

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ
ХОРЕОГРАФОВ И БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-РЕПЕТИТОРОВ

Ф. В. Лопухов-младший¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб. 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В данной статье на примере спектаклей — шедевров русского балетного театра «Баядерка» Л. Минкуса и «Спящая красавица» П. И. Чайковского — доказываемся необходимость изучения классического наследия предыдущих эпох для хореографов и балетмейстеров-репетиторов. Уделяется большое внимание истории этих двух балетов, а так же проводится разбор хореографического материала отдельных фрагментов. Статья призвана помочь в понимании такой «тонкой» и важной для современного балетного репертуара работы, как балетмейстерская редакция.

Ключевые слова: классическое наследие, «Баядерка», «Спящая красавица», реконструкция, музыка, танец

CLASSICAL HERITAGE IN PROFESSIONAL CHOREOGRAPHS
AND BALLET MASTERS TRAINING

Fedor V. Lopukhov, Jr.¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

In this article based on the ballet performances — the masterpieces of Russian ballet theatre — La Bayadere by L. Minkus and Sleeping beauty by P.I. Tchaikovsky, the necessity of classical heritage study of previous ballet performances for choreographers and ballet-editors is proved. Great attention is given to the production history of these two performances. Deep professional analysis is carried out for the separate fragments choreographic material. This article is oriented to help understanding of delicate and important for modern ballet repertoire work as choreographer editing.

Keywords: classical heritage, La Bayadere, Sleeping beauty, reconstruction, music, dance

Что нужно, чтобы произведение искусства (в нашем случае — хореографический спектакль) приобрело художественную ценность?

Большинство из нас ответят, что в первую очередь нужен талант постановщика. И окажутся правы. Но, каковы критерии оценки таланта?

Такое оценочное суждение, как «нравится — не нравится», не подойдет. Оно слишком индивидуально и поэтому может быть предвзятым. Есть произведения искусства, которые нравятся не всем, тем не менее, подавляющее большинство признает их выдающимися работами, если не шедеврами. При определении критериев оценки на первое место можно поставить основу произведения — его структуру, базирующуюся на законах, которые выкристаллизовали деятели прошлых эпох в результате долгого и тяжелого делания в нашей области искусства.

Что же представляет собой хореографическая структура? В первую очередь (тут придется заимствовать термин из смежной области искусства — живописи) — это правильное распределение «светотени» в любом хореографическом произведении, т.е. последовательность чередования сложных и простых движений; соответствие этих движений характеру образа; грамотное использование репертуарно-подготовок; гармоничное сочетание и чередование сольных и массовых танцев и сцен; в сюжетных спектаклях — сочетание танцевальных и мимических эпизодов; и, конечно, соответствие всего этого музыкальному материалу. Реализация этих требований позволит грамотно распределить материал для максимального восприятия зрителями.

Для понимания данной хореографической структуры есть только один способ — глубокое познание золотого фонда хореографического искусства, того, что мы называем «классическим наследием». Слово «классический» здесь нужно понимать, конечно, шире его внутрибалетного смысла — в общекультурном значении. В «классическое наследие» входят как целые спектакли, так и их фрагменты, прошедшие проверку временем. Поэтому основная задача в познании «классического наследия» — максимально полно и всесторонне изучить эти сохранившиеся ценнейшие материалы, а в некоторых случаях и заняться их детальным разбором. Тогда станет понятно, чем руководствовались авторы-постановщики, создавая свои номера, а внутри них — комбинации и отдельные движения, соединенные определенной идеей. Также станут понятными и возможные неточности, недочеты, которые бывают и у Великих [1; 2].

Многие спектакли золотого фонда сохранились для нас уже не в первозданном, а в отреставрированном виде. Тому есть объективные причины. История России XX века была очень бурной, наполненной событиями и далеко не всегда справедливой по отношению к собственной культуре и искусству. От этого было утрачено немало сокро-

вищ искусства, и хореография — не исключение. И все же балет — едва ли не единственный вид искусства, сохранившийся с эпохи императорских театров, прошедший сквозь советское время с наименьшими потерями и приумножившийся новыми шедеврами. Великие годы первой половины XX века подарили миру многих выдающихся деятелей хореографии, сохранивших золотой фонд предыдущей великой эпохи балетного академизма. В их числе: Михаил Фокин, Федор Лопухов, Агриппина Ваганова, Василий Вайнонен, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев. И это неполный список творцов, сохранивших золотой фонд предыдущей великой эпохи балетного академизма.

К сожалению, не обошлось и без потерь: почти все шедевры русского балета XIX века спустя годы подверглись редактированию. Сегодня вновь возобновились дискуссии о том, насколько необходимы были редакции советских постановщиков, принесли ли они пользу или нанесли вред?

На примере двух шедевров прошлого попробуем доказать, что тактичная, вдумчивая, основанная на глубоком познании классического наследия работа балетмейстеров-реставраторов не только не разрушила первоначальной основы, но и позволила показать ее с лучшей стороны. Необходимо заметить также, что к проблемам и спектаклям, обсуждаемым в данной работе, неоднократно обращались и балетоведы, в частности, Н. Н. Зозулина [3].

Начнем с балета Людвиг Минкуса и Мариуса Петипа «Баядерка» — одного из самых старых балетов русского классического наследия. На протяжении веков хореографический текст передавался артистам из поколения в поколение единственным доступным способом — «из ног в ноги». Старшие артисты, кроме движений и комбинаций, передавали молодым также тончайшие нюансы исполнения, заданные постановщиком. Сейчас к услугам артистов есть видеозапись, что, конечно, существенно помогает разучиванию материала, но ни нюансы исполнения хореографических движений, ни состояние героев, таким способом передать невозможно.

К концу 30-х годов XX века балет «Баядерка» был в репертуаре больше половины века. После Октябрьской революции 1917 года спектакль начал понемногу разрушаться: из него выпадали целые номера, и даже акты. Но балетное руководство ГАТОБа (бывшего Маринского) сделало все, чтобы сохранить «Баядерку». За реконструкцию погибшего спектакля взялись маститый педагог-репетитор Владимир Иванович Пономарев и выдающийся танцовщик новой эпохи Вахтанг

Михайлович Чабукиани, сделавший одновременно с карьерой танцовщика и карьеру балетмейстера.

«Баядерка» была поставлена Петипа в псевдоиндийской стилистике, однако классический танец оставался основой спектакля. От других балетов Петипа «Баядерку» отличала (и снискала ей всемирную славу) картина «Тени», поставленная языком чистого классического танца, с первых движений кордебалета завораживающая зрителей. Петипа по каким-то причинам не решился закончить спектакль этой чудесной сьюитой, а поставил еще одну картину в традиционной для той поры манере (с брутальным разрушением дворца, натурной гибелью всех гостей, присутствующих на свадьбе, и фантазмагоричным спасением Солора тенью Никии). Пономарев и Чабукиани, на мой взгляд, исправили этот недочет. Заканчивая спектакль сценой «Теней», они оставляли его на высшей ступени одухотворенности, где тень Никии прощала Солору его предательство, а зритель мог самостоятельно додумать судьбы героев. Это сближало «Баядерку» с таким балетом, как «Жизель», в котором тема прощения выходила на первый план.

Однако в изъятой последней седьмой картине балета оставался прекрасный хореографический фрагмент, убрать который постановщики не дерзнули. Именно тогда па-д'аксьон, в котором тень Никии разводила жениха и невесту в разные стороны, заставляя разбегаться в стремительном движении шене, занял свое нынешнее место в третьей картине балета. Он стал кульминацией праздника, предваряя хореографическую развязку — знаменитый «танец со змеей» Никии. Тут постановщики снова проявили прозорливость: ведь Никия в этот момент была еще жива. Они оставили почти весь хореографический текст па-д'аксьон без изменений, убрав только «тень» Никии, отчего шене Гамзатти и Солора в разные друг от друга стороны приобрело как бы сквозное действие. Оно помогало зрителю понять невозможность счастья без любви и давало намек на незримое присутствие Никии. Этой грамотной поправкой необходимость в живой «тени» отпала. Чабукиани развил и усилил образ Солора. В упомянутом па-д'аксьон он поставил для Солора вариацию, построенную на различных видах прыжкового движения жете. Вариация получилась в духе Петипа и четко показывала героический, но несколько надломленный под давлением обстоятельств образ Солора — во второй части вариации Солор дважды делал стремительные пируэты андедан с остановкой в первый арабеск, что очень сложно для исполнения. Многие современные танцовщики перестали выполнять это, заменяя другими враще-

ниями андеор, о чем остается только пожалеть, так как это во многом меняет суть вариации, показывая ложную радость Солора от обручения с Гамзатти.

Также образ Солора обогатился танцевальной кодой в сцене «Теней», где радость обретения Никии, пусть и в облике Тени, явно чувствовалась в стремительных двойных ассамбле Солора по кругу.

В качестве еще одного удачного примера вдумчивого и тонкого редактирования можно сослаться на работу постановщиков над второй картиной балета. Вслед за танцем придворных танцовщиц «Джампэ» у Петипа до самого конца картины следовала длинная мимическая сцена завязки и отчасти кульминации сюжета. Вся интрига вертелась вокруг Никии, не принимавшей в данной сцене непосредственного участия. Постановщики придумали ход, за который их, возможно, стоило пожурить: они ввели во вторую картину «Баядерки» фрагмент, взятый из балета «Эсмеральда» на музыку Пуньи, поставив танец Никии, благословляющей Гамзатти на замужество.

Здесь следует отметить, что, во-первых, балет «Эсмеральда» к этому моменту уже «выпал» из репертуара театра. Во-вторых, в музыке вариации Флер-де-лис была и нежность, и некоторая помпезность, весьма подходящие для образа и положения Никии. В-третьих, сам танец был поставлен настолько удачно, что оказался неотделим не только от самой хореографии Петипа, но и от его эпохи. Органично смотрелся в постановке и введенный персонаж — царский раб. Танец-вариацию Никии Чабукиани решил на основе «танцев с покрывалами», очень распространенными на Востоке. Прозрачное покрывало постепенно снималось рабом с Никии во время танца и оставалось на сцене. Этот танец-вариация тончайшим образом перекликался со сценой «Теней» — с началом вариации Никии, где она уже как Тень танцует с подобным воздушным элементом костюма. Оставленное Никией покрывало играло затем существенную роль в сцене разговора Раджи и Великого Брамина: последний указывал на это покрывало, подтверждая, тем самым, свое согласие выдать Никию Радже на заклятие. У зрителей не оставалось сомнений в том, что речь идет именно о Никии, а не какой-то другой баядерке (как это было в первой постановке) именно из-за этой детали костюма героини. Включение данного танца в постановку можно считать гениальным решением балетмейстера, чему нет аналогов ни в каком другом балете.

В 2002 году была предпринята попытка восстановить «Баядерку» в первоначальной авторской версии. Но как это возможно было

сделать? За основу постановки были взяты записи по системе Владимира Степанова, сделанные бывшим режиссером Мариинского театра Николаем Сергеевым. Таким образом, «авторская» версия приводилась уже не в первоизданном виде. Данный спектакль не выдержал никакого сравнения с редакцией Пономарева — Чабукиани ни в стройности конструкции, ни в стилистике хореографии. История и на этот раз все расставила по своим местам [4].

Редакторская работа должна быть еще более ответственной в балетах на симфоническую музыку. «Спящая красавица» — первый балет на музыку Петра Ильича Чайковского, поставленный Петипа в Мариинском театре, тоже выдержал несколько редакций, вызванных исторической необходимостью. В советские годы этот балет, как и «Баядерка», подвергся не столько редакции, сколько балетмейстерской реконструкции.

О «Спящей красавице» можно рассуждать бесконечно, ибо каждый эпизод в этом спектакле является художественной ценностью. Мы рассмотрим сцену «Охота» в первой картине второго акта. Эта сцена важна для драматургии балета по двум причинам. Во-первых, она позволяет показать, как изменился мир спустя сто лет; во-вторых, — дать характеристику новому персонажу — Принцу Дезире. Все это задал своей музыкой композитор. Сначала — экспозиция с фанфарами и выходом охотников, в кульминационный момент которой появляется принц Дезире. После этого — танцевальная сцена игры в жмурки, очень популярной в придворной среде Галантного века, наконец — сюита придворных танцев XVIII века (менуэт, гавот, ригодон, паспье и фарандола). Заканчивается сцена репризой темы фанфар и уходом охотников (за исключением принца).

Танцевальной музыки для принца в партитуре нет: композитор рисует эпоху, а не персонажей. На первый взгляд, для понимания хореографа эта сцена проста. Мариус Петипа превосходно сочинил пантомимно игровой выход придворных и танец игры в жмурки, в котором на первый план выходил наставник принца Галифрон. А вот из последующих танцев Петипа по каким-то причинам выбрал только менуэт и фарандолу. Мменуэт, придворный танец поклонного обрядового характера, выглядел тут несколько помпезно и возможно даже тяжело, учитывая окружающую обстановку пикника на привале. Кроме того, в ряду придворных танцев он, вероятно, стоял у Чайковского не первым, так как дирижеру Риккардо Дриго пришлось добавить музыкальную каденцию, чтобы по тональности правильно соединить его с предыдущей сценой. После менуэта, купировав три других тан-

ца, Петипа поставил фарандолу, которую танцевали крестьяне, что вполне логично. Этот танец был построен на однообразных повторяющихся движениях польского па-галя, а придворные лишь в конце присоединялись к ним, водя хороводы простыми шагами. Заканчивалась сцена охоты у Петипа так же, как и начиналась — танцевальной пантомимой.

Осуществленная Федором Васильевичем Лопуховым в 1922 году редакция «Спящей красавицы» имела главную и простую цель — спасти спектакль от исчезновения. Лопухов не менял хореографию Петипа, но решил исправить недочеты первой постановки по отношению к музыке и открыл несколько сделанных ранее купюр. Это коснулось и разбираемой здесь сцены. Были добавлены три танца: гавот, паспье и ригодон, сочиненные «под Петипа» так, что их невозможно было отличить ни по почерку, ни по стилистике [5].

Гавот танцевали две пары из свиты принца. Живому и легкому характеру музыки Чайковского соответствовали легкие и озорные движения, в которые затем Константином Сергеевым были добавлены пикантные шанжман-де-пье кавалеров вместо первоначальных хлопков в ладоши.

Паспье также танцевали две пары, но другие, поскольку танец отличался от гавота и метроритмом, и характером. Ригодон, (получивший среди балетных артистов название «Ручеек»), построенный на быстрых стелящихся движениях па шассе, танцевали почти все придворные из свиты принца. В конце номера они выстраивались в прямую линию, как бы подытоживая сюиту танцев. Фарандола, как было сказано, была отдана крестьянам. С добавлением трех танцев вся сцена приобрела более объемный вид, и характер эпохи вырисовывался более четко.

Следующая серьезная редакция «Спящей красавицы» была осуществлена в 1952 году Константином Михайловичем Сергеевым. Из придворной сюиты исчез менуэт (возможно, это произошло ранее). Как уже было отмечено, этот танец был несколько тяжеловесен для сцены охоты. Сергеев сделал нечто куда более радикальное: дал хореографическую экспозицию образу Дезире, для чего поставил классическую вариацию. Великолепный мастер классического танца, Сергеев сочинил вариацию принца с превосходным мастерством и художественным вкусом. Здесь было место и жете антурнан, и элегантным вращениям, и романтическим взлетам в ассамбле-субриссо. Вопрос в том, почему эту вариацию балетмейстер поставил на музыку танца паспье, просто заменив одну хореографию другой?

Стоит еще раз напомнить, что Чайковский в этой сцене не дал принцу никакой музыкальной темы, показывая здесь главным образом эпоху и общество. Образ Дезире начинает вырисовываться только в следующей сцене — с феей Сирени, тенью Авроры и nereидами. На балетном жаргоне эту сцену называют «Сном», хотя это не сон, а, скорее, мечты наяву. В сцене охоты принц предстает как человек своей эпохи, который, хоть и мечтает о неизведанном, но еще не знает о своем предназначении.

Хочу подчеркнуть, что автор статьи высказывает здесь свою точку зрения по этому вопросу, основываясь, главным образом, на музыке балета-симфонии. Музыка паспье, как кажется, может характеризовать принца Дезире в очень малой степени. Она содержит упорно повторяющийся мотив, как бы ищущий разрешения в тонике, происходящее только на финальном аккорде. Такой мелодический узор может характеризовать, скорее, подобострастную галантность придворного, нежели самого принца. Добавим еще, что танец паспье идет в середине сюиты придворных танцев третьим по счету. Получается, что принц Дезире, танцующий, пусть и блестяще поставленную, классическую вариацию посреди историко-бытовых танцев, становится как бы в ряд этих придворных, и несколько теряет свой статус героя спектакля.

Оговоримся еще раз, что целью автора статьи не является критика постановочной работы Константина Михайловича Сергеева. Успешная жизнь этого спектакля за последние семьдесят лет говорит сама за себя. Мы хотим лишь подтвердить тезис о том, что изучение классического наследия прошлого, в том числе музыкального, есть необходимость.

Уже в танце фарандола следует похвалить Сергеева, как грамотного редактора, за очень удачное решение. Он ввел в этот, достаточно однообразный у Петипа, танец сольную пару — служанку и егеря. В средней части фарандолы они исполняли технически сложные движения — сот-де-баски антурнан с неожиданного ракурса, что придало танцу свою «изюминку». Этот танец расцвел новыми красками, которых добавили танцующие музыканты. Как видно, балет «Спящая красавица» и через сто лет продолжает оставаться источником, из которого каждый раз можно почерпнуть что-нибудь новое, как из Вечной книги.

Изучение классического наследия, на наш взгляд, необходимо во всех ВУЗах для балетмейстеров и репетиторов. Хореограф, опирающийся только на свое чутье, подобен человеку, уходящему в дре-

мучий лес без навигационных приборов, к тому же не умеющему ориентироваться ни по солнцу, ни по звездам, ни по растениям, не зная и не понимая окружающей его природы.

Единственным дискуссионным моментом будет вопрос о том, что нужно включать в Золотой фонд, в классическое наследие? Уверен, что многие недавно поставленные спектакли (и те, что, возможно, ставятся в данный момент, и те, что будут поставлены завтра) войдут в фонд классического наследия. Но для этого потребуется подождать несколько десятилетий, а то и более. Все великое видится на расстоянии. Поэтому сейчас, в первую очередь, необходимо обратить внимание на дошедшие до нас шедевры прошлого и черпать знания из них.

Выдающийся хореограф и балетный теоретик Федор Васильевич Лопухов любил повторять: «Создавая новое, оглянись!» Вот это самое «оглянись» стоит трактовать как призыв тщательно собирать и оберегать классическое наследие прошлого, без которого невозможно создать достойное хореографическое будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* М.: МУЗГИЗ, 1956. 336 с.
2. *Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности.* М.: Искусство, 1972. 216 с.
3. *Зозулина Н. Н. «Спящая красавица» М. И. Петипа в редакциях Мариинского — Кировского театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2017. № 2 (49). С. 31–60.
4. *Розанова О. И. В поисках утраченного. «Баядерка» в Театре оперы и балета им. М. Мусоргского // Петербургский театральный журнал.* 2001. № 23. С. 118–122.
5. *Лопухов Ф. В. В глубь хореографии.* СПб. Композитор, 2017. 275 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I. P. I. CHajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni.* M.: MUZGIZ, 1956. 336 s.
2. *Lopukhov F. V. KHoreograficheskie otkrovennosti.* M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
3. *Zozulina N. N. «Spyaschaya krasavitsa» M. I. Petipa v redaktsiyakh Mariinskogo — Kirovskogo teatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 31–60.

4. *Rozanova O. I.* V poiskakh utrachenного. «Bayaderka» v Teatre opery i baleta im. M. Musorgskogo // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2001. № 23. S. 118–122.
5. *Lopukhov F. V.* V glub' khoreografii. SPb. Kompozitor, 2017. 275 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. В. Лопухов-младший — fedor_lp2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedor V. Lopukhov, Jr. — fedor_lp2@mail.ru