

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

«ЩЕЛКУНЧИК» ВАЙНОНЕНА: ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПЕТИПА

Абызова Л. И.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

К 90-летию со дня премьеры «Щелкунчика» В. Вайнонена¹

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» пользуется популярностью во всем мире. Одной из самых известных постановок, идущей на современных сценах, является балет В. И. Вайнонена, основанный на сценарии М. Петипа. В статье рассмотрены вопросы продолжения и развития традиций М. Петипа в «Щелкунчике» В. Вайнонена, показана роль Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в деле сохранения балета «Щелкунчик» — одного из шедевров отечественного балетного наследия.

Ключевые слова: балет, балет «Щелкунчик», П. И. Чайковский, М. Петипа, Л. И. Иванов, В. И. Вайнонен, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Благодарности: автор выражает признательность заведующей Мемориальным кабинетом им. М. Х. Франгопуло Е. Р. Адаменко за подбор и предоставление иллюстративных материалов из фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

¹ Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского. ГАТОБ им. С. М. Кирова. Премьера 18 февраля 1934. Балетмейстер В. И. Вайнонен.

VAINONEN'S *THE NUTCRACKER*:
A CONTINUATION OF PETIPA'S TRADITIONS

Abyzova L. I.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023,
Russian Federation.

To the 90th anniversary of the premiere of V. Vainonen's The Nutcracker

Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* is popular throughout the world. One of the most famous productions going on modern stages is V. I. Vainonen's ballet, based on M. Petipa's script. The article deals with the issues of continuation and development of M. Petipa's traditions in V. Vainonen's *The Nutcracker* and shows the role of the Vaganova Ballet Academy in preserving the ballet *The Nutcracker* — one of the masterpieces of the national ballet heritage.

Keywords: ballet, ballet *The Nutcracker*, P. I. Tchaikovsky, M. Petipa, V. I. Vainonen, Vaganova Ballet Academy.

Acknowledgements: the author would like to thank the head of the M. H. Frangopoulo Memorial Cabinet E. R. Adamenko for the selection and provision of illustrative materials from the collections of Vaganova Ballet Academy.

«Щелкунчик» П. И Чайковского — самый репертуарный балет, его ставят по всему миру и престижные театры, и малопрофессиональные труппы.

Главное, в чем принято упрекать всех балетмейстеров, начиная с первого постановщика Льва Иванова, — в неспособности воплотить в хореографии музыку Чайковского, где среди праздничной феерии вдруг рождается предчувствие трагедии. Но если музыка Чайковского создает для постановщиков трудности, почему же к ней неизменно обращаются? Вероятно, потому что она в сознании и постановщиков, и зрителей прочно соединилась с рождественскими и новогодними праздниками, стала залогом кассового успеха спектаклей.

Существует множество оригинальных версий балета, в том числе спектакли Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Марка Морриса, Грэма Мерфи, Мэтью Борна, Патриса Барта, Кристофера Уилдона. Но большинство хореографов все же используют, в той или иной трансформации, изначальный сценарий Мариуса Петипа, написанный на основе сказки Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Хотя имя Петипа стоит

даже на афише самобытной редакции «Щелкунчика» Михаила Шемякина², устоялось мнение, что его сценарий не отражает дух Гофмана. Петипа пользовался пересказом первоисточника, сделанным на французском языке Александром Дюма-отцом. Петипа знал и подлинник. Автор монографии о балете «Щелкунчик» Г. Н. Добровольская сообщает: «В своем сценарии Петипа явно следовал за повестью Гофмана, хотя в деталях есть расхождения. Гофман начинает рассказ с того, что Мари и Фриц в ожидании рождественской елки сидят в темноте, прижавшись друг к другу, и предвкушают радость праздника, то есть внимание писателя сконцентрировано на переживаниях маленьких героев. Сценарий Петипа начинался с украшения елки, прибытия гостей, с изображения той прелюдии праздника, который ожидают маленькие герои» [1, с. 8].

Изменения Петипа учитывают специфику балетного театра, где невозможно показать статичную мизансцену с сидящими в темноте персонажами. У Гофмана рождественский праздник проходит в узком домашнем кругу семейства Штальбаумов, в подарок которому Дроссельмейер приносит игрушку — искусно сделанный чудесный замок с серебряными люстрами, с прогуливающимися кавалерами и дамами в шляпах с перьями, с детишками, танцующими под светом свечей. Но то, что волшебство на страницах книги, не смотрится на сцене, а потому у Петипа в доме героев спектакля³ собирается множество гостей — детей и их родителей. Среди подарков Дроссельмейера — заводные игрушки (традиционные персонажи балетных спектаклей). Завязку действия Петипа оставляет гофмановскую: любимой игрушкой Мари (у Петипа она зовется Кларой) становится уродец Щелкунчик — инструмент для колки орехов в виде куклы; девочка видит сражение солдатиков под командой Щелкунчика и мышей под предводительством Мышиного короля, в которого бросает туфельку, спасая своего любимца.

Далее у Гофмана следовал обстоятельный рассказ Дроссельмейера о судьбе Щелкунчика. Героиня узнавала его предысторию. В одном королевстве под дворцом располагалось мышиное царство Мышлиндия, возглавляемое Мышильдой. Все жили дружно, пока мышам разрешалось спокойно поедать сало, но, когда им был дан отпор, Мышильда превратила в уродину королевскую дочь — красавицу-принцессу Пирлипат. Племянник Дроссельмейера разгрызал волшебный орех Кракатук, к принцессе возвращалась красота, и она

² Балет «Щелкунчик» П. Чайковского. Либретто и сценарный план М. Петипа в обработке М. Шемякина по сказке Э. Т. А. Гофмана. Постановка, декорации и костюмы М. Шемякина. Хореография К. Симонова. Премьера 12 февраля 2001 г. Мариинский театр [2].

³ У Петипа Штальбаумы имеют фамилию Зильберхаус (Серебряный дом), как у Дюма в франкоязычном варианте сказки Гофмана.

намеревалась выйти замуж за спасителя. Однако молодой человек спотыкался, наступал на хвост Мышьильды, и та погибала. В наказание за содеянное красавец-юноша превращался в уродца-Щелкунчика, и Пирлипат прогоняла его прочь. Вернуть свой прежний облик герой мог только в случае обретения любви дамы, для которой не стала бы помехой его безобразная внешность.

Есть спектакли, где история героя и принцессы Пирлипат использована полностью или частично. Это «Щелкунчики» И. Д. Бельского (МАЛЕГОТ, 1969), А. Г. Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского, 2017). Есть одноактный балет «Волшебный орех» композитора Сергея Слонимского в хореографии Донвены Пандурски (Мариинский театр, 2005).

У Петипа же рассказ о Пирлипат и превращении молодого Дроссельмейера в Щелкунчика отсутствует, чтобы не обременять сюжет большим количеством подробностей. Маша-принцесса и Щелкунчик-принц сразу отправляются в волшебное царство Конфитюренбург. Здесь Петипа вновь сужает масштаб повествования о странствии героев по кондитерскому миру, где у Гофмана подробно описаны Леденцовый луг, Апельсиновый ручей, Цукатная роща, село Пряничное, Конфитюренбург, где «все дома были украшены сахарными галереями ажурной работы; посередине, как обелиск, возвышался глазированный сладкий пирог, осыпанный сахаром, а вокруг из четырех искусно сделанных фонтанов били вверх струи оршада, лимонада и других вкусных прохладительных напитков, а в бассейне набирались сбитые сливки, которые тут же можно было зачерпнуть ложкой» [3, с. 50, 51]. Состав многочисленного населения Конфитюренбурга не поддавался внесказочной логике: кроме сестер Щелкунчика, здесь жили Великий могол с девяносто тремя вельможами и семьями невольниками, пятьсот рыбаков, турецкий султан с тремя тысячами янычар, паяц, брамин, пажи и другие.

Вывести на сцену всех этих персонажей было невозможно, поэтому в сценарии Петипа ограничился основными приметами Конфитюренбурга — сладостями и напитками. Главными героями были дети. Партии Клары и Щелкунчика исполняли воспитанники Петербургского театрального училища, не обладающие сложной техникой. Для того чтобы в спектакле была возможность занять виртуозных балерин и премьеров труппы, Петипа ввел партии феи Драже и принца Оршада (получившего в постановке имя Коклюша).

Г. Н. Добровольская пришла к выводу, что «выстраивая сюжет балета, Петипа явно опирался на Гофмана. <...> У Петипа, как и у Гофмана, противопоставлены мир Штальбаумов и мир кукол, оборачивающийся счастливым царством одушевленных человечков; никто, кроме героини, не попадает в это царство и даже не подозревает о его существовании. Вместе с тем гофмановская размытость границ между реальностью и ирреальностью, между бытом и фантастикой в сценарии не отражена. Правда, у Петипа нигде не обозначен

момент начала сна героини: в сновидение фантастика превратилась позднее, уже в спектакле» [1, с. 10]. Отметим, что тема сна есть у Гофмана: рассказ дочери о ее приключениях родители принимают за сон.

Многие произведения Гофмана полны мистического ужаса. «Щелкунчик» — исключение. История маленькой Мари — любимой дочери и крестницы, живущей в сердечной атмосфере семейного дома, — история светлая. И финал повести-сказки счастливый: добро победило зло, фантастический мир с чудесным Конфитюренбургом — ничуть не страшен, напротив, он безмятежно радостен и сладок до приторности. Петипа, отказавшись от некоторых деталей гофмановского сюжета, остается верен светлому духу сказки, а тема победы добра над злом — любимая тема балетмейстера.

П. И. Чайковский написал музыку согласно музыкально-сценическому плану балета, предоставленному ему Петипа [4].

Композитор высоко ценил Петипа, советовался с ним. В архиве Чайковского есть наброски с пометками о необходимости узнать пожелания Петипа: «Даже мелочи инсценировки, вплоть до особенностей звучания вариации феи Драже, подсказаны Петипа: мысль об использовании в вариации балерины челесты возникла у Чайковского в связи с предложением Петипа воспроизвести звон струй фонтана» [5, с. 250].

Петипа начал репетиции, но приступить к постановке не смог, ему помешала болезнь [5, с. 269]. Балетмейстером «Щелкунчика» назначили Льва Ивановича Иванова.

Премьера состоялась 6 декабря 1892 года в Мариинском театре. Спектакль сочли неудачным. Рецензент «Петербургской газеты» на другой день после премьеры писал, что в «Щелкунчике» «...нет ни завязки, ни хода действия, ни развязки — вместо этого ряд несвязных сцен, в которых главная роль предоставлена детям и мышам разной величины. <...> “Щелкунчик” успеха не имел и ничего кроме скуки зрителям не доставил» [6]. Критик К. А. Скальковский был еще категоричнее: «...новый балет... для искусства — ровно ничего, а для художественной судьбы нашего балета — это еще одна ступенька книзу» [7]. Сдержанных похвал удостоился только Вальс снежных хлопьев: «недурно поставлен» [6], «эта картина чрезвычайно эффектна» [7], «картина в лесу — лучшая... часть всего “Щелкунчика”» [8]. То, что Вальс снежных хлопьев (илл. 1) являлся выдающимся достижением Л. И. Иванова, позднее докажет, тщательно проанализировав его хореографию, А. Л. Волинский. Он придет к выводу, что «...балетмейстер ощутил и пережил все ее [музыки. — Л. А.] красоты и передал их на сцене хореографическими полутонами... Танец снежинок почти гениален по своей структуре» [9]. На отечественной сцене Вальс снежных хлопьев не сохранился. На Западе, прежде всего в Великобритании, Вальс снежных хлопьев и Большое адажио



Илл. 1. Вальс снежных хлопьев. «Щелкунчик» Л. И. Иванова.
1892. Мариинский театр

периодически воспроизводятся по записям спектаклей Мариинского театра, вывезенных из России Николаем Сергеевым. Например, в текущем репертуаре Бирмингемского королевского балета есть «Щелкунчик», где хореографами значатся Питер Райт и Лев Иванов [11].

В полемике с Л. Ивановым в 1929 году сделал свою постановку Ф. Лопухов. Спектакль был разбит на эпизоды, часть которых шла без музыки или сопровождалась текстом. Балетмейстер отказался от классической техники, насытив партии персонажей элементами акробатики, спорта, эстрады, цирка. Эксперимент Лопухова успеха не имел, это признал сам постановщик.

В число шедевров отечественного балета вошел «Щелкунчик» Василия Ивановича Вайнонена. Премьера спектакля состоялась в Ленинграде 18 февраля 1934 года на сцене Государственного академического театра оперы и балета.

Спектакль состоит из трех актов. В нем четко разграничены реальность и сон Маши. Вайнонен внес в сценарий Петипа изменения. Так, Дроссельмейер «...лишается черт таинственности и коварства и становится другом детей» [10, с. 112]. Следует заметить, что при всей своей фантастичности Дроссельмейер и у Гофмана был добрым другом любимой крестницы Мари. Концептуальной переменной, коснувшейся основных хореографических номеров, стало решение Вайнонена исключить фею Драже и принца Коклюша, сделав главными

героями Машу и Щелкунчика. Таким образом, протагонисты оказываются не детьми-гостями, пассивно созерцающими события в Царстве сластей, а действующими лицами, продолжающими свое эмоциональное взросление.

Критики хвалили спектакль за то, что Маша показана «обыкновенной девочкой, ничем не отличающейся от остальных детей... Тем самым заявляло о себе крепнувшее убеждение в том, что незаменимых людей нет, что с рядовым человеком строить социализм сподручнее, чем с выдающимися» [1, с. 130]. Но Маша у Вайнонена обыкновенной не была. Способность полюбить страшенькую куклу (не куклу даже, а приспособление для колки орехов) и силой любви и воображения превратить ее в прекрасного принца — такие чувства и способности даны именно необыкновенной личности.

Важнейший этап духовного становления Маши раскрыт балетмейстером в Маленьком адажио, являющимся кульминацией хореографической драматургии второго акта. Мышиный король повержен, его войско разгромлено; впереди — Вальс снежинок (бывший Вальс снежных хлопьев в спектакле Л. И. Иванова) и путешествие в волшебную страну, а между этими событиями — лирический дуэт, получивший в истории спектакля название «Маленькое адажио». Перед ним у Вайнонена совершается чудо, в котором и заключалась главная новация балета: девочка Маша превращается в Машу-принцессу, а Щелкунчик, до того бывший сначала деревянной куклой, затем игрушечным человечком в исполнении маленького воспитанника училища, — в Принца. Подмена детей на взрослых происходит мгновенно: гаснет свет, в глубине огромной елки исчезает одна пара и появляется другая. Музыка определяет хореографию. Плавные, широкие движения, четкие, но мягкие, акварельные позы в арабесках и аттитюдах создают в Маленьком адажио атмосферу светлого покоя, предчувствие безмятежного счастья; полетные прыжки в финальной части свидетельствуют о зарождающейся любви. Восхождение к любви состоявшейся, торжествующей происходит в Большом адажио.

Большое адажио — часть Grand pas, сочиненного Вайноненом в традиции классических ансамблей Петипа. Большим оно называется, потому что в отличие от Маленького в исполнении двух героев, в нем участвуют шесть артистов: балерина (Маша-принцесса), премьер (Щелкунчик-принц) и четверо кавалеров. На структуру Большого адажио и в целом на Grand pas повлияла концепция Петипа о центризме балерины. Вайнонен, как и его предшественник, выстраивает хореографию таким образом, чтобы с помощью премьера и четверки солистов торжественно представить зрителям блистательную приму. Партия Маши-принцессы была самой сложной, самой эффектной.

Большое адажио обретает масштаб, танец охватывает всю сцену, но в хореографии прослеживается связь с Маленьким адажио. Остаются позировки балерины в эффектных позах; идет разработка лейтдвижения арабесков:

партерные в Маленьком адажио, в Большом они обретают полетность: партнеры из рук в руки перебрасывают танцовщицу в позу арабеск, фиксируют эту позу танцовщицы в верхних подержках. Адажио, в котором балерина выполняет с каждым кавалером одинаковые комбинации движений, ассоциируется с адажио Авроры из «Спящей красавицы» Петипа. Примечательно, что принцип построения композиции аналогичен, а художественный смысл у них разный: Аврора одинакова в общении с женихами, поскольку никто не тревожит ее сердца, а четыре кавалера Маши — не женихи, не друзья. Они — «техническое средство» для того, чтобы героиня могла исполнить сложный хореографический текст; «...безымянные, они нужны лишь для того, чтобы к концу любой фразы, любого периода танца вернуть ее, иногда широким летучим броском, в протянутые руки единственного, идеального партнера» [21, с. 46]. Такой прием используется для показа полета чувств героини.

С театром Петипа спектакль Вайнонена роднит интерпретация темы любви, вернее, разных ее стадий (от любви родительской, детской любви ребенка к своей игрушке — до любви взрослой). «Отношение Маши к Щелкунчику вскрывает развитие личности в процессе деятельной любви», — замечает Ю. И. Слонимский [5, с. 247]. Примечательно, что у Вайнонена тема детской любви решается в «реальной жизни» пантомимно-танцевальными средствами, а взрослая идеальная любовь показана в фантастическом мире. Для ее воплощения выбрана виртуозная техника классического танца.

Дивертисмент третьего акта выстроен Вайноненом в манере Петипа, где эффектно сочетаются номера классического и характерного танцев. У Петипа – Иванова в дивертисменте были испанский, арабский, китайский танцы, но они, согласно Конфитюринбургу Гофмана, носили «кондитерский» характер напитков (шоколада, кофе, чая). Конечно, мы не можем знать, каким было бы сценическое решение Петипа, если бы он сам взялся за постановку. Опыт его работы над «Спящей красавицей» дает возможность предположить, что в итоге хореографическое воплощение могло не совпадать с планами сценария.

В дивертисменте Вайнонена участники, ожившие фарфоровые статуэтки, это не куколки девочки, а безделушки взрослой Маши. В их танцах просматриваются разные оттенки любви: страсть в испанском танце, чувственная нега в восточном, пикантная игривость в китайском, галантная изысканность в *Pas de trois*, безрассудная удаль в русском танце.

К лучшим достижениям Вайнонена, продолжающим традиции Петипа, относятся Вальс снежинок и *Pas d'action* с Розовым вальсом, где наблюдается танцевальная форма, выявленная Б. А. Илларионовым в ансамблях Петипа, — большая многофигурная композиция, которая характеризуется «сложно-иерархической структурой исполнителей (структурированный кордебалет);

относительно несложной хореографией, основанной на повторении лейтмотивных движений, без существенной разработки; многочисленными перестроениями, прихотливым рисунком групп, изобразительностью» [18, с. 34, 35].

Особое место занимает Вальс снежинок — бессюжетная картина, где классический танец разворачивается по симфоническим законам. В 1930-е годы, когда в советском балете было обязательным соответствие требованиям соцреализма, классический танец без веской причины, то есть без сюжетного оправдания, не приветствовался. «Сюжетная пантомима на новый современный сюжет — вот основная и главная забота современного искусства» [20, с. 6] — так звучал лозунг эпохи. Критики, по замечанию Г. Добровольской, посчитали Вальс снежинок неуместным, так как он не был связан с действием, не продолжал сюжетную линию [1, с. 132]. Тем очевиднее сегодня заслуга Вайнонена: «В Вальсе снежинок природа словно откликнулась на возникшее чувство героини — рождалась танцевальная симфония, воспевающая красоту человеческой души» [1, с. 140].

Мастерство Вайнонена в работе с большими классическими ансамблями в дни премьеры по достоинству оценено не было. В рецензиях на премьеру А. Граве и А. Симонов [13], М. Янковский [14], В. Городницкий [15] обошли вниманием анализ хореографии. Б. Валерьянов ограничился бездоказательным выводом, что «...танцевальная часть оказалась мало изобретательной» [16]. Вызывала раздражения сама форма большого балетного спектакля, решенного классическим и характерным танцами. В. Потапов пафосно восклицал: «Нельзя идти в кабалу к традиции!» [19]. Один из авторитетнейших театральных критиков И. И. Соллертинский упрекал балетмейстера в отсутствии новаторства: «В. Вайнонен не создает какого-либо нового хореографического стиля. Он умело и, в общем, талантливо комбинирует элементы прежних стилей, в основном оставаясь на фундаменте классического танца» [17, с. 15]. Следует отметить, что Вайнонен не просто комбинирует элементы прежних стилей, верность традиции Петипа выражена у него средствами хореографической драматургии, структура которой разработана аналогично той, что используется в спектаклях Петипа. Хореографические формы в «Щелкунчике» Вайнонена так же, как в балетах его предшественника, имеют четкие очертания: Adagio, вариации, Pas de trois, Grand pas, балабиль, дивертисмент; пантомимные и танцевальные сцены разграничены.

Одобрительные отзывы критиков после премьеры выражали принципы социалистического реализма [12, с. 111–113] времен господства драмбалета советской эпохи [12, с. 41, 42], когда в балетных спектаклях требовались жизнеподобные сцены. Поэтому удачным в «Щелкунчике» критики сочли только первый акт: «Удачнее всего в спектакле реалистический первый



Илл. 2. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. М. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ



Илл. 3. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. М. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ



Илл. 4. «Щелкунчик» В. И. Вайнонена.
Маша — Г. С. Уланова, Щелкунчик-
Принц — К. М. Сергеев. 1934 г. ГАТОБ

акт, заполненный пантомимой и характерным танцем», — написали после премьеры А. Граве и А. Симонов [13]. М. Янковский хвалил первый акт, где балетмейстер «пытается хореографическими средствами дать представление о социальной среде, в которой живет ребенок» [14]. С ним был солидарен Б. Валерьянов: «В первом действии Вайнонену удалось передать ощущение той социальной среды, в которой растет девочка» [16].

В своих спектаклях Петипа всегда делал ставку на лучших технически сильных, имеющих успех у публики солистов. Аналогично поступает Вайнонен. Премьеру танцевала прославленная пара: Галина Уланова (Маша-Принцесса) и Константин Сергеев (Щелкунчик-Принц) (илл. 2–4).



Илл. 5. «Щелкунчик». Сцена из 1 акта.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.



Илл. 6. «Щелкунчик». Вальс снежинок.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.



Илл. 7. «Щелкунчик». Сцена из 3 акта.
Оформление художника Н. Я. Селезнева.
1934 г.

В 1934 году спектакль Вайнонена оформил Н. Я. Селезнёв. Первая картина, представляющая собой гостиную в доме Маши, была выполнена в соответствии с требованиями времени: ее сценическая обстановка была лишена сказочности. Элемент волшебства появлялся в Вальсе снежинок, который шел на фоне преувеличенно огромных еловых веток и маленьких домиков. Нарушение перспективы привело, по мнению И. И. Соллертинского, к тому, что снежинки казались «великаншами или валькириями, а домики — взятыми напрокат из царства лилипутов...» [17, с. 15]. В дивертисменте последнего акта на заднике просматривался ажурный павильон и странные двухъярусные деревья на курьих ножках. Стилевого единства у Селезнёва не получилось, его декорации не соответствовали хореографической образности спектакля (илл. 5–7).

По-настоящему волшебным «Щелкунчик» Вайнонена стал спустя двадцать лет, переменив свое оформление. Новое декорационное решение осуществил в 1954 году в ГАТОБе выдающийся театральный художник С. Б. Вирсаладзе, тонко чувствующий манеру хореографа.

Остановимся на одной сцене, в которой начинается сон героини. Музыка Чайковского полна страсти и неясной тревоги. Елка, уютная, праздничная, вдруг, согласно замыслу Петипа [5, с. 257], начинает расти. Кажется, что в музыке решаются судьбы мира, а хореография — статична! Маленькая фигурка девочки кажется совсем крохотной на фоне заполнившей весь задник елки. И здесь Вайнонен так же, как это бывало в спектаклях Петипа, не боится уступить первенство художнику, когда, по замечанию Б. А. Илларионова, «сценографическая драматургия во многом видится частью драматургии хореографической» [22, с. 26].

Заслугой балетмейстера стало то, что в годы торжества драмбалета «Вайнонен вернулся к традициям балета XIX века, балета Петипа и Иванова» [1, с. 144]. К таким традициям следует причислить:

- Обращение к жанру большого сюжетного балета, где главным выразительным средством является классический танец. Именно с помощью этого вида танца Вайнонен передает чувства героев, их внутренний мир.

- Использование широкого спектра форм классического и характерного танцев, доведенных до канона в творчестве Петипа.

- Включение в сюжетный спектакль бессюжетной картины Вальса снежинок, где танец развивается по законам симфонической хореографии, подобно тому, как это было в балетах предшественников Вайнонена (картина «Тени» в «Баядерке» М. Петипа, «лебединые» сцены Л. Иванова в «Лебедином озере»).

- Утверждение темы торжествующей любви, победы добра над злом.

- «Центризм» балерины. Имеется в виду не то, что история Маши, проходящая с первых до последних минут спектакля, — главная в сюжете, а то, что приоритет балерины базируется на хореографии ее самой зрелищной и эффектной партии, решенной сложным классическим танцем.

Неизвестно, как сложилась бы судьба балета Вайнонена, если бы в 1958 году ГАТОБ не передал его Ленинградскому хореографическому училищу имени А. Я. Вагановой [23, с. 528]. С тех пор «Щелкунчик» не покидает репертуар старейшей балетной школы России.

Воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой «Щелкунчик» сопровождает с первого класса до выпускного, тем самым проходя через всю школьную жизнь. Ежегодно в рождественские и новогодние дни спектакль идет на исторической сцене Мариинского театра, а в декабре 2022 и 2023 годов был показан в Москве.

У школьного спектакля есть свои особенности. Все роли, за исключением Дроссельмейера, исполняют дети (от первоклассников в ролях Мышей, Куколок, Солдатики — до выпускников в сложных партиях главных героев). Каждый год состав участников обновляется; воспитанники взрослеют, меняются их роли.

Подготовить большой трехактный спектакль продолжительностью два часа сорок пять минут — огромный труд всего педагогического коллектива под руководством ректора Н. М. Цискаридзе и художественного руководителя Ж. И. Аюповой.

Понятно, что способности детей в разные годы могут быть неодинаковыми. Однако скидок на трудности не бывает: хореографию не упрощают, не подготавливают под возможности исполнителей.

Гордостью Академии неизменно являются большие ансамбли — Вальс снежинок и Розовый вальс. Высочайшее мастерство педагогов-репетиторов дает впечатляющие результаты: кордебалет здесь не только не уступает взрослому, театральному, но и превосходит его по слаженности и вдохновению.

«Щелкунчик» В. И. Вайнонена — шедевр отечественного балета. Одной из задач Академии стало его сохранение. Как показывает практика, с этой задачей Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой успешно справляется.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова
МАЛЕГОТ — Ленинградский академический Малый оперный театр (1921–1964)

ЛИТЕРАТУРА

1. Добровольская Г. «Щелкунчик». СПб.: РИИИ, 1996. 200 с.
2. «Щелкунчик». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1/> (дата обращения 02.07.2023).
3. Гофман Э. Сказки. Г. Иваново: Ивановское книжное изд-во, 1956. 120 с.
4. Музыкально-сценические планы балетов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова / Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. С. 127–151.
5. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 335 с.
6. Б. «Щелкунчик», балет-феерия // Петербургская газета. 1892. 07 дек. С. 3.
7. Н. (Скальковский К.) Балет // Новости и Биржевая газета. 1892. 08 дек. С. 5.
8. Баскин В. «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. 09 дек. С. 3.
9. Волинский А. Вальс снежинок. (Лев Иванов) // Биржевые ведомости. 1913. 15 нояб. С. 5.
10. Армашевская К., Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 279 с.
11. [Электронный ресурс] URL: <https://www.brb.org.uk/whats-on/event/nutcracker-2024> (дата обращения: 02.01.2024).

12. Абызова Л. Теория и история хореографического искусства. Термины и определения: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 168 с.
13. Граве А., Симонов А. «Щелкунчик». Театр оперы и балета // Ленинградская правда. 1934. 28 февр. С. 3.
14. Янковский М. «Щелкунчик». Премьера в ГОТОБе // Красная газета. 1934. 2 марта. С. 4.
15. Городинский В. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1963. 385 с.
16. Валерьянов Б. Невозрожденный «Щелкунчик». Премьера в Ленгостеатре оперы и балета // Советское искусство. 1934. 11 марта. С. 4.
17. Соллертинский И. «Щелкунчик» // Рабочий и театр. 1934. № 6. С. 15.
18. Илларионов Б. А. Петипа. Этюды. СПб.: Академия Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 104 с.
19. Потапов В. И во сне и наяву // Советское искусство. 1939. 11 мая. С. 3.
20. Гвоздев А. О реформе балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 6, 7.
21. Красовская В. Профили танца. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 1999. 400 с.
22. 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.
23. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. 500 с.

REFERENCES

1. Dobrovol'skaya G. «Shchelkunchik». SPb.: RIII, 1996. 200 s.
2. «Shchelkunchik» [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1/> (data obrashcheniya: 02.07.2023).
3. Gofman Eh. Skazki. G. Ivanovo: Ivanovskoe knizhnoe izd-vo, 1956. 120 s.
4. Muzykal'no-scenicheskie plany baletov P. I. Chajkovskogo i A. K. Glazunova / Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i: sb. st. L.: Iskusstvo, 1971. S. 127–151.
5. Slonimskij Yu. P. I. Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Gos. muz. izd-vo, 1956. 335 s.
6. B. «Shchelkunchik», balet-feeriya // Peterburgskaya gazeta. 1892. 07 dek. S. 3.
7. N. (Skal'kovskij K.) Balet // Novosti i Birzhevaya gazeta. 1892. 08 dek. S. 5.
8. Baskin V. «Shchelkunchik» // Peterburgskaya gazeta. 1892. 09 dek. S. 3.
9. Volynskij A. Val's snezhinok. (Lev Ivanov) // Birzhevye vedomosti. 1913. 15 noyab. S. 5.
10. Armashevskaya K., Vajnonen N. Baletmeister Vajnonen. M.: Iskusstvo, 1971. 279 s.
11. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.brb.org.uk/whats-on/event/nutcracker-2024> (data obrashcheniya: 02.01.2024).
12. Abyzova L. Teoriya i istoriya khoreograficheskogo iskusstva. Terminy i opredeleniya: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 168 s.

13. *Grave A., Simonov A.* «Shchelkunchik». Teatr opery i baleta // Leningradskaya pravda. 1934. 28 fevr. S. 3.
14. *Yankovskij M.* «Shchelkunchik». Prem'era v GOTOBe // Krasnaya gazeta. 1934. 2 marta. S. 4.
15. *Gorodinskij V.* Izbrannye stat'i. M.: Sovetskij kompozitor, 1963. 385 s.
16. *Valer'yanov B.* Nevozrozhdenyj «Shchelkunchik». Prem'era v Lengosteatre opery I baleta // Sovetskoe iskusstvo. 1934. 11 marta. S. 4.
17. *Sollertinskij I.* «Shchelkunchik» // Rabochij i teatr. 1934. № 6. S. 15.
18. *Illarionov B. A.* Petipa. Ehtyudy. SPb.: ARB. imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 104 s.
19. *Potapov V.* I vo sne i nayavu // Sovetskoe iskusstvo. 1939. 11 maya. S. 3.
20. *Gvozdev A.* O reforme baleta // Zhizn' iskusstva. 1928. № 1. S. 6, 7.
21. *Krasovskaya V.* Profili tanca. SPb.: ARB imeni A. Ya. Vaganovoj, 1999. 400 s.
22. *Illarionov B.* Struktura khoreograficheskogo dejstviya v «Spyashchej krasavice» M. I. Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 16–30.
23. *Degen A., Stupnikov I.* Balet. 120 libretto. SPb.: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2008. 500 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетоведения;
abyzova17@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abyzova L. I. — And. Sci. (Art), Ass. Prof., Prof. of the Chair; abyzova17@yandex.ru