

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»
НА СЦЕНЕ РИМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА
М. Меле¹

¹ Университет Ла Сапиенца, площадь Альдо Моро, 5, Рим 00185, Италия.

В работе восстанавливается хронология постановок балета «Спящая красавица» на сцене Римского оперного театра, начиная с постановки Б. Романова 1954 года. Также рассматриваются постановки «Спящей красавицы» Р. Хелпманна (1965), А. Проковского (1978), П. Чалмера (2002), Ж. — Г. Бара (2017), спектакли гастрольной балетной труппы Сэдлерс-Уэллс (1954) и Марсельского Национального балета (1991).

Цель статьи — выявить поэтические, драматургические и стилистические отличия спектаклей, передать отношение к ним зрителей и критиков, и таким образом вписать историю «Спящей красавицы» Римского оперного театра в общую историю данного балета.

Ключевые слова: М. И. Петипа, «Спящая красавица», Римский оперный театр, Сэдлерс-Уэллс, Марсельский национальный балет, Романов, Хелпманн, Пети, Проковский, Чалмер, Бар.

THE SLEEPING BEAUTY IN THE ROME OPERA
(TEATRO DELL'OPERA DI ROMA)
Marta Mele¹

¹ Sapienza University of Rome, Piazzale Aldo Moro 5, 00185 — Roma, RM, Italia.

The paper recounts the chronology of «The Sleeping Beauty» ballet productions in the Rome Opera, starting from B. Romanov's production in 1954. It also examines Robert Helpmann's production (1965), Andre Prokovsky's production (1978), Paul Chalmer's production (2002), Jean Guillaume Bart's production (2017) and the productions of the touring companies Sadler's Wells Ballet (1954) and Ballet National de Marseille (1991).

The aim of the article is to identify the differences in poetics, dramaturgy and style among the various productions, to refer how they were perceived by critics and public, in order to inscribe the history of «Sleeping Beauty» in Rome's Opera House in the general history of this ballet.

Keywords: M. I. Petipa, «Sleeping Beauty», Rome's Opera House, Sadler's Wells, Ballet National de Marseille, Romanov, Helpmann, Petit, Prokovsky, Chalmer, Bart.

Благодарности: Автор выражает благодарность сотрудникам Римского оперного театра за любезное разрешение опубликовать хранящиеся в его литературной части фотографии.

Acknowledgements: The author is grateful to the staff of the Rome Opera (Teatro Dell'Opera Di Roma) for the kind permission to publish the photographs stored in its literary part.

Введение

«Итальянская» история балета Мариуса Ивановича Петипа «Спящая красавица» началась, как известно, с премьерной постановки на сцене Мариинского театра в 1890 году. Роль Авроры тогда была отдана итальянской балерине Карлотте Брианца, а ее соотечественник, танцовщик и балетмейстер Энрико Чеккетти стал первым исполнителем ролей Феи Карабосс и Голубой птицы.

Вне России первая постановка балета «Спящая Красавица» осуществилась именно в Италии, в Миланском театре Ла Скала. Это произошло в 1896 году, шесть лет спустя после премьеры в Мариинском театре. Балетмейстером выступил Джорджо Саракко, а роль Авроры исполнила сама Карлотта Брианца. Из рецензии на балет, появившейся 12 марта 1896 года в газете *Corriere della sera*, следовало, что это был сокращенный вариант балета¹, при том, что в миланской «Спящей» находились: и Крестьянский вальс, и Панорама, и Апофеоз [1].

Сокращенными версиями балета, далекими от оригинала, были и другие итальянские постановки «Спящей красавицы» первой половины XX века². В контексте размышлений о соответствии оригиналу,

¹ Балет был дан в один вечер с оперой «Искатели жемчуга» Ж. Бизе.

² Речь идет о спектаклях, подготовленных для показа в Миланском Театре Ла Скала и Театре Реджио в Турине в 1940 году (бывшей прима-балериной assoluta Нивес Поли с декорациями Николая Бенуа), а также о работе, поставленной в 1950 году Маргаретой Уолман в Миланском Театре Ла Скала с Марго Фонтейн в роли Авроры и Робертом Хелпманном в ролях Принца Флоримунда и злой Феи Карабосс.

история балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре особо значима. Именно в нем, в 1954 году под руководством русского балетмейстера Бориса Георгиевича Романова (знакомого с оригиналом постановки) балет был впервые подготовлен полностью итальянской балетной труппой.

В Римском оперном театре с английской (ныне самой известной вне России) редакцией «Спящей» выступали артисты балетной труппы Сэдлерс-Уэллс. Сравнительное исследование различных постановок «Спящей красавицы» в Римском оперном театре, таким образом, позволяет, с одной стороны, проследить судьбу данного балета вне России, с другой — проанализировать взаимосвязь различных постановочных традиций, применительно к данному балету.

За исключением постановок Сэдлерс-Уэллс Балле (1954) и Марсельского Национального балета (1991), в большинстве постановок «Спящей красавицы» были задействованы артисты Римского оперного театра, работающие с иностранными (не итальянского происхождения) балетмейстерами. Последние основывались на своем понимании спектакля, хотя вынуждены были считаться с традициями Римского оперного театра. Это способствовало и формированию новых исполнительских парадигм и эстетических ориентиров для зрителей и критиков, оценивающих римские постановки балета Петипа.

Цель данной статьи — воссоздать сценическую историю балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре, выявить поэтические, драматургические, хореографические различия в постановках с учетом их восприятия критиками и зрителями.

Постановка Бориса Георгиевича Романова

Как уже говорилось, балет «Спящая красавица» без сокращений был поставлен на сцене Римского оперного театра 24 апреля 1954 года. Римская постановка имела большое историческое значение, потому что автором постановки стал русский балетмейстер Борис Георгиевич Романов, дебютировавший на балетной сцене в первые годы XX века в качестве учащегося Санкт-Петербургского Императорского театрального училища. В 1909 году он был принят в балетную труппу Марининского театра, где имел возможность ознакомиться с постановкой «Спящей красавицы». В 1918 году во время поездки в Москву (уже в качестве балетмейстера) Романов посетил Театральный Музей имени А. А. Бахрушина (место хранения архива Петипа), после чего первым описал архив Петипа в статье «Заметки танцовщика» [2]. Часть

упомянутого архива была посвящена именно работе Петипа над балетом «Спящая красавица». Спустя два года, Романов оставил Россию, приехав в Германию, где основал Русский романтический балет, с которым начал гастролировать по Европе. В Риме он работал в разное время: с 1934 по 1937, в 1949 году, и, наконец, с 1952 по 1958 годы. Балетная труппа театра, который тогда назывался «Королевским оперным театром», была очень молода³. Романов был ее реальным руководителем (при формальном отсутствии в тот период времени такой должности) [3, р. 81]. За исключением «Лебединого озера»⁴, все свои классические балеты Романов поставил только в 1950-е годы — последний период своей деятельности в Римском оперном театре [4, р. 220]: «Спящая красавица» появилась в 1954 году, два года спустя после «Жизели» и «Щелкунчика».

Из статей и рецензий балетного критика Джино Тани, писавшего в те годы для газеты «Иль мессаджера» (*Il Messaggero*), следует, что Романов считал постановку «Спящей красавицы» Николая Сергеева «совершенно произвольной», и что в собственном спектакле балетмейстер опирался на первоначальную музыкальную партитуру балета, опубликованную в Америке Фондом имени П. И. Чайковского, на первоначальное либретто и на указания Петипа композитору [5]. Так, уже в 1950-е годы встал вопрос об аутентичности балета Петипа. Во всяком случае, для собственной постановки Романов использовал те танцы, которые он считал оригинальными, а другие ставил сам в «настоящем стиле Петипа» [6].

Судя по некоторым рецензиям, спектакль Романова не очень удался. Например, критик из газеты «Иль глобо» (*Il globo*) написал: «...атмосфера балета Петипа и Чайковского не была вполне сохранена и понята. Определенная барочная перегруженность декораций и костюмов, определенная условность танцев, бедных вымыслом и огра-

³ В 1880 году театр («Театро Констанци») основал предприниматель Доменико Констанци. В 1926 году его приобрела Римская губерния. После перестройки, осуществленной архитектором Марчелло Пиачентини, в 1928 году театр заново открылся как «Королевский оперный театр». До открытия в 1928 году балетные спектакли ставились в театр нерегулярно и, как правило, в дни гастролей международных балетных трупп. В том же 1928 году была основана Танцевальная школа театра. Школой вначале руководили Илеана Леонидова и Дмитрий Ростов. В 1931 году к работе в школе приступил знаменитый педагог Никола Гуэрра. В 1932 году Гуэрра сменили Этторе Каорси и Мара Доуссе. В 1937 году при поддержке сестры Плачиды Баттаджи балетную школу возглавила Тереза Баттаджи. В сезоне 1945/46 годов театр был переименован в «Римский оперный театр».

⁴ Этот балет был поставлен Романовым в римском «Королевском оперном театре» в 1937 году.

ниченных немногими движениями, были элементами, не соглашающимися между собой и не передающими вышеупомянутую атмосферу» [7]. Похожее мнение высказал и рецензент газеты «Иль темпо» (*Il Tempo*): «...в хореографии Романова имеется слишком много... перегруженных повествовательных затяжек и других громоздкостей. Их усугубляет избыточная роскошь костюмов, нарисованных Вениеро Коласанти, — автором, тем не менее, красивых, широких и разноцветных декораций. А эта роскошь враждебна к самой необходимой стилизации движений» [8].

Имена художника Вениеро Коласанти и его помощника Джона Мура, были на слуху в связи с их участием в работе над масштабными историческими фильмами 1950–60-х годов («Падением Римской империи» и «Эль Сидом» режиссера Энтони Манна). В случае со спектаклем «Спящая красавица» (см.: рис. 1) критики посчитали, что пышные, барочные декорации и костюмы, придуманные Коласанти, недостаточно точно передали версальскую атмосферу оригинальной постановки. Однако суждение критиков нельзя отнести к пониманию жанра балета Петипа, поскольку они привыкли к нереалистическим декорациям, использованным в постановках балетмейстера Ауреля Милоша⁵, где самой хореографии следовало создавать архитектурные формы [9, р. 125]. А в римской постановке «Спящей красавицы» 1954 года, декорации Коласанти и Джона Мура, наоборот, доминировали своей грандиозностью над сценическим пространством.

Кроме того, в постановке Романова чередование пантомимических сцен и танцевальных номеров, соответствующее первоисточнику Петипа, казалось старомодным и скучным для некоторых римских зрителей и критиков, которые впервые видели балет в таком жанре. По этому вопросу нам посчастливилось получить комментарии Гвидо Лаури — выдающегося представителя балетной школы римского «Королевского оперного театра», исполнявшего в указанной постановке роль Принца Дезире. Он очень хвалил постановку Романова, особенно танцы, поставленные балетмейстером, в частности, уточнил, что пантомима вовсе не преобладала в постановке Романова,

⁵ Аурель Милош (1906–1988) — венгерский танцовщик, балетмейстер и режиссер. Руководил балетной труппой «Королевского оперного театра» с 1938 по 1945 и «Римского оперного театра» 1966 по 1969 годы. Также работал в Римском оперном театре в качестве приглашенного балетмейстера и между этими двумя периодами. Сотрудничал со многими современными композиторами (Казелла, Даллапиккола, Петрасси), художниками (Гуттузо, Прамполини, Де Кирико). В числе его знаменитых постановок для римского «Королевского оперного театра» можно перечислить балеты «Фантастическая лавка», «Весна священная», «Болеро».

а использовалась только для связи действия. Кроме того, он вспомнил, что в *pas de deux* 3-го акта даже имелась знаменитая диагональ с поддержкой «рыбкой», как и в английских постановках, с той лишь разницей, что в постановке Романова вместо *soutenu*, Принц исполнял два *tour en l'air*.

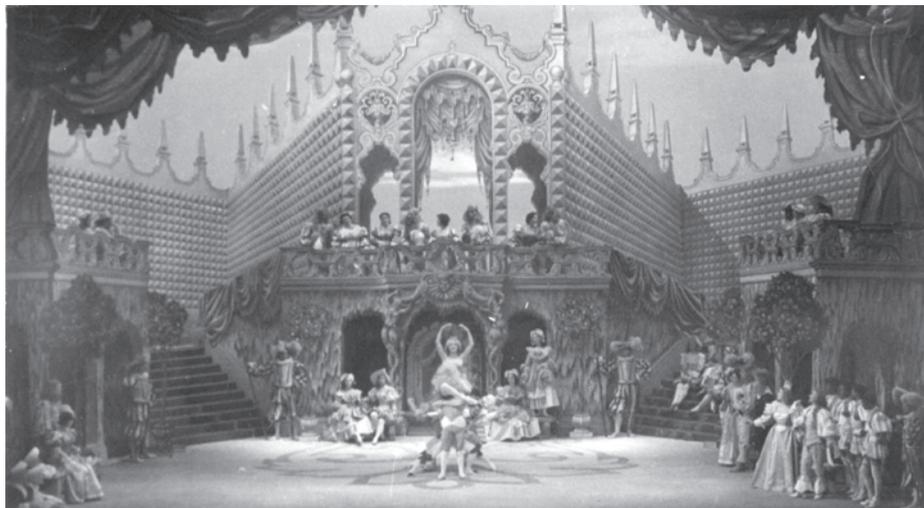


Рис. 1. Аврора (Атилия Радиче) с четырьмя кавалерами. Постановка Б. Г. Романова. 1954. Фотограф Реале

Некоторые данные о хореографической структуре данной постановки Романова нашли отражение в театральной программке, сохранившейся в Литературной части Римского оперного театра [10]. Воспроизведенная в этой программке афиша указывает на то, что в Прологе, помимо феи Сирени и злой феи Карабос, участвовали только четыре феи: речь идет о фее-Канарейке, Флер де Фарин, фее Виолант и фее, которую звали «Маленькой». В данной афише не упомянуты кавалеры фей, а только их пажи. В программке также указано, что вместе с ними и двумя пажами Короля, эти пять фей танцевали Адажио. Затем феи танцевали вариации: первой выступала фея-Канарейка, после нее, Маленькая фея, фея Виолант, Флер де Фарин и, наконец, фея Сирени. Среди танцевальных номеров в 1-м акте точно был Крестьянский вальс, за которым следовало Адажио Авроры с четырьмя принцами. После этого номера вариацию исполняла не только Аврора, но и четыре принца. Во 2-м акте, в сцене Охоты, был поставлен Танец Принца Дезире с Маркизой. В этом же танце, судя по программке, участвовали две дамы и двое мужчин. Второй танцевальный номер этой

картины обозначен в программке как «Дамский танец», после которого следовала Фарандола. В следующей картине 2-го акта (т.е. в сцене нерейд), программкой было анонсировано Появление Авроры, затем Танец Авроры с Принцем, и далее Танец феи Сирени с Сиренями. Последней картиной 2-го акта стояло, конечно же, Пробуждение. В дивертисменте 3-го акта танцевали Драгоценные камни (фея Бриллиантов, фея Сапфиров), принцесса Флорина и Голубая птица, Кот в сапогах и Белая кошечка, Красная шапочка и Волк, Золушка и Принц Фортуны. За дивертисментом следовало свадебное pas de deux Авроры и Дезире. Балет завершился Сарабандой и Финалом.



Рис. 2. Атилия Радиче (Аврора) и Гвидо Лаури (Принц Дезире). Постановка Б. Г. Романова. 1954. Фотограф Савио

Не углубляясь в описание танцевальных номеров и мимических сцен, большинство рецензентов спектакля высоко оценили исполнение солистов Римского оперного театра. Кроме Гвидо Лаури, конечно же, выделилась Аггилия Радиче в роли Авроры — ученица Чеккетти в балетной школе театра Ла Скала, прима-балерина assoluta и будущий руководитель балетной школы Римского театра. Рецензент газеты «Иль темпо» (*Il Tempo*) писал, что вариации 2-го и 3-го актов были исполнены Радиче с такой проворностью и точностью, и в таком элегантном стиле, какой только может быть у великой балерины [8] (см.: рис. 2).

Среди других исполнителей отличились пантомимический танцовщик Филиппо Моруччи, исполнявший en travesti роль феи Карабос, и недавно ушедший из жизни Вальтер Запполини в виртуозной роли Синей птицы.

Постановка Сэдлерс-Уэллс Балле

Следующую постановку балета «Спящая красавица» на той же сцене осуществили в октябре 1954 года артисты балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» (*Sadler's Wells Ballet*). Спектакль шел в переполненном зале в присутствии членов Правительства Италии и дипломатов, так как стал частью международных гастрольных обменов 1950-х годов. Уже в 1953 году в Римском оперном театре гастролировал «Нью-Йорк Сити Балет» (*New York City Ballet*), затем в 1956 году — артисты американского «Театра балета» (*American Ballet Theatre*). В октябре того же 1954 года перед выступлениями в Риме, артисты «Сэдлерс-Уэллс балле» были с энтузиазмом восприняты зрителями миланского театра Ла Скала, а после римских выступлений, их ждали в неаполитанском театре Сан Карло.

На сцене Римского оперного театра они танцевали с 20 по 26 октября 1954 года, исполняя с большим успехом балеты английского репертуара⁶ и знаменитые произведения Петипа — «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро».

Серию представлений открыл именно балет «Спящая красавица», добившийся огромного успеха в Англии благодаря убежденности художественного руководителя балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» Нинетт де Валуа в необходимости постановок классических бале-

⁶ «Конькобежцы» на музыку Дж. Мейербера с хореографией Ф. Аштона (1937); «Шах и мат» А. Блисса с хореографией Н. де Валуа (1937); «В честь королевы» на музыку М. Арнолда с хореографией Ф. Аштона (1953).

тов для художественного и технического роста танцовщиков. Уже в 1939 году, когда балетная труппа называлась «Вик-Уэллс Балле», де Валуа обратилась к бывшему режиссеру Императорских театров Николаю Сергееву с просьбой о постановке «Спящей красавицы» на британской сцене на основе записи балета по системе В. Степанова, сделанной в Мариинском театре.

Николай Сергеев поставил этот балет впервые в 1921 году для дягилевской балетной труппы. Хотя он работал на основе записей, чтобы восстановить хореографию Петипа, спектакль, переименованный тогда в «Спящую принцессу», не являлся филологической реконструкцией балета Петипа, а был новой редакцией с декорациями Льва Бакста и дополнительной хореографией Брониславы Нижинской. В Прологе здесь действие разворачивалось во времена Людовика XIV, а в следующих трех актах — в эпоху Людовика XV⁷. Кроме того, в 3-й акт этой дягилевской постановки вместо некоторых первоначальных танцев были включены хореографические номера из «Щелкунчика» [11, р. 197–198].

Постановка, осуществленная Николаем Сергеевым в 1939 году для «Вик-Уэллс Балле», была наиболее близка к оригиналу. В ней балетмейстер открыл некоторые купюры и устранил дополнительные танцевальные номера дягилевской постановки. Уже тогда постановка получила большой успех, несмотря на унылые декорации Надии Бенуа⁸ [12, р. 142].

Наконец, 20 февраля 1946 года постановкой «Спящей красавицы» с новыми грандиозными декорациями Оливера Мессела, осуществленной под общим руководством Николая Сергеева, открылся первый сезон балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» в оперном театре Ковент Гарден.

С точки зрения хореографии, эта постановка во многом воспроизводила редакцию 1939 года, но были в ней и новшества. Например, в первом акте Крестьянский вальс в хореографии Петипа заменил Вальс с гирляндами в хореографии Аштона. Кроме того, Аштон и де Валуа возобновили в новой редакции некоторые танцевальные номера, поставленные в 1921 году Брониславой Нижинской для дягилевской «Спящей принцессы». Мы имеем в виду, что в 3-м акте *pas de quatre* фей драгоценных камней здесь заменил Танец Флорестана и его сестер в хореографии Аштона, а на музыку коды из свадебного *pas de deux*,

⁷ В оригинале Петипа действие разворачивалось в периоды правления Генриха IV (в Прологе) и Людовика XIV (в следующих за Прологом актах).

⁸ «Унылость» была вызвана ограниченным бюджетом спектакля.

также как и в постановке 1921 года был поставлен русский «Танец трех Иванов» в новой хореографии де Валуа. Надо еще заметить, что в спектакле «Сэдлерс-Уэллс балле» 1946 года в конце 2-го акта не было Панорамы. Ее музыка использовалась в качестве вступления к последнему акту, поэтому сцена пробуждения стала в нем первой [12, р. 202–203].

Афиша этого спектакля указывает и на другие особенности постановки «Сэдлерс-Уэллс балле», например, изменение имен фей в Прологе. Кроме феи Сирени здесь указывается фея Хрустального фонтана, фея Заколдованного сада, фея Лесных равнин, фея Певчих птиц и фея Золотистого вина. В английской постановке, в отличие от версии Романова, каждую фею сопровождал кавалер. Что касается 2-го акта, то в нем, согласно афише, кроме Принца Флоримунда и его наставника Галифрона участвовали Графиня, Герцоги, Герцогини и Маркизы, а имена принцессы Авроры и феи Сирени упомянуты только в 1-й картине 3-го акта. Среди персонажей сказок 2-й картины 3-го действия в афише появились: Синяя борода с женой, Златовласая красавица со своим принцем, Красавица и Чудовище. Дивертисмент 3-го акта открывал, как было указано выше, танец Флорестана и его Сестер. За ним следовали характерный танец Кота в сапогах и Белой кошечки, танец «Голубых птиц»⁹ в хореографии Издиковского, характерный танец Красной шапочки с Волком и свадебное *pas de deux*, которое в данной постановке точно включало и мужскую, и женскую вариации¹⁰. А вместо коды, как уже известно, появился Русский танец («Танец трех Иванов»).

В этой редакции балета «Спящая красавица» на римской сцене блистали английские звезды. Прежде всего, отличилась Фонтейн в роли Авроры, благодаря своей величественной утонченности, лирической кантиленности, легкости и гармонии движений, а также Майкл Сомс в роле Принца Дезире, запомнившийся своей физической энергией и изяществом [13]. В роли феи Карабос очень выразительно выступил сам балетмейстер Аштон. А вся балетная труппа «Сэдлерс-Уэллс балле», как нам подтвердил бывший премьер Римского оперного театра Гвидо Лаури, впечатлила зрителей своей «одинаковостью»: исполнение артистов выглядело сдержанным и максимально точным.

Римские критики оценили также тонкие цвета декораций и костюмы художника Оливера Мессела. [14].

⁹ Так назван номер в афише.

¹⁰ В Ковент Гарден Принц получил вариацию в 3-м акте только в 1953 году. Впрочем, в оригинале Петипа на музыку нынешней вариации Дезире вариацию исполняли две феи драгоценных камней. В связи с этим, свадебное *pas de deux* Авроры и Дезире тогда являло собой *pas de quatre*.

Надо заметить что, уже через несколько месяцев после выступления артистов балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле», а именно 8 декабря 1954 года, на сцене Римского оперного театра вновь появилась постановка Романова. В связи с этим кажется интересным мнение балетного критика Джино Тани о том, что римская постановка с точки зрения хореографии была в некоторых моментах даже лучше английской редакции Николая Сергеева [15].

Наконец, 19 июля 1958 года постановка Романова была показана и на летней сцене Римского оперного театра среди развалин терм Каракаллы. Ее возобновила исполняющая роль Авроры Аттилия Радиче, потому что Романов уехал в Америку. Но в возобновлении Радиче намерение Романова достичь аутентичности уже «потерялось». По театральным причинам, вместо 3-го акта в балете «Спящая красавица» появился дивертисмент из «Щелкунчика»¹¹.

После этой даты балет «Спящая красавица» ушел из репертуара Римского оперного театра и вернулся на сцену только в ноябре 1965 года в постановке Роберта Хелпманна.

Постановка Роберта Хелпманна

Балетмейстера Роберта Хелпманна, приглашенного для постановки «Спящей красавицы» художественным руководителем балетной труппы Римского оперного театра Клодом Ньюманом, связывала с английской традиций этого балета длинная и значительная история.

Он участвовал в постановке «Спящей Принцессы» в составе балетной труппы «Вик-Уэллс» в качестве танцовщика в 1939 году, исполняя роль Принца Флоримунда. А в спектакле «Спящая Красавица» 1946 года, в Театре Ковент Гарден, он исполнил две роли: Принца Флоримунда и феи Карабос.

Став балетмейстером, в 1960 году Хелпманн закончил работу над постановкой «Спящей красавицы» для «Гран Балле дю Марки де Куэвас», начатую Брониславой Нижинской. При этом постановка Хелпманна для балетной труппы Маркиза де Куэваса отличалась от его последующей работы 1965 года в Римском оперном театре, как следует из афиш¹².

¹¹ Из афиши известно, что в римской постановке «Спящей красавицы» 1958 года дивертисмент 3-го акта включал Испанский, Арабский танцы, Танец Голубых птиц, Китайский танец, Танец Пяцев, и перед окончательным *pas de deux* исполнялся Вальс Цветов.

¹² Сравниваются афиши римского спектакля 1965 года и постановки, осуществленной балетной труппой Маркиза де Куэваса в ноябре 1961 года в Турине для Театра Реджио.

Были расхождения в именах фей: в римском варианте они соответствовали оригиналу Петипа, а в туринском — были похожи на те, что использовались в английских редакциях «Спящей красавицы». В обеих постановках каждую фею сопровождал кавалер. Что касается дивертисмента 3-го акта, то среди персонажей туринской постановки были Торговец и Драгоценные камни (Аметист, Сапфир, Аквамарин, Рубин), вместо которых в римском спектакле фигурировали Флорестан и его сестры. В туринской версии, также как и в дягилевской (1921 года), в том же самом дивертисменте появился Китайский танец. И в туринской, и в римской постановках был заявлен «Танец трех Иванов».

Путем сравнения мы выясняем, что в обеих постановках совместились элементы разных предыдущих редакций балета. С учетом включения в 3-й акт Китайского танца, постановка балетной труппы Маркиза де Куэваса казалась более близкой постановке Нижинской. Римская постановка «Спящей красавицы» 1965 года, напротив, напоминала критикам о редакции «Сэдлерс-Уэллс балле», показанной в Римском оперном театре в 1954 году.

Так или иначе, судя по рецензиям, постановка Хелпманна для Римского оперного театра была посредственной. Среди ее недостатков известный английский балетный критик Фреда Питт отметила ограниченное количество исполнителей (всего шесть женщин и шесть мужчин в довольно скучном Танце с гирляндами) [16].

Но самую острую критику вызвали, прежде всего, декорации и костюмы Коласанти и Джона Мура, унаследованные от постановки 1954 года. В частности, Фреда Питт выступила против художественного решения сцены пробуждения Авроры на фоне горного озера у своего рода могилы с балдахинном [16]. Критику не нравились и слишком яркие сиреневые, пурпурные и желтые костюмы в Прологе, и «ужасный» [16] корсет с зелеными блестками для феи Карабос. Этой визуальной перегруженности противостоял слишком простой костюм Авроры без головного убора [16].

Единственное, что осталось вне критики, так это великолепное исполнение двух главных ролей: Авроры — Карлой Фраччи из миланского театра Ла Скала (см. рис. 3) — и Принца Дезире — Аттилио Лабисом из парижской Гранд Опера. Согласно мнению балетного критика Джино Тани, Фраччи вдохновенно танцевала роль Авроры, была чистой, мечтательной и деликатной [17].

Лабис в роле Принца Дезире был необыкновенно изящным и точным [17].



Рис. 3. Карла Фраччи (Аврора). Постановка Роберта Хелпманна. 1965

Еще заметим, что в своей постановке Хелпманн поручил роль феи Карабос итальянцу Марио Бигонзетти, чье исполнение удостоилось похвал итальянского критика Витторио Оттоленги [18]. Англичанка Фреда Питт, наоборот, сожалела, что Хелпманн не исполнил эту роль. Ей казалось, только этот балетмейстер мог бы «оживить» ее своим исполнением [16].

Через год после римской постановки Хелпманна в миланском театре Ла Скала появилась редакция «Спящей красавицы» с Карлой Фраччи в главной роли, осуществленная Нуреевым. В Риме балет не шел до 1978 года, пока его вновь не поставил русско-французский хореограф Андрэ Проковский, руководивший в тот театральный сезон балетной группой Римского оперного театра.

Постановка Андрэ Проковского

Премьера «Спящей красавицы» в постановке Андрэ Проковского¹³ на сцене Римского оперного театра состоялась 18 марта 1978 года. В спектакле балетмейстер проявил новый подход к вопросам аутентичности и авторства. Он был уверен, что усилиями Николая Сергеева английская версия балета Петипа оказалась максимально приближенной к оригиналу. Поэтому он опирался на нее, прибегнув к помощи у балетмейстера Королевского балета Катлин Уэйд, имевшей доступ к некоторым записям исполнителей английской постановки 1939 года [19, p. 272].

Однако самое главное для Проковского было сохранить дух балета, а не воспроизвести его буквально. Поэтому из хореографии Петипа-Сергеева он сохранил только основные танцы. В то же время, Проковский изменил то, что ему казалось незначительным. Он придумал новые танцевальные номера, основываясь не только на собственном опыте исполнителя «Спящей красавицы» в постановках балетных трупп «Гран Балле дю Марки де Куэвас» и «Лондон Фестивал Балле»¹⁴, но и на опыте своей жены Галины Самсовой, танцевавшей также и в советских спектаклях [20].

Некоторые изменения затронули, конечно, «проблемную зону» [21, с. 34–39] — сюиту танцев на охоте принца Дезире из 2-го акта. Проковский самостоятельно поставил Жмурки и Менуэт, исполнявшийся в его хореографии восьмью парами мужчин и женщин с солнцезащитными зонтиками. За менуэтом следовала Вариация Графини на музыку Ригодона, которую воспроизвел Роланд Казенаве по хореографии Брониславы Нижинской для «Гран Балле дю Марки де Куэвас». Затем в римской постановке 1978 года, как в редакции К. М. Сергеева 1952 года и постановках Нуреева, на музыку паспье (*passepied*)

¹³ Андрэ Проковский родился в Париже в семье русских эмигрантов. Он дебютировал в возрасте 18 лет в Французской Комедии. Тогда же он начал танцевать в балетных труппах Жанин Шарра и Ролана Пети, а позднее в Лондон Фестивал Балле, в балетной труппе Гран Балле дю Марки де Куэвас и в Нью Йорк Сити Балле. Вернувшись в Лондон Фестивал Балле, он женился на Галине Самсовой, а в 1961 году вместе с ней создал балетную труппу Нью Лондон Балле. Проковский был художественным руководителем, премьером и первым балетмейстером этой труппы до 1977 года. В театральном сезоне 1977–1978 годов занимал пост художественного руководителя балетной труппы Римского оперного театра.

¹⁴ Проковский танцевал «Спящую красавицу» в постановке Бена Стивенсона для «Лондон Фестивал Балле» в Турине (для «Театро Реджио») в ноябре 1968 года, исполнив сначала роль Голубой птицы (8 ноября), а затем роль Принца Флоримунда (9 и 13 ноября). Обе роли он исполнил в паре с женой Галиной Самсовой.

появилась Вариация Принца в хореографии Проковского. Сюита завершалась Фарандолой, также воспроизведенной Роландом Казенаве по хореографии Брониславы Нижинской. В ней вместе с Принцем и Графиней танцевали восемь женщин и восемь мужчин.

Различные влияния заметны также в 3-м акте постановки. В нем появились: Полонез и *pas de quatre* Драгоценных камней в хореографии самого Проковского, особый Танец Кошечек, о котором скажем дальше, традиционный *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины, а еще «Танец трех Иванов», поставленный Проковским на музыку Беррийского танца перед окончательным *pas de deux*.

В римской постановке Проковский реализовал собственные режиссерские идеи. К числу самых интересных элементов его спектакля можно отнести танцевальную партию феи Карабос, ставшей красавицей и появившейся перед знакомым Прологом уже в Интродукции балета, когда впервые прозвучала ее тема. Показывая после нее в Интродукции фею Сирени, Проковский по-новому тонко рассказал о противоборстве сил добра и зла. Здесь фея Карабос не была подана гротескно, а скорее наоборот, стала соблазнительной и энергичной.

Менее удачным, на взгляд рецензентов, было решение использовать детей балетной школы театра в Танце вязальщиц и Танце с гирляндами (Крестьянском вальсе) 1-го акта, потому что в последующем антре, Аврора уже не смогла впечатлить зрителей своей юностью и свежестью¹⁵ [22].

Девушки из балетной школы театра танцевали поставленный Проковским Танец кошечек вместо *pas de caractère* «Кот в сапогах и Белая кошечка». Любопытно, что эта идея была воспринята с энтузиазмом балетным критиком Витторией Оттоленги (охарактеризовавшей первоначальный номер как «жеманный и невыносимый») [23], но вызвала недовольство другого балетного критика — Альберто Теста, почитавшего, что на сцене было слишком много детей и кошечек [24].

В общем, спектакль получился очень «смешанным и не всегда последовательным» [25], как объяснил критик Марио Пази на страницах «Иль корьерре делла сера» (*Il Corriere della Sera*). Достаточно резко по поводу постановки высказался Альберто Теста из газеты «Ла република» (*La Repubblica*), пришедший к выводу о том, что слишком большая хореографическая правка вытеснила истинный дух балета [24].

¹⁵ Заметим, что в Литературной части Римского оперного театра нет видеозаписи постановки 1978 года. В имеющейся видеозаписи восстановления постановки, осуществленной в апреле 1998 года, «Танец с гирляндами» отсутствует.

Самым впечатляющим элементом постановки Проковского были костюмы и декорации Бени Монтресора, который по указанию балетмейстера воссоздал русский пейзаж, без каких-либо намеков на конкретную эпоху, подходящий только для передачи общей атмосферы сказки [19, р. 272] (см.: рис. 4, 5).



Рис. 4. Пролог. Pas de six Фей. Адажио. Постановка Андрэ Проковского. 1978. Фотограф Дуфот

Декорации эти очень понравились некоторым рецензентам, в том числе — Джино Тани. В газете «Иль мессанджеро» (Il Messaggero) он написал: «...действие буквально окутано волшебной, легендарной, наполненной светом атмосферой в красном и золотом свете, [оно разворачивается. — прим. М. М.] в настоящем сказочном дворце, где архитектурные элементы еле вырисовываются и все внутри легко и нежно трепещет и будто бы танцует в преобразованном виде» [26].

Абсолютно противоположное мнение высказал балетный критик Брендан Фицджеральд. Ему римская постановка показалась «...сверкающей византийской безделушкой, цветной и сияющей, но бесконечно далекой от грации сказки Перро и от величия двора Людовика IV» [22]. По мнению Фицджеральда, Стравинский мог бы признать оформление Бени Монтрезора «московской живописно-

стью» [22] и оно больше подошло бы музыке Римского-Корсакова, чем Чайковского. Критик также сообщил, что, с его точки зрения, произошла банализация «Спящей Красавицы» — самое благородное достижение классического балета превратилось в развлечение для детей [22].



Рис. 5. Эскиз декорации к третьему акту постановки Проковского.
Художник Бени Монрезор. 1978

Фицджеральд оказался очень суровым критиком, однако надо признать, что даже с точки зрения атмосферы, эта постановка отличалась некоторой пестротой. Если, например, введенные в Апофеоз образы православных священников, несущих иконы Христа, чтобы благословить молодоженов, подходили идее русского пейзажа, то ей явно противоречили персонажи (дамы с солнцезащитными зонтиками) из сцены охоты.

Римская постановка Проковского также не выдержала сравнения с редакцией Нуреева, возобновленной миланским театром Ла Скала в том же 1978 году. На страницах журнала «Дэнсинг таймс» (Dancing Times) балетный критик Фреда Питт, довольно прохладно отзывавшаяся о нуреевской постановке из-за акцентирования роли Принца и мрачных декораций Николая Георгиадиса, нашла в ней в целом гораздо больше понимания специфики балета Петипа, чем в работе Проковского. Между прочим, критик подчеркнула, что в хореографии Проковского не было никакой разницы между вариациями Принца во 2-м и 3-м актах, и они совершенно не отражали никакого внутреннего развития [27].

Меньше споров вызвали хорошие исполнительские работы американского танцовщика Фернандо Бухонеса (Принц) и жены, балетмейстера Проковского, Галины Самсовой (Аврора) на премьере балета. Первый отличился своей виртуозной танцевальной техникой [23], вторая впечатлила критиков и зрителей своими элегантными линиями [22]. Одинаково ценным в последующих представлениях балета было исполнение римской танцовщицы Дианы Феррары, получившей тогда звание «этуаль».

Несмотря на изъяны, постановка Проковского имела большой зрительский успех и была возобновлена в Римском оперном театре уже в июле 1978 года. Позже к ней обращались в 1983 и 1998 годах.

В целом, можно сказать, что если Проковский и пытался по-новому решить вопросы аутентичности и авторства, то, с точки зрения литературной, хореографической и музыкальной драматургии, его постановка осталась в своей основе традиционной. Русская атмосфера, некоторая общая смешанность, преобладание номеров танцевального характера, сокращение мимических сцен стали отличительными признаками постановки Проковского. Совершенно иной подход проявился в постановке Ролана Пети, показанной в Риме в 1991 году по случаю гастролей Национального балета Марселя.

Постановка Ролана Пети

Версия «Спящей красавицы» Ролана Пети, представленная в Римском оперном театре с декорациями Роберто Плате и костюмами Луизы Спинателли в октябре 1991 года, была первоначально поставлена в Марселе 10 октября 1990 года по случаю столетия со дня премьеры спектакля Петипа в Мариинском театре.

Вдохновившись американскими комиксами Уйнзора Меккей — автора феерического рассказа, действие которого разворачивается среди небоскребов Манхэттена, — французский хореограф обновил атмосферу балета [28]. В его постановке действие происходит в некотором сказочном царстве, внутри замка с лазуритами (с интерьерами в стиле арт-деко), в котором вместо придворных живут клоуны. Здесь Король напоминает Граучо Маркса с сигарой во рту. Королева — ветреная женщина, занимающаяся только поливанием растения, из которого вырастает фея Сирени. Фея Карабос, ее антипод, в 1-й картине балета появляется из пасти Красного дракона. Она одета в черный плащ и скрывает свое лицо под белой маской, символизирующей смерть, однако, в течение спектакля фея Карабос неоднократно преоб-

ражается. Именно этот образ, созданный для претворения в жизнь женой балетмейстера, Зизи Жанмер, является центральным в постановке Ролана Пети.

В своей версии «Спящей красавицы» французский балетмейстер не только обновил атмосферу балета, но и полностью изменил его хореографическую и музыкальную драматургию.

Спектакль в восьми картинах прерывается одним антрактом. Действие, как обычно, начинается со сцены крестин (1-я картина). Но уже в ней есть изменения: Фея Сирени танцует вальс в окружении восьми фей, соединяющихся с ней в конце, после чего, одна из них исполняет вариацию. Во 2-й картине есть более существенная перемена: Аврора-девочка танцует с Котом на музыку *pas de caractère* «Кот в сапогах и Белая Кошечка» (см. рис. 6).

В 3-й картине фея Карабос, подобно мачехе Белоснежки, смотрит в зеркало и исполняет танец в окружении свиты из клоунов на музыку Крестьянского вальса. В конце танца она замечает в зеркале отражение юной Авроры. 4-я картина включает в себя традиционное адажио с четырьмя кавалерами и Танец «Голубых птиц»¹⁶, которым любит Аврора. Далее, в этой же картине перед принцессой появляется фея Карабос, сначала — в образе старухи (музыка вариации «Фея, рассыпающей хлебные крошки»), затем — фокусника (музыка вариации феи-Канарейки), и, наконец, — клоуна (музыка адажио из *pas-de-six* фей). После антракта, в 5-й картине играющему с маленькими стрелами Принцу является фея Сирени, показывающая ему образ Авроры. Но фея Сирени не сопровождает Принца в поиске любимой. Наоборот, он находит Аврору (7-я картина) только после соблазнения феей Карабос (6-я картина). Заключительная картина — это свадьба главных героев, в которой участвует даже фея Карабос, театрально спускающаяся с монументальной лестницы.

В «Спящей красавице» Пети соединились разные по хореографической стилистике языковые элементы: танцевальные номера в традиционной¹⁷ и новой хореографии (в первую очередь, вариация феи Сирени из 1-й картины и Танец «Голубых птиц» из 4-й картины). Кроме того, для ролей феи Карабос и ее свиты, а также для Короля и Королевы, балетмейстер использовал движения, заимствованные из джазового танца и мюзикла.

¹⁶ Так назван номер в афише.

¹⁷ Характеристика «традиционная хореография» применима к Адажио с розой и вариации Авроры из 1-го акта балета Пети, свадебному *pas de deux* в последней картине.



Рис. 6. Бруно Масколо (Кот) и Элеонора Аббаньято (Аврора-девочка).
Постановка Ролана Пети. 1991

Римские критики единодушно одобрили постановку Пети, невзирая на все нововведения постановщика. На страницах газеты «Ла республика» (La Repubblica) балетный критик Леонетта Бентиволио оставила следующий восторженный отклик: «Эта показная и насмешливая „Спящая красавица“ так много пользуется театральными трюками, что не может не привлекать» [29].

Из всех танцовщиц критики особо отметили молодую (тринадцатилетнюю) Элеонору Аббаньято (в последствии — художественного

руководителя балетной труппы Римского оперного театра), чрезвычайно удачно исполнившую роль Авроры-девочки. Очень лестно об Аббаньято отозвалась балетный критик Франческа Бернабини: «Настоящим открытием вечера стала Элеонора Аббаньято в роли юной принцессы: палермитанской танцовщице всего лишь тринадцать лет, но она неожиданно показала большую техническую уверенность и такие выразительные, мягкие руки, какие могут быть только у настоящей этуаль» [30].

Воспринятая с энтузиазмом, постановка Марсельского национального балета стала единственной современной версией «Спящей красавицы», поставленной на сцене Римского оперного театра. Некоторое время спустя более традиционная постановка Проковского вновь утвердилась в репертуаре. В очередную римскую редакцию «Спящей Красавицы» (2002 года) балетмейстер-постановщик Пол Чалмер, в отличие от Ролана Пети, внес совсем немного нового, оставив без изменений общую литературную и хореографическую драматургию балета.

Постановка Пола Чалмера

Премьерный показ постановки Пола Чалмера¹⁸ на сцене Римского оперного театра прошел 15 февраля 2002 года. Главным для хореографа было то, чтобы постановка выглядела актуальной и оригинальной, оставаясь в то же время близкой к оригиналу Петиша [31, р. 26].

Поскольку первоначальная версия, вслед за которой последовали бесчисленные редакции, «Спящей красавицы» была поставлена в XIX веке, хореограф стал размышлять о сказке Перро. Для Пола Чалмера она представлялась отражением конфликта между земной властью и неземными силами. Единственной всепобеждающей силой в этой ситуации представлялась любовь, способная растопить холод забвения, порожденного ненавистью [31, р. 26–27].

С этим видением связывается понятие смены времен года. Оно является ключом, позволяющим показать старую сказку современной публике. Поцелуй Авроры с Принцем является символом весеннего пробуждения после таяния льдов. Так возникает идея показать четыре времени года в четырех сценах.

¹⁸ Пол Чалмер родился в Канаде. По окончании хореографической школы был принят в Канадский Национальный балет. Затем танцевал в разных труппах (Штутгартском Балете, Балете Монте-Карло, Английском Национальном балете и т.д.). Он не только исполнял роли классического репертуара, но и танцевал в постановках Баланчина, Тетлей, Мак Миллана, Килиана, Форсайта. Чалмер дебютировал в качестве балетмейстера с постановкой «Дева Дуная» для Веронской Арены в 1996 году. С 2005 по 2010 годы он руководил балетной труппой Лейпцигского оперного театра.

Этой идее созвучна работа художника Альдо Бути, вдохновившегося миром ювелира К. Фаберже для создания декораций в стиле модерн и альбомом «Одушевленные цветы» с иллюстрациями француза Ж. — И. Грандвилля для выполнения костюмов в форме венчика цветка [32]. В каждом действии цвета костюмов напоминают времена года. Так, в Прологе белые костюмы придворных сочетаются с весенними пастельными красками юбок фей. В 1-м акте доминирует летний красный цвет. Во 2-м акте показан зимний пейзаж, в котором появляется Принц в фиолетовом цвете. А в 4-м акте представлены разные цвета сказочных персонажей и белый цвет молодоженов.

Цветовая гамма костюмов также отражает борьбу добра со злом. Светлым образам фей в Прологе противостоит темный образ феи Карабос — центральной фигуры спектакля Чалмера. Роль эта была поставлена на Карлу Фраччи, руководившую в то время балетной труппой Римского театра¹⁹. Она появлялась в Прологе в черном костюме, напоминающем платье английской королевы Елизаветы I (см.: рис. 7), и впечатляла зрителей своим театральным выходом.

Карабос оказывалась на сцене еще вначале 1-го акта, т.е. в эпизоде с вязальщицами, и выглядела как цыганка, облаченная в красный наряд. И, наконец, в Апофеозе 3-го акта, одетая в белое, она участвовала в свадьбе Авроры, коронуя невесту.

Образ Карабос не отличался от традиционной версии только костюмами. Его сценическая сила основывалась на театральном опыте Карлы Фраччи. Даже стараясь приблизить сказку к вкусам современных зрителей, Чалмер, в отличие от Проковского, сохранил эту роль пантомимной. Больше сходства можно наблюдать между феей Карабос в постановке Чалмера и аналогичным персонажем в спектакле Пети. В обеих постановках данная роль стала центральной и была трактована с наибольшей свободой по отношению к оригиналу, даже при смене финала балета. Карабос преображалась много раз, чтобы дать возможность исполнительницам раскрыть свою индивидуальность и весь свой талант.

В постановке Чалмера многими новшествами отмечен 2-й акт. Кроме введения зимнего пейзажа, обусловленного сменой времен года, Чалмер обновил атмосферу балета введением русских персонажей в сцену охоты. Здесь, после Жмурок, русская принцесса танцевала медуэт с Принцем Дезире в сопровождении четырех пар герцогов и герцогинь. После гавота, исполненного этими четырьмя парами герцогов,

¹⁹ Карла Фраччи руководила балетной труппой Римского оперного театра с ноября 2000 до октября 2010 года.



Рис. 7. Карла Фраччи (Фея Карабос). Постановка Пола Чалмера. 2007.
Фотограф Коррадо Мария Фалсини

и вариации принца на музыку Паспье, русские принц и принцесса танцевали еще и ригодон, вновь сопровождаемые четырьмя высокородными парами. Введением русских персонажей, Чалмер, видимо, отдал дань музыке композитора Чайковского. Это стало ясным, на наш взгляд, в конце сцены охоты, когда вместо фарандолы появился русский танец на музыку «Пляски шутов и скоморохов» из оперы «Орлеанская дева» Чайковского, который исполняли семь пар русских персонажей.

Следующий номер был третьим этапом развития образа Принца после антре в начале сцены охоты и вариации на музыку Паспье. Оставшись в одиночестве после охоты, Принц, в постановке Чалмера, танцевал соло-монолог в темпе *andante* на музыку перенесенной сюда

из 3-го акта сарабанды, в которой показывал свой меланхолический характер. Данная идея обнаруживает влияние английских постановок «Спящей красавицы» на хореографическое мышление Чалмера. Впервые она появилась в постановке Питера Райта в 1968 году для Королевского балета Великобритании, в которой соло Принца на музыку сарабанды во 2-м акте балета сочинил балетмейстер Фридерик Аштон [33, p. 57].

Очень впечатляющей в спектакле Чалмера была сцена нереид. Заснувшему в саях Принцу, фея Сирени показала видение Авроры, с которой Принц танцевал «псевдобаланчинский» [34] дуэт (см.: рис. 8) на музыку антракта для солирующей скрипки (№ 18, согласно партитуре Чайковского), что также, вероятнее всего, было воздействием английских постановок.

Заметим, что эту музыку Аштон использовал в вышеупомянутой постановке 1968 года, для которой сочинил особый дуэт Пробуждения [33, p. 57]. За дуэтом в постановке Чалмера следовало антре нереид, одетых в длинные белые тюники и головные уборы. В танце нереиды формировали сначала большой круг, затем маленькие кружки, и далее располагались вертикальными и горизонтальными рядами, среди которых снова появились Принц Дезире, фея Сирени и видение Авроры. Так, в окружении нереид, начиналось адажио, решенное, подобно спектаклю Петипа, как действенная композиция Принца, Авроры, феи Сирени и кордебалета. После маленького аллегро, исполняемого нереидами, появившаяся среди них Аврора исполняла лирическую вариацию, поставленную Чалмером на основе хореографии Аштона²⁰. Затем следовала кода. На музыку панорамы Чалмер снова показывал зрителям заснувшего в саях Принца и плывущую перед ним в *pas de bourrée suivi* фею Сирени.

3-й акт постановки Чалмера был традиционным, несмотря на вышеупомянутый необычный Апофеоз. Некоторые изменения были внесены балетмейстером в танцы Драгоценных камней, преобразованные здесь из *pas de quatre* в *pas de cinq*. В нем участвовали: фея Рубинов, фея Изумрудов, фея Сапфиров и фея Бриллиантов со своим кавалером. Все они танцевали вступление, затем на музыку феи Серебра выступали

²⁰ В этой сцене Петипа первоначально поставил вариацию на музыку феи Золота, сочиненную Чайковским для 3-го акта. Перед тем, как Аштон поставил вариацию в театральном сезоне 1951/52, английские Авроры также танцевали вариацию на музыку феи Золота, воспроизведенную Николаем Сергеевым. Аштон, напротив, использовал для этой вариации музыку, изначально задуманную Чайковским для Авроры, как уже сделал в 1922 году Федор Лопухов, оставивший выбор за танцовщицами, а впоследствии и Константин Сергеев в 1952 году.

первые три феи. Далее кавалер феи Бриллиантов исполнял вариацию на музыку феи Золота, после чего следовала вариация феи Бриллиантов. Коду исполняли все вместе.



Рис. 8. Роберто Болле (Принц Флоримунд) и Лиза-Мари Куллум (Аврора). Постановка П. Чалмера. 2002.
Фотограф Коррадо Мария Фалсини

В целом, постановка Чалмера получила много положительных оценок. На страницах газеты «Иль темпо» (Il Tempo) Лоренцо Тоцци оценил «возвышенную поэзию» [35] декораций и костюмов художника Альдо Бути и выразительную силу Карлы Фраччи в роли феи Карабос,

хотя критика не совсем убедило ее появление в финале произведения [35]. Напротив, балетный критик Марио Пази с удовлетворением описал и первое выступление Карлы Фраччи в роли феи Карабос, и ее появление в Апофеозе балета [36]. На страницах газеты «Ль Унита» (L'Unità) Росселла Баттисти также советовала познакомиться с этим спектаклем, во 2-м акте которого она даже заметила некоторые намеки на «Лебединое озеро» [37].

В сущности, Чалмер вполне осуществил свое намерение. На основе своих опытов и знаний он сумел обновить спектакль, сохраняя в то же время основные черты оригинала. «Спящая красавица» в редакции Чалмера стала для Римского оперного театра весьма успешной постановкой, которая возобновлялась с некоторыми изменениями четыре раза: в 2005, 2007, 2009, 2014 годах²¹.

Постановка Джана Гийома Бара

Последнюю постановку «Спящей красавицы» в Римском оперном театре по приглашению нового художественного руководителя римской балетной труппы Элеоноры Аббаньято²² в 2017 году осуществил французский балетмейстер Жан Гийом Бар²³ с декорациями и костюмами, унаследованными от постановки Чалмера 2002 года (см.: рис. 9).

²¹ В постановке 2014 года роль феи Карабос исполнил первый солист Римского оперного театра Мануэл Паруччини. В этой версии не было ни появления Карабос в виде цыганки (1-й акт), ни ее появления в Апофеозе. Фея Карабос здесь была всегда одета в черное. Были еще другие изменения: из танцевальных номеров в сцене охоты остались только вариация Принца на музыку Паспье и русский танец а в 3-м акте не было характерного танца Красной шапочки и Волка.

²² Элеонора Аббаньято руководит балетной труппой Римского оперного театра с апреля 2015 года.

²³ Французский балетмейстер Жан Гийом Бар поступил в танцевальную школу Парижской оперы в 1983 году, а в 1988 году был принят в балетную ее труппу. В 1996 году он стал первым солистом, а в 2000 году получил звание «этуаль» за исполнение роля Принца Дезире в «Спящей красавице» Нуреева. Кроме спектаклей последнего, Бар танцевал в постановках Барта, Мак Миллана, Баланчина, Роббинса, Ноймайера, Бежара, Килиана, Форсайта. В 2008 году он прекратил исполнительскую деятельность и посвятил себя преподаванию. Его первые балетмейстерские работы появились уже в 1997 году. Через десять лет он поставил «Корсара» для Екатеринбургского театра оперы и балета, а в 2011 году осуществил постановку «La Source» в Опере Гарнье. Впервые Бар поставил «Спящую Красавицу» в 2016 году для Санкт-Петербургского государственного академического театра балета им. Леонида Якобсона.

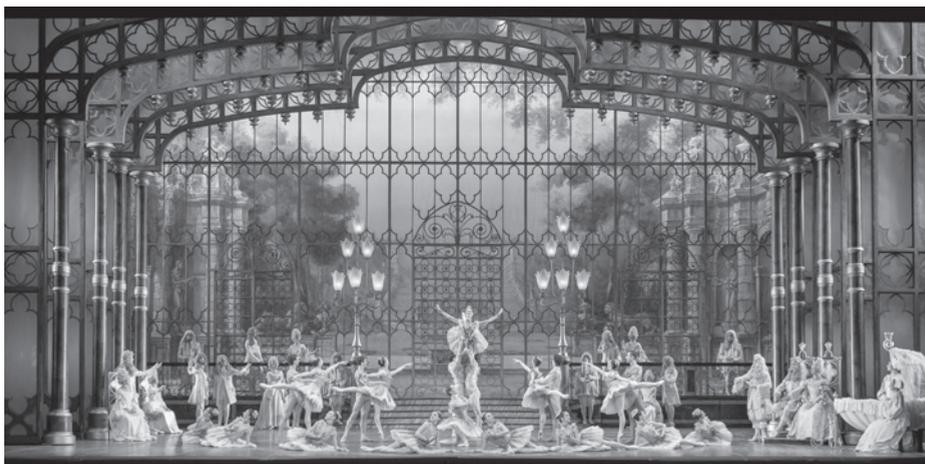


Рис. 9. Декорации в стиле модерн Альдо Бути. Пролог. Постановка Ж. Г. Бара. 2017. Фотограф Ясуко Кагеяма

Для балетмейстера Джана Гийома Бара, бывшего поборником «чистого» классического танца и не разделявшего стремление балетмейстеров и танцовщиков к показу виртуозности, главным было сохранить в постановке балета «Спящая красавица» драматическую логику и чувство гармонии оригинала, ставшего одним из первых примеров единого произведения искусства, совместно задуманного Всеволожским, Петипа и Чайковским [38, р. 67].

Чтобы достичь своей цели, Жан Гийом Бар начал работу над постановкой с прослушивания музыки Чайковского, поддерживающей драматическую логику балета тематически и мелодически. Балетмейстер даже «открыл» музыкальные купюры, сделанные по сценическим причинам самим Петипа, но исказившие для Бара театральные намерения композитора. Кроме того, он обратил большое внимание на пантомиму, чтобы она казалась не искусственной и «вырванной» из хореографического контекста, а натуральной и кантиленной [38, р. 67].

Что касается самой хореографии, то Бар старался восстановить стиль Петипа. Он считал, что советская традиция балета была отмечена атлетической виртуозностью. Согласно балетмейстеру, наоборот, классический стиль Петипа был результатом эволюции французского романтического стиля и воздействия итальянской танцевальной школы, что делало чрезвычайно важной работу над *petit allegro*, т.е. над заносками и маленькими прыжками. Хотя в работе Бара над хореографией можно заметить влияние филологических реконструкций балетов

Петипа, осуществленных в последние десятилетия на основе записей Н. Сергеева по системе В. Степанова. Тем не менее, французский балетмейстер идет на компромисс с современными телами танцовщиков и с современным вкусом публики. Для Бара важнее всего — оживить танец [38, р. 68].

В характере работы хореографа над образами и литературной драматургией балета, можно наблюдать влияние прежнего опыта балетмейстера и осуществление его собственных идей. Потому не представляется удивительным, что роль Принца Дезире весьма развита во 2-м акте его постановки: он танцует антре в начале музыкального номера «Жмурки», далее — вариацию на музыку Паспье, затем — соло перед встречей с феей Сирени и, наконец, вариацию на музыку феи Золота в сцене нереид. На самом деле, балетмейстер хорошо знал редакцию Нуреева, во 2-м акте которой Принц также танцевал такие же номера. Он ее танцевал в Гранд-Опера в Париже, начиная с небольших ролей этого спектакля. Именно за свое исполнение роли Принца в нуреевской постановке «Спящей красавицы» Бар получил звание «этуаль» в январе 2000 года.

Менее убедительным видится решение постановщика объяснять жестокую ненависть феи Карабос ее давними обидами (см.: рис. 10).



Рис. 10. Аннализа Чанчи (Фея Карабос). Постановка Жана Гьиома Бара. 2017. Фотограф Ясуко Кагеяма

Для Бара важно не представлять образ феи Карабос в неприятном виде. В отличие от Чалмера, он превращает Карабос в танцовщицу, выразительно танцующую на пуантах. В то же время хореографический текст этого персонажа у Бара является более сдержанным, чем в постановке Проковского, где он был уже танцевальным. Вместо прыжков и гранд-батманов здесь доминируют арабески на пуантах. В данном спектакле такой образ, конечно, впечатляет еще и благодаря костюму Альдо Бути, унаследованному от постановки Чалмера.

В целом, постановка Бара достаточно традиционна по структуре. Можно отметить, что в сцене охоты Принца Дезире (2-й акт), кроме Жмурок и вариации Принца на музыку Паспье, представлены также Менуэт, Гавот и Ригодон, но нет Фарандолы, а в 3-м акте, после танцев Драгоценных камней, Кота в сапогах и Белой кошечки, Принцессы Флорина и Голубой птицы, Красной шапочки и Волка, с полухарактерным танцем, также выступают Золушка и Принц Фортюне, не появившиеся на римской сцене со времен постановки Романова 1954 года.

На спектакль, как заметила после премьеры балетный критик Маринелла Гуаттерини, кроме постановки Нуреева влияли впечатления, полученные балетмейстером от балета «Лебединое озеро». К примеру, под музыку панорамы Принц Дезире и фея Сирени передвигаются по сцене на корабле в форме лебедя. Кроме того, фея Карабос постоянно появляется и исчезает, как видение, становясь в глазах критика вторым «Я» положительного образа феи Сирени, подобно Черному лебедю в другом балете Петипа [39].

Трудно предугадать дальнейшую судьбу постановки Бара в репертуаре Римского оперного театра. Однако, можно сказать, что она имеет особое значение, отличаясь от более современных версий других балетов Петипа, представленных в настоящее время в данном театре. Этот спектакль был представлен также в венецианском Театре Ла Фениче в мае 2017 года и возобновляется в Римском оперном театре в сентябре 2018 года.

Заключение

Подводя итог истории постановок балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре, можем сказать, что театр этот оказался очень восприимчивым к ее театрально-постановочному наследию. Вместе с возобновлениями, в нем осуществилось семнадцать постановок данного балета. Что касается вопросов традиции и новаторства, то мы заметили, что единственная современная версия балета в Римском

оперном театре появилась по случаю гастролей Марсельского национального балета, но не задержалась в репертуаре. Остальные постановки «Спящей красавицы» в Римском оперном театре были только лишь редакциями балета, в которых балетмейстеры по-разному относились к оригиналу и решали проблемы аутентичности танцевального текста. За исключением спектакля Романова, на римские постановки «Спящей красавицы» больше повлияла английская, чем русская постановочная традиция этого произведения. Такое влияние, конечно, является естественным для Хелпманна (исполнителя главных ролей в знаменитых английских постановках 1939 и 1946 годов) и особенно проявляется включением в дивертисмент свадебного акта «*pas de trois* Флорестана и его Сестер» и характерного «танца трех Иванов» из показанной в Лондоне «Русским балетом Дягилева» «Спящей принцессы». А уже на постановку Проковского 1978 года повлияли другие важные «линии» наследия балета Петипа. Речь идет, в частности, о версии Нижинской для «Гран Балле дю Марки де Куэваса».

Кроме этих спектаклей, образцом для развития образа Принца Дезире служили, конечно же, нуреевские постановки балета, а перед ними — советская постановка К. М. Сергеева 1952 года. Подобное воздействие уже проявляется в постановке Проковского, в которой, согласно Фреде Питт, не хватало внутреннего развития персонажа [27]. Оно также проявляется в спектакле Чалмера, заимствовавшего, однако, больше идей от английских постановок, включающих танцевальные номера балетмейстера Аштона. Для сегодняшней постановки Ж.-Г. Бара, влияние нуреевских постановок является определяющим. Однако, французский балетмейстер, в отличие от Р. Нуреева и К. Сергеева, не стремится показать виртуозность мужчины-танцовщика. Обогатив партию принца новыми танцевальными номерами, он старается придерживаться в них стиля Петипа, а не представлять достижения современной мужской техники.

Среди других персонажей, особое внимание балетмейстеры-постановщики уделяли фее Карабос. Если в постановках Романова, в римской постановке с артистами балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс» и в постановке Хелпманна 1965 года эта роль исполнялась *en travesti*, и ее сценический успех зависел в основном от актерского мастерства исполнителей, то в постановке Проковского фея Карабос стала красивой женщиной, говорящей языком танца. Сегодня подобным же образом трактует этот персонаж Ж. — Г. Бар, хотя его фея Карабос отличается от других большей хореографической сдержанностью. Появление феи Карабос в Интродукции балета имеет различный смысл в поста-

новках обоих балетмейстеров. В спектакле Проковского, оно подчеркивает контраст, заложенный в музыке Чайковского. Бар сильно воздействует на драматургию балета, значительно изменяя ее. Подобное воздействие заметно в работах Ролана Пети и Пола Чалмера, в чьих постановках фея Карабос стала центральной фигурой. В обоих случаях данная роль была специально поставлена на выдающихся танцовщиц — Зизи Жанмер и Карлу Фраччи — с целью показать их талант. Однако для данной роли Ролан Пети и Пол Чалмер использовали разные выразительные приемы. Зизи Жанмер в роли феи Карабосс высказывалась в основном хореографическими средствами мюзикла, в то время как Карла Фраччи раскрывала свою театральную силу средствами пантомимы.

В каждой римской постановке балетмейстеры, несмотря на отсылку к разным постановочным традициям, старались сделать балет Петипа актуальным, отвечая вкусам зрителей и пользуясь возможностями (составом исполнителей, художниками) Римского оперного театра, но, прежде всего, показывая свое понимание классического первоисточника.

Эти опыты внесли свою лепту в разнообразие интерпретаций сценического наследия Петипа, доказывая, что его шедевры, и прежде всего «Спящая красавица», не перестанут быть для балетмейстеров созвучным полем мастерства и притягательным материалом для авторских высказываний в диалоге прошлого и современного балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Corriere teatrale // Corriere della Sera. 1896. № 71. March 12. P. 3. Романов Б. Г. Заметки танцовщика (Работы М. И. Петипа вне репетиционного зала) [Электронный ресурс] // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 35–39. URL: <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=page&action=show&id=437> (дата обращения: 18.10.2018).
Romanov B. G. Zametki tanczovshhika (Raboty` M. I. Petipa vne repeticionnogo zala) [E`lektronny`j resurs] // Biryuch Petrogradskix gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 35–39. URL: <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=page&action=show&id=437> (data obrashheniya: 18.10.2018).
2. *Frajese V. Dal Costanzi all'Opera: Cronache recensioni e documenti in 4 volumi / Chronicle reviews and documents in 4 volumes / con la collaborazione di Jole Tognelli / Ed. with the collaboration of Jole Tognelli. Rome: Capitolium. 1978. Vol. 3. 309 pp.*

3. *Tani G.* Sul filo della memoria // Cinquant'anni del Teatro dell'Opera: Roma, 1928–1978 /A cura di Jole Tognelli / Ed. by Jole Tognelli. Rome: Bestetti, 1978. P. 219–222.
4. *Tani G.* Risveglio della «Bella addormentata» // La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti (6 quadri) di Marius Petipa; dalla favola «La belle au bois dormant» di Charles Perrault. Musica di Peter Ilyich Ciaikovsky. Ediz. Musicale: «The Ciaikovsky Foundation – New York»: Ballet in a prologue and three acts (6 scenes) by Marius Petipa; from the fairy tale «La belle au bois dormant» by Charles Perrault. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Musical ed.: «The Tchaikovsky Foundation – New York» [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera: Stagione lirica 1953–54. Programmi. Opera season 1953–54. Programmes.
5. Там же. Ibid.
6. *L. V.* «La Bella Addormentata» di Ciaikovski all'Opera // Il Globo. 1954. April 24. [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1953–54. Recensioni stampa. Opera season 1953–54. Press reviews. Vol. 2. P. 460.
7. *Car [andente] G.* La bella addormentata all'Opera // Il Tempo. 1954. № 116. April 26. P. 8.
8. *Verdone M.* Ricerche scenografiche di un cinquantennio // Jole Tognelli (Ed.). Cinquant'anni del Teatro dell'Opera: Roma, 1928–1978 /A cura di Jole Tognelli. Rome: Bestetti, 1978. P. 123–128.
9. La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti (6 quadri) di Marius Petipa; dalla favola «La belle au bois dormant» di Charles Perrault. Musica di Peter Ilyich Ciaikovsky. Ediz. Musicale: «The Ciaikovsky Foundation – New York» / Ballet in a prologue and three acts (6 scenes) by Marius Petipa; from the fairy tale «La belle au bois dormant» by Charles Perrault. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Musical ed: «The Tchaikovsky Foundation – New York» [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera: Stagione lirica 1953–54. Programmi. Opera season 1953–54. Programmes.
10. *Beaumont C. W.* The Diaghilev Ballet in London. Binsted: The Noverre Press. 2017. 355 p.
11. *Clarke M.* The Sadler's Wells Ballet: A History and an Appreciation // London: Black, 1955. 336 p.

12. *Tani G.* Sadler's Wells Ballet // *Il Messaggero*. 1954. № 291. October 21. P. 7.
13. *Car [andante] G.* I Sadler's Wells all'Opera // *Il Tempo*. 1954. № 292. October 21. P. 3.
14. *Tani G.* La Bella Addormentata // *Il Messaggero*. 1954. № 340. December 9. P. 2.
15. *Pitt F.* The Sleeping Beauty in Rome [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma*. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1965–66. Ritagli stampa. Critica. Opera season 1965–66. Press cuttings. Reviews. Vol. 1. P. 261.
16. *Tani G.* La Fracci in stato di grazia ne «La bella addormentata» // *Il Messaggero*. 1965. № 328. November 28. P. 15.
17. *Ottolenghi V.* Bella Aurora con la Fracci // *Paese Sera*. 1965. № 328. November 28. P. 17.
18. *Ottolenghi V.* Il risveglio d'Aurora // *La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti*. Musicadi Petr Ilic Caikovskij / Ballet in a prologue and three acts. Musica by Peter Ilyich Tchaikovsky. Rome: Tipografia Atena. 1978. P. 262–272.
19. Там же.
20. *Зозулина Н. Н.* «Спящая Красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского – Кировского – театра // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 2 (49). С. 31–60.
Zozulina N. N. «Spyashhaya Krasavicza» M. Petipa v redakciyah Mariinskogo – Kirovskogo – teatra // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2017. № 2 (49). S. 31–60.
21. *Fitzgerald B.* «Sleeping Beauty»: a Byzantine Travesty // *International Daily News*. 1978. March 21. [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma*. Teatro dell'Opera di Roma. Stagione lirica 1977–78. Ritagli stampa. Opera season 1977–78. Press cuttings. Vol. 4. P. 531.
22. *Ottolenghi V.* La più bella Aurora è di Prokovsky // *Paese Sera*. 1978. № 78. March 20. P. 9.
23. *Testa A.* Tra gatti, bimbi e fate la Bella non si trova // *La Repubblica*. 1978. № 68. March 22. P. 11.
24. *Pasi M.* Una favola piena di fantasia // *Corriere della Sera*. 1978. № 12. March 20. P. 13 (выпуск города Рима).
25. *Tani G.* La bella addormentata all'Opera // *Il Messaggero*. 1978. № 77. March 20. P. 19.
26. *Pitt F.* Ballet in Italy and Paris // *Dancing Times*. 1978. June [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di*

- Roma. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1977–78. Ritagli stampa. Opera season 1977–78. Press cuttings. Vol. IV. P. 565.
27. *Petit R.* La Belle au Bois Dormant // La Bella Addormentata nel bosco. Rome: Teatro dell'Opera di Roma, 1991. P. 41.
 28. *Bentivoglio L.* Atmosfere da cartoon per il sonno di Aurora // Repubblica. 1991. № 229. October 23. P. XI (выпуск города Рима).
 29. *Bernabini F.* La più sexy è la maga // Corriere della Sera. 1991. № 250. October 23. P. 40 (выпуск города Рима).
 30. *Chalmer P.* Storia eterna di un sogno intimo e collettivo // La bella addormentata nel bosco. Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Coreografia di Paul Chalmer da Marius Petipa / Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Choreographed by Paul Chalmer from Marius Petipa. Rome: Edizioni del Teatro dell'Opera di Roma, 2014. P. 26–29.
 31. *Giuliani F.* Con la Bella addormentata il fascino eterno delle favole // La Repubblica. 2002. February 12 [Электронный ресурс] // URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/02/12/con-la-bella-addormentata-il-fascino-eterno.html?ref=search> (дата обращения: 18.10.2018).
 32. *Poletti S.* L'eterno ritorno di un classico moderno // La Bella Addormentata nel bosco / Coreografia e regia di Rudolf Nureyev. Musica di Peter Il'ic Čajkovskij. Scene e costumi di Franca Squarciapino / Choreographed and directed by Rudolf Nureyev. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Sets and costumes by Franca Squarciapino. Milan: Edizioni del Teatro alla Scala, 2001. P. 53–66.
 33. *Bertozzi D.* Per «La bella addormentata» Carla Fracci e tante altre stelle // Il Messaggero. 2005. № 138. May 21. P. 30.
 34. *Tozzi L.* «Bella addormentata» è stile liberty // Il Tempo. 2002. № 47. February 17. P. 40 (выпуск города Рима).
 35. *Pasi M.* Svolta della Fracci: ora danzo come una strega // Corriere della Sera. 2002. № 40. February 16. P. 34.
 36. *Battisti R.* Roberto Bolle, astro in ascesa alle prese con l'Addormentata delle meraviglie // L'Unità. 2002. № 46. February 17. P. 20.
 37. *Poletti S.* Scoprire i mille colori della danza classica. Intervista a Jean-Guillaume Bart // La bella addormentata. Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Coreografia di Jean-Guillaume Bart / Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Choreographed by Jean-Guillaume Bart. Rome: Edizioni del Teatro dell'Operadi Roma, 2017. P. 64–71.
 38. *Guatterini M.* Virilmente addormentata // Il Sole 24 Ore. 2017. February 18 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.ilso->

le24ore.com/art/cultura/2017-02-18/virilmente-addormentata-200458.shtml?uuid=AEFZbjV (дата обращения 18.10.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

М. Меле – аспирант; mele.marta@virgilio.it

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marta Mele – Postgraduate student; mele.marta@virgilio.it