

УДК 793.3

«БАЯДЕРКА»: ЧЕТЫРЕ ИЛИ ТРИ?

Б. А. Илларионов¹

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

В статье рассматривается сценическая история балета Мариуса Петипа «Баядерка», подчеркивается значение сохранения этого балетного шедевра в Мариинском театре на протяжении всего XX века, представлен обзор основных сценических версий балета конца XX — начала XXI вв., в которых были предприняты попытки восстановить (реконструировать) утраченный последний акт (финал) спектакля. Рассматриваются использование в «Баядерке» различных выразительных средств балетного театра и некоторые вопросы драматургии «Баядерки».

Ключевые слова: «Баядерка», Мариинский театр, М. И. Петипа, Ф. В. Лопухов, В. И. Пономарев, В. М. Чабукиани, П. А. Гусев, Н. Р. Макарова, С. Г. Вихарев, выразительные средства балетного театра.

LA BAYADÈRE: FOUR OR THREE?

Boris A. Illarionov¹

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

The author studies stage history of Marius Petipa's *La Bayadère*. The author underlines the importance of preservation of this ballet on stage of the Mariinsky Theatre throughout the whole 20th century, reviews all main attempts to revive (reconstruct) lost final act of *La Bayadère*. The author analyzes different means of expression of the ballet theatre as well as some aspects of *La Bayadère* dramaturgy.

Keywords: La Bayadère, Mariinsky Theatre (Kirov Ballet), Marius Petipa, Fyodor Lopukhov, Vladimir Ponomaryov, Vakhtang Chabukiani, Pyotr Gusev, Natalia Makarova, Sergei Vikharev, means of expression in the ballet theatre.

До 1980-х годов «Баядерка» была исключительной принадлежностью Кировского-Мариинского театра¹ (постановки в ряде театров Советского Союза не в счет, так как они не могли сравниться с ленинградским спектаклем ни по качеству исполнения, ни по роскоши обстановки). Более того, до начала 1990-х годов кировская «Баядерка», в отличие от другого классического репертуара, никогда не вывозилась целиком на зарубежные гастроли. Причин тому, как водится, целый клубок.

Во-первых, музыка и либретто. В советском оперно-балетном театре музыка была призвана нести главное идейное содержание (вспомним нарративный пролог

¹ Здесь и далее имеется в виду Ленинградский театр оперы и балета им. С. Кирова, в 1992 году вернувший наименование «Мариинский театр».

к кинофильму «Лебединое озеро» 1956 года с Майей Плисецкой, с информацией о том, что показываемый балет — о любви к родине, так как мелодии Чайковского навеяны образами русской природы). А тут иностранец Людвиг Минкус (точнее Минкус и компания, музыка-то сборная), простоватая, ремесленная «музычка», чуть не цирковая, отсутствие серьезной музыкальной драматургии, сквозного образного развития. Отечественная художественная номенклатура такой продукт приветствовать не могла. Ко всему еще вампучный сюжет: любовная мелодрама из мало-историчной экзотической жизни с раджами, джунглями, подстреленным тигром, жрецами-браминами, храмовыми танцовщицами, факирами и вроде как обкурившимся героем-любовником. Полная идейная незрелость!

Справедливости ради нужно сказать, что картина «Тени» почти всегда в отечественном балете воспринималась шедевром, зачастую даже в противовес нагромождению танцев, красок и страстей остального действия. Так, Федор Лопухов, немало сделавший для раскрытия и утверждения значимости хореографической образности «Теней», её танцевально-симфонической сущности [1, с. 69—79], весьма пренебрежительно отзывался о сцене «Двух соперниц» как о сваре двух модисток [2, с. 222] (с такой оценкой сегодня мы согласиться никак не можем).

Во-вторых, очарование старинного спектакля, складывавшегося из множества факторов, могли поддерживать только в Ленинграде. Здесь балет постоянно шел, передавался из рук в руки и из ног в ноги. В школе и в театре продолжали учить условному жесту, добивались его стилистической точности, музыкальной артикулированности, актерской наполненности. Сохранялась когорта выдающихся «пешеходных» актеров-мимов (прошедших и классическую школу, и несколько уровней сложных «пирамид» балетов Петипа). Сильна была традиция академического характерного танца². При всех трансформациях исполнительская манера сохраняла массу жанровых нюансов, кокетливых ноток, полутонов, без которых джампэману-попугай-веера выглядели бы примитивными и бессмысленными. В других театрах Советского Союза, включая и самый главный — Большой Союза ССР, эти премудрости либо знали плохо, либо считали пережитками дореволюционного прошлого.

В-третьих, оформление. Кировская «Баядерка» шла в подлинных декорациях 1900-го года, созданных сценографами Императорских театров А. Кваппом, К. Ивановым, П. Ламбиным и О. Аллегри. Старинные декорации давали иной, уже непривычный (после С. Вирсаладзе) визуальный ряд, бесспорно, создавали особую атмосферу. Из-за дореволюционных декораций (они приравнивались к музейным ценностям) был, кстати, осложнен вывоз спектакля за рубеж. И только с изготовлением современного комплекта-дубликата (к сожалению, худшего качества) в начале 1990-х годов марииинская «Баядерка» стала активно гастролировать.

Несмотря на идейно-художественные недостатки и принадлежность к «отжившей» эпохе³, «Баядерку» в Ленинграде постоянно танцевали, смотрели и беззавет-

² Об этом и об особой образности индусского танца в «Баядерке» чудесно пишет Нина Анисимова [3, с. 47].

³ О том, как в 1920—1930-е годы громили «Баядерку» указывает О. Розанова [4, с. 118—119].

но любили. Балет не сходил с афиш. Публика валом валила на спектакли, всегда был аншлаг, а приглашенные-безбилетники-студенты неизменно «висели на люстрах». Балерины и премьеры стояли в очередь, чтобы выступить в партиях Никии, Гамзатти и Солора. «Баядерка» была особым кировским специалитетом, на неё целенаправленно приезжали из Москвы. И даже, говорят, для единственного посещения Брежневым Кировского театра в 1970-е годы была выбрана именно «Баядерка».

Разумеется, и балетные профессионалы, и просвещенные театралы знали, что у любимого трехактного спектакля когда-то был впечатляющий четвертый акт, что имеется ряд поздних вставок, кое-что перемонтировано или вовсе сокращено, что партия Солора героизирована её выдающимся исполнителем Вахтангом Чабукиани и получила от него не свойственные театру Петипа танцевальные монологи. Тем не менее, это не подрывало веру в «старинность» и подлинность шедевра.

Показательны страницы, посвященные «Баядерке» в «Русском балетном театре второй половины XIX века» Веры Красовской, хорошо знавшей до- и послевоенный спектакль. Наш великий балетовед, основываясь на всех доступных письменных и архивных источниках, прежде всего, имела перед глазами живой спектакль и уверенно назвала (ещё в 1963 году) «Баядерку» «одной из вершин творчества Петипа», которая «осталась во многом непревзойденной и для самого балетмейстера, и для его преемников» [5, с. 275].

Об исключительной драматургической целостности «Баядерки» обстоятельно написал Юрий Слонимский [6, с. 283—300]. Он же впервые всерьез поднял вопрос о необходимости восстановления четвертого акта и тем самым о возвращении на сцену замысла Петипа во всей его полноте [7, с. 134]. Однако и в конце 1960-х, и в 1970-е годы эти рассуждения оставались сугубо теоретическими. Опыта реконструкций в советском балете не было. Несмотря на наличие очевидцев, многие тайны последнего акта «Баядерки» (и хореографические, и, что не менее важно, из области театральной машинерии) казались уже нераскрываемыми. Центральный номер финального акта — свадебное па д'аксьон Гамзатти и Солора с тенью Никии — в редуцированном виде переключался во второй акт. И, смеем предположить, любой из профессионалов того времени на откровенную «клякву» вряд ли бы решился.

Толчком к перелому, как ни странно, стала съемка «Баядерки» Кировского театра, осуществленная в 1978 году Центральным телевидением СССР совместно с одной из зарубежных телекомпаний, с Габриэлой Комлевой, Татьяной Тереховой и Реджепом Абдыевым в главных партиях. Инициатором проекта выступил недавно заступивший на пост главного балетмейстера Олег Виноградов, всегда отличавшийся и недюжинной коммерческой сметкой. По мысли О. Виноградова «хореографический Эрмитаж», каковым всегда оставался Кировский, должен был профессионально зафиксировать и выпустить на мировой кино-видео-рынок все основные классические балетные шедевры⁴. Первым и чрезвычайно успешным

⁴ За десять с небольшим лет эта программа была успешно выполнена, и сегодня мы имеем «кировскую» видео-коллекцию балетов и миниатюр от «Жизели» и «Баядерки» до «Шопенианы» и «Ревизора» со звездами того периода.

опытом стала старинная, нигде не идущая, особенная для ленинградского театра «Баядерка».

Прежде, чем перейти к дальнейшим событиям, коснемся некоторых особенностей построения «Баядерки», а также некоторых эпизодов её сценической жизни.

Как известно, балет «Баядерка» — один из главных шедевров Мариуса Петипа — в момент премьеры 23 января 1877 года (Санкт-Петербургский Большой театр) и при возобновлении для сцены Мариинского театра 3 декабря 1900 года имел четыре акта. Разнообразная литература последнего времени (в том числе, сетевая) и реконструкция «Баядерки», предпринятая Мариинским театром в 2002 году (вместе с печатным материалом к ней), дают подробную информацию о структуре спектакля, действующих лицах, номерах (танцах и сценах)⁵. Обратимся к ключевым моментам.

Первый акт представлял собой картину «Праздник огня», основное содержание которого, несмотря на наличие танцев баядерок и факиров, решалось почти исключительно средствами условной пантомимы. Показательно либретто, опубликованное в 1877 году [9] (как и вообще все либретто того времени). В нем подробно расписываются диалоги персонажей, их прямая речь, вполне литературная и словесно разукрашенная. И это не некий отвлеченный рассказ, помогающий зрителю проникнуться атмосферой, получить дополнительный заряд мелодраматизма. Это, по преимуществу, текст, который персонажи должны «произносить» со сцены языком условного жеста и мимики. Чем больше мимических эпизодов, тем больше текста в либретто. Танцы лишь кратко упоминаются. Пантомимный первый акт и пантомимная же следующая картина второго акта — наиболее пространные, объемные части либретто.

Второй акт состоял из двух картин — «Две соперницы» и «Смерть баядерки». Впоследствии картина «Две соперницы» была присоединена к первому акту, отчего ныне мы имеем музыкальный антракт между частями первого акта, ранее это была интродукция ко второму акту.

Пантомимная сцена ревности Гамзатти и Никии во второй картине — одна из сильнейших во всем балете. На ее примере, как и на примере других сохранившихся только в «Баядерке» крупниц старинной пантомимы и условной жестикуляции, всякий раз убеждаешься в эмоциональной насыщенности, силе выразительности этого средства балетного театра XIX века, а также в том, насколько важно владение точной музыкальной акцентировкой, ритмо-пластической артикуляцией жестов, поз, бытовых на первый взгляд телодвижений. В этом смысле очень наглядна видеозапись фрагмента урока актерского мастерства, на котором К. Сергеев и Н. Дудинская показывают ученицам сцену «Двух соперниц»⁶.

⁵ Прежде приходилось довольствоваться Афишами Императорских театров, либретто и некоторыми материалами, опубликованными, в частности, у Ю. Слонимского [6, с. 267—283], и в сборнике «Мариус Петипа...» [8, с. 169—175]. Фонды ЦМБ Мариинского театра ранее и ныне недоступны простому исследователю. На сетевом ресурсе Гарвардского университета материалы «архива Н. Сергеева» по «Баядерке» не выложены (<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01987> (дата обращения 20.05.2017)).

⁶ Телефильм «Диалог со сценой» [о Н. М. Дудинской]. Лентелефильм. 1988.

Следующая картина («Смерть баядерки») представляла собой праздник по случаю дня рождения Гамзатти — дивертисмент разнохарактерных танцев. В конце танцевала Никия, действие заканчивалось смертью баядерки. Третий акт состоял из «Теней» и еще двух картин, их обрамляющих: первая — где Солор забывался, другая — пробуждение, когда слуги раджи уводили героя на свадьбу. И, наконец, четвертый акт, где после шествия и танца лотосов, исполняющегося, по свидетельству Ф. Лопухова [8, с. 174–175], самыми малорослыми воспитанниками училища, шло па д'аксьон (действенное па) — свадебный танец Солора и Гамзатти, в который вторгалась тень Никии. В разгар праздника начиналось землетрясение, все гибли под обломками дворца, тени Солора и Никии соединялись в царстве теней.

Очевидно, что в драматургическом отношении спектакль Петипа отличался от утвердившегося в XX веке трехактного. Четвертый акт являл собой развязку: раджа и его дочь, погубившие баядерку, а вместе с ними придворные и участники свадебного торжества, гибли от гнева богов. Солор погибал тоже, но его гибель означала соединение с Никией в царстве теней — в том царстве гармонии, которое Солор познал в своем видении (картина «Тени»). Как считает Ф. Лопухов [8, с. 175], Петипа провел в спектакле тему преступления и наказания, отсутствующую в трехактной редакции «Баядерки».

Четырехактная «Баядерка» — более, чем трехактный вариант, — обладала одной важной особенностью, которую можно отнести к области собственно хореографической драматургии. Не вполне точно по актам, но спектакль отчетливо членится на четыре раздела, в каждом из них преобладают определенные выразительные средства балета, они-то и являются основой построения, развития сценического действия. В первой и во второй картинах — это пантомима. Третья картина — разнохарактерный дивертисмент. Третий акт — развернутое хореографическое полотно, построенное на принципах симфонизма. В центре четвертого акта — действенный танец, а эпилог — грандиозное сценическое представление. Таким образом, экспозиция и завязка решаются с помощью пантомимы, развитие действия — дивертисмента, кульминация — симфонического танца, развязка — действенного танца и сценографии.

Несмотря на то, что сюжетная кульминация приходится на четвертый акт, кульминацией хореографической (и лирической) является картина «Тени», где чистый («бело-балетный» по определению А. Левинсона [10, р. 93], подхваченному впоследствии В. Гаевским [11, с. 10–12, 84]) классический танец komponуется и разворачивается по симфоническим принципам. То есть имеет место несовпадение сюжетной и хореографической кульминаций. Разделение действия на внешнее (сюжетное) и внутреннее (отвлеченно-хореографическое) — прием, утвердившийся в творчестве Петипа в поздний период («Спящая красавица», «Раймонда»). Но опробывает его Петипа уже в «Тенях». Суть, содержание внутреннего действия — это поиск, постижение гармонии; величие мироздания герой открывает (а хореограф живописует) в созерцании (разворачивании) ликов красоты. Форма, она же и средство — симфонически разработанный классический танец, с одним из ярких примеров которого мы имеем дело в «Баядерке».

Общепризнано, что «Тени» — один из лучших образцов симфонизированного классического ансамбля. Существует традиция исполнять «Тени» как самостоятельный бессюжетный одноактный балет. Но также важно признать, что большую значимость «Тени» имеют как часть спектакля, а не как самостоятельное произведение — в силу органической (если хотите — генетической) связи внутреннего и внешнего действия.

Итак, на примере «Баядерки» мы видим мастерское построение действия с использованием восхождения по ступеням выразительных средств балета (см.: рис. ниже). Хореограф-режиссер не сразу бросает героев и зрителей в стихию чистого танца, но всем ходом действия подготавливает к соприкосновению с самым сокровенным и затем тактично выводит его из этого мира. Главное в спектакле — не столько развитие сюжета, сколько развитие форм, средств хореографической выразительности и, вместе с тем, последовательное проникновение в мир чувств.

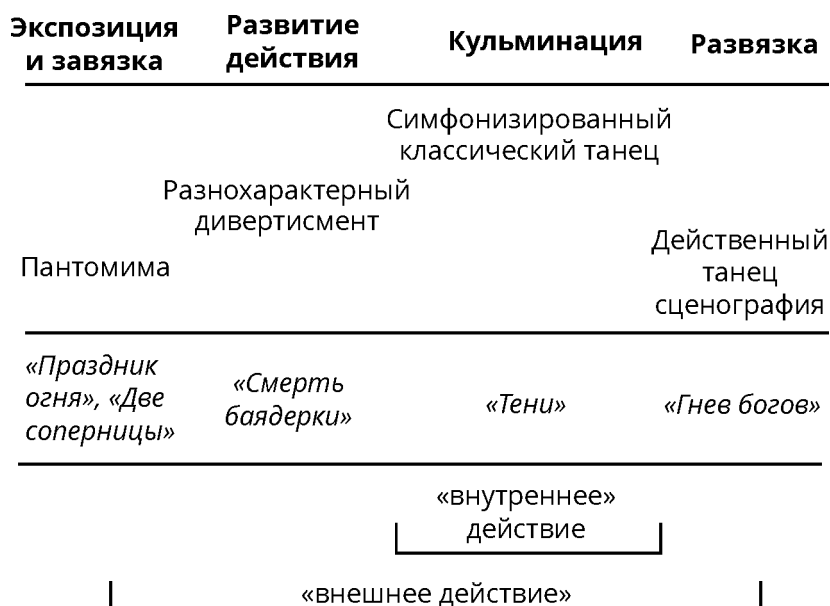


Рис. Схема хореографического действия «Баядерки»

Сценическая жизнь «Баядерки» сложилась так, что четвертый акт выпал из спектакля и был утрачен. История эта довольно тёмная. Так, Ф. Лопухов в комментариях к балетмейстерским экспликациям Петипа пишет, что последний акт «Баядерки» был опущен в 1919 году из-за нехватки рабочих сцены и артистов [8, с. 174]. Но в 1922 году, когда положение государственных театров было уже не столь критическим (и когда во главе балета стоял сам Лопухов), «Баядерка» была показана на юбилейном спектакле в честь М. Петипа в четырехактном варианте (см.: Недельная программа театров с 7-го по 12-е марта 1922 года [12, с. 6]).

Хроника «Петербургский балет. Три века» даёт следующую хронологию исчезновений и возникновений четвертого акта «Баядерки» в спектаклях 1919—1928 годов:

1919 год, 23 ноября: «Впервые с 1877 года балет был показан в сокращенной трехактной форме, без 4-го действия» [13, с. 239].

1920 год, 26 декабря: «Возобновление балета «Баядерка», осуществленное А. Чекрыгиным в полной четырехактной версии. Новая музыкальная редакция Б. Асафьева» [13, с. 251].

1926 год, 18 апреля: «Возобновление балета «Баядерка» без четвертого действия, осуществленное Ф. Лопуховым (?)» [13, с. 307].

1928 год: «Балет «Баядерка» шел на сцене Мариинского театра (ГАТОБ) в полной четырехактной постановке М. Петипа последний сезон» [13, с. 326]. По информации Н. Зозулиной⁷, это явствует из «Режиссерских списков спектаклей балетной труппы» (за 1926—1928 гг.) в фонде Театра им. Кирова в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга [14], но противоречит информации театральных еженедельников, публиковавших репертуар, где «Баядерка» фигурирует как балет в трех актах. Таким образом, относительно 1928 года вопрос нуждается в дополнительном изучении. Вероятно, точную дату утраты финального акта «Баядерки» в Петрограде-Ленинграде еще предстоит выяснить.

В обстоятельном, с весьма ценными находками и выводами изыскании А. Груцыновой «Потерянный финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике» [15] исследовательница указывает московский спектакль А. Горского 1907 года, где всё заканчивалось «Тенями», как образчик для более поздней «резекции» балета в послереволюционном Петрограде. Позволим не согласиться. В Петербурге-Петрограде редко что делали с оглядкой на Москву. Горского в северной столице уважали, но если он здесь ставил («Дон Кихота», «Конька-Горбунка», возобновление «Спящей красавицы» в новых декорациях 1914 года), это всегда был продукт с учетом «местной» специфики, имперского размаха, традиций и вкусов. Тем более, здесь не особо привечали московских новаций Горского, типа натуралистических саванов вилис или баядерочных теней в виде фурий, преследующих Солора. Думается, изъятие финального акта «Баядерки» в Петрограде было вызвано всё-таки сугубо техническими причинами.

Ключевой в сценической истории «Баядерки» является трехактная постановка 1941 года, осуществленная Владимиром Пономаревым и Вахтангом Чабукиани и ставшая основой для всех последующих редакций и возобновлений, обеспечившая сценическую (а значит, реальную, материальную) жизнь «Баядерки» во второй половине XX века.

В постановке Пономарева-Чабукиани коррективы были внесены и в сохраненные три акта. Из главных изменений — превращение дня рождения Гамзатти (II акт) в свадьбу и перенесение туда свадебного па д'аксьон (поставлен В. Чабукиани по мотивам па д'аксьон IV акта Петипа, без тени Никии, естественно). Тем самым изменялась и степень вины Солора — его предательство из предполагавшегося стано-

⁷ Письмо автору от 09.06.2017.

вилось свершившимся. Спектакль заканчивался поэтическим многоточием, некой романтической неопределенностью⁸. Конечно, для стилистики Петипа такой финал не свойственен. В его спектаклях, в его хореографии почти всегда мы видим стремление к апломбу, устойчивости, определенности. Таким был и финал «Баядерки». Но тот финал был развернутым, драматически выстроенным, он не был банальной «жирной точкой» в конце, а соответствовал общему духу, драматургии всего балета.

Вернемся к рубежу 70—80-х годов прошлого века. В мае 1980 года в Нью-Йорке, во второй по значимости американской труппе — АВТ — выдающаяся, находящаяся в зените мировой славы балерина и знаменитая ленинградская балетная беглянка Наталья Макарова выпускает полнометражную «Баядерку» (до этого за рубежом ставились лишь «Тени») с финальной картиной «Гнев богов», то есть с восстановленным финалом. В воспоминаниях и интервью Н. Макаровой нет указаний на то, что при постановке балета она пользовалась свежевypущенной на мировой медиа-рынок профессиональной и весьма качественной записью кировской «Баядерки». На наш взгляд, представить, что такая новинка прошла мимо внимания балетной дивы сложно. Так же сложно представить, что Н. Макарова в подробностях знала и помнила весь ленинградский спектакль, в котором она появлялась в некоторых партиях.

В связи с работой в Америке над возобновлением «Теней» Н. Макарова вдохновенно написала об особенностях шедевра Петипа, о его стилистике, о кропотливой работе с заокеанскими танцовщицами над техникой, нюансами, наполненностью движений [18, с. 184—194]. Позднее о воссоздании полной версии «Баядерки» Наталья Романовна сообщала: «Моя версия «Баядерки» рождалась с помощью памяти, исследований⁹ и воображения» [18, с. 344].

Действие в спектакле Макаровой компактно уложено в те же три акта (первые два соединены в один), воспроизведены основные танцы и сцены по кировской версии (па д'аксьон Гамзатти и Солора осталось в третьей картине, перед смертью Никии), Джоном Ланчбери создана новая оркестровка, им же дописана недостающая музыка для финального акта, куда перенеслась вставная вариация Золотого божка в хореографии Николая Зубковского. Новые танцы выглядят нейтрально-новодельными. Основное различие, на наш взгляд, несмотря на все усилия и кро-

⁸ Некоторую путаницу в вопрос о финале послевоенной кировской «Баядерки» вносят печатные либретто, выпущенные Ленинградским Госмузиздатом в 1954 и 1958 годах с надзаголовком «Государственный ордена Ленина академический Театр оперы и балета имени С. М. Кирова» [16; 17]. В них после «Теней» упоминается сцена пробуждения Солора и его самоубийства. Однако в кратком содержании к программке премьеры возобновления «Баядерки» в Театре им. Кирова 13 марта 1948 года (балет в 3-х действиях, 5-ти картинах) такая сцена отсутствует. По свидетельствам Ирины Георгиевны Генслер и Марины Александровны Васильевой (личные беседы 06.06.2017), регулярно участвовавших в «Баядерке» Театра им. Кирова соответственно с 1948 и с 1957 годов (в том числе, в «Тенях»), спектакль в конце 1940—1950-е годы всегда заканчивался «Тенями».

⁹ Имеется в виду, прежде всего, работа с материалами «Гарвардской коллекции» [18, с. 343].

потливую работу, кроется в мимических эпизодах и экзотично-кокетливых жанровых танцах. Это различие в школах: как произношение в языке — вроде и слова те же, но выговариваются как-то не так.

Говоря о конструкции спектакля в версии Н. Макаровой, нельзя не заметить некоторого драматургического перекоса (в сравнении с первоначальной конструкцией Петипа). В центре — «Тени», они обрамляются двумя действенными актами. Первые три картины хронометрически и постановочно спрессованы в один акт, сокращены некоторые «архаичные» по мнению постановщицы эпизоды, действие — танцевальное, пластическое — динамизировано, убыстрено. Членение спектакля становится не четырехчастным (как у Петипа), а по сути трехчастным. У Петипа к «Теням» вело неторопливое, поэтапное разворачивание действия, у Макаровой эта конструкция внутренне несколько упрощена.

Тем не менее, в этой «Баядерке» есть предусмотренный Петипа финал с гневом богов, землетрясением, карой за совершенные преступления и воссоединением душ влюбленных Никии и Солора. Великая балерина Наталья Макарова сделала великое дело — дала западному миру ранее неведомый шедевр Петипа в его относительной драматургической полноте, освятив подлинность собственным именем. Сегодня эта самая востребованная в мире и самая распространенная версия балета. И это вполне западный продукт с великолепным маркетингом.

В 1984 году в Свердловске Петр Гусев предпринял попытку восстановить четырехактную «Баядерку». Пришлось заново писать музыку финального акта, это сделал дирижер и композитор Владимир Бочаров. По свидетельству Наталии Станиславовны Янанис, бывшей одной из ассистенток П. Гусева, постановка осуществлялась без использования видеозаписей, по памяти, за основу бралась редакция Кировского театра¹⁰. Автору этих строк довелось видеть свердловский спектакль на гастролях в Ленинграде в 1986 году. Вполне профессиональная труппа казалась миниатюрной для предполагаемого грандиозного зрелища, сцена местами выглядела пустоватой. Да и скудость сценографии не давала необходимого эффекта в финале. Формально спектакль получил необходимое драматургическое завершение, но это можно было воспринимать лишь на интеллектуальном, но никак не на эмоциональном уровне, до катарсиса было далеко.

В отечественном балете были ещё две заметных попытки приставить «Баядерке» сейсмологический финал, правда, не в виде развернутого финального акта, а виде короткой дополнительной картины вслед «Теням». Это версии Юрия Григоровича в Большом театре в 1991 году¹¹ и Николая Боярчикова в МАЛЕГОТе-Михайловском в 2001 г.¹² Катарсиса не было вновь.

¹⁰ Из личной беседы 21.05.2017.

¹¹ «Очнувшись, Солор устремляется в храм. Он молит богов о прощении. Но поздно. Разгневанные боги наказывают Солора за преданную им любовь. Под ударами грома и молний рушатся стены храма. Для Солора больше нет реального мира. Тень прекрасной Никии влечет его за собой...» [19, с. 14].

¹² Автор не может разделить восторгов О. Розановой по поводу пиротехнического шоу в последней картине версии Н. Боярчикова [4, с. 122]. На наш взгляд, оно было весьма примитивным и не очень уместным.

На этом фоне, конечно, выделяется попытка реконструкции «Баядерки» в версии 1900 года, осуществленная командой специалистов под руководством Сергея Вихарева в 2002 году в Мариинском театре, с использованием, в том числе, так называемых «Гарвардских нотаций». Работа была проделана не менее, а во многом более кропотливая¹³, чем при реконструкции «Спящей красавицы» тремя годами ранее. Результат разочаровал. Раскрытые купюры, обилие плохой музыки, многочисленные повторы примитивных мимических и танцевальных фигур, исполнительская невнятица у большинства персонажей сделали действие аморфным и откровенно нудным. В структуре спектакля оказалось слишком много лакун, которые, по существу, заполнить было нечем: пластический текст был давно забыт и либо вообще не был зафиксирован, либо не поддавался адекватной дешифровке «по Гарварду». К тому же и машинерия в финале (сценографическая и действенная кульминация!) выглядела неважно проработанной и мало похожей на воспоминания очевидцев спектакля Петипа. Через непродолжительное время Мариинский театр вернулся к редакции Пономарева-Чабукиани.

В 1990-е годы началось шествие «Баядерки» по сценам мира, появились версии Рудольфа Нуреева, Владимира Малахова и др. Мариинский эксклюзив перестал быть таковым. Экзотика, мелодраматизм (в противовес принцессам и феям привычной балетной классики) оказались привлекательными и востребованными. Различные версии успешно тиражируются. Так или иначе, все они восходят к Кировской «Баядерке». Лишь на смену исполнительской манере с полутонами, нюансами, «сложными» руками, игрой корпуса и «пропеванием» движений пришла унифицированная среднестатистическая танцевальная гимнастика.

Заманчиво вернуть «Баядерке» четвертый акт или хотя бы финал. Теоретически очень хочется быть единомышленниками Юрия Слонимского, Сергея Вихарева и Анны Груцыновой. Но на практике для этого необходимо, чтобы с нами был здравствующий Мариус Иванович Петипа. Попытки реконструировать или поставить четвертый акт, как и прецеденты сделать после «Теней» финальную сцену, сами собой доказывают, что история не имеет обратного хода. Для балетных произведений этот закон обладает полной силой. Живыми, трогательными, заставляющими сопереживать остаются те балеты, которые полнокровно жили на сцене, пусть даже их судьба была непростой, пусть не обошлось без потерь.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Союз ССР — Союз Советских Социалистических республик

СССР — Союз Советских Социалистических республик

ЦМБ Мариинского театра — Центральная музыкальная библиотека Мариинского театра

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства

АВТ — Американский Театр балета

МАЛЕГОТ — Ленинградский академический Малый оперный театр

¹³ См.: «В поисках «Баядерки»» — интервью С. Вихарева и П. Гершензона в газете «Мариинский театр» [20].

ABBREVIATIONS

Union of SSR — Union of Soviet Socialist Republics

USSR — Union of Soviet Socialist Republics

ЦМБ Мариинского театра —

GATOB — State Academic Theatre of Opera and Ballet

TsGALI — Literature and Arts Central State Archive of St. Petersburg

ABT — American Ballet Theatre

MALEGOT — Mikhailovsky Theatre St Petersburg

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
2. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
3. Анисимова Н. И характерный танец необходим! // Мастера балета самостоятельно. М.: Искусство, 1973. С. 41—70.
4. Розанова О. В поисках утраченного. «Баядерка» в Театре оперы и балета им. М. Мусоргского // Петербург. театр. журнал. 2001. № 23. С. 118—122.
5. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 534 с.
6. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
7. Слонимский Ю. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 372 с.
8. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
9. Баядерка. Балет в четырех действиях и семи картинах с апофеозом [Либретто]. Соч. г. Петипа, музыка соч. г. Минкуса. СПб: Издание Эдуарда Гоппе, 1877. 26 с.
10. *Levinson A. La Dance d'aujourd'hui*. Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. 518 p.
11. Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. 383 с.
12. Жизнь искусства. 1922. № 10 (833).
13. Петербургский балет. Три века: хроника. Том IV. 1901—1950 / сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2015. 544 с.
14. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 1. Ед. хр. 42, 48.
15. Груцынова А. «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 141—148.
16. Баядерка. Балет в 3 действиях, 5 картинах. Музыка Л. Минкуса. Постановка М. Петипа. Возобновление В. Пономарева. Краткое содержание балета. Л.: Гос. Муз. Изд-во, 1954. 9 с.
17. Баядерка. Балет в 3 действиях, 5 картинах. Музыка Л. Минкуса. Постановка М. Петипа. Возобновление В. Пономарева. Краткое содержание балета. Л.: Гос. Муз. Изд-во, 1958. 9 с.
18. Макарова Н. Биография в танце. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. 376 с.
19. «Баядерка» [Буклет к премьере]. М.: ГАБТ СССР, 1991. 16 с.
20. Вихарев С., Гершензон П. В поисках «Баядерки» / Беседовала А. Свешникова // Мариинский театр. 2002. № 3—4. С. 14—15.

REFERENCES

1. *Lopuhov F.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
2. *Lopuhov F.* Shest' desyat let v baletе. M.: Iskusstvo, 1966. 368 s.
3. *Anisimova N.* I harakternyj tanec neobhodim! // *Mastera baleta samodeyatel'nosti*. M.: Iskusstvo, 1973. S. 41–70.
4. *Rozanova O.* V poiskah utrachennogo. «Bayaderka» v Teatre opery i baleta im. M. Musorgskogo // *Peterburg. teatr. zhurnal*. 2001. № 23. S. 118–122.
5. *Krasovskaya V.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 534 s.
6. *Slonimskij Yu.* Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka. M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
7. *Slonimskij Yu.* V chest' tanca. M.: Iskusstvo, 1968. 372 s.
8. *Marius Petipa.* Materialy. Vospominaniya. Stat'i: sb. st. L.: Iskusstvo, 1971. 448 s.
9. Bayaderka. Balet v chetyrekh dejstviyah i semi kartinah s apofeozom [Libretto]. Soch. g. Petipa, muzyka soch. g. Minkusa. SPb: Izdanie EHduarda Goppe, 1877. 26 s.
10. *Levinson A.* La Dance d'aujourd'hui. Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. 518 p.
11. *Gaevskij V.* Divertissement. M.: Iskusstvo, 1981. 383 s.
12. ZHizn' iskusstva. 1922. № 10 (833).
13. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika. Tom IV. 1901–1950 / sost. N. Zozulina, V. Mironova. SPb: ARB im. A. YA. Vaganovoj, 2015. 544 s.
14. CGALI SPb. F. R-337. Op. 1. Ed. hr. 42, 48.
15. *Grucynova A.* «Poteryannyj» final «Bayaderki»: k voprosu o dramaturgii i syuzhetnoj logike // *Vestnik Akademii Rus. baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 2015. № 4 (39). S. 141–148.
16. Bayaderka. Balet v 3 dejstviyah, 5 kartinah. Muzyka L. Minkusa. Postanovka M. Petipa. Vozobnovlenie V. Ponomareva. Kratkoe sodержanie baleta. L.: Gos. Muz. Izd-vo, 1954. 9 s.
17. Bayaderka. Balet v 3 dejstviyah, 5 kartinah. Muzyka L. Minkusa. Postanovka M. Petipa. Vozobnovlenie V. Ponomareva. Kratkoe sodержanie baleta. L.: Gos. Muz. Izd-vo, 1958. 9 s.
18. *Makarova N.* Biografiya v tance. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2011. 376 s.
19. «Bayaderka» [Buklet k prem'ere]. M.: GABT SSSR, 1991. 16 s.
20. *Viharev S., Gershenson P.* V poiskah «Bayaderki» / Besedovala A. Sveshnikova // *Mariinskij teatr*. 2002. № 3–4. S. 14–15.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts); borisillarionov@rambler.ru