

УДК 972.8

УРОКИ ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФА М. ПЕТИПА

А. М. Полубенцев¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье представлен обзор художественных достоинств и выразительных средств балетного театра М. Петипа. Статья состоит из нескольких разделов (уроков), в которых внимание сосредоточено на профессиональных качествах выдающегося балетмейстера Петипа. Среди особенностей его таланта — неиссякающая фантазия и яркая образность хореографического текста, подлинная музыкальность и безупречное чувство формы, мастерство в создании многофигурных композиций, широкое использование различных выразительных средств хореографии и умение реставрировать работы предшественников, а также тщательность подготовки к новым постановкам. Преподанные мастером уроки хореографического мастерства сохраняют свою безусловную ценность и способны служить профессиональному становлению молодых балетмейстеров каждого следующего поколения.

Ключевые слова: М. Петипа, школа Петипа, уроки Петипа, балеты Петипа, вариации, многофигурные композиции

THE LESSONS OF THE GREAT CHOREOGRAPHER:

MARUIS PETIPA

Alexander M. Polubentsev¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article presents an overview of the artistic merits and expressive means of the Petipa Ballet Theater. The lessons of choreographic mastery taught by the master retain their unconditional value and are capable of serving the professional development of young choreographers of every next generation.

Keywords: Marius Petipa, Petipa lessons, Petipa ballets, variations, ensembles

«Петипа устарел» — такое мнение не раз высказывалось в XX веке. Первым, озвучившим эту точку зрения, был директор Императорских театров В. Теляковский, отправивший Петипа в отставку. Позже об этом заявляли пролеткультовцы, упрекая М. Петипа в приверженности

к буржуазной эстетике, бессодержательности, неоправданном количестве дивертисментных танцев. Того же мнения и далее были некоторые критики, балетмейстеры, артисты¹. Отрицание традиций и опыта предшественников — один из обычных путей самоутверждения. Печально, если при этом действия ниспровергателей носят агрессивный и разрушительный характер.

К счастью, время расставило все на свои места. Дивертисментность Петипа оказалась содержательнее многих современных психологических спектаклей, драматургия его балетов заключала в себе и философские идеи, и глубокое содержание, а красота, образность и энергия его хореографии создавали мир совершенной гармонии. А главное — в его постановках царил Его величество танец! Произведения мастера не только не устарели, но и составили золотой фонд балетного театра. Их ценность обусловлена, прежде всего, высочайшим уровнем хореографии. «Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа» (цит. по: [1, с. 287]). Эта мысль Ю. Григоровича не потеряла своей ценности и в настоящее время. В чем же состоят уроки великого мастера?

УРОК ПЕРВЫЙ: «БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ФАНТАЗИЯ И ОБРАЗНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ»

Хореографическая фантазия Петипа поистине неистощима. Самое удивительное то, что с годами она не только не исчезла, но стала еще изощреннее. Достаточно сравнить вариации из картины «Тени» в «Баядерке» (1877) или из *grand pas* в балете «Пахита» (1881) с вариациями из «Спящей красавицы» (1890) или «Раймонды» (1898). Если в первых двух случаях хореографический текст во многом созвучен движениям классического экзерсиса, отличается ясностью и простотой, то хореография последних балетов поражает тончайшей нюансировкой, разнообразием движений рук и кистей, ракурсов, поворотов и наклонов головы, сложной координацией и изощренным ритмическим рисунком. Яркий пример — вариация феи Бриллиантов, где стремительные и подчас непредсказуемые движения сверкают граня-

¹ В юности у автора статьи также был период, когда балеты М. Петипа казались устаревшими, излишне дивертисментными, лишенными изобретательности хореографического языка и философской глубины. В те годы были популярны новые течения в искусстве: модернизм, экспрессионизм, сюрреализм. Со временем увлечение всякого рода «измами» прошло, и абсолютной ценностью стала истинная красота духа, пронизывающая творения Леонардо и Вермеера, Баха и Моцарта, Пушкина и Булгакова. Несомненно, что и Петипа относится к этому ряду величайших мастеров искусства.

ми подобно драгоценному камню. Хореография «Спящей красавицы» и «Раймонды» до сих пор сохраняет свежесть и новизну. А ведь их автору в то время было уже за семьдесят!

Петипа особенно любил сочинять вариации. Все они обладают неповторимой образностью и разнообразием. Немного найдется балетов, где идущие подряд сольные танцы будут так же интересны, как вариации пяти фей в прологе «Спящей красавицы»². Подобные примеры нам не известны. Возможно, их просто не существует. Мало кто из нынешних балетмейстеров осмелится представить в спектакле подряд три и более сольных танца, а из вариаций М. Петипа можно составить настоящий гала-концерт — блистательный танцевальный парад.

УРОК ВТОРОЙ: «АРХИТЕКТОНИКА ФОРМЫ»

Мастерское владение формой демонстрировал Петипа в построении хореографической композиции. Каждая ее часть строилась на повторе хореографической фразы или одного движения. Это придавало сочинению классическую ясность и поэтическую зарифмованность. В следующих частях хореограф использовал уже другие пластические мотивы, контрастные по отношению к предыдущим.

Молодые балетмейстеры нередко игнорируют принцип повторности, который вместе с принципом контраста помогает создать архитектуру хореографического произведения. В этом случае хореографический текст их сочинений представляет собой набор бессистемно и хаотично скомпонованных движений.

Петипа любил сочинять не только вариации, но и хореографические ансамбли, структура и драматургия которых окончательно сформировалась именно в его балетах. Среди сочинений подобного рода — разнообразные *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de six*, *grand pas*. По сути, все они являются хореографическими формами, состоящими из нескольких частей. В них танец обретал наибольшую свободу и обладал особой выразительностью. Они обязательно включались Петипа в каждый балет. Например, в первом акте «Лебединого озера» есть *pas de trois*, которое до сих пор исполняется на сцене Мариинского театра; во второй («лебединой») картине — *grand pas*; а в третьем акте — *pas de deux* Одиллии и Зигфрида, в XX веке отредактированное А. Вагановой. В «Спящей красавице», метко названной Ю. И. Слонимским «энциклопедией классического танца», представлены практически все

² Шестая вариация феи Сирени создана Ф. Лопуховым в полном соответствии со стилем М. Петипа.

ансамблевые формы балетного театра от *pas de deux* до *grand pas*. Интересно, что Петипа из всех поставленных им ансамблей особенно выделял *pas de trois* из балета «Пахита». Большинство его постановок такого рода обладают законченностью, часто исполняются в различных концертах и гала-представлениях, не теряя при этом своей художественной образности.

Можно только сожалеть, что эти хореографические формы, также как и вариации, практически исчезли из современных постановок.

УРОК ТРЕТИЙ: «МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФА»

В 1920-е годы Ф. Лопухов упрекал М. Петипа в том, что хореография «Спящей красавицы» во многом не соответствует музыкальной образности и драматургии Чайковского [2, с. 30–31]. Балетмейстер Р. Захаров также считал хореографию «Спящей красавицы» антимзыкальной [3, с. 340]. Точка зрения Федора Васильевича со временем изменилась. В начале 1970-х годов он писал: «Я нахожу, что в „Спящей красавице“ все безупречно» [4, с. 80]. Поменял ли свое мнение о музыкальности М. Петипа Р. Захаров? По всей видимости, нет, так как никаких свидетельств на этот счет не существует.

Петипа, несомненно, обладал безупречной музыкальностью. Он был музыкально образован, так как не только знал ноты, но и играл на скрипке, чему начал обучаться еще в детстве. Живя в России, Петипа совмещал работу в театре с педагогической деятельностью: он многие годы преподавал классический танец и мимику в Императорском Санкт-Петербургском театральном училище. В то время обязанности концертмейстеров исполняли сами преподаватели, аккомпанируя ученикам на скрипке. Неудивительно, что его хореографические фразы всегда соответствуют музыкальным. Хореограф всегда точно следует темпу произведения, выявляет в хореографии *forte u piano*, откликается на акценты. Сотрудничество М. Петипа с П. Чайковским в период работы над балетом «Спящая красавица» и точные указания композитору, неоспоримо, доказывают музыкальную образованность хореографа.

Петипа не иллюстрировал музыку, а делал ее зримой. Он подбирал движения в полном соответствии с музыкальной образностью. Изумительно передана им «хрустальность» танца в вариации Флорины. Изысканное благородство Венгерского *grand pas* «Раймонды» — пример слияния музыки и хореографии. Сверкающий, искрометный характер танца феи Бриллиантов великолепно передает музыкальный

образ, созданный П. Чайковским. Подобных примеров можно привести еще множество.

УРОК ЧЕТВЕРТЫЙ: «ВЛАДЕНИЕ МНОГОФИГУРНЫМИ КОМПОЗИЦИЯМИ»

В отличие от своих предшественников Ж. Перро и А. Сен-Леона, М. Петипа мастерски владел компоновкой массовых сцен и танцев. Всем его многофигурным композициям присущи удивительное разнообразие рисунков и особая живописность. Их всегда отличает классическая ясность и гармония построений, выверенность переходов и драматургическая завершенность. Для придания живописности мастер часто использовал декоративные атрибуты: корзиночки с цветами и цветочные гирлянды в «Спящей красавице», похожие гирлянды в «Оживленном саду» в балете «Корсар», табуретки и «майское дерево» в вальсе из «Лебединого озера». Вальс из первого действия «Спящей красавицы» и антре теней из третьего акта «Баядерки» — до сих пор непревзойденные образцы массового танца.

УРОК ПЯТЫЙ: «МНОГООБРАЗИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ»

Петипа создавал шедевры не только в сфере классической хореографии, но и блестяще сочинял историко-бытовые, народно-характерные и действенные танцы. В его балетах используются все эти виды хореографии, дополняя и оттеняя друг друга.

За время работы в Мадриде Петипа досконально изучил испанские танцы, которые исполнял лучше самих испанцев. Свою любовь к ним он пронес через всю свою жизнь, не раз обращаясь к испанской теме в балетах «Пахита», «Звезда Гренады», «Приказ короля», «Зорайя, или мавританка в Испании», «Пакеретта», «Дон Кихот» и в опере «Кармен». Есть основания полагать, что многие сцены в балете «Дон Кихот» (особенно, великолепная Сегидилья из первого акта) принадлежат М. Петипа, а не его ученику А. Горскому, плохо знавшему испанский фольклор.

Выдающимися образцами народно-характерного наследия также являются Индусский танец из балета «Баядерка», Сарацинский и Венгерский танцы в «Раймонде», Мазурка в «Лебедином озере».

Поставленный им в 1898 году менуэт в опере «Дон Жуан» В.-А. Моцарта сохранился в спектакле до конца 70-х годов XX столетия, а «Романеска» из «Раймонды» является примером тончайшей стилизации.

Танцевальные миниатюры сказок в «Спящей красавице», танец со змеей Никии — шедевры действенного танца. Мастерское использование всех выразительных средств балета во многом определило долгую сценическую жизнь его творений.

УРОК ШЕСТОЙ: «МАСТЕРСТВО ВОЗОБНОВЛЕНИЙ»

Работа Петипа по возобновлению балетов предшественников также может считаться образцовой. Хореограф с уважением относился к творчеству своих коллег-балетмейстеров. Его отличало тактичное редактирование возобновляемых балетов, не нарушавшее их своеобразие. При этом его фамилия часто не указывалась в афише.

Петипа трижды редактировал балет «Жизель», премьеру которого он видел в 1841 году в Париже. Тогда Петипа был в восторге и от самого балета, и от исполнителей главных ролей — К. Гризи и своего старшего брата Л. Петипа. Через некоторое время он не только станцевал в этом балете, исполнив роль Альберта, но и подробно записал сцены и танцы «Жизели». Несомненно, что в своих редакциях Петипа делал купюры некоторых сцен, утяжеляющих действие, вносил коррективы в пантомимные и танцевальные сцены. Точно не известно, какие именно изменения принадлежат ему. С уверенностью можно сказать, что так называемое «вставное» *pas de deux* из первого акта сочинено господином Петипа. По всей видимости, и вариация Жизели в первом акте также принадлежит ему. Весьма вероятно, что именно в результате его редакций этот спектакль стал настоящим хореографическим шедевром, являющим собой совершенство сценария и хореографии, так что Петипа по праву может считаться автором этого балета наряду с балетмейстерами Ж. Коралли и Ж. Перро. Сейчас невозможно определить, кому из них принадлежит тот или иной фрагмент балета, и вряд ли это удастся сделать в будущем. Благодаря именно этим хореографам балет «Жизель» стал бесценным сокровищем балетного театра. И это — главное.

В наше время проблема возобновлений очень актуальна. Редактура балетов — огромный труд, который по плечу далеко не каждому балетмейстеру. Она требует от постановщика по-настоящему глубоких знаний, тонкого вкуса и, главное, таланта. Такими качествами обладали такие выдающиеся мастера, как: Ф. Лопухов, А. Ваганова, П. Гусев, К. Сергеев. Некоторые современные «реставраторы» подчас демонстрируют полное невежество в понимании смысла и стиля возобновляемого балета. Они смело заявляют, что именно их возобновление

является подлинной версией спектакля М. Петипа. При этом они ссылаются на расшифровку записей его балетов, сделанных режиссером Н. Сергеевым по системе В. Степанова и хранящихся в библиотеке Гарвардского университета. В связи с этим возникает ряд вопросов. Во-первых, кто записывал эти балеты? Насколько хорошо автор записи владел системой В. Степанова? Мог ли он точно записать хореографический текст со всеми его нюансами и в точном соответствии с музыкальным материалом?

Известно, что Н. Сергеев часто поручал эту работу молодым артистам, только начавшим свою деятельность в театре и иногда не знавшим названий отдельных *pas*. Так, например, в Гарвардской записи хореографии вальса снежных хлопьев из балета «Щелкунчик» в постановке Л. Иванова написано, что в первой танцевальной комбинации артистки исполняют движения типа вальса. Интересно, а как это можно понять? Может быть, это *pas de basque* или *balance*? А может это *pas de valse*? Не ясно. Во-вторых, расшифровка записей достаточно сложна и, к сожалению, совершенно субъективна, так как система В. Степанова не совершенна. Если несколько человек, знающих его систему, возьмутся за расшифровку одного и того же танца, то в результате мы получим... разные его версии!

В последние десятилетия мы стали свидетелями неоднократных редакций и реконструкций балетов М. Петипа. Большинство этих постановок свидетельствует, что авторы плохо разбираются в драматургии балета и в его жанровой принадлежности, не владеют режиссурой, без чего невозможен ни один качественный спектакль. Нередко они, опираясь на записи Н. Сергеева из Гарвардской библиотеки, демонстрируют непонимание стиля и почерка Петипа, отличающихся классической строгостью и отсутствием вычурного украшения.

С. Вихарев в своей редакции «Спящей красавицы» вместо общепризнанной вариации Феи Сирени в постановке Ф. Лопухова показал свою, «подлинную» версию этого танца. Вариация начиналась с *grand pas de chat*. Такого движения не существовало при жизни Петипа! Оно появилось спустя многие годы после смерти великого хореографа. В этой же редакции балета костюмы выполнены по эскизам, созданным директором Императорских театров И. Всеволожским к премьере 1890 года. Он был высокообразованным человеком, много сделавшим для развития русского искусства, но никогда не был профессиональным художником. Его костюмы к «Спящей красавице» плохо сочетаются по цвету, подчас страдают излишними бытовыми подробностями, что лишь подтверждает дилетантизм их автора. Стоило ли

возвращаться к столь архаичному оформлению после великолепных эскизов Л. Бакста и С. Вирсаладзе?

УРОК СЕДЬМОЙ: «ИСКУССТВО КРАСОТЫ»

Наверное, это главный урок мастера. Петипа служил прекрасному и в своих произведениях создавал подлинную красоту. Она вселяет веру и надежду, врачует душу; без нее трудно представить человеческую жизнь. Именно красота и гармония балетов Петипа являются той непреходящей ценностью, которая заставляет зрителей всего мира восхищаться его творениями почти 150 лет спустя.

М. Петипа — высочайший профессионал. Он был «неутомимым тружеником» [1, с. 278], создававшим балеты в кратчайшие сроки. Каждую новую постановку мастер тщательно обдумывал и проводил кропотливую подготовительную работу: изучал изобразительный материал, читал специальную литературу, для сочинения массовых танцев создавал многочисленные рисунки и чертежи, «пользовался куколками из папье-маше» [1, с. 278]. Подобному отношению к своей профессии тоже нужно учиться у великого мастера.

Многие последующие хореографы вольно или невольно учились у М. Петипа. Среди тех, кто продолжил его традиции, можно назвать Ф. Лопухова и В. Вайнонена, Ф. Аштона и Дж. Крэнко, К. Макмиллана и Л. Шереги. Наиболее блистательные его ученики — Дж. Баланчин и Ю. Григорович. Основу их творчества также составляет классический танец. Их массовые композиции также необыкновенно изобретательны и разнообразны, а музыкальность и осмысленность хореографии находятся на высочайшем уровне. Дж. Баланчин развивал традицию бессюжетных композиций Петипа. Он по-своему интерпретировал классический танец, но также как и его великий предшественник, создавал разнообразные *grand pas*, где безраздельно царствовал «его величество — танец». В отличие от Дж. Баланчина, Ю. Григорович был создателем многоактных драматических сюжетных балетов, столь любимых М. Петипа.

Выдающийся балетовед и сценарист Ю. И. Слонимский рассказывал, что в работе над балетными сценариями нередко задавал себе вопрос о том, как бы поступил на его месте Петипа. В большинстве случаев это помогало ему найти верное решение и выйти из тупиковой ситуации. Было бы совсем неплохо, чтобы и молодые балетмейстеры задавали себе подобный вопрос и искали на него ответ. От этого их произведения точно не стали бы хуже.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
2. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
3. Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 432 с.
4. Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.

REFERENCES

1. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1971. 446 s.
2. Lopukhov F. V. Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 178 s.
3. Zakharov R. Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 432 s.
4. Lopukhov F. Choreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. М. Полубенцев — polubentsev@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander M. Polubentsev — polubentsev@mail.ru