

*А. П. Груцынова***«ДОН КИХОТ» МОСКОВСКИЙ: НА ПУТИ В ПЕТЕРБУРГ**

Балет М. Петипа «Дон Кихот», пожалуй, — один из самых известных и ставящихся почти на всех сценах балетов. История его возникновения хорошо известна и проанализирована многими уважаемыми исследователями [1; 2; 3; 4]. Путь героев одного из эпизодов романа Сервантеса на балетной сцене, начинающийся ещё в XVIII веке, прослежен уже во всех подробностях. Много написано как о знании Петипа подлинных испанских танцев, так и о его стремлении воплощать их на балетной и оперной сценах.

Чуть меньше внимания обычно достаётся личности композитора — автора партитуры. Ко времени написания музыки к «Дон Кихоту» Л. Минкус уже почти двадцать лет жил и работал в нашей стране, приехав в Петербург в начале 1850-х годов. Сначала (в 1853–1856-м годах) он руководил домашним оркестром князя Н. Б. Юсупова, выступал как скрипач-солист, давал уроки. С 1862 года Минкус был солистом оркестра московского Большого театра, чуть позже стал инспектором оркестров московских Императорских театров, а в 1866 году, с открытием Московской консерватории, стал профессором по классу скрипки в новом учебном заведении. Для Минкуса, написавшего к 1869 году несколько партитур для балетов Ж. Мазилье и А. Сен-Леона, «Дон Кихот» стал первым балетом, написанным им для Петипа, и открывшим череду других сочинений этого же жанра, созданных в содружестве с хореографом.

Известно, что «Дон Кихот» стал редким примером балетной партитуры, созданной одним композитором в двух вариантах (московском и петербургском). Большинство исследователей указывает на номинальную их разницу в количестве действий и картин, делая естественный, на первый взгляд, вывод о том, что «для петербургской постановки Минкусу пришлось дописать пятое действие, состоявшее из трёх картин» [1, с. 253]. Однако, сравнивая либретто обеих постановок, трудно поверить, что композитор лишь автоматически добавил к уже созданному сочинению ещё одно действие.

Попробуем рассмотреть московскую версию балета «Дон Кихот» не с точки зрения развития сюжета и его связи с произведением Сервантеса и, даже, не оценивая его как «материал» для считающегося более известным и понятным¹ петербургского варианта, а с точки зрения музыкальной драматургии, которая была заложена в первоначальном замысле. Потому что, как бы исследователи балетного театра не относились ныне к «Дон Кихоту» Московскому, слишком простым и в корне неверным был бы вывод, что его авторы заранее предполагали дальнейшую рабо-

¹ Правильнее было бы сказать «доступным», так как, в отличие от московской версии, петербургский вариант был издан Ф. Стелловским, а затем без каких-либо изменений перепечатан в Москве в издательстве А. Гутхейля.

ту по изменению, расширению, трансформации своего произведения. И, если Петипа, будучи человеком амбициозным, возможно, и мог задумываться об этом (тем более что испанская тема была для него максимально выигрышной), то предположить, что Минкус писал «московскую» партитуру только как набросок (своего рода предварительный вариант грядущей основной, уже петербургской, партитуры), было бы, по меньшей мере, странно. Как и любой другой композитор, он создавал музыку конкретного балета с конкретно выстроенной музыкальной драматургией. И не учитывать этого при анализе и оценке балета 1869 года, — значит, категорически отрицать какую бы то ни было роль композитора в появлении нового спектакля.

Если взглянуть на музыку московского «Дон Кихота» и сопоставить её с либретто, то можно прийти к выводу, что это музыкально-сценическое решение было весьма уравновешенным, логически развивающимся и содержащим необходимые для зрителя контрасты. В **первой картине первого действия** (в доме Дон-Кихота²) зрители знакомились с образами старого рыцаря и Санхо-Пансы (так имя этого персонажа было прописано в «московском» либретто), во **второй картине** того же действия (площадь в Барселоне) — впервые встречались с Китри и Базилем. Так же «делилось» и **второе действие**, в котором **третья картина**³ (привал комедиантов), несмотря на присутствие в ней Китри и появляющихся в самом конце Лоренцо и Гамаша, посвящена развитию истории Дон-Кихота, а **четвёртая** (сцена в гостинице) — линии Китри. **Третье действие** (чрезвычайно краткие, содержащие по одному номеру, **пятая и шестая картины** и относительно небольшая **седьмая картина**) было связано с традиционной в балете XIX века сценой сна, где в воображении Дон-Кихота присутствовала и фантастическая картина битвы с чудищами, и танцы в волшебном саду Дульцинеи. Восьмая картина четвёртого действия продолжала и завершала историю любви Китри и Базиля, одновременно провожая в дальнейший путь Дон-Кихота и Санхо-Пансу.

Разумеется, количество номеров в этих картинах было разным, и говорить о математической соразмерности картин (прежде всего — соразмерности временной) не приходится, однако, некоторая драматургическая уравновешенность в спектакле присутствовала. Не давая зрителю устать от развития одной линии, Петипа и Минкус предоставляли его взгляду другую, создавая тем самым спектакль по принципу постоянно возникающего более или менее яркого контраста.

Если продолжить обобщённый анализ картин, составлявших московскую версию балета, то следует признать, что в тех из них, которые были связаны с образами Китри и Базиля, танцевальных номеров в силу объективных обстоятельств было больше, тогда как картины, где большее внимание уделялось Дон-Кихоту, тяготели к номерам пантомимным.

² Здесь и далее имена и названия даны согласно их написанию в либретто, изданном в Москве в 1869 году [5].

³ Нумерация картин в балете была сквозной (1 действие — 1-я и 2-я картины, 2 действие — 3-я и 4-я картины, 3 действие — 5-я-7-я картины, 4 действие — 8-я картина); отсчёт номеров начинался заново в каждом из действий, вне зависимости от его деления на картины.

В балете присутствовали три музыкальных «мира»: стихия испанского танца, связанная с драматургической линией Китри, Базиля и всех, кто их окружал; музыкальный мир Дон-Кихота, обрисовывавший облик и поведение этого героя; и мир волшебный, относящийся к мечте Дон-Кихота о Дульцинее, а, потому, охарактеризованный наиболее «общепалетно», как лишённый любой конкретики идеал⁴.

Эти основные музыкальные «миры» демонстрировались уже в **Интродукции**, которой открывался балет⁵. Впрочем, название не должно нас обманывать⁶. Её прямое значение аналогично традиционной увертюре, что подтверждалось и строением Интродукции. Наличие в ней трёх разделов, где последовательно появлялись знаковые для балета темы (что создавало впечатление попури), было напрямую связано с «мирами», воплощёнными в музыке балета и на сцене.

Первый раздел был связан с темой Дон-Кихота, последовательно отмечавшей появление этого персонажа в действии.

Пример 1 (Интродукция)



Во втором разделе звучала тема «испанская», характеризующая мир Китри и Базиля (далее она появлялась во второй картине первого действия — № 12 *Avant le combat de taureaux*). Учитывая множество испанских по характеру тем, наполнявших связанные с историей Китри и Базиля картины, можно только догадываться, почему именно она была выбрана на роль своеобразного «символа» этого мира.

⁴ Такая «общепалетность» отличает и редкие большие ансамбли, встречавшиеся в балете.

⁵ В качестве отвлечённой ремарки, но, не рискуя делать далеко идущие выводы, можно указать на Интродукцию из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, также построенную из трёх разделов, посвящённых трём лейтмотивам оперы. Добавим, что композитор очень любил балет и в 1869 году жил в Москве.

⁶ Точного разделения в определении структуры и коренных различий балетных «увертур», «симфоний» («синфоний») и «интродукций» нет. При попытках научного определения интродукции оно делается, как правило, «от противного», то есть, в сравнении с увертурой. Чаще всего указывается, что интродукция более краткая и свободнее построена (хотя попытки поисков чёткой, повторяемой в большинстве примеров балетного жанра, формы увертюры представляются утопичными). Но различия между увертурой и интродукцией лишь на первый взгляд кажутся более или менее внятными. На самом деле, они настолько неуловимы, что в русской традиции интродукция в музыкально-театральных произведениях упоминается как самостоятельная форма (с тем уточнением, что это — род оперной или балетной увертюры, и что в немецкой традиции она принимает название *Vorspiel*). Вместе с тем, в западных источниках идентичные примеры сопровождают статьи, посвящённые не интродукции, а собственно увертюрам.

Пример 2 (Интродукция)

Наконец, третья тема, завершавшая Интродукцию, и, в некотором смысле «отвечавшая» теме Дон-Кихота, — это музыкальный образ, связанный с волшебным миром Дульцинеи, — одна из чрезвычайно редких по-настоящему лирических тем этого яркого, энергичного, пёстрого даже в музыкальном отношении балета (№ 4 седьмой картины).

Пример 3 (Интродукция)

Как уже было сказано, в Интродукции звучал единственный лейтмотив балета — тема Дон-Кихота, которая в дальнейшем появлялась в балете неоднократно, каждый раз — вместе с героем. Вероятно, не случайно тема звучала последовательно в каждом из трёх действий балета (первая картина первого действия, третья картина второго действия, пятая картина третьего действия). Тем самым композитор, с одной стороны, добивался соотнесения её с конкретным персонажем, а, с другой, избегал излишней назойливости её звучания. Кроме того, наличие лейтмотива лишний раз подчёркивало значимость Дон-Кихота в интриге балета в целом⁷.

Если продолжить рассматривать музыку московской версии согласно пунктиру, прочерченному в Интродукции, то можно прийти к выводу, что испанским темам и ритмам Минкус отвёл одно из важнейших мест в партитуре. К этому вынуждала и тема балета, и запрос публики, и желание балетмейстера.

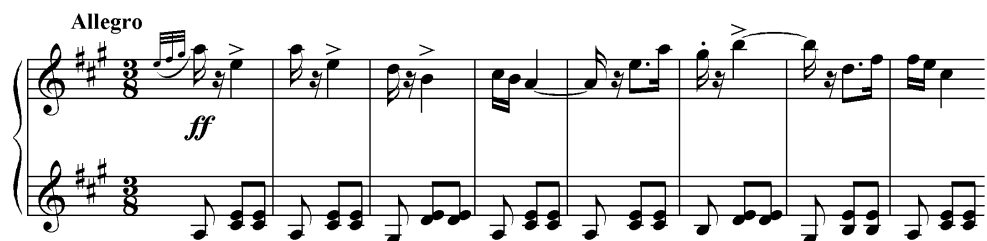
Испанские танцы самого разного характера в большинстве своём были сконцентрированы во второй картине первого действия (площадь в Барселоне) и в четвёртой картине второго действия (зала гостиницы). Действительно, содержание этих картин predisполагало к целой россыпи национальных танцев.

Во **второй картине первого действия** они образовывали целую развёрнутую последовательность (№ 12–18), рисовавшую атмосферу оживлённой Барселоны в ожидании боя быков. Первый из них — № 12 *Avant le combat de taureaux* — предварял всё веселое действие и служил своеобразным маленьким вступлением к большой танцевальной сцене, оказывавшейся смысловым центром картины

⁷ В московской версии образ Дон-Кихота был действительно центральным, несмотря на выстраиваемую параллельно любовную интригу.

(именно эту тему Минкус выбрал в качестве основы второго раздела Интродукции). Её вступительный характер связан и с диктуемой либретто сюжетной необходимостью. В нём повествовалось о том, как «сцена наполняется народом — сначала показываются мальчишки, потом мужчины и женщины с кастаньетами и тамбуринами. Нунец, Гвереро, Альгвазилы, Пикадоры, Шулос, Эспада⁸, все кадрили; продавцы воды перебегают от кадрили к кадрили, предлагая пить воду» [5, с. 16].

Пример 4 (1 д. 2 к. № 12)



Затем на сцене разыгрывалась в танце сцена боя быков (та самая обещанная в предыдущем номере *Combat de taureaux*). № 13, наполненный острым пунктирным ритмом, напоминал одновременно и марш, и танец.

Пример 5 (1 д. 2 к. № 13)



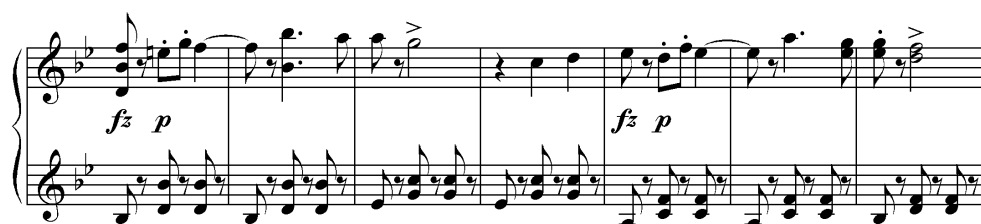
⁸ Читая либретто и знакомясь со списком действующих лиц, который помещён на первых страницах, можно предположить, что наименование персонажа «Эспада», обычно трактуемое как имя, скорее всего, является простым обозначением рода его занятий («эспада» — тореедор). В противном случае, придётся (по аналогии с «Эспадой») признать то, что «Альгвазилы, Пикадоры, Шулос» и прочие, упомянутые как в тексте либретто, так и в списке действующих лиц, — это тоже имена собственные.

Пример 6 (1 д. 2 к. № 13)



Танцы продолжались и в № 14, мелодию которого отличали неожиданные синкопы.

Пример 7 (1 д. 2 к. № 14)



Далее веселье на площади Барселоны на краткое время прерывается, когда «Лоренцо появляется у дверей своей гостиницы и объявляет, что обед готов» [5, с. 16]. Если рассматривать отражение этого замечания либретто в музыке, то можно прийти к выводу, что ему соответствует вступление к № 15.

Пример 8 (1 д. 2 к. № 15)



Впрочем, очень скоро танцы возобновлялись, потому что толпа на сцене решала: «прежде порасправим свои кости и перед закуской повеселимся» [5, с. 16].

Пример 9 (1 д. 2 к. № 15)

Следующий номер (№ 16) продолжал этот небольшой неотмеченный в репетиторе общим заголовком дивертисмент и прибавлял очередной испанский ритм к череде ему подобных.

Пример 10 (1 д. 2 к. № 16)

Здесь следует заметить, что, вероятно, последовательность из четырёх танцевальных номеров (№ 13–16), связанных сюжетом, трактовалась как сценический аналог заявленного боя быков. Косвенным подтверждением тому служат появлявшиеся в конце № 14, 15 и 16 идентичные фанфары, объединяющие всю эту пёструю последовательность подобно проложенным стежкам.

Пример 11 (1 д. 2 к.)

Впрочем, № 17 был последним в этой череде и уже давал выход на дальнейшее развитие действия. Начинаясь он как ещё один танец:

Пример 12 (1 д. 2 к. № 17)



Второй его раздел, видимо, становился пантомимной сценой, где «пикадоры затевают ссору с бандерилеросами и угощают друг друга кулаками; ссора доходит до такой степени, что даже ножи пускают в действие» [5, с. 16].

Пример 13 (1 д. 2 к. № 17)



Упорядоченность танца сменялась гневными восклицаниями оркестра, слышались тревожные тремоло, строго выдерживаемая тональность исчезала, оставляя место тональным блужданиям. И в тот момент, когда разноголосица оркестра достигала своей кульминации, появлялся новый музыкальный образ — в номер вторгалась повелительная фанфара, своим рисунком напоминавшая решительно воздетую руку.

Пример 14 (1 д. 2 к. № 17)

Если обратиться к либретто, то действительно можно прочесть, что в это время «во время общего смятения, среди хаоса, внезапно показывается Дон Кихот, держа пик на перевес. Он воображает себя в неприятельском лагере и приказывает толпе положить оружие и смириться» [5, с. 17].

Судя по **№ 18**, так и происходило потому, что по своей сути это уже — стремительная Кода, во время которой вновь возникали уже знакомые испанские ритмы, звучавшие несколько скомканно и почти смущённо, словно все участвовавшие в этой сцене оглядывались и спрашивали друг друга, как такое могло с ними произойти.

Пример 15 (1 д. 2 к. № 18)

Этой Кодой и завершался большой испанский дивертисмент, начинавшийся в **№ 13**.

Вторая последовательность национальных танцев, правда, менее длительная, (впрочем, и сама четвёртая картина была меньше по объёму) встречала зрителей в **четвёртой картине второго действия**. Открывалась она вступительным номером (**№ 5**), рисующим залу в гостинице, где «по случаю праздника <...> собираются крестьяне, крестьянки, погонщики мулов с жёнами» [5, с. 25]. Появление этой весёлой толпы сопровождало танцевальное движение, сразу задающее тон всему происходившему.

Пример 16 (2 д. 4 к. № 5)



В следующем номере (№ 6) это движение перерастало в настоящий танец, когда перед праздничным угощением все «начинают пляску под звуки кастаньет, сопровождаемые чоканьем стаканов» [5, с. 26]. В танце было несколько тем, основной ритм и характер которых закладывался в самом начале номера.

Пример 17 (2 д. 4 к. № 6)



В № 7 продолжалось развитие сценического действия⁹, а танцы возобновлялись чуть позже, когда, после спасения Китри от преследования Гамаша и Лоренцо, в № 8 «Жуанитта продолжает прерванный танец» (прерывался он появлением Китри), напоминавший быстрый галоп.

Пример 18 (2 д. 4 к. № 8)



⁹ О пантомимных сценах мы скажем далее.

Радуюсь своему избавлению, из-под цветов, где она пряталась, появлялась Китри, присоединявшаяся к подругам, и последний номер картины (**№ 9**) также становился танцевальным, а финал его «накладывался» на пантомимную сцену, когда вернувшиеся Гамаш и Лоренцо замечали девушку и увлекали её с собой. Следует заметить, что **№ 9** представлял собой сокращённое повторение **№ 6** этой же картины.

Отдельно следует сказать о двух номерах **третьей картины второго акта**, которые также образовывали последовательность национальных танцев (правда, в этом случае не испанских, а цыганских, исполнявшихся комедиантами для наивного Дон-Кихота). **Номер 2 и номер 3** были тем, что в либретто называлось «разнообразный дивертисемент из танцев». Первый представлял собой своеобразную цыганскую пляску, обрамлявшуюся темой умеренного движения, но с острым ритмом и неожиданными акцентами, которая далее оживлялась, приобретала размах и активность.

Пример 19 (2 д. 3 к. № 2)



Пример 20 (2 д. 3 к. № 2)



Если проанализировать пометки, сделанные в репетиторе и относящиеся к постановкам разного времени, можно сделать вывод, что, несмотря на единство номера, на зрителя он действительно мог производить впечатление «разнообразного дивертисемента из танцев» (его начальная сравнительно медленная тема была отдана танцовщицам, более быстрые и энергичные фрагменты — танцовщикам).

Следом за этим танцем в первой постановке исполнялось *Pas des alouettes*, поставленное в балет, как писала Е. Суриц, «чтобы показать исполнительницу роли Китри Анну Собежанскую в классике» [3, с. 49]. В репетиторе этого *pas* нет, наличествует только пометка, сделанная после № 2 картины и указывающая на необходимость его исполнения («*Le Pas des alouettes*»). Это лишний раз доказывает и то, что танец имел вставной характер, и то, что он не принадлежал Минкусу (это было одно из сочинений Ц. Пуни). Впрочем, *Pas des alouettes* в постановке надолго не задержался, будучи вскоре даже в Москве заменён иным танцем. Свидетельство тому — новый номер, перекочевавший в московский репетитор уже из петербургской версии. Это — знаменитая Шика (*La Chica*), предназначавшаяся для Л. Радиной. Если рассматривать её в контексте сложившейся здесь последовательности двух номеров, то она кажется естественным продолжением многотемного № 2 и напоминает своеобразную вихревую Коду «дивертисемента из танцев», которая, благодаря своему размаху и музыкальной «бесшабашности», тоже получает некий «цыганский» оттенок.

Пример 21 (2 д. 3 к. *La Chica*)



Лишённые национальной окраски ансамбли в большей степени относились к миру Дульцинеи, а потому, самый яркий их пример находился в **седьмой картине третьего действия** и возникал после того, как Дон-Кихоту давалась возможность пройти в волшебный сад, «где отдыхает прекрасная Дульцинея, окружённая своими прислужницами» [5, с. 31]. Четыре номера седьмой картины (№ 4–7) составляли большую танцевальную сцену.

Номер 4 представлял собой нежное Andante, переносившее зрителя вместе с Дон-Кихотом в мир мечты.

Пример 22 (3 д. 7 к. № 4)

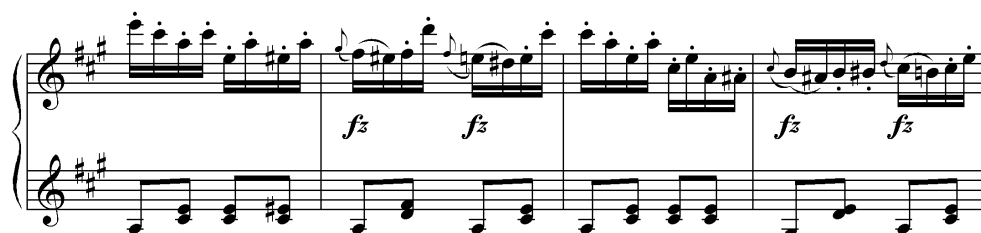


Номер 5 продолжал сцену танцем солисток и кордебалета¹⁰, который, в противоположность испанскому колориту, наполнявшему предыдущие картины, был лишён какого-либо национального или жанрового оттенка. Кроме того, он содержал несколько тем.

¹⁰ Такой вывод можно сделать, изучив пометки в репетиторе.

Пример 23 (3 д. 7 к. № 5)*Allegretto***Пример 24 (3 д. 7 к. № 5)**

№ 6 в этой версии балета был вариацией¹¹. Бесконечное моторное движение шестнадцатых даёт возможность предположить, что это была вариация тегге-à-тегге Дульцинеи. Хрустальное сверкание темы дополнялось тембром солирующей флейты.

Пример 25 (3 д. 7 к. № 6)

Далее следовала Кода (№ 7) с повторением ритмической фигуры, напоминающей об одной из тем № 5.

¹¹ Судя по пометке в репетиторе, по крайней мере, в версии 1887 года (в постановке А. Богданова) эту вариацию исполняла Китри (Л. Гейтен).

Пример 26 (3 д. 7 к. № 7)



В финале этого номера вновь возвращалась «ведущая за руку» восходящая мелодическая линия, заимствованная из финала № 4 этой же картины и сопровождаемая пометкой в репетиторе («ведёт Дон-Кихота за руку»), имеющей отношение к Дульцинее.

Пример 27 (3 д. 7 к. № 7)

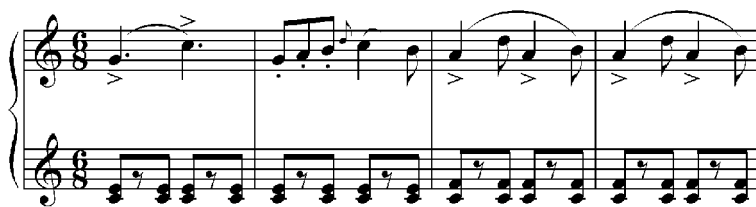


Ещё один большой ансамбль, если и делавший намёк на национальный колорит, то намёк весьма прозрачный, это — большое *Pas de trois* (№ 5), венчавшее **восьмую картину третьего действия**. Оно рисовало счастливую развязку, окончательно завершавшую интригу спектакля, и было финальной точкой — картиной праздника¹².

Начало *Pas de trois*, судя по отметкам в репетиторе, было отдано (по крайней мере, в постановке А. Богданова) подругам Китри¹³. Их подвижный танец задавал общий тон дальнейшему движению.

Пример 28 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro non troppo



¹² Праздник начинался с самого начала картины, но то, что начиналось как свадебное шествие Китри и Гамаша, завершалось как свадьба Китри и Базиля.

¹³ В репетиторе значится: «Бармина, Калмыкова».

Далее следовало Andante — дуэт¹⁴ Китри и Базиля. Этот фрагмент удивительным образом синтезировал элементы отличавшего музыкальный мир этих персонажей испанского колорита и некое вненациональное движение, необходимое для создания классического ансамбля.

Пример 29 (3 д. 8 к. № 5)



Далее следовала первая вариация, которая была бы абсолютно невыразительной и традиционной¹⁵, если бы не возникающие неожиданно акценты в мелодии.

Пример 30 (3 д. 8 к. № 5)



Вторая вариация, судя по пометкам в репетиторе, предназначалась для Базиля и, по крайней мере, одной подружки Китри¹⁶. В этой вариации, если и можно обнаружить приметы испанского колорита, то, пожалуй, только в ритмическом рисунке мелодии, отдалённо напоминающем о болеро.

Пример 31 (3 д. 8 к. № 5)



¹⁴ В репетиторе значится: «Гейтен, Манохин».

¹⁵ Вероятно, поэтому при последующих постановках этот фрагмент хореографы не пользовались (в репетиторе он был вычеркнут).

¹⁶ В репетиторе значится: «Бармина, Манохин».



Третья вариация, лишённая испанского оттенка, напоминала о другом танце — вальсе¹⁷.

Пример 32 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro



Завершающую *Pas de trois* Коду иначе, как многосоставной, не назовёшь. Несколько её разных по характеру фрагментов, следующих друг за другом, объединялись единым моторным движением, заданным первой темой.

Пример 33 (3 д. 8 к. № 5)

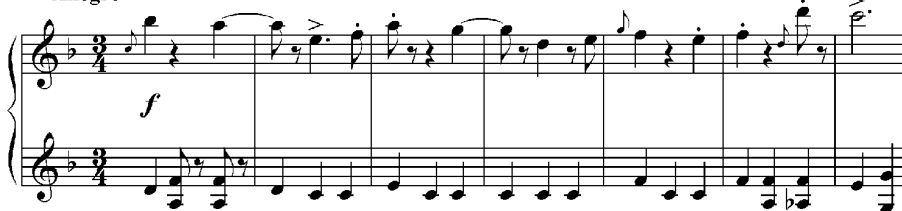
Allegro



Следующий фрагмент был похож на размашистый венский вальс с традиционной для него гемиолой.

Пример 34 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro



¹⁷ В какой-то из последовавших за постановкой 1869 года версий, эта вариация была замещена вариацией из балета «Папоротник» (вероятно, это было сделано с учётом пожелания исполнителей).

И все эти фрагменты, скорее, рассматривались как вступительные к финальному, вихревому.

Пример 35 (3 д. 8 к. № 5)



Именно на фоне этого весёлого праздника, вероятно, и происходило прощание героев: «По окончании празднества все присутствующие окружают Дон Кихота и Санхо, машут шляпами и славят рыцаря за его подвиги и победы» [5, с. 35]. Таким образом, две линии развития в последний раз пересекались, чтобы затем разойтись навсегда (в этом балете — точно).

Не менее важны в балете были и сцены, в музыке которых описанное в либретто действие получало точное и подробное воплощение.

Таковы, например, **№ 7–9 второй картины первого действия**, служившие экспозицией образов Китри и Базилья. В № 7 появлялись сначала Китри, потом Базилья. Несмотря на то, что номер носил наименование *Pas de deux*, в этот танец чрезвычайно тонко были вплетены элементы пантомимы, на которую провоцировало либретто¹⁸. Иногда начинает казаться, что Минкус даже слишком «дословно» воплощал его текст в музыке.

Первые такты этого номера — портрет стремительно вбегающей на сцену Китри:

Пример 36 (1 д. 2 к. № 7)



Далее «заметив отца, она старается отгадать причину его визита к Гамашу; некоторые подозрения закрадываются в её голову, и она делается печальною...», но «вскоре принимает свой обычный весёлый вид» [5, с. 13].

¹⁸ Либретто, как известно, писал сам Петипа, и трудно себе представить, что хореограф упоминал все перемены настроения героев исключительно для развлечения читателей, не намереваясь каким-либо образом воплотить их на сцене.

Пример 37 (1 д. 2 к. № 7)



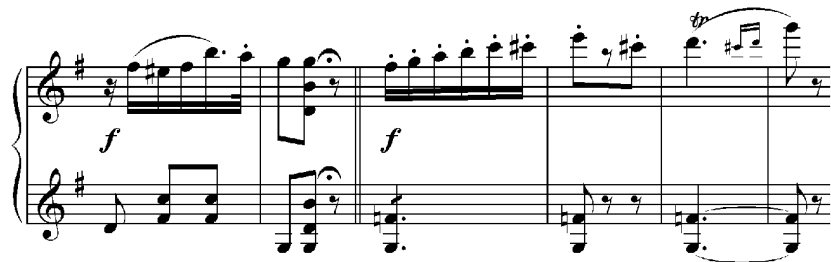
Отмечая эту перемену настроения Китри, в этот момент возвращается первая тема. Затем девушка «старается рассеяться, танцуя с опахалом в руке».

Пример 38 (1 д. 2 к. № 7)



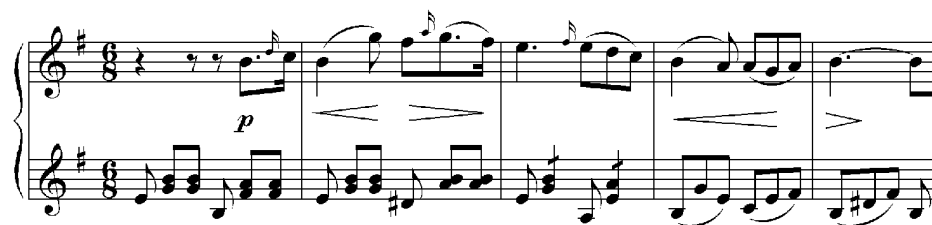
И, наконец, «влюблённый в неё, Базиль подкрадывается потихоньку и вырывает опахало. Удивлённая Китри выражает неудовольствие и убегает от него» [5, с. 14]. В долгой фермате, завершающей третье проведение основной темы, можно увидеть даже неожиданное движение Базиля. Тогда как «неудовольствие Китри» слышится в резких «жестах» стремительных шестнадцатых и словно отталкивающих кого-то трелей.

Пример 39 (1 д. 2 к. № 7)



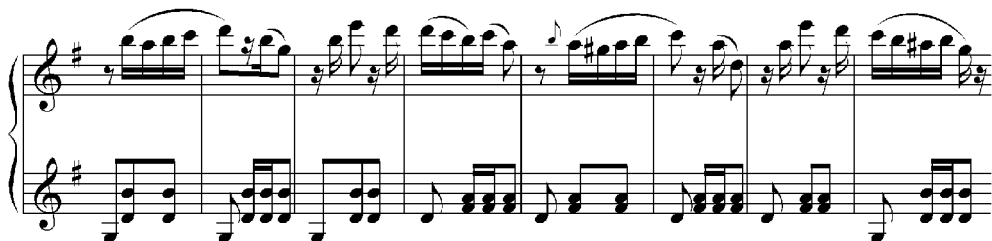
Однако это только начало демонстрации взаимоотношений персонажей. Своеобразная «размолвка» получала своё продолжение в № 8, где «Базиль, не обращая внимания на дурное расположение духа любимой им девушки, привязывает опало к гитаре и начинает наигрывать любимые её мотивы» [5, с. 14]. Судя по краткому и выразительному номеру, «любимый мотив» у Китри был один, но весьма проникновенный, почти романсовый¹⁹.

Пример 40 (1 д. 2 к. № 8)



Наконец, облако недопонимания рассеивается окончательно: «при первых звуках Китри делается веселее, обнимает Базилья, и они начинают национальный танец» (№ 9).

Пример 41 (1 д. 2 к. № 9)



В той же картине можно встретить и пантомимную сцену, связанную с включением в действие только что появившихся Дон-Кихота и Санхо-Пансы.

После череды национальных танцев, завершившихся размолвкой участников, было необходимо развитие действия, описанного в либретто, а потому № 19 представлял собой пантомимную сцену, где соседствовали самые разнохарактерные музыкальные эпизоды.

После вмешательства Дон-Кихота в разгоревшуюся ссору и её прекращения вначале, звучал гармонически неустойчивый, с короткими переключками, фрагмент, во время которого «все спешат подойти к Дон Кихоту с низким поклоном, втихомолку подсмеиваясь над ним и признавая его за сумасшедшего» [5, с. 15]. Действительно, наполняющие эту часть номера мотивы похожи на нестройно склоняющиеся в насмешливом поклоне головы.

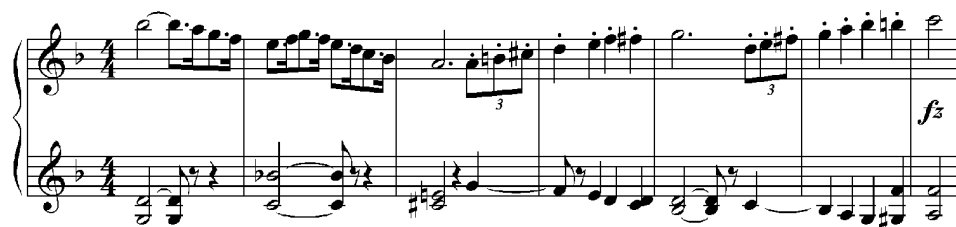
¹⁹ Эта тема может заставить вспомнить о «Баядерке» того же Минкуса.

Пример 42 (1 д. 2 к. № 19)



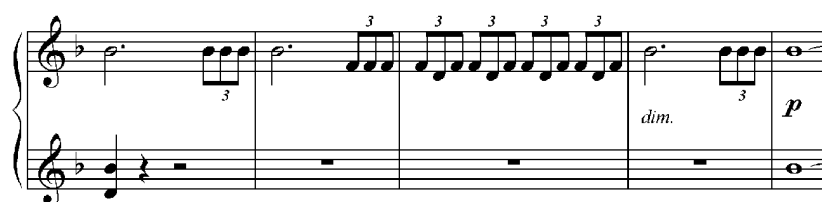
Далее следовала строгая в своей графичности мелодическая линия, явственно рисующая величественную фигуру Дон-Кихота, принимающего все это наигранное почтение за искреннее проявление уважения.

Пример 43 (1 д. 2 к. № 19)



После этого возвращались насмешливые мотивы, рисовавшие недоумённые взгляды («Дон-Кихот подходит к гостинице и принимает этот дом за богатый рыцарский замок»), и возобновлялось действие. По приказанию Дон-Кихота Санхо трубил в рог, «чтобы возвестить об их прибытии».

Пример 44 (1 д. 2 к. № 19)



Далее «выходит трактирщик Лоренцо, которого Дон-Кихот принимает за владетельного принца, проживающего в этом замке» [5, с. 17–18] и который приглашает нового гостя к столу.

Пример 45 (1 д. 2 к. № 19)*Meno mosso*

Оживлённая суматоха продолжалась в следующем номере (№ 20), когда «девушки насмеваются над Санхо, заигрывают с ним и просят поиграть с ними в жмурки. Санхо завязывает глаза, и с ним начинается целый ряд комических приключений и столкновений» [5, с. 18]. Веселье, сопровождавшееся незатейливой оркестровой полькой, внезапно прерывалось вмешательством Дон-Кихота, которому казалось, что с его другом обращаются невежливо.

Пример 46 (1 д. 2 к. № 20)

Он «встаёт из-за стола, вооружается вилкой вместо пика, схватывает тарелку, которая заменяет ему щит, бросается на толпу и освобождает своего друга» [5, с. 18]. Это решительное действие героя тоже получало своё отражение в финале этого номера.

Пример 47 (1 д. 2 к. № 20)

Окончание этой картины снова было посвящено национальным танцам, которые предусматриваются либретто, и которые возобновляются после пантомимной сцены.

Не менее яркую пантомимную сцену Минкус поместил в **четвёртую картину второго действия**, когда в её № 7 «в самый разгар общего веселья вбегает Китри

и умоляет присутствующих дать ей пристанище, спрятать от преследования Гамаша и Лоренцо» [5, с. 26].

Отчаяние Китри давало композитору редкую возможность ввести в партитуру минорный фрагмент. Здесь для обрисовки состояния девушки Минкус использовал основные и очевидные музыкальные «знаки» — неустойчивость гармонии и основу её на доминанте (причем, к минору), тревожное тремоло и постоянное повторение на его фоне «дрожащего» мотива.

Пример 48 (2 д. 4 к. № 7)

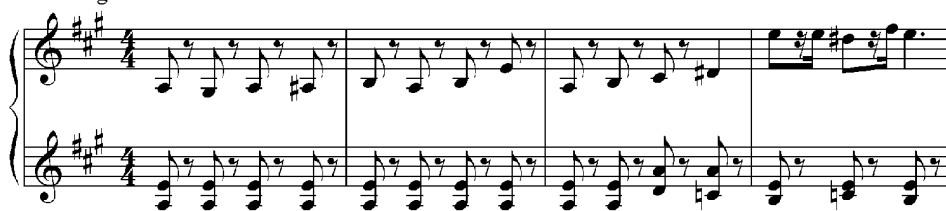


Несчастливая Китри словно начинала метаться в разные стороны в поисках убежища, когда «Жуанитта советуется с подругами, придумывая средство для спасения Китри; наконец засыпают беглянку цветами и букетами, чтобы скрыть присутствие беглянки» [5, с. 26].

Один пантомимный эпизод перерастал в другой, когда появлялись Гамаш и Лоренцо, спрашивавшие у трактирщика, «не видал ли он молодую девушку-путешественницу». Их размеренные, и уже слегка уставшие после долгих поисков, шаги также звучали в оркестре.

Пример 49 (2 д. 4 к. № 7)

Allegretto



Наконец, в **восьмой картине третьего действия** именно в пантомимной сцене получала счастливый исход история Китри и Базиля. Картина открывалась **№ 1**, который служил и музыкальным вступлением, и началом сценического действия, так как рисовал большую свадебную процессию Гамаша и Китри. Она должна была производить весьма яркое впечатление, но это церемонное движение внезапно прерывалось пантомимным действием. В **№ 2** появлялся «неизвестный юноша в чёрном плаще с пунцовыми лентами, в руках он держит длинную трость, на голове у него печальный венок (Ciprès)» [5, с. 32]. В этом загадочном незнакомце все узнавали Базиля.

Трагическое явление получало своё отражение в первом фрагменте номера, когда в музыку балета внезапно вторгалось нечто наигранно-патетическое, с тревожным, предвещающим недоброе, ритмом аккомпанеента.

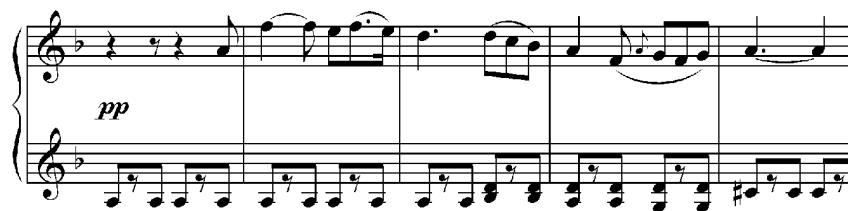
Пример 50 (3 д. 8 к. № 2)



Базиль «укоряет Китри в неверности», а затем «втыкает в землю трость свою, с острым железным наконечником, быстро вынимает из трости шпагу и кидается на острие, которое пронзает его и выходит в спине, он, обессилив, падает на землю» [5, с. 33]. Эта случившаяся трагическая «развязка» в музыке вполне традиционно передавалась замиравшей в ужас ферматой. И далее события развивались стремительно и неожиданно для всех главных героев. Базиль просил соединить его с любимой хотя бы перед смертью. Китри над ним рыдала; Лоренцо колебался, и только Гамаш был решительно против.

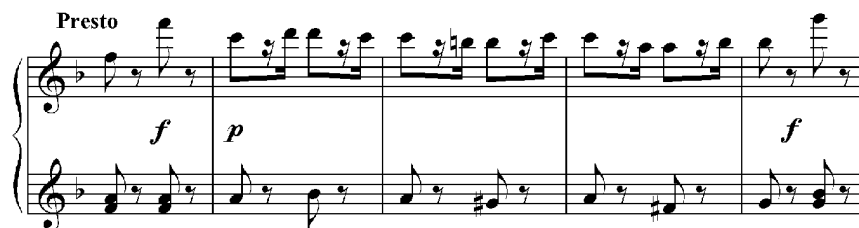
Притворно скорбящая Китри в это время вспоминала о том, как Базиль во второй картине первого действия играл её любимую мелодию (и здесь возвращалась тема из № 8 второй картины первого действия);

Пример 51 (3 д. 8 к. № 2)



бормочущие фразы Лоренцо казались сбивчивыми и напоминали какую-то скороговорку,

Пример 52 (3 д. 8 к. № 2)



а музыкальная «речь» Гамаша, напротив, была вполне определённая и категорична.

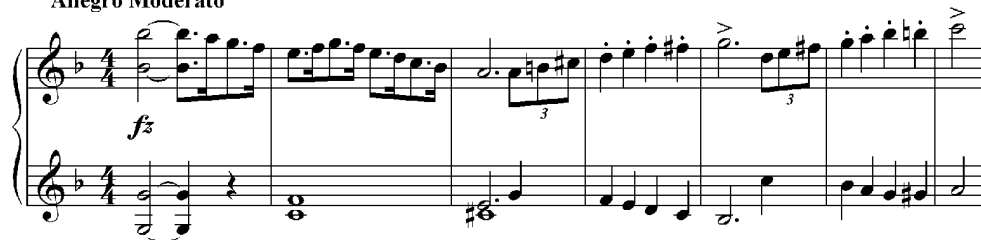
Пример 53 (3 д. 8 к. № 2)



Однако в их беседу вмешивался новый участник — Дон-Кихот, который «объясняет, что Базиль безнадёжен и только поэтому Гамаш соглашается исполнить желание несчастного» [5, с. 33]. Речь старого рыцаря была убедительна. Он не желал слышать никаких возражений. Протяжённые линии музыкальных фраз (как и других случаях, связанных с образом Дон-Кихота) снова служили аналогом его устаревшего, смешного, на взгляд окружающих, выпяченного слога: здесь возвращался музыкальный материал из второй картины (см.: **Пример 44**).

Пример 54 (3 д. 8 к. № 2)

Allegro Moderato



Завершался **№ 2** возвращением фрагмента, связанного в этом номере с образом и настроением Лоренцо. «Приблизившись к Базилу, Алькад соединяет его руку с рукою Китри и благословляет их» [5, с. 33].

Благодаря таким сценам партитура теряла облик некоего попури из необходимых в балете танцев и приобретала музыкальную выразительность и действенность.

Отдельно следует упомянуть о «фантастических» сценах, имеющих также свой специфический музыкальный облик и вносящих в яркую «национальную» партитуру элемент звучащего волшебства. Эти сцены, разумеется, были связаны с Дон-Кихотом и находились в пятой и шестой картинах третьего действия.

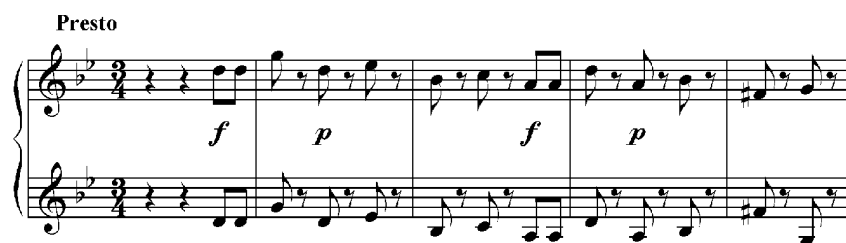
В единственном номере (**№ 1**), составляющем **пятую картину третьего действия**, содержались два раздела, максимально точно обрисовывающие сценическую ситуацию, изложенную в либретто.

Первый раздел практически целиком был построен на теме Дон-Кихота и повествовал о рыцаре и его оруженосце, которые, утомившись, решали отдохнуть в лесу под большим дубом. Это был единственный фрагмент пятой, шестой и седьмой картин, связанный с реальностью. Всё, что происходило далее на сцене и в оркестре, относилось уже к миру фантастическому, волшебному, который Дон-Кихот видит во сне.

Если вновь обратиться к либретто, то можно узнать, что далее герою мнились всевозможные препятствия на пути к волшебному саду Дульцинеи. «Он углубляется в лесную чашу, но целая армия лесных кактусов преграждают ему дорогу. Выдержав нападение и одержав победу, он снова продолжает путь, но встречает новые препятствия: кустарники срстаются и образуют непроходимый барьер. Вместо цветов на деревьях показываются совиные глаза; шипы и колючки превращаются в громадные клыки и причудливые рога, являются разные страшилища, змеи, драконы и крокодилы, извергающие пламя...» [5, с. 30].

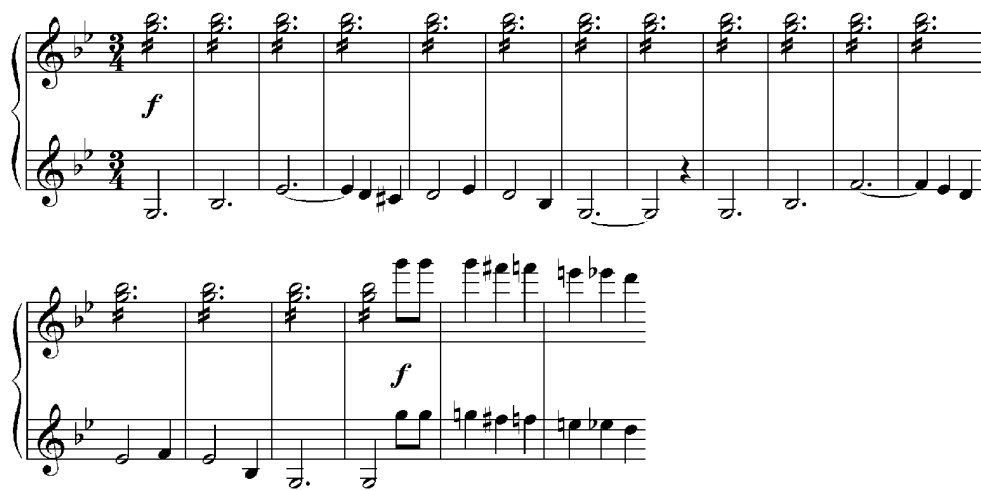
Все эти причудливые события получали своё воплощение во втором разделе номера, наполненном резкими сменами динамики, многочисленными ходами, охватывающими «немелодичные» пустоватые кварталы и острые секунды. Тут виделись и угрожающие Дон-Кихоту колючки, и клыки, в которые они превращались, и шипы, и рога... Эта звукоизобразительная сцена составляла яркий контраст как с ярким солнечным миром испанских танцев, которые зритель уже слышал, так и с грядущими танцами в мире Дульцинеи, которые только ожидалось.

Пример 55 (3 д. 5 к. № 1)



Шестая картина третьего действия также состояла из одного номера (**№ 2**) и была посвящена продолжению фантастических подвигов Дон-Кихота, но теперь это были не страшилища и кактусы, а «гигантской величины паук, свивший гигантских размеров паутину». Увидев его, «рыцарь сначала останавливается в испуге, но, придя в себя, начинает упорную борьбу со страшным чудовищем. Паук то поднимается, то ползёт вниз по паутине, чтобы укусить противника. Дон Кихот и тут остаётся победителем, он закалывает паука и рассекает паутину» [5, с. 30]. После «колющих» мотивов **№ 1** в оркестре появлялись «ползущие» и «опутывающие» интонации, таинственные и пугающие одновременно.

Пример 56 (3 д. 6 к. № 2)



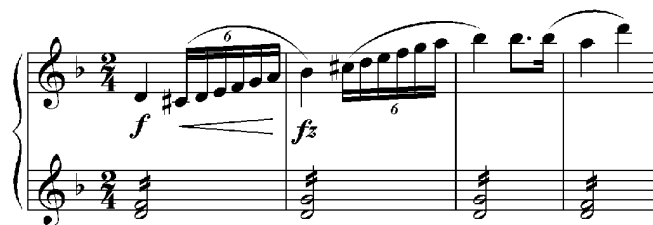
Отчасти к «волшебным» сценам звукоизобразительного характера можно отнести сцены с луной и с мельницами, которые находились в **третьей картине второго действия**.

Беседа Дон-Кихота с луной, в которой он видел «портрет грустной Дульцинеи», сменяла в № 4 картину героической битвы рыцаря с марионетками. «Дульцинея» во время разговора со своим рыцарем плакала, улыбалась и смеялась, а в оркестре в это время возобновлялась, получая каждый раз новое завершение, одна и та же музыкальная фраза, которая в третий раз оказывалась наиболее протяжённой.

Пример 57 (2 д. 3 к. № 4)



Завершался номер и вся картина сценой битвы Дон-Кихота с мельницами, где было место и взлетающим взмахам мельничных крыльев,

Пример 58 (2 д. 3 к. № 4)

и атаке героя, бросающегося на великанов,

Пример 59 (2 д. 3 к. № 4)

и краткой констатации свершившегося несчастья.

Пример 60 (2 д. 3 к. № 4)

Помимо всего прочего, партитуру московской версии «Дон-Кихота» отличала и **продуманная музыкальная драматургия**, связанная не только с объединением, например, нескольких номеров в единую сцену, но и с возвращением в конце картины прозвучавших ранее фрагментов. Они образовывали тематические арки, которые, создавая дополнительный «каркас», поддерживали это большое музыкальное «здание».

Во **второй картине первого действия** в № 28 композитор в качестве основной темы использовал тему № 12 *Avant le combat de taureaux*, которая до того уже появлялась в Интродукции. Вследствие этого большая картина дополнительно объединялась, не разваливаясь на последовательность многочисленных танцев и сцен. В финале **четвёртой картины второго действия**, когда Лоренцо и Гамаш, не найдя Китри среди танцующей толпы, уходили из зала гостиницы, девуш-

ка появлялась из-под скрывающих её цветов, присоединяясь к подругам. Последний номер картины (№ 9) здесь тоже создавал переключку с прозвучавшим музыкальным материалом, представляя собой сокращённое повторение № 6 этой картины, что опять (как и во второй картине) образовывало музыкальную арку. О возвращении восходящей мелодической линии, «ведущей за руку» Дон-Кихота в конце **седьмой картины третьего действия** мы уже упоминали. Кроме того, следует ещё взглянуть в последний фрагмент Коды *Pas de trois* **восьмой картины третьего действия**, чтобы прийти к выводу, что его тема отдалённо напоминает эпизод, относящийся к Гамашу (из № 3 той же картины).

Пример 61 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro con fuoco



Пример 62 (3 д. 8 к. № 3)



Таким образом, бегло взглянув на «Дон-Кихота» московского, можно прийти к выводу, что музыкальная драматургия партитуры была продумана и максимально логично выстроена²⁰. Обилие «национальных» тем и ритмов уравнивалось наличием пантомимных сцен и традиционно написанных ансамблей, а «фантастические» сцены не уступали своей яркостью сочинениям этого жанра других композиторов.

Однако спустя два года композитор был вынужден вновь обратиться к своему сочинению, чтобы предоставить балетмейстеру версию, соответствовавшую новому замыслу. Достаточно прочесть либретто петербургской версии, чтобы понять, что Минкусу предстояло практически «взорвать изнутри» уже построенное здание, чтобы из «обломков» и новых фрагментов сложить вторую версию партитуры. И «некоторыми изменениями» [6, с. 54], о которых упоминала исследовательница

²⁰ Насколько это мог себе позволить балетный композитор того времени.

петербургского варианта «Дон Кихота», в данном случае композитор ограничиться не мог. Бросим же короткий взгляд на вторую версию этого балета.

Первое, что переработал Петипа, было либретто. Из уравновешенного, построенного на параллельном развёртывании двух драматургических линий, оно стало в некотором смысле «перекошенным». **Первая картина первого действия**, как и раньше, начинала историю Дон-Кихота. **Вторая картина** продолжала ту же линию, перенося зрителя к привалу комедиантов²¹. Далее **третья картина второго действия** (площадь в Барселоне) и **четвёртая картина третьего** (гостиница) были посвящены развитию истории Китри и Базиля. Эта линия интриги внезапно возникала посреди уже развивавшегося в течение целого акта действия и столь же стремительно получала своё завершение в виде счастливого разрешения на брак, данного влюблённым Лоренцо (причём, при этом исключалась пантомимная сцена мнимого самоубийства Базиля). Следующие пять коротких картин, составляющих четвёртое действие, снова возвращали зрителю историю Дон-Кихота, а десятая картина пятого действия представляла собой праздник у Герцога и Герцогини, отсутствующий в московской версии; равно как отсутствовала в ней и последняя, одиннадцатая, картина, традиционно именуемая «Смерть Дон-Кихота», а в либретто получившая лаконичное название «Эпилога».

В соответствии с изменённым либретто, изменилась и музыкальная партитура. Причём, если внимательно проследить за линиями этой трансформации, можно заметить, что Минкус старался максимально сохранить сделанные в московской версии находки, однако, удавалось это ему не часто.

Несколько сократилась **первая картина первого действия** (М²²), из которой выпала пантомимная сцена погони женщин за Санхо-Пансой (**№ 4 М**). Бульшая часть номеров, за исключением нескольких танцев²³ **второй картины первого акта** (М), «перекочевала» в соответствующую третью картину второго акта (СПб), потеряв при этом повтор номера в конце картины, а, значит, лишившись упомянутой тематической «арки». **Третья картина второго акта** (М) превратилась во вторую картину первого (СПб). Из неё был изъят **№ 2** (М), но добавились новые танцы Дивертисмента. **Четвёртая картина второго акта** (М) целиком перешла в четвёртую же картину третьего акта (СПб), но снова без финального повторения. «Волшебные» **пятая, шестая и седьмая картины третьего акта** (М) преобразовались в пять картин четвёртого акта (СПб), несмотря на увеличение количества картин, несколько сократившись фактически. Уменьшились в объёме битвы с чудищами и пауком, став, скорее, констатацией факта, нежели развёрнутыми пантомимными сценами. И даже «выпал» один из танцев в волшебном саду Дульцинеи. Добавился лишь финальный фрагмент **№ 4**, завершающего девятую картину чет-

²¹ Станным в данном случае выглядит замечание В. Красовской, что здесь «теряли свою конкретную характерность бродячие актёры, в большинстве заменённые трафаретными цыганами» [1, с. 252], так как цыгане фигурировали в этой сцене ещё в московском либретто, а комедианты остались в петербургском.

²² Здесь и далее, при необходимости, мы будем делать следующие пометки рядом с номером. «М» — московская версия, «СПб» — петербургская версия.

²³ Фактически они были заменены иными, менее национально окрашенными.

вёртого акта (СПб), связанный с появлением охоты Герцога и Герцогини. Особенно сильно переработанной и купированной оказалась **восьмая картина четвёртого акта** (М). Большая часть номеров из этой картины оказалась «выброшена» и заменена новыми. Минкус лишь воспользовался несколькими вариациями (в новой последовательности) и последним фрагментом Коды, которая в петербургской версии дополнительно сократилась и (за отсутствием № 2 М) перестала образовывать музыкальную арку с началом картины. Впрочем, почему во второй вариант перешли именно вариации, объяснить нетрудно: вероятно, Петипа собирался сохранить их хореографию в новом ансамбле.

Особенный интерес в данном случае вызывает одиннадцатая картина пятого акта (СПб), отсутствующая в петербургском издании клавира [6]. Мы прекрасно знаем по либретто, что именно там должно было происходить, однако, на какую именно музыку продолжалось действие, сказать невозможно. В Красовская лишь констатировала факт присутствия эпилога в связи с переакцентировкой сюжета («эпилог и вовсе противоречил первоначальной комедийной природе спектакля» [1, с. 253]). В уже процитированной нами статье Е. Демьянович также не обращалась к этому вопросу, снова подтвердив пересказом фрагмента либретто наличие подобного трагического послесловия:²⁴ «Лишь одному Дон Кихоту было не до веселья. Опечаленный, он возвращался домой, где и умирал среди вновь нахлынувших на него видений» [6, с. 61]. В данном случае мы можем лишь построить несколько версий решения проблемы (предположение, что одиннадцатая картина по какой-либо причине просто не была напечатана в полном клави́ре, кажется нам несколько смелым, тем более, что на его титульном листе значилось: «Балет в пяти актах с прологом и эпилогом и в одиннадцати картинах»). Во-первых, эпилог мог быть сценически трактован как «второй план» финала завершавшего балет весёлого праздника (что, с другой стороны, видится скорее современным режиссёрским решением²⁵, нежели практикой спектакля того времени). Во-вторых, для одиннадцатой картины могла быть повторена Интродукция (или какой-либо номер из первой картины балета, целиком относящейся к образу Дон-Кихота). В-третьих, Петипа мог воспользоваться практикой выстраивания «живых картин», создав нечто подобное для трагического финала балета (впрочем, в таком случае придётся предположить, что спектакль завершался в тишине, что было бы слишком смелым для практики третьей четверти XIX века).

Партитура, созданная Минкусом для московской версии «Дон-Кихота», представляет собой пример мастерски выполненного сочинения, полностью отвечавшего задачам, поставленным хореографом. Сверх того, в нём композитор постарался максимально воспользоваться возможностями, предоставляемыми ему

²⁴ К сожалению, автор, ссылаясь на репетитор петербургской версии балета, использует его как источник текстовых пометок об исполнителях того или иного номера, не обращаясь собственно к музыкальному тексту.

²⁵ Впрочем, можно вспомнить финал «Аиды» (1871) с двумя планами, на которых параллельно разворачивалось действие.

жанром, для создания произведения с выстроенной музыкальной драматургией, с яркими музыкальными образами и контрастными музыкальными мирами. Этот вариант балета, сбалансированный и тщательно продуманный композитором, достоин того, чтобы его рассматривали отдельно, не соотнося с последующей версией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
2. Дон Кихот // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки: Либретто: Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 242–266.
3. Суриц Е. Я. Московская редакция балета «Дон Кихот» (1869) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир: Фолиант, 2006. С. 45–54.
4. Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. 327 с.
5. Дон-Кихот. Балет в 4 действиях и 8 картинах [либретто балета]. М., 1869. 35 с.
6. Демьянович Е. Ю. Петербургская редакция балета «Дон Кихот» (1871) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир: Фолиант, 2006. С. 54–61.
7. Mincois L. Don-Quichotte. Ballet en cinq actes avec prologue et epilogue et onze tableau [клавир балета]. S. Petersbourg: Th. Stellovsky [s.a.] 166 pp.