

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ «СИЛЬФИДЫ»: ИТАЛЬЯНСКАЯ ПЬЕСА И ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛЕТ

Груцынова Анна Петровна

*д-р искусствоведения, доцент,
профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
РФ, 125009, Москва, улица Большая Никитская, 13/6
E-mail: anna_gru@mail.ru*

ON THE ORIGINS «LA SYLPHIDE»: ITALIAN PLAY AND FRENCH BALLET

Anna Grutsynova

*D.A., associate professor, professor of Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сопоставлению двух сценических произведений, носящих одно название — «Сильфида», которые были созданы в разные эпохи. Пьеса «Сильфида» была показана 1730 году в парижском Итальянском театре, балет «Сильфида» — спустя век в парижской Опере. Несмотря на внешнюю разницу, сюжеты обнаруживают парадоксальную общность. В конце статьи автор приходит к выводу, что предпосылок для появления романтического балета существовало гораздо больше, чем представляется сейчас. В их число должны войти и театральные влияния предыдущих веков, которые ныне чрезвычайно трудно выявить и еще труднее доказать.

ABSTRACT

The article is devoted to compare of two stages works, which bears the same name — «La Sylphide», which were created at different times. The play «La Sylphide» was shown in 1730 in Paris (the Italian theater), the ballet «La Sylphide» — a century later at the Paris Opera. Despite the apparent differences, stories exhibit a paradoxical community. At the end of the article the author concludes that the preconditions for the emergence of romantic ballet, there is much more than it seems now. Besides the theatrical impact of the previous centuries, which today are hard to detect and prove, of course they are included in these prerequisites.

Ключевые слова: балет, пьеса, «Сильфида», сопоставление, романтизм.

Keywords: ballet, play, «La Sylphide», comparison, romanticism.

В 1832 году был поставлен первый романтический балет — «Сильфида». Ныне широко распространено мнение (источник которого установить уже невозможно), что его либретто создано на основе новеллы Ш. Нодье «Трильби», повествующей о любви эльфа к смертной. Но стоит прочесть эту печальную и столь характерную для ранних литературных романтиков историю, чтобы понять, что, если авторы либретто и основывались на новелле, то только в самом общем смысле этого слова. Можно говорить скорее не о литературной основе, а о психологической; авторы перенесли в балет субъективное ощущение, своеобразное «послевкусие» от прочитанного, а не

скопированную интригу или конкретных героев. Сохранилась лишь основная идея, связанная с любовью существ из разных миров (в этом случае «Трильби» можно считать идейной основой доброй половины романтических произведений, причем, далеко не только балетов и не только сочинений музыкального театра). Если балет повествует о любви духа (Сильфида) и смертного (Джемс), то новелла Нодье противопоставляет эльфа (Трильби) и смертную (Джанни). В ней сильна христианская мораль (Трильби оказывается грешной душой некоего Джона Трильби Мак-Фарлана, которую решительно изгоняет из лачуги

Джанни монах), полностью отсутствующая во французском фантастическом балете. Однако столь сложное взаимодействие некоего условного «первоисточника» и его нового, чрезвычайно свободного, авторского прочтения скорее исключение, нежели правило.

В истории романтического балета есть немало примеров «рождения» либретто из литературного произведения, при этом — произведения не обязательно созданного в эпоху романтизма. Так, балет «Хромой бес» (1836) основан на одноименном романе А. Лесажа (1707), «Влюбленный дьявол» (1840) — на повести Ж. Казотта (1772), сюжет балета «Сакунтала» имеет в основе драму индийского поэта IV века Калидасы, «Вер-Вер» (1851) — поэму Ж.-Б. Грессэ (1734), «Кошка, превращенная в женщину» (1837) — басню Ж. Лафонтена (1668) и т. д.

Удивительно, но собственно романтическая литература возникала на романтической же балетной сцене сравнительно редко. Впрочем, воплощение на сцене музыкального театра произведений современных авторов не столь часто можно встретить даже в наше, ищущее театральной новизны, время. В первой половине XIX века на парижской сцене был показан балет «Могикане» (1837), опирающийся на роман Ф. Купера «Последний из могикан», «Эсмеральда» (1844) имела литературного «прародителя» в виде романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», истоки сюжета балета А. Адана «Корсар» (1856) традиционно ищут в поэме Дж. Байрона.

Несмотря на существование примеров балетов, либретто которых порождены литературными произведениями, большинство из них с такого рода сочинениями не связаны. Даже отдаленное сходство «Сильфиды» с «Трильби» (его лучше даже назвать «отблеском») не дает возможности говорить об их полной аналогии.

Принимая во внимание столь сложные литературные ассоциации, которые вызывает первый романтический балет, можно указать на еще один своеобразный «предысторичник» его либретто. Разумеется, мы не можем утверждать, что авторы «Сильфиды» осознанно опирались на него. Однако вполне возможно, что мы имеем дело с некими « витающими в воздухе » идеями и ситуациями, преломляющимися по-разному в художественном пространстве каждой эпохи, но, тем не менее, имеющими и некие общие «родственные» черты.

Речь идет об одноактной пьесе «Сильфида», показанной в 1730 году в парижском Итальянском Театре. Она составляла одно представление с другими двумя одноактными комедиями: «Ярмарка Поэтов» и «Остров Разлада».

Пьеса эта действительно краткая и относительно «малонаселенная». В ней действуют прекрасная Сильфида, влюбленная в благородного Эраста, и ее подруга — уродливая, но обладающая всеми богатствами подземного мира Гномида, в свою очередь, влюбленная в слугу Эраста — Арлекина. Вторая пара (в традициях комического театра XVIII века) как в кривом зеркале отражает первую. При этом отражение выходит полным: каждое действие «благород-

ных» героев вызывает движение героев «низких», разумеется, движение комическое. Оставшихся персонажей (Прокурора, Сержанта, кредиторов, сильфид) можно считать «вспомогательными».

Несмотря на то, что сюжеты обеих «Сильфид» на первый взгляд не имеют явных аналогий, все-таки в них есть определенные «пересечения», которые при более пристальном взгляде оказываются более чем многочисленными.

Прежде и более всего явной аналогией с романтической «Сильфидой» в пьесе XVIII века видится мотив любви Сильфиды к смертному. Именно это взаимное притяжение / отторжение двух миров появится как обязательный признак романтического балета, не став пока основным для пьесы предыдущего столетия.

Начинается действие в схожих по смыслу декорациях: в доме главного героя. Впрочем, в ранней пьесе интерьер упомянут одним словом, тогда как в романтическом либретто описан весьма подробно. Однако эти различия не меняют сути: исходная точка сюжета находится в некоем доме.

«Сильфида» (1730): *«Театр представляет апартаменты Эраста»* [5, р.352].

«Сильфида» (1832): *«Перед зрителем часть фермы в Шотландии. В глубине сцены дверь, направо от которой высоко над полом расположено окно. Там же, несколько поодаль, большой камин. Лестница слева от двери ведет в покои хозяев»* [4, с.88].

Далее мы погружаемся в действие, и вначале наше внимание приковано к образу Сильфиды. В обоих произведениях героиня сразу же, в первых своих словах (а в балете — в первых своих движениях) признается в нежных чувствах к смертному. Эраста на сцене нет, Джемс же погружен в глубокий сон, что в рамках театральной условности почти одно и то же. Кроме того, обе Сильфиды преподносят своим возлюбленным достойные их подарки. Только если Сильфида XVIII века приносит для Эраста корзину, полную изысканных цветов, то Сильфида века девятнадцатого — существо, оказавшееся еще более эфемерным — изящно освежает своими крылышками воздух вокруг спящего Джемса, навевая ему счастливые сны.

«Сильфида» (1730): *«Сильфида и Гномида (<...> входят одновременно. Первая ставит на стол корзину цветов, а другая — корзину трюфелей. (<...> Они вначале считают друг друга соперницами; но Сильфида обнаруживает свои нежные чувства к Эрасту, а Гномида признает свою страсть к Арлекину»* [5, р. 352].

«Сильфида» (1832): *«В момент поднятия занавеса Сильфида стоит на коленях у ног Джемса; она не наглядит на него и счастлива быть вблизи любимого. Потом она начинает порхать вокруг Джемса и своими голубыми крылышками освежать воздух, которым он дышит»* [4, с. 89].

Образы главных героев так же неуловимо напминают друг друга, хотя на первый взгляд различия между ними кардинальные. Эраст из «Сильфиды» 1730 года — французский дворянин, живущий в Париже и прогуливающийся в Тюильри, Джемс из «Сильфиды» века последующего — шотландский крестьянин, более увлеченный своими мечтами, нежели окружающей его реальностью. Но присутствует в их жизни нечто общее: и у Эраста, и у Джемса есть невесты. Правда, «балетная» Эффи появляется на сцене, участвует в интриге и вначале даже вполне искренне любима Джемсом, в пьесе же Клариса лишь упоминается, и связать с ней свою судьбу Эраст не спешит. Но и в одном, и в другом сочинении невесты, в конце концов, оказываются покинуты ради прекрасного волшебного видения.

«Сильфида» (1730): «*... эти цветы, добавляет он [Арлекин. — А. Г.], были без сомнения посланы Кларисой, вашей будущей супругой. — ЭРАСТ: Не говори мне о Кларисе. ... — Эраст рассказывает ему [Арлекину. — А. Г.], что неудержимая страсть охватила его душу, и ничто не может ее охладить, что он видел в Тюильри самое восхитительное существо в мире» [5, р. 353–354].*

«Сильфида» (1832): «*Во имя любви к Эффи он [Джемс. — А. Г.] должен забыть фантастическое существо, смущающее его покой, — ведь близится час помолвки, и все предвещает счастливого будущего» [4, с. 89].*

Одним из самых впечатляющих фрагментов первого акта балета становится сцена свадебного праздника, во время которого Сильфида, будучи невидимой для всех, кроме Джемса, появляется то здесь, то там, постепенно занимая все мысли молодого человека. Эта идея незаметного для всех появления героини прослеживается и в сочинении XVIII века, правда, в пьесе Сильфиду не видит даже Эраст. Она вместе со своей подругой Гномидой незримо присутствует при разговоре господина и слуги, обсуждающих свое бедственное материальное положение, она же наказывает Прокурора (Гномида — в свою очередь — Сержанта), которые являются требовать от Эраста — немедленной женитьбы на Кларисе, а от Арлекина — прихода в суд. Таким образом и в одном, и в другом сочинении вмешивающиеся в ход событий необъяснимые силы вызывают недоумение и даже ужас окружающих.

«Сильфида» (1730): «*Прокурор приходит потребовать от имени Оронта у Эраста обещания сочетаться браком с его дочерью Кларисой, а Сержант приносит Арлекину вызов в суд (...). Эраст и Арлекин приводят им противные доводы, и служители закона угрожают им преследованием. Гномида дает пощечину Сержанту, который проваливается под сцену, а Сильфида заставляет Прокурора летать по воздуху. Этот спектакль удивляет Эраста, и Арлекин удивлен не менее» [5, р. 355].*

«Сильфида» (1832): «*Джемс озабочен, и, кажется, глаза его все время ищут Сильфиду. Он*

столь рассеян, что даже забывает пригласить на танец Эффи, и она сама делает это. Временами между группами танцующих мелькает Сильфида, но доступна она лишь взору Джемса. Нарушая контракт, он устремляется к ней, но всякий раз попытки коснуться ее безуспешны — она ускользает. Поведение юноши озадачивает окружающих» [4, с. 95–96].

Удивительной параллелью балетной «Сильфиде» видится и разговор невидимой героини пьесы с Эрастом, в котором она признается в своей любви к смертному. Если не принимать во внимание особенности текста, отличающие сочинение XVIII века, можно увидеть, что в своей смысловой основе обе ситуации чрезвычайно схожи.

«Сильфида» (1730): «*... невидимая Сильфида вздыхает, и разговаривает с Эрастом, который принимает ее за дух; Сильфида уверяет, что она любит его. — ЭРАСТ: Вы меня любите. Разве духи могут любить? У них нет тел. — СИЛЬФИДА: Этот вопрос хорошо показывает мне, что уж вы-то его имеете. Да, мсье, они любят, и с тем большей нежностью, что их любовь лишена рассудка; что их пламя чисто и существует само по себе, без того, чтобы желания или отвращение увеличили его или сократили. — ЭРАСТ: Но удивительно, что, зная то, что происходит в моем сердце, вы мне сделали признание в вашей нежности; ибо, конечно, вы не знаете, что оно наполнено такой пылкой страстью, какую никогда не испытывал ни один влюбленный» [5, р. 356].*

«Сильфида» (1832): «*<СИЛЬФИДА>: Увы, тебе не дано понять моей любви. — <ДЖЕМС>: Неужели ты любишь меня? Иль просто смеешься над моей доверчивостью? — <СИЛЬФИДА>: Милый, с того дня, что я увидела тебя, моя судьба связана с тобой, я всегда подле тебя, зримая или нет. Этот очаг — мой приют. Днем я провожаю тебя в леса и горы, ночью стерегу дом от злых духов и храню сон твой, склоняясь к изголовью. Ты видишь сны любви — они навеяны мной. — Джемс внемлет ей с волнением. Сердце его тронут любовью» [4, с. 94].*

Еще одна запоминающаяся сцена балета — сцена второго акта, где в волшебном лесу, куда Джемса привела Сильфида, их окружают сестры главной героини, в толпе которых та словно бы «растворяется». Если в романтическом балете сильфид неисчислимое количество, то в пьесе Сильфида появляется в компании двух своих подруг. И, конечно же, встречаются они героя не в романтически-дремучем лесу, а в упорядоченном парижском Тюильри. Однако аналогии идей очевидны: мы вместе с главным героем воспринимаем Сильфиду как одну из нескольких.

«Сильфида» (1730): «*СИЛЬФИДА: Я одна из тех трех дам, которых вы увидели в Тюильри; вы любите одну из них. — ЭРАСТ: Что! эти столь прелестные дамы — Сильфиды! может ли это быть! — Сильфида просит его не поступать как большинство людей, которые сомневаются в вещах потому только, что они их не понимают. Эраст умоляет ее показаться. — СИЛЬФИДА: Я подчиняюсь и как жертва*

вашего упрямства покажусь вам, отправляйтесь в Тюльери, вы увидите там меня с одной из моих подруг, не говорите мне там ничего и возвращайтесь сюда сообщить об участи своей и моей» [5, р. 356–357].

«Сильфида» (1832): «Тогда Сильфида сзывает своих сестер, и из лесу, раздвигая ветви, сквозь заросли шиповника и боярышника спешат юные Сильфиды с голубыми и розовыми крылышками. Джемс дивится чуду их появления. Танцы дев воздуха вскоре развеивают его грусть. Одни, обвязав деревья шарфами, раскачиваются на них, другие же, пригибая ветви, легко взлетают над землей. Джемс очарован этим зрелищем, и большая любовь к Сильфиде все больше разгорается в его душе. Он беспрестанно стремится обнять Сильфиду, но тщетно: та выскальзывает из его рук. Разбуженное желание юноши неистовствует. С тревогой и трепетом он ищет Сильфиду, а та скрывается среди подруг. Взор Джемса вопрошает — где она?» [4, с. 100].

Финал пьесы, в которой дух воздуха переносит своего возлюбленного во «дворец Сильфиды, который кажется висящим в воздухе» [5, р. 360], не имеет аналогов в либретто трагически завершающейся «Сильфиды». Но схожие финалы мы встречаем во многих других романтических балетах, где в апофеозах спектаклей появляются воздушные замки, небесные дворцы, гряды облаков, сонмы волшебных существ, встречающих соединившихся, наконец, героев спектакля. Подобного рода сцены в том или ином виде отмечают окончание самых разнообразных либретто романтических балетов.

«Сильфида» (1730): «СИЛЬФИДА (Эрасту): Я не обещаю вам сокровищ, но нежность, которую я вам обещаю, будет стоить подарка Гномиды: придите, Эраст, я вас в один миг перемещу вас во дворец, хозяином которого должны быть вы. — (...) Театр изменяется и представляет дворец Сильфиды, который кажется висящим в воздухе. Этот дворец заполнен Сильфами и Сильфидами, которые образуют дивертисмент, завершающийся Водевилем» [5, р. 359–360].

Список литературы:

1. Бабочка. Фантастический балет, в 4-х действиях. Соч. гг. Сен-Жоржа и М. Петипа. Музыка г. Л. Минкуса. — СПб.: Издание Эдуарда Гоппе, 1874. — 15 с.
2. Кони Ф. Озеро волшебниц // Театральный альбом. — Т.3. — СПб., 1842. — [б.с.].
3. Метеор или Долина звезд. Фантастический балет в 3-х актах и 4-х картинах, соч. Сен-Леона; музыка Пинто и Пуньи. — М.: Издание Т. Рис, 1867. — 23 с.
4. Сильфида // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии. — М.: Искусство, 1977. — С.88–105.
5. Histoire anecdotique et raisonnée de Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769. — Т.3. — Paris: Chez Lacombe, Libraire, rue Christine, 1769. — P.352–360.

«Озеро волшебниц» (1839): «Мне казалось, что я летел, несомый невидимою силою; около меня вращались миллионы облак, принимая самые очаровательные образы нимф, амуров и граций. Я несся все дальше, все выше, к востоку, — гряда облаков начала редеть, меня обдало пурпуром какого-то неведомого светила, над головой моей развернулся легкий, лазуревый купол невиданного мною неба, по которому мириадами порхали гении, развеивались венки и звучали невидимые лиры... наконец я очутился у ног царицы волшебниц и возле меня стояла моя Лейла...» [2].

«Метеор» (1856): «Театр представляет царство звезд (воздушное пространство). (...) Владычицы пространства, звезды соединяются в созвездия, составляя различные группы. (Танцы.)» [3, с. 23].

«Бабочка» (1860): «Звуки музыки возвещают возвращение волшебницы Гамзы. Маленькие гении подводят ее к Царице волшебниц. (...) Блестящий двор, состоящий из гениев, нимф, пери и пр. окружают повелительницу фей» [1, с. 15].

Пересечения сюжетов двух «Сильфид» скорей всего следует считать любопытным казусом. Было бы в корне неверным пытаться доказать, что авторы либретто романтического балета — А. Нурри и Ф. Тальони — опирались на пьесу Итальянского Театра. Более того — нельзя даже утверждать, что они были, так или иначе, знакомы с «Сильфидой» 1730 года. Однако можно повторить предположение, что для появления романтического балета существовало гораздо больше предпосылок, чем представляется сейчас. Сюда, помимо всего остального (прежде всего — развития романтического искусства в целом), должны войти и театральные влияния предыдущих веков, которые ныне чрезвычайно трудно выявить и еще труднее доказать. Одно отрицать невозможно: романтический балет не зародился, подобно гомункулусу, в алхимической реторте, а стал логическим этапом развития музыкального театра. Знаменательнейшим, но — этапом.