

ГРУЦЫНОВА Анна Петровна

**НОВОЕ ЛИБРЕТТО БАЛЕТА "МОРСКОЙ РАЗБОЙНИК" КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ:
ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЖАНРА И СЮЖЕТНЫХ СМЫСЛОВ**

Статья посвящена варианту либретто балета XIX века ("Морской разбойник"), предложенному современным автором. Этот сценарий имел целью "вернуть" спектакль к его предположительному "первоисточнику" (поэма А. С. Пушкина "Бахчисарайский фонтан"), но автор статьи приходит к выводу, что он представляет собой смесь многочисленных литературных и театральных сюжетных мотивов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2014/9/6.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (87). С. 34-39. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2014/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

19. Марусина М. Я., Сизиков В. С. Прямая и обратная задача синтеза магнитного поля в ЯМР-томографии // Научно-технический вестник СПбГИТМО(ТУ). 2001. № 3. С. 209-214.
20. Марусина М. Я., Флегонтов А. В. Приложения теории размерностей и теории групп в механике // Научное приборостроение. 2005. Т. 15. № 1. С. 94-99.
21. Устройство для создания магнитного поля с поперечным градиентом индукции: патент на изобретение RUS 2054662 / П. А. Галайдин, А. И. Замятин, М. Я. Марусина // Изобретения. Полезные модели. 1996. № 5.
22. Flegontov A. V., Marusina M. J. The Comparison Method of Physical Quantity Dimensionalities // Lecture Notes in Computer Science. 2009. Vol. 5743. P. 81-88. DOI: 10.1007/978-3-642-04103-7_8.

GRADIENT SYSTEMS OF MAGNETIC-RESONANCE MEASURING CONVERTERS

Vinogradova Ekaterina Petrovna

State University of Aerospace Instrumentation, St. Petersburg

kate_vin_71@mail.ru

The aim of the article is the analysis and comparison of different methods of the gradient systems of magnetic-resonance measuring converters synthesis: local, integral and local-integral. The results of the synthesis of the gradient system for getting crosscut lineally varying gradient field are represented. In the system designed in accordance with local-integral method the share of unwanted gradients is no more than one percent.

Key words and phrases: gradient system; magnetic-resonance measuring converters; synthesis; magnetic field induction; resolving capacity.

УДК 792.8

Искусствоведение

Статья посвящена варианту либретто балета XIX века («Морской разбойник»), предложенному современным автором. Этот сценарий имел целью «вернуть» спектакль к его предположительному «первоисточнику» (поэма А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»), но автор статьи приходит к выводу, что он представляет собой смесь многочисленных литературных и театральных сюжетных мотивов.

Ключевые слова и фразы: «Морской разбойник»; «Бахчисарайский фонтан»; «Кавказский пленник»; балет; либретто; вариант.

Груцынова Анна Петровна, д. искусствovedения, доцент

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

anna_gru@mail.ru

НОВОЕ ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «МОРСКОЙ РАЗБОЙНИК» КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЖАНРА И СЮЖЕТНЫХ СМЫСЛОВ[©]

Балет как произведение музыкального театра привлекает внимание профессионалов самых разных областей знаний. Этому способствует «многосоставность» жанра, пользующегося несколькими средствами выразительности. Это и хореография, и музыка, и текст, и живопись. Каждой из этих составляющих по отдельности (или совокупности нескольких из них) может быть посвящено творчество конкретного исследователя. Традиционно привлекает научное внимание и балетное либретто.

Либретто балета влияет на восприятие публики опосредованно, поясняя, но не звуча непосредственно во время спектакля. Если в оперном либретто, пропеваемом на сцене, внимание слушателя делится между текстом и его музыкальным воплощением, то балетное либретто вынуждено делить внимание публики с музыкой и хореографией, а иногда и вовсе остаётся на далёком, практически не воспринимаемом, плане.

Создание либретто балета на протяжении разных периодов его существования было уделом профессионалов в разных областях театра и преследовало разные профессиональные цели. Первое сочинение такого рода – «Комедийный балет Королевы» (1581) – стало одним из самых интересных и неординарных примеров благодаря тому, что естественным образом не имело предшественников и образцов для подражания. Изданное уже после представления «Комедийного балета Королевы» (в 1582 году), либретто преследовало цель не предварить спектакль и упростить понимание происходящего, а напомнить зрителям о том, что они уже видели. Принадлежало либретто автору собственно самого балета – Бальтазару де Бельджозо. Бельджозо не был литератором или поэтом, он был одним из музыкантов оркестра короля, который взялся за постановку столь странного (но, как покажет история, более чем жизнеспособного) жанра, как балет. Далее, уже в XVII – первой половине XIX века, либретто постановок, как правило, принадлежали балетмейстерам, которые и создавали спектакли. Лишь начиная с романтической эпохи, мы начинаем встречать профессиональных

либреттистов, которые писали сценарии произведений разнообразных жанров музыкального театра (опер, балетов, пантомим и дивертисментов, иногда и водевилей), но не являлись авторами спектакля в целом. Их задачей было создание новых сюжетов для новых произведений, поиск неординарных идей, сюжетных поворотов и персонажей. Иногда (как, например, в случае с Т. Готье) создание театральных сценариев было для автора лишь *одним из видов* литературной деятельности, которая включала в себя и создание прозаических произведений, и театральную критику.

В XX веке балетное либретто и отношение к его созданию трансформировались. Теперь его автором мог быть художник, исполнитель, балетмейстер, режиссер или литератор. В данном случае главным стало умение создать идею, выразить её в малых (сравнительно с образцами, например, XIX века) объёмах и согласовать замысел с прочими соавторами, которым предстояло вместе создать единый феномен конкретного балетного спектакля. «В истории отечественного балета, – читаем у В. Ванслова, – были деятели хореографии, которые специализировались на создании балетных либретто. Это, например, Н. Д. Волков <...> или Ю. И. Слонимский, бывший не только выдающимся учёным-балетоведом, но и автором либретто балетов <...>. Иногда в создании балетных сценариев принимали участие также художники <...> или драматические режиссёры <...>. Нередко авторами либретто являются сами хореографы» [3, с. 4-5].

За время существования балета как жанра можно указать некоторые примеры замыслов новых спектаклей, которые, получив воплощение какой-то одной стороны постановки, тем не менее, не обрели своего окончательного облика. Композиторы XX века, например, нередко создавали музыкальные партитуры непоставленных балетов. Авторы предыдущих эпох, как правило, не могли позволить себе роскошь создания театральной партитуры без оплаченного заказа, а, значит, без перспективы увидеть её исполненной хотя бы один раз. Примеров создания декораций к никогда не ставившимся спектаклям, насколько можно судить, нет, однако, можно вспомнить знаменитые рисунки Ф. Толстого балетов «Эолова арфа» (1838) и «Эхо» (1842). Уникальными эти зарисовки делает одно: они представляют собой зафиксированные «кадры» спектакля, никогда не существовавшего на сцене. Впоследствии в своих мемуарах художник вспоминал, что «сочинил и написал программу балета («Эолова арфа» – А. Г.), взяв для того сюжет из скандинавских преданий. К этому балету я скомпоновал и нарисовал все позы солистов обоего пола, как в их отдельных разнообразных танцах, так и в общих группах <...>. Я имел счастье представлять этот балет государю, императрице и всей царской фамилии, которым понравились и программа балета, и рисунки. Я получил приказание от министра двора передать программу балета и рисунки дирекции императорских театров, так как его величество изволил разрешить поставить этот балет на сцену С.-петербургского Большого театра. Но балет мой не был дан» [Цит. по: 2, с. 406].

Существование балетного либретто как литературного произведения тоже не является современным изобретением. Традиция создания таких «самостоятельных» сценариев началась ещё в конце XVI века, практически сразу после успеха первого спектакля этого жанра. «После “Цирцей”, – читаем у В. Красовской, – слово “балет” вошло в обиход французского придворного театра. Сборники поэзии конца XVI века содержат множество стихотворных текстов, предназначенных для балетов» [4, с. 71]. Этому способствовала и форма балетного либретто того времени: длительное повествование с обязательными во французской традиции стихотворными вставками, которые частью должны были петься, а частью – декламироваться. Оно разительно отличалось от тех «кратких изложений» сюжета в трёх предложениях, к которым ныне нередко прибегают современные балетные театры.

В XX-XXI веках балетное либретто, пройдя виток своего развития, вернулось к облику своеобразного литературного жанра, который не только создаётся в силу театральной необходимости при создании нового спектакля, но и пишется вне зависимости от сценической реальности, почти как самостоятельное произведение, которое *может стать* спектаклем (а может им и не стать). Один из ярких примеров – балетные либретто, с которыми можно познакомиться в сборнике «Под сенью Терпсихоры» [7].

Среди множества опубликованных в нём сценариев балетов есть немало весьма любопытных примеров не только абсолютно новых сюжетов, но и авторских вариантов широко известных балетов (например, «Лебединого озера»). Но мы остановимся подробнее только на одном из них. Это либретто балета «Морской разбойник», которое, как указано в подзаголовке, создано «по мотивам произведений А. С. Пушкина» [6, с. 169] и предполагает использование в качестве музыки балета партитуру одноимённого балета А. Адана.

Этот балет был создан композитором в 1840 году специально для петербургской сцены. Для первоначального авторского варианта спектакля либретто было создано самим балетмейстером – Ф. Тальони, взявшим, как предположил Ю. Слонимский (первым, пожалуй, проявивший интерес к этому сочинению), в качестве первоосновы идею пушкинской поэмы «Бахчисарайский фонтан» [12]. Впрочем, если и можно говорить о близости интриг этих двух произведений, то исключительно в виде неконкретной «идеи» или чего-либо столь же эфемерного, так как Тальони читать по-русски не мог и если и был знаком с сюжетом, то в самом общем смысле и, вероятней всего, со слов неизвестного лица, переведшего для него основную фабулу. Основная же фабула «Бахчисарайского фонтана», лишённая прелести пушкинского стиха, представляет собой нечто близкое общему контуру действия обобщённого романтического балета.

Будучи показан на петербургской сцене в 1840 году, «Морской разбойник» в 1841 году был перенесён в Москву, а в 1842 показан в Варшаве, во время бенефиса М. Тальони. Но на европейских сценах этот балет так и не появился, оставшись сугубо «русской» постановкой, к тому же очень быстро покинувшей сцену. Он был забыт настолько прочно, что уже в конце XIX века в статье «Русской музыкальной газеты» можно было

прочсть следующее: «написанный Адамом в Петербурге балет (“Корсар”) приведён в списке его сочинений <...> два раза. Первый раз под названием “L’Escaleur de mer” (“Морской разбойник”), 1840 г., С.-Петербург, второй раз как “Le Corsaire”, 1856 г., Парижская Опера» [10, стлб. 1039]. Разумеется, на самом деле «Морской разбойник» и «Корсар» – это отдельные, не имеющие никакого отношения друг к другу, произведения.

Интерес к этому сочинению вновь возник уже в конце XX века, когда В. Модестов осуществил репринтное издание клавира «Морского разбойника», которое, в свою очередь, вызвало некоторое количество публикаций на тему этого сочинения [5; 11]. Вероятно, именно это повторное «открытие» незаслуженно забытого произведения А. Адана и привело к тому, что тот же В. Модестов предложил в своей книге новое – собственное – либретто для почти забытого спектакля².

Как уже говорилось выше, автор указал, что использовал для создания своего варианта сценария мотивы произведений А. Пушкина³. Прежде всего, это, конечно же, поэма «Бахчисарайский фонтан», что отчасти подтверждается некоторыми именами в списке действующих лиц. В предлагаемом варианте появляются Мария, дочь польского князя Адама (этот персонаж упоминается, но на сцене не появляется), и Зарема, любимая жена Райдаг-бея (о нём мы скажем ниже). Однако прочие персонажи, среди которых и главный «злодей» – Райдаг-бей, – явно никакого отношения к поэме Пушкина не имеют.

Возникает вопрос: откуда же появились тогда в балетном либретто «по мотивам произведений Пушкина» Райдаг-бей и возлюбленный Марии – дон Альвар и почему из него исчез крымский хан, уступив место «предводителю пиратов»?

Ответ в данном случае весьма прост: и Райдаг-бей, и дон Альвар (испанский гранд, отчего-то решивший жениться на дочери польского князя⁴), и текстовый «пиратский» колорит, столь разительно отличающийся от пушкинского «польско-татарского», – всё это наследие старого либретто, положенного в основу балета 1840 года.

Если мы продолжим анализ нового варианта сценария, то придём к выводу, что он в целом представляет собой некий «симбиоз» двух сюжетов, развивающихся своими путями, с разными смысловыми и национальными акцентами, иногда плохо сочетающимися друг с другом. Сцены, которые можно было бы назвать «гаремными», представляют собой практически полную аналогию с подобными им сценами балета «Бахчисарайский фонтан», несомненно, полностью основанными на поэме Пушкина.

Вот, например, сопоставление второй картины первого действия нового либретто «Морского разбойника» и начала второго действия «Бахчисарайского фонтана»:

«Морской разбойник» (2008)	«Бахчисарайский фонтан» (1937)
<p>Гарем Райдаг-бея живёт ожиданием новых наложниц, которых пираты везут из очередного набега на славянские земли. Внешне всё, как обычно: в саду, у фонтана, одалиски танцуют, играют на музыкальных инструментах, прислуживают жёнам бея, передразнивают евнухов, ссорятся и мирятся. Утомлённые бездельем женщин развлекают танцами мулатки, девочки, изображающие цветы, негрятя...</p> <p>Обитательницам гарема не даёт покоя весть о пленённой польской княжне, которую, по словам Селима, Райдаг-бей приказал поместить в лучших покоях женской половины дворца («Какое положение займёт новенькая во дворце и в сердце бея?..»).</p> <p><i>Незаметно наступает ночь... Как милы тёмные красы Ночей роскошного Востока! Как сладко льются их часы Для обожателей Пророка! Какая нега в их домах, В очаровательных садах, В тиши гаремов безопасных, Где под влиянием луны Всё полно тайн и тишины И вдохновений сладострастных!</i></p>	<p>Гарем в Бахчисарае. <i>Однообразен каждый день, И медленно часов течение. В гареме жизнью правит лень; Мелькает редко наслаждение. Младые жены, как-нибудь Желая сердце обмануть, Меняют пышные уборы, Заводят игры, разговоры.</i></p> <p>Появляется любимая жена Гирея – Зарема, «звезда любви, краса гарема». Она с нетерпением ждёт возвращения Гирея с набега. Доносятся звуки воинственной татарской пляски. Гирей приближается, гарем готовится к встрече.</p> <p>За стрельчатыми окнами мелькают фигуры скачущих татар. Они уже в Бахчисарае. Полог скрывает на мгновение картину суетящегося гарема, проходит группа татар во главе с Гиреем, который пропускает мимо себя носилки с пленницей – Марией. Снова распаивается полог. Гарем ждет владыку. Вот и он.</p> <p><i>Полон грусти ум Гирея... Встаёт задумчивый властитель. Пред ним дверь настезь. Молча, он Идёт в заветную обитель Ещё недавно милых жён.</i></p>

¹ Имеется в виду добавление к автобиографии композитора [14].

² Следует заметить, что до наших дней дошли как авторское либретто балета, так и очень подробный рассказ о спектакле, помещённый в «Театральном альбоме» за 1842 год [8].

³ Правда, на какие именно его сочинения опирается либретто, не указано. Наши предположения о литературных источниках мы выскажем ниже.

⁴ Имя героини балета – Мария – присутствует в обоих вариантах либретто.

<p>Все спят. Не спит одна Зарема – любимая жена Райдаг-бея, она больше других обеспокоена сообщением Селима. Едва дыша, она выглядывает в приоткрытую дверь спальни и видит, как евнухи ведут кого-то под шёлковыми покрывалами в отдалённую башню дворца. Зарема хочет пойти за ними, но не решается... Она клянётся убить каждую, кто посягнёт на сердце любимого ею Райдаг-бея [6, с. 171-172].</p>	<p>Зарема вспыхивает от счастья, танцует вокруг неподвижного Гирея. <i>Но равнодушный и жестокий Гирей презрел твои красы.</i> Мысли Гирея заняты Марией, и только на одно мгновение вспыхивает в нем радость – через гарем проводят Марию. Одного взгляда достаточно, чтобы понять происшедшее, чтобы понять, что любовь Гирея утрачена Заремой. Гирей выходит, и покинутая им Зарема подвергается насмешкам остальных жен. Теперь они счастливы: гордая Зарема разделила их участь – забытых и отвергнутых возлюбленных хана [1, с. 43-44].</p>
--	---

Однако немало совпадений и собственно с либретто «Морского разбойника», который, всё-таки, не столь близок к «Бахчисарайскому фонтану», как хотелось бы. Это и мотив безумия, в которое на некоторое время погружается Мария по вине Райдаг-бея¹, и образ главного героя (жениха Марии – дон Альвара), который не погибает, подобно Вацлаву, в схватке с врагом (как в «Бахчисарайском фонтане»), а проходит через череду испытаний, чтобы, в конце концов, соединиться со своей возлюбленной.

Очень близка первоначальной версии балета и финальная сцена разгрома «осоного гнезда» пиратов.

«Морской разбойник» (2008)	«Морской разбойник» (1840)
<p>А в это время во дворец врывается группа испанских солдат во главе с доном Альваром; он узнал, где находится любимая, и спешит её освободить. На витой лестнице с площадкой завязывается поединок между доном Альваром и Райдаг-беем. Лестница и дворец охвачены пожаром, усиливающим драматизм происходящего. Райдаг-бей погибает от меткого клинка испанца под развалинами дворца. «Осоное гнездо» пиратов разгромлено. Выдержавшая все испытания любовь Марии и Альвара торжествует [6, с. 175].</p>	<p>Испанский матрос входит в залу и, удостоверясь, что в ней никого нет, призывает нескольких товарищей, и они поджигают строение в разных местах. Является Мария, попеременно плачет и смеётся, воображая, что она преследуема злодеями. Огонь, распространившийся по верхней галерее, поражает её взор, она приподнимается с быстротой. Слышен звук оружия. Она, кажется, приходит в память. Испуганная Зелина говорит ей, что здание горит, что прибыли испанцы и сражаются с форбанами. Мария слушает её со вниманием, мало по малу рассудок её возвращается. Часть галереи обрушилась. Дон Алвар виден, окружённый пламенем. Увидев его, Мария спешит к нему на помощь. Зелина бежит за нею. Входит Райдаг-Бей, он ранен, сабля его изломана. Видя, что комнаты Марии объята огнём, спешит к ней на помощь. Но Мария уже в объятиях любовника. Райдаг-Бей хочет застрелить счастливого соперника; но галерея обрушивается, и он исчезает под её развалинами. Испанцы, одержав победу над форбанами, остаются покорителями острова [9].</p>

Начало же нового либретто противоречит как одному, так и другому «первоисточнику». Оно словно бы начинается «с полуслова», и зрители вынуждены «догонять» давно излагаемую историю. Более того: оно кажется даже более странным, чем многие «ходульные» сюжеты романтических балетов, ныне постоянно подвергаемые критике.

В первом действии мы явно чувствуем связь создаваемого либретто с «Кавказским пленником».

«Морской разбойник» (2008)
<p>В далёком горном селении томится в подземелье молодой испанский гранд дон Альвар. Он плыл к своей невесте – польской княжне Марии, но в пути на корабль напали пираты во главе с морским разбойником Райдаг-беем. Они перебили всю команду, а раненого дон Альвара взяли в плен, чтобы потребовать за его освобождение большой выкуп. Не желая мириться с бесчестием, дон Альвар думает о смерти и</p>

¹ Правда, причины в сценариях разные. В современной редакции Мария сходит с ума от ужаса насилия, которым ей грозит пират, в первоначальной версии она не в силах перенести пленение своего жениха, явившегося спасти её, но узанного и схваченного Райдаг-беем.

мысленно прощается с Марией. Его невесёлые думы прерывает приход Райдаг-бея, который предлагает пленнику написать письмо к родным с просьбой о выкупе, но дон Альвар с негодованием отвергает позорное предложение. Взбешённый Райдаг-бей покидает темницу.

Помощь приходит неожиданно и оттуда, откуда меньше всего ее ждёшь: дочь охранника Зухра, приносившая в первые дни еду и питье, проникается сочувствием к пленнику. Ночью она пробирается в темницу, чтобы перевязать пленника и покормить его. От голода и потери крови дон Альвар находится в забытьи. Он бредит, думая о Марии. В затуманенном сознании пленника образ юной горянки Зухры «сливается» с видением Марии, а потом вытесняет его. Объяснение Альвара и Зухры напоминает больше объяснение влюблённых, хотя каждый думает о своём. Зухра влюбляется в Альвара и выводит его тайными ходами из подземелья. Теперь он свободен и может мчаться на украденном из табуна Райдаг-бея скакуне навстречу своему счастью, не зная того, что любимая совсем рядом [6, с. 170-171].

В данном случае можно отметить сходство не столько с собственно поэмой Пушкина, сколько со сценарием одноимённого балета¹ (1823) Ш.-Л. Дидло. «Видения Марии», которые являются дону Альвару, в данном случае оказываются аналогичны «тени невесты Пленника», введённой в спектакль Дидло. Чрезвычайно близки и первоначальные сценические условия, в которые автор изначально помещает своего героя (открывался балет сценой, во время которой «черкесы приводят в аул пленника Ростислава» [13, с. 128]), и развивающееся действие, которое должны видеть зрители этого спектакля. Впрочем, если «отдалённое горное селение» хорошо подходит к сюжету «Пленника», то для «пиратского» балета оно кажется, по меньшей мере, обескураживающим, а пираты, после своих набегов каждый раз возвращающиеся в «отдалённые горы», представляются весьма странными персонажами².

Столь же странным видится и «восточный» мотив, появившийся в новом варианте либретто, что произошло, видимо, по двум причинам. Во-первых, благодаря его смысловой близости «Бахчисарайскому фонтану», а, во-вторых, из-за имени пирата, пришедшего из XIX века, – Райдаг-бей. Если в первоначальном варианте это имя используется только полностью, то в современной версии оно явно рассматривается автором как тюркский титул, а по нему «бей» иногда указывается отдельно³.

Однако самым «тёмным» и логически необъяснимым представляется тот момент, когда Мария, находящаяся в гареме, приходит в себя после трагического потрясения: «Когда евнухи возвращают девушку к жизни, нет прежней Марии. <...> На мгновение она будто приходит в себя *и именем самого Аллаха (выделено нами – А. Г.)* проклинает Райдаг-бея и его кровожадных братьев. <...> В мистическом ужасе бей покидает покои Марии» [6, с. 173].

Сцена, в которой гордая польская княжна, невеста испанского гранда, в гареме, принадлежащем восточному пирату и находящемся в некоем замке («в далёком горном селении»), проклинает форбана «именем самого Аллаха», кажется достойнейшей преемницей самых нелепых традиций некоторых романтических балетов. В своё время Т. Готье, размышляя о балете «Натали, или Швейцарская молочница», писал следующее: «Всё, что я смог в этом понять, так только то, что Натали похищена господином в красных одеждах, которого сопровождают одна или несколько дам в амазонках (амазонки – в горах!). Красный господин ставит на место себя манекен, и, запертая в его замке, Натали нечувствительно привыкает к его дурацкому виду и алому фраку; затем господин меняется местами с подготовленным манекеном и получает поцелуй девушки. После этого входят родители, возвращаются дамы в амазонках, а Натали сочетается браком с молодым господином цвета омара» [15, р. 51-52]. Даже столь мелкая подробность, как дамы в амазонках, появляющиеся в горах, своей абсурдностью вызывает саркастический смех критика. Однако в новом предлагаемом либретто «Морского разбойника» этого абсурда оказывается никак не меньше, чем в самом критикуемом сценарии века девятнадцатого.

Невозможно в данном случае не упомянуть о ещё одной проблеме, которая неизбежно возникает, когда мы начинаем размышлять над новым предлагаемым либретто давно ушедшего со сцены балета. Это вопрос сочетания нового сценария с уже имеющейся музыкальной партитурой. Его можно было бы считать праздным, если бы не указание, помещённое в подзаголовке предлагаемого либретто, которое гласит, что оно предназначается для музыки, созданной А. Аданом для первого варианта балета.

Данная партитура была написана для балета на модную в то время (первая половина XIX века) испанскую тему, а потому для Адана одной из главных задач было показать музыкальный «экзотический» колорит. Причём, колорит не обобщённо-«восточный», а именно испанский, так как и персонажи, и место действия «Морского разбойника» неразрывно связаны с Испанией (эту особенность – насыщение партитуры испанскими «приметами» – отмечали и исследователи, писавшие о балете, например: «многие из номеров имеют характерные ладовые или ритмические элементы, инкрустированные в стихию традиционной общеевропейской дансантисти» [11, с. 41]). В балете есть и ряд номеров, напрямую (как посредством характерных ритмов и мелодических оборотов, так и с помощью названий танцев или даже прямых заимствований) связанных с музыкально-прихотливой Испанией.

¹ Который, кстати, отечественные балетоведы подозревали в переименовании пушкинского сюжета в угоду требованиям цензуры и балетным традициям.

² Либретто романтических балетов, которые чрезвычайно часто упрекали в бессмысленности и алогичности как в XIX, так и в XX веке, для подобных «пиратских» поселений всё-таки предлагали либо неназванный остров (как в оригинальном «Морском разбойнике»), либо грот (как в «Корсаре»).

³ Из-за этого зритель окончательно запутывается в возможных трактовках сценического персонажа.

Но как ни близка испанская культура культуре мавританской, все эти ритмы и темы никак не могут стать характеристикой общего восточного колорита и многочисленных восточных персонажей, которые предусмотрены автором нового либретто. В данном случае, скорее всего, предполагалось, что либо музыкальная партитура будет звучать параллельно сценической интриге, почти её не поддерживая и почти не корреспондируя с ней, либо партитура Адана (по постоянно критикуемой традиции) будет подвергнута редактированию, обновлению и расширению за счёт соответствующих вставок иного авторства. Данный способ был весьма характерен для XIX века, и современные исследователи традиционно порицают такого рода «обновления» как разрушающие музыкальную логику сочинения. При возможном же создании спектакля на основе предлагаемого либретто подобные изменения будут практически неизбежны.

Конечно, проблема балетного либретто как литературного сочинения – проблема не современная. Долгая эволюция предоставляет нам его и в виде полного изложения всех сторон спектакля, и в виде манифеста балетмейстера-реформатора, и в виде романтической новеллы. Были в истории балетного либретто и периоды, когда оно превращалось практически в литературное повествование, не воплощённое¹ в конкретной постановке. Однако в последнем случае авторы либретто не обращались к фактически существовавшему балету для его переосмысления, создавая новые авторские сценарии.

Есть в истории отечественного балетного театра и примеры постановок спектаклей на совершенно новый вариант либретто (например, «Золотой век» с хореографией Ю. Григоровича или версии «Гаянэ» с многочисленными сценическими вариантами) или либретто, от одной постановки к другой трансформирующиеся («Дон Кихот» М. Петипа и Б. Эйфмана, «Спартак» И. Моисеева, Л. Якобсона, Ю. Григоровича, Н. Касаткиной и В. Василёва, Г. Ковтуна и т.д.). Однако в данном случае мы имеем дело с вариантом либретто, свободно компилирующим мотивы некогда уже поставленных балетов.

Если его целью было приблизить изначальную версию к «Бахчисарайскому фонтану», на идею которого, возможно, опирался Тальони, то следует признать, что объединение мотивов старого либретто с фрагментами интриги двух поэм Пушкина привело к странному, а в некоторых сценах и абсурдному, результату. Он оказался столь же далёк от своего литературного «первоисточника», как и первоначальный вариант «Морского разбойника».

И, конечно же, после знакомства и анализа нового либретто остаётся ещё один (возможно, в данном случае самый главный) вопрос: так ли необходимо создавать новый вариант сценария для балета XIX века? Балета, первоначальное либретто которого и без того прекрасным образом соответствует его музыкальной партитуре? Балета, который, если бы был возрождён в своей изначальной версии, мог сам стать небезынтересным событием театральной жизни XXI века?

Список литературы

1. **Бахчисарайский фонтан.** Л.: Искусство, 1937. 52 с.
2. **Блок Л.** Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
3. **Ванслов В.** Вначале было слово... // Модестов В. Под сенью Терпсихоры: сборник балетных либретто. М.: Редакция журнала «Балет», 2008. 192 с.
4. **Красовская В.** Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 256 с.
5. **Модестов В.** Вернется ли из небытия «Морской разбойник»? // Moscow Magazine. 1998. Май-июнь. С. 82-84.
6. **Модестов В.** Морской разбойник // Модестов В. Под сенью Терпсихоры: сборник балетных либретто. М.: Редакция журнала «Балет», 2008. С. 169-175.
7. **Модестов В.** Под сенью Терпсихоры: сборник балетных либретто. М.: Редакция журнала «Балет», 2008. 192 с.
8. **Морской разбойник** // Театральный альбом. СПб., 1842. Т. 2.
9. **Морской разбойник:** балет в двух действиях. СПб., 1840.
10. **Письмо композитора Ад. Адама из России** // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Стлб. 1039-1042.
11. **Пузько О.** Адан, Тальони и... Пушкин // Балет. 2002. № 6.
12. **Слонимский Ю.** Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство, 1974. 184 с.
13. **Слонимский Ю.** Дидло. Л. – М.: Искусство, 1958. 262 с.
14. **Adam A.** Souvenir d'un musicien. Paris: Michel Lévy frères, 1857. 267 p.
15. **Gautier T.** Opéra. *Nathalie* // Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. 1 série. Paris: Ed. Hetzel, 1858. P. 47-52.

NEW LIBRETTO OF BALLET “THE CORSAIR” AS LITERARY SCHEME: ISSUES OF GENRE HISTORY AND NARRATIVE SENSES

Grutsynova Anna Petrovna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Moscow Conservatory
anna_gru@mail.ru

The article is devoted to the variant of the libretto of the XIX century ballet (“The Corsair”) proposed by a modern author. This scenario was designed to “return” the play to its supposedly “original source” (A. S. Pushkin’s poem “The Fountain of Bakhchisaray”), but the author of the article comes to the conclusion that the play is a mixture of numerous literary and theatrical plot motifs.

Key words and phrases: “The Corsair”; “The Fountain of Bakhchisaray”; “The Prisoner of the Caucasus”; ballet; libretto; variant.

¹ А, может быть, изначальное и не предполагавшее сценического воплощения.