

СЮЖЕТНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛОГИКА балетных сцен во французской большой опере 1820 – 1830-х годов

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ
научного проекта №14-04-00371

Общеизвестно, что французская опера произошла из французских придворных балетов конца XVI-XVII веков, включавших помимо собственно танца сольное и хоровое пение и декламационно выразительные речитативы. Однако в эпоху Просвещения вопрос органичности объединения танца и пения в музыкальной драме уже не казался бесспорным. В частности, Ж.-Ж. Руссо решительно требовал «изгнания из оперы празднеств и дивертисментов, которые не только задерживают действие, но либо вообще ничего не говорят, либо внезапно подменяют уже принятый язык другим, противоположным, и подобный контраст в одном и том же действии или во вставном эпизоде уничтожает правдоподобие, ослабляет интерес и оскорбляет разум».¹

Причиной категоричности Руссо стал скорее всего не его оскорбленный разум, а

эстетические установки просветителей в целом. Несмотря на эту критику балет сохранял свою важнейшую роль во французской опере не только в XVIII, но и в XIX веке. Однако Руссо не был одинок в своем мнении; спустя примерно сто лет давними традициями Королевской академии музыки возмущался Р.Вагнер, упорно не желавший вставлять балетные сцены в своего «Тангейзера», готовящегося к постановке в Париже в 1861 году. Вагнеру вторил его русский адепт, музыкальный критик А.Серов: «...Я вообще не жалую балетов в операх. Они мне всегда кажутся лишними вставками...»². Хотя когда дело дошло до собственных композиторских опытов, Серов не мог обойтись в своих операх без танцевальных сцен. Из вышеприведенных высказываний может показаться, что балет вторгался во французскую оперу извне, будучи генетически чужеродным компо-

нентом. Однако в действительности это далеко не так.

Что касается французских больших опер, представленных на сцене Королевской академии музыки со второй половины 1820-х годов, балетные сцены в каждой из них сюжетно мотивированы и неразрывно связаны с основным действием. Они возникают естественно и исполняются персонажами, которые действительно могут танцевать в реальной жизни: горожанами, крестьянами, цыганами, гостями бала или свадебного праздника, артистами театра. Либреттисты всегда тщательно продумывали драматические причины введения балетных сцен, а в XIX веке их мастерство достигло классического совершенства. Сюжетные и драматические основания для танцевальных сцен в этих операх кратко обозначены в таблице.

Название оперы, год постановки	Номер акта и сюжетно-драматический повод танцевальной сцены	Персонажи, исполняющие танец	Заглавие хореографической сцены в партитуре
Россини «Осада Коринфа» (1826).	2 акт. Свадьба Магомета и Памиры.	Турки в стане Магомета.	Air de danse (№ 6).
Россини «Моисей и Фараон» (1827).	3 акт (парижской четырехактной редакции). Культовый обряд египтян в храме Исиды.	Египтяне из свиты фараона.	1er Air de danse. 2e Air de danse. 3e Air de danse «Chasse» (№ 11).
Обер «Немая из Португи» (1828).	1 акт. Ожидая венчания с Альфонсом, Эльвира вспоминает свою родину – Испанию.	Несколько испанцев и неаполитанцев из свиты Эльвиры.	1er Air de ballet «Guarache». 2em Air de ballet «Boléro» (№ 3).
	3 акт. На рыночной площади идет бойкая торговля. Жизнерадостные неаполитанцы пускаются в пляс.	Народ Неаполя.	Air de ballet «Tarantella» (№ 116).
Россини «Вильгельм Телль» (1829).	1 акт. Празднование крестьянской свадьбы в швейцарском селе.	Швейцарские крестьяне и стрелки.	Pas de six. Pas d'archers et chœur (№ 5).
	3 акт. На празднике в честь покорения Швейцарии австрийки заставляют швейцарских женщин танцевать.	Швейцарские крестьянки, австрийские солдаты.	№ 15 Pas de trios et chœur tyrolien (№ 15). Pas de soldats (№ 16).
Мейербер «Роберт-Дьявол» (1831).	2 акт. Танцы исполняются на рыцарском турнире в честь шести пар новобрачных.	Сеньоры, шевалье, шталмейстеры, придворные дамы, пажи.	Chœur dansé (№ 6). Pas de cinq (№ 7).
	3 акт. Финал. Роберт пришел на развалины монастыря св. Розалии, где тени умерших монахинь танцуют, чтобы соблазнить героя.	Призраки монахинь, восставших из могил.	Les Feux Follets et Procession des nonnes. Bacchanale. 1er Air de ballet «Séduction par l'ivresse». 2em Air de ballet «Séduction du jeu». 3em Air de ballet «Séduction de l'amour. Pas de seul d'Hélène». Chœur dansé (№ 15).
Обер «Густав III» (1833).	2 акт. Репетиция балетной сцены из оперы короля Густава III «Густав Ваза».	Танцовщики и балетмейстеры Оперы.	1er Air de danse «Songe». 2em Air de danse «Pas de paysans Dalécarliens» (№ 3).
	5 акт. Бал-маскарад, устроенный в Королевской Опере в Стокгольме.	Гости бала в маскарадных костюмах.	1er Air de danse. «Allemande». 2er Air de danse «Pas de folies». 3er Air de danse «Menuet». 4er Air de danse «Galop» (№ 18).
Галевы «Жидовка» (1835).	1 акт. В честь императора Сигизмунда власти устраивают в Констанце праздник и угощают горожан вином.	Опьяненные вином горожане: мужчины и женщины.	Ballet: «Valse» (№6).
	3 акт. Император устраивает пир в честь победы над гуситами.	Рыцари, приглашенные трубадуры.	Pantomime et ballet (№17).
Мейербер «Гугеноты» (1836).	3 акт. Спор между католиками и гугенотами, который мог перерасти в драку, если бы не появление цыган.	Цыгане.	Danse bohémienne (№ 16).
	5 акт. Бал в Нельском отеле по случаю бракосочетания короля Генриха Наваррского с принцессой Маргаритой Валуа.	Гости бала.	Entracte et ballet (№ 25).

Хотя в таблицу вошли оперы весьма не-большого периода (1826–1836), мы видим, что по большей части балетные сцены логично вплетены в развитие основного действия. В первую очередь они проецируют поведение отдельного человека в социальных ритуалах: бракосочетаниях, городских или деревенских праздниках, чествованиях победителей в войне, балах, турнирах или бытовых ситуациях, подобных сцене рынка в третьем акте «Немой из Портитчи» или стихийному собранию народа на берегах Сены в третьем акте «Гугенотов».

Да, главные персонажи драмы не танцуют в балете наравне с профессиональными танцовщиками и кордебалетом. Но во время балета они далеко не все и не всегда остаются в роли безучастных зрителей на сцене. Меризн Смит отмечала по поводу танцевальных сцен в больших операх, что «из-за весьма строгих требований к достоверности танец всегда был внешне диететическим, то есть воспринимался другими персонажами как в самом деле танцуемый».³ Действительно, когда начиналась балетная сцена, участники спектакля (главные герои, хор или статисты) располагалась на сцене полукругом, чтобы насладиться зрелищем и, таким образом, на некоторое время «переволочалась» из артистов в зрителей. Однако если заглянуть в либретто, сценические руководства и в ремарки партитур, становится известно, что некоторые главные персонажи во время танца отнюдь не бездействовали. Либреттист в этих сценах насколько можно точно предписывал, что они должны делать.

Так, в либретто Э. Жуи и И. Би «Вильгельм Телль» есть ремарка, указывающая на важный драматический момент в третьем акте, когда на сцене изображается праздник в честь годовщины покорения Швейцарии австрийцами и исполняется тирольский танец: «Солдаты заставляют швейцарских женщин танцевать с ними. Местные жители жестами показывают свое возмущение этим насилием».⁴ Как мы видим, балетная сцена не просто выполняет функцию дивертисмента, она показывает угнетенное положение швейцарского народа, который даже на досуге не может быть свободен от насилия. Смысл этой сцены естественно развивает основную идею дра-

мы, а вовсе не отвлекает и не противоречит основному ходу событий.

Из оригинального либретто Эжена Скриба «Густав III» становится известно, что сцена бала в пятом акте не просто содержала традиционные танцевальные номера, но была пронизана символическими визуальными намеками. Основная интрига, заключающаяся в мнимой измене графини Анкарстрём своему супругу с шведским королем, обыгрывалась в танцевальных движениях контрданса еще до начала основного дивертисмента в пятом акте:

...Муж преследует женщину в маске, которая является его женой и которая протягивает руку другому мужчине в маске. Обеспокоенная и опасаясь неожиданностей, она проходит возле одной группы, отпускает руку, которую она держала, делая знак одной из своих подруг, которая готова ее заменить. Как только обмен произошел, муж останавливает женщину, которую почитал своей женой и принуждает ее снять маску: он сконфужен, поняв свою ошибку. Он просит извинения у возлюбленного той женщины, в то время как другие группы, среди которых его настоящая жена, высмеивают его и потешаются над ним.⁵

Дальнейшее течение сцены бала также нельзя упрекнуть в холодном академизме: сменяют друг друга различные танцы, различные маски (танцовщики в разных костюмах и амплуа), но действие не прекращается. На бал является король Густав, графиня Анкарстрём, ее муж с двумя другими заговорщиками – все в масках. И последнее объяснение Густава с графиней Анкарстрём, и само убийство короля происходят на балу, причем танец является центральным нервом всей сцены. Даже после рокового выстрела в Густава музыка галопа, финального танца дивертисмента, продолжает доноситься как бы издалека, и зрители могут мельком видеть, что в других залах люди, не знающие о случившейся трагедии, еще продолжают танцевать. Могло ли быть в те времена более продуманное и естественное включение балета в музыкальную драму?

Танцевальная сцена в начале пятого акта «Гугенотов» в высшей степени правдоподобна и драматична. Генрих и Маргарита в своем особняке дают бал по случаю бракосочетания; среди всеобщего веселья зву-

чит тревожный звон колокола, а затем появляется Рауль с трагической вестью о масовом безумии на улице:

Собрались... все главные протестанты. Придворные дамы в праздничных платьях садятся на скамьи или танцуют с молодыми кавалерами. Паспье, сарабанды весело следуют друг за другом. Из глубины сцены появляются Маргарита с Генрихом Наваррским, следом за ними паж Урбан. Дамы и сеньоры идут навстречу королеве и оказывают ей знаки почтения по случаю свадебного праздника. Королевская свита пересекает бальный зал и исчезает в другом зале. Посреди шумной музыки раздается отдаленный звон колокола. Танцовщики останавливаются, на миг прислушиваются, а затем с безразличием вновь принимаются танцевать, и когда все присутствующие, наблюдающие за балом, доходят до наивысшего возбуждения, слышится громкий шум. Из двери в глубине сцены появляется Рауль, бледный, в смятении, в окровавленной одежде.⁶

Контраст роскошного убранства залитого светом бального зала, ослепительных нарядов, счастливых лиц гостей бала и кровавой уличной резни, образ которой в эту сверкающую атмосферу праздника вносит Рауль, – именно этот контраст позволяет осмыслить трагедию происходящего во всей глубине. Оперные режиссеры XX века, копирующие эту небольшую сцену,⁷ наносили непоправимый урон драматической логике спектакля («экономия» при этом не более 6–7 минут), не говоря уже о безжалостном искажении эстетики большой оперы в целом.

Не менее значимы в отношении сюжетной логики и драматического развития балетные сцены в операх «Осада Коринфа», «Моисей», «Немая из Портитчи», «Роберт-Дьявол», «Жидовка». Их важность не ограничивается эстетическим наслаждением от созерцания красоты и отточности танцевального жеста, рисунка, яркости костюмов и декораций. Балетные сцены являются нераздельной «плотью» французской оперы: они усиливают и обостряют ее контрасты, вносят необходимые штрихи для характеристики места и времени действия или углубляют смысл, который нельзя полностью передать средствами пропетого слова.

Ольга ЖЕСТКОВА

Примечания

1. Руссо Ж.-Ж. Опера // Ж.-Ж. Руссо Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 283–284.
2. Серов А. Разговор по случаю «Гугенотов» // А.Н. Серов Статьи о музыке: В 7 вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 2–Б. С. 278.
3. Smith M. Dance and dancers // The Cambridge Companion to Grand Opera. Ed. by D. Charlton Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 99.
4. Jouy E., Bis H. Guillaume Tell. Opéra en quatre actes. Bruxelles: Josse Sacré, 1853. P. 35.
5. Scribe E. Gustave III, ou Le bal masqué: opéra historique en cinq actes. Paris: Jonas, 1833. P. 70.
6. Scribe E. La Juive. // Ouvres complètes. 3-me Série. Vol. 3. La Juive. P. 161.
7. См., например, постановку 1990 года в Сиднейском оперном театре режиссера В. Ламсен или постановку берлинской Оперы 1991 года режиссера Д. Дью.

Ключевые слова: французская большая опера, балетная сцена, либретто, Эжен Скриб, логика действия.

Key words: French grand opera, ballet scene, libretto, E.Scribe, action logic.

Краткая аннотация на статью

Балет составляет важнейший художественный нерв французской оперы начиная от ее зарождения в XVII веке. В XIX столетии французские либреттисты

и композиторы стремились, чтобы балетные сцены в опере были сюжетно мотивированы и неразрывно связаны с основным действием.

Их драматургическое мастерство позволило обострить контрасты оперы, обрисовать место и время действия и углубить главный смысл произведения.

Summary of article «Plot and dramatic logic of ballet scenes in the French grand opera of 1820–1830s».

Ballet is the most important artistic nerve of the French opera from its origin in the XVII century. In the XIX century French librettists and composers sought to connect ballet scenes in the opera with the plot and to inextricably link them to the main action. Their dramatic skills helped to sharpen the contrasts of the opera, to describe the place and time of action and to deepen the main spirit of the work.

Коротко об авторе

Жесткова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.

E-mail: mon_ami_09@mail.ru

About the author

Olga Vladimirovna Zhestkova, Cand. of Art Studies (PhD), associate professor of Music History Department Kazan N.G.Zhiganov State Conservatory.

E-mail: mon_ami_09@mail.ru