

УДК 793

НОТАЦИИ НИКОЛАЯ СЕРГЕЕВА В ГАРВАРДСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ И БАЛЕТЫ МАРИУСА ПЕТИПА

Уайли Р. Дж.¹

¹ Высшая школа музыки, театра и танца Мичиганского университета, Анн-Арбор, 48109 США.

Статья посвящена творческому наследию Мариуса Петипа, отраженному в коллекции нотаций Николая Сергеева в Гарвардском университете. В статье дается интерпретация документов коллекции как источников современных реконструкций балетов Петипа и анализируются мифы, рожденные сценической и композиционной практикой М. Петипа. Ставится вопрос о реальных (незыблемой истинности) и потенциальных (повод для творчества) качествах нотации балетов Петипа.

Ключевые слова: нотации, Н. Сергеев, Гарвардский университет, балет. М. Петипа.

NOTATIONS OF NIKOLAI SERGEYEV AT HARVARD UNIVERSITY AND PETIPA'S BALLETS

Wiley R. J.¹

¹ University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, 500 S. State St. Ann Arbor, 48109 USA.

The article is dedicated to the creative heritage of Marius Petipa, reflected in the collection of notations of Nikolai Sergeyev at Harvard University. Was given an interpretation of documents as sources of modern reconstructions of M. Petipa's ballets. Analyzed the myths which were accompanying the stage and compositional practices of M. Petipa. And was raised the question: the notations of Petipa's ballets — an unshakable truth or an occasion for creativity?

Keywords: *notations*, Nikolai Sergeyev, Harvard University, ballet, M. Petipa.

Едва ли нужно говорить, что всегда был и будет только один Мариус Петипа. Он неповторим, но мы все еще пытаемся имитировать его.

Если не принимать в расчет традицию «аутентичного» Петипа — передачу того или иного танца, или комбинации, от авторитетных танцовщиков старшего поколения к младшим, то основным помощником в восстановлении хореографии Петипа будет коллекция нотаций, записанная разными людьми, но непосредственно связанная с именем Николая Сергеева. Он был танцовщиком во времена Петипа и стал режиссером петербургского императорского балета в 1904 году, через год после увольнения Петипа. Эта коллекция и ее связь с Петипа являются предметом статьи.

Гарвардский университет купил большую часть документов Николая Сергеева (около 270 единиц хранения) в 1969 году, уже имея его нотацию «Лебединого озера». В коллекции хранятся записи 24 балетов и танцев из 24 опер репертуара Мариинского театра. Балеты в основном принадлежат Жюлю Перро и Мариусу Петипа, но также включены нотации постановок Льва Иванова и Николая Легата. Коллекция интересна специалистам еще и потому, что содержит нотации и менее известных балетов, таких как «Пробуждение Флоры», «Капризы бабочки», «Арлекинада» и «Ученики Дюпре».

Для любителей балета естественно желать увековечить наследие Петипа. С этой целью «сергеевские документы» часто используются современными постановщиками. В 1980-е годы я сам обращался к ним для воссоздания «Щелкунчика» и «Лебединого озера» Чайковского¹. Возможно, после Сергеева, я был первым, кто ознакомился с этими документами, и хочу попытаться интерпретировать их в свете времени великого художника и его собственных убеждений².

Для начала перечислю проблемы, с которыми я столкнулся, работая с вышеупомянутыми документами. Рукописи, в большей степени, имеют символический, нежели практический характер: важен факт их наличия, как первоисточников.

Несколько балетов, представленных в документах Сергеева, содержат минимум необходимой для их исторической реконструкции информации. Это — хореографическая нотация, музыкальная партитура и либретто. Разумеется, музыка должна быть той, что использовалась в процессе репетиций. Данное требование значительно сужает

¹ В эти годы Р. Д. Уайли работал над книгой «Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker», вышедшей в 1985 г. (Прим. ред.)

² Статья подготовлена на основе доклада, сделанного автором на Четвертой международной научно-практической конференции «Hommage à Petipa» Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, посвященной 200-летию со дня рождения М. Петипа (10–12 марта 2018 г.).

возможность практического использования коллекции Сергеева, хотя в потенциально «жизнеспособный список» входит некоторое количество известных балетов: «Жизель», «Тщетная предосторожность», («*La fille mal gardée*» — Пер.), «Коппелия», балеты Чайковского и редко исполняемая «Пахита». Важно не только присутствие в коллекции крайне необходимых документов, а то, насколько они внутренне полноценны, содержат ли элементы, необходимые для реконструкции.

Предлагаю рассмотреть одну из страниц коллекции Сергеева — например, фрагмент нотации выхода «Теней» из «Баядерки».

В записи нет обозначений для положений тела и рук, а иногда и для ног; радикально суммированы пантомимные сцены; нет точных указаний по поводу расположения танцовщиков на сцене. У большинства нотаций нет музыки, поэтому о том, как соотносились движения со звуком, мы можем лишь догадываться. Практически нигде в этой коллекции нет указаний на предмет соотнесенности *па* с музыкальными пассажами, чтобы можно было с уверенностью сказать: «Эти па принадлежат этой музыке». Впрочем, эта проблема не останавливает современных постановщиков, которые наслаждаются задачей адаптации *па* и пантомимы в соответствии со своим вкусом, заполняя пробелы по собственному усмотрению. Отмеченная особенность документов гарвардской коллекции серьезно снижает полезность этих нотаций как исторических документов.

Что касается собственно системы записи, то начало «Выхода теней» из «Баядерки» совершенно исключительное. Это, скорее, — произведение искусства, нежели практический документ. Задача обозначения здесь упрощена, потому что одна и та же поза и шаги с арабеском используются для 40 тактов, так как 48 «теней» выходят в унисон. К слову сказать, этот документ, бесспорно, был сделан в связи с возрождением «Баядерки» Петипа в 1900 году. (Отсюда — 48, а не привычные 32 или даже 16 «теней»).

Более привычной для специалистов в коллекции Сергеева является запись выхода лебедей в «Лебедином озере».

Зарисованные положения групп лебедей слева знакомы. Но как понять, когда они вступают в музыку? То же самое — и с правой стороны в верхнем правом квадрате (эпизоде, когда лебеди плывут по сцене). Как мы должны все это координировать по музыке с выходом, а затем с быстрым уходом охотников?

Я не буду далее продолжать приводить примеры, а просто скажу, что в качестве исторических документов записи Сергеева оставляют желать лучшего.

В начале 1890-х годов Владимир Степанов изобрел систему нотаций, которая позволяла воссоздавать танцы, при условии, что система была бы использована целиком. Но ее полноценное использование было слишком сложным, чтобы успеть выполнить всю фиксацию в короткое время репетиций. Одним из результатов было то, что некоторые балеты были записаны Сергеевым в течение нескольких лет с разными исполнителями. Например, балет «Тщетная предосторожность» фиксировался с 1903 по 1906 годы; оркестровые партии в бумагах Сергеева, которым, по-видимому, должны принадлежать нотации, датируются 1922–1925 годами. Мы можем представить, какие изменения произошли в балете за этот период времени, не говоря уже о различиях в исполнении, так как записи в той или иной части фиксировали разных танцовщиц.

Возможно, самым ярким временным несоответствием во всей коллекции являются записи танцев Льва Иванова для «Князя Игоря» Бородина, датированные 1931 годом, т. е. сделанные через 40 лет после премьеры, 30 лет спустя после смерти Иванова и 20 лет после показа «фокинской» версии танцев.

Мое первое замечание касается того, что сложность системы Степанова была препятствием для его восприятия учащимися в академических классах, не говоря уже об исполнителях, которые должны были повторять комбинацию несколько раз, чтобы можно было ее зафиксировать должным образом. Это, к сожалению, — причина, неполноты большинства нотаций Сергеева.

И все же, они включают в себя ряд документов, фиксирующих хореографию нескольких балетов имперского периода. Какова связь коллекции с Мариусом Петипа? Затронула ли деятельность Сергеева-режиссера, Сергеева-чиновника престарелого Петипа? Это отдельная тема, касающаяся ужасной репутации Сергеева среди танцовщиков. Она перекликается с темами преданности Сергеева директору Императорских театров Владимиру Теляковскому, участия в балетной забастовке 1905 года и многими другими, имеющими отношение к профессиональной компетентности.

Коллекция Сергеева, по большей части, была сформирована в 1906 году³ (или позже). К такому выводу подводят изредка и случайно

³ Лишь отдельные документы содержат даты.

встречающиеся даты и имена танцовщиков. В любом случае, записи после 1903 года были сделаны без участия Петипа. Только несколько нотаций совпадают со сроками его службы: «Капризы бабочки» (1898) и части «Лебединого озера» (до ухода Пьерины Ленъяни в 1901 году). В 1901 году директором Императорских театров был назначен Теляковский, у которого (судя по дневникам Теляковского) не сложились деловые отношения с Петипа. Учитывая как отстранение Петипа от дел, его возраст и немощность, так и предполагаемую датировку коллекции, совершенно невероятным кажется личная причастность Петипа к ее составлению.

Однако эти обстоятельства стоят в стороне от отношения Петипа к нотации. Он ясно дал понять, что он отклонил эту идею, в то время как система Степанова получила положительную оценку руководства Императорских театров в 1892 году. Этот факт о Петипа хорошо известен, поэтому я приведу лишь несколько высказываний великого хореографа по этому поводу: «Я великий поклонник всего изящного, но отнюдь не скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего».

Петипа поставил под сомнение осуществимость нотации: «Я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и *па*, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и прочее». Он также сформулировал принцип, который распространял на все свои творения: «Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано в стародавние времена. <...> Мое убеждение — дай Бог, чтобы я не ошибся, — что заслуженные балетмейстеры не будут пользоваться этим методом» (цит. по: [1, с. 121]).

Комментарии Петипа вызваны личным авторитетом и многолетним опытом, возможно, предубеждением и, несомненно, скептицизмом, даже презрением к тому, что новая система рассматривается для использования в театре и на занятиях в школе. Возможно, он хотел дистанцироваться от мнений, высказанных Львом Ивановым и Павлом Гердтом (более лояльных и менее опытных, чем он сам, деятелей балета) по этому поводу.

Замечу, что Петипа был абсолютно прав. В 1892 году он предвидел те проблемы, которые мы видим сегодня, рассматривая нотации

Сергеева, вызванные технической сложностью танца. Помощник Петипа Александр Ширяев вспоминал: «Хотя в то время уже стала известна система записи танцев, разработанная моим товарищем по училищу и сцене В[ладимиром] И[вановичем] Степановым, Петипа её не принял ввиду сложности расшифровки. Сам Степанов записывал по своей системе очень быстро, однако на расшифровку одной строки такой записи требовалось целых полтора часа. Петипа говорил, что ему легче сочинить всё заново, чем ждать результатов расшифровки» [цит. по: 1, с. 267].

В отрицании Петипа танцевальной нотации есть некоторая мудрость, возможно, забытая сегодня. Вопросая, могут ли танцы быть полностью зафиксированы, не говоря о том, какой цели это будет служить, Петипа как бы говорил потомкам, что верит в свое искусство. Он не мыслил хореографию застывшей. Она должна была, по мнению Петипа, меняться в зависимости от обстоятельств: появления нового исполнителя партии, изменения мысли о танцах или мизансценах, даже в ответ на критику в прессе. «Искусство хореографии» для него было гибким.

Эта гибкость знаменует глубокую разницу между документами Петипа и Сергеева: Петипа не признавал, или даже не воспринимал, достоинства фиксации, а фиксация была именно тем, чего добивалась система Степанова, не говоря уже о проекте Сергеева. Попутно возникает вопрос: как Александр Горский, поддерживавший систему нотаций и ставший выдающимся балетмейстером после постановки «Спящей красавицы» в Москве в соответствии с нотацией, воспринимал эту систему, пройдя ранние этапы своей карьеры?

Вопрос остается открытым: должны ли танцы, или даже, могут ли танцы быть точно указаны для потомков, включая почитателей Петипа, чьи взгляды будут иными, более современными? Один из парадоксов балетной истории заключается в том, что Сергеев, покинувший Россию с коллекцией нотаций, приехал в Европу, уже «измененную» Дягилевым, с желанием узаконить точное воспроизведение старого балета, (хотя эта концепция сильно противоречила традиции, на которой Сергеев вырос)⁴. Дама Нинетт де Валуа и Константин Ламберт удивлялись педантизму Сергеева, его преданности своим документам,

⁴ Под «традицией, из которой вышел Сергеев» автор имеет в виду подход Мариуса Петипа, согласно которому возобновление балета — это творческий процесс, в ходе которого заново пересматривается все произведение, независимо от того, кем и когда оно было поставлено, сколько раз возобновлялось до того.

попыткам с их помощью уйти от проблем, возникающих на репетиции. Эти артисты, как и мы сегодня, осознали, что записи Сергеева в лучшем случае дают некоторое понятие о том, что неизвестно. Но правильное использование документов требует углубленной разработки, которую мы не можем сделать без тех, кто знал эти танцы, и без нотаций.

Можно представить, как удивился бы Петипа идее выгравировать в камне шаги Одетты, Одиллии или Авроры. Он был бы поражен тем, что высокая длинноногая Одетта выполняет те же *па*, что и невысокая, акробатичная Ленъяни. Послание истории, таким образом, ориентируется на реальностью Большинство из нас верят в постоянство, а Петипа — нет. Специалисты поддерживают нотации Сергеева, а Петипа — нет (и принципиально, и в своей практике).

Как готовность Петипа изменить свою хореографию влияет на концепцию подлинности? Как его художественная прихоть связана с «реальным и подлинным, основанным на факте» качеством, к которому мы стремимся в историческом восстановлении? Является ли Петипа менее достоверным, когда он создает новый танец для нового исполнителя роли, или берет танец из какого-то постороннего балета и вводит его произвольно в другой балет для дебюта молодой танцовщицы? Как это влияет подлинность, когда танец из «Гарлемского тюльпана» включают в «Синюю бороду» или «Раймонду»?

Я не утверждаю, что Петипа относился небрежно к своим сочинениям, или к своим танцовщикам, так как он был практичен. Анна Павлова, которая когда-то решила изменить свои комбинации, потому что они были слишком сложными, рассказывает, что Петипа сразу же увидел отклонение от своих *па*. Отдельный танец, возможно, был фиксированным; групповые танцы и пантомима были, по видимости, достаточно стабильными, но ничто — от прихоти Петипа до негативных критических замечаний в прессе, до пересмотра вещей, после того, как он увидел их однажды на сцене, — не удерживало Петипа от изменения любой детали композиций по выбору. Каждая его работа хореографа находилась в развитии.

Представление современной науки о том, что первое исполнение обладает особым авторитетом в силу того, что являлось первым (как, например, исполнение Девятой симфонии Бетховеном), просто не отвечает духу времени Петипа. Я подозреваю, если исключить влияние фактора человеческого любопытства, что мы бы не хотели слышать первое исполнение «Девятой» Бетховена или видеть первое исполне-

ние балетов Петипа прежде, чем он внес в них уточнения. Его первые мысли, определенно, были не последними. Действительно, что касается композиции, он, вероятно, никогда не имел окончательных мыслей.

Как и что связывает нас с Петипа сегодня? Во-первых, мы могли бы более свободно признать противоречие между нашим преклонением перед Петипа и реалиями его художественного мира. Во-вторых, скромность требует признать, что никто из нас не может превратиться в Петипа, и никто из нас не знает, что бы Петипа стал бы делать в той или иной ситуации. Это препятствие подводит нас к гораздо более существенной проблеме, а именно — различиям между эпохой Петипа и нашим временем. Нотации Сергеева не могут предложить решений этой последней проблемы. Мы свободны в собственных представлениях того, какой Пьерина Леняни могла быть в «Лебедином озере» или Карлотта Брианца — в «Спящей красавице». При том, что принципы классической линии и метода, возможно, не изменились, все остальное — от техники до костюмов, причесок и музыкального исполнения (не говоря уже о страшном ходе истории) — решительно изменилось, вместе с нашим восприятием произошедших изменений.

Теперь, глядя на Петипа, мы видим наши лучшие предположения. Настоящий Петипа — хореограф, пришедший на репетицию, посмотревший на танцовщика и изменивший *на* месте — неповторим. Сказав это, позвольте мне в заключение подчеркнуть, что эти обстоятельства неизбежны и ожидаемы. Вообразать, как Петипа сочинял свои постановки 150 лет назад, — то же самое, что вспоминать впечатления от не совершенного путешествия в конном экипаже. Это похоже на идеализацию представлений о жизни в Калифорнии конца 1940-х годов, в которой на самом деле было место голоду, продовольственным карточкам; лед доставлялся в дома для сохранения продуктов; а то, что назвалось маслом, было, на самом деле, большими кусками белого жира, окрашенного желтым пищевым красителем. Эта реальность требует сознательной тренировки памяти. С реальностью Петипа — все то же самое.

Петипа никогда бы не подумал, что изменение хореографии могло быть проблемой. Он изменял свои балеты по своему усмотрению, особенно танцы для солистов и балерин, в зависимости от их возможностей. Материалы Сергеева в некотором смысле отрицают это. Мы должны учитывать недостатки того времени и технологий, но в любом случае настоящий Петипа находится за их пределами. Морис Равель

однажды сказал, что Дафнис и Хлоя представляет Грецию его мечты. То же самое и с Петипа, который представлен в нотациях Сергеева и сегодня на сцене.

ЛИТЕРАТУРА

Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

REFERENCES

Marius Petipa: Materialy`, vospominaniya, stat`i, L.: Iskusstvo. 1971. 446 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Уайли Р. Дж. — Ph. D.; rjwiley@umich.edu

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wiley Roland John — Ph. D.; rjwiley@umich.edu

Перевод с английского выполнен К. Козловой, преподавателем кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.