

ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА

УДК 792. 8

Ю. П. Бурлака

ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ХОРЕОГРАФИИ М. И. ПЕТИПА
(балеты «Корсар» и «Пробуждение флоры»)



Вопрос о новых режиссерских и хореографических редакциях балетов классического наследия возник давно. Но в последнее время дискуссии на эту тему стали особенно острыми в свете появления на сцене «спектаклей-реконструкций». Таковыми были, прежде всего, «Спящая красавица» и «Баядерка» Мариинского театра. Несколько позже петербургская сцена увидела премьеру «аутентичного восстановления» балета М. И. Петипа «Пробуждение Флоры», а новосибирская — «Коппелии». Большой театр в Москве шел своим путем, не претендуя на «аутентичность» (считая ее невозможной), создавая только лишь образ спектакля определенного времени.

Сенсацией этих проектов стала объявленная авторами расшифровка хореографических текстов Мариуса Петипа, записанных режиссером балетной труппы Мариинского театра Николаем Сергеевым и его помощниками по системе Владимира Степанова.

Было записано, наверное, гораздо больше, но сохранились записи более 24-х названий балетов и отдельных номеров, и 24-х оперных дивертисментов. Эти записи вывез из России за границу в смутные годы революционных событий Николай Сергеев, закончивший свои дни в Лондоне. Он пользовался этими записями не так активно, как ему хотелось. Первые попытки восстановить танцы по записям Н. Г. Сергеев сделал в Риге, затем помог дягилевской антрепризе в постановке «Спящей принцессы» в Лондоне, и Парижской опере — в восстановлении «Жизели». На основе сергеевских документов создан репертуар, который лег в основу трупп «Интернациональный балет» и «Сэдлерс Уэллс». В них он работал, и, по сути, нынешний репертуар Английского Королевского балета — «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Коппелия» и «Жизель» — непосредственно связаны с именем Николая Сергеева как балетмейстера-постановщика.

Затем бумаги Сергеева через аукцион попадают в США и хранятся в библиотеке Гарвардского университета. Сохранность документов и подробность записей балетов — различна. Эти бесценные записи были вывезены из России. Они-то и стали отправной точкой для балетмейстеров, превратившихся в данном случае в исследователей и, если так можно выразиться, в «балетных археологов».

Однако, намного раньше, в балетоведческой литературе остро поднимался вопрос о моральном и эстетическом подходе современных хореографов, приступающих к постановке балетов классического наследия. Острые выступления известных деятелей балетного театра было направлено против переделок хореографического

текста. Так, крупнейший историк балета Юрий Иосифович Слонимский со всей ответственностью утверждал, что хореографический «текст также неприкосновенен, как текст в пьесе, опере. Переделка его приводит к невосполнимой утрате хореографических сокровищ, составляющих классическое наследие» [1, с. 108].

Далее Слонимский указывает, что волна переделок, тем не менее, захлестнула все театры, включая и зарубежные. Насмешки в адрес «анахронизма» сюжетных балетов с музыкой Л. Ф. Минкуса, Р. Е. Дриго и Ц. Пуни сменились повышенным интересом к многоактным хореографическим спектаклям прошлого. Эти спектакли стали основой репертуара многих театров: они хорошо принимаются публикой и артистами. Объяснение простое — классический танец живет в них как нечто самое ценное и притягательное. И при этом такой балетный спектакль, как искусство синтетическое, представляет синтез различных видов и жанров соподчиненных искусств, рожающих завершённый образ целого.

Отвечая на вопрос об особенностях работы по восстановлению старинного спектакля, известный теоретик и практик балетного театра Петр Андреевич Гусев говорил: «Самое главное — это память ветеранов. Ее можно назвать настоящей “энциклопедией танца”. Ну, конечно, помогают и фотографии, и описания сцен в мемуарной литературе. Очень ценны и записи на полях старых клавиров. Тут порой такое встречается! Был случай, когда восстановить фрагмент балета нам помогли криминалисты» [2, с. 3].

Однако в наши дни акценты дискуссий о возобновлении старинных балетов сместились в сторону их подлинности. Высказываются серьезные доводы о том, что правильнее говорить не о реставрации, а о реконструкции балетов классического наследия, утраченных в значительной части хореографического текста.

По мнению Гусева, «реставратор — очень сложная профессия, требующая высокой профессиональной и музыкальной культуры, безукоризненного знания наследия, идейно-эстетических принципов и хореографического языка балетмейстера, произведение которого восстанавливается. А главное, как говорил Петипа, надо “уметь личное подчинить интересам автора”» [2, с. 3].

Так все-таки, кем считать балетмейстеров, которые обращают свой взор к балетам наследия: реставраторами или реконструкторами классики?

Известно, что классических балетов насчитывается около двенадцати.

Вполне естественно, что интерес практиков театра сосредотачивается на этих названиях. Так, например, в сезоне 2007 г. главной премьерой нескольких театров, включая и Большой театр России, стал балет «Корсар».

«Корсар»

**(Большой театр, постановка и новая хореографическая редакция
А. О. Ратманского и Ю. П. Бурлака, 2007 г.)**

Записи «Корсара» представляют собой обширный, но очень разнородный материал. Наиболее подробно по системе В. И. Степанова разными людьми (в том числе самим Н. Г. Сергеевым) записан «Оживленный сад». Здесь имеется нотная строка, зафиксированы положения головы, корпуса и ног, а также выполнены

рисунки перемещений. Этот полный вариант записи позволил расшифровать наиболее точно и полно хореографию данной сцены спектакля М. И. Петипа 1899 г., тем более, что к документам, хранящимся в Америке, удалось присовокупить записи, найденные в фонде Петипа Государственного центрального театрального музея (далее — ГЦТМ) им. А. А. Бахрушина. Это страницы, написанные рукой самого Петипа, по-видимому, для постановки 1868 г., поскольку в его документах фигурировали другие фамилии исполнителей и выполнены несколько иные зарисовки групп. Большое количество зарисовок «Оживленного сада» свидетельствуют о постоянном совершенствовании Мастером своего хореографического замысла на протяжении всей жизни. В некоторых случаях отсутствовала запись хореографии, но сохранились четкие графические рисунки, еще раз подтверждающие колоссальную предварительную работу Петипа над каждой сценой, как пантомимной, так и хореографической. Поэтому окончательный вариант «Корсара» 2007 г. в Большом театре составили все сведения, которые показались наиболее интересными с позиций сегодняшнего дня. Этот факт не позволяет говорить об аутентичности спектакля Большого театра в постановке 1899 г.: тут скорее правомерно отметить многочисленное сочетание разнообразных источников.

Вторым исследовательским пластом является изучение материалов, отображающих ход действия, и мизансцен, записанных по системе Степанова просто текстом: для исследователей, владеющих русским языком, эти материалы легко поддаются расшифровке, если наложить записи танца на соответствующую музыку. В законченном варианте записи должны строго сочетаться запись музыкального текста в виде клавира (верхняя строка), под ней располагается зарисовка перемещений танцовщиков на планшете сцены, и далее идет основная часть записи, которая представляет собой сочетание нотного стана из двух, трех и четырех линейек, на которых записывается непосредственно хореографический текст в системе знаков, созданных В. И. Степановым. В работе над «Корсаром» в Большом театре мы с Алексеем Ратманским выработали свою технологию, при которой музыкальный текст и пояснение действия накладываются друг на друга. При этом мы сокращаем оригинальное количество тактов, предназначенное для пантомимных диалогов: таким образом, пантомима становится более динамичной, не такой протяженной в сценическом времени (не меняя своего содержания), и совпадающая с ней хореография дает более динамичный результат действия.

Третьим пластом восстановления образа спектакля являются бегло записанные танцы, имевшиеся в «Корсаре» (трио одалисок, характерные ансамбли — такие, как «Форбан» и «Танец корсаров»). В этом случае — как в классических, так и характерных композициях — мы интегрировали все имеющиеся в нашем распоряжении источники. С одной стороны, расшифровка текстов, записанных помощниками Н. Г. Сергеева по системе В. И. Степанова (скорее всего, схематично выполненных на репетиции — в них не все можно разобрать), но, к счастью, в дополнение к этим записям сохранились и другие версии спектакля. Прежде всего — это версия К. М. Сергеева, который помнил постановку «Корсара» в 1920–1930-х гг., и в 1972 г. создал своего «Корсара» на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Сравнение гарвардских записей из архива

Н. Г. Сергеева с версией К. М. Сергеева показало их практическую идентичность. Это стало дополнительной проверкой воздействия времени и памяти К. М. Сергеева, которая оказалась достаточно точной.

Отдельная ситуация возникла с номером «Маленький корсар». Запись (явно выполненная человеком, присутствовавшим на репетиции) больше похожа на чертеж: кружочки, полу-кружочки, стрелочки, рисунок траектории танца. Но при этом на строках, предназначенных для хореографии, ничего не записано. Автор явно хорошо знал спектакль и записывал лишь «подсказки», по которым предполагал в дальнейшем создать текст более подробный. И уже невозможно понять, было ли это намерение исполнено, или нет...

Так что пришлось пользоваться двумя источниками — спектаклем Константи́на Сергеева и сохранившейся уникальной киноплёнкой Александра Ши́ряева, заснявшего в партии Маленького корсара свою жену, танцовщицу Мариинского театра Н. Н. Матвееву. Рисунок танца двух источников абсолютно совпал. Но выяснилось, что К. М. Сергеев изменил некоторые детали и движения, которые мы и уточнили по плёнке Ши́ряева. Соединив все полученные сведения, мы воспроизвели номер с наименьшими искажениями.

Четвертым пластом работы по восстановлению «Корсара» можно считать саму концепцию, которая предполагала включение в спектакль всех наслоений более позднего времени. Последнее — это па-де-де в хореографии, предположительно принадлежащей Самуилу Андрианову (ок. 1914 г.) или Александру Чекрыгину (1919 г.). Мы даже попытались продолжить подобный принцип «дополняемости» вставными номерами. Так, в одной из постановок Петипа существовал номер *Pas des eventalles*. На премьере «Корсара» Ж. Мазилье в Парижской опере этот танец был, но хореография до России не дошла. Дошел только замысел номера и музыка А. Адана. Изначально Петипа поставил номер сам, потом заменил его на *pas de six* на музыку Ц. Пуни. Мы не стали использовать и расшифровывать этот *pas de six* (хотя он записан), но возвратились к замыслу *Pas des eventalles* Петипа. Его заново, теперь уже на музыку Р. Е. Дриго из балета «Очарованный лес» (показавшуюся более привлекательной), сочинил А. О. Ратманский, и номер перенесли в четвертую картину.

В работе над спектаклем мы, прежде всего, стремились достичь стилистического единства. Поэтому нам была так важна оригинальная партитура Адана, не использованная ни в девятнадцатом, ни в двадцатом веке (вплоть до постановки 2007 г.) ни в России, ни за рубежом. Параллельно с Большим театром, в Баварской Государственной Опере тоже занимались расшифровкой документов из архива Н. Г. Сергеева по балету «Корсар». В этом спектакле была использована также оригинальная авторская партитура А. Адана. Если сравнивать работу над одним и тем же спектаклем в разных театрах, можно понять, почему возникает спор о разночтениях при расшифровке одних и тех же документов.

О системе записи танца В. И. Степанова в мире существует три книги. Первая — самого Степанова, которую он напечатал в Париже на французском языке. Этот труд представляет собой общую систему, в которой есть маленькая глава о том, что можно также записывать классические танцы. Вторая книга на русском

языке принадлежит перу А. А. Горского и является, по сути, учебником: по нему учили в Императорских театральных училищах Петербурга и Москвы. В нем более подробно расшифрована система записи, приведена классификация упорядоченных знаков. И третья книга, у которой не случилось продолжения — «Хореография. Примеры для чтения», также на русском языке. Здесь в качестве учебника по расшифровке записаны не просто комбинации движений балетного класса, но и целые вариации и танцевальные фрагменты «Спящей красавицы» и «Клоринды» Горского. Этим материалом пользовались как русские балетмейстеры-реставраторы в своей постановочной работе, так и иностранные.

Любопытно, что в 2007 г. постановщики «Корсара» в Москве и Мюнхене обращаются к авторской партитуре Адана и берут за основу нотацию оригинальной хореографии Петипа (по тем же пресловутым записям Н. Г. Сергеева). Однако, как в случае с «Корсаром» Баварской оперы, результат оказался весьма разнящимся с результатом реконструкции Большого театра.

На первый взгляд это кажется удивительным, но при более пристальном изучении вопроса — вполне объяснимо.

В музыке интерес к аутентизму возник давно, сейчас этот интерес возник и в балете. Работа над «Корсаром» в Большом театре оказалась сопряженной с архивными исследованиями — не только с расшифровкой нотации. Сама идея развивалась постепенно: от обращения к оригинальной партитуре и первоначальному либретто до изучения эскизов костюмов Е. П. Пономарева. Так определялась концепция, при которой, только опираясь на совокупность материалов и всех источников времен первой русской постановки (1858 г.), можно было попытаться создать ее образ.

По многим причинам приходится говорить достаточно осторожно, не претендуя на абсолютную подлинность. Причины общеизвестны: изменившаяся психофизика танцовщиков, развитие техники танца и сценической техники (к примеру, осветительных приборов), и др. Но вот сугубо хореографический пример. «Оживленный сад» — композиция, сохранившаяся до наших дней в различных версиях балета. Если сравнить увиденное на разных сценах с гарвардскими записями, то налицо более простая хореография при более усложненной композиции.

Постановка «Оживленного сада» (1899 г.) принадлежит зрелому Петипа. В течение четырехминутного вальса и трехминутного адажио происходят калейдоскопические перестроения шестидесяти восьми человек. При этом весь «Сад» построен на разработке всего шести-семи движений.

Для Петипа картина «Оживленный сад» стала основой для увеличения количества танцевальных номеров, что и превратило к 1899 г. пантомимный балет «Корсар» в настоящий гран-балет эпохи академизма конца XIX в. Это видно даже по количеству занятых в «Оживленном саду» артистов: первоначально в нем участвовало 80 исполнителей, иерархически строго распределенных, как в любом балете Петипа, да и в Императорском театре того времени — 12 «фигурантов», 12 «фигурантов с корзинами», 12 «фигуранток», 12 «корифеек», 12 «воспитанниц», 12 «воспитанников», 6 «вторых солисток», Медора и Гюльнара. Запись *Pas d'action* редакции М. И. Петипа (для дебюта Евгении Соколовой), хранящаяся

в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, датирована 1880 г. Эти восемь страниц представляют собой зарисовки групп вальса и адажио, а также подробный текстовый комментарий к структуре всего Pas: крестиками отмечены «корифейки», ноликами — «воспитанницы», квадратиками — «фигуранты». Медора и Гюльнара обозначены специальными знаками. Каждую постановку Петипа тщательно готовил дома, расставляя на столе фигурки, и, чтобы прийти к желанной гармонии, он пробовал большое количество вариантов. Основа его композиций, прежде всего, заключается в симметрии фигур, в строго вычерченных линиях в сочетании с диагональю и кругом. Густонаселенные композиции Петипа похожи на слоеный пирог. Впоследствии он часто будет использовать бутафорию, обрамляя «живые гирлянды» из людей жесткими цветочными гирляндами различного размера — от единичного цветка до большой корзины и 12-ти клумб, как в «Корсаре». На табуретах стояли «фигуранты с корзинами», а во время адажио еще одна группа «фигурантов» держала на плечах «воспитанников»-негритят. В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранится записка еще одной редакции этой картины, сделанной Петипа в 1894 г. для Анны Иогансон и Клавдии Куличевской, что подтверждает его постоянный поиск и усложняет дискуссии о «подлинности» других редакций картины «Оживленный сад». Петипа неустанно смотрел на свою хореографию «свежими глазами», и в этом прослеживается эволюция его взглядов и вкусов.

В гарвардских бумагах зафиксирована последняя редакция 1899 г., сделанная для Пьерины Леньяни и Ольги Преображенской. Этот единственный законченный вариант композиции записан подробно по системе Степанова, где хореография соединена с музыкальной строкой и с зарисовками групп. В этом варианте Петипа сократил количество участников до 68. Современному зрителю непривычно видеть, как на протяжении трехминутного адажио меняется шесть групп, похожих на калейдоскоп. Интересен трюк Петипа с вариацией на ограниченном пространстве авансцены, рассчитанной на идеальную точность и филигранную технику балерины-итальянки (к неожиданным «трюкам» подготавливал в своих балетах еще А. Сен-Леон). Непривычна поддержка второй танцовщицей балерины, перешагивающей из гирлянды в гирлянду: тут Петипа шел от традиции еще недавнего романтического балета, когда в паре выступали танцовщицы. По сюжету Гюльнара только что познакомилась с новой невольницей Медорой и прониклась к ней симпатией, и в этой мизансцене Гюльнара служит опорой Медоре, будто появившемуся из земли цветку (в отличие от Гюльнары Медора чувствует себя у Сеид-паши в ненавистном плену). Поэтому Петипа распределяет нагрузку на двоих: в антре вальса преобладают танцы Гюльнары, в адажио в центре — Медоры. При расшифровке гарвардских записей поражает, что 20-минутную композицию Петипа построил на семи простых движениях, а главное — на постепенном освоении пространства: от первого выхода шести «корифеек» до двух кульминаций.

Современные зрители были долгие годы лишены демонстрации высочайшего хореографического мастерства Петипа — композиционного и хореографического. На сцене не только вдвое сократилось количество участников, но и исчезли многие группы многоуровневой композиции. Калейдоскоп лишился большинства

слагаемых, и «Le Jardin anime» стал восприниматься более прозрачной абстрактной классикой. Потерялся образ французского регулярного парка с расчерченными дорожками, исчез и образ тенистого сада, наглядный в последней группе адажио, где балерина прилегла на колени к шести «воспитанницам». Ведь настоящий театр Петипа — это гармония в рамках четко продуманной конструкции.

Наряду с изощренным хореографическим мастерством в «Корсаре» много пантомимы. Традиция пантомимы в российском балетном театре во многом утеряна. Сейчас эта традиция возрождается, и пантомиме уделяется больше внимания. При постановке «Корсара» в Большом театре в 2007 г. существовало два пути. С одной стороны можно было попытаться восстановить пантомиму в старинном духе: более медленную по темпу, более размеренную. Либретто прописывались чрезвычайно подробно, с диалогами героев. Балетоманы и зрители изучали такую программу, уже не говоря о том, что они хорошо знали условные жесты. Балетная публика прекрасно понимала все происходящее, все пантомимные «разговоры» на сцене. Но в XX в. этот язык признали устаревшим.

Второй путь — сделать игру более динамичной, современной. В данной версии сочетались оба пути. Ведь очень интересно «услышать», как балерина безмолвно «говорит»: «Я одного красивого люблю» или «Если ты меня бросишь, я убью себя» (ремарки скрипичного репетитора).

Количество пантомимных сцен и жестов пришлось сократить, диалоги сделать не такими насыщенными, а по темпу все стало чуть быстрее. Остались только основные жесты, доносящие смысл, а не воспроизводящие каждое слово.

В конце XIX в. Петипа упрекали в забвении действенности как основы спектакля и в чрезмерной танцевальности, в качестве противовеса указывая на идеальные ballet d`action эпох Новерра и Дидло. Однако Петипа не отменял пантомиму, но все-таки на первый план ставил танцевальность как суть ремесла. Поэтому в XIX в. сформировалась своего рода идеальная пропорция, при которой баланс пантомимы и танца абсолютен, но танец все же имеет преимущество.

Вообще Петипа не случайно так много раз обращался к этому названию. В его творчестве есть несколько избранных спектаклей («Корсар» в их числе), к которым он возвращался в разное время на разных этапах своей жизни. Это прежде всего спектакли Ж. Мазилье: «Своенравная жена», «Пахита», тот же «Корсар». Петипа уважительно относился к своим коллегам и понимал значимость ими сделанного. Либретто Сен-Жоржа его вполне устраивало, он считал его вполне логичным и своевременным в разные периоды — и в 1863, и в 1880, и в 1899 гг. И если бы Петипа жил дольше, может быть, сделал бы еще одну редакцию... Если сравнивать версию «Корсара» 1899 г. с парижским оригиналом, видно, как менялась структура — он превратился из ballet d`action в grand ballet. Петипа на каждый балет смотрел глазами того времени, в котором создавал одну из своих редакций.

«Корсар» обрстал новыми номерами, менялась музыкальная драматургия и общая логика спектакля. Музыка «Корсара» очень удачна. Она необыкновенно мелодична и при этом прекрасно иллюстрирует действие. Структура последнего варианта Петипа кажется чрезвычайно логичной.

Для того, чтобы сбалансировать каждую картину спектакля драматургически и танцевально, пришлось воспользоваться идеей самого Петипа, у которого уже был *Grand Pas des eventails*. Он располагался на месте сегодняшнего хрестоматийного *Pas de deux* второй картины (хореография Андрианова или Чекрыгина). Поскольку *Pas de deux* как неотъемлемая часть традиции «Корсара» необходимо сохранить, пришлось оставить оба номера, хотя и разведенных по разным картинам. В спектакле Большого театра, как сказано выше, *Grand Pas des eventails* идет на музыку Р. Е. Дриго в хореографии Алексея Ратманского, и перенесен он из 2-й картины в 4-ю.

Вообще от Петипа (по гарвардским записям Н. Г. Сергеева) сохранилось более половины текста спектакля. Но стоит все-таки разделить танцевальный текст и пантомимный. Пантомимы записано достаточно много, но не все: 4-й и 5-й картин, к примеру, нет вовсе. Мизансцены по системе Степанова писались от руки просто текстом, и не всегда все прописано детально. К счастью, сохранилось либретто Петипа и более ранних редакций, где гораздо подробнее выписаны диалоги.

Итак, до нас дошли в целости Антре Медоры, *Pas d'esclave*, танец корсаров, *Pas d'action — Finesse d'amour*, Форбан... Если Форбан и танец корсаров выглядят более старинными, то *Pas de deux* — пласт другого времени: точнее, последний пласт обращения хореографов к этому тексту. «Маленький корсар», *Scene dansante*, трио одалисок, «Оживленный сад», вариация Гюльнары с палочкой паши... — вот, пожалуй, и все, что осталось от хореографии Петипа. В этом спектакле открывается уникальная возможность пронаблюдать разные хореографические пласты. На мой взгляд, у балета «Корсар» нет оригинала. Процесс, начавшийся в 1856 г. во Франции, продолжался в России вплоть до 1914–19 гг., когда спектакль Петипа дополнился (это был последний вставной номер) знаменитым *Pas de deux*. Он заменил собой *Pas de six* на музыку Ц. Пуни. Анализируя структуру балета, интересно проследить хронологию этих номеров. Самый ранний из сохранившейся хореографии — «Маленький корсар», хотя исторически *Pas d'esclave* был поставлен раньше, но затем подвергся дальнейшему редактированию. В спектакле, о котором идет речь, «новые танцы сочинения г-на Ратманского», оправданные драматургически, вписались в ретроспективу вставных номеров «Корсара» за всю историю его существования.

В распоряжении исследователей имеются записи разной степени подробности, к тому же в несовершенной системе (в отличие от системы Р. Лабана), написанные на русском языке. Это представляет дополнительную сложность для иностранцев. Здесь в свои права вступают знания о русской школе классического танца, интуиция, профессиональные знания в области истории и стилистики самих движений, а также знания балетов Петипа. Иностранные исследователи порой не обладают данным комплексом, к тому же они пользуются порой не очень точным переводом текста с русского языка. Вот один пример из Мюнхена. Даг Фаллингтон расшифровал, что в картине «Оживленный сад» «дети сидят на коленях». На самом деле имеется ввиду, что сидят они только на одном колене. К тому же существуют позы *croise* и *efface*. Поза в положении *анфас* требовала

специального задания хореографа и почти не использовалась в практике русского балетного театра XIX в. Такова визуальная разница между позами детей в московском и мюнхенском спектаклях, за которой кроются другие, более глубинные профессиональные проблемы. Трио одалисок тот же Фаллингтон расшифровывал исключительно по записям Н. Г. Сергеева, поскольку не был знаком ни с исполнением русских артисток, ни учениц Петербургской академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Сделав так, как он слышал музыку, балетмейстер не избежал несоответствия с хореографией, то опережавшей, то запаздывающей за оркестром на такт или два.

Кроме того мюнхенская балетная труппа меньше труппы Большого театра: они не могли себе позволить 68 участниц, как было у Петипа, и как прописано в записях Н. Г. Сергеева. Поэтому они сделали возможный для себя камерный вариант, который Даг Фаллингтон расшифровал ранее и осуществил в Балетной школе Сиэтла.

К тому же разницу спектаклей усугубили художники: в Большом театре костюмы выполнены по подлинным эскизам Е. П. Пономарева 1899 г., в Германии — привлекли к работе современного художника без знаний специфики декорационной живописи русского балетного театра конца XIX в. и без знания традиций этого спектакля.

***Pas de quatre «La Roseraie» из балета «Пробуждение Флоры»
(Большой театр, «Мастерской новой хореографии», 2004 г.;
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013 г. —
реконструкция Ю. П. Бурлака.)***

О том, что балет «Пробуждение Флоры» впервые показали в июле 1894 г. в Петергофе, и он вписался в свадебные торжества Великой княгини Ксении Александровны и Великого князя Александра Михайловича, — было известно. И более — ничего.

Премьера прошла успешно, а затем балет перенесли на Мариинскую сцену. Впоследствии этим одноактным спектаклем дополняли программу вечеров балета, но в 1919 г. «Флора» исчезла из репертуара.

«Пробуждение Флоры» — типичный анакреонтический балет, сочиненный тандемом Мариуса Петипа и Льва Иванова, находившихся в расцвете своего творчества.

Анакреонтический балет — не просто балет про античность. Этот термин подразумевает гимны в честь веселья, изобильных пиров, возлияний, любовных утех. Древнегреческий поэт Анакреонт, давший свое имя целому направлению в искусстве, хорошо знал толк в радостях жизни, в любовных и застольных песнях. Его мировосприятие оказалось близким директору Императорских театров Ивану Всеволодскому, которому, вероятно, и принадлежала идея постановки «Пробуждения Флоры» в качестве свадебного подарка Великой княгине.

В основе сюжета — жизнь олимпийских богов, ставшая лишь поводом для многообразия танцев. Аполлон, Зефир, Купидон, Аквилон, Меркурий, Ганимед

и, конечно, богини Аврора, Флора, Геба, Диана — именно их хореографические партии в *pas de quatre* «La Roseraie» стали предметом моего изучения при расшифровке гарвардских записей для показа в рамках проводимой Большим театром в 2004 г. (в Большом репетиционном зале) «Мастерской новой хореографии».

Каждой из богинь даны четкие образные характеристики. Картина начинается с размеренного танца Авроры (богини утренней зари). Она «начинает день», пробуждая остальных богинь: девственную Диану (богиню Луны), полную витальных сил богиню Земли — Гебу и, наконец, прекрасную богиню цветов — Флору.

Самое интересное, что среди более 20-ти названий, балет «Пробуждение Флоры» записан наиболее точно: документы по этому спектаклю сохранились в полном объеме. Указано все: бутафория, план сцены, размещение декораций и реквизита, число участников, фамилии исполнителей по персонажам, имеется музыкальная строка. Все это написано чрезвычайно аккуратно и представляет собой наиболее полный вариант записи.

«Пробуждение Флоры» стало первым балетом, взятым для записи уже после того, как степановскую систему утвердили, и когда позднее А. А. Горский начал заниматься ею вплотную и преподавать ее в школе. А после переезда Горского в Москву, Н. Г. Сергеев стал владельцем этой системы и начал ее преподавать, записывая с помощниками балеты Мариинского театра.

Эти записи существуют в двух вариантах. Первый — полная запись балета, второй — отдельные танцы спектакля. Также существуют различные варианты музыкального материала (скрипичный репетитор, партитура и т. д.).

В 2004 г. для «Мастерской новой хореографии» в Большом театре я взял вариант танца четырех богинь — *Pas de quatre* под названием «Розарий», который, по всей видимости, представлял собой концертный вариант или вставной номер уже после того, как не стало Петипа. Думаю, аранжировку спектакля сделал Н. Г. Легат, занявший должность второго балетмейстера (его прочили на место Петипа). Будучи балетмейстером Мариинского театра, Легат редактировал балеты Петипа, дополняя их новыми номерами. Подтверждением этой догадки могут служить обнаруженные в Швейцарии документы, связанные с постановкой Иваном Хлюстиным «Пробуждения Флоры» в труппе Анны Павловой. Сохранившиеся пометки в партитуре, вероятно, сделаны рукой Хлюстина, как и сама отметка, где написано «Оставить номер, как у Легата» (имеется ввиду *pas de quatre* — Ю.Б.)

Вероятно, Легат сделал эту «выжимку» вариаций на основе подлинных вариаций Петипа, а коду — на основе коды спектакля, но без кордебалета. Поэтому кода концертного *pas de quatre* имеет укороченный вид в сравнении с кодой спектакля Мариинского театра, выполненного по расшифровке С. Г. Вихарева (который опирался на премьерный петергофско-мариинский спектакль).

Я усилил техническую сторону вариаций: к примеру, вместо одного пируэта балерина делает два, но оригинальные 16 фуэте Флоры оставил, тем более что хореографическим аккомпанементом к танцевальному «трюку» Флоры служат стремительные вращения трех богинь.

В данной работе мне также было важно единство оригинальной партитуры Р. Е. Дриго, оригинальных эскизов костюмов Е. П. Пономарева и танцевальной стилистики. Тем не менее, нельзя утверждать, что это аутентичность фрагмента спектакля какого-то определенного времени: петергофской премьеры, переноса на Мариинскую сцену, или спектакля, просуществовавшего до 1918 г. Опять-таки, это образ балета, рожденного гением Мариуса Петипа.

* * *

Все балеты, доставшиеся нам в наследство, так или иначе, связаны с именем Петипа. Благодаря своей проницательности, уму, таланту и уважению к коллегам, он сохранил шедевры, прекрасно понимая всю ценность творчества предшественников с одной стороны, и меняющееся время — с другой. В XX в. спектакли наследия подверглись коррекции. В XXI в., балетмейстеры, обладающие совокупностью накопленных знаний, могут вернуться к образам спектаклей Петипа, который в балетном искусстве постиг «золотое сечение», сбалансировав и приведя к гармонии в «большом балете» сюжетную линию, технику, пантомиму, соразмерность классического и характерного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю.* Беречь хореографические сокровища // Музыка и хореография современного балета. Вып. 2. Л., 1977. С. 108–131.
2. *Гусев П.* Балет глазами реставраторов // Вечерний Ленинград. 1980. 23 сент. С. 3.