

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МАРИУСА ПЕТИПА
В РЕДАКЦИЯХ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА И СИМОНА ВИРСАЛАДЗЕ

В работе с классическим наследием Юрий Григорович использовал едва ли не весь диапазон возможных методов интерпретации — от полной замены сценариев и хореографических текстов своих предшественников собственными произведениями («Щелкунчик») или авторских композиций с использованием больших фрагментов старинной хореографии («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Корсар») до минимальной мизансценической «правки» почти буквального воспроизведенных первоисточников («Жизель», «Баядерка»). Но даже минимальное вмешательство Григоровича в хореографическую ткань балета оказывает в его редакциях решающее влияние на смысл сценического действия и концепцию произведения. Суть его работы заключается в том, чтобы создать новый контекст, в котором хрестоматийно известные танцы и мизансценические решения обретают новое звучание. А цель этих обновлений — выявить внутреннюю идею старинных хореографических текстов, подчеркнуть основные принципы их организации и, в соответствии с ними, выстроить новую режиссерскую концепцию спектакля. Иными словами, редакции Григоровича, по сути, — не просто интерпретации, но своего рода художественные исследования.

Портрет принцессы

Наиболее объемно, детально и гармонично комплекс исследовательских и интерпретаторских принципов Григоровича и Вирсаладзе представлен в редакции «Спящей красавицы», осуществленной на сцене Государственного академического Большого театра России (ГАБТ) в 1973 году. Она проявляет магистральную тенденцию осмысления балетного наследия, развивавшуюся в российской теории и практике на протяжении всего XX века и характеризующуюся стремлением упрочить позиции классического танца, а также выявить в старинных хореографических текстах симфоническое начало и распространить его на все составляющие спектакля. Квинтэссенцию этого направления мысли можно видеть в статьях И. Бельского «О хореографическом симфонизме в балете «Жизель» и «О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия»¹.

Безусловно, «Спящая красавица» Чайковского-Петипа изначально предоставлял широкие возможности осуществить эти устремления. Определяющей в этом спектакле является идея развития и варьирования основных сюжетных, музыкальных

¹ Абызова Л. Игорь Бельский. Симфония жизни. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015.

и пластических мотивов. Кроме повторов позы *attitude* в танцах Авроры, фрейлин и участников вальса первого акта, о чем писали многие исследователи, важно отметить интонации раскрытия, развертывания, которые пронизывают всю хореографическую ткань. Вероятно, поэтому поза *attitude* и становится одним из главных пластических символов балета. Её абрис передает преддверие расцвета, стадию движения, которое тяготеет к продолжению и завершению прямой линией. Образ Авроры воплощает эту предрассветную стадию развития жизни — не столько незавершённость формирования облика, сколько готовность непредсказуемо реализовать неведомые возможности. Постижению этих возможностей и подчинена организация хореографической ткани.

Партия Авроры формируется из движений фей пролога. Феи обращаются к колыбели, но и колыбель «испускает» их танец, как лучи: все вариации начинаются ходом от нее по диагонали — той же самой, по которой движется Аврора в первом акте перед тем как упасть и застыть в волшебном сне, и во втором акте, появляясь как видение перед принцем Дезире. Ходом по той же диагонали начинаются все танцы дивертисмента третьего акта, варьирующие тему Авроры. Петипа создаёт тем самым единство места — некоего фантастического пространства, в котором происходит действие. Аврора оказывается не просто центром этого пространства, но стремится «озарить» его целиком: её танец вбирает ключевые пластические мотивы балета. В адажио первого акта фигуры танцующих образуют линии-лучи, исходящие от Авроры, напоминая, что отсвет ее движений просматривается и в их партиях.

Таким образом, хореографическая ткань «Спящей красавицы» Петипа являет внятно выраженное пластическое повествование. Благословляя Аврору, феи делают движение, напоминающее маятник: из *arabesque* нога через *pasé* проводится вперёд в *attitude*, затем — обратно в *arabesque*, раскрываясь в прямую линию. Можно видеть в этой комбинации идею балансирования на грани жизни (раскрытия) и сна (остановки раскрытия) — основную в сюжете балета. Но главное состоит в том, что это движение, повторяется в каждом акте в центральных адажио, в прологе у фей после фигуры круга, перед серией туров, а также в диагонали, поставленной на второе проведение темы. В первом акте развитие этого пластического лейтмотива улавливается в основных комбинациях второй части выхода Авроры и ее адажио с принцами. Во втором оно возникает во время звучания основной темы адажио. В третьем акте его воспроизводят комбинации средней части адажио Авроры и Дезире. Повторяется этот мотив и в финальной части вариации Авроры третьего акта, подтверждая, что, несмотря на все испытания, героиня сохраняет устойчивость и верность своей танцевальной лейттеме; вмешательство Карабос не разрушает основ жизни.

Таким образом, творческую эволюцию Петипа можно представить как движение от использования лейтмотивной системы во вспомогательных целях (для ясности сюжета, в противовес феериям, являвшим калейдоскоп эффектов) к достижению эстетической самоценности этой системы, ставшей воплощением образа мира, где все элементы связаны между собой органически.

Григорович и Вирсаладзе прежде всего подчёркивают именно эту эстетическую самоценность лейтмотивной системы Петипа, достигая в своей «Спящей красавице» подобной лейтмотивной взаимосвязанности всех элементов спектакля.

Стержневой элемент оформления — арка, расположенная в центре на заднике. Её абрис повторяют в вальсе первого акта обвитые цветами дуги в руках кавалеров и корзинки с дугообразными ручками, а также контур третьей позиции рук, образующих арку над головой танцовщиков. Вдобавок арку дополняют до круга ворота на интермедине занавесе и гирлянды цветов в руках детей, образующих линию опрокинутой арки. Мотив размыкания круга часто воспроизводят руки артисток, раскрываясь из аркообразной третьей позиции во вторую (в танце феи перед адажио пролога, в первой вариации Авроры и т. д.). Повторяется этот мотив и в танцевальном рисунке массовых ансамблей: адажио фей, вальсе первого акта, крестьянском танце второго акта в редакции Григоровича и др. Свой первый выход (рождение) Аврора совершает, сбегая по лестнице из-под арки.

Случайных элементов в оформлении почти нет. Идея варьирования не только осуществлена (в каждом акте — новая композиция с центральной аркой; в лесу второго акта ее образуют ветви деревьев), но и подчёркнута. Декорация первого акта — арка с уходящей в левую кулису лестницей и бесконечным рядом арок, скрывающихся вдаль. За каждой из них может развернуться история жизни, подобная истории Авроры, разыгранной под центральной аркой; так же как любая сказка из дивертисмента третьего акта может быть развернута в отдельный балет.

Это развитие происходит на фоне противоборства начал, олицетворённых феей Карабос и феей Сирени. Контрастные музыкальные темы фей сопоставлены уже в интродукции. В декорациях такому сопоставлению соответствует фактурный контраст: резкие темные мазки, из которых складываются силуэты драпировок, листьев, колонн, и переливающиеся перламутровые световые пятна. В музыкальном антракте «Сон» второго акта соотношение меняется: тени ложатся мягкими темными пятнами, а свет возникает бликами; также как в музыке тема Карабос звучит приглушенно, а мотив феи Сирени прорывается в коротких возгласах труб.

Костюмы имеют свою цветовую доминанту, но принимают и другие оттенки. Так, в пачке феи Сирени использованы слои жемчужно-серого, лилового, бледно-сиреневого тюля и полосы блёсток. Благодаря этому цвет ее костюма пульсирует от голубоватого до густо-фиолетового, а тени в складках кажутся темно-зелеными и черными. Бронзовая парча платья феи Карабос отликает жёлтым и зеленым оттенками патины, а нашитые сверху черные атласные узоры из силуэтов летучих мышей дают сиреневые отблески. Иногда (например, в пачках кордебалета второго акта) разные оттенки соединяются так, что трудно назвать доминирующий и понять, где блик света или тень, а где — нанесённая краска. Во всех костюмах есть участки ткани, покрытые серебром, принимающим оттенок любого упавшего на него светового луча.

Все костюмы, таким образом, «перекликаются» между собой, образуя единую, мерцающую разными оттенками ткань, подобную хореографической, где элементы органически перетекают друг в друга. При чёткости силуэтов все готово вот-вот расплыться в радужный световой поток, рассыпаться на отдельные мазки. Этот

эффект соотносится с ключевыми для Петипа в «Спящей красавице» образами совмещения динамики и статики, устойчивости и зыбкости, невозможности (несмотря на академическую ясность формы) исчерпать тему бесконечным варьированием описаний. В то же время такой живописный язык подчёркивает театральную условность происходящего, еще раз акцентируя тему многообразия возможностей развития темы. Ведь мазок может воплотиться во что угодно. Мы видим не нарисованные листья, а мазки, похожие на листья; не колонны, а кулисы, похожие на колонны. В панораме второго акта эта условность акцентирована: фея Сирени и Дезире проплывают сквозь ствол огромного дерева. Аппликация на тюле начинается над их головами, дерево будто «парит» в воздухе.

Из партера декорации кажутся плоской картиной без рамы: линии колонн не достигают пола, и, расположенные на разных планах, детали сливаются в один план. Перспективу (линии танца) вносит человек. Живопись, сконцентрированная в центре и в глубине сцены, откуда выходят феи — инициаторы действия, к первым кулисам иссякает.

Персонажи дивертисмента третьего акта создают образы не волка, кота, кошечки, а человека, играющего волка в камзоле и волчьей маске. Персонаж при такой трактовке, прежде всего, — актёр, а уж потом — фея, принцесса или животное. В первом акте этот приём даже удваивается. Участники вальса одеты в костюмы балерин и танцовщиков, играющих придворных, которые представляют крестьян. Это тоже соответствует стилю и духу Петипа, ведь его «Спящая красавица» создавала образ придворных балетов Людовика XIV, которые, в свою очередь, являлись для XVII века образом античных празднеств.

Это, как и описанная выше декорация первого акта, и «неспрятанные» мазки, в очередной раз указывает на предусмотренную Петипа множественность возможностей воплощения одного и того же объекта реальности в разных художественных образах (к слову, по сценарию хореографа предполагалось, что принцы первого акта выступят кавалерами в заключительном дивертисменте).

Идея театральности входит в основу сюжета «Спящей красавицы». Карабос переодевается старухой и сама подает принцессе роковое веретено, то есть выступает режиссёром и исполнителем своего предсказания. В первом акте становится понятно, что после встречи с Карабос Аврора отчасти воспроизводит рисунок ее танца из пролога, и что укололась она именно на том месте, на которое указывала фея. Но неясно, в какой момент Карабос вздумает прийти, когда наступит смерть. Отсюда — замороженность темой времени, его неоднородности, «многослойности» и трансформаций. Этот образ любопытно подчеркнут в панораме. Также как знаменитая четырехкратная обводка в attitude, в адажио первого акта — образ статики, явленный танцевальным движением. Так и панорама в этой редакции Григоровича-Вирсаладзе демонстрирует движение, воплощающее статику. Кулисы первых планов неподвижны. Лодка с феей Сирени и принцем Дезире медленно продвигается влево, пока два плана декораций, между которыми она установлена, «плывут» вправо. В пейзаже ничего принципиально не меняется. Статична и бесстрастная музыка. Мы наблюдаем движение героев во времени и течение самого времени. Кроме того, путешествие феи Сирени и принца Дезире не заканчивается

прибытием в замок Авроры. Занавес-ворота скрывает движущиеся декорации и лодку. Нам словно рассказывают: «А в это время в замке»...

Таким образом, по логике спектакля, время течет за аркой. На сцене же оно останавливается, и мы получаем возможность последовательно рассмотреть то, что в текущем времени происходит параллельно и одновременно. На то, что время, остановленное в замке, всё-таки движется за его пределами, намекает и распределение цветовых акцентов в оформлении. Кроме оттенков основного сиреневого цвета в прологе преобладают голубые, в первом акте — зеленые, во втором — оранжевые, в третьем — жемчужно-белые тона, напоминающие и о смене времён года, и о смене времени суток.

С одной стороны, эта версия «Спящей красавицы» содержит так много изменений в старинном хореографическом тексте, что спектакль является новой постановкой Юрия Григоровича с широким использованием материала Петипа. Заново поставлена основная часть партий феи Карабос, феи Сирени и принца Дезире; в прологе — полонез; в первом акте — сцена вязальщиц и финал (зарастание замка); во втором акте — ряд массовых эпизодов и симфонический антракт «Сон»; в третьем акте — танец Золушки с принцем Фортюнэ и вариация феи Сирени на свадьбе главных героев. Церемониймейстер Каталябют превратился из полупантомимного персонажа в танцующего; во многих сценах Григорович с помощью небольших, но выразительных штрихов расставил новые пластические акценты.

С другой стороны, эта редакция куда ближе духу Петипа, чем многие другие, где предъявляется набор законсервированных подлинных фрагментов его хореографии. Если в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» Григорович по-своему пересказывал истории героев, то «Спящая красавица» выглядит как рассказ о самом произведении Петипа: перед нами не только спектакль о судьбе уколотившейся веретеном принцессы, но художественный перевод императорской феерии в систему координат балетного театра XX века. Спектакль Григоровича, созданный в соответствии с законами иной, нежели у Петипа, хореографической эстетики, выявляет способы организации музыкально-хореографической ткани этого балета и ключевые идеи хореографа, которые позволяют постичь фундаментальные принципы театра Петипа.

Оправа для драгоценностей

В спектаклях, где исходный хореографический материал менее целостен, Юрий Григорович демонстрирует иной подход к интерпретации классического наследия. Он высвечивает «опорные» в хореографической ткани спектакля массовые, ансамблевые и сольные фрагменты, а окружающие их сцены, подчас дополненные танцами собственного сочинения, строит как стилизованную оправу.

Работая над «Раймондой», Григорович говорил, что сохранение шедевров классического танца хореографов Мариуса Петипа и Александра Горского является залогом сохранения образа большого праздничного спектакля эпохи расцвета императорского балета. Он видел в работах Петипа и Горского триумф классического

танца, как и в «Спящей красавице» в постановке Петипа. В «Раймонде» Петипа продолжил дело всей своей жизни: «симфонизацию» танца, строившегося в его балетах по принципу сквозного развития пластических тем. Эти открытия Петипа вывели «Раймонду» в первый ряд мировой балетной классики и до сих пор продолжают влиять на развитие современной хореографии. Однако в советские годы, когда балет стремились подчинить законам реализма, лучшие балетмейстеры страны упорно переделывали спектакль, пытаясь превратить схематичный сценарий Пашковой то в исторический роман, то в драму.

В 1984 году Юрий Григорович избавил многострадальную графиню от подобных посягательств. В содружестве с художником Симоном Вирсаладзе он сделал в Большом театре новую редакцию, где акцентировались, прежде всего, танцевальные лейтмотивы Петипа. Они были подчеркнуты в сценографии (там также варьировались строго отобранные изобразительные лейтмотивы) и в новых танцевальных фрагментах. Оформление спектакля строится как смена картин-гобеленов, обрамленных пышными драпировками, линии которых перекликаются с линиями плащей, шарфов и рукавов в костюмах персонажей. Сценическое действие также являет сцены в постановке Петипа и Горского, обрамленные новыми эпизодами в постановке Григоровича. Абдерахман, чья партия прежде была пантомимной, получил такие же танцевальные возможности, как и главный герой. Кульминацией роли становится Панадерос второго действия — страстный мадригал в честь Раймонды. За ним следует загадочное адажио, передающее взволнованность героини, словно колеблющейся между сочувствием к Абдерахману и воспоминаниями о женихе. Эта сцена продолжает развитую в данной редакции линию лирических взаимоотношений главных героев, которую Григорович выстроил в вальсе и сценах прощания первых сцен балета и завершил адажио в финале второго действия, поставленном на музыку знаменитого антракта.

В «Жизели» редакция хореографического текста коснулась немногих па в выходе свиты Герцога первого акта, перевода крестьянского танца на пуанты, а также выхода Мирты во втором действии балета. Но общее решение спектакля было подчинено рискованному приему устранения. Симон Вирсаладзе предпринял эксперимент, придав романтическому спектаклю импрессионистские черты. Артисты здесь изображают не крестьян, знатных дам и фантастических загробных духов, а прежде всего балерин и танцовщиков императорской сцены, одетых крестьянами или фантастическими существами. Их костюмы изысканного покроя, выдержанные в пастельных лимонно-янтарных, бирюзовых, лилово-жемчужных тонах осенней листвы, напоминают не бытовую одежду, а элегантные туалеты придворной пасторали. Тем самым Григорович и Вирсаладзе не только снова рассказывают публике драматическую историю любви, но исследуют, в какой мере балет «Жизель» превосходит исторические и стилистические рамки эпохи, в которую был создан, и где находится разумный предел отступлений от этих рамок.

Иной подход осуществлен к «Корсару» и «Дон Кихоту». Здесь цель переработки состояла в том, чтобы скрепить хрестоматийно известные танцы единой сквозной темой, придающей действию динамику и развитие. В «Корсаре» такой темой стала история предательства Бирбанто, позволившая перевести действие спектакля

из комического плана в драматический. А в «Дон Кихоте» — тема поиска романтического идеала. Разрабатывая ее, Григорович подчеркнул, что главный герой балета — не столько Дон Кихот, сколько роман Сервантеса о Дон Кихоте.

Одна из главных и самых волнующих идей в романе Сервантеса — идея утраты критерия реальности происходящего. Дон Кихота убеждают, что он принял за великанов бурдюки с вином. Но идалго объясняет, что великаны заколдованы, и всем только кажется, что это бурдюки. Ни то, ни другое невозможно доказать. Более того, происходящее описывает множество авторов. Это и сам Сервантес, и вымышленный арабский писатель, рукопись которого Сервантес якобы публикует с помощью переводчика, и персонажи романа, рассказывающие целые новеллы. Чье описание подлинно? Возможно ли вообще охватить все происходящее единым взором и описать единым стилем?

Путаница возникает потому, что Дон Кихот пытается воссоздать в реальности мир своих книг, думая, что возрождает рыцарство. И, в каком-то смысле, достигает своего. Всем приходится говорить и действовать с учетом его логики. Весь мир вокруг Дон Кихота превращается в спектакль на темы его фантазий.

Воплотить эту стихию театральной игры Петипа и Горскому удавалось. Пляски нынешних тореадоров исполняли переодетые танцовщицы. Фантастические амуры и дриады перекочевывали из сна Дон Кихота на праздник в замке. Базиль разыгрывал мнимое самоубийство. Слуги заклеивали обоями книжные шкафы и уверяли Дон Кихота, что библиотеку похитил волшебник. Один из них наряжался рыцарем, чтобы символически победить Дон Кихота и заставить его прекратить сумасбродства. А в середине спектакля его участники становились и зрителями, наблюдая представление театра марионеток. Прием театра в театре перекликался с образом книги в книге из второй части романа, где выясняется, что персонажи прочитали книгу Сервантеса о самих себе.

Но воплотить многообразие описаний мира не удалось. Вместо этого возник единый взгляд на разнообразный мир. Дон Кихот из Рыцаря печального образа превратился в печальный образ «постаревшего героя-любownika «Сильфиды» и «Жизели»» [1, с. 16], грезящего о романтическом танце среди бравурных плясок новой эпохи. А неустойчивыми оказались не критерии реальности происходящего, а композиция и хореографический текст спектакля. И то и другое неоднократно переделывал сам автор Мариус Петипа и его последователи. В связи с этим, каждое последующее возобновление воспринимается как реплика в обсуждении, что же считать подлинным «Дон Кихотом».

Юрий Григорович поставил перед собой задачу развить незавершенную мысль Мариуса Петипа, подчеркнув сходство драматургии спектакля и поэтики романа. Впервые в истории спектакля на сцене появилась Дульсинья. Сначала в прологе, затем как только Дон Кихот видит похожую на нее даму. В первом акте такая дама — Китри, во втором — героиня спектакля театра марионеток, заново поставленного Григоровичем. В сцене Сна герой готов принять за искомую возлюбленную то Китри, то Повелительницу дриад, которая названа в этой постановке Дульсиньей.

Тем самым Григорович создал новую кульминацию первого акта и показал цель поисков Дон Кихота. Третий акт оказался не связан с предыдущими, так как

в спектакле нет герцога и герцогини, приглашающих всех к себе на праздник, и нет поединка Дон Кихота с мнимым рыцарем Белой луны. В центре внимания оказались романтические грезы печального рыцаря о Сильфиде-Дульсинее, а романтический балет не нуждался в заключительных дивертисментах.

Реставрация спектакля с сохранением всех его «культурных слоев» наиболее полно осуществлена в «Баядерке». Здесь воспроизведены декорации первой постановки, слегка обесцвеченные и связанные по колориту с цветовой гаммой отделки зала Большого театра. Костюмы облегчены и приведены в соответствие с сегодняшней танцевальной эстетикой. В хореографическом тексте сохранены все исторически значимые дополнения советского времени, что делает спектакль Большого театра энциклопедией, позволяющей проследить этапы осмысления этого спектакля хореографами разных эпох. Григорович не реконструирует утраченный последний акт, но восстанавливает логику композиции действия, вводя после сцены теней эпизод разрушения храма, и добавляет действию свои акценты, продолжая традицию своих великих предшественников-интерпретаторов «Баядерки». Так Григорович развивает партию Гамзатти, переводя ее на пуанты и дополняя вариацией, а также усиливая тему соперничества героинь из-за любимого, и доводит до логического завершения тему безволия и предательства Солора, не позволяя ему счастливо воссоединиться с Никией в небесных сферах, а оставляя погибать под развалинами храма.

Наследник Петипа

Оригинальные балеты Григоровича успешно пережили и ту эпоху, в которую были созданы, и несколько последующих, как эстетических, так и политических. Менялись устройства и границы государств, руководители стран и театров, моды и вкусы, условия и возможности, а балеты Григоровича по-прежнему танцуют, смотрят и горячо обсуждают не только в Большом и Мариинском, но на всех мировых театральных сценах.

К ответу на вопрос о природе такого долгожительства сам Григорович подходит в одном из давних фильмов о себе, вспоминая разговор с обратившимся к нему писателем: «Вот вы — балетмейстер. И что же, вы все время придумываете новые движения?», — якобы спросил тот. На что Григорович ответил: «Разве вы, писатель, все время придумываете новые слова?»².

Сегодня, когда современные хореографы ищут, прежде всего, новые движения и необычные комбинации, этот пример особенно нагляден. Оригинальных движений и комбинаций у Григоровича достаточно. Есть среди них и любимые, варьирующиеся в разных спектаклях. Но мыслит он прежде всего как драматург: первичны для него ситуации, развитие которых можно воплотить в хореографических образах, и цельность действия, где нет места ни единому лишнему (то есть драматургически не оправданному) элементу. Основа его спектаклей — острые драмати-

² Слова Григоровича, сказанные в фильме «Балет от первого лица» (1987) режиссера Ю. Н. Альдохина.

ческие конфликты на уровне фундаментальных проблем бытия, требующие крупной формы многоактного спектакля.

Эти принципы Григорович применяет и в редакциях старинных балетов, подчас обращаясь к одним и тем же спектаклям по несколько раз. При этом, чем бы он ни занимался, — редактурой, стилизацией, реставрацией — всякий раз это личностный и порой весьма эмоциональный диалог Григоровича с Перро, Петипа, Ивановым или Горским не о деталях, а о сути их хореографических образов. Можно проследить, где Григорович вдумчиво исследует их идеи, где развивает их, где полемизирует или соревнуется с ними. Но всякий раз мы видим в заново прочитанном старинном балете и Григоровича, и самих создателей спектакля. Григорович не присваивает и не отталкивает их идеи. Он конвертирует старинный танец в параметры современного спектакля, заставляет его звучать как танец сегодняшнего дня. То есть, в определенном смысле, поступает так же, как сам Мариус Петипа с доставшимся ему хореографическим наследием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаевский В. М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. 432 с.