

*Г. Н. Емельянова***«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО И М. ПЕТИПА
В РЕДАКЦИЯХ К. М. СЕРГЕЕВА И Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА**

Проблема сохранения классического наследия наиболее актуальна в наше время и волнует деятелей русского и мирового балетного искусства. Какова миссия классического наследия в мировой культуре и искусстве? Как сохранять спектакли, завещанные нам великими предками? Ведь передать балет классического наследия следующему поколению необходимо не в деформированном виде, а наиболее близко к авторскому замыслу.

«Спящая красавица» — один из наиболее значимых и поистине вершинных балетов в сокровищнице классического наследия. Данный спектакль наиболее полно символизирует суть реформы Чайковского в балете, связанной в симфонизацией балетной партитуры. В балетах П. И. Чайковского была создана широко развитая музыкальная драматургия. «Спящую красавицу» нужно не только «смотреть», но и «слушать».

Обратимся к «Спящей красавице» П. И. Чайковского-М. Петипа в редакции К. Сергеева (1989), содержащей в себе многие находки балетмейстера Ф. Лопухова, и сравним последнюю с редакцией Ю. Григоровича (2011), живущей на сцене Большого театра Москвы. Далее обе упомянутые редакции будут сопоставлены с редакцией «Спящей красавицы» Парижской оперы Р. Нуреева (1989). Сравним наиболее значимые сцены балета в редакциях этих балетмейстеров, чтобы выявить наиболее ценную из них.

Основной конфликт балета завязывается уже в Интродукции на уровне музыкальной образности. Звучат лейттемы феи Карабосс и феи Сирени как музыкальная экспозиция антагонистических образов.

Пролог и каждый из трех актов балета начинается в редакции К. Сергеева с пантомимных сцен. Действие разворачивается неторопливо, подводя к кульминационным фрагментам балета, решенным с помощью классического танца. Именно состояние гармонии и покоя разливается по сцене в первой картине «Спящей красавицы». Один из лучших исполнителей партии принца Дезире — К. Сергеев — словно находится внутри спектакля; он живет и восхищается творением М. Петипа.

В редакции Ю. Григоровича спектакль начинается с небольшой паузы: Каталябют в окружении придворных замирает на сцене. Балетмейстер словно демонстрирует зрителю старинную картину, которую ему предстоит оживить. Ю. Григорович видит спектакль снаружи, любит его и приближает к видению современного зрителя¹. Темпоритм этого спектакля ускорен, приближен к динамике балетов XX века. Пантомимные движения поставлены, как правило, строго под музыку,

¹ См.: видеофильм «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакции Ю. Григоровича. BEL AIR MEDIA. 2011.

и выходы придворных ассоциируются с бальными танцами. Такое решение, безусловно, интересно. Но атмосфера галантного века Людовика XIV исчезает со сцены...

В постановке Р. Нуреева темп этой сцены ускоряется настолько, что создается эффект некоего стремительного церемониального дворцового шествия². Таков был внутренний темпоритм этого выдающегося танцовщика. Он словно спешил выполнить то, что ему было предназначено судьбой.

Таким образом, каждый из рассмотренных фрагментов имеет свою художественную ценность. Но именно редакция К. Сергеева наиболее приближена к духу балетов М. Петипа, к спектаклям «дома Петипа».

В центре Пролога — классическая сюита фей. Классические сюиты уводят действие «вглубь», раскрывая чувства, мысли и характер героев.

Сюита состоит из Выхода фей (№ 2) и *Pas de six* фей (№ 3). В *Pas de six* фей входят: *adagio*, короткое *allegro* фей, вариации фей и кода.

С появлением фей музыка становится просветленной и затаенно-волшебной, тепло-ласковой. Сцена выхода фей в редакции К. Сергеева решена с помощью классического танца. Феи появляются при приглушенном свете, словно из дымки марева. В хореографии главенствует хореографический мотив *pas de bourée*, мягкие *port de bras*, *arabesque*, *attitude* и *tour en dehors*. Графика круга фей завершается появлением из люка, словно вырастающего цветка, феи Сирени.

№ 3 *Pas de six*. Торжественное звучание трубы возвещает начало таинственного обряда, который устанавливает магическую связь Авроры и добрых фей — ее покровительниц. Это *Adagio* было создано К. Сергеевым на материале сцены, поставленной М. Петипа. Это редчайший в балете пример торжественного ритуала, решенного посредством симфонического развития в музыке и хореографии.

Музыка *Adagio* полна таинственности (звучание кларнета вносит состояние некоей неясности, зыбкости). Акцент в этом фрагменте смещается с чисто внешних моментов во внутреннее действие. Интересно графическое решение начала *Adagio*: на сцене пять кругов фей³. Феи движутся в *pas de bourée* по кругу подобно загадочным звездам. Такое решение уводит к истокам балетного искусства, в XVII век, когда рисунки придворных балетов имели магическое значение (рисунки порой воспроизводили кабалистические знаки). В хореографии в это время происходит развитие темы выхода фей. Доминирует здесь поза *arabesque*, которая как бы олицетворяет собой образ феи Сирени и добрых фей.

В репризе звучание музыки достигает необыкновенного драматизма. В хореографии в это время, в момент *crescendo*, в музыке феи принимают из рук королевы маленькую Аврору, благословляя ее. Кордебалет фей торжественно выстраивается в две диагонали по направлению к колыбели принцессы Авроры — в позе *arabesque* с ногой на полу. Затем у кордебалета фей — *relevée* в *arabesque* с руками в III позиции в *alangée*. Далее следует *jeté entrelacé* у солисток-фей и поза на колене

² См.: видеофильм «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакции Р. Нуреева. La Sept ART Opéra National de Paris Telmondis France. 2000.

³ Графика круга имеет большое значение в драматургии данного балета.

у всех фей; у феи Сирени возникают два *relevés* в *arabesque* по направлению к маленькой принцессе. В этом фрагменте в редакции К. Сергеева за позой *arabesque* закрепляется состояние, знаменующее некую предопределенность и драматизм судьбы Авроры, которое получит свое дальнейшее развитие в первом акте, в *Adagio* Авроры и четырех кавалеров. Хореография, также как и музыка, создает состояние торжественности и волшебства: словно вся природа узрела маленькую принцессу, от судьбы которой зависит судьба всего королевства.

Таким образом, *Adagio* предвещает отнюдь не безоблачную судьбу принцессы Авроры. К. Сергеев поднял на более высокий уровень музыкально-хореографическую образность *Adagio*, завершил симфонизацию хореографического текста этой сцены. Поистине, «обновление и преданность открытиям прошлого в душе и деятельности Сергеева никогда не враждуют, но питают друг друга, существуют в нерасторжимом единстве» [1, с. 83].

В редакции Ю. Григоровича в этом *adagio* пажики (партнеры) поддерживают фей, и сцена носит некий дивертисментный характер. Феи воспринимаются не столь самостоятельными. Связь фей и принцессы Авроры не содержит той глубины, которую она получила в редакции К. Сергеева.

В редакции Р. Нуреева акцент еще более смещается на дивертисментность. Уже в первой сцене выхода феи появляются красивыми группами в сопровождении партнеров и воспринимаются скорее как придворные дамы, нежели как волшебные загадочные существа.

Да, безусловно, феи в редакциях Ю. Григоровича и Р. Нуреева приносят в атмосферу дворца красоту и гармонию. Но не только в этом суть музыкально-хореографической драматургии этого фрагмента. Мы понимаем, что судьба юной принцессы далеко не безоблачна, ведь Чайковский внес драматическое звучание в музыку этой сцены.

Появление феи Карабосс (№ 4. Финал)

В музыке в кантилену плавной музыки добрых фей врывается дискретность, крикливые, отрывистые угрожающие интонации. В сцене предсказания Карабосс музыка обретает грозно-трагическое, напряженное звучание, вызывая в памяти моцартовское воплощение сил ада, — неумолимую и холодно-величественную тему Командора из оперы «Дон-Жуан» Моцарта. Этот фрагмент становится музыкальным прообразом предсмертного танца Авроры.

Фею Карабосс по замыслу Петипа исполнял мужчина, чтобы противопоставить грацию и изящество классического танца добрых фей грубой гротескно-пантомимной пластике феи Карабосс. Пластика Карабосс в постановке М. Петипа противопоставит классическому танцу добрых фей. Эту традицию сохранили в своих редакциях К. Сергеев и Ю. Григорович. Здесь очень важен исполнительский талант танцовщика, умение не выйти за рамки замысла Чайковского-Петипа. Ведь так называемые «шаги Командора» отчетливо и грозно звучат в музыке, и бессмысленное метание исполнителя по сцене в этот момент создает впечатление полного

непонимания образа и беспомощности артиста. Необходимо упомянуть выдающихся исполнителей партии феи Карабосс: Э. Чекетти, Б. Шаврова и В. Лопухова.

В спектакле Парижской оперы и фея Сирени, и фея Карабосс становятся женскими партиями, созданными средствами пантомимы. Здесь неожиданно возрождается поистине «новерровское» понимание роли пантомимы в балете. Это решение вызвало одобрение прессы; «драматический диалог двух могущественных фей» увидела в этой сцене искусствовед И. Скляревская [2, с. 44]. Однако в отдельных фрагментах этой сцены усиление балетмейстером «злой силы Карабосс» приводит к нарушению эстетики спектакля, к неким реставраторским чрезмерностям. Так, в редакции Р. Нуреева в финале Пролога злые карлики из свиты феи Карабосс бесцеремонно кружат добрых фей из свиты феи Сирени, ослабляя тем самым этот важнейший лирический образ.

В центре первого акта — классическая сюита, названная Чайковским *Pas d'action*, состоящая из *Adagio* Авроры и четырех кавалеров, танца фрейлин и пажей, вариации Авроры и коды, которая непосредственно переходит в финал. Здесь раскрывается внутренний мир юной Авроры, полный юношеского порыва и духовной глубины. Это *Adagio* можно назвать «Радостью юности на пороге жизненных бурь». К. Сергеев бережно сохранил в этом акте хореографию, созданную М. Петипа. В финале первого акта К. Сергеев углубляет хореографический тематизм сцены с помощью классического танца. Выход фей основан на теме феи Сирени: *pas de bourrée*, II *arabesque* в *demi plie*, *pirouette* I *arabesque en dedans*, *attitude*, *chennés*.

В редакции Ю. Григоровича *Adagio* фей, конец первого и второго актов балета завершаются высокой поддержкой в *attitude* у феи Сирени. Такое решение вовсе не является нарушением музыкально-хореографической драматургии балета, ведь тема феи Сирени в музыке П. И. Чайковского является основой и источником всего музыкального облика спектакля. Но, акцентируя партию доброй феи, балетмейстер нарушает общую эстетику балета М. Петипа, в котором в центре спектакля всегда находится партия главной героини. Художественное видение выдающегося балетмейстера XX века «перевешивает» здесь его реставраторские задачи.

Характерной особенностью редакции Р. Нуреева становится усиление драматизма в сцене смерти Авроры. Здесь появляются плакальщицы в черных одеждах, скрывающие принцессу от феи Карабосс. Такое решение интересно, но оно также выводит этот фрагмент из общей эстетики «Спящей красавицы».

Первая картина второго акта — это экспозиция образа принца Дезире. Здесь М. Петипа создана сюита старинных танцев. На музыку Паспье (танец графинь) К. Сергеев в своей редакции поставил вариацию принца Дезире. Эта вариация передает несомненное понимание постановочного стиля М. Петипа, в отличие от других редакций. Так, например, виртуозная вариация Дезире в редакции Ю. Григоровича выбивается, на наш взгляд, из хореографического текста М. Петипа и ассоциируется в некоторой степени с образом Принца из балета «Щелкунчик». Ведь зрительский ассоциативный ряд, несомненно, необходимо учитывать балетмейстерам-реставраторам в собственных редакциях.

Усиление хореографической партии принца в редакции Р. Нуреева, введение в нее множества технических чрезмерностей также нарушает порой эстетику М. Петипа.

В центре второго акта — классическая сюита — видение принцессы Авроры принцу Дезире, названная Чайковским *Pas d'action*. Здесь происходит зарождение любви Авроры и Дезире. Аврора еще находится в плену заклятия Карабосс.

Эта сцена была поставлена К. Сергеевым в 1952 году. В этой редакции *adagio* шло без кордебалета дриад. В 1962 году К. Сергеев добавил кордебалет дриад, начиная с разработки в музыке. Возникает вопрос: почему хореограф решил исключить кордебалет и фею Сирени из этого фрагмента? Ответить на этот вопрос можно, сопоставив редакцию К. Сергеева со спектаклями Ю. Григоровича и Р. Нуреева, в которых фея Сирени и дриады находятся на сцене на протяжении всей сцены.

Экспозиция в музыке (*Andante cantabile*) — элегически грустная — отличается сдержанностью.

В редакции К. Сергеева видение принцессы возникает вдалеке, а затем приближается, словно по воле феи Сирени. В хореографическом решении основная поза Авроры *attitude* словно вуалируется дымкой *arabesques* и *port de bras*. Низкие *port de bras* в *arabesque* и необычные ракурсы поз создают впечатление парящего вокруг Дезире видения. Словно нет ни земли, ни неба, а герои оказались в некоем нереальном измерении. Даже волшебство доброй феи воспринимается в таком решении более значимым и вселенским. Ведь постоянное движение дриад и феи Сирени на сцене отвлекало бы внимание зрителей от торжественной и поистине волшебной сцены встречи принца Дезире и Авроры. Здесь постановщику удалось постичь глубину музыки П. И. Чайковского.

В средней части, в разработке, музыка обретает тревожный и взволнованный характер. Сдержанность первой части контрастирует с эмоционально открытой средней частью. Тема солирующей виолончели воспринимается как страстная речь героя — принца Дезире. В ответ на романтически-возвышенные порывы и возгласы Дезире звучат холодные, как бы истаивающие пассажи флейты. Почти зрительно встают перед глазами образы пылкого принца и исчезающего призрака Авроры.

И именно здесь (на разработку в музыке в редакции К. Сергеева) появляются фея Сирени и дриады, скрывающие от принца видение принцессы Авроры. В соединении с этим музыкальным эпизодом появление фей еще более усиливает тревожный и взволнованный характер этой сцены. Неразрывная связь музыкально-хореографической образности — вот в чем суть драматургического решения в редакции К. Сергеева.

Симфонический антракт между первой и второй картинами второго действия (№ 18. *Andante sostenuto*) написан для скрипичного соло Л. Ауэра⁴.

Это своего рода философское, лирическое размышление автора перед развязкой действия. Здесь словно происходит духовное соединение Авроры и Дезире еще до их реальной встречи. Такова сила этого чисто музыкального эпизода, демонстрирующего возможности музыки в балете, ее особую, самостоятельную функцию в общей концепции спектакля. В этом антракте зарождается тема любви, которая получила затем свое развитие в опере «Пиковая дама» — тема любви Германа и Лизы и в «Щелкунчике» — тема роста елки.

⁴ На премьере 1890 года этот фрагмент был купирован.

К. Сергеев в своей редакции балета возвратил скрипичный антракт и тем самым восстановил музыкальную драматургию спектакля, ведь «Спящая красавица» — это не только энциклопедия классического танца, но и энциклопедия музыкально-хореографической образности классического балета, некий нетленный образец для последующих поколений балетмейстеров.

В двухактной редакции Ю. Григоровича скрипичный антракт купирован, что, несомненно, соответствует общей концепции этого балетмейстера.

В «Спящей красавице» в редакции Р. Нуреева на первую часть антракта проходит пантомимная сцена принца Дезире и феи Сирени, а на вторую часть поставлена вариация-монолог принца Дезире. Мужская партия в балете становится более значимой, что отражает тенденции развития современного балета и общую направленность балетмейстерского «почерка» Р. Нуреева. Такое решение, безусловно, выводит спектакль за рамки эстетики М. Петипа, и отдельные балетные критики осудили Нуреева за подобное отношение к музыке П. И. Чайковского [2, с. 44].

Однако парадоксальным образом этот монолог органично вписался в данную редакцию «Спящей красавицы» и запечатлел не только образ очарованного принца Дезире, но и некий автопортрет самого Р. Нуреева, влюбленного в классический танец.

Симфонический антракт «Сон» (Картина вторая. Andante misterioso)

Здесь вновь происходит вход в музыкально-хореографическую образность балета. Это драматургический центр произведения. Именно в Симфоническом антракте окончательно побеждает фея Сирени: она приводит в спящее королевство принца Дезире. Поцелуй принца уничтожает заклятие феи Карабосс.

Здесь важно отметить значение художественного решения этой сцены, созданного С. Вирсаладзе. Дезире спускается по лестнице в темное марево. Этот спуск подобен вхождению в царство мертвых. Не видно ничего кроме призрачного свечения, исходящего от ложа Авроры, путь к которому преграждают летучие мыши из свиты Карабосс. В постановке М. Петипа в свите феи Карабосс были крысы и уродцы-карлики, лишённые хореографической характеристики.

К. Сергеев делает более активной и действенной свиту злой феи: он добавляет хореографически разработанный образ летучих мышей. В такой редакции и образ принца Дезире становится более активным, действенным. Он не просто пробирается сквозь череду комнат спящего королевства и стремится пробудить придворных⁵, а активно сражается со свитой Карабосс.

В постановке Ю. Григоровича принц Дезире, сопровождаемый феей Сирени, устремляется в спящее королевство стремительными *grand jetés* и *jetés entrelacés*, что органично вписывается в архитектуру данного спектакля.

В центре третьего акта — *Pas de quatre* драгоценных металлов и камней (№ 23) и *Pas de deux* принцессы Авроры и принца Дезире (№ 28).

⁵ Так решена эта сцена в редакции Р. Нуреева.

Сюиту фей драгоценностей К. Сергеев начинает с вариации феи Сирени, поставленной на музыку вариации феи Золота, превращая тем самым *Pas de quatre* в *Pas de cinq*. Это один из удачных моментов в реставраторских находках балетмейстера. В хореографическом тематизме вариации феи Сирени соединились как лейт-движения принцессы Авроры: *écartée* вперед, так и *sabriole* на *effacée* (из тематизма принца Дезире). Фея Сирени словно соединяет руки новобрачных.

Pas de deux принцессы Авроры и принца Дезире в редакции К. Сергеева состоит из выхода пажей и фей драгоценностей, *adagio* Авроры и Дезире, вариации принца Дезире, вариации принцессы Авроры и коды.

В редакции Р. Нуреева и Ю. Григоровича выход фей и пажей перед *adagio* Авроры и Дезире купирован, что, безусловно, нарушает эстетику балета М. Петипа.

В финале данного *adagio* в постановке М. Петипа у принца Дезире и принцессы Авроры обводка — в позе *attitude effacée*, что перекликается с финалом *adagio* Авроры и четырех кавалеров из первого акта.

Р. Нуреев заменяет позу *attitude* (лейтпоза принцессы Авроры) на *arabesque* (лейтпозу феи Сирени), что нарушает сквозное развитие музыкально-хореографической драматургии балета. Неоднократно повторяющиеся у Авроры и Дезире в спектакле Парижской оперы поддержки в «рыбку» в течение всего *adagio* также выводят балет из авторской эстетики.

В редакции К. Сергеева все *adagio* выдержано с пиететом к авторскому «почерку» М. Петипа. Балетмейстер создал в данном *Pas de deux* собственную редакцию вариации принца Дезире. В постановке хореографа передан радостный порыв торжествующей молодости и любви, преодолевшей зло. Хореография здесь развивает тематизм вариации принца Дезире, созданной К. Сергеевым во втором акте. В ее основе — *sabriole* вперед на *effacée* и *tour* в воздухе, в обрамлении *essemblé*, *grand jeté en tournent*, *jeté entrelacé*. Лейтдвижением принца Дезире становится в таком решении ликующий *tour* в воздухе.

В постановке Ю. Григоровича в Большом театре и в Парижской опере идет также вариация, созданная К. Сергеевым. Это говорит о влиянии редакции К. Сергеева на спектакли других балетмейстеров-реставраторов классического наследия и признании редакции К. Сергеева как базовой и наиболее значимой в хореографическом искусстве.

Апофеоз (*Andante molto maestoso*) купирован в редакции Р. Нуреева. Балет завершает вихрь светящейся счастьем мазурки (№ 30. Финал). Словно вся вселенная наполнялась радостью от обретенной, наконец, любви и гармонии.

К. Сергеев и Ю. Григорович — приверженцы традиции. Они не могли купировать Апофеоз, являющийся заключительным аккордом этого поистине симфонического действия.

В финале спектакля Ю. Григоровича центр композиции устремлен вверх, к высокой поддержке в *attitude* у феи Сирени. Здесь неожиданно возникает ассоциация с финальной спиралью «Величия мироздания» Ф. Лопухова.

К. Сергеев делает в этой сцене акцент на центре композиции — позе принцессы Авроры, склоненной в *port de bras* в *arabesque* к принцу Дезире. С одной стороны эта поза ассоциируется с *adagio* из *Pas de deux* третьего акта, с другой стороны — как бы символизирует и прославляет любовь, возродившую гармонию мира.

* * *

Таким образом, каждая из рассмотренных редакций балета «Спящая красавица» обладает несомненной художественной ценностью. Эти спектакли отразили в себе общие тенденции развития балетного театра второй половины XX века.

Редакция Р. Нуреева продолжает свою жизнь во времени на сцене Парижской Оперы. Она полюбилась французским зрителям. Труппа бережно сохраняет творение, созданное Р. Нуреевым. Даже балетные рецензенты, критически воспринявшие этот спектакль, вынуждены были признать, что «на “Спящую красавицу” парижане ходят как на рождественскую мессу — с сознанием выполненного долга и чувством просветления» [3, с. 13].

«Спящая красавица» Большого театра отразила в себе основную черту хореографического «почерка» Ю. Григоровича: новое — на базе лучших достижений предшественников. Этот спектакль получил высокую оценку балетных критиков и вызвал большой зрительский интерес.

Однако из всех рассмотренных спектаклей, по нашему мнению, именно редакция этого балета, созданная К. Сергеевым, имеет наибольшую художественную ценность, так как балетмейстеру удалось сохранить в этом балете эстетику спектакля П. И. Чайковского и М. Петипа и в рамках такой эстетики обогатить музыкально-хореографическую драматургию «Спящей красавицы», наполнить ее поистине русской глубиной и содержательностью. И балет подобно цветку раскрыл сокрытые в нем доселе возможности жанра лирико-эпического балета-феерии с симфонически развитой музыкально-хореографической драматургией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкая Е. Andante cantabile // Театр. 1990. № 6. С. 82–84.
2. Скляревская И. «Спящая красавица». Версия Нуреева // Петербургский театральный журнал. 1993. № 1. С. 42–44.
3. Кузнецова Т. Когда спящие пробуждаются // Коммерсант. 2000. № 2. С. 13.