

УДК:782.91

«ТРАДИЦИИ И ЗАВЕТЫ ПЕТИПА НЕ ЗАБЫВАЮТСЯ»:
ТВОРЧЕСТВО ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФА
В РЕЦЕПЦИИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

*Брагинская Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Тема вхождения композитора в балетный театр представляется крайне важной при изучении творчества Игоря Стравинского — создателя великих балетных партитур XX века. Обычно в качестве первого проводника Стравинского в мир хореографии называют постановщика «Жар-птицы» Михаила Фокина — ученика Мариуса Петипа. В данной статье акценты смещены в сторону самого Петипа, на спектаклях которого Стравинский воспитывался в годы петербургской юности, постигая эстетику и технику классического балета. Недаром одним из своих самых ранних и ярчайших театральных впечатлений композитор называет «Спящую красавицу» на Мариинской сцене. Реконструировать картину контактов Игоря Стравинского с искусством Петипа помогают документальные свидетельства: расходные книги Фёдора Стравинского, друга Мариуса Петипа и его коллеги по императорской труппе; письма и мемуары; архивные источники. Представленные материалы позволяют предположить, что хореографическая поэтика Петипа повлияла на становление неоклассицизма Стравинского и стала одним из важных слагаемых в системе художественных ценностей композитора.

Ключевые слова: Мариус Петипа, Игорь Стравинский, Санкт-Петербург, Мариинский театр, императорский балет.

“TRADITIONS AND TESTAMENTS OF PETIPA
ARE NOT FORGOTTEN”: OEUVRE OF THE GREAT CHOREOGRAPHER
IN THE RECEPTION OF IGOR STRAVINSKY

*Braginskaya N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The theme of the composer's entry into the ballet theater is extremely important when studying the output of Igor Stravinsky, the creator of the great ballet scores of the 20th century. Usually, as the first guide of Stravinsky to

the world of choreography, they name a stage director of *The Firebird* Mikhail Fokin, a student of Marius Petipa. In this article, the emphasis is shifted towards Marius Petipa himself, at whose performances Stravinsky was brought up in the years of his youth in St. Petersburg, comprehending the aesthetics and technique of classical ballet. No wonder the composer calls *The Sleeping Beauty* at the Mariinsky stage one of his earliest and brightest theatrical impressions. Documentary evidences help to reconstruct the picture of Igor Stravinsky contacts with Petipa's art: account books of Fyodor Stravinsky, a friend of Marius Petipa and his colleague in the imperial troupe; letters and memoirs; archival sources. The presented materials allow to assert that Petipa's choreographic poetics influenced the formation of Stravinsky's neoclassicism and became one of the important components in the composer's system of artistic values.

Keywords: Marius Petipa, Igor Stravinsky, St. Petersburg, Mariinsky Theatre, Imperial Ballet.

Фраза из интервью Игоря Стравинского, опубликованного в декабре 1937 года, не случайно вынесена в заглавие статьи (цит. по: [1, с. 640]). На рубеже XIX–XX веков Мариус Петипа и Игорь Стравинский более двадцати лет дышали одним воздухом петербургской Театральной площади, центром которой для каждого из них, несомненно, был Мариинский театр, что не могло не сказаться на личности композитора — создателя эпохальных балетных партитур современности.

Об Игоре Стравинском Морис Бежар говорил как об авторе самой выдающейся балетной музыки минувшего столетия, а Джордж Баланчин подчеркивал ее особую ритмическую силу, обладающую магической властью над временем и исполнителями. Трудно переоценить роль балетных сочинений в эволюции Стравинского: «трехступенчатая ракета» (М. Друскин) балетов русского периода — «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»; «Пульчинелла», предрекающий неоклассический период; «Агон», созданный на рубежах позднего периода с характерными экспериментами в области серийного письма, — все эти композиции появляются в переломные моменты творческой биографии Стравинского. Помимо собственно балетов, дансатное начало активно проникает в театральные опусы Стравинского в смешанных жанрах, от русской «Сказки о беглом солдате и чёрте» до французской мелодрамы «Персефона» и англо-американского «Потопа». Не говоря о том, что десятки хореографических спектаклей были поставлены на музыку самых разных непрограммных сочинений Стравинского — концертов, симфоний, инструментальных сюит, камерных ансамблей — изначально никак не связанных с театральными замыслами; по подсчетам Ч. Джозефа, на танец положено

около 90 % всей музыки, написанной Стравинским [2, р. 38]! Балет занимает ключевое положение в музыкальной поэтике Стравинского: в его эстетическом кредо именно классический балет является синонимом идеального искусства. Сказанное заставляет особенно пристально вглядываться в фазу формирования балетного опыта композитора, внимательно исследовать его петербургский генезис.

Тема раннего вхождения Игоря Стравинского в балетный театр, его знакомства на правах зрителя с академическими традициями и хореографической практикой представляется крайне важной при изучении творчества композитора. Но пока этот круг вопросов не становился объектом специального исследования — ни в музыковедческих, ни в балетоведческих трудах. Показательно, что в упомянутой выше новейшей энциклопедии «Стравинский» (The Cambridge Stravinsky Encyclopedia, 2021) при обилии различных сюжетов, связывающих творчество композитора с хореографическим искусством, специальная статья, посвященная М. Петипа, отсутствует, а балетная биографика подростка Стравинского ограничена такой фразой: «Учитывая погружение Стравинского в танец с детства, его влечение к балету не так уж удивительно. Императорский балет базировался в близлежащем Мариинском театре, где он посещал представления балетов Золотого века 1890-х годов с участием тех самых артистов, с которыми ему вскоре предстояло сотрудничать» [2, р. 34]¹. Как правило, в качестве первого проводника Стравинского в мир хореографии называют ученика Мариуса Петипа — Михаила Фокина, и точкой отсчета оказывается балет «Жар-птица» (1909–1910)². В данной статье мы бы хотели сместить акценты в сторону самого Мариуса Петипа, на спектаклях которого Игорь Стравинский воспитывался в годы петербургской юности, постигая эстетику и технику классического балета.

Знакомством с миром императорского балета в детские и юношеские годы Игорь Стравинский был обязан своему отцу, Фёдору Стравинскому (1843–1902), великому певцу Мариинской сцены, музыканту-интеллектуалу; в его доме на Крюковом канале собиралась художественная элита Петербурга — композиторы и дирижеры, литераторы и живописцы. В беседах с Робертом Крафтом среди друзей отца 80-летний Игорь Стравинский называет и Мариуса Петипа. «Балет... был знакомым предметом с самого раннего моего детства, — вспоминает в «Диалогах» композитор. — Поэтому я разбирался в тан-

¹ Имя Петипа не упоминается и в другом современном кембриджском сборнике, охватывающем самые разные грани творчества и личности Стравинского с учетом последних достижений мировой стравинскианы, — «Stravinsky in Context» (2021) [3].

² Имеются в виду и отечественные труды, в частности докторская диссертация С. В. Наборщиковой [4] и ее же монография [5].

цевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку. Кроме того, Петипа, хореограф, дружил с моим отцом, и я видел его много раз» [6, с. 63]. На сегодняшний день любопытнейший факт неформальных отношений между Фёдором Стравинским и Мариусом Петипа остается зафиксированным только в данном, переводном мемуарном источнике и пока не получил иных документальных подтверждений. Великий хореограф и великий бас-баритон, на первый взгляд, существовали и творили в пределах одного и того же Мариинского театра, но на разных, почти не соприкасавшихся художественных траекториях, слишком значительна была дистанция между оперой и балетом в XIX веке. Правда, у них объективно появлялась «общая территория», когда речь шла о постановках танцев в опере, и Фёдор Стравинский мог наблюдать работу Мариуса Петипа в «Тангейзере», «Мефистофеле», «Руслане и Людмиле», «Пиковой даме» и многих других спектаклях (см.: [7, с. 386–388]). В действительности, натуры Петипа и Стравинского-отца, несмотря на ощутимую разницу в возрасте (25 лет), многое объединяло, что могло послужить поводом для их сближения. К слову, Петипа получил хорошее музыкальное образование: в брюссельской консерватории Фетиса он изучал сольфеджио и занимался игрой на скрипке, его товарищем по классу был сам Анри Вьётан! А навыки переписки нот, приобретенные тогда же, в молодости, позволяли балетмейстеру разбираться в музыкальных партитурах — идеальный образ хореографа в глазах Игоря Стравинского³!

Возвращаясь к поколению «отцов»: на протяжении десятков лет оба мастера преданно и бескомпромиссно служили искусству на сцене одного театра: Мариус Петипа — с 1862 года, Фёдор Стравинский — с 1876-го. Оба были гениальными актерами и с особым совершенством и блеском исполняли характерные партии. Оба придерживались историко-документального подхода к спектаклю, над которым работали в тот или иной момент своей карьеры. Оба имели сложный, независимый характер, а также тягу к цифрам, которая составляла одного скрупулезно, до копеек, записывать сборы с балетных спектаклей, другого — изо дня в день педантично вести домашние расходные книги, ныне представляющие неоценимый — аутентичный источник сведений о семье Стравинских и шире — петербургской жизни конца XIX столетия (см.: [8]).

Несмотря на тогдашний статус балета как «низкого жанра» в среде так называемой «просвещенной» публики⁴, Фёдор Игнатьевич способствовал знакомству сыновей с большой императорской сценой во всех ее гранях. Неудивительно, что семи с половиной лет от роду Игорь Стравинский оказался

³ «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину», — утверждал Стравинский [6, с. 68].

⁴ Стравинский иронизировал на эту тему в «Хронике» [9, с. 68].

на премьере главного балета Мариуса Петипа и Петра Чайковского — «Спящей красавицы». Сокровенное воспоминание композитор обнародовал в «Диалогах», описывая свой первый в жизни визит в Мариинский театр в качестве зрителя. «Это противоречит одному моему прежнему заявлению о том, что первым музыкальным спектаклем, на котором я присутствовал, был “Жизнь за царя”, — говорил Стравинский. — Балет очаровал меня. ...Что касается самого спектакля, помню однако только мои музыкальные впечатления; вероятно, это были “впечатления о впечатлениях” моих родителей, излагавшихся мне впоследствии. Но танцы меня действительно волновали, и я аплодировал изо всех сил» [6, с. 3].

К сожалению, расходные книги Фёдора Стравинского не дают прямого документального подтверждения того, что семья Стравинских 21 декабря 1889/3 января 1890 года побывала на первом представлении «Спящей красавицы». Возможно, это было бесплатное посещение генеральной репетиции. Не исключено, что Фёдор Игнатьевич как артист Императорских театров пользовался льготой, которая могла подкрепляться и преимуществами знакомства с авторами балета: ведь не говоря о коллегиально-дружеских связях с Петипа, певец был первым исполнителем целого ряда ролей в операх Чайковского на Мариинской сцене. Впрочем, во второй и третьей расходных книгах Фёдора Стравинского и про оплату оперных спектаклей содержится крайне мало упоминаний: помимо покупки «Лож на “Жизнь за царя” детям» на 31 декабря 1891 года, в последующие десять лет появятся лишь пять записей о приобретении билетов в Мариинский театр, в основном на бенефисные спектакли, задачей которых была прямая финансовая поддержка того или иного солиста или группы исполнителей — «Садко», «Гугеноты», «Корделя» и «Фрейшютц». Последняя запись сделана уже тяжело больным Фёдором Игнатьевичем 27 ноября 1901 года, за год до смерти: «Билеты в кресла на 1-е (по возобновлении) представление “Фрейшютца” (я и Игорь) — 3 рубля 95 копеек». И рядом еще ремарка, очень важная: «Капельдинеру Мариинского театра за разные услуги детям во время их посещений театра — 80 копеек» [10, с. 109].

Значит, увлекавшиеся музыкой сыновья Фёдора Стравинского Игорь и Гурий, как правило, проходили в Мариинский театр без билетов, на иных, специально оговоренных с администрацией условиях. Разъяснение дает реплика Стравинского из «Диалогов»: «Отец достал мне пропуск, по которому я мог проходить в Мариинский театр почти на все репетиции, хотя каждый раз должен был являться к начальнику охраны для предъявления пропуска. К тому времени, когда мне исполнилось шестнадцать лет [т. е. примерно с 1898 года. — Н. Б.], я стал проводить в театре не менее пяти-шести вечеров в неделю» [6, с. 35]. Судя по всему, Игорь Стравинский продолжал пользо-

ваться этой привилегией и после смерти Фёдора Игнатьевича, наступившей осенью 1902 года.

«Большую часть своего свободного времени я проводил на репетициях опер и на оперных спектаклях», — замечает он об этапе 1901–1904 годов, связанном с теоретической подготовкой у Ф. С. Акименко и В. П. Калафати перед планомерным обучением у Н. А. Римского-Корсакова [6, с. 35]. Но только ли на оперы ходил в Мариинский театр молодой Стравинский?

В воспоминаниях Николая Малько есть выразительный эпизод, случившийся, скорее всего, между 1906 и 1908 годами, когда будущий выдающийся дирижер учился в Петербургской консерватории как теоретик⁵: «Пошел как-то в балет. В распоряжении учеников консерватории, теоретиков, было шесть мест на внеабонементные оперные спектакли и на все балетные. Билет в оперу стоил 32 копейки, в балет — 27 [копеек]. Оперные билеты распределялись по очереди, а на балет теоретики не ходили, относились к балету почти с презрением, и можно было всегда свободно получить билет. Места были на пятой скамейке галереи, слева у прохода, недалеко от центра, — отлично видно и слышно.

Взобрался наверх. Ко мне подходит Стравинский: “У вас нет галстука”. Я с ужасом схватился за горло. “Ничего, я принесу”, — сказал он. — Первый балет, “Зачарованный лес” Дриго, меня не интересует, я пришел из-за “Щелкунчика”. Через несколько минут у меня уже был галстук» [11, с. 175].

Приведенный эпизод лишний раз иллюстрирует и известную дискриминацию балета в академических музыкальных кругах; и жесткий дресс-код, принятый в Императорском театре (даже на самых дешевых местах!); и фантастическую близость дома Стравинского к Мариинскому театру: ему достаточно было выйти из парадной и пересечь Офицерскую улицу, чтобы оказаться у служебного входа в театр. Но главное, этот эпизод доказывает, что Игорь Стравинский регулярно ходил на балетные спектакли (пусть и на галерку) и свободно ориентировался в балетном репертуаре⁶, а значит, и в творчестве Петипа — патриарха русского балета. Упомянутый в воспоминаниях Малько «Зачарованный лес» (1887) на музыку Риккардо Дриго, первоначально поставленный Львом Ивановым, с 1889 года шел в Мариинском театре в хореографии Петипа; как известно, совместно с Ивановым Петипа поставил на Мариинской сцене «Щелкунчика» и «Лебединое озеро», — среди десятков других спектаклей.

⁵ Именно так официально называли консерваторских учеников-композиторов, поскольку они изучали теорию композиции.

⁶ К слову, сам Малько тоже не зря посещал балетные постановки: уже в 1908-м он был приглашен в императорскую труппу в качестве ассистента балетного дирижера.

Очевидно, что Игорь Стравинский уже до встречи с Дягилевым и Фокиным, не был новичком в балете и имел превосходный балетный багаж. Неслучайно и на пороге 80-летия он называл лучшей танцовщицей Мариинского балета поры своих студенческих лет Анну Павлову, а на вопрос «От кого вы почерпнули больше всего сведений о технике танца?» отвечал: «От маэстро Чекетти, старшего из артистов балета и бесспорного авторитета в каждом танцевальном па каждого нашего балета. ...Мы подружились с ним еще в Санкт-Петербурге. Разумеется, его знания ограничивались классическим танцем, и он противился общему направлению Русского балета⁷, но Дягилеву нужен был именно его академизм, а не его эстетические взгляды. Он оставался совестью танцевальной труппы во все время ее существования» [6, с. 64]. Поэтому Серж Лифарь, выстраивая галерею имен великих мастеров танца от Марии Тальони до Энрико Чекетти, подчеркивал, что все они «внесли свою лепту в развитие академического танца в России времен Петипа, хотя и не были его учениками. Их опыт вобрал в себя “язык Петипа”» [13, с. 314].

Не подлежит сомнению тот факт, что Игорь Стравинский с ранней юности профессионально разбирался в балетной технике и хорошо чувствовал пластику человеческого тела. Неслучайно Борис Асафьев уже в конце 1920-х говорил о важности «пластических», «мышечно-моторных» принципов и ощущений, формирующих музыку Стравинского, а танец интерпретировал как «актуальнейший и конструктивнейший элемент» его творчества [14, с. 229; 257], тогда как М. С. Друскин выделял присущую звуковой материи композитора «энергию двигательного импульса» [6, с. 322]. Философ Иван Лапшин, посвятивший Игорю Стравинскому главу в своей книге «Русская музыка» (1948), так аттестовал композитора: «Стравинский — высоко одаренный изобретатель в области ритмики (кстати сказать, превосходный танцор)» [15, с. 117]. Лапшин, в молодые годы посещавший в Петербурге знаменитые «среды» Н. А. Римского-Корсакова, знал об этом не понаслышке. Ведь корсаковская молодежь, собираясь на квартире мэтра русской музыки, занималась не только изучением серьезных музыкальных новинок. Воспоминание об одном из таких вечеров 17 февраля 1904 года зафиксировано в дневнике Василия Ястребцева: «После ужина молодой Стравинский играл свои комические песенки, а Рихтер напевал знаменитую... цыганскую песню “Распаша” и даже исполнил (к величайшему ужасу Надежды Николаевны [супруги Н. А. Римского-Корсакова]) “Кек-уок”, причем Митусов и Стравинский презабавно представляли, как его надлежало танцевать» (цит. по: [10, с. 140]). «Лапки кверху, как пудели в цирке», — живо откомментировал на полях книги Стравинский, читая опубликованные

⁷ Говорят, что после одной из репетиций «Весны священной» Чекетти сказал Дягилеву: «Всё это сделано четырьмя идиотами» [12, р. 79].

дневники Ястребцева почти шестьдесят лет спустя [16, р. 103]. Любопытную запись, дополняющую картину, содержит третья расходная книга Фёдора Стравинского (Игорю — 18 лет): «24 сентября 1900. Склифасовской Софии Николаевне препровождено с Игорем за уроки танцев вместе с ее детьми в ее доме (наша часть, причитающаяся учителю танцев в прошедшем сезоне 1899–1900 гг.) — 4 рубля» [10, с. 89]. Конечно, во всех описанных случаях речь идет не об академических балетных «па» и не о классических экзерсисах, но согласимся, это весьма выразительные штрихи к портрету балетного композитора.

«Несмотря на все мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, я испытал настоящий восторг, увидев “Половецкие пляски” или “Карнавал” — две постановки Фокина», — признавался Стравинский, попав в поле влияния Дягилева [9, с. 70]. Пик неминуемого «конфликта поколений», который пришелся на 1910 год, разносторонне описывает в своей статье Б. А. Илларионов: время первого большого триумфа русского балета в Париже совпало с последними днями жизни Петипа, очень скептически оценивавшего достижения Дягилева и его предприятия (см.: [17]). Впрочем, даже в период самой радикальной критики академизма Петипа в дягилевской антрепризе 1909–1911 годов оставались отголоски его постановок, пусть и в редакции Фокина («Пир», «Жизель» и «Лебединое озеро»).

Между тем, уже в 1912 году Стравинский охладел к экспериментам Фокина: «Я считаю Фокина конченным художником. ...Он в сущности совсем не нов... и при этом *habileté* [умение] опять-таки не хуже Петипа-старика»⁸. Но главным событием для Русского балета на пути нового обретения Петипа, возвращения к его традициям, стала постановка «Спящей красавицы» в редакции Николая Сергеева и Брониславы Нижинской в 1921 году в Лондоне: за три месяца спектакль прошел 105 раз, и «круги» от него расходились в антрепризе вплоть до 1929 года⁹.

Реконструкция «Спящей красавицы» стала исключительно важным событием в творческой жизни Игоря Стравинского начала 1920-х годов: он не просто оркестровал по просьбе Дягилева два фрагмента II акта (Вариация Авроры / № 15 и Антракт между 1-й и 2-й картинами / № 18) и, как полагает Виктор Варунц, досочинил как минимум три новые связи вследствие трех купюр, предпринятых Дягилевым (см.: [18, с. 508]). «Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, — вспоминал Стравинский, — не толь-

⁸ Из письма И. Ф. Стравинского к матери, А. К. Стравинской, от 17 марта 1912 года [10, с. 319; 320].

⁹ Это были спектакли «Свадьба красавицы в зачарованном лесу» («Свадьба Авроры») на музыку сюиты, составленной из номеров «Спящей красавицы» (премьера в 1922); «Рассказы фей» — дивертисмент на музыку 3-го акта «Спящей красавицы» (премьера в 1925); «Бал» — сцена из «Лебединого озера» (премьера в 1925).

ко из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью». <...> Я так высоко ставлю классический балет <...> потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала» [9, с. 223–224]¹⁰. В сущности, здесь Игорь Стравинский излагает ключевые позиции музыкального неоклассицизма, стилевого направления, которому он будет верен на протяжении тридцати лет (а в действительности, до конца творческой жизни).

Обретение неоклассических опор в кризисное для композитора время начала 1920-х произошло во многом благодаря творческому контакту с нетленным произведением Петипа — Чайковского, пришедшим из его петербургского детства. «Спящая красавица» с запечатленным в ней, по словам Вадима Гаевского, «грандиозным образом версальской Франции» [19, с. 11], стала для Стравинского музыкальным «окном в Европу» и вплотную приблизила его к небарочному стилю балета «Аполлон Мусaget» (1928). «Apollo» родился как результат музыкального неоклассицизма Стравинского и хореографического неоклассицизма Баланчина, недаром последнего называли «Петипа XX века» [20, с. 118]. Не исключено, что далеким отзвуком «Спящей красавицы», в которой, по словам Ю. Слонимского, «Петипа создал подлинную *энциклопедию* [курсив мой. — Н. Б.] классического танца»¹¹, в определенном смысле стало и кульминационное сочинение неоклассицизма Стравинского, его единственная «большая» опера — «Похождения повесы» (1951), признанная *энциклопедия* европейской оперы. Еще более явные «гены» Петипа читаются в другом театральном сочинении, стоявшем на подступах к неоклассическому периоду Стравинского: балет с пением «Пульчинелла» (1920) возможно, был бы другим без петербургской «Арлекинады» (1900), новаторского опыта Петипа на музыку Дриго, в котором балетмейстер освоил традицию итальянской комедии дель арте. Дж. Баланчин, участвовавший в спектаклях «Арлекинады» будучи учеником Императорского балетного училища, в дальнейшем так оценивал позднее детище Петипа: «Этот балет оказал огромное влияние

¹⁰ Идеи Стравинского удивительно созвучны идеям Петипа в интерпретации В. Гаевского: «Гений Франции для Петипа — гений формы. “Спящая красавица” — апофеоз творчества, опирающегося на формальный закон» [19, с. 14].

¹¹ «Здесь обрели новую жизнь давно забытые находки его предшественников и современников, перефразированные, развитые Петипа в соответствии с образами спектакля и личным опытом», — продолжает исследователь [13, с. 15–16].

на историю хореографии и стал образцом комедийного балета» [21]¹². Недавно Бронислава Нижинская отмечала: «Все творчество Петипа, глубоко связанное с прошлым, смело глядит вперед» [13, с. 315].

В 1935 году, когда вокруг наследия Мариуса Петипа по-прежнему разгорались споры, Стравинский заявил в интервью парижской газете «Candide»: «Когда-то мы были буквально пропитаны классицизмом, а сегодня мы вновь обращаемся к нему с удвоенным пылом. В частности, я считаю Петипа величайшим художником, создавшим законы хореографии: здесь у него нет конкурентов» [22, с. 114]. А два года спустя подтвердил свое мнение в обширном интервью, опубликованном на русском языке в рижской газете «Сегодня»: «Традиции и заветы Петипа, конечно, не забываются — их и нельзя выбросить за борт балетного корабля. Уверенно и явно их вытесняет современное новаторство. Иногда оно доходит до настоящего фанатизма. ...Сколько раз мы слышали слово “революция” — революция в искусстве, революция в театре, революция в балете и даже революция в критике. Революция — это переворот, но есть ли смысл переворачивать то, что давно обрело себе вековую власть, что отметило свою жизнь прекрасными плодами?» [1, с. 640].

За последние годы литература о Петипа обогатилась рядом изданий, приуроченных к 200-летию юбилею мастера. Среди отечественных трудов, как петербургских, так и московских, — двухтомник «Мариус Петипа. Танцевания» (2018), сборник «Мариус Петипа. “Мемуары” и документы» (2018). Значительные зарубежные исследования появились благодаря научным инициативам профессора Паскаль Мелани (Университет Бордо Монтень), выступившей в качестве редактора-составителя целого ряда публикаций, которые объединили усилия специалистов разных стран, прежде всего России и Франции: «De la France à la Russie, Marius Petipa» (2016), «À la recherche de Marius Petipa» (2019), «Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa» (2019). Хочется надеяться, что новые материалы, представленные в перечисленных изданиях, помогут выявить в том числе и документальную подоплеку петербургских контактов Фёдора и Игоря Стравинских с Мариусом Петипа, но уже сейчас очевидно: хореографическая поэтика Петипа повлияла на становление неоклассицизма Стравинского и стала одним из важных слагаемых в системе эстетических ценностей композитора. Детальная разработка этой темы таит в себе богатые возможности, нашей задачей на данном этапе была лишь постановка проблемы. Завершим двумя яркими мыслями, принадлежащими великим представителям балетного искусства XX века, которые говорили о жизнеспособности традиций Мариуса Петипа, их устремленности в будущее.

¹² Сам Баланчин, как известно, ставил «Арлекинаду» дважды, в 1965 и 1974 годах.

Серж Лифарь: «Петипа подписал Ветхий завет балетного театра всего XIX столетия, ставший Новым заветом в Русских сезонах Дягилева» [13, с. 314]. Мари Рамбер: «Строгость принципов Петипа в конце концов дает возможность творить своим, индивидуальным образом, — свидетельством тому служит создание В. Нижинским “Весны священной” и Б. Нижинской “Свадебки”. Оба они были воспитаны на балетах Петипа. Фокинское творчество было логическим развитием искусства Петипа, в то время как Нижинские изобрели совершенно новый способ использования классической основы его искусства» [13, с. 320].

ЛИТЕРАТУРА

1. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III: 1923–1939 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.
2. Joseph C. M. Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 253 p.
4. Наборщикова С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 340 с.
5. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
6. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 (xvi) с.
7. Постановки М. Петипа в России / сост. А. Владимирская, З. Павлова // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 343–374.
8. Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 14–123.
9. Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
10. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
11. Малько Н. Стравинский. Мимолетные встречи / публ. и вступ. ст. А. Кузнецова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 175–177.

12. Redfern S. Cecchetti, Enrico // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 79.
13. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
14. Глебов И. [Асафьев Б. В.]. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
15. Лапишин И. И. Русская музыка. Портреты композиторов. Гл. XVII. Русский модернизм: Игорь Стравинский / публ. Л. Барсовой // Новый журнал. 1997. № 1. С. 110–123.
16. Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. N. Y.: Doubleday, 1963. 279 p.
17. Илларионов Б. А. 1910 год: Петипа и Дягилев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.
18. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
19. Гаевский В. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 428 с.
20. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
21. Деген А., Ступников И. Дриго. Балет «Арлекинада». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html?ysclid=l9hcg84cuh131815977 (дата обращения: 10.10.2022).
22. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.

REFERENCES

1. Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. III: 1923–1939 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 2003. 944 s.
2. Joseph C. M. Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
3. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 253 p.
4. Naborshchikova S. V. Balanchin i Stravinskiy: k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02. M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2010. 340 s.
5. Naborshchikova S. V. Videt' muzyku, slyshat' tanets: Balanchin i Stravinskiy. K probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza. M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2010. 344 s.
6. Stravinskiy I. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 (xvi) c.
7. Postanovki M. Petipa v Rossii / sost. A. Vladimirskaia, Z. Pavlova // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. S. 343–374.

8. Iz Raskhodnykh knig F. I. Stravinskogo / publ. i vstup. st. E. A. Stravinskoy // Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii: v 3 t. T. I: 1882–1912 / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. S. 14–123.
9. *Stravinskiy I. Khronika moey zhizni* / per. s fr. L. V. Yakovlevoy-Shaporinoy; predisl., komment., poslesl. i tekstol. red. I. Ya. Vershininoy. M.: Kompozitor, 2005. 463 s.
10. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. T. I: 1882–1912* / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 1998. 551 s.
11. Mal'ko N. Stravinskiy. Mimoretnye vstrechi / publ. i vstup. st. A. Kuznetsova // Muzykal'naya akademiya. 1992. № 4. S. 175–177.
12. *Redfern S. Cecchetti, Enrico* // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 79.
13. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i prim. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskustvo, 1971. 446 s.
14. *Glebov I. [Asaf'ev B. V.]*. Kniga o Stravinskom. L.: Triton, 1929. 399 s.
15. *Lapshin I. I. Russkaya muzyka. Portrety kompozitorov. Gl. XVII. Russkiy modernizm: Igor' Stravinskiy* / publ. L. Barsovoy // Novyy zhurnal. 1997. № 1. S. 110–123.
16. *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary*. N. Y.: Doubleday, 1963. 279 p.
17. *Illarionov B. A. 1910 god: Petipa i Dyagilev* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. № 3. S. 116–122.
18. *Stravinskiy I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. II: 1913–1922* / sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varuntsa. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
19. *Gaevskiy V. Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr*, 2000. 428 s.
20. *Druskin M. Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady* // *Druskin M. S. Sobr. soch.:* v 7 t. T. 4. / red.-sost. L. G. Kovnatskaya. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2009. S. 31–285.
21. *Degen A., Stupnikov I. Drigo. Balet «Arlekinada»*. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html?ysclid=l9hcg84cuh131815977 (10.10.2022).
22. I. Stravinskiy — publiksist i sobesednik / sost., tekstol. red., komment., zakl. st. i ukazat. V. Varuntsa. M.: Sovetskiy kompozitor, 1988. 501 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. кафедрой истории зарубежной музыки; nb-sky@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Braginskaya N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass., Prof. Head of the Western Music History Dept.; nb-sky@yandex.ru
 ORCID ID: 0000-0002-1346-853X
 SPIN: 4123-2295