

УДК 793

«СИЛЬФИДА»: СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА СПЕКТАКЛЯ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена истории постановок балета Филиппа Тальони «Сильфида», в котором танец предстает обладателем собственного хореографического языка. Хореограф создал спектакль для своей талантливой дочери Марии Тальони, чье творчество является одной из важных страниц истории балета. В статье не только детально воспроизводится история создания балета хореографом Филиппом Тальони и композитором Жаном Мадлен Шнейцхоффером, но также прослеживаются дальнейшие постановки, определившие судьбу этого балета. Автор приходит к выводу, что создание балета «Сильфида» стало поворотным моментом в истории балета.

Ключевые слова: балет «Сильфида», Филипп Тальони, Мария Тальони, Жан Мадлен Шнейцхоффер, балетные постановки, балетный театр.

«LA SYLPHIDE»: THE STAGE FATE OF THE PERFORMANCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the history of performances of Philippe Taglioni's ballet «La Sylphide» which became a turning point in the history of ballet theater. In the ballet «La Sylphide» the dance appears as the owner of its own choreographic language. After staging this ballet, its development of ballet follows an open path. The choreographer created a performance for his talented daughter Maria Taglioni, whose work is one of the important pages in the history of ballet. The article reproduces in detail the detailed history of the creation by the choreographer Philippe Taglioni and the composer Jean Madeleine Schneitzhoffer, and also traces further productions that determined the fate of this ballet. Findings from the author's research support the assertion that the creation of the ballet «La Sylphide» was a turning point in the history of ballet.

Keywords: ballet «La Sylphide», Philippe Taglioni, Maria Taglioni, Jean Madeleine Schneitzhoffer, ballet performances, ballet theater.

Балет Филиппа Тальони «Сильфида» стал поворотным событием в истории балетного театра. Танец тут окончательно обрел дар речи, стал изъясняться на собственном языке. Отныне развитие балета пойдет по открытому пути, завоевывая всё новые дали в манящих просторах танца. Хореограф сочинил спектакль для своей талантливой дочери Марии Тальони, успевшей заинтриговать избалованную парижскую публику и добиться к тому же неслыханного гонорара. Премьера состоялась на сцене Grand Opera 12 марта 1832 года. Триумфальный успех превратил героиню вечера в легендарную личность. Мария Тальони идеально воплотила сам дух романтизма. А в итоге стала символом балетного искусства вообще.

Замысел спектакля создавался в тесном общении отца и дочери Тальони с известным тенором Адольфом Нурри. Их творческие пути пересеклись в опере-балете «Бог и баядерка» (1830). Союз закрепился следующей премьерой, оперой «Роберт-дьявол» (1831). Ставил оба спектакля Филипп Тальони. Балерина и певец исполняли центральные партии. Нурри, в роли сценариста, угадал особенности вполне расцветшего дарования двадцативосьмилетней танцовщицы, десятый год выступавшей на сцене. Ее неяркий танец лучился чистотой и был лишен чувственного обаяния. Пленяли мягкость, воздушность, поэтическая возвышенность пластики. Это ломало предшествующую сценическую традицию, культ обольстительной женственности и плотского соблазна.

Музыку написал Жан Мадлен Шнейцхоффер, опытный композитор, участвовавший в создании нескольких спектаклей *Grand Opera*. Оформление выполнили художники Пьер-Люк-Шарль Сисери (декорации) и Эжен-Луи Лами (костюмы). Партнером Марии Тальони выступил Жан Мазилье (он добьется известности в будущем и как хореограф балетами «Пахита» и «Корсар»).

В России с «Сильфидой» познакомились вскоре: в петербургском Большом театре спектакль поставил Антуан Титюс (1835), в московском — Фелицата Виржиния Гюльень-Сор (1837). Обе версии восходили к оригиналу Ф. Тальони. А в 1837 году россияне смогли увидеть создательницу образа Марию Тальони в коронной партии.

Фантастический успех спектакля привлекал многих хореографов, на свой лад излагавших находки удачливых коллег. Среди них капризная театральная фортуна выделила одного — Августа Бурнонвиля. Ему выпала честь сохранить «Сильфиду» для будущего.

Датский танцовщик и хореограф увидел нашумевший спектакль в 1834 году. Он в очередной раз навестил Париж и познакомился там с последними новинками Grand Opera. Чутье художника помогло в полной мере оценить достоинства увиденного. Соблазн осуществить дома, в родном Ко-

пенгагене поразивший воображение спектакль был слишком велик.

К тому времени А. Бурнонвиль исполнял обязанности первого танцовщика и балетмейстера Королевского датского балета. Средства, отпускавшиеся двором на балет, были весьма скромны. Приходилось экономить. Оплатить услуги парижского композитора оказалось не по карману. Музыка заказали начинающему местному юнцу, двадцатилетнему Герману Северину фон Левенскольду. Тот не был знаком с оригиналом. Тем не менее сходство в структуре двух постановок явственно проступало. Существовали и мелодические переключки. Полагают, Бурнонвиль мог напевать композитору запомнившиеся мелодии, направляя фантазию новичка в нужное русло.

Бурнонвиль изложил хореографию парижского оригинала по-своему. Целиком запомнить и через два года воспроизвести увиденное он вряд ли мог. Хореограф схватил главное: новизну предложенных авторами ходов. Ориентируясь на собственный вкус и возможности труппы, хореограф усилил достоверность сельского колорита в первом акте, с удовольствием погружаясь в своеобразие шотландского быта. Пантомимную роль Джеймса он украсил виртуозным танцем, рассчитанным на собственные возможности. Бурнонвиль стал первым исполнителем этой роли в датском спектакле. Партнершей выступила его юная ученица, семнадцатилетняя Люсиль Гран. Она сопровождала учителя в парижской поездке и вместе с ним присутствовала на «Сильфиде» Марии Тальони.

Премьера на сцене Датского королевского театра состоялась 28 ноября 1836 года и имела выдающийся успех. Спектакль помог стремительному взлету Л. Гран, ставшей одной из самых известных балерин эпохи романтизма.

Парижская версия балета дольше сохранялась на чужих сценах. После трагической гибели в 1863 году Эммы Ливри, получившей смертельные ожоги в ходе спектакля (театр освещался тогда газовыми рожками), «Сильфида» исчезла из репертуара Grand Opera. В конце XIX века она продолжала жить на сцене Мариинского театра в редакции Мариуса Петипа. Французский оригинал в последний раз возобновил в 1926 году Василий Тихомиров: в московском Большом театре давали второй акт балета. Позднее современный французский балетмейстер Пьер Лакотт попытался реконструировать забытую хореографию, а на деле создал собственный парафраз на известную тему, обнаружив вкус к стилизации и тактичным подновлениям (1972).

Спектакль датчанина А. Бурнонвиля сохранялся тщательно, из репертуара не исчезал. Именно эту версию предлагает современный балетный театр как наиболее достоверную. И не случайно: тут сохранены основные находки утраченной парижской постановки Ф. Тальони. По хореографии Бурнонвиля мы ныне судим об оригинале.

В России познакомились с датским спектаклем во время гастролей Коро-

левского балета в 1973 году. В 1975 году датская танцовщица и балетмейстер Эльза Марианна фон Розен перенесла спектакль Бурнонвиля на сцену Малого оперного театра. Затем интерес к этой постановке проявили другие крупные балетные коллективы. Ее пожелали иметь в репертуаре Мариинский (1981) и Большой (1994) театры, Театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1986) и ряд других. Обращение ведущих балетных трупп к «Сильфиде» в итоге сместило акценты спектакля: ушли камерность, доверительность интонаций; их заслонили парадная помпезность и холодноватый гигантизм. Нынешняя постановка возвращает «Сильфиду» к истокам, восстанавливает первоначальный дух трогательного наива и пронзительной душевной чистоты.

Композитор Герман Северин фон Левенскольд (1815–1870)

Имя композитора увековечено «Сильфидой» — первым театральным произведением автора. Именно в качестве создателя балетной партитуры он известен широкой публике. Остальное его творчество, инструментальное в том числе, доступно лишь специалистам.

Левенскольд родился 30 июля 1815 года в Норвегии, в городе Гольденсйернверке, в состоятельной семье. Отец, дворянин, имевший титул барона, владел металлургическими заводами. Жизнь перестраивалась на буржуазный лад, промышленность бурно развивалась; приходилось с этим считаться. Отцу вполне хватало здравого смысла и предприимчивости, чтобы идти в ногу со временем. История Европы, тем не менее, вносила в родительские планы свои коррективы. Поражение Наполеона привело к перекройке границ. Норвегия вошла в состав Швеции. Поговаривали об отмене дворянских привилегий.

Отец будущего композитора и тут проявил здравый смысл, решив резко повернуть судьбу семьи. Было решено перебраться в Северную Зеландию, подальше от опасных политических бурь и непредсказуемых событий. Однако оставленная ими Европа по-прежнему влекла. Потому подраставшего сына отправили получать образование в Копенгаген.

Левенскольда готовили к военной карьере. Такова была традиция семьи. Однако музыка давно влекла мечтательного юношу, постепенно занимая всё большее место в его жизни. Северянин проявил упорство в отстаивании права на собственный выбор профессии. Занимался у лучших педагогов, причисленных позднее к классикам датской музыки. Наставники отмечали успехи целеустремленного воспитанника, поддерживали его намерение посвятить себя музыке. Родителям пришлось смириться с выбором сына.

Счастливое стечение обстоятельств сделало Левенскольда участником готовившейся премьеры датской «Сильфиды». Новичок в музыке, писав-

ший пока лишь первые инструментальные пробы, обладал, по рекомендации менторов, определенными способностями. Он готов был работать в тесном контакте с хореографом, подчинялся любому пожеланию Бурнонвиля, скрупулезно придерживался предложенного ему плана, не артачился, не мешал, собственной инициативой не ломал планов. И в отношении гонорара проявлял умеренный аппетит. Словом, идеально подходил постановщику.

Созданная Левенскольдом музыка обладала несомненными достоинствами. Она была бесхитростна и мелодична, вполне отвечала действию. Автор обнаружил обстоятельное знакомство с музыкой своего времени, предназначенной для театра, и владение приемами драматургии и оркестровки. Контраст двух миров — реального, с приметам сельского быта, и идеального, возвышенного, связанного с миром прекрасного и природы, — также удался композитору.

Успех «Сильфиды» окрылил дебютанта. В дальнейшем он не раз обращался к музыкальному театру. Некоторые его сочинения были поставлены на сцене. Ни одно не сравнилось по успеху с первенцем.

В 1851 году Левенскольд был назначен придворным органистом дворцовой церкви в Кристиансбурге. Это косвенно подтверждало признание его заслуг. Некоторые произведения композитора для оркестра и особенно фортепьянные сочинения вызвали сочувственные отзывы Р. Шумана.

Скончался Левенскольд в возрасте пятидесяти пяти лет 5 декабря 1870 года в Копенгагене.

Хореограф Август Бурнонвиль (1805–1879)

Крупнейший датский хореограф Август Бурнонвиль имел французские корни. Его предки в нескольких поколениях были музыкантами: сочиняли музыку, исполняли ее, служили органистами. Дед управлял театром в Лионе, своем родном городе, был женат на известной актрисе. Антреприза прогорела, семья распалась. Дети остались с матерью. По традиции их ждала актерская карьера. Так оно и случилось. Мать получила ангажемент в Вене. Там ее мальчики начали всерьез заниматься танцем. Они усваивали представления о балете, которые складывались под влиянием такого крупнейшего авторитета как Жан-Жорж Новерр.

Отец Августа, Антуан, получил, таким образом, классицистскую подготовку. Юноша был на редкость хорош собой, привлекал открытым нравом, слыл повесой. Он обладал многими способностями: и к танцу, и к музыке, и к пению. Бродячая жизнь актера, частая смена мест его не тяготили. Он кочевал по Европе в поисках пристанища, танцевал то в одном городе, то в другом. Задержался в Париже. Выступал вместе со знаменитостями: Пьером Гарделем, младшим Вестрисом. И легко сменил грезы о парижском успехе на нечто

более осязаемое: размеренный достаток да прочное положение первого танцовщика в Шведском королевском балете. В Стокгольме Антуан прослужил десять лет, неизменно пользуясь благосклонностью короля Густава III. Убийство монарха застало танцовщика в Копенгагене. Тут он и решил обосноваться заново: возглавил в конце концов балетную труппу и был ее премьером. После смерти первой жены выбрал в спутницы жизни шведку Ловизу Сандберг. Она-то и подарила стареющему сорокапятилетнему танцовщику сына, которому было суждено прославить род Бурнонвилей.

Август родился 21 августа 1805 года в Копенгагене. Будущее его было предопределено — танцевальная карьера. И уже в восьмилетнем возрасте состоялось его первое выступление на балетной сцене. То было венгерское соло в бенефисном спектакле; оно заслужило аплодисменты.

Поначалу отец сам занимался с Августом танцем. Однако понимал, что законодателем мод в балете в те времена продолжал оставаться Париж. Туда и направился с сыном. Здесь он тоже прежде занимался и танцевал. Его знакомство со «звездами» и влиятельными людьми открывало многие двери сыну. И Август попадал к лучшим педагогам того времени: сначала к Кулону, в классе которого встретил ученицей Марию Тальони, в следующий приезд — к самому Вестрису. Тут познакомился с Жюлем Перро, также бравшим уроки у прославленного маэстро. Ученик был прилежен, трудолюбив, разумен. Не обладая броской внешностью отца, он превосходил того рассудительностью и расчетом: прилежно записывал танцевальные уроки Вестриса, понимал в бухгалтерских счетах, помогал вести дела отцу, у которого деньги мигом растворялись как дым.

Успехи Августа в танце были достаточны, чтобы рассчитывать на заметную карьеру. Однако рядом с ним занимались обладатели более крупных дарований. Наш герой способностями к танцу явно обладал, но отпущено всего ему было в меру. Пожалуй, музыкальностью превосходил других. Некоторое время Август потанцевал в Grand Opera, гастролировал с прославленной труппой в Лондоне, испытал страстное увлечение, выходящее за рамки его благонравной натуры. В итоге благонравие взяло верх, и он отправился на родину, понимая, что именно там ему обеспечено будущее.

В 1829 году Август Бурнонвиль принял пост главного балетмейстера Датского королевского балета. Одновременно он исполнял обязанности первого танцовщика и давал уроки. Ставить начал с ходу, проявив неожиданную профессиональную хватку. Всего девятнадцать дней понадобилось новому руководителю, чтобы состряпать свой первый балет. Труппа была запущенной и слабой. Приходилось много сил тратить на то, чтобы поднять исполнительскую культуру артистов, занятых больше домашним благополучием, чем сценой. Постепенно Августу Бурнонвилю удалось ситуацию переломить.

В итоге за несколько лет датская труппа приблизилась по исполнительскому уровню к лучшим европейским театрам.

Артистическую карьеру Бурнонвиль-младший оставил в сорок три года. Выполнил данное себе в юности обещание: не повторить ошибку отца, затянувшего расставание со сценой. Тот купался в лучах былого признания, рассчитывал на неотразимость и шарм, но шесть десятилетий прожитой жизни неизбежно на его танцах сказывались.

Август продолжал балетмейстерскую и педагогическую деятельность до 1877 года, оставив ее за два года до смерти. Почти полвека он возглавлял датский балет и по праву считается создателем национальной школы и стиля. Тут рационально соединились достижения французской и итальянской школ. Результат обрел сочно выраженную национальную окраску. Сказалось влияние всей датской культуры того времени, переживавшей пору расцвета. Бурнонвиль хорошо знал датскую поэзию и литературу, охотно черпал отсюда сюжеты; высоко ценил достижения национального изобразительного искусства и музыки. По сути, он сыграл для датского балета ту же роль, что Мариус Петипа — для балета русского.

К моменту работы над «Сильфидой» Бурнонвиль имел изрядный постановочный опыт. Целеустремленность, добросовестность усилий привели к результату: в 1835 году состоялась премьера его балета «Вальдемар», признанного значительной удачей хореографа. Эпизоды датской истории вдохновили постановщика. Основой либретто стали национальная поэзия и проза.

Бурнонвиль сочинил более пятидесяти балетов. Некоторые из них долго сохранялись в репертуаре датских и шведских театров, составляя ядро национального классического наследия.

Среди его многочисленных талантливых учеников выделяются Люсиль Гран и Христиан Иогансон. Последний много сделал для упрочения славы русского балета. Христиан Петрович Иогансон оказался великолепным педагогом; у него учились Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Тамара Карсавина и другие крупнейшие балерины.

Люсиль Гран (1819–1907)

Встреча Люсиль Гран и Августа Бурнонвиля произошла в 1829 году, когда вернувшемуся из затянувшихся зарубежных «университетов» танцовщику вручили школу и труппу. Хорошенькая девочка, смышленная, схватывавшая всё на лету, привлекла внимание новоявленного руководителя. Он выделил ее из остальных, взял под опеку. И в течение семи лет скрупулезно и заинтересованно курировал ее восхождение к вершинам танца. Он не был в том бескорыстен: труппе нужна была первоклассная балерина.

Люсиль Гран родилась 30 июня 1819 года в Копенгагене в семье, имевшей

определенный достаток. Отец, офицер, служил в таможне. Жалованье позволило ему нанять для дочери учительницу танцев. Занятия поначалу шли дома. Девочка проявляла изрядное усердие, новым увлечением была поглощена. В итоге решили отдать ее в балетную школу. Это стало уступкой отца любимице. Балетом занимались в основном дети простолюдинов; с таким соседством пришлось мириться.

Бурнонвиль воспитывал понятливую способную ученицу в правилах новейшего романтического балета, явленного талантом Марии Тальони. Париж по-прежнему влек его как балетная столица мира. Тут стоило выверять свой вкус и ориентиры в танце, чтобы не стать старомодным, идти в ногу с быстро развивавшейся исполнительской техникой. Август испросил королевскую субсидию на парижскую поездку, взял с собой, кроме жены, и пятнадцатилетнюю ученицу. Тогда-то и произошло знаменательное знакомство провинциалов со столичной «Сильфидой». Судя по позднейшим воспоминаниям, Люсиль осталась поездкой не удовлетворена. Еще бы! Она мечтала заниматься в Grand Opera вместе со знаменитостями, иметь дебют на этой сцене, а приходилось довольствоваться поднадоевшим педантизмом уроков у своего постоянного учителя. Интересы педагога и ученицы не совпадали: один растил датскую знаменитость, другая мечтала стать знаменитостью мировой.

Конфликт зрел, чтобы в будущем взорвать этот союз. А пока Люсиль Гран, вернувшись домой, получала одну ведущую роль за другой. Значительной победой стало выступление в «Вальдемаре» в роли Астрид. Потом — оглушительный успех в «Сильфиде». Заговорили о рождении нового крупного дарования. Дарование же тяготилось неусыпной опекой благодетеля, искало повода для ссоры.

Ее влек Париж. Она вырвалась туда в 1837 году; через год вояж повторился. Успех поначалу был умеренным. Но приглашение занять место первой танцовщицы в Grand Opera она все же получила. Воспользовалась им не сразу — тянула, сопоставляла выгоды и утраты.

Дома ее уже признали национальной гордостью. Знаменитый датский скульптор Бертель Торвальдсен готов был лепить ее. Всемирно известный сказочник Христиан Андерсен посвятил ей стихи. Офицеры устраивали шумные дебоши, поддерживая любимицу в борьбе с наставником. Умеряло охоту к перемене мест опасное соперничество. На сцене *Grand Opera* разворачивалась нешуточная борьба двух великих балерин — Марии Тальони и Фанни Эльслер. Состязаться с ними начинающей провинциалке было непросто.

23 февраля 1839 года Гран последний раз станцевала на взрастившей ее сцене, испросила разрешение на очередную отлучку и снова устремилась в Париж. Там наконец-то обстоятельства стали складываться в ее пользу: Тальони отбыла в очередной раз в Петербург, Эльслер нравилось покорять

Лондон. Пришло время брать парижского зрителя штурмом.

Люсиль Гран заменила заболевшую Эльслер в «Сильфиде» 6 ноября 1839 года. Тут-то и обнаружилось достоинства ее особого стиля, восходившего к опыту Тальони, но не повторявшего оригинал целиком. То были достоинства, принадлежавшие не ей одной. Ваятелем их был Бурнонвиль.

И все же Гран повторяла тут чужой репертуар, не получив в Grand Opera ни одной настоящей премьеры сочиненного специально для нее спектакля. Не потому ли привкус вторичности сопровождает эту танцовщицу в нашем восприятии и поныне?

Соперницы, исключая Эльслер, собрались в «Па де катре», сочиненном Ж.-Ж. Перро для лондонского представления в 1845 году. Великие романтические танцовщицы Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Люсиль Гран соединились в одном номере с Марией Тальони, уступая ей первенство. Чтобы потом в полном блеске выявить особенности своего таланта в эффектной вариации.

Сценическое действие. Находки и открытия

Рождение техники классического танца в современном понимании принято связывать как раз с романтическим балетом 1830–1840-х годов. Один из аргументов тут — танец на пальцах, изобретение которого обычно приписывают Марии Тальони. И действительно, благодаря прежде всего ее Сильфиде такой танец стал неременной принадлежностью искусства балета. Но ведь в народной культуре прием танца на пальцах применялся и раньше. Достаточно вспомнить известные всем пляски кавказцев: там издавна гарцеванием на подогнутых пальцах бравовировали мужчины. Историки называют и другие, более ранние случаи подъема на кончики пальцев, чтобы передать переполняющее душу чувство. Некоторые эрудиты отсылают даже к античности, полагая, что подобное, похоже, встречалось и там.

И, тем не менее, приоритет Марии Тальони несомненен, а спор о хронологическом первенстве ни при чем. Открытием великой танцовщицы и ее отца, хореографа Филиппа Тальони, стал фантастический образ летучей, изменчивой, ускользающей мечты. Танцевальный прием безуильного отрыва от земли, устремления в воздух обрел метафорический смысл. Техника танца помогла воплотить поэтическое начало: полетность стала метафорой возвышенного, выразила особый строй души, противостоящей натиску заземленного, обыденного.

Героиня «Сильфиды» появлялась в спектакле как плод поэтического воображения Джеймса. Тот дремал в кресле; шаловливая посланница иных миров, далеких от душевной замкнутости отлаженного благополучия, вовлекала юношу в свои игры. Незнакомка замирала на мгновение, застыв в летящей позе арабеска на пальцах, но статика тут же взрывалась озорным танцем. Детская

беззаботность соседствовала с минутной печалью. Тень грусти вскоре растворялась в ребячестве и озорстве. Эмоциональные состояния менялись, словно колыхались блики света, образуя мерцание причудливых красок. Сияние теплых и холодных тонов завораживало, манило непредсказуемостью, обещало неведомое. Краски танца лучились, как переливы серебристых тонов жемчуга, украшавшего сказочную фею с трепещущими крылышками в облаке невесомого газового наряда.

Эта фея была словно соткана из света и воздуха: воздушная стихия принадлежала ей, героиня органично и естественно там жила. Техника танца на пальцах только рождалась: замирения в позах, плавные подъемы невесомых ног соседствовали с взлетом и парением в воздухе. Джеймс увлекался этим миражом красок, богатством оттенков, прихотливой сменой разнообразных эмоций. Близость его помолвки со вполне реальной мирянкой, крестьянской девушкой Эффи, в соседстве с летучими образами нагрывавшей нежданно-негаданно чудной незнакомки утрачивала неотвратимость приговора. Жесткие контуры жизненных обстоятельств и поступков смягчались, воспринимались теперь Джеймсом сквозь флер капризно мерцающих видений. А те затягивали в свой обаятельно беспечный мир. Эти видения, в конце концов, полностью заслоняли ход намеченных событий, коренным образом ломали их: Сильфида в итоге увлекала юношу за собой.

Фантастический образ Сильфиды обретал особую впечатляющую силу в контрастном противопоставлении реальному миру. Противопоставление было отчетливо выражено пластикой, выбором танцевальных средств. Классический танец, особым образом модулированный, обогащенный возможностями пуантов, передавал сущность феи, строй ее мечтательной души, принадлежность полету и воздуху. Мир реальный, во главе с Эффи, напротив, был подчеркнуто заземлен и прагматичен; тут вступал в свои права деми-характерный танец. Акценты в этих разных пластических сферах жестко обозначали принципиальное несходство: у героини всё устремлено ввысь, в воздух, чтобы там парить; у остальных — тяготеет к земле, вязнет, уступает силе тяжести либо, сопряженное с прыжком, передает энергию и напор.

Антитеза сказочному, волшебному, средоточию прекрасного всё усиливалась. Заземленность получала свое продолжение в мире уродств, персонафицировалась в другом фантастическом персонаже — безобразной колдунье, старухе Мэдж. Конфликт мечты и реальности получал таким образом эстетическую оценку как столкновение красоты и уродства, сценически воплощался в контрастных образах Сильфиды и Мэдж. Остальное соотносилось с тем или другим. Джеймс гнал уродливую старуху, явившуюся на празднество непрошенной гостьей (как тут не вспомнить позднейшую фею Карабосс из «Спящей»!), и обретал в злой колдунье заклятого врага; Эффи, напротив,

защищала пришельцу, и та покровительствовала ей, взамен подчиняя себе чужую судьбу.

Скрюченная, хромящая Мэдж, опираясь на палку, незаметно прокрадывалась в готовящийся к торжеству дом, жадно прикинула к поднесенному ей элю, по просьбе обступившей молодежи начинала гадать. Пророчества, в числе прочего, предрекали несчастья. Но, главное, козни колдуньи властно разрушали намеченный ход событий, злая воля направляла их в другое русло. Мэдж хлопотала, чтобы отторгнуть Джеймса от невесты, готовила крах намеченной помолвки, тем самым торопила роковой союз своего обидчика с Сильфидой.

Замкнутый благополучный мир, банальный и отлаженный, был миром ограниченного пространства: его олицетворяли дом и быт. Предметы обстановки, домашняя утварь, забота о свадебных нарядах и подарках — всё умещалось тут, под боком, в ряду привычного и повторяемого. Даже подготовка к оглашению намечаемого союза выглядела торжеством чуть формальным. Истинным праздником оказывались встреча Джеймса с Сильфидой, залитый сиянием чудесный сад, откуда фея являлась в окне солнечным зайчиком. Мир природы влек юношу, принуждал покинуть замкнутый объем жилища. Противопоставление дома, быта открытому бесконечному пространству, чуду природы, вселенной духа, наконец, — еще одна грань конфликта реального и мечты.

Второй акт переносил действие из дома на лоно природы. Тут, на солнечной поляне, возле родника, среди деревьев, бабочек и птиц разворачивались игры Сильфиды и ее подруг. Их независимость, беспечное существование ограничивали власть колдуньи, подрывали веру в могущество злых чар. Мэдж скликала уродливых приспешниц ворожить. Заклятье превращало летящий шарф, предназначенный Сильфиде, в орудие коварной мести. Джеймс не подозревал о подвохе, выманивал шарф у Мэдж ценою унижений, дарил эту обманную красоту шаловливой кудеснице. Ведь та по-прежнему звала и не давалась, держалась чуть поодаль, неизменно ускользала от жадных рук и пылких объятий.

Близилась кульминация и развязка. Джеймс прятал за спиной приготовленный дар. Сильфиду разбирало любопытство. Струящийся, летящий шарф, восторженно встреченный ею, был, наконец, вручен озорнице. Джеймс играючи обвивал спутницу заговоренной тканью: волшебная сила, обещала Мэдж, удержит любимую рядом, и та станет близкой, доступной, земной. Сильфида вправду замирала, ее полет обрывался; фея оказывалась, наконец, в объятиях героя. Да вдруг ее рука резко, криком взлетала вертикально вверх, словно вырывалась из сжимавшихся намертво душивших объятий. Сильфида сникала, отделялась от Джеймса, теряла одно за другим свои волшебные крылья. Потрясенный юноша не знал, чем помочь несчастью. А его спутница уже созывала

подруг. Они высвобождали предводительницу из смертоносных витков проклятой ткани.

Начинался финальный монолог героини. Игривые, радостные, порхающие интонации в музыке сменялись скорбными; в них строгость, размеренность, приземленность становились главными. Сильфида съезживалась, утрачивала энергию полета: трепещущая бабочка превращалась в комок боли. Боль пронизывала всё тело. Меркло сияние танцевальных красок. Слепота довершала магию злых чар. Теперь о полете не могло быть и речи. Даже ступать стало трудно. Сильфида неверной ногой ощупывала перед собой землю, робко делала шаг, замирала, готовилась к следующему. Несмотря ни на что, тянулась к Джеймсу, искала его, чтобы в последний раз благословить своей любовью. Силы покидали ее; легкокрылые сестры уносили тело погибшей. Скорбный кортеж направлялся в небо. Возвращал Сильфиду родной стихии.

Торжествовала Мэдж — месть удалась вполне. Все планы колдуньи осуществились. Вдали, опушкой леса шли, обнявшись, Эффи с Гурном: их ждала свадьба. Смена партнера внесла заминку, но в итоге жизнь вернулась в привычное русло.

Лишь Джеймс оказался выбит из колеи, не мог восстановить нарушенное равновесие: дорога назад, в унылость быта, ему была отныне заказана. Там, в покинутой реальности, воцарились мертвенность и пустота. Без капризов мечты, без его Сильфиды...

Спектакль завершался крушением надежд героя, гибелью героини. Обыденное, прагматизм, зло вроде бы торжествовали. Но их победа венчала лишь внешний ход событий. Магия танца расставляла акценты по-своему. Трепещущий полет Сильфиды оставался в памяти неотъемлемой частью духовного бытия, необходимой компонентой счастья. Душа героя прозревала от встречи с Сильфидой. Боль утраты закрепляла обретенное. Откровения поэтического дара утверждались новой, самой значимой — духовной реальностью.

У Бурнонвила, вслед за Ф. Тальони, классический танец — форма жизни Сильфиды: он присущ ей наравне с дыханием. Уходит жизнь — исчезает и танец. Одно с другим тесно связано, между ними незримо существует знак тождества.

Театральная драматургия спектакля основана на конфликте «темных» и «светлых» сил, реального и поэтического. Она размечена ходом внешних событий. Сильфида вовлекает в свои игры Джеймса, Мэдж подчиняет себе все остальное и, в конце концов, обманым путем заставляет служить своим целям даже Джеймса. Сильфида и Мэдж не сталкиваются непосредственно: «полем битвы» становится для них главный герой. Но вот что важно: «стратегические успехи» Мэдж не имеют подкрепления в танце. Танец не свойствен вообще ни самой колдунье, ни возглавляемому ею сонму уродливых прищипниц. Старуха — персонаж пантомимный. И только в самый ответствен-

ный момент колдовства происходит некое «сползание» пантомимы в сторону уродливых, искореженных движений — ужимок, припрыжек, прихрамываний, но всё это — пародия на танец, подтверждение бессилия танцем жить.

Иное дело — Сильфида. Она открывает спектакль, сразу начиная с танца. Редкий случай для искусства балета, склонного заранее готовить появление главной героини.

Структура двухактного спектакля предельно проста. В первом акте — засилье быта: идет подготовка к помолвке Эффи и Джеймса. Основа тут — деми-характерная сюита номеров. Она готовит приближение решающего момента: оглашения «законного» гражданского союза. Прилеты Сильфиды идут второй, как бы «побочной», темой, пронизывающей действие мотивами, чуждыми быту. Но именно эта тема разрастается и становится к финалу акта решающей, меняет судьбу участников происходящего. Развернутая деми-характерная сюита, стержень внешнего действия, таким образом, взламывается танцем Сильфиды.

Сюита пронизана действенными мотивами. Подруги приносят свадебные подарки, жених и невеста также обмениваются знаковыми дарами, затем включаются в общий танец, как бы подтверждая добровольное участие в подготовке торжества. Джеймс уже готов вручить Эффи обручальное кольцо, чтобы процедуру завершить. В этот момент Сильфида выхватывает кольцо, прерывая тем самым непреложный ход событий. Деми-характерная сюита, таким образом, не завершена, сломана изнутри отсутствием жениха: он соблазнился другой реальностью, другими ценностями жизни и последовал за той, которая открыла ему глаза на его собственную жизнь.

Поэтическая реальность предстает во втором акте наиболее полно. Основу действия составляет сюита номеров классического танца. Снова готовится союз судеб и душ — теперь Сильфиды и Джеймса. Вот отныне основная тема. «Побочной» темой становятся козни колдуньи. Теперь Мэдж оккупировала мир быта и жизненной прозы, слилась с ним, наделила его своими чертами — уродством, коварством, ложью.

Разворачиваются лесные хороводы сильфид. Поначалу тихие, задумчивые игры набирают силу, становятся шаловливыми. Центр этой «пасторальной» сюиты (назовем ее так, в отличие от «гражданской» из первого акта) — танцы героини и Джеймса. Действенные моменты в сюите классического танца присутствуют, но не они формируют ход событий. Сильфида черпает воду в ручье, ловит и выпускает бабочку, снимает птичье гнездо и возвращает его на место. Все это существенно не само по себе, а как знаки близости к природе, подтверждение того, что героиня — часть этого естественного мира гармонии и красоты. Главное выразительное средство тут — классический танец. Идеальный мир и его законы создаются именно им.

Кордебалет сильфид — фон и поддержка темы главной героини. Здесь важны гармония отношений, внутреннее согласие, поэтическая возвышенность. Сцены Сильфиды и Джеймса развивают те же мотивы. И здесь настроения переменчивы: всплески радости оттенены грустью. Танец радостный преобладает, набирает силу, заполняет собой действие. Оттого драматичнее воспринимается финал — гибель Сильфиды.

Тема несоединимости мечты и действительности в «Сильфиде» воплощена театральными приемами и выбором пластических средств. Но не только: здесь весьма значим контрапункт драматургии театральной и танцевальной. Сценические события ведут к победе Мэдж над Сильфидой. Танцевальная драматургия утверждает противоположное: могущество мира поэзии и грез. Классический танец, занимая лишь часть первого действия, в полной мере торжествует во втором, воздвигает здесь своими средствами новую художественную реальность. И в итоге побеждает именно она. Несмотря на гибель героини, в памяти зрителей остается волшебство ее танца. Оно утверждает немеркнущие духовные цели, значимость для человека поэтической мечты и возвышенных побуждений. Иными словами — первенство духовной жизни.

Сюитное построение спектакля выдержано в проведении «главных» для каждого акта тем и в структуре тем «побочных». Выраженное классическим танцем (мир Сильфиды) из «побочной» темы начального акта вырастает в «главную» тему акта заключительного.

Открытия «Сильфиды» подготовили взлет романтического балета, осуществленный «Жизелью» и другими спектаклями. Успехами в сфере «симфонического танца» балетный театр также обязан этому художественному событию, позволившему по-новому взглянуть на возможности танцевального искусства вообще.

Вот уже почти 190 лет «Сильфида» существует в мировом балетном репертуаре. Интерес к ней то разгорается, то стихает. В трудные, переломные времена, в моменты сомнений и раздумий, как правило, вновь вспоминают об этом спектакле. Он, верится, обладает живительной силой, способной дать посыл для следующих озарений.

В «Сильфиде» проявился талант многих выдающихся исполнителей. В каждом поколении находились артисты, которым стихия просветленного танца оказывалась особенно близка. В Датском королевском балете ни одно крупное дарование не могло пройти мимо этого спектакля. Для нас особенно важно, что хореография Бурнонвиля пришла в Россию напрямую из «родного дома» — театра, в котором хореограф проработал почти полвека. Связующим звеном была балерина Эльза Марианна фон Розен, много и с большим

успехом танцевавшая в этом балете героиню. Великолепное владение специфической техникой датской школы, внимание к актерской выразительности и своеобразной пантомиме — все это было присуще ей как исполнительнице, на это обращалось особое внимание при переносе спектакля в Россию.

Выдающиеся зарубежные балерины охотно включали «Сильфиду» в свой репертуар. Героиня Евы Евдокимовой затаенна и хрупка, словно готова на наших глазах раствориться в воздухе. У Карлы Фраччи иной рисунок роли: там жестче намечены контрасты. Ее Сильфида порывиста и подвижна. Но вдруг съезживается, сникает, охваченная не то предчувствиями, не то просто грустью. Зато потом опрометью пускается в танец, шаля, озорничая, будто торопясь нагнать упущенное.

Последние десятилетия XX века отмечены крупными удачами в исполнении партии Джеймса. Эрик Брун и Петер Шауфус — блестящие представители датской школы классического танца. Их совершенное мастерство, естественность в передаче стиля спектакля надолго запомнились зрителям многих стран мира. Наш соотечественник Рудольф Нуреев, открывший список балетных «невозвращенцев» в советскую Россию, готовил этот спектакль под руководством друга Эрика Бруна. Исполнение партии Джеймса отмечалось как принципиальная победа в творчестве мастера. Этим спектаклем Нуреев прощался с петербургскими зрителями в свой последний приезд в Россию.

Отечественные исполнители также нередко раскрывались с неожиданной стороны при встрече с хореографией «Сильфиды». В итоге исполнительская манера Ирины Колпаковой, Татьяны Фесенко, Никиты Долгушина, Сергея Бережного, Евгения Неффа обогатилась новыми красками. Некоторым артистам удалось в этой хореографии открыть близкое своей творческой индивидуальности. Эльза Марианна фон Розен была удовлетворена русской «Сильфидой» и признавалась, что на спектакле Габриэлы Комлевой, лучшей из виденных ею исполнительниц, она плакала. Традиции русского балета, всегда ценившего душевность и эмоциональную отдачу, как нельзя лучше подошли этому спектаклю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю. И.* «Сильфида»: Балет. Л.: Academia, 1927. 58 с.
2. *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX в.: уч. пос. М.: Искусство, 1977. С. 88–117.
3. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М.: Радуга, 1983. 272 с.
4. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории.

Романтизм. М.: АРТ, 1996. С. 52–62.

5. *Петров О.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 137–140.
6. *Комлева Г.* Танец – счастье и боль... Из дневников петербургской балерины. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 213–215.

REFERENCES

1. Slonimskij Yu. I. «Sil` fida»: Balet. L.: Academia, 1927. 58 s.
2. Slonimskij Yu. I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX v.: uch. pos. M.: Iskusstvo, 1977. S. 88–117.
3. *Friderichia A.* Avgust Burnonvil`. Baletmejster, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy` i bor`bu veka. M.: Raduga, 1983. 272 s.
4. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletny`j teatr: Oчерки istorii. Romantizm. M.: ART, 1996. S. 52–62.
5. *Petrov O.* Russkaya baletnaya kritika koncza XVIII – pervoj poloviny` XIX veka. M.: Iskusstvo, 1982. S. 137–140.
6. *Komleva G.* Tanecz – schast`e i bol`... Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. S. 213–215.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@rambler.ru