

УДК: 792.8

ОТ ПОСТКЛАССИЦИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.

«ЩЕЛКУНЧИК» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА И М. БЕЖАРА

Емельянова Г. Н.¹

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия.

Статья посвящена балету «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Н. Григоровича (1966) и М. Бежара (1998) — представителей постклассицизма и постмодернизма в хореографическом искусстве XX века. Автор решает задачу определить принципы развития музыкально-хореографической драматургии балетов Григоровича и Бежара и художественную ценность каждого из этих спектаклей. Основой анализа балетов, созданных Григоровичем и Бежаром, стали видеозаписи спектаклей. В заключение автор приходит к выводу, что Григоровичу и Бежару — представителям разных направлений в хореографическом искусстве XX века удалось создать спектакли высокого художественного уровня. Эти балеты обозначили некие вершины на пути воплощения музыки Чайковского в балете «Щелкунчик». Один из путей — развитие традиции классического балета (спектакль Григоровича), другой — свободное толкование музыки автора, без опоры на традицию классического балета, но с учетом высочайших достижений техники классического танца (балет Бежара).

Ключевые слова: балет «Щелкунчик», М. Петипа, П. И. Чайковский, Ю. Н. Григорович, М. Бежар.

FROM POSTCLASSICAL TO POSTMODERNISM. *THE NUTCRACKER* BY P. TCHAIKOVSKY IN PRODUCTION BY Y. GRIGOROVICH AND M. BEJART

Emelyanova G. N.¹

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Fucika, 15, St. Petersburg, 192238, Russian Federation.

The article is devoted to the ballet *The Nutcracker* by P. I. Tchaikovsky staged by Y. Grigorovich (1966) and M. Bejart (1998) – the representatives of postclassicism and postmodernism in the choreographic art of the 20th

century. The author sets a task to define the principles of development of musical and choreographic dramaturgy of ballets of Y. Grigorovich and M. Bejart and the artistic value of each of these performances. The basis for the analysis of the ballets created by Y. Grigorovich and M. Bejart were the videos of these performances. The author comes to the conclusion that Y. Grigorovich and M. Bejart – representatives of different directions in the choreographic art of the 20th century – managed to create performances of high artistic level. These ballets have marked some summits in the way of the realization of the music of P. I. Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker*. One of the ways – the development of the tradition of classical ballet (performance Y. Grigorovich), the other one is a liberal interpretation of the music of the author, without reliance on the tradition of classical ballet, but with consideration of the highest achievements of classical dance technique (ballet M. Bejart).

Keywords: ballet *The Nutcracker*, M. Petipa, P. I. Tchaikovsky, Y. Grigorovich, M. Bejart.

В музыковедческой и балетоведческой литературе существует мнение, что из всех балетов П. И. Чайковского «Щелкунчик» наиболее сложен для сценического воплощения [1, с. 364], так как содержание музыки его отдельных сцен «выходит за пределы балетных образов» [2, с. 140] и, «наверное, останется нераскрытым на балетной сцене» [3, с. 24-25]. Так возможно ли адекватное музыке хореографическое воплощение данного балета?

В данной статье анализируется «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Григоровича и М. Бежара – выдающихся хореографов второй половины XX – начала XXI века, которым, по нашему мнению, удалось проникнуть в глубинное содержание музыки композитора и создать спектакли, отразившие художественные идеи своего времени.

М. Бежару и Ю. Григоровичу суждено было родиться в один год и даже в один месяц. М. Бежар родился первого января 1927 года, Ю. Григорович второго января того же года. Но история балета поставила перед ними разные задачи.

В творчестве М. Бежара воплотилась идея модернизма в балете, главная ценность которого – новизна и абсолютная свобода творчества. Выразительными средствами балетмейстера становятся танец, пантомима, слово, пение и даже фрагменты видеозаписей. Искусство балет-

мейстера может быть условно отнесено к постмодернизму как некоему завершающему этапу развития модернизма в XX веке. Классический танец порой становится одним из выразительных средств спектаклей М. Бежара. Но эстетика классического балета не есть суть его самовыражения, его искусства.

По мнению автора, Ю. Григорович в своем творчестве подытожил достижения русского хореографического искусства XX века, базирующегося на традиции классического балета. Творчество балетмейстера может быть условно соотнесено с понятием постклассицизма в русском хореографическом искусстве XX века.

Понятие «постклассицизм» не является, в отличие от постмодернизма, общепринятым в искусствоведении в целом и в балетоведении в частности. Поэтому здесь необходимо сделать небольшое авторское отступление, чтобы раскрыть и обосновать данный термин.

Характерными особенностями отечественной музыки, живописи и хореографического искусства 1960–1980-х годов становятся не только поиски новых выразительных средств, но и их соединение с неоклассическими тенденциями.

«Возникшая в первой половине XX века, неоклассическая тенденция вспыхивает с новой силой в русской музыке во второй половине 60-70-х годов», — утверждает исследовательница музыкального искусства О. Аверьянова [4, с. 13]. Как важную особенность этого периода музыковеды выделяют стилевой плюрализм, который в искусстве означает принципиальную возможность соединения разных стилевых манер внутри одного стиля. Источником вдохновения для композиторов становится опора на весь предшествующий опыт современной и классической музыки, приведший к новому восприятию любого стиля «как системы средств» [5, с. 173]. Эти тенденции были характерны для творчества композиторов Р. Щедрина. Э. Денисова и А. Шнитке.

Реформа П. Чайковского в классическом балете второй половины XIX века, суть которой выражалась в симфонизации балетной партитуры, нашла свое продолжение в музыке композиторов-соратников Ю. Григоровича. Новое видение симфонической музыки в балете воплотилось в спектаклях, созданных А. Меликовым («Легенда о любви»), А. Хачатуряном («Спартак»), А. Эшпаем («Ангара»).

В живописи этого периода неоклассические тенденции ярко проявились в творчестве художницы Т. Назаренко [6, с. 53]. Ярким пред-

ставителем театрально-декорационного искусства в балете становится С. Вирсаладзе, работавший в тесном содружестве с Ю. Григоровичем. Для творчества художника был характерен «живописный симфонизм декорационного решения» [7, с. 101], органично сливавшийся с симфоническим действенным танцем Ю. Григоровича.

В хореографическом искусстве основоположником неоклассицизма принято считать Д. Баланчина (1904–1983). Истоки же этого направления восходят к «Шопениане» М. Фокина и танцсимфонии «Величие мироздания» Ф. Лопухова. В своих бессюжетных одноактных балетах Д. Баланчин использовал классический танец, обогащенный свободной пластикой и элементами модерна. Танцевальный образ вырастал здесь из музыкального и взаимодействовал с ним. Однако в сюжетных балетах хореограф по-прежнему оставался на позициях хореодрамы, и пантомима являлась здесь главным двигателем действия. «В его (Д. Баланчина — Г. Е.) творчестве «танцсимфония» и «драмбалет» не сливаются, а существуют как отдельные жанры, противоположные по характеру. Балетмейстер переходит от одной из них к другой, но они у него не синтезируются и не дают в своем взаимном слиянии некоего нового качества» [8, с. 214].

К обобщению и синтезу этих жанров пришли лишь балетмейстеры-новаторы 1960–1980-х годов. Этот период определяется постановками Ю. Григоровича, И. Бельского, Л. Якобсона, Н. Касаткиной, В. Василева, О. Виноградова и других талантливых отечественных балетмейстеров. По утверждению выдающегося русского балетоведа В. Ванслова, «наиболее же ярко особенности нового этапа в развитии балетного театра проявились в творчестве Ю. Григоровича» [9, с. 175]. По мнению исследователя, «в творчестве Григоровича сохранены все завоевания, достигнутые благодаря сближению с драматическим театром, и вместе с тем обобщены и синтезированы достижения его предшественников в танцевальном решении действия» [8, с. 26].

В балетах Ю. Григоровича симфонически развитая музыкально-хореографическая драматургия соединяется с живописным симфонизмом декорационного решения спектакля. Главным выразительным средством здесь является классический танец, возведенный балетмейстером в некий абсолютизм, который впитывает в себя элементы пантомимы, народных танцев, свободной пластики и акробатики.

По мнению автора, искусство Ю. Григоровича знаменует особое направление в балете второй половины XX века, убедительно противо-

стоящее постмодернизму в хореографическом искусстве. Это направление может быть условно названо, в противовес постмодернизму, постклассицизмом, как неким проявлением неоклассических тенденций.

Музыка П. И. Чайковского вдохновляла обоих балетмейстеров на протяжении всего их творческого пути. Но к балету «Щелкунчик» они обратились в разные периоды своего творчества. Ю. Григорович создал этот спектакль в 1966 году, т.е. в период расцвета своих творческих сил. М. Бежар обратился к «Щелкунчику» в 1998 году — в поздний период своего творчества, в пору мудрости и подведения итогов.

«Симфонией детства, одиноким, совершеннейшим художественным явлением» назвал музыку «Щелкунчика» Б. Асафьев [10, с. 194]. Для музыки «Щелкунчика» характерна малая форма и принцип сжатой драматургии. Черты театра кукол соединены здесь с принципом симфонического развития.

В этом балете П. И. Чайковский воплотил важную для своего творчества тему романтического порыва и стремления человека к своей мечте через борьбу и страдания. Каждый из хореографов по-своему развил эту тему в своем балете, нашел свое собственное понимание музыки Чайковского. Ю. Григорович создал хореографическую пьесу-симфонию, где пантомимно-танцевальные сцены внешнего действия неразрывно связаны с симфонически развитой хореографической драматургией действия внутреннего. Частично изменив либретто, балетмейстер остался в рамках русской традиции. Главной героиней его балета является Маша. Дроссельмейер — это мудрый и таинственный волшебник-маг. Елка символизирует в этом спектакле весь мир, вселенную.

«Щелкунчик» М. Бежара тяготеет к жанру балета-биографии. Хореограф не использует в своем спектакле симфонически развитый танец. Драматургию здесь движет внешнее действие, где танец соединяется с пантомимой и словом. Автор постоянно присутствует в спектакле: рассказывает о своем детстве, о важных впечатлениях своей жизни. Внутренним действием в этом балете является философская мысль балетмейстера. Она и становится связующей нитью всего балета М. Бежара.

Увертюра балета создает образ счастливого, беззаботного детства с его мечтами и надеждами. Она вводит в настроение первых сцен спектакля. Первый акт балета начинался по замыслу М. Петипа со сцены украшения и зажигания елки. В постановке Ю. Григоровича

она была посвящена сбору гостей. В этой сцене завязывается не только внешнее действие, но и внутреннее. Гости движутся перед занавесом. Девочки устремляются на праздник мелким семенящим бегом — *pas couru*, на основе которого формируется хореографическая тема танцующих на празднике Маши и ее подруг, хореографические мотивы-интонации кукол и снежинок. В движениях мальчиков возникают колкие *jetés passés* вперед, которые ассоциируются с хореографией оловянных солдатиков. Выход Дроссельмейера с куклой «Щелкунчик» знаменует зарождение его гротескной темы. *Grands jetés* с согнутыми ногами, исполняемые вперед-назад без продвижения, а затем стремительные *jetés passes* вводят в водоворот колдовской силы таинственного мага.

У М. Бежара балет начинается с рассказа автора о своем детстве и радостном празднике Рождества. На протяжении всего балета хореограф ведет за собой зрителей, комментируя происходящее и приоткрывая глубинные тайны своей души. В первой картине балета перед зрителем предстают главные герои — мальчик Бим, кот Феликс и Мефистофель, который по замыслу балетмейстера ассоциируется также и с балетмейстером М. Петипа — кумиром М. Бежара. Эти персонажи являют собой три ипостаси самого балетмейстера. Бим — детская наивность и непосредственность, Мефистофель — философская сущность его души и кот Феликс — некая ироничность восприятия жизни.

Наиболее полно хореографически разработан образ Мефистофеля. Здесь классический танец соединяется с гротеском, свободной пластикой и элементами акробатики. Хореографическая тема напоминает некий загадочный символ, который раскрывается с разных сторон по ходу развития хореографического действия. В первой сцене балета в хореографическом мотиве Мефистофеля доминирует широкая II позиция, à *laseconde* и *arabesque* с опущенным вниз корпусом, переходящий в стойку на руках. Этот хореографический мотив становится мотивом-интонацией Мефистофеля и от сцены к сцене обогащается все новыми движениями и жестами. Мефистофель-Петипа родственен по своей драматургической задаче Дроссельмейеру Ю. Григоровича. Он ведет по жизни лирического героя Бима и пробуждает в нем его духовную сущность. В опорных моментах спектакля Мефистофель задает хореографическую тему, которую затем развивают другие персонажи.

Кот Феликс пластически родственен хореографическому образу Мефистофеля-Петипа, однако не содержит его демонического начала. Он скорее олицетворяет некую идеальную модель танцовщика труппы Бежара. Кот Феликс исполняет наиболее сложные комбинации экзер-

сиса М. Петипа, соло на музыку Танца пастушков и виртуозную мужскую вариацию из *Pas de deux* второго акта.

Мальчик Бим напоминает героя хореодрамы. Он танцует лишь в оправданных для танца ситуациях: участвует в экзерсисе М. Петипа, вторит хореографическим мотивам Мефистофеля. Лишь в дуэте с мамой, в *Andante*, возникает его «чистый» хореографический образ, отражающий лирическую ипостась автора.

Появляется мама¹, которая дарит сыну подарок, завернутый в белый шелк. В музыкальной драматургии первого акта главенствует типичный для П. И. Чайковского принцип волнообразного симфонического развития. Он отражает три этапа сценического действия. Каждая из кульминаций вырастает из тех чудес, которые появляются в сказке.

Первый этап — сцена украшения елки, и первое чудо — момент ее зажигания. У Ю. Григоровича это пантомимная сцена, в которой дети в восторге застывают перед явившимся им волшебством. У М. Бежара в этом фрагменте мальчик Бим засыпает, и Мефистофель вводит его в мир танца. Мефистофель приобретает здесь облик властного педагога — М. Петипа. М. Петипа в длинном халате, напоминающем королевскую мантию, руководит уроком и обучает Бима классическому танцу. Экзерсис в этой сцене начинается с широкой II позиции — одного из «таинственных знаков» хореографической темы Мефистофеля-Петипа. Уже первые комбинации экзерсиса отражают своеобразие хореографического «почерка» М. Бежара: корпус учеников во II позиции своеобразно опускается вниз, руки упираются в пол, заноски исполняются в положении «лежа на спине».

Необходимо заметить, что классический танец является основой хореографии балетмейстера. Здесь свободно преломляются элементы свободной пластики, танца модерн и пантомимы. Чистый классический танец возникает в этом балете лишь в *Pas de deux* второго акта. «Классический балет — источник модерна, постоянное созидание, преобразование и эволюция техники танца», — утверждает М. Бежар [12, с. 3].

Вторая кульминация — сцена оживления кукол и знакомство Маши со Щелкунчиком. Именно в этом фрагменте, в колыбельной в спектакле Ю. Григоровича в хореографическом тематизме Маши

¹ Мать М. Бежара умерла, когда ему было семь лет, но ее образ остался для балетмейстера олицетворением женской красоты и духовности. «Моя мать, — говорит в этом балете М. Бежар — божественное воспоминание, которое со временем приобретало для меня все большую и большую значимость. Ее образ становился в моем воображении все более далеким и загадочным» [11].

утверждается ее лейтпоза *arabesque*, которая лишь изредка появлялась в ее сольном танце в галопе.

В спектакле М. Бежара танцуют куклы Фауста и Мефистофеля (как воспоминание о детских играх балетмейстера и его сестры). Перед сценой оживления кукол в хореографической теме Мефистофеля появляется пластический мотив, в котором чародей усилием воли сжимает руку в кулак и словно открывает вход в мир прекрасных грез и мечтаний Бима. Этот пластический мотив становится лейтмотивом и проходит в течение всего танца с куклами, в сцене появления страшных видений, а затем в Финальном вальсе второго акта.

В играх детей участвует и мама. В этом эпизоде балетмейстер использует интересный драматургический прием: танцы как бы рождаются из рисунков М. Петипа, появляющихся на заднике, на экране. Это так называемые «балетмейстерские экспликации М. Петипа», опубликованные в нашей стране в книге «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» [13, с. 179, 189].

Третий этап и третье чудо — сцена роста елки. В музыке этой сцены есть грандиозный подъем звучности, наглядно иллюстрирующий видение Маши. Вместе с тем, это и поэма нарастающих чувств, вначале робких и скорбных, затем все более и более расцветающих, светлых. «Эпизод заканчивается утверждением человеческого начала — победным гимном fff всего оркестра, — утверждает А. Альшванг, — после ужасных видений наступает реакция: рост и утверждение личных чувств через преодоление угнетенности» [14, с. 714].

В постановке Ю. Григоровича эта сцена знаменует важный этап внутреннего действия, решенный средствами классического танца. Здесь обогащается хореографическая тема Маши: следуют *piqué* в *arabesque* с левой, а затем с правой ноги. Этот хореографический мотив продолжают *jetés entrelacés* с правой и левой ноги. Затем *arabesque* «вспыхивает» в хореографическом мотиве *grand pas de chat, pas de bourrée entourant* и в стремительных *grands jetés entourant* в *I arabesque* по кругу. Эта сцена передает внутренний порыв героини, становление ее личности.

В балете М. Бежара этот эпизод знаменует собой продолжение внешнего действия. Перед глазами изумленного Бима неожиданно появляется увеличенный до огромных размеров подарок мамы, представляющий собой торс Венеры² С. Боттичелли. Мальчик карабкается по статуе вверх, пытаясь обнять и поцеловать прекрасное видение.

² Автор говорит о картине С. Боттичелли «Рождение Венеры».

Но его порыв завершается падением вниз в объятия Мефистофеля. Тот резко отбрасывает Бима. В спектакле М. Бежара этот фрагмент олицетворяет устремленность героя к любви и духовности.

Интересно решена постановка М. Бежара сцена битвы Мышиного короля и Щелкунчика. Силой своего волшебства Мефистофель-чародей вызывает страшные видения из детства М. Бежара. В исполнении Мефистофеля возникает хореографический мотив, состоящий из *degagé* левой ногой в *à la seconde*. Одновременно вытянутая правая рука сжимается в кулак, передавая усилие чародея. Затем следует *développé* правой ногой в сторону на 90°. Хореографический мотив продолжают *développé* вперед левой ногой и через *passé développé* назад на 90°. Комбинацию завершают дьявольские прыжки в «разножку» в поперечный шпагат с согнутыми ногами.

Далее перед испуганным Бимом появляются видения (человеческие фигуры с елками). Чудища надвигаются, повторяя хореографический мотив Мефистофеля, и преследуют мальчика. Герой стремится убежать, но Мефистофель властным движением толкает его по направлению к чудищам. Бим принимает хореографическую тему Мефистофеля и бросается в толпу страшных видений. В этот момент чудища вместе с Мефистомелем исчезают. Статуя разворачивается и перед мальчиком предстает грот с изображением Мадонны с младенцем на руках. Из грота выходит мама.

Преодоление страха — это испытание, данное герою Мефистомелем и своеобразная инициация у Бима. Главное чудо спектакля Ю. Григоровича — освобождение от заклятья и обретение человеческого облика у Щелкунчика — происходит благодаря подвигу Маши. Героиня бросает свечу в Короля мышей, преодолевая страх, стремясь спасти Щелкунчика. Это также своеобразная инициация для Маши.

В спектакле М. Бежара главным чудом становится лирический дуэт Бима и его мамы (Картина вторая. № 8. *Andante*). В музыке — тема *Andante*, т.е. спокойный размеренный трехдольный вариант темы роста елки. В спектакле М. Бежара здесь происходит вход во внутреннее действие. Дуэт знаменует собой духовное соединение Бима с мамой, становление его личности. Хореография дуэта соединяет в себе классический танец, танец модерн и свободную пластику.

Тема мамы и Бима рождается из хореографических мотивов, в которых доминируют *écartée*, *arabesque* и поза танца модерн — *contraction*. *Arabesque* проходит в обводках с ангелами и Бимом, а затем соединя-

ется с высокими акробатическими поддержками. Эта неожиданная «вспышка» хореографической разработки не имеет продолжения в спектакле М. Бежара, но заявляет о себе отдельными отзвуками в дальнейших пантомимно-хореографических сценах спектакля.

В балете Ю. Григоровича *Andante* знаменует собой зарождение любви Маши к принцу-Щелкунчику. Эта сцена проникнута светлой надеждой и устремленностью героев к счастью. В хореографии дуэта происходит становление хореографической темы принца: скинув с себя обличье деревянной куклы, герой устремляется к своей спасительнице Маше.

Его преображенный хореографический образ строится на основе лейтпозы (*arabesque*) Маши. Хореографический мотив принца складывается из *arabesque* с переходом в IV позицию, затем следуют *relevé* в *arabesque* и *failli* в IV позицию. Принц в постановке Ю. Григоровича — не просто партнер, поддерживающий танцовщицу. В *Andante* развивается не только хореографическая тема героини, но и тема принца-Щелкунчика. У принца-Щелкунчика утверждается его собственная хореографическая тема. Вначале следует хореографический мотив-интонация, состоящая из *grand jeté* в I *arabesque*, два *tours* в воздухе, *relevé* в I *arabesque* по диагонали 6-2, которая повторяется два раза. Ее дополняют двойные *cabrioles* в I *arabesque* по диагонали 2-6, завершающиеся *relevé* в I *arabesque*. Тема героини также обогащается *tours piqué* в I *arabesque* по кругу в связке с *tours chaînés*.

Вальс снежных хлопьев отражает в музыке П. И. Чайковского сложный мир детской души, в котором произошел перелом от детства к юности. Чувства героев раскрываются здесь в тесной связи с природой. Особую неповторимость и своеобразие придают музыкальной теме вальса ритмические особенности, которые заключаются в синкопировании темы. Б. Асафьев назвал метр этого вальса двойным трехдольным [10, с. 91].

В постановке Ю. Григоровича снежинки — «это одновременно и свита, сопровождающая, несущая, укрывающая героев» [4, с. 180]. Хореографическая тема снежинок строится на основе бега на пальцах *pas soulevé*, который, как указывалось выше, появлялся уже в сцене сбора гостей, у девочек, спешащих на праздник. Далее тема обогащается *changement de pieds* на пуантах, *piqué* в *arabesque* и *sissonne* в *arabesque*. В коде в хореографической теме снежинок возникают летящие, порывистые *grands jetés*: сне-

жинки движутся тремя кругами в разных направлениях, передавая духовное смятение юных героев, их порыв в неизведанное.

Хореографическая тема Маши и Принца развивается и обогащается. В их танце доминируют высокие прыжки *grand jeté*, *jeté entrelacé*, *grand pas de chat*. Герои прорезают диагоналями сцену, а затем, в репризе, в момент *crescendo* в музыке, устремляются по двум разнонаправленным кругам в стремительных *grands jetés en tournant*. Ю. Григорович связывает этот фрагмент со сценой роста елки, где у героини также проходили *grands jetés en tournant* по кругу. Балетмейстер объединяет тем самым важные этапы развития внутреннего действия балета — становление личности Маши и устремленности героев к счастью.

В постановке М. Бежара Вальс снежных хлопьев начинают Добрые ангелы и Феи, которые вызывают радостное волшебство зимы. Их хореографическая тема строится на движениях классического танца, заявленных в дуэте мамы и Бима и элементах свободной пластики. Здесь доминируют *ecartée* и *arabesque*, обогащенные *tours* и прыжками. Затем на снях выезжает Снежная королева — Фея зимы. Ее вывозят в снях скауты-ученики. Снежную королеву исполняет выдающаяся французская аккордеонистка Иветт Орнер³. Она исполняет на аккордеоне отдельные фрагменты музыки П. И. Чайковского, придавая им оттенки домашнего тепла и сердечности.

В веселых играх скаутов со снежками и в радостных танцах Ангелов и Фей не отражены драматические моменты музыки. Происходящее на сцене воспринимается как некий контрапункт к музыкальной драматургии балета. В финале этой картины на сцене появляется мама и Бим. Они усаживаются в сани вместе со Снежной королевой и отправляются в сказочное путешествие.

Дивертисмент характерных танцев второго акта в постановке Ю. Григоровича исполняют куклы. Танцы кукол созданы балетмейстером с помощью классического танца, обогащенного элементами характерных танцев. Здесь балетмейстер опирается на особенности национальной скульптуры. Куклы торжествуют победу Маши и Щелкунчика над силами зла. Каждая кукольная пара «как бы дублирует в миниатюрно характеристическом выражении счастливо-поэтическую любовь, привязанность и дружбу Щелкунчика и Маши» [8, с. 182] и включа-

³ Крестная мать М. Бежара также прекрасно играла на аккордеоне, и детские воспоминания балетмейстера позволили создать ему эту трогательную сцену.

ется в развитие единой музыкально-хореографической драматургии спектакля.

В «Щелкунчике» М. Бежара дивертисмент отражает радостные воспоминания детства хореографа. К национальным танцам в этом спектакле добавляется танец французской пары под аккомпанемент аккордеона, гитары и контрабаса. Таким образом, балет в постановке М. Бежара становится в некоторой степени «русским» «Щелкунчиком» на французский лад.

В постановке Ю. Григоровича Вальс цветов, *Pas de deux*, и Финальный вальс объединяются в единый раздел, тяготеющий к классической форме *grand pas*, так как все эти номера объединены единством симфонически развитой музыкально-хореографической драматургии. Лейтпоза Маши и Принца-Щелкунчика *arabesque* объединяет хореографические мотивы всех трех частей этого раздела. Это *grand pas* воспринимается как сцена венчания Щелкунчика и Маши. Для того чтобы создать торжественную атмосферу храма, балетмейстер вводит здесь образ танцующих канделябров, которые участвуют в Вальсе цветов, *Pas de deux* и в Финальном вальсе.

В «Щелкунчике» М. Бежара Вальс цветов, *Pas de deux* и Финальный вальс также составляют единый раздел. Эти номера не содержат симфонически развитой музыкально-хореографической драматургии, но объединяются единством философской мысли балетмейстера. И именно поэтому этот важный раздел балета, по нашему мнению, также тяготеет к хореографической форме *grand pas*, и может быть обозначен как «философское *grand pas* М. Бежара». На основе определений танцевальных форм, созданных современным балетоведом Б. Илларионовым, здесь возможно применить и такое понятие как «классическая форма с элементами БМФК», где БМФК — «большая многофигурная композиция» [15, с. 22].

В Вальсе цветов солирует мама Бима в белом платье. Ее сопровождают кавалеры в черных костюмах и с белой розой в руке. Этот танец вызывает ассоциации с *Adagio* Авроры и четырех кавалеров из первого акта «Спящей красавицы» П. И. Чайковского-М. Петипа. В танце участвует Бим, кот Феликс, Добрые ангелы и исполнители танцев дивертисмента. Вальс заканчивается высокой поддержкой, в которой мама застывает в позе «перевернутого» *arabesque*, которая доминировала в ее хореографическом тематизме в первом акте, в дуэте с Бимом.

Pas de deux второго акта — это симфоническая кульминация музыкальной и хореографической драматургии всего балета. По насыщенности внутренним действием оно близко сцене роста елки. В постановке Ю. Григоровича *Pas de deux* воспринимается, как указывалось ранее, как сцена венчания Щелкунчика и Маши. С точки зрения внутреннего действия, это хореографический образ, утверждающий торжество любви героев, их юношескую устремленность к жизненным бурям, добру и свету.

Pas de deux в постановке М. Бежара представляет большой интерес для исследователей. В спектакле французского балетмейстера перед началом *Pas de deux* Ведущий гала-концерта объявляет, что зрителям будет показано подлинное *Pas de deux* М. Петипа. Однако М. Петипа не ставил балет «Щелкунчик», а лишь написал сценарий этого спектакля. Хореография балета была создана балетмейстером Л. Ивановым.

Можно предположить, что М. Бежар создал этот номер по мотивам хореографических постановок М. Петипа и Л. Иванова, увиденных им в период своей работы в Лондоне с Н. Сергеевым (о чем рассказывает М. Бежар в спектакле). В целом это *Pas de deux* отражает стиль М. Петипа и даже отдаленно напоминает хореографию Л. Иванова. Так, например, «обводка» балерины с партнером с *battu* правой ногой в финале *adagio Pas de deux* восходит к хореографии Л. Иванова из *adagio* второго акта «Лебединого озера». В пользу этого предположения свидетельствует и то, что здесь в постановке М. Бежара возникают движения, не встречающиеся в классических балетах, дошедших до нас из XIX века. Так, в коде у солистки возникают прыжки *gargouillade (rond de jambe double)* в соединении с *tombé* и *tour en dehors* по диагонали 6-2, с которыми справится не каждая современная балерина. Однако эта тема требует специального исследования и выходит за рамки данной статьи.

С точки зрения хореографической драматургии эта сцена в постановке М. Бежара ассоциируется с обобщенными образами балетмейстера-творца и его музыки. Если для создания торжественной атмосферы храма Ю. Григоровичу понадобилось ввести образы танцующих канделябров, то М. Бежару для входа в «готический храм классического танца» [12, с. 48] был необходим черный цвет, как символ погружения в глубинные области человеческого сознания. Перед исполнением *Pas de deux* танцовщик и танцовщица переодеваются в черные одежды, словно подчеркивая сложное драматическое и философское содержание предстоящей картины.

Особое значение в *Pas de deux* приобретает средний раздел (*Pas de deux. Poco più mosso*), в котором возникают образы драматического напряжения и даже трагического отчаяния. «Очень сжат и «взрывчат» подход к кульминации [2, с. 140] — проведению основной темы *Pas de deux*. Здесь происходит стремительное низвержение и разрушение музыкальной темы, которая затем вновь возрождается «из пепла» подобно птице Феникс в ликующем соль мажоре.

И в спектакле Ю. Григоровича, и в постановке М. Бежара в этом фрагменте поражает не только глубинное взаимодействие музыкальных и хореографических образов, но и потрясающее соответствие их графического воплощения на сцене и в клавире. С точки зрения хореографического искусства, низвержение музыкальной темы этого фрагмента может быть условно соотнесено с нисходящей диагональю 4-8 (рис. 1; 2).



Рис. 1. Нисходящая диагональ 4-8 (№ 14. *Pas de deux*)



Рис 2. Нисходящая диагональ 4-8. (№ 14. *Pas de deux*)

В постановке Ю. Григоровича в этом эпизоде Маша взлетает в высокую поддержку на вытянутых руках Принца-Щелкунчика. Ее «перевернутая» вниз головой поза *attitude* с низким уровнем поднятия ноги,

ассоциируется с состоянием некоего падения на взлете, что воспринимается особенно драматично и даже принимает некое трагическое звучание в соединении с характером музыки П. И. Чайковского. Затем, после спуска с поддержки, у героев следует хореографический мотив *piqué* в *arabesque*, *tour en dehors*, chaînés, исполняемый по двум нисходящим диагоналям из точки 5. Маша движется по диагонали 5-2, Принц-Щелкунчик — по диагонали 5-8. Движение героев по нисходящим диагоналям как бы усиливает состояние «низвержения» музыкальной темы. Затем в постановке Ю. Григоровича Маша вновь взлетает в высокую поддержку на руках Принца-Щелкунчика (на этот раз — в «высоком», торжествующем *attitude*, что совпадает с мажорным звучанием возрожденной музыкальной темы). И проходящая затем «перевернутая» поддержка у Маши уже воспринимается как некое ликующее состояние счастья героев.

В балете М. Бежара в этом фрагменте возникает зеркальная хореографическая диагональ 6-2, исполняемая балериной и танцовщиком. Здесь рождается хореографический мотив, состоящий из *sauté* с согнутыми ногами с продвижением по нисходящей диагонали 6-2. Затем следует приземление в IV позицию и два *pirouettes en dehors*, завершающиеся резким *port de bras* в левую сторону (правая рука в III позиции, левая — в подготовительной). Комбинация повторяется три раза. Затем в момент возрождения музыкальной темы у балерины-музы возникает высокая поддержка на плече партнера в *attitude* вперед с последующим *ronde* в *arabesque* и падением в «рыбку» с помощью танцовщика. В постановке М. Бежара непрерывные взлеты и падения исполнительницы не сливаются с состоянием ликующего мажора в музыке этого фрагмента. Контрапункт музыки и хореографии подчеркивает здесь глубокий драматизм *Pas de deux* П. И. Чайковского.

Хореографические интонации балерины-музы в *Pas de deux* М. Бежара поначалу не содержат ярко выраженной лейтпозы. Они устремляются то к *attitude*, то к *à la seconde*, то к *arabesque*. Балетмейстер-творец словно не может выбрать близкую его душе хореографическую «тональность». Но в финале *Pas de deux* возникает высокая поддержка балерины на плече партнера. Эта поза как бы символизирует соединение творца и его музыки в летящей позе *arabesque*.

В спектакле Ю. Григоровича балет завершается пробуждением Маши. Героине еще видится прекрасный Принц-Щелкунчик, который простирает к ней руки. Но мечта девочки истает, и окончательно пробудившись, она устремляется к кукле-Щелкунчику. Девочка прижимает игрушку к своей груди и ее душа наполняется предчувствием счастья.

Драматичен финал балета в постановке М. Бежара. Финальный вальс в этом спектакле выливается в общий радостный танец всех персонажей балета. Здесь, как указывалось ранее, у исполнителей неожиданно возникает пластический лейтмотив Мефистофеля. Однако в этом эпизоде он символизирует уже не вход, а выход из мира мечтаний и грез Бима. Герой поднимает брошенную ему Мефистофелем одежду и поспешно облачается в свой костюм подростка. Затем балетмейстер возвращает нас к первой сцене спектакля, в которой мама выносит подарок для сына. Бим достает из коробки статуэтку Венеры и радостно обнимает свое сокровище. Но после закрытия занавеса, на авансцене, в луче появляется фигура мамы. Ее рука устремлена вдаль, словно к исчезающему во Вселенной образу сына. Радость в восприятии жизни соседствует в балете М. Бежара с неизменным ощущением ее трагичности. И в этом двуединстве балетмейстер находит глубинный контакт с музыкой П. И. Чайковского.

Таким образом, Ю. Григоровичу и М. Бежару — представителям разных направлений в хореографическом искусстве XX века — удалось создать спектакли высокого художественного уровня. Эти балеты обозначили некие вершины на пути воплощения музыки П. И. Чайковского в балете «Щелкунчик». Один из путей — развитие традиции классического балета, другой — свободное толкование музыки автора, без опоры на традицию классического балета, но с «оглядкой» на ее высочайшие достижения.

«Щелкунчик» Ю. Григоровича вылился в сложный жанр музыкально-хореографической пьесы-симфонии о детстве. М. Бежар создал музыкально-хореографическую философскую пьесу, где философская мысль автора то совпадает с симфоническим развитием музыки П. И. Чайковского, то составляет с ней сложный контрапункт, который, тем не менее, неизменно работает на развитие драматургии спектакля. Возникает вопрос, какой из данных балетов одобрил бы сам автор музыки? Думается, что более понятным и духовно близким стал бы для П. И. Чайковского спектакль Ю. Григоровича. Но безусловный талант и духовная глубина М. Бежара не оставили бы равнодушным великого композитора. Ведь только талант и духовные богатства движут хореографическое искусство, столь любимое П. И. Чайковским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.

2. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.
3. Илларионов Б. Петипа. Этюды: сб. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 104 с.
4. Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке. М.: РОСМЭН, 2004. 141 с.
5. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
6. Семанова-Фомина М. Между серпом и молотом. Кратчайший курс русской культуры XX века. СПб.: СИНЭЛ, 2016. 106 с.
7. Семанова-Фомина М. Петербургская балетная сценография 1960-1970-х годов: взгляд из XXI века. // Ленинградский балет 1960-1970-х годов. СПб.: РИИИ, 2008. С. 91-125.
8. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 301 с.
9. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
10. Асафьев Б. Избранные труды: в 4 т. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1954. Т. 4. 438 с.
11. «Щелкунчик». Балет П. И. Чайковского-М. Бежара. 2000. Reiner Moritz Associates Limited / Théâtre Mucical de Paris-Châtelet.
12. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / пер. с фр. Л. Зониной. М.: В/О Союзтеатр, 1989. 237 с.
13. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. – 448 с.
14. Альшванг А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1967. 924 с.
15. Илларионов Б. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2.(49). С. 16-30.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.: M.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
2. Rozanova Yu. Simfonicheskie principy` baletov Chajkovskogo. M.: Muzy`ka, 1976. 184 s.

3. *Illarionov B.* Petipa. E`tyudy`: sb. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 104 s.
4. *Aver`yanova O.* Russkaya muzy`ka vtoroj poloviny` XX veka: R. Shhedrin, E`. Denisov, A. Shnitke. M.: ROSME`N, 2004. 141 s.
5. *Aranovskij M.* Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzy`ke 1960-1975 godov. Issledovatel`skie ocherki. L.: Sov. kompozitor, 1979. 287 s.
6. *Semanova-Fomina M.* Mezhdru serpom i molotom. Kratchajshij kurs russkoj kul`tury` XX veka. SPb.: SINE`L, 2016. 106 s.
7. *Semanova-Fomina M.* Peterburgskaya baletnaya scenografiya 1960-1970-x godov: vzglyad iz XXI veka. // Leningradskij balet 1960-1970-x godov. SPb.: RIII, 2008. S. 91-125.
8. *Vanslov V.* Balety` Grigorovicha i problemy` xoreografii. M.: Iskusstvo, 1971. 301 s.
9. *Vanslov V.* Stat`i o balete. Muzy`kal`no-e`steticheskie problemy` baleta. L.: Muzy`ka, 1980. 192 s.
10. *Asaf`ev B.* Izbranny`e trudy`: v 4 t. M.: Izd-vo Akad. Nauk SSSR, 1954. T. 4. 438 s.
11. «Shhelkunchik». Balet P. I. Chajkovskogo-M. Bezbara. 2000. Reiner Moritz Associates Limited / Théâtre Mucical de Paris-Châtelet.
12. *Bezhar M.* Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary` / per. s fr. L. Zoninoj. M.: V/O Soyuzteatr, 1989. 237 s.
13. Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i: sb. st. – L.: Iskusstvo, 1971. – 448 s.
14. *Al`shvang A. P.* I. Chajkovskij. M.: Muzy`ka, 1967. 924 s.
15. *Illarionov B.* Struktura xoreograficheskogo dejstviya v «Spyashhej krasavice» M. I. Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2.(49). S. 16-30.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Емельянова Г. Н. — grana.ballett@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Emelyanova G. N.— grana.ballett@mail.ru