

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ СОХРАНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М. И. ПЕТИПА

*Андриенко Е. А.*¹

¹ Государственный институт театрального искусства (ГИТИС), Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В статье поднимается проблема сохранения хореографического наследия Мариуса Ивановича Петипа в реставрациях, возобновлениях его балетов. Анализируются возможности использования в современной сценической практике некоторых записей хореографии Петипа (система Степанова); высказывания самого мэтра классического танца о постановочном процессе; мнения об аутентичных постановках, возобновлениях и реконструкциях балетов Петипа, принадлежащие знаменитым российским хореографам и танцовщикам (П. А. Гусеву, Ф. В. Лопухову, К. М. Сергееву, Ю. Н. Григоровичу и др.). Также в статье содержатся рекомендации правильного педагогического подхода к классической хореографии при подготовке учащихся к исполнению партий в балетных спектаклях (на примере вариации феи Кандид в возобновлениях «Спящей красавицы» выдающимися балетмейстерами XX века).

Ключевые слова: М. И. Петипа, наследие, сохранение, классическая хореография, возобновления, реконструкции спектаклей.

POSSIBLE WAYS TO PRESERVE MARIUS PETIPA'S CHOREOGRAPHIC HERITAGE

*Andrienko E. A.*¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts, Maly Kislovskiy pereulok, 6, Moscow, 125009, Russia

The article raises the problem of preserving the choreographic heritage of Marius Ivanovich Petipa in the restorations and resumptions of his ballets. The possibilities of using some recordings of Petipa's choreography in modern stage

practice are analyzed (Stepanov's system), as well as statements of the master of classical dance about the staging process and opinions on authentic productions, renewals and reconstructions of Petipa's ballets belonging to famous Russian choreographers and dancers (P. A. Gusev, F. V. Lopukhov, K. M. Sergeev, Yu. N. Grigorovich, etc.).

The article also contains recommendations for the correct pedagogical approach to classical choreography in preparing students for performing parts in ballet performances (for example, the variation of the fairy *Candide* in the revival of "The Sleeping Beauty" by outstanding choreographers of the 20th century).

Keywords: M. I. Petipa, heritage, preservation, system, renewal of classical choreography, reconstruction of performances.

Участие артиста в новой театральной постановке или премьерном спектакле — это всегда важное событие в его жизни. Статья частью большого творческого процесса — радость для каждого танцовщика, независимо от его статуса. Артисты всегда стремятся быть максимально задействованными в постановочных репетициях, ведь это дает им возможность непосредственной работы и личного общения с хореографом, что увеличивает их шансы на успех в новой роли и последующих спектаклях. В истории балета первые исполнители спектаклей зачастую остаются непревзойденными. А если ты соприкасаешься с гением в хореографии, то приобретенный опыт остается с тобой навсегда. Думаю, вышесказанное относится ко всем артистам, работавшим в эпоху Петипа. Благодаря своим выдающимся качествам мэтр классического танца воспитал целую плеяду танцовщиков, педагогов и хореографов, многие из которых по окончании танцевальной карьеры стали последователями хореографии великого мастера. Его хореография и сегодня известна, уважаема и востребована не только в России, но и во всем мире.

Наша профессия подразумевает наглядную демонстрацию профессиональных движений и технических элементов, их артистическую наполненность и методически грамотное объяснение. Поэтому без живого общения артиста с педагогом и хореографом творческий процесс будет невозможен. Благодаря этому взаимодействию до нас дошли многие танцы, вариации, па-де-де, передававшиеся от педагога к ученику из поколения в поколение. Этот способ передачи классического наследия наиболее близок и понятен артистам балета. Поэтому балерины императорской сцены высоко ценили возможность работы с великим мэтром хореографии даже после его отставки из театра. Об этом свидетельствуют дневники М. И. Петипа 1903–1905 годов и выдержки из его интервью, данного в связи с 60-летием творческой деятельности: «— К вам

обращается за советом ваш преемник? – Ко мне обращаются как к учителю танцев, но не как к балетмейстеру. У меня бывает Павлова 2-я и проходит со мной сцены из балетов» [1, с. 125].

Петипа был убежден, что научить «...сочинять танцы нельзя потому, что это вопрос творчества» [1, с. 125]. Талант балетмейстера – это, безусловно, дар свыше. Свою систему сочинения и записи Петипа видел так: «– Как происходит у вас процесс сочинения танцев? Вы набрасываете их на бумаге? – Я komponую по музыке. Большей частью картины сидят у меня в голове, иногда же я зарисовываю группы. У меня всегда была отличная память. Назовите мне какой угодно старый балет, и я вам безошибочно скажу, в каком действии какие танцы» [1, с. 126].

В воспоминаниях Л. Егоровой описывается курьезный случай, свидетельствующий об отличной памяти Мариуса Ивановича Петипа даже в преклонном возрасте (на момент описанных событий ему было 78 лет.) Партии фей из «Спящей красавицы» он доверил Павловой, Седовой, Егоровой и другим артисткам. Павлова танцевала фею Кандид и не могла справиться с поставленной хореографией: выполнить скачки на пальцах. Подруги, понадеявшись на преклонный возраст балетмейстера, пришли на помощь, придумав свои движения на эту музыкальную фразу: «Авось, Петипа не заметит» [1, с. 240]. На репетиции Павлова исполнила новый вариант коллективной хореографии танцовщиц. После ее исполнения воцарилась тишина. А потом Петипа сказал: «Моя красавица, завтра ты станцуешь вариацию, которую я поставил. Это не моё. Понимаешь? Дальше!» [1, с. 240]. И будущей великой балерине Анне Павловой пришлось преодолеть технические трудности и справиться с поставленной хореографией. Прекрасный пример для последующих поколений артистов! Сохранение хореографии возможно только при точном ее воспроизведении каждым артистом, независимо от его физических и технических возможностей.

Хореограф и педагог П. А. Гусев так говорил о проблеме сохранения наследия: «При реставрации балета, давно не шедшего, возникают бурные споры, порой касающиеся мелочей. По-видимому, каждый артист вносил свои детали, которые иногда надолго закреплялись и принимались последующими исполнителями за авторские. К сожалению, и раньше, и теперь, некоторые репетиторы недостаточно строги и требовательны к охране спектаклей наследия: меняя в угоду исполнителям движения, комбинации, акценты, манеру, предлагают свои трактовки» (цит. по: [1, с. 291]). Описывая хореографический порядок фей в «Спящей красавице», Гусев рассказывает о спорах, возникших в последней части вариации феи Кандид. Профессионалы, работавшие в эпоху Петипа, усомнились в авторстве этой части вариации, дошедшей до наших дней. Вместо *Développé en effacée* вперед и *tombé* в чет-

вертующую позицию в положение effacé, Е. Вазем показывала иную редакцию: «Мягко подняться на пальцы в первый арабеск, затем, падая вперед, перейти на другую ногу тоже в первый арабеск (шесть раз)» [1, с. 291]. С ней были несогласны А. Чекрыгин и И. Кшесинский. Они утверждали, что изначальный вариант был таким: «Шаг в сторону на пальцы и одновременно через passé, проходящие développée вперед на croisée на 45°, заканчивается на plié, затем то же в другую сторону с другой ноги» (цит. по: [1, с. 291]). Анализируя данные высказывания, сложно определить, какой из вариантов был первым, а какой, возможно, был изменен самим автором, исходя из возможностей нового поколения исполнительниц. Также П. А. Гусев включил в свое описание и вариацию феи Сирени, хореография которой принадлежит выдающемуся балетмейстеру XX века Ф. В. Лопухову (Гусев не безосновательно считал Лопухова лучшим интерпретатором произведений Петипа). Вот что он писал о Федоре Васильевиче: «Глазом опытного и талантливого зодчего танца он усвоил особенности стиля Петипа и произвел надстройку недостававшего верхнего этажа *pas de six* так точно, что никому другому, кроме Петипа, эту вариацию и не припишешь. В этом искусство Лопухова, которого так часто не достает всем нам. Сделать это он смог потому, что проникся замыслом балетмейстера, как своим собственным» (цит. по: [1, с. 297]).

Сам Ф. В. Лопухов, заставший Петипа, считал, что бессмертному творению — «Спящей красавице» — повезло гораздо больше других балетов мастера: «...ибо к нему некоторое время не разрешалось прикоснуться для перестановок и так называемых “подновлений”» [2, с. 81]. Видимо, Лопухов имел в виду период от 3 января 1890 года (первой постановки «Спящей красавицы» в Мариинском театре в хореографии М. И. Петипа) до 16 февраля 1914-го, даты возобновления постановки Н. Г. Сергеевым, а также период постановки «Спящей красавицы» в Большом театре А. А. Горским от 17 января 1899 года и до 24 мая 1924 года, восстановленный В. Д. Тихомировым (по постановке Мариуса Петипа). Таким образом, четверть века «Спящая красавица» оставалась в неизменном виде. Но как только начались возобновления постановок М. И. Петипа, сразу же начались споры профессионалов об авторстве, которые в хореографии продолжаются и сегодня. Вот как отзывался Ф. В. Лопухов о первом возобновлении спектакля в 1914 году Н. Г. Сергеевым: «Он убрал некоторые острые моменты, в частности превосходную мизансцену в прологе, когда при появлении феи Карабосс вся аристократия, король, королева и их гости покидали свои пышные кресла и на их места рассаживались карабоссы и крыса — свита феи» [2, с. 81]. В своей постановке Федор Васильевич восстановил эти мизансцены (1923), но в следующих возобновлениях А. Я. Ваганова и К. М. Сергеев упразднили их вновь. Такими были разногласия, возникавшие в тот период между коллегами-хореографами.

Из «Воспоминаний...» А. В. Ширяева мы узнаем принцип работы М. И. Петипа над новой постановкой. Над балетами он работал дома, вызывая к себе аккомпаниаторов: создавал свои композиции под музыку с помощью куколок из папье-маше, которых расставлял на столе в разных композициях и вариантах, после чего фиксировал композиции на бумаге, отмечая кружками местоположение женщин, крестами — мужчин, а стрелками — передвижения и тех, и других. Смысл его записи был понятен только самому хореографу. Графическая система записи выстраивала всю дальнейшую работу с артистами. К сожалению, даже те, кто работал и репетировал с мэтром, не могли с большой долей вероятности расшифровать его систему. Им было проще воспроизвести порядок хореографии наглядно (во время репетиционного процесса — так, как это делал М. И. Петипа). Каждый балетмейстер имел свою индивидуальную манеру записи танца, что затрудняло дальнейшую работу над архивами мэтров. Ф. В. Лопухов писал о своей системе записи движений следующее: «Спешу оговориться, что сколько бы я ни старался точно объяснить словами движения, мне это удастся лишь на треть. В записях движений издавна была настоящая нужда, и интерес к этому в балете всегда был очень велик. Каждый балетмейстер, в том числе и я, имел свою несовершенную систему записи» [2, с. 52].

Вопрос о сохранении бесценного классического наследия всегда волновал творческую общественность. Поэтому уже в конце XIX века возникла необходимость в создании системы записи танца. Новатором стал артист балета императорских театров В. И. Степанов, который издал в Париже в 1892 году книгу «Азбука движений человеческого тела». Эта система была принята дирекцией императорских театров и даже была введена в школьную программу императорских театральных училищ. Так появился новый предмет о системе записи танца. Вот как об этом вспоминает Т. П. Карсавина: «Современную систему разработал некто Степанов, после его смерти Горский продолжил и завершил начатый труд. Система Степанова была очень подробной, но сложной и трудной. Чтобы записать какое-либо движение, его следовало сначала разобрать анатомически и наметить значками, похожими на музыкальные ноты, точную функцию каждого сустава, участвующего в данном движении. Ученики не любили этих уроков, называя их “кабалистической абракадаброй”» [3, с. 81]. Безусловно сложная и еще не до конца разработанная система была непосильна для восприятия столь юных созданий. Многие именитые коллеги Степанова также не принимали его систему. Фокин и братья Легаты полагались на свои зарисовки поз в классическом танце. Книга знаков по системе записи танцев, выпущенная Дирекцией императорских театров, принадлежала А. А. Горскому. Вот, что о ней писал Ф. В. Лопухов, заставший этот предмет еще в Императорском театральном училище: «В ней такое бесчисленное количество по-

луотных знаков, что на ознакомление с ними нужно было бы тратить годы. Второе несовершенство заключалось в неточности: знаки требовали словесных объяснений, гораздо более обширных, чем в нотах музыкальных. Тем не менее первый балет Горского «Клоринда», поставленный на школьной сцене, был разучен по записям, и каждый учащийся должен был разобраться в этих иероглифах. На первой репетиции все знали свои партии лишь относительно, и Горскому приходилось «разводить» занятых по местам» [2, с. 53]. Лопухов принимал участие в этом спектакле. Несовершенство этой системы, по словам Лопухова, стало очевидно после попытки зафиксировать хореографию новаторов балета — М. Фокина и А. Горского: «Движения рук, кистей, пальцев — самых выразительных частей тела, как и повороты головы, системой Степанова записывались плохо» [2, с. 53]. Горский, приняв пост главного балетмейстера Большого театра, вскоре охладел к системе и не стал в дальнейшем с ее помощью записывать свои произведения. Но и М. И. Петипа не приветствовал эту систему (видимо, не желая, чтобы его хореографию фиксировал кто-то кроме него), но и не отрицал ее существования: «Возможно, что найдутся балетмейстеры, у которых хватит терпения восстанавливать на сцене поставленные прежде танцы с помощью метода г. г. Туане Арбо, Фейе, Пекура, Сен-Леона, Цорна, Степанова и прочих..., но я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па и положение колен, торса, верхней части бедер, движения и разгибания плеч, кистей, запястья и проч. Талантливый балетмейстер, возобновляя прошлые 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 другими в стародавние времена. Работа господина Степанова имеет то достоинство, что она этот способ развивает. Поздравляю его с этим и желаю ему полного успеха в будущем» [1, с. 121–122].

Жаль, что М. И. Петипа придерживался такой точки зрения на возобновление старых постановок. Может быть, в союзе с молодыми новаторами эта система записи, опираясь на знания, талант и опыт великого балетмейстера, получила бы возможность дальнейшего развития и оставила для потомков его хореографию в авторском варианте. Однако система записи танца все же внесла свой вклад в сохранение хореографии. Танцовщиками труппы Мариинского театра Николаем Сергеевым и Александром Чекрыгиным был создан архив с записями 27 балетов М. И. Петипа, Л. Иванова и других хореографов. В 1918 году архив был вывезен за границу Н. Г. Сергеевым, который неоднократно использовал его для постановки балетных спектаклей. С 1922 по 1924 год, будучи балетмейстером Рижского музыкального театра, Сергеев осуществил постановки «Пахиты», «Конька-Горбунка», «Корсара», «Жизели». В 1932 году он восстановил во Франции «Жизель» по хореографии

Мариуса Петипа, а в 1932 году в Великобритании — «Копеллию», «Лебединое озеро». С 1933 по 1938 год Сергеев был педагогом «Сэдлерс-Уэллс балле» в Лондоне, в 1941 году — руководителем «Интернэшнл балле» в Великобритании, где и находился архив хореографа до его кончины в 1951 году. С 1953 года архив находился у директора «Интернэшнл балле» Моны Инглсби, а в 1969-м был куплен Гарвардским университетом (США).

Сегодня архив Сергеева частично находится в открытом доступе в сети Интернет. Для восстановления классических балетов этими записями пользуются современные балетмейстеры разных стран. В разные годы к архиву для работы над новыми постановками и возобновлениями хореографии М. И. Петипа обращались: Пьер Лакотт («Пахита», 2000, Гранд Опера, Париж; «Дочь фараона», 2000, Большой театр, Москва); Сергей Вихарев («Спящая красавица», 1999, Мариинский театр, Санкт-Петербург, «Копеллия», 2001, Новосибирский театр оперы и балета, Новосибирск и 2009, Большой театр, Москва; «Баядерка», 2002, Мариинский театр, Санкт-Петербург; «Пробуждение Флоры», 2007, Мариинский театр, Санкт-Петербург; «Тщетная предосторожность», 2015, Екатеринбургский театр оперы и балета, Екатеринбург); Юрий Бурлака («Пробуждение Флоры», «Волшебное зеркало», «Конёк-Горбунок», 2004, Большой театр, Москва; «Корсар», совместно с А. Ратманским, 2007, Большой театр, Москва; «Пахита», 2008, Большой театр, Москва; «Эсмеральда», 2009, Большой театр, Москва; «Лебединое озеро», 2019, Самарский театр оперы и балета, Самара; «Царь Кандавл», 2020, Самарский театр оперы и балета, Самара).

Работа с архивом Н. Г. Сергеева возможна лишь для людей с профессиональным образованием, имеющих собственный опыт соприкосновения с хореографией М. И. Петипа, научные исследования в этой области и необходимые знания для расшифровки записей. При этом воспринимать архив как оригинальную хореографию мэтра не представляется возможным: его записывал не сам Петипа; запись другого профессионала может быть субъективна, а расшифровка — недостоверна. Поэтому можно сделать вывод, что архив помогает создать свою авторскую хореографию, опираясь на опыт предыдущих постановок и поколений исполнителей.

Выдающиеся русские балетмейстеры XX века бережно восстанавливали хореографию М. И. Петипа. Вот что писал К. М. Сергеев: «Каждый балетмейстер, который прикасается к произведению Петипа, берет на себя огромную ответственность перед будущим поколением. Гораздо легче поставить новый балет, чем прикладывать руку к творениям великих предшественников. Но именно любовь к ним, а также опыт, полученный за многие годы работы над ними, обязывали меня внести свой посильный вклад в дело сохранения и продления жизни этих творений» [1, с. 329]. К. М. Сергеев, сохраняя бале-

ты Петипа, давал возможность новому поколению артистов и зрителей прикоснуться к бессмертным шедеврам классического наследия и не утратить к ним интерес.

Ю. Н. Григорович считает, что многое в хореографии безвозвратно утеряно, но «тем больше должны мы дорожить чудом уцелевшими образцами классики Петипа. Тем скорее надо создать кинотеку всех сохранившихся его балетов. Такие кинодокументы необходимы. В наше быстробегущее время хрупкость, незащищенность искусства балетмейстера очевидна» [1, с. 283–284].

Поскольку артистический век необычайно короток, и смена хореографических поколений происходит слишком часто, это также является еще одним фактором, затрудняющим передачу столь эфемерных шедевров балета. Каким же образом можно приобщить новое поколение студентов и артистов к сохранению бессмертного наследия М. И. Петипа?

В век высоких технологий мы сегодня имеем возможность видеофиксации любого творческого процесса. Уже в начале прошлого века Ф. В. Лопухов выделил А. Ширяева как энтузиаста хореографии, обратившего внимание на кинематограф и видевого в нем: «единственную возможность зафиксировать движения. Это было во время первых проб кино. И теперь я со всей ответственностью утверждаю, что только кинематограф может выполнять задачу записывания движений» [2, с. 54]. Это упрощает возможность в сохранении хореографического наследия. Просмотрев видеозапись премьерной постановки, мы можем с максимальной точностью воспроизвести хореографический материал, но не сможем передать идею, стиль, эмоциональную наполненность и замысел хореографа без совместной творческой работы.

Сегодня на «уроках наследия» предлагаю студентам метод просмотра и анализа существующих видеозаписей балетных спектаклей на примере «Спящей красавицы» в редакциях К. М. Сергеева (1952 и 1989) и Ю. Н. Григоровича (1973 и 2011). Анализ этого хореографического материала помогает студентам очень точно увидеть различие и сходство в хореографических рас, вариациях, па-де-де, в характерных танцах и кордебалетных сценах. Это позволяет сделать вывод о том, что является частью возможного наследия, а что — авторская хореография. Считаю, что просмотры видеоматериалов предшественников, несмотря на меняющуюся эстетику в танце, очень полезны артистам. Они открывают мир музыкальности, артистизма и забытой сегодня танцевальности, чистоту поз, красоту рук, особенно в женском танце. Сегодняшняя тенденция увлечения техническими и гимнастическими элементами отдаляет их от великого наследия русской школы классического танца, превращает премьерные спектакли в механически точное исполнение хореографического порядка, поставленного балетмейстером, тем самым лишая образы женственности, эмоциональности, легкости и выразительно-

сти человеческого тела. Нынешнее желание артистов учиться исключительно у современных исполнителей классической хореографии и не учитывать исторический опыт лучших представителей предыдущих поколений может привести к потере исконно русской, классической и академической манеры исполнения. Вот что о русской манере исполнения писала критик и искусствовед Валентина Владимировна Чистякова: «Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца, поэтической одухотворенностью, чисто русской «кантиленой» танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков» [4, с. 5].

Привожу далее таблицу сопоставления редакций первой части вариации феи Кандид у выдающихся балетмейстеров XX века, возобновлявших «Спящую красавицу».

Таблица. Первая часть вариации феи Кандид по И. А. Всевожскому, феи Нежности по К. М. Сергееву из балета «Спящая красавица»

Хореограф	Постановки и источник	Порядок движений
	Постановки 1922, 1923 гг.	
Ф. В. Лопухов	«Хореографические открытости»	«С шагом на правой ноге на пальцы она приподнимает левую в деми-атитюд назад, руки наверху. Это движение повторяется с обеих ног семь раз» [3, с. 87, 88].
П. А. Гусев	«Мариус Петипа». Заметки о хореографии «Спящей красавицы»	«Ход по диагонали из точки 6 к точке 2. Два <i>chassés</i> на пальцах и четыре мягких шага с легким подскоком вроде польки тоже на пальцах (все это два раза). Во время <i>chassés</i> руки над головой колыхнутся мягко, спокойно и пластично, направо и налево по два раза в каждую сторону, а во время шагов по одному. Голова как бы сопровождает движения рук, слегка поворачиваясь и наклоняясь в ту же сторону. Фраза кончается в точке 2, вместо четвёртого шага левая нога закрывается в пятую позицию на <i>plié</i> , с опущенным вниз корпусом и руками» [4, с. 291].

К. М. Сергеев	Постановка 1952 г. Спектакль Ленинградского государственного академического театра им. С. М. Кирова Архивная видеозапись 1982 г.	Pas piqué в позу attitude effacée, затем pas piqué в позу attitude croisée, руки над головой положение allonge, четыре подскока-польки, на пальцах чередуя положение effacée и croisée, повторить комбинацию второй раз, в заключении две польки на пальцах, шаг piqué в I arabesque на правую ногу и pliés в V позицию, левая нога впереди.
Ю. Н. Григорович	Постановка 1973 г. Архивная запись Большого театра. 1989 г. — Госкино СССР «Видеофильм».	Порядок движений такой же, как у К. М. Сергеева.
С. Г. Вихарев	Постановка 1999 г. Видеозапись 1999 г., Мариинский театр. Для осуществления постановки 1999 г. обращался к архиву Н. Г. Сергеева.	Порядок движений такой же, как у П. А. Гусева. При повторе комбинации вместо третьего шага (польки) шаг piqué в I arabesque на правую ногу и pliés в V позицию, левая нога впереди.

Анализируя данную таблицу, можно сделать вывод, что некоторые элементы классического танца в первой части вариации феи Кандид совпадают у трех балетмейстеров. Вполне возможно, что у М. И. Петипа изначально мог быть вариант, описанный Ф. В. Лопуховым: pas piqué в позу attitude effacée, затем croisée поочередно с обеих ног, 7 раз. Ведь повтор элементов в первой части вариации мы можем наблюдать у феи Миэт (феи Щедрости) и у феи Канари Кишант (феи Беззаботности). Вариант П. А. Гусева всеминой. У него в первой части отсутствуют pas piqué в позу attitude, вместо этого балерина выполняет два chassés на пальцах и 4 польки с подскоком. Этот вариант описывает в своих воспоминаниях Л. Егорова. По ее утверждению, у Анны Павловой не получались скачки на пальцах. Думаю, это относится к полькам. Других вариантов скачков в этой вариации нет. Таким образом, на момент премьеры у А. Павловой в 1899 году скачки на пальцах у феи Кандид в хореографии Петипа уже присутствовали. Этот же вариант использует С. Г. Вихарев в постановке 1999 года в Мариинском театре. К. М. Сергеев соединил в первой части вариации pas piqué и польки на пальцах. Этот же вариант сохранился в хореографии Ю. Н. Григоровича. Исходя из этого, какими бы не были авторские варианты М. И. Петипа, они сегодня присутствуют в постановках балетмейстеров, осуществляющих восстановление бессмертных шедевров.



1.1



1.2



1.3¹

Ил. 1. Раскадровка Ф. В. Лопухова



2.1



2.2



2.3



2.4



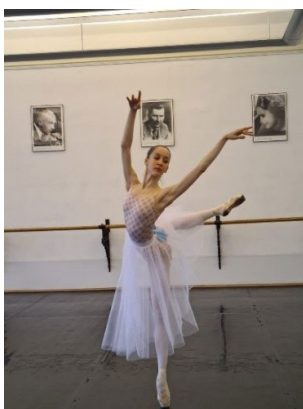
2.5

Ил. 2. Раскадровка П. А. Гусева

¹ На всех фото — П. Коляда, студентка ГИТИСа.



3.1



3.2



3.3¹



3.4



3.5



3.6

Ил. 3. Раскадровка К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича

Ф. В. Лопухов считал, что искусство Петипа является лучшей школой для молодого поколения балетмейстеров. Каждый из балетмейстеров, воссоздавая хореографию мэтра классического танца, проанализировав все существующие варианты, выберет для своего балета версию, созвучную стилю эпохи и времени, в которой осуществит данную постановку.

Какие бы методы сохранения классического наследия мы не использовали сегодня, опыт предшествующих поколений мы обязаны сохранять всегда! Бронислава Нижинская так писала о гении Петипа: «Петипа видел балет как самостоятельный театр, который имеет свою художественную правду, не подчиняясь никаким чужим законам, кроме закона хореографического творчества. Балеты Петипа надо сохранить неприкосновенными, как музейную драгоценность. Они не нуждаются ни в каком исправлении» [1, с. 319].



4.1



4.2



4.3¹



4.4



4.5



4.6

Ил. 4. Раскадровка С. Г. Вихарева

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1971. 446 с.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972, 215 с.
3. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1971. 216 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца. М. – Л.: Искусство, 1963. 179 с.
5. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 206 с.

REFERENCES

1. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i. L.: Iskusstvo. Leningr. otd., 1971. 446 s.

2. *Lopuhov F.* Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 215 s.
3. *Karsavina T. P.* Teatral`naya ulicza. L.: Iskusstvo. Leningr. otd., 1971. 216 s.
4. *Vaganova A.* Osnovy` klassicheskogo tancza. M.-L.: Iskusstvo, 1963. 179 s.
5. *Shiryaev A. V.* Vospominaniya. Stat`i. Materialy`. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 206 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Андрienко Е. А. — доц. каф. хореографии; andrienkolen@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Andrienko E. A. — Ass. Prof. of the Chair; andrienkolen@mail.ru