Ad Libitum. 2009. № 3 (17). С. 57–64.
14. Зозулина Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы». Ч. 3. Пролог. Вокруг Феи Сирени / Балет Ad Libitum. 2009. № 4 (18). С. 52–64.
15. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб: Алетейя, 1997. 508 с.
16. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. 215 с.