

УДК 792.8

*Д. Н. Катыхшева*

М. И. ПЕТИПА.

ВОСХОЖДЕНИЕ К ОДУХОТВОРЕННОМУ ТАНЦУ

Творчество М. И. Петипа, его бессмертные балеты, представляет такого рода художественные тексты, смысловой и эстетический потенциал которых безграничен.

Каждое новое поколение балетного сообщества находит в наследии Петипа как вневременное, так и современное содержание. То же относится к его эстетическим идеям и хореографическому языку. В них заложены огромные возможности дальнейшего саморазвития.

М. И. Петипа — талантливый французский танцовщик и балетмейстер — неслучайно выбирает Россию, чтобы отдать ей 60 лет своей успешной творческой деятельности. Как отмечает справедливо Дж. Баланчин: «Петипа привез в Россию, которая обладала несравненно большей жизненной силой, чем упадочные и реакционные французские оперные театры, — квинтэссенцию галльского изящества, чувство абсолютного совершенства зримой формы и высокую гуманную символику. Во главу угла он поставил танцующего актера, в то время как Западная Европа пыталась навязать некую условную поэтичность балету» [1, с. 159]. Подлинной поэтичности свойственно ярко выраженное духовное начало. Без него не создать полноценного сценического образа в театре. Оно заложено в его генезисе, начиная с древнегреческой трагедии.

Другой выдающийся балетмейстер XX в. Л. Якобсон был известен особенно на первых порах своим критическим отношением к классическому наследию, и в том числе к некоторым балетам М. Петипа [2, с. 6]. Но и он не мог не отдать должное уважения эстетическим завоеваниям великого балетмейстера, «тайне власти художника», называя его танец «классически роскошной хореографией» [3, с. 24]. Петипа обратил свое внимание на русский балет, который не был в полной власти некой условной балетной поэтичности.

Для русского актерского искусства как в драме, так и в балете было свойственно в создании образов, как писал А. С. Пушкин, «откровение души». Это то, чего не хватало французской актрисе Жорж для выступлений перед российской публикой [4, с. 9]. Его же известное высказывание («Евгений Онегин») о танце А. Истоминой — «душой исполненный полет» — становится формулой сущности русского балета.

Это было важно и для Петипа, так как он привел в Россию еще и животворные идеи французского реформатора балета XVIII в. Ж.-Ж. Новерра, развитые позднее Дидло и Перро. Они остаются актуальными по сей день: понимание роли балетного театра как равноценного с другими видами искусств, противостояние тем, «кто в балете видит какой-нибудь фейерверк, предназначенный для услаждения глаз... никто еще не подозревал, что он может обращаться к душе» [5, с. 52].

Петипа развивает важную реформаторскую идею Новерра — создание полноценной сценарной драматургии, что определяет балет как театральное искусство. Здесь находят развитие как источники балетной драматургии — мифология, сказочные сюжеты, исторические, литературно-поэтические, — так и жанры балетного театра — балетная драма, балетная поэма. У Петипа наблюдается постоянное сопряжение сюжетного и лирико-поэтического начала, что обусловит симфонизм его хореографии в актах балетов «Баядерки», «Лебединого озера» (созданного в содружестве с Л. Ивановым), «Спящей красавицы». Он тем самым подтвердит и разовьет на практике мысль Новерра о поэтической сущности балетного спектакля. О его постановках можно сказать словами Новерра: «Итак, балеты, как видите, можно подчинить тем же правилам, коим подвластна поэзия... Однако, в отличие от трагедий и комедий, они не повинуются законам единства места, времени и действия. Зато они настоятельно требуют соблюдения единства замысла: все сцены должны быть связаны между собой и устремляться к одной и той же цели. Балет, стало быть, родной брат поэзии» [5, с. 118]. Продолжая мысль Новерра, можно заметить, что поэма относится к роду поэзии с ее лирико-поэтическими структурами, с особым «лирическим сюжетом» (Ю. Тынянов), в отличие от эпического и драматического. Создавая масштабный балетный театр с многоактными спектаклями на драматургической основе, а значит, идейно-художественной составляющей, Петипа глубоко осознавал генетические, корневые основы театра как такового, законы драмы. Они формировались веками до него.

Речь идет о духовной сущности театра. Об этом скажет Пушкин: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности действия. Драма представляет ему необыкновенное странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством» [4, с. 147].

Но далее Пушкин подчеркивает, что не убийства и казни — предмет театра. К ним народ привыкает и смотрит равнодушно, «... изображение же страсти и изменений души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душой человеческой» [4, с. 147]. И это отвечает важной традиции мирового театра — он издревле служит духовным интересам общества и человека.

Балетный театр усвоил от мировой драмы и театра наличие «духовной вертикали» — высшего духовного начала, как и «горизонтالي» — ближнего и ближайшего круга обстоятельств, среды, системы жизни, в которой пребывает и действует герой. Но «духовная вертикаль» в балете достигла своего высшего достижения в классике, отразилась в формируемой веками. В ней заключены исконные сущностные начала танца — стремление к идеальному человеку, гармонии, красоте, физическому и духовному совершенству личности, иными словами, к эстетическому идеалу. Классику справедливо назвал И. Стравинский «торжеством порядка над хаосом».

В творчестве Петипа находят развитие идеи не только классицизма, но и романтического искусства. В нем многое предопределено устремленностью к мечте

и фантазии, которым отводится важное место в духовном мире личности. Важной чертой эстетической программы и драматургической практики романтиков было обращение, по словам Шатобриана, к «внутреннему человеку, стремление рассеять мрак, которым он окутан» [6, с. 112]. На первый план выдвигается духовное пространство человеческой личности.

Духовность, типичная для романтиков, проявляет себя в хореографии Петипа через поэтические образы героев балетов, их танцевальное действие.

«В драму, — отмечает Жан Поль, — лирика проникает как хор, иногда как разговор наедине с собой, как дифирамб в горе и радости, но лирика всегда остается здесь зависимым членом, говорит не за себя, а вторит целому» [7, с. 120]. Того же позднее добивался и К. С. Станиславский в психологическом театре, «жизни человеческого духа».

В классическом балете, который развивал и совершенствовал Петипа, лирико-поэтическая основа предопределялась музыкальным тематизмом в целом и конкретными человеческими образами в частности, где они выступают в гармоническом композиционном единстве с кордебалетом.

Петипа продолжил и реализовал на практике требование органики, искренности в воплощении балетных образов. Оно было сформулировано еще Новерром, отвергавшим чисто механический танец, пусть технически виртуозный, противопоставляя ему танец «одухотворенный», действенный.

Петипа утверждал: «Балет — серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленные кружения и поднимание ног выше головы» [1, с. 158]. В его балетах, особенно на музыку Чайковского, проявилась природа чувств, правда переживания, так свойственная русскому театральному искусству.

В свое время это отметил великий русский актер М. Щепкин как «сердцем спетое слово», а поэт Пушкин — как «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [8, с. 147]. Перефразируя Пушкина, можно сказать, что танец, движения, слитые с музыкой, рождала «не память рабская, но сердце». Неслучайно В. Нижинский озаглавит свой знаменитый дневник (Тетради) словом «Чувство».

Петипа добивается органики и выразительности в воплощении эмоциональной природы танца благодаря своему уникальному таланту выстраивать музыкально-хореографическое действие, насыщенное смысловым потенциалом: «что», «о чем» и «как» были слиты воедино. Так стало для него возможно создание многоактного балетного спектакля, насыщенного мыслью и чувством, чему служила танцевально-действенная партитура спектакля и отдельных ролей. Это создавало предпосылки для развития его хореографических идей в новых редакциях балетов вплоть до XX в. И на этом пути выигрывали те балетмейстеры, которые понимали, что современная эстетика балета меняется, изменяется отношение к драматургии, к исполнительскому стилю, к сценическому воплощению образа. Однако стремились максимально сохранить сущностные, ключевые начала его балетов, быть верными духу первоисточника. Таким был К. М. Сергеев в его

редакции «Спящей красавицы». Он усилил эмоциональную природу музыкально-танцевального действия, создав лирические дуэты.

Можно привести пример лирической сцены II акта балета Чайковского «Спящая красавица», когда у принца Дезире среди nereид возникает видение Авроры, его будущей возлюбленной. К. Сергеев средствами танца выстраивает подробный действенный процесс зарождения любовного чувства Дезире. И в зависимости от таланта артиста можно раскрыть все нюансы, штрихи эмоционально-духовной подоплеки этого важного события в судьбе героя. К примеру, у Дезире — Р. Нуреева сначала возникает подробное восприятие видения, постепенное тяготение, далее увлечение им. И только позднее — захватывающее, постепенно набирающее силу любви стремление сблизиться с Авророй. Оно обостряется, так как встречает на пути к возлюбленной препятствия, которые чинит Фея Сирени. Но вот наконец герои сближаются в первом дуэте. А затем следует побег Авроры, стремящейся спрятаться от Дезире. Когда он ее настигает, рождается наполненный эмоциональным порывом дуэт героев, затем мольба Дезире к Фее Сирени соединить с возлюбленной, ради которой он готов на любые испытания. Ф. Рузиматов в этой сцене балета усиливал внутреннюю сосредоточенность героя, чтобы разобраться в новом, неведомом доселе чувстве. Хореография Петипа с его предрасположенностью к действенному одухотворенному танцу активно способствовала раскрытию и развитию выдающихся артистических талантов, где в новых редакциях балетов мастерство танца и актерская выразительность были слиты воедино. Имена их известны: М. Семенова, Г. Уланова, М. Плисецкая, Н. Дудинская, Н. Бессмертнова, Е. Максимова, К. Сергеев, Р. Нуреев, М. Барышников, В. Васильев и новые поколения артистов, ставшие украшением отечественной и мировых сцен.

Петипа по-своему удалось воплотить в создании балетных партий солистов жизнь человеческого духа. К примеру, образы Зигфрида, Одетты в «Лебедином озере» в хореографической ткани балета воплощали зарождение любовного чувства, клятву в любви перед лицом неба, божественного начала, ее нарушение, муки совести, покаяние, прощение. И всё это выражалось языком танца, приемами танцевального выражения и высказывания.

Создавая оригинальный тип балетного спектакля, grand ballet (многоактный) с событийной основой, Петипа этим не ограничивается. В такого рода спектакле находит место и лирический сюжет (история чувства) с мощным лирико-поэтическим пространством. В нем отражает Петипа многообразные в удивительном сочетании формы классического балета (кордебалетные, дуэтные и сольные партии). Как известно, поэзию нельзя ограничить рамками сюжета, «она выходит далеко за эти пределы. Это — целая вселенная» [9, с. 143]. Из повседневного вырастает вселенское, когда человеческое сознание выходит за пределы зон реальности в мир мечты, сновидений, грез, инобытия. Таковы знаменитые «Акт Теней» в балете «Баядерка», картина «Оживленный сад» на музыку Л. Делиба, специально сочиненную при возобновлении в 1868 г. балета «Корсар» А. Адана. Это картина сновидения Дон Кихота, где он видит свою возлюбленную Дульсинею среди дриад в балете Л. Минкуса. Это, наконец, «лебединые сцены», созданные

Л. Ивановым в балете «Лебединое озеро», поставленном по замыслу Петипа. Не случайно балеты Петипа «оказались для будущего поистине энциклопедией классического танца XIX в., вобрав в себя все, что открыл балет с начала своего существования» [10, с. 37].

Следует заметить, что духовно-поэтическое пространство в этих произведениях не является демонстрацией неких абстрагированных форм классического танца. Оно насыщено непрерывным сценическим движением, воплощением музыкально-хореографической драматургии. Здесь осуществляется кантиленный принцип хореографической структуры спектакля, где танцевальное движение имеет свое начало и последовательное развитие. Это наблюдается в каждом дуэте, вариациях солистов, кордебалетных эпизодах. В вариациях балетов Петипа — отнюдь не подбор танцевальных движений вообще, а продолжение и развитие смыслообразующего сценического действия. В нем могла ярко проявиться индивидуальность конкретной танцовщицы и танцовщика.

Петипа отмечал, что, даже возобновляя старый балет, он создавал танцевальный рисунок с учетом того, что «ведь каждая танцовщица танцует эти танцы в зависимости от своей манеры и своих возможностей» [1, с. 158].

Образная концентрация смыслов балетов обусловила их выход к вершинам романтического искусства. Неслучайно Петипа проложил путь целому направлению хореографии — симфоническому танцу, который получит широкое развитие в XX — начале XXI в. (М. Фокин, Ф. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. Мясин, С. Лифарь, И. Бельский, М. Бежар, Дж. Ноймайер, Ю. Григорович и др.).

Если подлинные достижения театра выдающиеся деятели научной мысли называют «высшим родом поэзии» (В. Белинский), «драматической поэзией» (Гегель), то творчество Петипа можно определить как «балетную поэзию», отражающую судьбы героев, их глубинную внутреннюю жизнь, материализованную в «одухотворенном танце», проживаемом и слитом с музыкой.

Таким образом, Петипа был верен русской культуре, которая всегда утверждала приоритет духовных ценностей над материальными, неприятие голого прагматизма с его низкими истинами. Этим высоким принципам служило творчество балетмейстера. Неслучайно, говоря о будущем русского балета, он подчеркивал необходимость сохранить его самобытность, охраняя от подражания бездушной самоцельной виртуозности. Хореография Петипа и по сей день сохраняет мощные творческие ресурсы, способные к дальнейшему саморазвитию балетного театра.

Петипа остается образцом для новых творческих исканий в сфере балетного театра, творчества балетмейстеров, о чем писал Ю. Григорович: «Он учит органике построения спектакля, учит композиционному мастерству, учит уважительному и трепетному отношению к избранной профессии. И что самое главное, помимо бесценных уроков в области хореографической формы, он учит высокому строю мыслей, высокому пониманию жизни и человека» [11, с. 154].

Другой его очень важный урок — постоянное совершенствование русской школы балета, ее связь с практикой балетного театра, вызовами нового времени и искусства в области хореографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демидов А. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 159 с.
2. Якобсон Л. В. На повестке дня — балетный театр. (Трибуны творческой дискуссии) // Рабочий и театр. 1931. № 26.
3. Якобсон Л. В. Действие — истолкователь страсти // Балет. 2001. Спец. вып.
4. Пушкин А. С. Мои замечания о русском театре // Собрание сочинений в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 7–11.
5. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. 376 с.
6. Пушкин А. С. О народной драме и драме Марфа Посадница // Собрание сочинений в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 146–152.
7. Шатобриан Ф. Р. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 112.
8. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
9. Козинцев Г. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973. 232 с.
10. Чернова Н. Хореограф — на все времена // Балет. 1993. Спец. вып.
11. Смирнова А. Мастера русской хореографии. Словарь. СПб.: Планета музыки, 2009. 208 с.