

Секция «Музыкальное и сценическое искусство»

Морфология сюжетов балетных спектаклей петербургской сцены 1890-х – начала 1900-х гг.

Галкин Андрей Сергеевич

Аспирант

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

E-mail: An_g_asp@bk.ru

Оригинальные балеты, поставленные на петербургской Императорской сцене в 1890-х - начале 1900-х гг., отличались большим внешним разнообразием содержания. Сюжеты создававшихся в эти годы спектаклей черпались из литературных сказок («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Золушка», «Синяя борода», «Волшебное зеркало») и конструировались по сказочному образцу («Дочь микадо»). На сцене была представлена рыцарская легенда («Раймонда»), античная мифология («Шалость Амура», Пробуждение Флоры», «Ацис и Галатея», «Фетида и Пелей»), аллегорические и пасторальные мотивы («Прелестная жемчужина», «Времена года»). В отдельных спектаклях возникали (впрочем, без особого успеха) реминисценции романтических фабул («Ненюфар», «Калькабрино»). «Привал кавалерии» переносил зрителя в мир водевильных положений и обстановку опереточной Австро-Венгрии. «Миллионы Арлекина» разрабатывали образы и тематику комедии дель арте. «Испытание Дамиса» и «Ученики Дюпре» воскрешали легендарную атмосферу и галантные истории «века Людовиков».

Структура фабул, выстроенных на данном материале, напротив, была достаточно единообразна.

Основное место в них занимали эпизоды разного рода праздников и развлечений. Помимо узаконенных для развязок свадеб и помолвок, на сцене фигурировали: Дни Рождения (1-й акт «Спящей красавицы», центральная часть 1-й картины «Раймонды», 1-й акт «Волшебного зеркала»; крестины принцессы Авроры в прологе «Спящей красавицы»); балы (2-й акт «Золушки», праздник в Конфитюренбурге во 2-м акте «Щелкунчика»); «игры и танцы» с друзьями (1-я картина 2-го акта «Спящей красавицы», 1-я картина 2-го акта «Синей бороды», начальные и заключительные эпизоды 1-й картины «Раймонды», «Испытание Дамиса»); фантастические встречи и сны (Grand pas нимф во 2-м акте «Спящей красавицы», «Ненюфар», 2-я картина 1-го акта «Раймонды», 3-й акт «Волшебного зеркала»), танцевальные серенады (1-й акт «Синей бороды», 1-й акт «Миллионов Арлекина»), показ танцующих кукол (1-я картина «Щелкунчика», выступление марионеток в «Испытании Дамиса»), рождественский вечер (1-я картина «Щелкунчика»), народный праздник (3-й акт «Дочери микадо»), «Суд любви» (2-й акт «Раймонды»), карнавал (1-й акт «Миллионов Арлекина»), шабаш нечисти (2-й акт «Калькабрино»).

Все остальные эпизоды группировались вокруг перечисленных «праздничных» сцен. Их композиционное положение определяло выполняемую ими драматургическую функцию: вне зависимости от конкретной событийной наполненности, они либо подготавливали очередной танцевальный «праздник», либо прерывали его течение. То есть, структура фабул сводилась к чередованию в разных комбинациях двух драматургических схем - «прерванного праздника» и «восстановленного праздника», завершаясь чаще всего последней (только один оригинальный петербургский балет 1890-х - начала 1900-х гг. - малоудачный «Ненюфар» - имел трагический финал).

Выделенные особенности структуры были обусловлены, с одной стороны, индивидуальностью тех балерин, на которых ставились рассматриваемые спектакли, с другой - принципами хореографической драматургии академического балета конца XIX в.

В конце 1880-х гг. ведущее положение на петербургской сцене заняли итальянские гастролеры, чьим коньком был виртуозный классический танец. Роли с большим количеством игровых эпизодов им не подходили. Это на практике доказал опыт Элен Корнальба, выступившей в двух балетах мелодраматического содержания - «Весталке» и «Талисмане». Рецензенты обеих премьер отмечали неудачное исполнение пантомимных фрагментов [1, с. 180, 188, 191; 3, с. 196, 202]. Критика, по-видимому, была известна автору спектаклей М.И. Петипа, т. к. в следующей же своей большой работе - «Спящей красавице» - он решил партию принцессы Авроры почти исключительно средствами классики, что отвечало возможностям первой исполнительницы - Карлотты Брианца. Подобного принципа построения балеринских партий Петипа придерживался и далее, вплоть до последних своих балетов.

Новая структура центральной женской партии повлекла за собой перемены в драматургии спектакля в целом. Танец в балетном театре XIX в. не мог возникать без сюжетной мотивировки, потому ориентация на преобладающую танцевальность требовала постоянного введения в действие ситуаций, которые бы оправдали его появление. В этом качестве выступали выделенные выше многочисленные «праздничные» эпизоды.

Их засилье, вызванное композиционными нуждами, по закону связи формы и содержания художественного произведения выливалось в своеобразную философскую концепцию.

Жизнь на сцене балетного театра 1890-х - начала 1900-х гг. представляла нескончаемой чередой «празднеств». Движущие сюжет конфликты не рождались из ее противоречий, а, напротив, носили характер частных событий, нарушающих изначальную гармонию бытия. Все они, в конечном счете, разрешались; прерванный «праздник» продолжался. Данная концепция была, безусловно, созвучна настроениям своей эпохи, полной внутренних противоречий, но тешившей себя иллюзией внешнего благополучия.

Таким образом, анализ структуры спектаклей петербургского балета конца XIX - начала XX вв. позволяет проследить, как из формальных композиционных особенностей, вызванных конкретными факторами постановочной и исполнительской практики, рождалась выражавшаяся в постановках специфическая мировоззренческая картина.

Источники и литература

- 1) Боброва Е.И. «Весталка» (1888) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир, 2006. С. 175 – 192.
- 2) Ежегодник Императорских театров. СПб, 1892–1904.
- 3) Рылеева М.А. «Талисман» (1889) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир, 2006. С. 193 – 203.