

А. П. Груцынова

«ПОТЕРЯННЫЙ» ФИНАЛ «БАЯДЕРКИ»:
К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ И СЮЖЕТНОЙ ЛОГИКЕ

История создания балета «Баядерка», в отличие от некоторых иных постановок М. Петипа, изучена прекрасно. В разное время В. Красовская, Ю. Слонимский, В. Гаевский, а чуть позже, например, А. Соколов-Каминский и другие исследователи обращались к этой теме и прорисовывали (более или менее чётко) тот путь, который прошёл сюжет *прежде*, чем стал хореографической «Баядеркой» на русской сцене. В качестве предысточников Красовская называет балет «Сакунтала» («как и позднее показанная “Весталка”¹, “Баядерка” имела предшественницу в истории балетного театра. Спектакль Петипа во многом перекликался с двухактным балетом “Сакунтала”, поставленным в парижской Большой опере в 1858 году» [1, с. 265]). Слонимский также, прежде всего, говорит о парижской постановке («непосредственным первоисточником спектакля был французский балет “Сакунтала”. Основанный на музыке Эрнеста Рейера, созданный по сценарию Теофиля Готье и поставленный братом Мариуса Петипа — Люсьеном» [2, с. 283]). Соколов-Каминский в своей статье [3] очерчивает гораздо более обширную область всевозможных произведений (в которых центральным персонажем была бы храмовая танцовщица) — предшественников «Баядерки». Это как литературные сочинения («Бог и баядера» И.-В. Гёте), так и оперные (оперы-балеты Ф. Обера «Бог и баядера» и Ш.-С. Кателя «Баядерки»), и балетные (помимо «Сакунталы», он называет спектакль балетмейстера Монплезира «Брама»). Действительно, балет Петипа был «подготовлен» многочисленными предшественниками, и немаловажной причиной интереса к подобным сюжетам была их сугубая экзотичность, которая столь часто привлекала авторов балетов XIX в.

Именно раскрытию разнообразных «индийских» предпосылок во многом и посвящена упомянутая статья Соколова-Каминского, который не просто перечисляет некие «похожие» спектакли и литературные произведения, но и рассказывает об интересе парижской публики XIX в. к более или менее подлинным индийским танцам.

Однако для нас сейчас гораздо интереснее история сценической драматургии «Баядерки», которая началась *после* её постановки, а, значит, уже после долгого процесса накапливания и концентрации разнообразных фабульных мотивов в одном балетном сценарии, что обычно интересует исследователей. Преобразования, произошедшие со спектаклем уже в XX в., оказываются не менее любопытными, значительными и в некотором смысле показательными.

¹ Пример, приведенный исследовательницей, кажется не вполне корректным, так как, учитывая реалии балетного театра, нам очень трудно всерьез предполагать, что непосредственным сценическим предшественником спектакля, поставленного в 1888 г. («Весталка» М. Петипа), стал балет 1818 года («Весталка» С. Вигано).

Впрочем, прежде чем начать разговор именно об этой проблеме, нам тоже следует сделать одно уточнение, касающееся предысточников сюжета «Баядерки», а, вернее, её сценической драматургии.

Кроме уже упомянутого «индийского духа», в драматургическом отношении у этого балета есть ещё несколько «предысточников». Это спектакли, ни с Индией, ни с образами баядерок никак не связанные, в которых появилось и отшлифовалось сценическое решение, связанное с некой общей нравственной идеей: идеей невинной жертвы, погубленной соперницей и вернувшейся в незримом облике для того, чтобы воздать всем по заслугам. Данный мотив появился в балете Ф. Тальони «Тень» (1839), затем, уже во второй половине XIX в., в балете того же Петипа «Млада» (1879), но до нашего времени дошла лишь в сценическом варианте «Баядерки».

Об этой связи пишет и Слонимский, отдавая, впрочем, в параллельных аналогиях предпочтение «Младе» (разумеется, не более позднему по отношению к «Баядерке» балету, а так и не появившемуся на свет оперно-балетному произведению): «Непосредственно на сюжет, образы и приемы хореографического решения спектакля влияла начатая было работа Петипа над танцами <...> и над одноимённым балетом <...>. При ближайшем знакомстве с либретто и набросками хореографии, дошедшими до нас, становятся очевидными вольные или невольные заимствования Петипа из “Млады”» [2, с. 288]. Не ставя себе целью подробно анализировать «Младу» в том ее первом, оперно-балетном, варианте², который так не состоялся на русской сцене, следует уточнить, что работа над ней была проведена значительная. Партитура частью была написана как оперными авторами (Ц. Кюи, М. Мусоргским, А. Бородиным и Н. Римским-Корсаковым), так и автором балетным (Л. Минкусом). Причем, к этой работе они подошли серьезно, и это доказывает то, что позже некоторые из композиторов использовали фрагменты несостоявшегося сочинения в других своих произведениях, не говоря уже о Минкусе, который в 1879 году, дополнив уже созданное им недостающими частями партитуры, создал балетную «Младу» на то же либретто. Таким образом, предположение, что Петипа в новом своем сочинении мог воспользоваться находками, сделанными в работе, не доведенной до финала, вполне правомерно.

Что же касается балета «Тень», то Слонимский лишь замечает, что «были другие балеты, подсказывавшие нужные образы. В их числе балет “Тень” Тальони» [2, с. 289].

Однако в данном случае «Тень» — не просто «один из балетов», в котором были «подсказаны нужные образы» (искать собственно *образы*, схожие с «Баядеркой», в «Тени» — занятие неблагодарное), это весьма близкий по сюжету и драматургии «образец», воплощенный в совершенно иной сценической реальности и совершенно иными средствами³.

² Об опере-балете Н. А. Римского-Корсакова мы здесь не говорим.

³ В. Гаевский, также рассматривая проблему связи «Тени» и «Баядерки», и вовсе говорит о некоем «внешнем» заимствовании интриги: «по первому впечатлению, он [Петипа. — А. Г.] следовал традиции Тальони, а не Перро [имеется в виду балет «Ундины». — А. Г.]. Даже фабульными ситуациями “Баядерка” повторяла “Тень”» [4, с. 42].

«Тень» была балетом с «общевропейским» сюжетом и повествовала о графине Анжеле, которой на свадьбе коварная соперница — дочь герцога — подносит отравленный букет. Ровно такую же завязку демонстрирует опера-балет «Млада», а затем и одноименный балет, уже «славянский». В нем княжне Младе по той же причине подносят, правда, не губительный букет, а один цветок. Но, несмотря на «географическую» разницу, суть балета осталась общей: тень жертвы сначала является колеблющемуся возлюбленному⁴, а затем (во время новой свадебной церемонии), невидимая для всех (или на миг предстающая перед взорами обидчиков) — в свою очередь — передает тот самый злосчастный букет/цветок собственной убийце, сводя ее с ума. После же обрушения храма (или дворца) она воссоединяется со своим возлюбленным уже в ином, лучшем, мире.

Сюжет «Баядерки» при его первой постановке (как и в последней четверти XIX в.) развивался аналогично и завершался разрушением храма, в котором происходила брачная церемония Солора и Гамзатти, и смертью всех, причастных к гибели Никии.

Подобная развязка в XIX в. была не просто традиционной и «избитой», какой она предстает ныне, она была *единственно возможной*. Сюжет, непосредственно выросший из философских, нравственных и драматургических принципов романтического балета, так или иначе, должен был представлять собой завершенную в сценическом отношении интригу. Смысл же этой логической завершенности интриги состоял в том, что все злодеи должны быть наказаны, все колеблющиеся — сделать, наконец, окончательный выбор⁵, а невинные жертвы — отомщены или оправданы. Именно в этом стремлении к справедливости и скрыта изначальная мощь подобных сюжетов. Трудно представить себе либретто балета XIX в. (как фантастического, так и реалистического направлений), в финале которого торжествовало бы откровенное зло или в котором какие-либо свершенные злодеяния были бы оставлены без своего воздаяния «по заслугам». Поэтому четвертое действие «Баядерки», о котором Гаевский отзывался как о «зрелище в духе картин Делакура и в стиле картины Брюллова («Последний день Помпеи»): карающая молния пала на дворец, стены рушатся, и под их обломками гибнет веселый венчальный праздник» [5, с. 69], на самом деле не просто эгоистическое желание авторов продемонстрировать масштабность театральной машинерии. Это насущная необходимость демонстрации вселенской справедливости и логическое завершение подобной интриги.

Однако в XX в. с либретто «Баядерки» и со спектаклем в целом начали происходить трансформации, которые представляются практически невозможными в случае иных балетов. Нам известны примеры переакцентировки интриги или даже абсолютного изменения либретто балета («Золотой век»), примеры многочисленных «переустройств» музыкальных партитур («Лебединое озеро») или «разбавления» авторского варианта музыки какими-либо чуждыми вставками

⁴ Как правило, герои подобных романтических фантастических балетов слабы характером; они легко отказываются от своих клятв, обманутые недоброжелателями, и очень часто следуют за складывающимися сами собой обстоятельствами.

⁵ Подобно, например, Зигфриду в финале «Лебединого озера» 1877 г.

(«Корсар»), но другой случай столь кардинально произведенной драматургической «ампутации» припомнить практически невозможно. Ныне, как известно, «Баядерка» ставится в «укороченном» виде, трехактном, который завершается знаменитой сценой «Тени».

Впервые на это обстоятельство как на некий неприятный театральный нонсенс указал Слонимский, проведя весьма наглядную аналогию с произведениями иных театральных жанров: «Акт, увенчивающий балет самой сложной формой хореографической выразительности, сплетающий нити действия и судьбы всех героев большим па д'аксьон, выбросили полностью в “доме Петипа” — в Театре имени С. М. Кирова. Попробуйте представить себе “Евгения Онегина”, заканчивающегося дуэлью героев, “Пиковую даму” — сценой у Зимней канавки, “Горе от ума” — монологом Чацкого на балу. Это невозможно! А в балетном театре, вопреки клятвам его мастеров в верности наследию, этакое существует почти полвека!» [2, с. 296]. Действительно, лишение балета его логической развязки выглядит, по меньшей мере, странным. Но еще более странным представляется то, что ныне этот факт не вызывает никакого отторжения или недоумения.

Гаевский просто констатирует подобное «происшествие» как свершившийся факт (более того — факт скорее положительный и логически объяснимый): «Финальный акт “Баядерки” до нас не дошел, зато продолжает жить акт “теней»» [4, с. 42]. Обратившись к книге Слонимского, мы прочтем, что «с 1920-х годов спектакль идет без акта развязки. Зрители и мастера танца, сформировавшиеся за последние десятилетия, порой и не подозревают, что балет безжалостно оборван на полуслове» [2, с. 287]. Действительно, сам факт изъятия не просто одного фрагмента, а целого акта (отдельные номера которого были «переданы» другим действиям), это пример уникальный и парадоксальным образом «прижившийся» в повседневной практике.

Впрочем, мы должны несколько скорректировать факты, изложенные Слонимским: финал балета был убран не в 20-х гг. XX в., а двумя десятилетиями ранее, по крайней мере, в практике московского балетного театра. Сделано это было в постановке А. Горского, осуществленной в Большом театре в 1907 г. Именно в этом спектакле впервые возникла коллизия «отброшенного финала» (и — кстати — эта же постановка положила начало сохраняющейся «иллюзорной» четырехактности, так как две картины второго действия были переименованы в отдельные акты).

Следует отметить, что это театральное «событие» случилось не потому, что Горский сознательно решил пересмотреть драматургическую концепцию сложившегося спектакля, а по абсолютно техническим причинам. По свидетельству Г. А. Римского-Корсакова, пересылка «полной обстановки», включая и машины разрушения храма, из Петербурга в Москву завершилась с сезона 1907–1908 года. Из-за этого «московской режиссуре пришлось довольствоваться тем, что нашлось под руками»⁶ Таким образом, «отказ от последнего акта стал постоянным, вызвав изменение драматургии, главной темы и жанра балета “Баядерки”» [6, с. 144].

⁶ *Евг. Ш[есть]ов.* «Баядерка» и «Нур и Анитра»: Спектакль 2 декабря // Театр. 1907. № 121. 4 дек. С. 13. Цит. по: [6, с. 144]

Г. А. Римский-Корсаков даже замечал, что «“Баядерку” Горский заканчивает тем, что Солор попадает в мир теней, где встречается со своей возлюбленной, тем самым выбрасывая из фабулы балета тему возмездия и давая ему самое житейское обывательское направление» [6, с. 30].

Чтобы понять принципиальные изменения сюжета, которые пришлось сделать Горскому, чей спектакль «по техническим причинам» оказался лишен привычных декораций, приведем сначала фрагмент либретто, изданного к премьере 1877 г., относящийся к сцене «Теней»:

«Очаровательное местоположение. Слышна гармоническая, тихая музыка. При звуках ее появляются тени — сначала Никии, потом Солора. <...>

— Я умерла невинной, говорит тень Никии, — я осталась верна тебе <...>.

— Что же я должен сделать, чтобы принадлежать тебе? спрашивает ее Солор.

— Не забывай своей клятвы! ты обещал мне верность!... Мелодия, которую ты слышишь теперь, станет покровительствовать тебе... а моя тень — охранять тебя... В несчастиях я буду тебе сопутствовать.

— Если ты не изменишь мне, — продолжает Никия, — то душа твоя будет отдыхать здесь, в этом царстве теней» [7, с. 21–22].

Казалось бы, все в этой сцене полностью соответствует тому, что можно ныне видеть в театре, однако, следует указать на то, что все, виденное Солором в 1877 г., как следует из текста, это *всего лишь сон* («*появляются тени [курсив мой. — А. Г.] — сначала Никии, потом Солора*») — прием, традиционный для балета XIX в.⁷

Если мы обратимся к либретто «Баядерки», изданному в начале XX в. к спектаклю Горского⁸, то обнаружим уже совершенно иной вариант объяснения происхождения. Причем, вариант, который дает возможность прочертить некоторую аналогию с совершенно иной постановкой.

В одном варианте мы читаем следующее:

«Тень Никии всюду преследует Солора. Из мрака постоянно выступают тени умерших: между ними и тень Никии. Она описывает Солору то блаженство, которое его ждет, если он останется ей верен. Солор умирает. Апофеоз» [8].

Другой вариант менее многословен, но еще более показателен:

«Во время танцев тень Никии всюду преследует Солора, напоминая ему о нарушенной им клятве. Измученный этим преследованием теней, выступающих из мрака, Солор умирает» [9].

⁷ Именно в многочисленных снах героям, как правило, открываются истины, предсказывается будущее или раскрываются тайны прошлого. Подобная трактовка далее подвергнется серьезным изменениям.

⁸ Мы можем сослаться на два варианта этого либретто, которые, слегка отличаясь текстуально, оба относятся к постановке Горского версии 1907 г. (вероятно, это было связано с тем, что хореограф искал наиболее логичный выход из сложившейся драматургической ситуации). Поэтому мы условно обозначим одно из них «первым», другое — «вторым».

Таким образом, оказывается, что тени, которые по замыслу Петипа являются Солору лишь во сне, как напоминание о погубленной любви, теперь обрели реальность. Более того — они не просто рисуют красоты потустороннего мира, в котором пребывает тень вознагражденной за земные страдания Никии, а являются аналогом своеобразных мстительниц, постоянно преследующих героя, который умирает, не в силах более выносить этого. Не напоминает ли подобное решение образы вилис в «Жизели», которая также неоднократно (в 1901, 1907, 1911 и 1922 гг.) привлекала Горского, становясь раз от разу все более далекой от оригинала, пока, наконец, не приобрела вид настоящего «балета ужасов»⁹?

Казалось бы, подобный финал, пусть и отчасти, но соответствует общей концепции спектакля XIX в. Наказание настигает одного из персонажей, правда, лишь колеблющегося, но ведь настоящие виновники трагедии (раджа Дугманта и его дочь Гамзатти) оказываются «забыты» на полпути развивающейся интригой, отброшены как невыигрышный сценический материал.

Несмотря на то, что среди разнообразных редакций классических балетов (таких, как уже упомянутая «Жизель» или «Лебединое озеро»), именно «Баядерка» сохранилась в измененном, но чрезвычайно устойчивом варианте. Но для Горского эта вариативность финала либретто, выразившаяся в приведенных выше текстуальных версиях, была лишь отчаянной попыткой логически обосновать заново решенным финалом отсутствие конкретных «не приехавших» из Петербурга декораций. Станным представляется то, что в дальнейшем исчезла сама необходимость этой драматургической завершенности. Причем, иногда возникает впечатление, что авторами двигало стремление «отретушировать» — в свою очередь — *вынужденное* сценарное решение Горского и уйти теперь даже от изображения смерти Солора. Вероятно, эта трагическая сцена мало соответствовала лирическому настроению всей сцены «Теней», которая начала трактоваться как парадоксальное «поэтическое растворение» всей интриги в красоте классического танца. В следующей версии финала (1941) находим:

«Облачное пространство. Из мрака постепенно вырисовываются тени, которые, выступив вперед, образуют целый сонм легких, призрачных существ, сплетающихся и расплетающихся в разнообразных танцах. Тень Никии вовлекает в эти танцы и Солора.

— Я умерщвлена без всякой вины и осталась верна тебе, — говорит она, — не забывай данной мне тобой клятвы; если ты ей не изменишь, твоя душа будет отдыхать здесь же, в царстве теней.

Танцы теней продолжают. Сцена покрывается густыми облаками. Сновидения исчезают» [11, с. 10–11].

⁹ В постановке 1922 г. Горский во втором акте делает местом действия «настоящее» кладбище и вполне «реалистично» трактует вилис: «У Горского на сцене были группы плакальщиц, то печальных, то грозных. И каждая печалилась по-своему, грозила от своего имени. <...> Костюм вилис — широкая рубашка, доходящая до щиколоток, с неровными рваными нижними краями и очень густая вуаль, укрепленная над самыми бровями и окутывающая голову, руки, почти все тело. Гримировались вилисы так, чтобы выглядеть смертельно бледными, с трагическими черными кругами под глазами» [10, с. 141].

В этой версии, как видно, произошло внешнее возвращение к варианту Петипа, но с привычно, «по-московски», отброшенным финальным актом, что лишило получившийся финал хотя бы намек на завершение интриги, пусть и не во всей его полноте.

Чуть более обстоятельным выглядит вариант 1954 г.:

«Солор безутешен. Его мучает раскаяние. Факир Магадавея тщетно пытается отвлечь его от тяжелых раздумий. Факир вызывает заклинателя змей. Под звуки флейты заклинателя Солор засыпает. Перед ним из мрака возникают тени умерших. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Среди них Солор видит прекрасную Никию. Она зовет его за собой. Солор просыпается. Он решил остаться верным своей любви. Он не нарушит клятву, данную Никии. Солор убивает себя. Дочь раджи находит своего жениха мертвым» [12, с. 9].

Однако подобная трагическая развязка, как и в случае с балетом Горского, оставляла открытым давний вопрос о возмездии, которое так и не настигло оставшихся виновников.

В современных театрах (если, разумеется, они не попытались хотя бы отчасти вернуть первоначальную версию, пусть и в рамках новой музыкальной реальности¹⁰), как правило, само развитие интриги теперь завершается в первой картине третьего действия, делая последнюю картину «балетом в балете», как назвал ее Гаевский. Если мы обратимся к варианту спектакля московского Большого театра («*Перед ним из мрака возникают тени. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Среди них Солор видит Никию... Для Солора нет больше реального мира. Тень прекрасной Никии влечет его за собой*» [13]) или петербургского Мариинского театра («*Перед Солором из мрака появляются тени мертвых. Длинной вереницей спускаются они с горных уступов. Он видит Никию среди них. Она зовет его...*» [14]), то, как в том, так и в другом случае мы, все-таки, сталкиваемся с отказом от логики развития интриги в пользу красоты поэтического момента¹¹.

Подобное отношение к драматургии спектакля в современном балетном театре может быть вызвано лишь одним: привычкой его восприятия и его известностью. В случае с новой, неизвестной исполнителям и зрителям, постановкой, вопрос о незавершенной логике интриги, несомненно, возник бы и у зрителей, и у критики, причем очень быстро и в очень категоричной форме. Однако ныне, когда «Баядерка» вот уже более века идет в подобном «отредактированном» варианте, именно он оказывается единственно возможным и желаемым. Более того — в наше время не слишком частые попытки хореографов вернуть четвертый акт,

¹⁰ К сожалению, многие номера, изначально принадлежащие финальному действию, в течение XX в. были перенесены в другие моменты интриги и настолько «прижились» там, что восстановить «справедливость» в отношении музыкальной партитуры ныне уже практически невозможно. Это обстоятельство сильно сужает возможности возвращения к оригиналу.

¹¹ С тем же результатом можно, например, закончить балет «Корсар» сценой «Оживленного сада», мотивируя это решение тем же самым «поэтическим растворением» в красоте классического танца.

пусть и в сокращенном варианте, зачастую вызывают недоумение критики и исследователей. И, кроме того, следует вспомнить законы жанра и мысленно вернуться к театральным традициям, породившим этот балет, чтобы понять, что спектакль, в котором не восстанавливается справедливость, это не спектакль, задуманный Петипа¹², а лишь «технический сбой», случившийся в московском театре в начале XX столетия и затем по неизвестным причинам возведенный в абсолют. Может быть, уже пора перелистнуть страницу театральной истории прошлого века и вернуть «Баядерке» ее заверченный сюжет?

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
2. Слонимский Ю. Баядерка // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 268–300.
3. Соколов-Каминский А. «Баядерка». Истоки сюжета — и не только // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / составители: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 82–98.
4. Гаевский В. Дом Петипа. М.: АРТ, 2000. 429 с.
5. Гаевский В. Дивертисмент: Судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. 378 с.
6. Римский-Корсаков Г. А. Из рукописей о русском балете конца XIX — начала XX веков (публ., вст. и комм. С. А. Конаева) // Документы и факты их истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / Редактор-составитель В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 9–210.
7. Баядерка. Балет в четырех действиях и семи картинах с апофеозом. [Либретто]. Соч. г. Петипа, музыка соч. г. Минкуса. СПб.: Издание Эдуарда Гоппе, 1877. 26 с.
8. Баядерка. Балет в 4 д., сюж. соч. М. И. Петипа [первый вариант]. [Ежедневное либретто]. М.: Издание Т-ва Скоропечатни А. А. Левенсон, [1907]. [б.с.].
9. Баядерка. Балет в 4 д., сюж. соч. М. И. Петипа [второй вариант]. [Ежедневное либретто]. М.: Издание Т-ва Скоропечатни А. А. Левенсон, [1907]. [б.с.].
10. Суриц Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.
11. Баядерка. Балет в 3 д., 5 картинах, муз. Минкуса. Постановка Мариуса Петипа. Возобновлен засл. артистом РСФСР В. И. Пономаревым. [Либретто]. Л.: Изд. Лен. Гос. Ордена Ленина акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1941. 11 с.
12. Баядерка. Балет в 3 действиях, 5 картинах. Музыка Л. Минкуса. Постановка М. Петипа. Возобновление В. Пономарева. [Краткое содержание балета]. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 9 с.
13. Баядерка. Краткое содержание // Официальный сайт ГАБТ РФ. URL: <http://bolshoi.ru/performances/1/libretto/> (дата обращения 22.03.2015).
14. Баядерка. Краткое содержание // Официальный сайт Мариинского театра. URL: http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/7/2/1_1900/ (дата обращения 22.03.2015).

¹² Не будет лишним предположить, что, если сам Петипа все-таки поставил завершающий «Баядерку» акт, то, вероятно, он считал это необходимым?