

Н. Н. Зозулина

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» М. ПЕТИПА
В РЕДАКЦИЯХ МАРИИНСКОГО — КИРОВСКОГО — ТЕАТРА

Премьера балета «Спящая красавица», прошедшая в январе 1890 года, не давала гарантии долгой его жизни. Оценки критиков были весьма неоднозначными, с сильным перевесом в недовольство: хвалили в основном только оформление, ругали действие (вернее, его отсутствие), танцы, музыку, скуку первых актов, пустопорожнота всего зрелища.

«Для глаз сделано все, а для хореографии ровно ничего. Феерия так и напоминает книгу в роскошном переплете с пустыми страницами. Музыка г. Чайковского вовсе для танцев не подходит. Под нее даже и танцевать нельзя. <...> Есть две-три музыкальные фразы, но их композитор повторяет без конца. В общем “Спящая красавица” будет интересовать тех, кто в балете не ищет хореографа, а лишь развлечение для глаз в виде декораций да костюмов» [1, с. 3]. Столь же строгим было суждение «Русских ведомостей»: «В балете нет интриги, драматизма и действия. Все сводится только к эффектам и картинам феерического свойства. Танцы не отличаются оригинальностью, характерностью и не дают благодарного материала балерине (г-же Брианца)» [2, с. 2]. Редкий защитник балета, анонимно отписавшийся в трех изданиях («Сын Отечества», «Минута» и «Артист»), выдавал себя одними и теми же фразами: «Первые два действия нового балета не особенно богаты танцами, но третье — замечательно по богатству фантазии и разнообразию. Музыка написана к балету прекрасно, и почтенный композитор с честью выполнил свое дело. Костюмы замечательно роскошны, богаты и разнообразны. Декорации написаны художественно и вообще постановка балета достойна внимания» [3].

Критика не слишком входила в подробности хореографии, ограничивалась общими фразами и оценками в основном также нелицеприятными. «В новом... хореографическом (?) произведении М. Петипа, танцы-то именно и отведены на последний план, а все вдохновение, творчество (?), фантазия (?) балетмейстера сводятся к курьезным и несуразным выходам и появлениям то фей, то котов, то птиц, то зверьков. Оригинальных по замыслу, художественных по идее групп, ансамблей и общих поз нет; для балерины не придумано ни одного нового ни адажио, ни вариации, ни эффектного па соло или *pas de deux*» [1, с. 3]. Автор другого издания также был разочарован: «Хореографическая его часть невелика: во всем балете 14 номеров танцев, из которых балерина танцует три *pas d' action*. Танцы г-жи Брианца были исполнены ею блестяще по отчетливости, силе и грации, хотя в композиции их ни нового, ни особенно красивого ничего нет. Такой же бедностью замысла отличаются и большое общее па пролога, вариации в *allegro* шести фей пролога и *pas de quatre* четырех фей последнего акта: давно знакомые кабриоли и антраша, но на этот раз без тех изящно художественных приемов, которыми всегда отличается талант нашего балетмейстера» [4, с. 3]. Среди танцев, которые



Рис. 1. Мариус Петипа

все-таки удостоились похвалы, были: вальс I акта, фандола и «вариации» придворных дам на охоте, дивертисмент сказочных персонажей из последнего акта.

Зрители-современники, однако, вопреки критике, постоянно наполняли зал. Стабильный успех «Спящей красавицы» у публики, и, как следствие, ее регулярные появления в афише переподпитали и прессу. Спустя несколько лет отзывы на балет стали исключительно хвалебными, словно так всегда и было: «Вообще благодаря удачной постановке танцев этот балет, несмотря на свою заигранность (он шел в 81 раз), оставляет прекрасное впечатление. Нельзя не признать, что «Спящая красавица» — один из удачнейших балетов, поставленных за последнее десятилетие балетмейстером М. И. Петипа» [5, с. 653] (см. рис. 1).

Задачей данной статьи не является разбор самого произведения Петипа в пору его премьеры. Опираясь на прессу и другие свидетельства, хотелось посмотреть на сценическую жизнь спектакля в течение десятилетий и проследить изменения, затронувшие «Спящую красавицу» 1890 года.

История балета, связанная с его дальнейшими возобновлениями и новыми редакциями, имеет несколько важных этапов. Так, первым следует считать десятилетие после премьеры (до конца XIX века), когда за спектаклем следил Петипа, и любые изменения в нем происходили с его ведома. Следующий этап длился еще десятилетие: с начала XX века, когда «Спящая красавица» перешла на попечение самой труппы (под руководством уже Н. Легата) и режиссера Н. Сергеева — до 1913 года, после которого балет на время исчез с афиши Мариинского театра. Новой вехой его истории стало возобновление 1914 года, когда «Спящая красавица» приобрела новый облик в связи с переменой оформления. Будь это возобновление отложено еще на сезон, оно бы могло не состояться: началась Первая мировая война, затем революция...

Октябрьская революция 1917 года нанесла значительный урон возрожденному спектаклю: вынужденная эмиграция балетной труппы за границу сделала невозможной демонстрацию балета с необходимым для него размахом. Однако в 1922 году глава Мариинского балета Ф. Лопухов принял решение вернуть «Спящую красавицу» в репертуар, частично закрепив, частично отредактировав извест-

ный на тот момент облик и текст спектакля. «Редакция Лопухова»¹, как стали называть ту версию «Спящей красавицы», просуществовала на ленинградской сцене (на сцене бывшего Мариинского театра, затем — Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ), с 1935 — им. Кирова) до начала Великой Отечественной войны. «Спящая красавица» не была «эвакуирована» вместе с балетной труппой в Молотов. Там в 1943 году балет заново возобновил В. Пономарев, приносившая его к реалиям небольшой молотовской сцены. В постановке Пономарева, которая, безусловно, была модификацией краеугольной редакции Лопухова, балет и вернулся в 1944 году обратно на сцену Кировского театра. В 1951 году было принято решение о новой постановке балета М. Петипа, которую осуществил К. Сергеев, создав свою редакцию спектакля. Она оказалась самой долговременной в его истории, идущей на сцене Мариинского театра по сей день (за исключением десятилетия, 1999–2009, когда представлялась историческая реконструкция «Спящей красавицы» С. Вихарева).

Таковы основные вехи сценической жизни петербургской — ленинградской «Спящей красавицы», о которой и пойдет разговор далее.

Изменчивость балета обуславливалась следующими факторами: во-первых, — сменой художника, от которого зависела зрелищность спектакля; во-вторых, — сложностью сохранения балетных текстов (что оборачивалось их нередкими утратами и вынужденными заменами); в-третьих, — авторскими новшествами постановщиков, бравшихся за редактирование балета; в-четвертых, в-пятых и т. д. — влиянием кардинальных изменений исполнительской школы и эстетики, развитием танцевальной техники, волеизъявлением артистов и многими другими факторами. На примере «Спящей красавицы» столетняя практика показывала, что балетный спектакль не может остаться неприкосновенным: он — не картина, а живая, впитывающая новые идеи, художественная материя. Об этом (по поводу «Спящей красавицы» 1890 года) писал А. Бенуа, подтверждая временность и зыбкость существования балета в изначально данном ему виде: «Каким-то чудом столько первоклассных художников оказались собранными для создания подлинного шедевра, ценного во всех своих деталях и однако, увы, эти люди покинули один за другим жизнь, декорации вылиняли, костюмы обветшали, и шедевр рассыпался, исчез через какие-то 10–15 лет. И никакие реконструкции помочь не могут. Все условия, все приемы техники меняются, забываются, даже при самом, казалось бы, пиететном соблюдении традиций» [6, с. 606].

Театр, однако, выбирал путь, при котором само сохранение сокровища Чайковского — Петипа, столь любимого публикой, оказывалось важнее издержек на этом пути. Две редакции «Спящей красавицы» на сцене Мариинского — Кировского театра продлили ей жизнь на многие десятилетия. Коллективная мысль балетных поколений улучшила, отточила, привела в идеальный вид первоисточник Петипа, и это нисколько не умаляет создания гения. Приращенное танцевальное богатство «Спящей красавицы» заслуживает признания и сохранения в качестве таких же классических ценностей. Произведенная С. Вихаревым в 1999 году реконструкция

¹ Второй этап работы над ней относится к 1923 году.

(во многом неточная) оригинала «Спящей красавицы»² со всей очевидностью доказала, что наследники и соавторы Петипа в своих редакциях приблизились к идеальному идеалу, переработав изначально уязвимые моменты балета в духе новых открытий XX века в понимании музыки, хореографии и сценографии. Возвращение в прошлое ударило по важнейшим завоеваниям балетного театра. После десятилетнего представления редакции С. Вихарева театр вернулся к прежней, признанной временем, редакции балета К. Сергеева — С. Вирсаладзе.

«Спящая красавица» 1890 года

В постановке Мариуса Петипа, представленной в январе 1890 года, оказалось несколько проблемных зон, которые в дальнейшем потребовали новых решений.

Первая из них — вариация Феи Сирени в Прологе, с которой связана долгая история.

Вариация была сочинена для дочери балетмейстера Марии Петипа, назначенной на роль Сирени, при этом не являвшейся классической танцовщицей (см. рис. 2, 3).

Простейший, если не сказать, примитивный, текст вариации³ отражал ее скромные возможности в пуантовом танце⁴. До 1905 года Мария была единственной исполнительницей роли Феи Сирени, но танцевать вариацию в *pas d'ensemble* фей артистка перестала намного раньше (вероятно, во второй половине 1890-х, когда ей было уже за 40 лет).

В отзыве на 100-е представление «Спящей красавицы», относящемся к 1903 году, имя исполнительницы партии Сирени Марии Петипа отсутствует в перечне исполнительниц, танцевавших вариации: «В прологе с большим успехом были исполнены классические вариации фей Павловой 2-й, Седовой, Трефиловой, Егоровой и Вагановой» [7, с. 356]. Конец 1890-х — начало 1900-х годов было временем, к которому относятся воспоминания петербургских танцовщиков (Ф. Лопухова, Б. Нижинской, Е. Гердт). Они не помнили вариации Феи Сирени в «Спящей красавице» и потому пришли к выводу, что она вовсе не была поставлена Петипа⁵. Вызывает удивление, что вину за исчезновение вариации из Пролога возложат в дальнейшем на... балетмейстера Ф. В. Лопухова, который во времена Марии Петипа был только воспитанником Театрального училища: «...Он (Лопухов. — Н. З.) позволил себе

² Реконструкция была произведена на основе нотации балета М. Петипа «Спящая красавица», записанного в начале XX века в Мариинском театре под руководством режиссера Н. Сергеева. Увезенные Сергеевым после революции за границу, все нотации балетного репертуара Мариинского театра в дальнейшем оказались в библиотеке Гарвардского университета (США).

³ Лист с записью вариации по системе В. Степанова был обнаружен в нотации «Спящей красавицы», хранящейся в Гарварде (фонд Н. Сергеева). Вариация была расшифрована и воссоздана в реконструкции балета С. Вихаревым.

⁴ Выходы Феи Сирени в первом и втором актах были уже чисто пантомимными: менялся костюм, вместо пуантов надевались туфли.

⁵ Эти утверждения, однако, по разным причинам стали известны балетному сообществу только в поздние советские годы.



Рис. 2. Мария Петипа в роли Феи Сирени. Первый акт балета «Спящая красавица». Костюм И. Всеволожского. Фотография из фондов музея Мариинского театра



Рис. 3. Мария Петипа в роли Феи Сирени. Второй акт балета «Спящая красавица». Костюм И. Всеволожского. Фотография из фондов музея Мариинского театра

переделать текст Петипа — убрал из Пролога вариацию, сочиненную Петипа, и поставил вместо нее свою» [8, с. 4].

Дело с вариацией запутывало еще несколько обстоятельств. Во-первых, около 1905 года уже не исполнявшаяся вариация Феи Сирени попала в осуществленную в то время нотацию балета⁶. Показать ее режиссеру Н. Сергееву и его помощникам могла только Мария Петипа. Тогда странным выглядит то, что, записав вариацию, ее не вернули в партию Феи Сирени, когда с ноября 1905 года она перешла к молодой Л. Егоровой⁷. Последняя, очевидно, выступала в спектакле без вариации (пока не найдено ни одного свидетельства обратного).

⁶ Дирекция императорских театров организовала группу для записи всех репертуарных балетов по системе В. Степанова, которую в то время изучали в Театральном училище все балетные воспитанники. Возглавил эту работу режиссер балета Н. Сергеев, имевший несколько помощников.

⁷ Возможно, причиной тому была негласная монополия на эту вариацию Марии Петипа, которой она ни с кем не захотела делиться.

Любопытно и то, что когда партию Сирени (помимо Л. Егоровой) стали исполнять Т. Карсавина (с 1907 года) и А. Павлова (с 1908 года), то в рецензиях неожиданно появились упоминания о вариации Феи Сирени в Прологе! В частности, было сказано, что, дебютируя в роли, Т. Карсавина протанцевала «в прологе свою вариацию с великолепными антраша-six и отчетливыми пируэтами» [9, с. 8]. Из описания видно, что это не вариация Марии Петипа, где не было подобных движений. Но тогда, что это за вариация? (Кто в театре мог вмешаться в хореографию балета? Н. Легат? Едва ли. Его фамилия в связи со «Спящей красавицей» никогда не упоминалась.) О дебюте А. Павловой тот же критик, В. Светлов, писал, что «в этой роли нет танцев, кроме одной небольшой и трудной вариации» [10, с. 5]. Он также сообщил, что балерина ее бисировала. Характеристика могла относиться к той же вариации в исполнении Карсавиной (едва ли вариация поменялась за разделявший оба дебюта сезон). Эпитет «трудная» объясняется наличием в вариации пируэтов, которые в то время еще не были расхожим элементом. Однако у Светлова есть важное уточнение: вариация названа «небольшой». Небольшой вариации, музыке которой подходят не только «отчетливые пируэты», но и неоднократные «антраша-six», плохо соответствует широкая вальсовая музыка, написанная Чайковским для Феи Сирени по заказу Петипа. Может быть, «карсавинская» («павловская») вариация Феи Сирени шла на какую-то другую музыку⁸? Или то был танцевальный кусок героини в коде *pas d'ensemble* фей? К сожалению, найденные пока рецензии не дают ответа на эти вопросы. Также неясно, стала ли, посмотрев на товарок, танцевать эту «небольшую и трудную вариацию» в спектакле Егорова, или она по-прежнему выступала без вариации?

Что-то эту балерину все же смущало в установившемся порядке вещей с данной партией. По свидетельству Ф. Лопухова, именно Егорова попросила его в 1914 году поставить вариацию Феи Сирени под ее изначальную музыку для исполнения в летнем красносельском спектакле⁹, что он и сделал. И далее, сообщает балетмейстер, эта вариация перешла на сцену Мариинского театра уже с другой новой исполнительницей партии — Елизаветой Гердт, чей отец, Павел Гердт, ходатайствовал перед руководством балета о включении этой вариации в пролог, приписав ее Мариусу Петипа [11, с. 92–93].

Воспоминания Лопухова неточны. Здесь стоит довериться самой Е. Гердт, писавшей в 1963 году в письме к критику Ю. Слонимскому, что когда она «получила эту роль... (примерно в 1910–1912-е гг.), попросила Любовь Николаевну показать... вариацию» [12, с. 19]. Е. Гердт дебютировала в партии Сирени 2 ноября 1911 года, и, следовательно, к тому времени (а вероятно, летом 1911 года, когда шли красносельские спектакли) вариация была уже поставлена Лопуховым и исполнена Егоровой. Понадобилось, однако, влияние солиста Его Императорского Величества

⁸ Косвенным свидетельством этого служит утверждение Ф. Лопухова, что музыка вариации Феи Сирени не звучала в спектакле.

⁹ Трудно представить, чтобы в летний сезон в Красносельском театре «Спящая красавица» шла целиком. Возможно, исполнялся тот или иной акт из балета, или вариация могла быть показана в концерте.

Павла Гердта, чтобы вариация проникла в балет. Есть только одно обстоятельство, вносящее долю сомнения в эту версию. Критика, освещавшая первое выступление Гердт, не заметила исполнения в Прологе большой, новой, прежде неизвестной вариации! Такой опытный балетный рецензент, как В. Светлов, оценил дебют одной фразой: «Гердт была очень хороша в фее Сирени...» [13, с. 5]. Только спустя несколько лет в рецензии А. Вольнского (написанной на третий спектакль по возобновлению «Спящей красавицы» 1914 г.¹⁰) возникает образ этой вариации — шестой после перечисления пяти вариаций других фей: «Вальс Егоровой (Сирень) с мягкими фигурами en dedans и ритмической пластикой рук отливает благородством тихой минуты настроения» [14, с. 5]. Трудно более узнаваемо и точно охарактеризовать вариацию Лопухова, начинающуюся с мягких выбросов *grand rond en dedans* и словно обвеваемую движением рук.

Таким образом, начиная, вероятно, с 1911-го и уж точно с 1914 года, вариация Лопухова стала неотъемлемой частью партии Феи Сирени. Полвека никто не задавался по этому поводу никакими вопросами, пока в середине 1960-х годов Лопухов в книге воспоминаний «Шестьдесят лет в балете» не открыл своего авторства. К сожалению, вместе с этим, балетмейстер преподнес также читателям придуманную им версию о причине предыдущего отсутствия вариации в Прологе: «Петипа, поручив роль феи Сирени своей дочери Марии Мариусовне, вынужден был отказаться от постановки вариации для нее: Мария Петипа классики не танцевала. Из-за этого сюита танцев фей не имела заключения — ни музыкального, ни танцевального» [12, с. 226]. В том, что вся балетная наука оказалась в плену его версии, хотя лежащие на поверхности факты могли мгновенно ее опровергнуть, был повинен, прежде всего, громадный пиетет, выказываемый в балетных кругах Федору Васильевичу.

Принятая на веру версия Лопухова породила множество теорий, объяснявших, почему Петипа «отказался» от шестой вариации в па де сис фей. Самым удручающим примером служат страницы из монументальной и в целом прекрасной монографии «Спящая красавица» М. Константиновой (1990). В книге помещен эскиз костюма Феи Сирени в Прологе: фигура в удлиненной пачке, с открытыми от колен ногами, с необозначенной обувью (но без туфель на каблуках). Один беглый взгляд на рисунок позволяет понять, что эскиз выполнен под «танцевальный заказ» хореографа, в отличие от костюмов Сирени для первого и второго актов — для пантомимных выходов. И все-таки автор повторяет вслед за Лопуховым, что «...Мария Петипа, танцевавшая эту роль, вариации не танцевала» [15, с. 72]. И далее выстраивает целую концепцию на этот счет: «Величавая осанка М. Петипа и красота ее крупных черт придавали ей сходство с могучей валькирией, царственно сошедшей на землю. В такой ситуации представляется закономерным, что она [Сирень] не имела классической вариации, как другие феи. В этом было ее отличие. <...> Еще одна классическая вариация мало что добавляет спектаклю в целом,

¹⁰ Вряд ли будет ошибкой предположить, что Егорова танцевала эту вариацию не с третьего, а с первого спектакля по возобновлению, в котором она также исполняла партию Феи Сирени.

особая же отмеченность феи Сирени пропадает, если она танцует, как и другие феи, как танцует потом Аврора...» [15, с. 72].

Но все эти умозрительные построения обрушиваются тем простым фактом, что Петипа как раз поставил эту вариацию, и что и на премьере, и в течение первых лет Мария Петипа ее танцевала. Об этом можно прочесть в отзывах на премьеру 1890 года: «Такой же бедностью замысла отличаются и ... вариации в allegro шести фей пролога...» [4, с. 3]; «В прологе соревновались г-жи Петипа, Куличевская, Недремская и др.» [16, с. 419]. Аналогичный отзыв относится к спектаклю 1895 года: «Для начала бенефиса [Марии Андерсон] дали пролог из «Спящей красавицы», где состязались наши лучшие танцовщицы г-жи Петипа, Иогансон, Преображенская, Носкова, Куличевская и Рыхлякова» [16, с. 481]. Есть и другие свидетельства...

Развязка этого сюжета случилась в 1999 году, когда в реконструкции «Спящей красавицы» Вихарева на свет явилась воссозданная по обнаруженной в нотации балета записи вариация Феи Сирени Петипа. Именно после этого стала очевидна правота истории, создавшей такую ситуацию, при которой эта вариация когда-то канула в лету, а вместо нее родилась на свет роскошная вариация Лопухова.

Второй сценой в «Спящей красавице», которой коснулись перемены еще при Петипа, была «Охота принца Дезире». На премьере она включала пантомимно-игровую сценку «Жмурки», в которой участвовали Галифрон и 8 дам, фарандолу, которой завершались танцы, и между ними — несколько небольших старинных французских танцев: «Менуэт», «Гавот», «Паспье» и «Ригодон». Однако в программке к премьере этих названий не было, а вся часть называлась «Вариации» [17, с. 6]. С первых же рецензий «Охота» получала только положительные отзывы: «Наиболее интересны номера, носящие печать эпохи, знания и вкуса Петипа: фарандола и вариации придворных дам на охоте принца Дезире...» [4, с. 3]. «Во втором действии укажем на «Игру в жмурки», эффектный танец баронесс, некоторые вариации тоже очень интересны» [18, с. 3]. Среди вариаций, как известно из прессы, было «па с хлыстиком», которое исполняла М. Кшесинская — одна из двух маркиз.

16 апреля 1897 года по случаю приезда в Петербург австрийского императора в парадном спектакле давали первый и второй акты из «Спящей красавицы». Тогда впервые сюита танцев на «Охоте» была сокращена: после игры в жмурки сразу начиналась фарандола¹¹. Из этого и последующих спектаклей придворные танцы оказались изъяты, за исключением менуэта (идушего после жмурок). Менуэт и попал в нотацию балета, тогда как другие исторические танцы Петипа записаны не были и практически канули в лету. «...Спектакль “Спящая красавица”, полученный в наследство от императорских театров, не досчитывался... танцев принца Дезире на охоте (гавот, паспье и др.)», — писал Ф. Лопухов. — «...Мне пришлось делать их в манере Петипа, оглядываясь на его же танцы в “Испытании Дамиса”» [12, с. 226–227]. Так, благодаря Лопухову в 1922 году сюита вновь зазвучала в балете целиком, а стилизованные под «почерк Петипа» и галантный стиль XVIII века гавот, паспье и ригодон вновь взяли на себя функцию «машины времени», перено-

¹¹ Этот факт любезно сообщил московский балетовед А. Галкин.

сившей зрителя через сто лет во время принца Дезире. Менуэт у Лопухова исполнили шесть пар (одним из кавалеров был Дезире), в гавоте среди прочих артистов солировали одна баронесса и одна герцогиня; паспье танцевала маркиза и ее кавалер, а ригодон, который Лопухов называет «Ручеек» — все находившиеся на сцене придворные.

Однако в последующей редакции К. Сергеева (1952) сюита танцев стала выглядеть несколько по-другому. После жмурок, как и у Лопухова, танцы начинались с менуэта, но впоследствии он был сокращен, и сюита открывалась изящным гавотом на две пары. Следующая музыкальная пьеса — паспье — перешла к принцу, сопровождая его появившуюся здесь классическую вариацию. Затем все придворные устремлялись в подвижный ригодон — группа дам слева и группа кавалеров справа (от зрителя), продвигаясь, встречалась, соединяясь в парах, в колонке по центру. Судя по рисунку, танец повторял лопуховский «Ручеек». А вот фарандолу — прежнюю совместную пляску господ и слуг — Сергеев полностью пересмотрел, создав новый номер четырех музыкантов и пейзажной пары. Дирижер Ю. Гамалей, видевший прежний вариант фарандолы, писал в своих воспоминаниях: «Одно изменение хореографии в этом же акте было бесспорно интереснее оригинала Петипа. Я имею в виду крестьянский танец — фарандолу. Новую хореографию танца с вводом в номер солирующей пары можно считать удачей Сергеева» [19, с. 146].

Выпущенная под конец XX века реконструкция «Спящей красавицы» 1890 года С. Вихарева (1999) отменила новшества предыдущих редакций и вместе с ними сюиту старинных французских танцев Лопухова — Сергеева, но воскресить «прекрасные пляски... (сцена охоты с вариациями)», по выражению критика 1890 года [20, с. 3], как обещалось в декларациях постановщика, оказалось невозможно. Поэтому все свелось к варианту конца XIX века, зафиксированному в гарвардских записях: менуэт и массовая фарандола.

Идущая у Петипа за «Охотой» сцена нерейд с участием Дезире, Феи Сирени, Авроры и кордебалета в своем первоначальном варианте (1890) не вызывала у критиков каких-либо нареканий. Впрочем, без уколов не обошлось. Один «злостный критик» премьеры насмешничал:

«Появляется Аврора и нимфы; они, скорее всего, танцуют руками.

— Ну а где же «балет»?

— Будет в следующей картине» [1, с. 3].

В начале сцены Петипа сократил музыку Феи Сирени, обойдясь только ее вступлением, когда волшебница выплывает в ладье к Дезире, и еще несколькими тактами для пантомимного диалога и показа избраннику спящей Авроры. Видение открывалось в гроте (в скале), где в окружении нимф (нерейд) возлежала принцесса, по знаку палочки Феи Сирени оживавшая и выпархивавшая на сцену со своей свитой нимф. Ее диагональ *jeté en tournant* и стремительные перебежки и позировки кордебалета были первым этапом большой сложносоставной формы *pas d'action* — антре.

Следующий этап формы — адажио — решался Петипа как действенная композиция Феи Сирени, Авроры, Дезире и ансамбля, посвященная теме любви принца,

его погоне за ускользящим видением. Претензию критика, что «танцуют руками» и «нет балета», могло вызвать именно это адажио, в котором Принц и Сирень «переговаривались» жестами, Аврора стояла в позах или перебегала с места на место между линиями кордебалета, разделявшими ее с Дезире. Единственная танцевальная фигура — *grand développé-ballotte* Авроры, раскачивавшейся в руках Дезире — при всей своей красоте не отменяла мизансценического, малотанцевального в целом характера адажио, в котором таилась причина его будущего столкновения с хореографическим мышлением XX века. Сама музыка Чайковского здесь, по словам Б. Асафьева, — «красивая область “балетного мелоса”, ...лирический пафос которой соответствует пафосу балетного *Adagio* — своего рода сонатной формы в балете» [21, с. 370] — подсказывала возможность протяженного развертывания танца. С другой стороны, решение Петипа было чрезвычайно выразительно и доходчиво по своей драматургии с положенной в ее основу темой недостижимости идеала. Ансамбль *нерейд* служил образом кущ, в аллеях которой исчезал призрак Авроры.

Написанную Чайковским для *pas d'action* лирическую вариацию Авроры Петипа заменил на музыкальный номер, взятый из третьего акта — помпезную по звучанию вариацию Феи золота (из *pas de quatre* драгоценных камней). Возможно, оригинальная музыка для этой вариации, идущая в протяженных темпах, не подходила для первой исполнительницы партии Авроры — Карлотты Брианца, подвижной миниатюрной танцовщицы, вряд ли приспособленной к легатированным танцам. Петипа поставил для нее вариацию с активным выкидыванием ног в сторону — *батманами a la second*, с прыжками *saut de basque* и вращениями. Частичное описание ее хореографии (сквозь призму исполнительского искусства Ольги Спесивцевой) можно встретить в статье А. Вольнского: «Исполняемая же Спесивцевой старая вариация является настоящим шедевром классического искусства. <...> Танцовщица исполняет партерное *ballotte*, делая большие и широкие, пластически выразительные закидывания ноги и пятую позицию с щедрым, дивным захватом пространства. Это центральное место в старой вариации и я не знаю артистки, которая могла бы тут поспорить с искусством молодой балерины» [22, с. 4]. При всей хореографической ценности номера в XX веке, с его кардинально изменившимся в балете отношением к музыке (у Фокина, Лопухова, Балланчина и др.), уже трудно было не заметить, что перенесенная из третьего акта вариация, по словам Лопухова, «не вполне органично сочеталась с музыкальной тканью [*pas d'action*]» [11, с. 98]. В дальнейшем именно это станет причиной обращения постановщиков к подлинной музыке Авроры-нерейды. Но до 1922 года, когда Лопухов приступил к редактированию балета, никто из критиков не знал этой «внутренней кухни», касавшейся музыкальных купюр и замен. Поэтому вариация на музыку Феи золота воспринималась в сцене *нерейд*, как действительно здесь находившаяся.

Последний эпизод, который необходимо осветить в связи с исторической постановкой Петипа, — это свадебное *па де де* Авроры и Дезире в третьем акте «Спящей красавицы». В программе на премьеру оно называлось не *па де де*, а *pas de quatre* из-за числа участников: две феи драгоценных камней выходили после адажио Авроры и Дезире исполнить вариацию (на музыку нынешней вариации Дезире).

Возможно, выбор в пользу двух фей из четырех был сделан Петипа потому, что в предыдущем *pas de quatre* камней уже были продемонстрированы и сольный Бриллиант, и вариация «тройки» (на музыку Серебра). Вариация «двойки» — Золото и Сапфир (позднее Золото и Серебро) — замещала собой ожидаемую, но отсутствовавшую вариацию героя. Критика премьеры констатировала, что «в новом балете Гердт вовсе не танцевал, а только поддерживал в некоторых группах балерину» [23, с. 196]. В коде *pas de quatre* Гердт исполнял-таки короткое соло — мажурочный ход *pas gala* через сцену, но оно никак не могло компенсировать отсутствие вариации.

Этот изъян танцевальной формы позже объясняли по-разному: ссылались на солидный возраст Павла Гердта, которому уже на премьере было 46 лет, или обращали внимание на главенствующее положение в театре Петипа балерины, имевшей своеобразную монополию на танец. Между тем, мужская вариация была задумана Петипа еще на этапе планирования балета, поскольку в его заказе Чайковскому сказано: «Вариация кавалера на 6/8, 48 т[актов] (*forte*)» [24, с. 136]. В какой момент его замысел изменился? Когда он услышал музыку симфонизированной вариации с затяжной третьей частью? Или на постановочных репетициях с Гердтом, чей возраст, действительно, не позволял осилить интенсивный, в темпе аллегро, текст? Идея передать вариацию «двойке» фей в этом случае была спасительной. Музыка должна была прозвучать, так как выйти сразу после адажио на вариацию балерина не могла. Но вряд ли можно отрицать, что решение все же выглядело искусственным, хотя бы потому, что феи уже оттанцевали в своем *pas de quatre*, и художественная необходимость в их новом появлении отсутствовала.

«Спящая красавица» 1914 года

Возобновление «Спящей красавицы» в 1914 году было продиктовано, с одной стороны, настоящей производственной необходимостью, а с другой — желанием Дирекции императорских театров в лице В. Теляковского ответить на художественные вызовы дягилевской антрепризы, с 1909 года имевшей шумный успех в Париже и формировавшей новые вкусы и предпочтения в балетном искусстве.

Уже в 1904 году глазу зрителей стало заметно, что «Спящая красавица» потеряла свой лоск. «“Спящая красавица” шла в 104 раз. Несмотря на красоту декораций, надо признать, что они изрядно обветшали. Обветшала и бутафория и многие из костюмов» [25, с. 700]. Спустя еще несколько лет критик В. Светлов писал: «За все эти долгие годы ни постановка, ни обстановка балета ни разу не менялись и надо правду сказать, что в настоящее время “Спящая” напоминает нам дворец Флорестана, покрытый пылью веков и паутиной времени, настоятельно требуя основательного ремонта» [13, с. 3].

Развитию критического взгляда на петербургский балет, в том числе и на состояние «Спящей красавицы», способствовали «Русские сезоны» в Париже, отделенные от старого императорского балета эстетической пропастью, которая становилась заметной по возвращению зрителей «Сезонов» в Петербург. Так, один из критиков, попав после первого «Русского сезона» в Париже (1909) на открытие

очередного петербургского балетного сезона, как раз на «Спящую красавицу», описал печальную картину: «...Атмосфера безнадежного и абсолютного равнодушия к искусству на спектаклях Мариинского театра не представляет ничего нового. Но после энтузиазма парижских постановок она ощущается особенно удручающим образом. Шла “Спящая красавица”, незаслуженно прославленная в широкой публике — надо думать, исключительно благодаря музыке Чайковского. Этот балет давно пора снять с репертуара или поставить совсем заново. В настоящем своем виде это классический образец постановки, совершенно лишенной объединяющего стиля, объединяющего чувства. <...> Я не говорю уже о художественности и стильности этих декораций и костюмов в наши дни, особенно после постановки “Армиды” (имеется в виду балет М. Фокина в оформлении А. Бенуа «Павильон Армиды». — Н. З.). К ним можно относиться не иначе как к курьезу» [26, с. 5].

В. Теляковский принимает решение привлечь к переоформлению «Спящей красавицы» очень ценимого им художника-колориста К. Коровина, в 1902 году оформившего вместе с А. Головиным на Мариинской сцене новую постановку «Дон Кихота», а позже — «Конька-Горбунка». Директор поручает Коровину создание и декораций и костюмов к «Спящей красавице», тем самым ратуя (не без влияния дягилевцев) за единую визуальную концепцию спектакля, отличающуюся от прежней практики императорской сцены, когда над ней работали разные художники. 16 февраля 1914 года состоялась премьера возобновленной «Спящей красавицы», «сменившей свои наряды». Этот случай продемонстрировал сложность привыкания публики к новому облику привычного для нее спектакля. Непосредственно и некоторое время после премьеры оформление Коровина, преимущественно, критиковалось. Исключение составил голос изнутри театра — балерины Т. Карсавиной, танцевавшей в новой постановке Аврору. За день до премьеры она дала интервью «Биржевым ведомостям», где сказала: «“Спящая красавица”, как известно, идет в новых декорациях и костюмах академика К. А. Коровина. Полная гармония декораций с костюмами изумительна. Остальное в постановке абсолютно не изменено. И танцы остались те же» [27, с. 4]. Напомню, что Карсавина — важнейшая персона дягилевской антрепризы, участница всех премьер «Русских сезонов» — вращалась все эти годы среди ведущих деятелей «Мира искусства» и танцевала в балетах, оформленных А. Бенуа и Л. Бакстом. И ее оценка работы Коровина значима уже в силу того, что мирискусники и формировали ее вкус, воплощая на балетной сцене искомую «гармонию декораций с костюмами».

Очевидец обеих премьер (и оригинала Петипа с костюмами И. Всеволожского, и возобновления в оформлении К. Коровина), танцовщик Н. Соляников, который к тому же остался в истории «Спящей красавицы» легендарным королем Флорестаном, объяснил в своих воспоминаниях разные подходы двух художников ко времени действия балета как раз через этот образ: «...Всеволожский решил короля Флорестана XIV отправить к Франциску I¹² с тем, чтобы через сто лет проснуться в царстве настоящего короля-солнца¹³, — такой логический подход к сказочной

¹² Французский король Франциск I де Валуа (1494–1547).

¹³ Французский король Людовик XIV де Бурбон (1643–1715), известный как «король-солнце».

фантастике... создал совершеннейшую путаницу в стилях костюмов и декоративных деталей; что касается самой сказки, то резкий стилиевой разрыв разбил единство действия и сделал совершенно нелепым перевоплощение несчастного Флорестана XIV то в Франциска, то в Людовика XIV. <...> Вторая редакция 1914 г. Коровина возвращает “Спящую красавицу” на подобающее место, а именно — вторая половина XVII века, и сколько бы король ни спал, он так и остается Людовиком XIV. Балет, как говорится, сразу стал на место: в характере эпохи оказалась и пышная фееричность и апофеоз с Аполлоном. <...> В центре оказался Людовик — Флорестан XIV, которому художник придал сходство с портретом Риго¹⁴ (по костюму). Короля-солнце подчеркивал круг прожектора, выделяя его из массы участвующих, — остальные действующие лица поддерживали общий стилиевой ансамбль. Правда, Коровин несколько заострил грим Карабосс, что создает опасность впасть в образ русской Бабы-яги. У Всеволожского костюм Екатерины Медичи¹⁵ был весьма удачен для зловещей волшебницы. В постановке 1914 г. Коровин оставил головной убор почти без изменения, но без эпохи Франциска подобие заостренного на лбу чепца потеряло свой смысл» [28, с. 218].

Уточнив, что оформление балета у Коровина придерживается «стиля французского классицизма», Соляников описывает некоторые его решения:

«Занавес — сине-черного тона с мелким золотым орнаментом. Интерьер с видом в парк, в глубине которого бьет фонтан; серовато-лиловые тона характерны для творчества Коровина-декоратора.

Оформление I акта напоминает старинную французскую графику — это, конечно, уголок Версаля. Хороша лесная чаща у nereид, лес — стихия Коровина.

Что касается костюмов, то художник разделил их на танцевальные и сюжетные. Первые — легкие, воздушные, не выпадающие однако из общего характера спектаклей; сюжетные — из парчи, бархата, шелка в блеклой серовато-лилово-золотистой гамме — создавали колорит и стиль. В дивертисменте “сказки” Коровин оставил часть костюмов Всеволожского в неприкосновенности, например, Люоеда, мальчиков, белую кошечку. Синяя птица в коровинской редакции, стала легче, изящнее» [28, 218–219].

Ни А. Волынский, ни А. Левинсон — два ведущих балетных критика того времени — не приняли нового оформления «Спящей красавицы». Сразу после премьеры Волынский написал, что «новый художник, столь даровитый вне балета, оказался тут значительно слабее своего предшественника (Всеволожского. — Н. З.) как иллюстратор танцев...» [29 с. 4–5]. Прошедшие несколько лет не примирили Волынского с изменившимся обликом балета. В 1923 году он по-прежнему был раздосадован бледной гаммой костюмов («У Коровина же все вянет и блекнет») и приданными женским персонажам (Фее Сирени, фрейлинам, nereидам) «злополучными париками с локонами, спускающимися чуть ли не до пояса», вспоминал

¹⁴ Французский художник Гиацинт Риго, мастер находящегося в Версале парадного барочного портрета Людовика XIV (1701).

¹⁵ Екатерина де Медичи (1519–1589), королева Франции, известная как «черная королева».

«прежде чудесную панораму», которая «теперь окончательно потускнела», и делал вывод: «Нет сказки, нет феерии, а потому нет и Авроры в ансамбле цветущего и поющего летнего окружения» [30, с. 7–9] Левинсон высказывался подобным образом не один раз. «...Не стало легчайшей магии сказки... прозрачные ризы мечты обратились у Коровина в грузную и крикливую прозу пестрого маскарада», — писал он в 1914 году [31, с. 5]. Спустя год Левинсон возвращается к теме, явно переживая утрату прежней «Спящей»: «Возможно ли не любить “Спящей красавицы”, этой последней на нашей сцене феерии: fairy tale, фейной сказки? <...> Правда, время и люди наложили на прекрасный балет явственный отпечаток; особенно тяжелой рукой придавил его призрачное бытие художник К. Коровин... <...> Пряная и грубоватая московско-восточная роскошь этой постановки — промах, очевидный для каждого» [32, с. 5].

Об утрате прежней атмосферы балета печалился и Д. Лешков — критик-балетоман, возглавивший в 1920-е годы архив бывшей Дирекции императорских театров и начавший выступать в печати. «Для определения степени значения монтировки в балете имеется чрезвычайно яркий пример — “Спящая красавица”, которая при абсолютном сохранении музыкальной и хореографической композиции, при том же составе исполнителей, в монтировочном возобновлении 1914 года потеряла значительную часть своей прелести. Благодаря крайне неудачным декорациям и костюмам пропала чарующая сказка, так поэтично продуманная в мельчайших деталях при первоначальной постановке. Исчез оживающий в камине огонь, грот с каскадом, из которого появлялась фея Сирени и дивная панорама Бочарова, а пыльная паутина в спальне Авроры заменена несуразным плющом, который мог вырасти снаружи, но никак не внутри дворца» [33, с. 37].

Сторону критиков Коровина принял и балетмейстер Ф. Лопухов, который осуществил свою редакцию «Спящей красавицы», используя его оформление, но, видимо, так и не сроднившись с ним. Спустя десятилетия мастер написал в своих воспоминаниях: «Многое потерялось в 1914 году, когда спектакль одели в новые декорации и костюмы К. Коровина. Люблю этого художника, но разделяю критику его работы в “Спящей красавице”. Новое оформление обеднило и исказило спектакль. Не стало феерии, звучавшей в музыке и создававшей поэзию спектакля. Царство фантастического Флорестана XIV приобрело точный адрес и стиль — эпоху Людовика XIV. Вместе с адресом усилились акценты парадности, пришло подчеркивание придворной жизни, возвеличивание королевской власти, чему Петипа и Всеволожский придавали меньше значения» [12, с. 226].

Однако парадокс состоял в том, что когда настало время для замены обветшавшего коровинского оформления «Спящей красавицы», многие зрители и балетные артисты, оказались в ситуации таких же критиков по отношению уже к новому оформлению С. Вирсаладзе (в редакции К. Сергеева), отдавая предпочтение ставшему вполне привычным оформлению Коровина. В свою очередь, замена в последующей реконструкции С. Вихарева вирсаладзевской сценографии «Спящей» на прежние старинные декорации академических художников и костюмы по эскизам И. Всеволожского (как в бытность Петипа), при всем историческом интересе, выглядела движением вспять, возвращением к той зрелищной эклектике, которую балет весь XX век успешно преодолевал. После знакомства со сценическим воспроизведением

костюмов Всеволожского, ни один из которых не входил в цветовой и смысловой союз с другим, а создавал часть композиционного хаоса, стали понятны странные утверждения современников премьеры, что танца-то в «Спящей красавице» и нет. Действительно, танец буквально исчезал в этой мешанине красок и произвольности фасонов. По-другому начали выглядеть и претензии к «Спящей красавице» Коровина (особенно в части костюмов), свидетельствующие, скорее, о пребывании ее критиков в плену привычек и стереотипов. Ведь, как стало очевидно, «ухудшить» дилетантскую работу такому высокопрофессиональному художнику, как Коровин, было невозможно. Главным достоинством в его оформлении «Спящей красавицы» была общность живописных решений декораций и костюмов, проработка всех образов и их аксессуаров в стиле всего целого, утонченная палитра цветовой гаммы, как, например, на эскизе Феи Сирени (для второго акта). С учетом решения Петипа она являлась к принцу в новом облике, в платье до пола, в сиреневых изящных туфельках, благоухающая от цветов сирени, словно рассыпанных по ее наряду...

«Спящая красавица» 1922–1923 годов

Новая редакция «Спящей красавицы», принадлежавшая Ф. Лопухову, имеет непреходящее историческое значение. Премьера состоялась 8 октября 1922 года. Так же как и возобновление 1914 года, ее можно назвать спасительной для шедевра Петипа, оказавшегося после Октябрьской революции 1917 года и разгоревшейся после нее гражданской войны, на грани исчезновения. Тогда были утрачены «Царь Кандавл», «Дочь фараона», «Пахита», «Камарго», «Щелкунчик», последний акт из балета «Баядерка» и многие другие постановки. Такая же участь могла постичь и «Спящую красавицу». Но важно не только то, что Лопухов предотвратил утрату, включив «Спящую красавицу» в список обязательных восстановлений и взяв на себя ответственность за то, каким будет спектакль. Важным оказался избранный им принцип работы над балетом, исходя, прежде всего, из музыки Чайковского. Впервые после Петипа другой балетмейстер заглянул в партитуру «Спящей красавицы» и сравнил ее с тем, что он видел в спектакле. Таким образом, перед его глазами оказались страницы, с одной стороны, неиспользованные автором балета, с другой — сокращенные при дальнейшей эксплуатации спектакля. Внимательно в них всмотревшись, Лопухов счел необходимым дать их услышать и увидеть зрителям. Вследствие этого его работа редактора расширилась и усложнилась.

Перечень того, что утратила первоначальная «Спящая красавица» к 1920-м годам, Лопухов дал на страницах своей книги воспоминаний «Шестьдесят лет в балете» [12, с. 225–229]. Балетмейстер, обратившись к этим лакунам, реставрировал их в духе старого стиля, о чем было сказано ранее. Здесь же назовем те чисто лопуховские новшества, дополнившие оригинал Петипа и в той или иной степени украсившие его. К ним относятся: вариация Феи Сирени в прологе (поставленная ранее¹⁶), адажио Феи Сирени и Дезире перед встречей с призраком Авроры,

¹⁶ Рассказывая о работе над «Спящей красавицей» в книге «Шестьдесят лет в балете», Лопухов говорит о сочинении вариации Феи Сирени как будто в период своего редактирования балета, что на самом деле не соответствует действительности.

вариация Авроры в *pas d' action* nereид, симфонический «музыкальный антракт» («*Andante sostenuto*»), картина с феей Карабосс в преддверии проникновения Де-зире в замок Спящей красавицы, антре драгоценных камней и пажей перед свадебным па де де героев, сарабанда перед финальной мазуркой.

12 сентября 1922 г., перед открытием сезона, в газете «Жизнь искусства» появилась информация с одной удивительной подробностью. Педагог и репетитор В. И. Пономарев сообщал: «Сезон откроем балетом “Сольвейг” и “Ночь на Лысой горе” в пост. Лопухова. *Репетируем “Спящую красавицу”, которую ставит Ширяев* (курсив мой. — Н. З.). Как пойдет дело дальше, сказать не могу, т. к. все только намечается и в очень неопределенных контурах» [34, с. 2]. В дальнейшем имя Александра Ивановича Ширяева никогда не упоминалось в отношении данного возобновления «Спящей красавицы» — ни как постановщика, ни как консультанта. Однако Ф. Лопухов рассказывал, что он общался с разными балетными артистами, кто мог помочь вспомнить тексты, и, безусловно, Ширяев, работавший еще при М. Петипа, был в их числе.

Из вышедшей вскоре после премьеры статьи художника А. Бенуа под броским названием «Пиетет или кощунство?» можно узнать, что вокруг Ф. Лопухова и его «Спящей красавицы» развернулась острая дискуссия — первая из характерных будущих дискуссий на тему возобновления старых балетов. «Сейчас балетный мир взволновал один вопрос, который обсуждается на всех собраниях при всех встречах. Можно ли касаться классических произведений хореографии, вносить в них изменения, “исправлять” их, украшать? Или же надо сохранять их в полной неприкосновенности, как забальзамированные останки, завещанные славным прошлым? Возник этот вопрос в связи с теми изменениями, которые внес, позволил себе внести Ф. Лопухов в двух балетах Петипа («Спящая красавица» и «Раймонда» — Н. З.). И нашлось немало людей, как среди артистов, так и в публике, которые усмотрели в этих поступках своего рода кощунства, требующие немедленного пресечения» [35, с. 31–35]. Бенуа к последним не принадлежал. Напротив, на вопрос, вынесенный в название статьи, он ответил недвусмысленно: «Поправки и изменения были продиктованы самым пиететным чувством к этим произведениям, реконструкция была произведена с величайшим вниманием. <...> Я отлично помню “Спящую” такой, какой она шла в первое время, только что выпущенная из “мастерской” Петипа. <...> И вот я отлично помню, что тот балет был иным по самому смыслу, нежели позднейшая его редакция, просто утратившая (отчасти из-за бездушно-блестящей постановки Коровина) всякий смысл. <...> Лопухову было невыносимо тяжело видеть, что чудесная музыка сопровождает бессмысленное действие на сцене, что прекрасные чисто балетные куски чередуются с нелепейшим рутинным “размахиванием” рук, всегда заменяющим в мертвеющих произведениях настоящую пантомимную драму. <...> Лопухов дерзнул освободить все еще живое тело балета от наросшей гнили. “Спящая” от этого выиграла и заблестала прежней свежестью — она словно отошла от феерии и вернулась к хореографической драме, к ней в значительной степени вернулась ее поэтичность» (35, с. 34).

Далеко не все детали и новинки постановки, особенно, что касается хореографического текста, попали в поле зрения рецензентов. Однако последние с удовольствием описывали действенные сцены, к которым приложил руку Лопухов, заставив их заиграть новыми режиссерскими красками. «Так, в финал первого акта введено участие толпы придворной челяди, устремляющейся в ужасе за танцующей принцессой при виде в ее руках прялки, этого рокового для нее по предсказанию Карабоса и запретного под страхом казни... предмета», — описывает Н. Н. [36]. Другой критик, К-рин (Кудрин), словно продолжал: «Восстановлена мистическая сцена ужаса и оцепенения во дворце Флорестана после того, как Аврора, уколов руку веретеном, падает замертво. Группа вокруг лежащей принцессы скопомована красиво. <...> Сказочно красиво иллюстрирована картина «сна». Дворец в тумане, таинственно под сурдинки что-то шепчут скрипки; злая фея Карабос, окруженная свитой из мышей и прочей нечисти, при красном свете прядет свою прялку, убежденная, что зло восторжествовало, что Аврора мертва. Но вот появляются лиловые тени. Мрак рассеивается. Добродетельная фея Сирени приносит жизнь. В прежней постановке хореографической иллюстрации вовсе не было» [37, с. 7].

В числе танцевальных номеров обсуждалась новая вариация Авроры в царстве нереид, которая не была оценена ее первыми очевидцами, невзирая на звучание незнакомой ранее и чудесной музыки. «Постановка Лопухова дешева, вычурно-холодна, пустынна по содержанию и неуместно раскинута по всей сцене», — констатировал А. Волынский, никогда не симпатизировавший Лопухову-хореографу [22, с. 4]. Мы видим, что Волынский здесь прямо написал об авторстве Лопухова. Одновременно рецензент «Н. Н.» выглядел жертвой какой-то очередной мистификации, рассказывая в своей статье историю (которую автор вряд ли мог сам придумать) о принадлежности новой вариации Авроры руке Петипа: «Обычно, исполнявшаяся до сих пор в *pas d' action* второго действия, вариация балерины (то есть вариаций на музыку из третьего акта. — Н. З.) заменена другой, *сочиненной первоначально для этого па*; ее танцевали: первая исполнительница роли Спящей красавицы Брианца, а за нею Дель-Эра и Кшесинская, по желанию которой около пятнадцати лет тому назад и была произведена замена ее другой. Мы, тем не менее, эту реставрацию удачной признать не можем: *восстановленный* номер, длинный и трудный для балерины, неинтересен по фактуре и для исполнительницы мало выигрышен. Нам неизвестно, насколько близка к первоисточнику композиция па..., но если оно воспроизведено в точности *по первоначальному замыслу балетмейстера Петипа*, то произведенную им впоследствии замену можно всецело одобрить (курсив мой. — Н. З.)» [35, с. 3].

Лопухов оставил балеринам право выбора между «старой» и «новой» вариациями. Так, Аврора — Е. Гердт исполнила на премьере «новую», а О. Спесивцева на следующем спектакле 15 октября 1922 года показала «старую». Впоследствии балерины также разделялись по предпочтению той или иной вариации и музыки. В любом случае лирическая вариация Лопухова прожила на сцене Кировского театра долгое время (до перестановки «Спящей красавицы» в 1952 году).

Уникальный случай произошел на юбилейной «Спящей красавице», показанной 22 мая 1947 года¹⁷. «Во II акте Аврору танцевала Уланова. <...> “Взрыв” аплодисментов произошел в начале вариации (трехчетвертной, поставленной Петипа взамен двухчетвертной, предназначенной Чайковским для Авроры). <...> После вариации зал “стонал”. Уланова..., выйдя к дирижеру, показала рукой просьбу сыграть на “бис”. Однако на “бис” Уланова... станцевала двухчетвертную [вариацию], поставленную Лопуховым» [19, с. 125].

В наше время увидеть лопуховскую «нереиду» было можно в версии «Спящей красавицы» на сцене Пермского театра оперы и балета им. Чайковского и в редакции балета, созданной Н. Боярчиковым, на сцене Малого театра оперы и балета. Эту вариацию сохраняют также в курсе классического наследия на балетмейстерской кафедре Консерватории в Петербурге.

В 1923 году Лопухов произвел последние коррективы, касавшиеся танцев на «Охоте принца Дезире», постановки интродукции (антре) перед па де де героев, воссоздания сарабанды. Одному из критиков последнее показалось излишним: «В одном можно упрекнуть балетмейстера: в последнем акте “па де де” (Е. П. Гердт и М. Дудко) заканчивается в мажоре, с большим брио — настроение повышенное и вдруг, совершенно неожиданно в миноре начинается сарабанда, и все нарастание пропадает. Это обстоятельство, очевидно, было в свое время учтено М. И. Петипа, чем и объясняется сделанная им купюра» [38, с. 3]. Послушался ли Лопухов критика, но сарабанда впоследствии исчезла из финала балета.

Лопухов первым назвал в своем спектакле танец Авроры и Дезире в третьем акте «па де де». В программке указывались теперь фамилии двух главных исполнителей, без фей. К сожалению, рассказывая о своей редакции спектакля, Лопухов ни словом не обмолвился о том, что танцевали феи у Петипа, что стало с музыкой мужской вариации, исчезли ли две феи из номера или только из его названия. Некоторые сомнения в их исчезновении из вставной вариации в па де де может заронить отзыв И. Соллертинского 1925 года, написавшего после одного из представлений «Спящей красавицы»: «Надлежит отметить способных молодых танцовщиц, Архипову и Долинскую, дебютировавших в роли двух фей в третьем акте. Последней несколько свойственна известная доля жеманства и манерности... Сдержанный танец Архиповой производит более законченное впечатление» [39, с. 7]. Вряд ли такой отзыв мог относиться к этим же танцовщицам, исполняющим в *pas de quatre* «драгоценных камней» совместно с третьей феей быстрое антре и стремительную вариацию «Серебра». Кажется, будто критик видел двух фей отдельно и достаточное время, чтобы уловить характер танца каждой артистки. Не означает ли это, что пара фей продолжала исполнять в па де де вариацию (пока на эту музыку отсутствовала мужская вариация)?

¹⁷ Спектакль в Театре им. Кирова был посвящен 125-летию со дня рождения М. Петипа и 100-летию со дня его работы в Мариинском театре. Исполнить партию Авроры приехали из Большого театра М. Семенова (в первом акте) и Г. Уланова (во втором акте). В третьем акте выступила Н. Дудинская.

Ф. Лопухов, в качестве редактора «Спящей красавицы», не стал указывать свое имя рядом с Петипа. Программка гласила, что «постановка и танцы соч. Петипа». Авторские тексты и мизансцены Лопухова вросли в ткань балета и растворились в ней; подробности переделок скоро позабылись, так что спектакль считали полностью петиповским, ведущим свое происхождение от премьеры 1890 года. Вынужденный перерыв в его представлении, а потом и исчезновение из репертуара, оказались связаны с Великой Отечественной войной и эвакуацией ГАТОБ им. Кирова в Молотов.

«Спящая красавица» 1943 года

О капитальном возобновлении «Спящей красавицы» в военное время, происходившем во время эвакуации труппы на сцене Молотовского театра, известно очень мало. Премьера состоялась 6 октября 1943 года. Спектакль прошел около 15 раз, последний показ был 7 мая 1944 года, незадолго до возвращения Кировского театра в Ленинград.

В конце 1942 года (в ночь с 20 на 21 декабря) в хранилище для декораций и костюмов при молотовском театре случился страшный пожар, из-за которого балетная труппа лишилась возможности показывать спектакли, составлявшие основу ее эвакуационного репертуара («Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот», «Лауренсию», «Эсмеральду», «Пламя Парижа» и др.). Огонь не добрался только до декораций недавней премьеры «Гаянэ». Этот балет чаще всего и показывали наряду с концертными программами в первые месяцы 1943 года, пока шло восстановление сгоревшего реквизита. Но решение сделать местную версию «Спящей красавицы» не было связано с происшествием. Причиной была запланированная ранее на осень 1943 года «Декада в ознаменование 50-летия со дня смерти П. И. Чайковского», где нужно было представить балеты на музыку композитора. Поэтому художница Т. Г. Бруни, находившаяся с театром в Молотове, работала над эскизами декораций уже в 1942 году. В программке к молотовской «Спящей красавице» сказано: «Художник Т. Г. Бруни. Костюмы по эскизам академика К. Коровина». Однако, по крайней мере, один эскиз «Костюма герцогини», продемонстрированный однажды на выставке в Мариинском театре, принадлежит самой Бруни (1942, Молотов) и выдает ее почерк необычайным изяществом изображения.

В оформлении Бруни алый цвет нависающего сверху бархата убранства трона, низких кушеток, а также камзолов стоящих у врат дворца двух стражников и перьев, развевающихся на их черных шляпах, доминирует на эскизе открывающей балет декорации пролога¹⁸, придавая ей праздничность и великолепии, оттененные воздушными белыми гирляндами, сбегаящими к таким же белым вазам (см. рис. 1 на вклейке между с. 58 и 59).

Еще ни разу в отношении к «Спящей красавице» не были применены художниками столь яркие краски. Возможно, они символизировали внутреннее сопротивление

¹⁸ Эскиз находится в музее Мариинского театра.

Бруни «черному времени» войны и безотрадности окружающей действительности. Молотовский рецензент, отозвавшийся о постановке, явно не ожидал такой живописной экспансии: «...Декорации Бруни пестры, но в первом и втором действии мало интересны. Костюмы чрезвычайно яркие, в них почти нет мягких тонов и полутонов, чудесно расписаны, но также очень яркие ткани. Все это создает почти вакханальный хоровод красок» [40, с. 2].

Небольшая и лишенная необходимого технического оборудования сцена молотовского театра не позволяла создавать феерические чудеса спектакля. В частности, в нем не было движущейся панорамы. На сцене с трудом размещались сложные танцевальные ансамбли, которые нужно было исхитриться развести по пространству. В отсутствие Лопухова возобновление осуществлял В. И. Пономарев, имевший большой опыт постановок старинных балетов, досконально знавший классические тексты. «В постановке, возобновленной Пономаревым... много чудесных, живых, увлекательных танцев, особенно в последнем действии, в сцене торжественной свадьбы принцессы Авроры (Балабина) и пробудившего ее от сна принца Дезире (Сергеев)» [40, с. 2].

В статье того же автора было отмечено, что «Сергеев вновь и вновь радуется своими блестящими прыжками, точностью, пластичностью движения» [40, с. 2]. Впервые за всю историю «Спящей красавицы» в оценке исполнителя партии Дезире было использовано слово «прыжки», что определенно говорит в пользу нового танцевального качества роли. Неужели Дезире затанцевал у К. Сергеева уже тогда, в 1943 году, а не в 1952-м? Это предположение подтверждается и критиком В. Прохоровой в ее монографии об артисте (1974): «Первые балетмейстерские коррективы он внес в постановку балета «Спящая красавица» в 1942 году (ошибка в дате — Н. З.), в Перми, когда поставил вариацию принца Дезире в последнем акте. Ф. В. Лопухов утвердил это нововведение артиста, и с той поры все исполнители партии Дезире танцуют эту вариацию» [41, с. 137–138]. Прохорова была критиком, особенно близким к Сергееву, поэтому она могла из первых уст знать то, что не афишировалась ни в каких изданиях, в частности, про постановку вариации для свадебного па де де Авроры и Дезире в эвакуации. Но, думается, что в последней фразе из цитаты Прохоровой по поводу Лопухова и других исполнителей вариации Дезире есть неточность. Лопухов мог просмотреть и утвердить вариацию только уже в Ленинграде, где в 1944 году он принял руководство труппой Кировского театра. Однако какие-либо упоминания вариации Дезире возникают только в связи с новой редакцией «Спящей красавицы» К. Сергеева, то есть с 1952 года: о ней говорят, как о новшестве именно этой редакции, а не как о вариации, будто бы уже исполнявшейся. «Спящая красавица» открывала сезон после возвращения театра из эвакуации, и в партии Дезире выступал Сергеев. Но нигде не упомянуто, что он танцевал вариацию в свадебном па де де. Не могли танцевать ее и другие исполнители, означенные в программке молотовского возобновления: Б. Шавров, М. Михайлов, А. Пушкин, С. Каплан. По крайней мере, первые три танцовщика были уже не первой молодости, и по возвращении театра из эвакуации в партии Дезире не выступали. Вариация была слишком сложной. С ее техническими «наворотами» мог в то время справиться только Сергеев, однако послевоенные художественные руко-

водители Кировского балета (Лопухов, затем Гусев) не допускали в «Спящей красавицы» вольности одного премьеры¹⁹.

Понятно, что возобновление «Спящей красавицы» в Молотове освещалось в прессе скудно. Но один из печатных отзывов принадлежал... Г. Улановой, высоко оценившей своих коллег по театру: «Виртуозное мастерство Ф. Балабиной (Аврора) и К. Сергеева (Дезире) заставляет забыть очевидные трудности, перед которыми оказались исполнители спектакля» [42]. Уланова сама значилась в составе исполнительниц Авроры (вместе с Н. Дудинской, Т. Вечесловой, Г. Кирилловой и А. Шелест). На премьере 6 октября 1943 года Шелест выступила в партии Феи Сирени, а Кириллова — в партии принцессы Флорины. «Каким благородством, какой простотой художественной формы проникнут образ феи Сирени в исполнении Шелест», — отозвалась Уланова в той же статье.

В «Спящей красавице» 4 ноября 1943 года, шедшей в рамках «Декады П. И. Чайковского», Уланова единственный раз в жизни станцевала Красную шапочку. Свидетельница выступления пишет: «В балетном театре есть хорошая традиция — поручать на парадных спектаклях маленькие эпизодические роли крупным актерам. <...> Как забыть, например, выступление Галины Улановой в роли Красной Шапочки... Эту незатейливую полечку Уланова протанцевала с хрустальной чистотой, с милой детской непосредственностью. Весело подпрыгивали в такт каждому па полечки светлые локоны, выбивавшиеся из-под красного капора. Им актриса заменила блестящую, с перышком, напоминающую цирковые, красную шапочку. Какой-то необыкновенной доверчивостью, ласковостью веяло от хрупкого, обаятельного облика Красной Шапочки — Улановой. Никому и никогда потом не удалось хотя бы частично повторить прелесть этого минутного озарения. Только цирковая шапочка исчезла из гардероба театра. И красный капорок, который... надевают теперь исполнительницы этой роли, напоминает об улановской Красной Шапочке тем, кому посчастливилось видеть этот незабываемый спектакль» [43, с. 83–84]. Партию Авроры в том спектакле исполняла Н. Дудинская.

Театр вернулся из Молотова в июне 1944 года, а уже 31 августа труппа исполняла «Спящую красавицу» на сцене отремонтированного после попадания фашистской бомбы Кировского театра. В. И. Пономарев вновь взял на себя возобновление балета, который опять шел в декорациях и костюмах К. А. Коровина и вернулся к своим масштабам согласно размерам Мариинской сцены.

«Спящая красавица» 1952 года

Примерно с конца 1940-х годов пошли разговоры о плохом или даже недопустимом состоянии «Спящей красавицы». «Спящая красавица» в то время была самым сохранившимся в репертуаре театра спектаклем эпохи Петипа. <...> Балет шел

¹⁹ По словам И. Г. Генслер, неоднократно видевшей послевоенную «Спящую красавицу», еще одним исполнителей партии Дезире был В. Ухов, но и он не имел достаточной техники для исполнения сергеевской вариации и ограничивался в па де де только репликой в коде. Поэтому впервые, как говорит Ирина Георгиевна, она увидела эту вариацию лишь на премьерe «Спящей красавицы» 1952 года в исполнении К. Сергеева.

в оформлении К. Коровина, очень живописном и сохраняющем дух императорского театра. <...> Конечно, спектакль изрядно обветшал...» [44, с. 191]. Еще в 1946 году В. Красовская писала после посещения балета: «Величественный и плавно замедленный темп действия — органическая и своеобразная особенность “Спящей красавицы” — переродился в тягучесть и вялость, ставшие главным недостатком спектакля. В Театре им. С. М. Кирова “Спящая красавица” превратилась в своеобразный музейный экспонат, антикварную редкость. Это не живой организм...» [45, с. 3]. Через два года художественный руководитель балетной труппы П. Гусев также признал, что «режиссура “Спящей красавицы” архаична, спектакль смотрится и воспринимается не как художественное целое, а как концертные отрывки» [46, с. 3]. Художественный руководитель училища Н. П. Ивановский уточнял, в чем же было дело: «Постановка, несмотря на высокие хореографические достоинства, страдала очень существенными недостатками. Главные из них были: разрыв между музыкальным содержанием и сценическим действием балета, отсутствие режиссерского раскрытия многих страниц музыкальной партитуры композитора и поэтому недостаточная динамичность сценического действия. Музыка говорила и требовала значительно большего, чем давала режиссура старой постановки, обратившая центр своего внимания на внешнее богатство декораций и костюмов, помпезность королевских выходов. <...> Хореографическая сущность спектакля все менее и менее интересовала зрителя — это явно грозило старому спектаклю опасностью перехода на положение музейной ценности» [47, с. 3].

В 1951 году было принято решение сделать новую постановку «Спящей красавицы» на основе балета Петипа. К тому времени главным балетмейстером балетной труппы, после недолгого руководства Ф. Лопухова и П. Гусева, был назначен ведущий солист театра К. Сергеев, уже попробовавший свои силы в возобновлении «Раймонды» (1948) и занимавшийся возобновлением «Лебединого озера» (1951). Он и приступил к осуществлению поставленной задачи.

В отличие от всех предыдущих постановок балета, редакция К. Сергеева была наиболее освещена, описана, разобрана в прессе (и премьера — 25 марта 1952 года — и последующие ее возобновления). Эта редакция продолжает оставаться у нас «на глазах», хотя за всю долгую жизнь ее также не обошли разного рода трансформации. Именно она в своей художественной сути запечатлела образец консенсуса нового уровня в развитии балета с балетными традициями прошлого.

В печатных отзывах на премьеру засвидетельствован огромный успех спектакля. Восторженные мнения объединяют буквально все статьи, фамилии под которыми самые авторитетные: Богданов-Березовский, Ивановский, Красовская и др. Это не означает, что не было критики, подчас весьма острой. Но она касалась отдельных моментов, конкретных сцен и танцев, а не постановки в целом, в которой возник праздничный и гармоничный образ балета-феерии, неразрывно слитый с чарующим оформлением С. Вирсаладзе. Вспомним, как сорок лет назад многих не устраивало предыдущее оформление «Спящей красавицы» К. Коровина: резал глаз не кричащий живописный разнобой всех актов, а иной, единый взгляд на сценографию. В 1950-х годах большинство уже смогло оценить живописную концепцию художника, объемлющую частности и целое. «Фантазия Вирсаладзе щедро

и неожиданна. Его кисть свободна, порой дерзка, но в то же время не расточительна. <...> Есть в “Спящей красавице” вальс, который Вирсаладзе называет зеленым (в первом акте. — Н. З.). На фоне весеннего пейзажа, целомудренного и свежего, скользят пары. Они одеты в зеленое. Сотни зеленых костюмов на фоне расцветающей зелени. Ни одного яркого пятна, но в богатстве оттенков пробегающих фигур — от бледно-салатного до насыщенного густозеленого — видится радостный, обещающий хоровод весны» [48, с. 3]. Во время обсуждения новой редакции балета на худсовете в театре критик Л. Энтелис сказал: «Я хотел бы, чтобы все спектакли Кировского театра были такие же, как “Спящая красавица”. Здесь все дано, и главное, дана изумительная оптимистическая концепция. То, что Ленинград получил такой спектакль — очень большая радость. Спектакль завоевывает и своим красочным оформлением. <...> Вирсаладзе у всех на устах, и это справедливо: великолепнейшая работа художника» [49, лист 2]. В 1988 году, готовясь к капитальному возобновлению «Спящей красавицы» в редакции К. Сергеева, (последнему при его жизни) балетное руководство театра решило сменить художника спектакля. После обсуждения первых эскизов декораций и костюмов было принято решение, записанное в протокол: «Работу художника... считать выполненной на первоначальном этапе подготовки. <...> Однако, принимая во внимание, что предложенный художником новый вариант сценического оформления не соответствует общему стилю, эстетике спектакля, поставленного М. И. Петипа, рекомендовать дирекции театра... вернуться к оформлению художника Вирсаладзе С. Б., выполненному в 1953 году (ошибка в дате. — Н. З.), тщательно и капитально отреставрировав его. (Принять единогласно)» [50, л. 57].

Работа, проделанная над «Спящей красавицей» Сергеевым, охватывала весь корпус балета и касалась не только внешних, но и глубинных слоев спектакля — его драматургической концепции и выразительных начал танца и пантомимы для каждой группы персонажей и центральных образов. К. Сергеев объяснял цели и принципы своей работы над балетом: «Музыкально-хореографическое действие, прежде всего, выражено в борьбе добра со злом (Фея Сирени с Карабосс), темы которых развиваются Чайковским в интродукции к балету. Отказываясь от условного жеста старого балетного театра, при помощи которого Петипа развивал сюжет, строил пантомимные сцены, длинные рассказы двух спорящих фей, мы стремимся найти танцевально-действенное решение этих сцен. <...> Мы хотим, чтобы борьба добра и зла была более подчеркнута сценически и зритель не знал бы уже в прологе, как в старом спектакле, исхода этой борьбы. <...> Пересматривая драматургию балета, сценическое действие, отдельные образы, танцы, мы стремимся к верному раскрытию глубоко волнующей, страстной, наполняющей все наше существо волшебными звуками музыки. Желание решить музыкально-хореографическое действие в соответствии с симфоническим звучанием оркестра и поднять музыкальную культуру балетного спектакля — такова задача, стоящая перед нами» [51, с. 2].

Протагонист конфликта — Фея Сирени — в редакции Сергеева окончательно изжила свою «родовую» двойственность характерно-классического персонажа, сменив во всех своих выходах каблуки на пуанты. Вместе с ней и ее фантастический

мир «сиренек» приподнялся «над землей», в своем основном лейтходе — плывущем *pas de bourrée suivi* на пуантах. Эта принципиальная перемена меняла содержание Пролога. Теперь под сочиненную Чайковским «небесную» мелодию во дворец действительно проникала волшебная стихия добрых духов, а не огромная процессия прибывших из другого, будто бы соседского, замка господ с челядью (фрейлинами, пажамы, слугами), как это было в прежней версии спектакля в решениях Петипа и Лопухова. Сергеев сохранил вариацию Феи Сирени Лопухова и сочинил для нее танцевальные куски в классическом стиле в вальсе и коде *pas d'ensemble* фей. У Сирени также появилось классическое соло в сцене засыпания дворца в конце первого действия и дуэт с принцем Дезире во втором действии перед сценой nereid. Эти новшества удивительным образом высветили предрасположенность музыки к языку танца там, где героиня прежде расхаживала и жестикулировала.

Внимание редактора к образу Сирени, как ведущей силе в противостоянии добра и зла, потребовало усиления сценического «я» и поддержания драматургической роли героини на том этапе действия, где прежде ее у Петипа не было (то есть в третьем действии, на празднике). Здесь Сергеев подхватил отличную идею московского балетмейстера А. Мессерера, который первым осознал важность явления здесь главной виновницы торжества — Феи Сирени — явления не пантомимного, не статуарного, а в отдельном, гимническом, победном танце. Так, в московской редакции «Спящей красавицы» (1936) Фея Сирени впервые затанцевала в третьем акте. Вопрос стоял в подборе музыки. И Сергеев нашел отличное решение, «опознав» нужную музыку в той вариации, которая была перемещена Петипа в сцену nereid, а на самом деле, написана Чайковским для третьего акта к танцу Феи золота. Если Лопухов не решился изъять ее из nereid, оставив выбор за танцовщицами, то Сергеев музыкально оказался более последовательным. Авроре-нереиде осталась только вариация, которую здесь написал Чайковский, исходя из общего лирического строя сцены, а музыка «Золота», абсолютно противоположная в своем характере, вернувшись в третий акт, идеально подошла для пафосного танца доброй феи, собственно, написанная для свадебного торжества (как подошла Фее Сирени первая часть танца от бывшей вариации Авроры-нереиды, сочиненной Петипа). Сергеев сохранил эффектное продвижение танцовщицы вперед в двенадцати *grands battements développés à la seconde*, но для второй части поставил новую выразительную комбинацию с поочередной сменой большого кабриоля и гордого выстаивания в арабеске. Последняя третья часть была традиционной для женских вариаций диагональю с пируэтами, завершавшейся несколькими *emboîtés en tournant*. Таким образом, полу-пантомимная роль Феи Сирени у Сергеева переродилась в полноценную балеринскую хореографическую партию.

Решение оставить Авроре в *pas d'action* nereid лирическую вариацию имело свое продолжение. Ранее уже говорилось, что первым эту вариацию поставил в своей редакции Лопухов. Теперь в ее новом сочинении оказался заинтересован Сергеев, возможно, неудовлетворенный хореографией Лопухова (ведь вариацию Сирени он не переставлял). Это было честное соревнование со старшим мастером, в котором бесспорно выиграл Сергеев — его вариация идеально легла на музыку,

интересней смотрелась по хореографии (включая такие изюминки, как многократные стелющиеся *pas de chat* на пуант в арабеск), широко захватывала пространство. Пронизывающее ее чувство лирической взволнованности со временем не утратило своего воздействия, продолжая трогать под стать музыке вариации.

Радикальным новшеством сергеевской редакции, безусловно, была переработка образа Дезире. «На сцене появился совсем новый герой — живой, смелый, энергичный человек с сильным и цельным характером. В сцене охоты... у Дезире появилась новая вариация, осуществленная на музыку пасье. <...> Утонченно-изящный и приветливый юноша в сцене охоты равнодушен к играм и забавам веселящихся придворных, но он тонко чувствует природу, душа его распахнута навстречу ее красоте», — пишет В. Прохорова [41, с. 140]. Танцующий принц не мог уже выглядеть как герой Петипа и Всеволожского — важно расхаживающим по сцене в ботфортах, громадной шляпе, тяжелом, до колен, камзоле. Вирсаладзе создал стилизованный под придворный облегченный костюм теплого охристого тона, который прекрасно гармонировал с наброшенным через руку алым плащом. Новая танцевальная природа героя, выказанная в первой вариации, позволила сделать кульминацией второго акта момент исчезновения призрака Авроры и происходящий в тот же миг взрыв эмоций принца. Выражающая его музыка прежде оставалась в одиночестве, поскольку «ходячий» герой не мог ответить звучащему страстному волнению души, тогда как Дезире Сергеева в своих полетах по сцене, опоясывающих круг сцены *jeté en tournant*, сливался с вихрем музыки.

Еще одна сочиненная Сергеевым вариация для Дезире (возможно, подготовленная и опробованная в Молотове) закрыла наконец лауну в свадебном па де де третьего акта. Хореографический текст вариации зафиксировал технику мужского танца середины XX века (к тому же — технику Сергеева-премьера). Но и сегодня, спустя 60 лет, она остается эталоном сложности, музыкальности, элегантности и вкуса. Вариация и кода Сергеева стали хрестоматийным текстом, идущим по всему миру, и это признание можно считать высшей наградой для редактора балета.

В. Прохорова сообщает, что само наличие вариации (точнее, необходимость сохранить для нее силы танцовщика) привело к замене в свадебном адажио подъемов Авроры на плечо (шесть раз, как было у Петипа) [41, с. 144]. Вместо них появилась партерная комбинация (развороты балерины из высокого арабеска *allonge* в высокое *effacée développée*), которая кажется не менее, а, может быть, и более выразительной фигурой танца.

Пересмотру, хореографической коррекции, режиссерской ретуши подверглись многие сцены, что, по мнению профессионалов и критиков того периода, пошло на пользу большинству из них. Решения обладали чрезвычайной искусностью и свежестью. Важные сюжетные моменты действия получили сценическое разъяснение (например, по-новому — с появлением «маленькой Авроры» — решенная сцена предсказания феи Карабосс). Всем образам давались ясные экспозиции: так, в Прологе танцевально портретировались феи, а в третьем акте — гости и «сказки» на балу. Танцевальные структуры выкристаллизовались в пространстве, получившем больше воздуха, благодаря (в том числе) продуманным мизансценам

антуража. От этого хореографические тексты стали «звучать» звонко и отчетливо, превращаясь в сгустки танцевального симфонизма. Сергеева даже упрекали, что какие-то сцены не дождалась его вмешательства: «Есть в спектакле отдельные места, требующие доработки. Это длительное стояние лодки во время движения панорамы, это оставшиеся от старой редакции неинтересные по хореографии танцы фрейлин (1-й и 2-й четверки) в первом акте» [52, с. 3]. «Жаль, что Сергеев оставил нетронутым массовый танец в финале (так называемая Сарабанда). На фоне остальных пересмотренных танцев Сарабанда выглядит архаически» [47, с. 3].

Единственной сценой в редакции Сергеева, вызвавшей горячую дискуссию и резкую критику в адрес постановщика, было адажио из *pas d' action* нереид второго акта. «Я оберегал весь акт нереид с его замечательной концовкой как значительнейшее творение Петипа, — написал Лопухов в «Хореографических откровениях». — Поэтому я был глубоко потрясен, когда К. Сергеев выбросил всю сцену нереид и поставил вместо нее адажио, в котором Дезире носил Аврору по всей сцене на руках. А ведь по замыслу Петипа принц не может и коснуться ее, ибо это не принцесса, а видение, призрак, созданный Феей Сирени, чтобы вызвать у Дезире желание найти Аврору. Замена танца нереид дуэтом Авроры и Дезире вызвала решительные возражения в кулуарах и в прессе, и это заставило Сергеева вернуться к старой постановке» [11, с. 99].

Действительно, первоначальное адажио в редакции Сергеева впоследствии было переделано, а в возобновлении «Спящей красавицы» 1989 года и вовсе исчезло из балета, в который вернулась действенная композиция Петипа. Переделанным компромиссным вариантом, шедшим долгое время до этого возобновления и предпочтенным театром ныне, было адажио, состоящее из двух частей: оно начинается сергеевским дуэтом, а со второй половины музыки продолжается как ансамбль нереид Петипа, где Дезире пытается догнать призрак Авроры, устремляясь за ним сквозь линии кордебалета.

Дуэт, в котором Дезире, почти не дыша, боясь спугнуть, медленно обходит, созерцает прекрасное видение, сразу дает понять, почему балетмейстер вдохновился этой идеей. Именно дуэта, общения героев тет-а-тет жаждет музыка — парящая над сценой проникновенная скрипичная мелодия, нуждающаяся в хореографическом легато. Асафьев отмечал, что у Чайковского «Adagio насыщено любовной истомой и резко отличается от предшествующих (адажио. — Н. З.), как любовный дуэт — от ласковых пожеланий или от пышной восторженной лести» [53].

Мы видим только начало прежнего большого дуэта, сочиненного Сергеевым. Завораживающее своей хореографической красотой, оно лишь намечает тему пробуждения Авроры к любви, освобождения ее из плена сна, которому был посвящен дуэт в его полном виде, когда он шел на всю музыку номера (как было на премьере и почти десять лет после нее). От того дуэта осталось несколько фотографий и отзывы очевидцев в премьерной прессе и в книгах. Вот что писала В. Красовская после премьеры возобновленной «Спящей красавицы»: «В интерпретации К. Сергеева этот дуэт — одна из романтических кульминаций спектакля... <...> Образ Авроры является принцу, и он порывается к ней, недостижимой, словно парящей в воздухе. Тут балетмейстер использует цепь поддержек, чрезвычайно сложных в своем кан-

тиленном чередовании. Художественные приемы таковы, что рисунок танцевальных поз создает образ невесомого полета» [54, с. 3].

В отличие от постановки Петипа, у которого Аврора-видение появлялась с первыми нотами антре, взлетая по диагонали в стремительных жетене турнан, Сергеев отдал музыку антре кордебалету²⁰, затем убежавшему со сцены. В опустевшем пространстве сцены на дальнем ее плане вырисовывалась неподвижная фигура Авроры. К ней шел Дезире.

Вспользуемся далее прекрасным описанием дуэта в уже упоминавшейся монографии В. Прохоровой. «Дезире поднимает на руки принцессу и, медленно покачивая, несет, отступая к рампе, спиной к зрительному залу, поглощенный созерцанием ее красоты» [41, с. 142]. Сегодня этот ход Дезире с Авророй на руках отсутствует; балерина сама движется вперед, приближаясь к принцу сзади. «Так начинается адажио. Поддержки вначале невысокие, надземные, медленные обводки. <...> Сергеев едва касался пальцев Авроры, не кисти рук, как обычно, а только кончиков ее пальцев, и оттого прикосновение казались зыбкими, неосязаемыми — Аврора выглядела прекрасной мечтой. <...> Чуть прикасаясь к ее талии одной рукой, на которую она легко откидывалась, принц медленно обходил вокруг полудремавшей принцессы. Иногда Аврора возникала где-то у него за спиной, легко опиралась на его плечо. <...> Постепенно... балетмейстер переходит от партерных к воздушным поддержкам. Высоко подняв Аврору, Дезире несет ее на вытянутых руках, а она, недосягаемая, замирает, как мечта, которая вот-вот исчезнет, растворится в воздухе» [41, с. 142].

Но до «верхней» была еще поддержка на «среднем» уровне²¹: Сергеев поднимал Дудинскую на высоту своей груди и его руки буквально становились «креслом», в котором Аврора сидела со скрещенными ногами и откинувшись назад, точно заснув или утомившись (см. рис. 2, 3 на вклейке между с. 58 и 59).

«Танец Авроры исполнен покоя, движения ее медленны, как бы заторможены. Постепенно они чуть-чуть “оттаивают”, словно в сердце ее зарождается неосознанное и неясное чувство. <...> В третьей части дуэта ожидание чуда звучит особенно взволнованно, почти драматично. Танец обретает эмоциональность..., но любовное смятение едва угадывается в этом адажио. Энергичные, решительные волевые поддержки принца растревожили безмятежный сон принцессы, пробудив в ней едва заметный ответный отклик. В заключение дуэта Сергеев ввел очень сложную поддержку — легкое, стрелой взметнувшееся в воздухе тело принцессы — Дудинской замирало в парящем полете над застывшим в скульптурной позе Сергеевым — Дезире. Эту поддержку Сергеев впоследствии снял...» [41, с. 143].

Поддержка была уникальна тем, что Дезире удерживал Аврору вскинутой вверх одной рукой, а она находилась не в горизонтальном, а в диагональном, положении. Она точно летела к нему откуда-то сверху, по воздушной косой и, казалось, должна была пролететь по диагонали дальше вниз, но вдруг на миг зависала в воздухе, упираясь в его руку, и все-таки затем летела вниз, когда партнер сбрасывал

²⁰ Саму комбинацию — пролет Авроры по диагонали — Сергеев в точности перенес в коду *pas d'action*, где она, конечно, исполнялась под другую музыку.

²¹ В статьях на премьеру 1952 года имелись запечатлевшие ее фото.

ее с высоты и перехватывал на низкой «рыбке». В таком виде поддержку могли делать только Сергеев и Дудинская, что, в первую очередь, и стало причиной ее последующей отмены.

Ситуация с сергеевским дуэтом, породившим острые споры, отражала сложность и двоякость самого процесса возобновления старых балетов на каждом новом современном этапе и касалась проблемы их приспособления к меняющимся вкусам, взглядам, мышлению, актерской и танцевальной технике. Никто не может отменить и авторских амбиций балетмейстеров-возобновителей. Возможно, что Сергеев, сочинивший экстраординарный дуэт, на наш взгляд, украшавший балет, был исторически не прав, заменяя им сохранившийся действенный ансамбль Петипа, принадлежащий этому балету. Однако жизнь показала, что современные танцовщики, которым в возобновлении 1989 года было предписано исполнять мало-танцевальное адажио Петипа, почувствовали себя обделенными по сравнению с предыдущими, танцевавшими дуэт или даже укороченный дуэт (в найденном компромиссе с Петипа) Сергеева. По их желанию в сцене нерейд опять воскресла часть сергеевского адажио. Остается только сожалеть, что полное адажио не перешло в концертный репертуар артистов и не дошло до нашего времени.

«Спящая красавица» 1999 года

Спектакль в редакции С. Вихарева, объявленный исторической реконструкцией первоисточника — «Спящей красавицы» 1890 года — с большей или меньшей точностью воссоздал облик балета, каким его задумал и воплотил Петипа и его оформители. Таким образом, круг замкнулся, явив точку отсчета и прошедший спектаклем путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
2. Буква. Петербургские наброски // Русские ведомости. 1890. 14 января. № 13. С. 2.
3. Театр, музыка и зрелище. Балет «Спящая красавица» // Сын Отечества. 1890. № 3. 4 января. С. 3; Театр и Музыка. Балет «Спящая красавица» // Минута. 1890. № 3. 4 января. С. 3; Хроника. Петербург // Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» (Москва). 1890. Книга 5. Январь. С. 189.
4. Театр и музыка. Новый балет // Новости и биржевая газета. 1890. № 5. 5 января. С. 3.
5. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 37. С. 653.
6. *Бенуа А.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги первая, вторая, третья. М.: Наука, 1993. 712 с.
7. Ф[едоров] Н. 100-й спектакль // Театр и искусство. 1903. № 17. С. 356.
8. *Вихарев С.* Мне удалось сделать то, что необходимо было сделать // Мариинский театр. 1999. № 5–6. С. 4.
9. *Светлов В.* Балет «Спящая красавица» // Биржевые ведомости. 1907. № 9838. 8 апреля (утренний выпуск). С. 8.
10. *Светлов В.* Балет. «Спящая красавица» с М. Кшесинской // Петербургская газета. 1908. № 48. 18 февраля. С. 5.

*Приложение к статье Н. Н. Зозулиной «Спящая красавица» М. Петипа
в редакциях Мариинского — Кировского — театра*



*Рис. 1. Декорация к балету «Спящая красавица».
Молотов. 1943. Эскиз Т. Г. Бруни из фондов музея Мариинского театра*



*Рис. 2, 3. Н. Дудинская (Аврора) и К. Сергеев (Дезире) в адажио второго акта Балет «Спящая красавица» в ред. Сергеева. 1952.
Фото Е. Лесова из фондов Музея Мариинского театра*

11. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
12. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 358 с.
13. Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1911. № 302. 3 ноября. С. 5.
14. Вольнский А. Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости. 1914. № 14065. 21 марта (вечерний выпуск). С. 5.
15. Константинова М. Спящая красавица. Шедевры балета. М.: Искусство, 1990. 240 с.
16. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.; М.; Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2009. 576 с.
17. П. Чайковский и М. Петипа. «Спящая красавица». Балет-феерия в 3-х действиях с прологом: программа балета. СПб. 1889 (1890). С. 6.
18. Фантазия на мотивы из балета «Спящая красавица» // Нувеллист. 1890. № 2. Февраль. С. 3.
19. Гамалей Ю. В. Мариинка и моя жизнь. СПб.: ПапиРус, 1999. 454 с.
20. Театральное эхо // Петербургская газета. 1890. 16 января. С. 3.
21. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 362–371.
22. Вольнский А. Две школы классического танца. «Спящая красавица» (Аврора – Спесивцева) // Жизнь искусства. 1922. № 42. 24 октября. С. 4.
23. Скальковский К. Сезон 1890/91 // Ежегодник императорских театров. СПб: типография СПб император. театров, 1892. 330 с.
24. Петипа М. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 434 с.
25. Ф[едоров] Н. Балет // Театр и Искусство. 1904. № 39. С. 700.
26. О-рѣ Н. Театр и Музыка. Открытие балетного сезона // Речь. 1909. № 242. 4 сентября. С. 5.
27. Д. У рампы (интервью с Т. Карсавиной) // Биржевые ведомости. 1914. № 14007. 15 февраля. С. 4.
28. Соляников Н. А. Большое и малое. Авторская рукопись // Библиотека ЛО ВТО, 35-р, 1948. С. 218–219.
29. Вольнский А. У рампы. Коровин и Всеволожский // Биржевые ведомости. 1914. № 14009. 17 февраля. С. 4–5.
30. Вольнский А. Спящая красавица // Жизнь искусства. 1923. № 48. С. 7–9.
31. Левинсон. А. Театр и Музыка. Балет. Спящая красавица // Речь. 1914. № 280. 17 октября. С. 5.
32. Левинсон. А. Театр и Музыка. Балет. Спящая красавица // Речь. 1915. № 268. 29 сентября. С. 5.
33. Лешков Д. Постановка и реставрация балетов // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 11. С. 37.
34. Пономарев В. И. Академический театр оперы и балета // Жизнь искусства. 1922. 12 сентября. С. 2.
35. Бенуа А. Пиетет или кошунство // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 11. 26 ноября. С. 31–35.
36. Н. Н. Спящая красавица // Обзорение театров и спорта. 1922. 10 октября. № 7.
37. К-рин (Кудрин). Музыка и театр. Новое в Спящей красавице // Музыка и театр, 1923, № 44, 5 ноября. С. 7.
38. С. Н-ов. «Спящая красавица» // Красная газета. 1923. 2 ноября (вечерний выпуск). № 262 (343). С. 3.

39. Соллертинский И. Спящая красавица // Новая вечерняя газета. 1925. 11 мая. № 39. С. 7.
40. Гинц С. «Спящая красавица» в Театре им. Кирова // газета «Звезда» (г. Молотов). 1943. № 209. С. 2.
41. Прохорова В. Константин Сергеев. Л.: Искусство, 1974. 248 с.
42. Уланова Г. Спящая красавица. Премьера в театре им. Кирова // газета «Литература и искусство». 1943. 23 октября. № 43. С. 3
43. Кремишевская Г. Наталия Дудинская. Л.; М.: Искусство, 1964. 120 с.
44. Черкасский Д. Записки балетомана. Пятьдесят лет в партере Кировского театра. М.: АРТ, 1994. 274 с.
45. Красовская В. Состарившийся спектакль // Вечерний Ленинград. 1946. 19 апреля. С. 3.
46. Традиции и культура ленинградского балета // За советское искусство. 1948. 19 апреля. № 8. С. 3.
47. Ивановский Н. Спящая красавица // Ленинградская правда. 1952, 19 апреля, № 94. С. 3.
48. Беньяш Р. Художник балетного театра // Вечерний Ленинград. 1955. 17 января. С. 3.
49. Протокол приема спектакля «Спящая красавица» от 22 марта 1952 г. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 539. Л. 2.
50. Документы на капитально возобновленную постановку «Спящая красавица» / Выписка из протокола № 11 (2 октября 1988 года) заседания Художественного совета театра оперы и балета им. Кирова // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 12. Д. 188. Л. 57.
51. Сергеев К. Завершающий этап работы // За советское искусство. 1952. № 4. 2 марта. С. 2.
52. Учесть замечания по спектаклю // За советское искусство. 1952. 23 апреля. № 7. С. 3.
53. Игорь Глебов (Б. Асафьев). Спящая красавица // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 5.
54. Красовская В. Возвращение «Спящей красавицы» // Советское искусство. 1952. 19 апреля. С. 3.